

Metin And Karagöz könyvének első és hátsó borítólapja



Metin And otthon

**Metin And'**

## KULTURÁLIS ÖRÖKSÉGÜNK: A KARAGÖZ

**(RÉSZLET)**

A török árnyjáték, a Karagöz igen jelentős kulturális örökség. Az oszmán kultúra és társadalomszerkezet keresztmetszete, mikrokozmosza, amelyben koherens és gazdag teljességet találunk. Egy-egy Karagöz előadás sokszínű mozaikot alkotva különféle művészeteket gyűjt egybe, így megjelenik benne a díván<sup>2</sup>, tekke<sup>3</sup> és népköltészet, a népzene, a művészi és a néptánc. Mindezekon túl legfontosabb azonban, hogy a Karagöz a szóbeli irodalom szójátékainak teljes tárháza: nyelvtörők, találós kérdések, szürreális és fantasztikus történetek, „*kılıklamák*” (fecsegések), a *çene yanşması* (szüntelen locsogás), a *tersdinleme* (szószátyárság), *yerindesizlik* (hibás szóhasználat), a *lafçılık* (pletykálkodás), névjáték, szójáték és mások. Leggyakrabban a lóvátétel, átejtés, csel, ravasz, trükk, rászédés, fortély, a *yutturmacan*ak nevezett szójáték fordul elő az előadás során. A *yutturmaca* kétféle lehet: kétértelműség (equivoco) vagy hasonlat (paranomasia) formájában használják. Ezek a szójátékok a törökül nem tudók számára is élvezhető nyelvet hoznak létre, míg a különböző nyelvjárást beszélők között félreértést teremtenek.

Ahogy az előadás holisztikus egységet alkot, a Karagöz-játékos is sokoldalú és kreatív művész. A Karagöz-játékos dramaturg, rendező, zenész, színész, koreográfus és képzőművész. Mivel a Karagöz nyitott és rugalmas művészeti forma, lehetővé teszi, hogy a játékos az előadás során rögtönözzen; rövidít, hosszabbít, akár a színhelyeket is megváltoztatja. Az adott napon pedig aktuális eseményt illeszt az eredeti történehez. A Karagöz-játékos hangját a megformált alakok karakteréhez igazítja: elvéko-

nyítja, megvastagítja a szavak hangsúlyát és dallamát, felnőtt férfiak és nők, idősek, gyerekek formálódnak, de hangját a dadogós, az orrhangon beszélő, az ópiumfüggő szava járásához is igazítja, így akár több tucat alakot képes megszemélyesíteni.

A Karagöz-művészek némelyike a hagyományos előadóművészetek más műfajaiban is járatos. Így például a *Meddahlık*-előadóművészetben, ami a dicsőítő, magasztaló előadásokat jelenti, a bábjátékban, a bűvészkedésben vagy az úgynevezett *orta oyun-culuğuban*, azaz a szabadtéri népi színjátásban.

Honnan származik a Karagöz? Az árnyjáték a 16. században Egyiptomból került a mai Törökország területére különféle közvetítők útján. Az arab történész Mehmed b. Ahmed b. Ilyasü'l Hanefi Egyiptomról szóló történeti leírásában (*Bedayi'z-zuhur if vekaayi'd-dihur*) összefüggő részeket találunk az árnyjátékról. Egy helyen arról olvashatunk, hogy a mameluk szultán, Çakmak uralkodásának utolsó éveiben, nevezetesen 1451-ben az összes árnyjátékelőadást betiltotta, és elrendelte a felgyűjtásukat. Egy másik helyen pedig hírül adja, hogy a szultán Melikü'n-Nasirü'd-din udvari árnyjátékosa, Muhammed Ebü'l Şer című előadásának megtekintésével szórakozott. Megint más forrás arról számol be, hogy a Nílus Roda (Rawdah) szigetének palotájában egy árnyjátékos színész eljátszotta Tumanbay akasztását Züveyle kapujában, és a kötél kétszeri elszakadását. A szultánnak nagyon tetszett az előadás, s a színésznek 80 aranyat, valamint egy hírmzett kaftánt ajándékozott. Amikor pedig a szultán visszatérni készült Isztambulba, azt mondta a bábosnak:

