

## **MEDDAH- AVRUPA VE DOĞU TİYATRO GELENEĞİNİN BAĞLAMINDA TEK OYUNCULU MEDDAH TÜRK TİYATROSU**

*Agnieszka Aysen LYTKO*

Tiyatro özü olan oyuncu ve seyirci arasındaki bir etkinliktir. Hem büyüsel hem de psikoterapi niteliği taşır. Özellikle bu tiyatro işlevi tek oyunculu tiyatro tipinde yoğunlaşır. Bazen tek kişilik tiyatro, bazen bireysel tiyatro diye adlandırılır. Bu tiyatro türü çok eskiden beri, bir insanın öbür insan karşısında belirgin bir amaçla başka bir kişiliğe bürünmesine, onun davranışlarına canlandırmasını, olaylar dizisini sergilemesine ve seyircinin onun yarattığı "daha kaliteli" gerçekliği benimsemesine yol açtığından beri varlığını sürdürmektedir.

Bu formun özelliği felsefe ve daha çok psikoloji temeli olmasıdır. Diğer bir insanla, onun kişiliğiyle ve fiziksel varoluşuyla direkt bir iletişim kurma ihtiyacıdır.

Bu buluşma sırdaşlığa benzer bir ortamı kurmakta ve seyirci-oyuncu arasında ortak bir duygu yaratmaktadır. Fakat tiyatro niteliği taşıyan ve tiyatro olayını yaratan yalnız oyuncudur.

Tek oyunculu tiyatrodaki oyunculuk faaliyetleri sırf oyuncu yaratıcılığının sınırlarının aşılmasıdır. Tek oyuncu total bir oyuncudur. Oyuncu hem senaryo yazar, uygulayan, yöneten ve hem de oyunu canlandıran tek kişidir. Dinlenmek veya rolüne dikkatini toplayabilmek için rolünü başkasına devretme şansı yoktur. Dekorasyon onun eksikliklerini saklamaz. Oyuncu oyunun kahramanına dönüşen ve dönüştükten sonra kendisine tamamen yabancı bir hayatı canlandıran anlatıcıdır. Ancak usta olan bir aktör tiyatro tipini yaratıp sahnede oynarken bir oyun yazarı gibi dramı da yazmayı başarabilir.

Bu tip tiyatrodaki seyircilerin de özel bir rolü vardır. Topluluk tiyatrosunda seyircinin dikkati oyuncuların her birine veya dekorasyona yönelmektedir. Fakat tek oyunculu tiyatrodaki seyircinin bütün dikkati bir kişi üzerine toplanmaktadır. Bu yüzden tiyatro mekanı tek oyunculu tiyatrodaki dinleyiciyi daha çok içine çeker.

Tek oyunculu tiyatrodaki çok kısıtlı araç ve gereç yardımıyla sanat icra edilmektedir. Ancak bu özelliği onun tiyatro sınırında kalarak normal bir tiyatro türü sayılmamasına neden değildir.

Tek oyunculu tiyatronun en önemli ataları olarak: eski Yunanistan'daki *aojdos*, *rapsod* veya *koryphaios* (koro başı), Yunan ve roma *mimus*, Hindistandaki *bhana*, Orta Asyadaki *şaman*, Türk gezgin *şair*-ozan, Orta Çağda Avrupadaki *joculator*, *bard* veya *trouver* gibi sanatçılar kabul edilmektedir.

Tek kişilik tiyatro sanatının yürütülebilmesi için en uygun anlatım yolu nazımdır. Çünkü doğuştan var olan duyguları gizemli olaylarla dolu bir ortamı taşır; anlatmada da manzum sözün gücü yadsınamaz. Bu büyüsel konsantrasyon içinde seyircinin hayal kurma yeteneği uyandırılıyor. Bu formun kaynağı incelenince hem Avrupa hem de Asya'da tek oyunculu tiyatronun şiir okumakla başlatıldığını belirtmek mümkündür. Aynı zamanda bu tiyatro tipi şiir ve drama doğuşunun arasındaki geçiş aşamasıdır. Tek kişilik Türk tiyatrosu olan meddah işte aynı yolu takip eder. Sırayla gelen bu aşamaları gözden geçirelim.

*Meddah* sözcüğü Arap kökenli olmakla beraber profesyonel anlatıcı manasına gelir. *Madaha* (övmek) fiilinin özünden yola çıkar. *Madaha* veya *medih* (övü) kelimesi Aristo'nun tragedya teriminin Arapça karşılığıdır. Ancak edebi eser olarak *madh* sözcüğü *methiye* demektir. Bu nedenle meddah ilk başta Peygamberi, Ali'nin ve diğer ünlü İslam yaymacılarının kahramanlık ettiklerini anlatan övücü (medhedici) diye bir sanatçı giderek halifelerin, padişahların övgücüsünün rolünü üstlenmektedir.

XVII. yüzyılda Osmanlı Türkleri *kassas* (Farsça *kissahan*) terimini meddah sözcüğünün yanında hala kullanıyorlardı. *Kassas* şehirler ve ülkelerinden geçip kahramanlık efsaneleri ve kıssalarını önce okur daha sonra anlatır. Bazen yanında çalgıcı gezdiriyorlardı. Fakat onun repertuarının unsuruna *kıssa* denilirdi. Meddah ise daha çok *hikaye* (eskiden *mimus* manasına gelen *haki* kelimesinden kaynaklanır) sözcüğüyle çağrışım yaratır.

Arap anlatıcı hikayelerini manzum ya da sanatlı nesir veya nesir-nazım karışık olarak anlatırdı. Wetzstein onu "övgü dolu şarkılarıyla kalpleri yumuşatarak, keselerin ağzını açtıran bir dilenci" veya "para dilenen bir şarkıcı" diye nitelendiriyor<sup>1</sup>. Aynı form olarak meddah on birinci asırda kayıtlara geçer.

XIV. asırdan başlayarak ünlü meddahların isimleri tanıtılmaktadır. XVII. yüzyılda yaşayan Tifli Ahmet Çelebi gibi meddahlar arasında bazı

<sup>1</sup> Nutku Özdemir, Meddahlık ve meddah hikayeleri, Ankara 1972, 13.

sanatçılar şairdiler, diğerleri ise bilim adamları veya medrese hocaları olan kişilerdi. Son ünlü halk meddahi XIX. ve XX. yüzyıllar arasında yaşadı. Yaklaşık olarak XVII. asırdan itibaren meddahın dini konulardan uzaklaştığını görmekteyiz. Dini ve kahramanlık konularını tercih eden ahlakçı işlevini sürdüren kışahan ve şahnamehanın tam tersine meddah edebiyattan veya güncel yaşamdan alınmış konulardan bahseden bir sanatçıya dönüştü. XVIII. yüzyılda meddah artık gülünç fıkraları ve öyküleri anlatma sanatını gerçekleştirir, ama sonuçta panayır hokkabazı ve taklitçinin niteliğini kazanır. Geleneksel meddah oyunculuk araçları açısından orta oyununa ve karagöze benzer. Ancak çok zengin kaynak olan klasik edebiyattan alınan repertuarı ve toplumun ona verdiği çok özel işlevi bakımından öbür geleneksel tiyatro türleri arasında apayrı yer tutmaktadır.

Meddahın kullandığı araç ve gereç çeşitliği açısından sanatında bir kaç tiyatro türünü birleştirir. Mimus sanatıyla birlikte resitasyon, taklitçilik ile anlatım sanatı ve epik tiyatroyu bir araya getirmektedir. Benzetme ve gösterme tiyatro arasındaki sınırında yer almaktadır.

Asya şamanın tören faaliyetlerinin meddahın gelişimindeki ilk etap olduğunu belirtebiliriz. Şaman kabile ideologu, şair ve psikoterapist rolünü üstlenmektedir. Bu gelenek Orta Asya'dan gelen bozkır kavimleri kültürüyle birlikte Küçük Asya'ya getirildi. Şaman törenine gösteri açısından bakarsak bir kaç perdelik tek oyunculu tiyatro oyunu olarak karşımıza çıkar<sup>2</sup>.

Orta Asya geleneğiyle bağlı olan yarı şaman durumundaki *bakşi* (türkmençe *bahşi*) denilen sonra ozan adıyla tanınan hikayeciler halk arasında kahramanlık nitelikli hikâyeler efsaneler ve masalları anlatmışlardır. Üstelik de Refik Sevengil'e göre Türklerin manzum menkıbeleri ve efsanelerini terennüm ederek canlandırma geleneği Çin klasik operasının gelişmesine yol açtı. O zamanlar Türk kavimlerinin bir kısmı Çin İmparatorluğu topraklarının üzerinde yaşadı<sup>3</sup>.

Pek çok halkta halk epiği, doğaçlama yoluyla söylenen şarkı ve ona eşlik eden çalgıya dayanır. Bu şekilde VIII. yüzyılda Homeros'un "İlyada" ve "Odiseya"sı oluşturuldu. Aynı yoldan Hindistandaki "Mahabharata" ve "Ramayana" meydana geldi. Bunların hepsi şarkıları veya balladlı diyalog veya şarkılardan kurulu bir bütünlük olmaktadır. Yunan *ajdos* ve *rapsod* ve onların hind karşılığı olan *kúsilaw* denilen gezgin "şarkıcının" yaratıcılığına türk aşıkların sanatını benzetebiliriz. Aşıklar ozandan sonra gelen tasavvuf ideolojisini benimsemiş şair-türkücü türünden sanatçılardır.

2 Jacob Georg, Vortrage türkischer Meddahs, Berlin 1904, 13-14.

3 R.A. Sevengil, Eski Türklerde Dram Sanatı, Türk Tiyatrosu Tarihi, İstanbul 1959, I, 17-21.

Aşık "aşık badesini dolu"yu içtikten sonra dili çözülür, tanrısal bir söyleyişe ulaşır.

Aşıklar sanatı meddahın gelişim sürecinde bir geçiş aşamasıdır, çünkü gösterileri tiyatro niteliklerini taşımaktadır. Aşıklar çok çeşit edebi türünü kullanırlar. Onların repertuarında hiciv ve ağıt eksik kalmaz. Ağıt, Avrupa jocularının söylediği *carmina* adını taşıyan bir şarkıyla çağrışım yaratır. Kuzey Türkistan'da orta Asya'nın bardı olan bahşi gösterisine, şamanın öbür dünyaya seyahatına dendiği gibi *yol* denir. Yunan aoidos *óime* denilen kendisi epik şarkısını Yunanca hodos denen "yolun üzerinde" söylerdi.

Arap kavimleri kültüründe şiir de anlatımın en çok tutulan bir aracıydı. Özellikle İslamiyetten evvelki cahiliye döneminde. Burada da epik şiiri özümsemi. Çok çeşitli anlatıcılar arasında *hakawati* denen nazımlı nesiri anlatan sanatçılara rastlamaktayız.

Antik tiyatronun gelişimi izlendiğinde lirikten dini ve kahramanlık epiğine kadar uzandığını ve dramatik formların epikten çıktığı görülür. Eski Yunan'da sahneden gelen söz seyirciye ulaşınca seyircinin hayalinde bir görüntü oluşmasına neden olurdu. XV. asra kadar kitap okunması, herhangi bildiri iletilmesi yüksek sesle, sözlü olarak gerçekleştiriliyordu. Aynı zamanda ezberleyip şiir okumak-müzikli bir tiyatro türü XI ve XIV. asırlar arasında çok tutuldu. Ancak ondan sonra Avrupa tiyatrosu görsel ve canlı sözlü anlatımla yüzeysel algılayan bir seyirci oluşumu sağladı. Polonya'da şehirlerde oturanlar 1363 yılından önce düğünü törenle kutlamak için şarkıcıları ve nazımlı hikayeleri anlatan *rimari* denilen sanatçılara davetiye veriyorlardı. Bu gelenek Krakov şehrinde yasaklanmasına kadar sürdü. Polonya'da putperestlik hatta dine aykırı tiyatro türleri olarak görülen rimari gösterisi soytanlık eden dansçıların alayı ve kutsal top- raklardan XIV. ve XV. yüzyılda dönen Katolik "hacılar"ın söyledikleri şarkılarla birlikte yaptıkları taklitler hepsi Doğu kültürünün tesiri olarak düşünülebilir<sup>4</sup>. Zaten bu kültüre hacılar tanık olmuşlardı. Sonraki çağlarda meddahları Avrupalı gezginler kendi geleneğine yakın tiyatro türleriyle koşutluk arayıp benzetirlerdi. Meddahları Doğu trubadurları diye adlandı- rırlardı. XVIII. yüzyılın meddahi Hekim Ali "kahve Homerosu" adını ka- zandı. XIX. yüzyılda yaşayan çok ünlü meddah Kız Ahmet ise çeşitli İngiliz gezginleri tarafından o dönemde meşhur olan İngiliz oyuncusu Tom Matthews'a benzetilmişti ve ona "Matthews of Constantinople" adı konuldu. Anadolu'da hem şair hem şarkıcı olan ozanlar Selçuklu İmpara- torluğu döneminde, Arapların meddahları ile etkileşim içine girmişlerdir, bu nedenle Anadolu hikayecilerinden özellikle İstanbul meddahları apay- ır bir özellik göstermişlerdir. Yakın Doğu'da anlatma sanatı çok popüler

<sup>4</sup> Labecka-Koecherowa Malgorzata, Dawny teatr turecki (Eski türk tiyatrosu), Pam. Teatr. 1/72, 40.

ve bazı ülkelerde hâlâ yaşayan bir sanattır. Anlatıcılar repertuarı ve tavır bakımından çeşitli gruplara ayrılırlar. Örneğin “Hamzaname”yi anlatan *hamzevi* diye, “Mesnevi”yi okuyan *mesnevihan* diye adlandırılırdı. “Şahname”yi anlatanlar ise *şahnamehan* olarak tanılmaktayız. Türk kavimlerinde sözlü anlatma sanatı Hun İmparatorluğu döneminden beri varolmaktadır. Gök Türklerde, Uygur, ondan sonra Oğuzların döneminde sürdürülürdü. Bu tip hikâyeciliği göç kavimlerinin yaşam şartları, organizasyonu ve tavrı doğurdu. Bunu ispatlayan hikayeyi ve hikayeciyi tanımlamak için kullanılan terimler: *qassa*- anlatmak, gezmek, adım adım izlemek: *makaame* kelimesi ise- toplantı, meclis, mekan manasına gelen sözcük zamanla bir mecliste anlatılabilen tek perdelik oyunu olan edebi türü manasına geldi. *Hikâye* kelimesinin özü olan *haki*'nin mimusun karşılığı olmasından ötürü geleneği anlatmak demektir. Bu anlamda hikâyeci kuşaklarını birleştiren ve geleneğin sürdürülmesini sağlayan bir kişi olur.