1 Metin And (1927–2008) török színháztörténész. Előbb Isztambulban, majd Londonban folytatott jogi és bölcsészeti tanulmányokat, később a Rockefeller alapítvány ösztöndíjával New Yorkban balettel, zenés színházzal és bábjátékkal foglalkozott. Számos egyetemen tanított. Több mint ötven könyve jelent meg és többszáz színházi tárgyú esszé publikált különféle török és külföldi folyóiratokban.

2 Arab, perzsa, török versgyűjtemény

3 A turkomán szőnyegek legfinomabb csomózású, legfényesebb és kék színezésű fajtája

„gyere te is velünk, hadd lássa a fiam is ezt a szín-darabot, hadd szórakozzék, hadd gyönyörködjék ő is benne”. Mintegy hatszáz mameluk művész utazott Isztanbulba (Nagy) Szulejmán (1494–1566) udvari kíséretként, akik három évvel az elbeszélte események után tértek csak vissza hazájukba.

Egyiptomban a legkorábbi árnyjáték-forrás a 11. századból származik, míg a 13. századból három árnyjáték-szöveg maradt fenn. Ezek közül az egyik a *Tayai'l-haya*, amelynek az elején éppen, ahogy a Karagözben szokott lenni, az alábbi részeket találjuk: ének, a nézőknek mondott köszönet, imádság Istennek, és az uralkodóért mondott fohász. A színjáték hőse a szegény, nincstelen katona, Visal, aki egy kerítőnő segítségével megházasodik, majd az esküvő után a menyasszonyi fátylat fellebentve egy félelmetesen csúf asszonyt pillant meg. Visal ekkor megfenyegeti a kerítőnőt és a férjét, majd megtisztulása érdekében úgy dönt, hogy mekkai zarándoklatra megy.

A fennmaradt szövegek között az egyiptomi árnyjáték hosszú történetleírását is megtaláljuk a költő Ömer Ibnü'l-Fariz *Ta'yyeti'l-Kübrd* című művében. Az árnyjáték-előadásban, amelyet a vers elmesél, a következő képekkel találkozunk: tevék, a tengerben hajók úsznak, a hadseregek vízen és szárazföldön csapnak össze, lovas és gyalogos katonák harcolnak, a halász a hálóját kivette halat fog, fenevadak sülyesztenek el a tengeri hajókat, oroszlánok, madarak és vadon élő állatok támadnak áldozataikra. Érdekesség, hogy az itt elmondottak közel mindegyike a 16. századi isztambuli árnyjáték-előadásokban is megtalálható. Ezeket az átfedéseket támasztják alá azok az árnyjáték-jelenetek, amelyeket Paul Klee talált meg és az általános vélekedés szerint a történetileg 13. századig visszanyúló árnyjáték-jelenetek is. Amikor ezeknek a jeleneteknek

a képeit vizsgáljuk, közöttük oroszlán, madár, gólya és hajók képeit találjuk.

Az árnyjátékot a legszélesebb és legrészletesebb módon elénk táró dokumentum a híres, 1582-es ünnepséget elbeszélő *Surname-i Hümayunban* szerepel.