Bütün anlatıcıların ortak özelliği bir “seans” sırasında tamamen bir sanat bütünlüğü yaratmaktır. Anlatıcılar hem öğretici hem de eğlence işlevi üstlenen arasöz, uzaklaşma kullanırlar. Bununla birlikte uzaklaşma anlatılanlara karşı zaman olarak mesafe sağlayan ve seyircilerini hikâyenin içine çekip anlatıcıyla beraber hikâyenin yorumu yapmaları olanağı oluşturan bir araçtır. Bütün imalar ve çeşitli örnekler çağırışım olarak asıl konuya ilişiktir. Bu yapı içerisinde meddah Küçük Ali'nin anlattığı “Sandıklı Ebe” başlıklı hikayesidir. Asıl hikayesinde genç bir kadın, yaşlı kocasını sancısı tuttuğu diye gece yarısı kaldırır. Buna ek olarak meddah başka bir kısa hikayesini anlatır. Onun içerisi başka bir genç kadın pekmez içmek istediği bahanesiyle kocasını gece bakkâla yollayıp kendisi bir sevgilisiyle buluşur. Meddah, istediği halde kendisine pekmez verilmeyen bir ihtiyarın lanetlemesi ile pırtlamaya başlayan ve böylece komik unsurunu yaratan kişilerin kısa hikayesini olaylar dizisine oturtur.

Aynı zamanda meddah sık sık tiyatrodaki illüzyonu kıran bir yöntem yürütür. Yabancılaştırma tekniği yorum kılığına girebilir. gösterinin birbuçuk saat daha uzaması için meddahın bir epizod eklediğini belirtmesi buna bir örnek oluşturur. Aynı nedenle bazen meddah yemek tarifine girer veya seyircilere çeşitli nasihatları aktarır.

Hikayecilerin konusu aynı olan birden fazla hikayeyi bilmesi içeriğini hatırlamasına yardımcı olur. Ancak anlatıcının fiziksel varoluşu ve muhayyilesi geleneksel hikayesini canlandırır ve özelleştirir. Bazen aynı kıssayı simultane sahne biçiminde “salonun” başka köşelerinde bulunan iki tane meddah tarafından anlatılırken kimi seyredecekleri tercihi seyircilere bırakılır.

Ancak sözlü yaratıcılığı yazılı duruma geçmeden önce yürütülmesinde edebi-tiyatro araçları da katıldı. Meddahın anlatma tavrının dramatik

olması, tekniği daha çok epik niteliği taşıyan Orta Çağdaki Avrupalı minstrelenden farklı kılar. XVII./XVIII. yüzyılların arasındaki meddahın repertuarı değişmeye başlayınca ona gerçekçi hikâyeler hakim olmakla beraber anlatım tekniği tiyatro niteliği kazanır. Aynı süreç eski Yunan tiyatrosunda görülmektedir. Koro başı olan koryphaios koronun anlatımına dramatik öğelerin katılmasını sağlar ve aralarında diyalog oluşturur<sup>5</sup>.

Meddah tiyatrosunu "fakir tiyatro" diye adlandırabiliriz. "Hiç yoktan" yaratılan tiyatro tipleri, sırf jest, mimik ve sözden oluşturulmaktadır. Çeşitli tipleri yaratan, şiveleri taklit eden ve insan davranışlarını göz önüne koyan meddah halk oyunculuğu sanatı sergilemektedir. Anlatıcıların gösterileri o kadar çok inandırıcı ve inanılmaz bir gerçekçilikle getirilir ki Arap *ravisi* Abu Zejd al-Hilali'den bahsediyorsa veya Türk meddah Hamza'nın iki oğlu arasında çıkan savaşını naklediyorsa dinleyiciler iki gruba bölünür ve bazen sonuçta aralarında kavga çıkabilir. İran'da *naqqalin* anlattıklarını dinleyenler sevgili kahramanın ölümünü istemeyince naqqala para, inek ya da koyun olan rüşvet vermeye kalkarlar<sup>6</sup>.

Anlatma sanatının ustaları olaylar dizisini kurma ve uzatma bir kaç tekniği tanıyarak sonuçta seyircisinde şaşkınlık doğurmayı bilirler. Bunun için ara, nesirden şarkı söylemesine geçiş, baş ve ayak hareketleri kullanarak anlattıklarını renklendirirler. Fısıldayarak bağırarak, alkışlayarak ve patırtı çıkararak hikâyesini yürütürler.

Yakın Doğu'da anlatma sanatının en karakteristik özelliği taklit sanatıdır. Çok ilkel bir duruma sahiptir. Gözlenen izlenim düşünce olarak taklit jesti vasıtasıyla ifade edilir. Çok ünlü taklitçilerin arasında Arap olan Abu Rehubaydi. O kadar iyi eşek anırmasını yansıtmış ki onun sesini duyan yerli eşeklerin tümü, avaz avaz anırmaya başlamış.

Hayvan taklitlerine dayalı gösteriler insanoğlu tarihinde avcılıkla bağlı olarak çok erken doğmuştur. Mimetik ritüeli bir anlamda, sembolik ifade taşıyan anlatma, eğlence ve uygulama faaliyetlerini zenginleştirir.

Şaman, sanatında taklit hüneri büyük ustalığa ulaştırmış. Aynı zaman şaman bürünme sanatını mükemmelleştiren bir sanatçıdır. Onun bürünmesine "katlı oyunculuk dönüşmesi" adını koyabiliriz. İlk önce şaman yardımcı ruhu içine alır, ondan sonra ilâhi hayvan olarak öbür dünyaya yolculuğa çıkar ve oradaki onunla diyalog kuran ruhları ve değişik olağanüstü varlıkları canlandırır. Bu şekilde Orta Asya'da şamanizm özel bir sanatı çıkarttı ve yerli anlatıcılar hem ses şekillendirilme tekniği hem de hareket açısından şamanı andırırlar.

5. H.O. Dwight, Constantinople: Old and New, London 1915, 270 (Nutku Özdemir, op. cit. 47).

6 And Metin, Geleneksel Türk Tiyatrosu, 27.

Evliya Çelebi ("Seyahatname" adlı eseri yazan XVII. asrının ünlü Türk seyyahı) çağdaş meddahları anarken onlardan birisini şöyle tarif eder: "Allahın yarattığı ne kadar haşarat ve hayvanat varsa hepsini sadalarıyla taklit ederdi. Bir devenin kükriyerek başka develere hücumunu taklit etse gerçek sanılırdı. Horoz, kaz, turna, karga, ördek, tavuk, serçe, bülbül gibi hayvancıkları taklit ederken birçok defalar yanına bülbüllerin, karata-vukların geldikleri ve ona cevap verdikleri görülmüştü".

Meddah sanatının özelliği, mimus sanatının bir uzantısı olan Türk halk tiyatrosunun temeli, hareket taklitidir. İnsan davranışlarını canlı karikatür yoluyla yansıtan taklit meddahın anlatıcıyla birlikte mimus sanatını yürütmesine neden oluşturur.

Pantomimos denilen tek kişilik mimusun bir kaç tipi birden yarattığını ve olaylarını neden sonuç ilişkisiyle bağlandığını hatırlatmamız gerekir. Bu tiyatro formunun atası Milattan önce III. yüzyılda yaşayan Livius Andronicus'un gösterisi şöyle anlatılır: "Tek bir insan karşımızda Herkül, Venüs, kral ve sıradan bir askeri, erkeği ve kadını, yaşlıyı ve delikanlıyı canlandırır. Yanılsama o kadar büyüktür ki hep aynı kişi tarafından bir kaç insan yüzünün sergilendiğini görebileceksiniz. Sanatçı kişiye göre adım, jest ve vücut hareketlerini değiştirir<sup>8</sup>".

Türk kavimlerinde mimus sanatının özelliği halk eğlencesi niteliği taşır ve Orta Asya kültürüne özgü mizah duygusunu yansıtır. Bizans prensesi Anna Kommena tarafından yazılmış "Aleksiyos" adındaki eserde Türklerin mizah sanatının çok farklı boy gösterildiği ve yaradılıştan gelme kabiliyet olduğunu vurgulanmaktadır<sup>9</sup>. Meddahların taklitlerine çok uygun malzeme, Kastamonu köylüsü, Yahudi, İranlı, Sarhoş, özellikle meddah Sururinin çok iyi taklit yaptığı sokak satıcıları gibi çeşitli tiplerdir. Jandarma görevini yaptığında bu tipleri iyice seyredebilme şansı vardı. 1874 yılında ölen Yağcı İzzet gibi bazı meddahlar kişiyi yaratmak için çalışmadan evvel her tipi fotoğraf çeker gibi tiplere yaparlardı. Bu şekilde kavranan rolün yaratılması, geleneksel kahramanlara yeni nitelikleri kazandırır, çağdaş ve yerli unsurları oluşturur. Orta oyunu ve karagöz tipleri tefsir edebilen meddahın örneği meddah Kadri Tuzsuz Deli Bekir, Aşki efendi ise İranlı (Acem) rolünde büyük ustalık gösterirlerdi.

Meddahın anlatım tekniğine özgü bir başka tipik anlatı da diyalogdur. Çağdaş tek oyunculu tiyatrodaki monodram türü en sık uygulanmaktadır. Monodram birinci tekille ifade edilen büyük bir monolog biçiminde yazılırsa daha çok etkileyici olur.

7 Evliya Çelebi, Seyahatname, I, 649 (M.Z. Pakalın, Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü), İstanbul 1971, 433-434.

8 Boltuc Irena, Monodramy (Monodramlar), Varşova 1985, 9.

9 Anna Kommena, Aleksyos, çeviri Oktawiusz Jurewicz, PAN, II, XV, Wrocław 1972, 228-229.

Meddahın bir tiyatro türü olmasının hiç kuşku götürmemesi için meddah adayının öbür nitelikleri yanında da da profesyonel oyuncu gibi aynı yeteneklere sahip olması da gerekirdi. Meddahın esnafına alınabilmesi için ses şekillendirilmesi, metni ve kaynağını iyi nakledebilmesi, onu pek fazla değiştirmeme şartıyla yorumlaması ve bunun üzerinde öz bir eser yaratması gerekiyordu. Tiplerin stilize edilmesi, şive taklitleri, telaffuz kusurları ve hayvan seslerini yansıtmaya hüneri şarttı. "Giriş sınavını" kazandıktan sonra aday asil meddahlar grubuna törenle kabul edilir, başına kavuk giydirilirdi.

Her tiyatrodaki olduğu gibi meddah tiyatrosunda da aksesuar kullanılır. Değnek ve makreme meddahın temel aksesuarı olup birden fazla işlevi vardır. Değnek jestlerini vurgular ve ses efekti çıkarır. Makreme ise ses bastırır ve şekillendirir üstelik de başlık olarak kullanılır. Bu aksesuarların kaynağı bir kaç yoldan açıklanır. İslam alanında değnek Peygamberi ve İslam dinine hizmetine hazır olma sembolü olan tuğ ve süngüden kaynaklanır. Makreme ilk meddahın bellerine bağladıkları şeddedir. Değnek Pişekarın pastavı gibi ritüelinden kalan phallus ile de simgelenebilir. Makreme eskiden padişaha boyun eğme simgesidir. Meddah bir kusurda bulunursa "değneğiyle dayak yiyip mendiliyle de boğazının sıkılacağı" anlamını taşıdığı anlaşılır. Meddah sanatında makreme, maske yerine getirilen bir araçtır. Örneğin, çelebiden yaşlı kadına "maske" değiştirilme aynı makreme versiyonu olan "başka" başlığın giydirilmesiyle bildirilir. "Maskenin" oyunculuk dönüşümü sırasında ne kadar büyük rol oynadığını ifade etmek gereklidir. İlkel oyuncular maskeyi giyip tanrıyı canlandırdıkları. Bu anlamda rol "deli hastalığı" olarak algılanır. Çağdaş meddahların gösterisini geleneksel "sahneleştirilme" ek olan aksesuarlarıyla donanır. Meddah Aşkı Efendi farklı başlıkları giyer, Erol Günaydın çocuk rolünü oynarken ağzına emziği koyar, Behçet Mahir'in elindeki sigara, gösterisine yardımcı da olur. Bazı anlatıcılar büyük keten parçasında çizilen resimlere dayanarak hikayelerini anlatırlar. Örneğin, İran'da *samail gerdun* ve *perderi* veya Türk *falcıyan musavvir* (falcı-ressam) resimlerini onlara ilişik hikayesinden şiirlerle açıklamaya çalışırdı. Hindistan'da ve Avrupa'da gezgin laternacıların gösterilerinde sanat öğesi olarak kullanılan resme rastlanabilir. Arap anlatıcılar, fotoplastikon kullandıkları. Ancak sanatçı gösterisinin stilistiğinin bozulmaması için dikkat etmelidir, çünkü fazla bezmelerle donanmış gösterisi seyircisiyle yarattığı iletişimi kırabilir ve sözün canlılığını öldürebilir.

Meddah genelde oturarak sanatını yürütür, fakat XIX. yüzyılda katı kurallardan uzaklaştırıldığını görmekteyiz. Yaygın olarak bilinene karşılık bu sanatçı şehir ve mahalle alanlarında değil akşamları kahvelerde veya zengin konaklarında sanatını gösterirdi. Gösterisi ilân aracılığıyla bildirilir. Özellikle Ramazan döneminde seyircilerini eğlendirir ve öğretir. Bundan başka meddahlar festivalleri ve yarışmaları düzenlenirdi. Bazen bir sanatçı aynı kahveye birkaç yıl boyunca bağlanırdı. Böylece



güvenli seyirciler grubunu oluşturmak mümkün olurdu. Öyleyse daha uzun hikayelerini anlatabilir bazı bölümlerine dönebilir, onların yorumunu yapabilir ve bazı konuları geliştirebilirdi. Kayıtlara göre XVII. asırda yaşayan Polonyalı seyahatçi Jan Potocki 1784 yılında, diğer Polonyalı Stanislaw Malachowski ise 1792 yılında, İstanbul'un bir kahvesinde meddahın gösterisine tanık olmuşlardı.