A *Surname-i Hümayun* jónéhány helyén találkozhatunk a „hayalbazan” kifejezéssel, amely látnokot jelent, amiért a Karagöz-előadóknak a Hayalfi nevet adták. Ehhez hasonlóan az árnyjátékosokat Hayalbaz, hayalbazan, hayalci neveken emlegetik<sup>4</sup>. A *Surname-i Hümayunban* gyakran előforduló ‘hayalbaz’ kifejezés azonban mind a marionettel, mind pedig egy másfajta játékkal kapcsolatba hozható. Nézzünk egy idézetet a forrásból:

„Egy személy behozott egy hat keréken álló kicsi fabódét, a színpadot. Ez előtt egy vászonfüggöny volt, a belsejében pedig néhány fényforrás. Egyikük ezeket a jeleneteket a fényekkel a függönyre vetítve mozgatta. Például egy macska egeret, egy gólya pedig kígyót evett. Két másik személy az ujjaival, jelbeszéddel beszélget, meg hasonló dolgokat csinál.”

Ehhez az Egyiptomból átvett új színjátéktípushoz idővel a törökök is hozzáadták a maguk ízeit, és egy sokszínű, mozgalmas, eredeti formákkal elbővülő művészet jött létre, amely az Oszmán Birodalom hatása alatt álló területen és környezetében elterjedt.

Az árnyjáték 17. századi múltjáról a legtöbbet Evlija Cselebitől<sup>5</sup> tudjuk. Karagöz és Hadzsejvat neve is az ő könyvében szerepel először, és a színjátékok sajátosságairól, a színművekről (*perde gazelleri*; perde – függöny; gazel – lírai költemény), valamint a korszak híres komédiásairól is találunk nála leírásokat. Vita tárgya azonban, hogy Karagöz és barátja Hadzsejvat valóságos személyek voltak-e vagy sem. Az árnyjáték e két hőse a nép szívében évszázad-

4 Forrás: [www.karagoz.net/hayali.htm](http://www.karagoz.net/hayali.htm) – a ford.

5 Evlija Cselebi (Evlija Çelebi, 1611–1679) török utazó. Bejárta csaknem egész Európa és a Közel-Kelet országait. A látottakat tíz vastos kötetben írta meg. Túlzásai ellenére értékes forrásként kezeli a történettudomány. A leírás szerint az árnyjátékot ugyanaz a vallásos rendet alapító Szadhili találta fel, aki az arabokat megtanította a feketekávé ivására. Erre semmi bizonyíték nincs, ahogy arra sem, hogy az árnyjáték vásznát Sejk Küsteri Mejdanimak nevezték. Feltétlenül hitelt érdemlően azonban egy korabeli árnyjátékos, Hasszanadze működéséről szóló beszámolója.



Régi Karagöz-előadások



A mameluk árnyszínházi hagyomány főbb eszméinek útja

dokon át élt, így a legenda is keveredhetett a valósággal. Az egyik szerint Hadzsejvat kőműves, Karagöz pedig kovács volt és egy Bursában épülő dzsámi munkálatainál dolgoztak. Kettőjük párbeszédével a többi munkást szórakoztatták, ezzel hátráltatva a munkát, s az építkezés késlekedése miatt a szultán megparancsolta, hogy öljk meg

őket. E mondának is négy változata létezik, de például mind a bursaiak, mind a kirklarelek azt állítják, hogy a monda az ő városukból származik. Bursa és Kirklareli városa olyannyira a Karagöz „birtokosaivá” váltak, hogy Kirklareli egyik terén egy hatalmas méretű Karagöz szobrot állítottak fel. A felavatásán magam is részt vettem, és filmfelvételt



Burák



Férfi és női sellő



Karagöz Müzeum, Bursa, Törökország

készítettem róla. Talán egyetlen országban sem volt még ilyen esemény. Bursa és Kirklareli a Karagöz hagyomány központjaként tekint önmagára, míg a Karagöz művészetének eredeti szülőhelyét, Izsztambul, hidegen hagyja.

Az általunk ismert dokumentumokból is kiderül, hogy a Karagöz a 16. században egyfajta színjátéktípusként került át az Oszmán Birodalomba. Az eredettel kapcsolatban más teóriák is léteznek. Egyesek szerint cigányok hozták Indiából, vagy mint a hagyományos művészetek jónéhány olyan eleme, a báb, a bohóctréfa (soytanlık), a bűvészkedés, a népi színjáték (ortaoyunculuğu/ortaoyunu), az árnyjáték is a 16. században vándorló zsidók segítségével került Spanyolországból az Oszmán Birodalomba. Egyik elméletet sem támasztja alá több forrás, így mégis az a legvalószínűbb, hogy Egyiptomból származik.