Giderek anlatıcı bir oyuncuya dönüştürülür. Söz, ses ve jest üzerine dengeli vurgu yerleşir. Makyajsız bir yüzle dekorasyonsuz, minimum aksesuarların yardımıyla görevini yapar. Kimi zaman, değneksiz ve makremesiz bile iskemle üzerine çıkar ya da bir sedire bağdaş kurup böyle "oynar". Aynı mekan farklı yer olarak kullanılır. Meddah бүrүndüğü bir kaç tipi bir arada canlandırır. Zaman zaman oyun dışı yorumlarla dolu monologu söyler veya seyircilerine direkt yönelir. Olayların tartımı (ritmi) aynı hızlandırma veya yavaşlatmayla belirlir, ya da vurgulanan heceleri uzatma gibi yöntemler kullanır.

Tek oyunculu tiyatro rolünün veya konunun değiştirilmesini kalıplaşmış ifadelerle bildirir. Wita adını taşıyan sanskrit tek oyuncu "Kim bravisi" ("Ne diyorsun(ne dedin)?" geçiş cümlesini kullanır. Polonya'da XII. yüzyılında Gall Anonim, yabancı bir rahibin Boleslaw Krzywousty'nin sarayında yazdığı "Vakayinamede" şu cümleyi tekrarlar: "Susup başka konuya geçelim", aynı zamanda kendi eserinin ilk anlatıcısıdır. Türk meddah Behçet Mahirin en çok sevdiği ifade "İşte bunları eyi bilelim". Hintli dansçı başka kişiye dönüşmesini bir dönüşle işaretler. Meddah genelde bu amaçla sesini farklı tonlarla çıkartır, başlığını da değiştirir. İlk trajik aktörler M.Ö. V. asırda Aiskhylos'un sahneye ikinci bir aktör çikarmasına kadar maskelerini, kılık-kiyafetlerini kendileri değiştirmek zorundaydılar.

Türk meddahların ise çok zengin dil araçları kullandıkları görülmektedir. Çok yoğun dil zenginliklerinin arasında oksimoron (zıt anlamlı), homonim (eşsesli), tekerleme, onomatopei (yansıma), sık sık Osmanlıca Öz Türkçe kelimelerine karşı konur. Sanatçı şive taklitleri, farklı stiliği, atasözlerini ve deyimlerini çoğaltır. Televizyon meddah oyununda Erol Günaydın "Beylik çeşmeden su içme derler" diye atasözü geçer. Özdeyişler parabol (mesel) şeklinde uygulanır. Ara sıra türkü çağırır ve kişilerin arasındaki diyalog türkülü olur. Kişileştirilen cansız şeyler de türküsünü söyler. Meddah tiyatrosunda ara kullanılması, oyunculuk ve anlatım arasındaki dengeyi bozulmamasını sağlamalıdır. Meddahın gösterisinde müzik uygulamaları da çok önemli yer tutmaktadır. Bazı meddahlar anlatmasına bir çalgıyla eşlik ederler. Enstrüman olarak saz olabilir, Pertev Naili Boratava göre saz değnek yerinde kullanılan sanat aracıdır<sup>10</sup>. Rebab

10 Pertev Naili Boratav, Halk hikayeleri ve halk hikayeciliği, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1946, 47.

ve ud gibi çalgıların kullanılmasına rastlanır. Avrupa Orta Çağdaki trubadur ve jocularıercilerin Doğu müzik geleneğini izlemelerinden kaynaklanan telli bir çalgıya sık dayandıkları bir gerçektir.

Total oyuncu olarak karşımıza çıkan meddahın diğer görevi doğaçlama yeteneğidir. Aynı hüner başka kültürlerin tek oyuncularından da talep edilir. Meddahın anlık durumlara açık bir tavır göstermesi gerekir. Örneğin, Kız Ahmet canlı olarak hikayesine iki seyircinin davranışlarını kattı. O iki insan gösterisi boyunca trik-trak (tavla) oyunu oynamaya başlamışlardı. Bu olay sanatçıyı o kadar kızdırdı ki hikayesine ahırda sahibi tarafından dövülen at ve eşekten bahsetti. İşin asıl özü hayvanların dövülürken trik-trak seslerini çıkartmasıdır. Tavla kelimesinin de bilinçli kullanılması seyircilerinin davranışına ilişkin yorumu tamamladı.

Meddahın günlük olaylara açık kalması sosyal-politik problemine yönelmiş demektir. Bu durum meddahlar sansür müdahalesiyle yüz yüze getirdi. Repertuvarların bir kısmı kesildi ve bazı sanatçılar "iğneli sözleri" kullandığından başlarına gelen cezayı çektiler. Yeniçeri ocağının ortadan kaldırıldığından sonra berber dükkanların arkasında gizli kahveler açıldı ve meddahlar sanatını sürdürebilmek için oralara geçtiler.

Gösterinin başlangıcı çağlara göre değişir. Sonuçta XIX. yüzyılda meddahlar iskemle veya sandalyede oturarak hikayesini atasözleriyle veya öğretici nitelikli başka bir kısa nazımlı eserle başlamışlardı. Kimi meddah baş eğip kimi meddah üç kez elini göğsüne götürüp kimi meddah Kız Ahmet gibi ellerini üç kez vurarak seyircilere selam vermek suretiyle hikayesine geçer. Meddah Aşki geleneği gereğinden değneğini yere üç kez vururdu. Aynı sanatçı onun başına gelen nahoş olaylar yüzünden söze başlamadan önce herhangi şive takliti yaparsa dinleyicilerden kimse kendisine alınmasın diye onlardan özür dilerdi.

Kalıplaşmış başlangıç "Hak dostum, Hak" diye başlar. Eğer hikâye atasözünün ya da Kuran suresinin açıklaması ve yorumu biçimindeyse gösterisinin başlangıçtan hemen sonra meddah, onlardan alıntılarını söyler. Genelde girişten sonra XVI. asrın (1526-1600) ünlü Türk şairi olan Baki'nin Divanından bir şiiri okur. Bazen hemen tekerlemeye geçer, bazen hikayeye uygun türkü söyler. Sonra şiirli veya nesirli açıklama bölümü başlar. Kişilerin kim olduğunu, sosyal ve ekonomik açısından ne durumlarda buldukları açıklanır. Bazen bu bölümde padişaha övgü yer almaktadır. Senaryo diye adlandırabildiğimiz üçüncü kısmı olaylar dizisi içermekte yoğun epizod ve zenginliklerle donanmıştır. Yazılı olarak bazen şifreyi andıran bağımsız notlar vasiyettedir. Örneğin, "kenar, böcek, parça parça fiçi" diye aldığı küçük notlarla oyunun akışına bozmadan devamını sağlarlar. Bitişte "çarşaf örtme meğer zamanı beladır münasebetiyle kulak naklolunur" gibi kıssadan hisse için de yer kalır.