Ezen a ponton már csak egy kérdés merül föl, hogy Egyiptomba honnan került. Ázsiában, különösen Kínában, Indiában és Indonéziában gazdag és ősi árnyjáték hagyományt találunk. Ráadásul a kínai és indiai árnyfigura is fényáteresztő bőrből készül, ami a török árnyjátékhoz hasonlatos. Bizonyos, hogy Egyiptomba Ázsia legrégebbi árnyjáték technikával rendelkező szigetországából, Jáváról került át. A 7. századtól a 10.-ig arab kereskedők alapítottak a délkelet-ázsiai partok szigetein kolóniákat, s míg a kereskedelmet fejlesztették, az iszlámot is terjesztették. Az olyan muszlim eredetű desztánokat<sup>6</sup>, mint a *Hamzaname*, Délkelet-Ázsia kultúrájába oltották. Jáva árnyjáték-technikája tehát ilyen úton érkezett Egyiptomba.

A Karagöz fejlődésében két fontos elem játszik szerepet. Az egyik a Karagöz társadalompolitikai, kritikai, gúnyolódó, szatirikus irányultsága, a másik pedig a szabadszájúsága. A Karagöz nyílt és rugalmas műfaj, amely képes alkalmazkodni mind az egyes eseményekhez, mind a kitűzött célokhoz

és a választott témákhoz. Még a vallási vezetők is – a fetvaik<sup>7</sup> idején – a Karagöz irányában türelmet tanúsítva mentséget találtak, amikor az, ha nem is az iszlám elveket, de a gyakorlatot támadta, és elismerték érinthetlenségét.

Egy francia író, bizonyos Wanda az 1820-as és az 1870-es évek között az Oszmán Birodalomban tartózkodott, és közelről szemlélte a politikai fejleményeket. Könyve Karagöznek szentelt részében így ír: *„Ez a gúnyolódás mindegyre az állami vezetőkre, az ő magatartásukra, szokásaikra, viselkedésükre irányul, még a szultán sem menekülhet annak sértő, éles nyelvétől.”* Az író egy külföldi szemtanú megjegyzését idézi: *„A törököknél a Karagöz a határtalan szabadság képviselője, a cenzúrárt nem ismerő vaudeville színésze, aki nem ismer tilalmat, és közveszélyes fecsegő. A személye és tevékenysége szent és sérthetetlen. A szultánon kívül nincs senki a birodalomban, aki ettől a gúnyolódó viselkedéstől szabadulhatna. A nagyvezírt elítéli, bűnösnek nyilvánítja, és tömlöcbe zárja, a külföldi követeket zaklatja, és a Fekete-tenger admirálisaira vagy Ciprus generálisaira is nyelvet ölt. A nép pedig tapsol neki, a kormányzat türelmet tanúsít iránta.”*

Egy másik szemtanú véleménye szerint a Karagöz szabadságával Európa országainak újságjai nem vehetik fel a versenyt, még az olyan országok sem, mint az Egyesült Államok, Anglia, Franciaország, melyek a politikai szatíra tekintetében kevesebb szabadságot engedhetnek meg maguknak. Ezzel szemben a Karagöz az abszolutista módszerekkel kormányzott Törökországban egy ellenőrizhetetlen, mindenre elszánt napilaphoz hasonlít, amely ráadásul, minthogy nem írásos, hanem szóbeli, még nagyobb veszélyt jelent, s a szentnek elismert Abdülmecit<sup>8</sup> kívül mindenkit megtámad.