Ücret toplanması da tesadüfen olmazdı. Sanki oyunun yönetilen bir kısmıydı. Genellikle meddah gerginlik son hadde ulaştığı anda hikayesini keser. Son iki yüzyılda özel bir ücret verilmezse meddahın sonucu anlatmaması “kuralı” uygulanmaktadır.

Çağdaş meddahların gösterileri kısa moral ahlaksal skeçler. Onları canlandıran sırf meddahlık değil başka tiyatro türleri de gerçekleştirirler, bu yüzden meddah geleneksel formu, varlığı söner. Meddah tiyatrosu sahneye konması denemeler bu türün özünü ve estetiği anlamamasıyla yapılır. Sadece değnekle ve mendille oynaması gerçek meddahlıkla ilgisi yoktur. Bu sanata hayran kalanlar genç sanatçılar gelenek ve çağdaş oyunculuğu birbiriyle bağdaştırarak bir sentezi yapmayı başaramazlar. Bu türün yeniden canlandırılması söz konusu olursa sırf skeçle yetinmemelidir.

Bu tip tiyatronun tarihini, kaynağını ve gelişimini incelemenin amacını oluşturan en önemli mesele meddahın modern Türk tiyatrosuna ne gibi değerleri şimdi ve gelecekte aktarabileceğidir. Müzeli bir duruma getirilmesi çok işlevsiz ve verimsiz bir çabadır. Uygarlığın çok hızlı gelişmesi ve yeni görüşlerin doğması karşısında bu çağ meddahlığın tekrar kullanılmasına yeni esin kaynağı olabilir. Ancak çağdaş seyirciyle iletişim kurulabilmesi için *muarrif* (açıklayan) diye “ruhlar yönetmeni” gibi ilk meddahların üstlendiği rolü yeniden canlandırmak gerekir.

Sosyal-kültür bağlamında meddahın rolü değiştirebilmesi onun işlev açısından en önemli bir değeridir. Örneğin, Polonya’da tek oyunculu tiyatro güncel hatta kişisel konuların ifadesi için kullanılır. Bu tiyatro sahneleme açısından en basit bir tiyatro tipi olduğundan her kültür çerçevesinde kamu oyunun hizmetinde bulunabilir. Özellikle meddah gibi hikayesine en yakın çevreyi içermekteyse bu görevini çok iyi yürütebilir. Seyirciye olaylara karışmasına hak tanıttırmayan medyaya karşın bu tip tiyatro ona böyle bir olanak sağlar. Edebiyat da misyonu (vazifeyi) götürmeye çalışır, çağdaş yazarların bir kısmı romanlarını meddahın hikayesine stilize ederler, bunun bir örneğini Ahmet Mithat (1844-1912) oluşturur. Bu yüzden oyuncunun seyircilere öylesine açılması lazımki, doğaçlama yeteneği kullanarak yeni varlığını yaratsın. Meddah televizyona çıkarsa seyircilere” sevgili televizyon seyirciler” diye yönelir. Geleneksel gösterisinde ise meddah repertuarı ve seyirci grubunun özelliğine göre değiştirir. Mesela kültürlü bir topluluk karşısında onların bile bilecekleri tarihi olaylardan kişilerden söz edilmez. Fakat halkı aydınlatmak gerekir. Bundan başka halk önünde halkın çok sevdiği folklor formları ve açık saçık bölümleri anlatılması hoş görülür. Meddahın beklenmeyen olaylar karşısında uyanık olması özellikle halktan gelebilecek tepkileri, anında karşılayabilmesi gerekir, böyle bir gösteri “aydın kişilerin” katıldığından daha uzun sürer.

Meddahlığın rönesansı yaşanırsa geçmiş kuralların aynen uygulanması şeklinde olmamalıdır. Çünkü teknik açıdan tutucu tavır, oyunculuk ve genelde sanat yaratıcılığı alanında onu doğuştan öldürme demektir. Araç-gereç bağlamında katı kuralların kullanılması Türk meddahlığının yarı ölümüne neden olabiliirdi. Statik oyunculuk, islamda bazı mezheplerin dansa karşı takındığı katı tavır, dans putperestliğine dönme olarak algılanabilmesinden kaynaklanabiliirdi. Günümüz meddahı ise sanatının her alanında yeni arayışlar içinde olan, çağa açık aktif bir yapıda olmalıdır. Sadece Türkiye’de değil bütün dünyada tiyatro topluluğunun kriz dönemini aşmada meddahın gezgin niteliğinden yararlanabilir. Gezici tiyatro her seyirciye ulaşabilir. İstedığı yere gidebilir, özellikle tek kişi onu yürütüyorsa. “Seyyar tiyatro kumpanyaları” geleneği çok eskiye dayanır. Bunların tiyatroyu halka ulaştırmada bir misyonu vardır, halkın tiyatroyu tanımına, tiyatronun gelişmesine katkıları büyüktür. M.Ö. VI. yüzyılda Thespis gezginci tiyatroya ön ayak olan eski Yunan’da tek kişilik ilk oyuncuydu.

Tiyatro olayı birden bire doğmuş ve değişmeyen bir olay değil. Dans, eğlence, oyunlar, av ve avın bölüşülmesi, kutsal yerler ve oralarda yapılan törenler, aynı zamanda da hikayecilikten kaynaklanan bir olaydır. Ritüel ve tiyatronun ortak özelliği zaman ve mekan, insan ve insan dışı yaratıkların transformasyonudur. Meddah tiyatrosunun akrabası olan köklerinde misitik, şamanlık faaliyetleri içeren formlar ritüele en yakındır. Örneğin, Endonezya (özellikle Java ve Bali) tiyatrosu, dini ayinden gösteriye kadar uzanan tiyatro gelişiminin tarihi zinciri kesintisiz olarak gösterilmektedir ve eskiden bu yana bütün aşamalarını içerir. Ancak o formların kaynaklarına göre ne kadar benzerlik gösterdiği bilinmez. Adı geçen bütün kültürlerin çerçevelerinde tek oyunculu tiyatronun adaylarından normal oyunculuk sınırlarını aşan yetenekler beklenir. Meddah ise islam hizmetinde olan övgücü görevini üstlendiğinde çok fazla saygınlığa sahiptir ve hala en çok Ramazanlarda sanatını sergilemesi dini kaynaklarından koparılmaması demektir. Onun sanatında öğreticilik ve kişilik geliştirilmesi ön plandadır. Seyirci ona verilen olumlu örnekleri benimser ve böylece kendi kişiliği de gelişir. Meddahın aksesuarıyla da tesadüfen donanmış değil, özellikle değneği büyü ve güçlülük simgesidir. Meddah gibi Arap *hakawati* eski Yunan *hapsod* veya Orta Asya’da *şamanin* kullandığı değneğin sembolik rolü vardı. Bu olgu hepsinin toplumda ruh yöneticiliği görevi sürdürdüğünü ispatlar. Türkçede gösteri tanımı olarak oyun kelimesi kullanılır. Oyun hem dram eseri, hem piyes, hem de hokkabazlık, vakit geçirmek için oyun, komedi, dans, müzik, fıkra manasına gelen bir sözcüktür. Oyuncu ise hem oyunu yürüten kişi, hem düzenbaz, üç kağıtçı ve Yakutlarda *oyuun* kelimesi şamana ilişkin bir terimdir.

Ancak şu anda arayış yolunu seçen tiyatronun asıl amacı hiç bir din sisteminin hizmetinde bulunmak değil. Onlardan törensel seyirci-oyuncu bütünlüğü canlandırabilen ritüel sürecini çikartmaktır.

- Byrski Maria Krzysztof.** *Teatr majantyczniejszy*, nadbitkaz "Parn. Teatr" 1-2/69.
- Byrski Maria Krzysztof.** *Grotowski a tradycja indyjska*, "Dialog" 8/69, s. 86-91.
- Byrski Maria Krzysztof.** *Sanskrycki teatr jednego aktora*, PO 3/69, s. 270-274.
- Cechowicz Jan.** *Teatr polski wobec tradycji indyjskiej*, PO 3-4/82, s. 127-134.
- Cechowcz Jan.** *Sam na scenie (Teatr jednoosobowy w Polsce)*, PAN, Wrocław 1984.
- Danecki Janusz.** *Literatura i kultura w impenum kalifow. Studium tworzosci adabowej al-Muharrada*, Wydawnictwa UW, Warszawa 1982.
- Dawrowska Janina.** *Folklorystyczne formy parateatralne w dawnej Turcji*, praca magisterska napisana pod kierunkiem d-ra Tadeusza Majdy w Zakładzie Środkowego Wschodu, Turkologia Instytutu Orientalistycznego, UW 1980.
- Dobrowolski Jacek.** *Raróg (poemat dramatyczny na głosy i chóry do inscenizacji sowdyckiej i głosnego czytania)*, RePrint, Warszawa 1991.
- Eliade Mircea.** *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przełożył i wstępem opatrzył Krzysztof Kocjan, PWN, Warszawa 1994.
- Erenus Bilgesu.** *Gra we dwoje*, przełożyli Wojciech Hensel i Malgorzata Labecka-Koecherowa, "Dialog" 11/79, s. 35-67.
- Fleiszer Elzbieta.** *Teatr w tureckim muzeum*, "Dialog" 2/89, s. 123-126.
- Frazer James George.** *Złota galaz*, przełożył Henryk Krzeczowski, PIW, Warszawa 1978.
- Grotowski Jerzy.** *Teatr a rytuał*, "Dialog" 8/69, s. 64-74.
- Haussig Hans Wilhelm.** *Historia kultury bizantynskiej*, PIW, Warszawa 1980.
- Henkel Barbara, Milkowski Tomasz.** *Aktor obnazony*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Homer.** *Odyseja*, przełożył Lucjan Siemiński, wstęp Tadeusz Sinko, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1965.
- Kaluzyński Stanisław.** *Szamanizm*, "Euhemer" 2/63, s. 63-81.
- Kaluzyński Stanisław.** *Tradycje i legendy ludów tureckich*, Iskry, Warszawa 1986.
- Kapłon Andrzej.** *Dell'arte*, "Pam. Teatr" 2/75, s. 287-303.
- Klaffkowski Piotr.** *Teatr tybetański-przeгляд zagadmen*, "Dialog" 12/79, s. 92-99.
- Koecher-Hensel Agnieszka.** *Co wiemy o dawnym formach teatru tureckiego?*, PO 3/79, s. 241-248.
- Koecher-Hensel Agnieszka.** *Teatr turecki w sezonie 1978/1979*, "Dialog" 10/79, s. 172-174.
- Koecher-Hensel Agnieszka.** *Teatr turecki od szenlików do współczesności*, "Dialog" 11/79, s. 73-84.

- Kolankewicz Leszek.** *Brook (5) Mahabharata*, "Dialog" 6/88, s. 142-158.
- Kolankewicz Leszek.** *Święty Artaud*, PIW, Warszawa 1988.
- Komnena Anna.** *Aleksjada*, tłumaczył Oktawiusz Jurewcz, PAN, t. II, księga XV, Wrocław 1972.
- Kopalinski Stanisław.** *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kopalinski Stanisław.** *Słownik mitów i tradycji kultury*, wryd, IV, PIW, Kraków 1991, dodruk 1993.
- Kotarbinski Józef.** *Sztuka aktorska, w: Wypowiadanie do nauki o teatrze*, wybór i opracowanie Janusz Degleer, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976, t. II, s. 203-222.
- Kudlinski Tadeusz.** *Vademecum teatromana*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978.
- Kumantecki Kazimierz, Mankowski Jerzy.** *Homer*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1974.
- Lipinski Jacek.** *O teatrze jednego aktora*, fragment referatu, Wrocław 1966.
- Latka Jerzy.** *Prostytucja taak gra w teatrze nieł*, w: tegoż, *Stambul był moim domem*, Klub Przyjaciół Turcji, Kraków 1991, s. 21-31.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Osmanskie festiwale wszelkich sztuk i umiejętności*, PO 2/66, s. 105-114.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Turecka dell'arte*, "Dialog" 10/66, s. 115-123.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Dawny teatr turecki*, "Paam. Teatr" 1/72, s. 17-56.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Typy stale w dawnym teatrze tureckim i włoskiej dell'arte*, PO 1/72, s. 17-23.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *La plus ancienne comédie turque dans les collections polonaises*, PO 2/74, s. 5-26.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Szamanizm w Azji Środkowej i jego relikty tureckie*, "Dialog" 2/79, s. 85-93.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Sztuka szcmana w tradycji tureckiej*, PO 3/79, s. 234-240.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Teatr i tańce chłopów anatolijskich*, referat na sesji naukowej *Teatr wobec tradycji ludowych*, Lublin 17-19 V 1980.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Hymny aktaiskich szamanów*, PO 3-4/86, s. 227-233.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Przyczyniec do aziejow słowa 'kukla'*, Biuletyn Informacyjny Teatru Lalek Polskiego Ośrodka Łalkarskiego, nr. 1-2/91, s. 36-39.
- Labecka-Koecherowa Małgorzata.** *Dzieci drzewa, w: albo albo-inspiracje jungowskie* 1/93, s. 123-129.

**Labecka-Koecherowa Malgorzata, Zeerska-Komnek Stanisława.** *Turkmenski bachszy-bard Azji Środkowej*, PO 3-4/93, s. 137-150.

**Labecka-Koecherowa Malgorzata.** *Szamanskie korzenie teatru jednego aktora*, referat wygłoszony w Galerii "Nusantara" w Warszawie 23.04.1994.

**Labecka-Koecherowa Malgorzata.** *Sztuka szamana w tradycji, cz. 1 (istota tureckiego szamanizmu, edukacja duszy szamana, muty związane z wychowaniem duszy przyszłego szamana, jakucki obrzęd wyswecania na szamana w.g. Aleksiejawa, atrybuty szamana, duese, opis uzdrowienia chorego)*, maszynopis.

**Machut-Mendecka Ewa.** *Cwierc wielcu w teatrze egipskim*, "Dialog" 10/81, s. 134-140.

**Machut-Mendecka Ewa.** *Arabic traditional theatre*, *Africana Bulletin* 42/94 (w druku).

**Madeyska Danuta.** *Arabskie romanse rycerskie*, PO 2/79, s. 99-109.

**Maly Słownik Kultury Świata Arabskiego.** pod redakcją Józefa Bielawskiego, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.

**Marotti Ferruccio.** *Rytuał i widowisko na Bali*, "Dialog" 10/81, s. 134-140.

**Metwali Mohamed Hanaa Abd El-Fattah.** *Elementy rodzime początków teatru arabskiego i rola Basni 1001 nocy w kształtowaniu tego teatru*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. Józefa Bielawskiego w Zakładzie Bliskiego Wschodu i Afryki Instytutu Orientalistycznego UW, Warszawa 1976.

**Metwali Mohamed Hanaa Abd El-Fattah.** *Widowiska ludowe i ich związek z narodzinami teatru arabskiego*, PO 2/79, s. 163-165.

**Metwali Mohamed Hanaa Abd El-Fattah.** *Araguz-epska komedia ludowa i jej waiyw na współczesny teatr arabski*, PO 3/79, s. 251-253.

**Metwali Mohamed Hanaa Abd El-Fattah.** *Tradycja we współczesnej dramaturgii i teatrze arabskim*, praca doktorska napisana pod kierunkiem naukowym prof. dr. Józefa Bielawskiego w Zakładzie Bliskiego Wschodu i Maghrebu Instytutu Orientalistycznego UW, Warszawa 1981.

**Nicoll Allardyce.** *Dzieje teatru*, PIW, Warszawa 1977.

**Nicoll Allardyce.** *Dzieje dramatu*, PIW, Warszawa 1983.

**Osinski Zeigniew.** *Grotowski i Teatr Laboratorium wobec kultury Orientu*, PO 3/79, s. 218-227.

**Plaskowicka-Rymkiewicz Stanisława, Borzecka Münever, Labecka-Koecherowa Malgorzata.** *Historia Literatury Tureckiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

**Parandowski Jan.** *Wojna trojańska*, Iskry, Warszawa 1967.

**Pilaszewicz Stanisław.** *Tradycyjne formy teatru Hausa i współczesne sztuki telewizyjne*, PO 3-4/86, s. 159-173.

**Potocki Jan.** *Podroże do Turcji i Egiptu*, w: *tegoż, Podroże*, przełożył Jan Ursyn Niemcewicz, Czytelnik, Warszawa 1985.

- Raszewski Zeigniew. wstęp, do: Hera Janina, *Z dziewczow pantomimy czyli pałac zaczarowany*, PIW, Warszawa 1975.
- Reychman Jan. *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolinskich, Wrocław 1964.
- Reychman Jan. *Historia Turcji*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Rodzinski Wotold. *Historia Chin*, Zakład Narodowy im. Ossolinskich, Wrocław 1992.
- Ryl Henry Yk. *Teatr cieni*, Wojewodzki Dom Kultury w Lublinie, Lublin 1977.
- Sajkowski Alojzy. *Od Sierotki do Rybenki. W Kregu radziwillowskiego mecenatu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965.
- Schayer Stanisław. *Wschod-Literatury klasyczne. Literatura indyjska*, w: *Wielka literatura powszechna*, Trzaska, Evert i Michalski, t. I, Warszawa 19330.
- Szzechner Richard. *Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego*, "Dialog" 5/76, s. 110-128.
- Sierotwinski Stanisław. *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1986.
- Sinko Tadeusz. wstęp, do: *Homer, Iliada*, przełożył Franciszek Ksawery Dmochowski, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1966.
- Srebrny Stanisław. *Teatr grecki i polski*, PWN, Warszawa 1984.
- Szeigis Franciszek, Rostkowski Stanisław. *Zarys historii teatru i dramatu*, Państwowe Zaoczne Studium Oświaty i Kultury Dorostych, Warszawa 1981.
- Szelest Hanna, Cytowska Maria. *Literatura grecka i rzymska w zarysie*, PWN, Warszawa 1981.
- Taborski Roman. *Z dziewczow recepcji teatru i dramatu orientalnego w okresie Młodej Polski*, PO 3/79, s. 207-217.
- Targosz-Kretowa Karolina. *Gesta principium recitata*, "Pam. Teatr" 2/30, s. 141-178.
- Tatarzynska Krystyna. *Dialogi (muhavere) między protagonistą i antagonistą w tureckim ludowym teatrze cieni-Karagöz*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Tadeusza Majdy w Zakładzie Środkowego Wschodu, Turkologii, Instytutu Orientalistycznego UW, Warszawa 1976.
- Wiercinski Andrzej. *Ewolucja magii i religii*, cz. I i II, UW, Warszawa 1989.
- Wipszycka Ewa, Bravo Bernardetto. *Historia starożytnych Greków*, t. I, PWN, Warszawa 1988.
- Witkowski Stanisław. *Tragedia grecka*, Nakład i własność Jakubowskiego, Lwów 1930.
- Zaja Grazyna. *Åsik Veysel-niewidomy piewca Anatolii*, PO 3-4/93, s. 165-177.
- Zielnski Tadeusz. *Szkice antyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Zielnski Tadeusz. *Obraz życia wędrownych aktorów w średniowiecznych Chinach*, PO 1-4/84, s. 49-56.



## W innych językach:

- And Metin.** *On the dramatic fertility rituals of anatolian Turkey, w: Studies in Turicnsn Folklore, Indiana Un., Turkish Studiees No 1, Bloomington 1978, s. 1-24.*
- And Metin,** *Storytelling as performance w: Drama at the crossroads (Turkish performing arts link past and present. East and West), The Isis Press, İstanbul 1991, S. 107-113.*
- Arnold T.W. Tashifi,** w: *Encyclopaedia of Islam*, E.J. Brill, Leiden 1913-1936, wznowienie 1993, t. IV, s. 789-790.
- Awdiejew Aleksies W.** *Eliementy tieatra w pierwobyntnobszczinnom strojee*, w: teegoz, *Proischozdienije tieatra*, Isskustwo, Leningrad-Moskwa 1959.
- Boratav Pertev Naili.** *Meddah, w: Encyclopaedia of Islam*, Brill E.J., Leiden 1979, t. V, s. 951-953.
- Gordlewski Wladimer Aleksandrowicz.** *Iz nastojoszczego i proszziogo meddahow w Turcii*, w: *Izdatelstwo Wostocznoj Literatury*, t. II, Moskwa 1962, s. 300-313.
- Hanaway William L.** *Formal elements in the Persian popular romances, w: Review of National Literatures II*, 1971, s. 139-160.
- Jacob Georg.** *Vortrage türkischer Meddâhs*, Mayer & Müller, Berlin 1904.
- Lane Edward William.** *Manners and customs of modern Egegyptians.* John Murray, London 1860.
- Martinovitch Nicholas.** *The Turkish Theatre*, Theatre Arts Inc., New York 1933.
- Nutku Özdémir.** *Original Turkish meddah stories of the eighteen century, w: Başgöz İlhan & Glener Mark Studies in Turkish Folklore, Indiana Un., Tuurkish Studies No 1, Bloomington 1978, s. 166-183.*
- Uczanow Aleksiej.** wstep, do: *Geser buriatskij gieroiczeskij epos.* przelozyła Siemiena Lipkina, Hudoziestwiennaja Litieratura, Moskwa 1973.
- Uppleger Helga.** *Das Volksschauspiel. Meddah, w: Philologiae Turcicae Fundamenta*, Aquis Mattiaciis Aqud Franciscuum Steiner, Wiesbadeen 1964, t. II, s.1 48-152.