Ez a politikai szatíra azonban, akár a Karagözben, akár a népi színjátszásban (ortaoyunu), Abdul-Aziz

6 Desztan vagy destan – perzsa mintára (dásztán) kialakult elbeszélő költemény a török népek népköltészetében és dalnokköltségzetében.

7 Fetva (arab) – a mufti döntése vitás esetekben

8 Abdül-Medzsid (1823-1861) oszmán szultán

oszmán szultán uralkodása idején (1861–1876) véget ért. Az elején már említettem, hogy a politikai szatíra mellett a Karagöz szabadságának másik területe a szabadszájúság volt. A helyi források ebben a kérdésben elhallgatnak, és a 19. századtól alig találunk információt a Karagözről. Egyes kutatók azt állítják, hogy a Karagözben nem fordulhatott elő trágárság, s ennek híre csak a vásárhelyeken lévő, piaci Karagöz-előadókát néző külföldi utazók félrevezető beszámolóiból származhat. Ugyanezek a kutatók azt állítják, hogy a Karagöz tényleges mondanivalója filozófiai és iszlám misztikus (*tasavvufi*), s abban efféle trágárságok nem fordulhatnak elő. Azonban ennek igazolására semmilyen bizonyítékot nem tudnak felmutatni.

A báb-Karagöz és ortaoyunu-karakterek legfontosabb jellemzői, hogy változatlan általánosításokon alapszanak, nincs saját akaratuk, ezért állandóan önmagukat ismételtetik. Tőlük a meghatározott helyzetekben meghatározott viselkedést várunk. A kapcsolataikban is állandóság uralkodik. A személyiségük elmosódott, nem egy meghatározott korban lépnek színre, és nincs meghatározott múltjuk és jövőjük sem. Az események nem adnak hozzá semmit a jellemükhöz, ahogy az általuk megélt dolgok sem hagynak nyomot a viselkedésükön. Az idő olyan összegző hatásai, mint a külső megjelenés, a felnőtte válás, öregedés, rájuk nincs hatással. A meghatározott hibák, tulajdonságok egyetlen személyben felnagyítva összpontosulnak. A külső megjelenés a fontos, ami kiegészíti a személy bensőjét. A drámában minden csak egyszer történik meg és nem ismétlődik, ezzel szemben itt a típusokat általánosítják és elvonatkoztatják, ami pedig vagy leegyszerűsítéssel és felnagyítással, vagy pedig összehasonlítással és általánosítással jár. Az ilyen karakterek általi megszemélyesítéssel a mimoszban, a commedia dell'artében, a melodrámban, napjainkban pedig a filmvásznon például a cowboy-filmekben találkozunk.

A Karagözben és az ortaoyunuban a megszemélyesítés főleg az ellentét-képzéssel és az ismétlésekkel történik. Ahogy minden személy meghatározott viselkedése folyton ismétlődik, egymással is állandóan ellentéteket teremtenek.

A színjátékokban a meghatározott karakterek meghatározott öltözetet viselnek. Ez a ruha annak a helynek a sajátosságait hordozza, ahonnan a karakter származik. Ezen kívül annak a karakternek a szokásait, foglalkozását, sajátosságait is hordozza. Például a részegnél butykos van, a *Tuzsuznál* (sótlan, unalmas ember) kés, a *Tiryakinál* (kábitószertfüggő, szenvedélybeteg) ópiumpipa, a csirkefogónál pisztoly, a *kastamonuinál* balta, a jókedvű kópénál három húrú kis népi hegedű (*kemençe*). Némelyikük béna, púpos, nyomorék, másnak a termete olyan hórihorgas, mint egy kastamonuié, megint más olyan törpe, mint Beberuhi (a Karagöz egyik állandó szereplője).

Az ismertetőjegyek között a karakterre jellemző zenék, népdalok és táncok is megjelennek. Az egyes szereplőket, még mielőtt a színpadra lépnének, felismerhetjük a felcsendülő dallamról, az énekelt népdalról, az eltáncolt táncról vagy a felolvasott versről. Ezek többnyire annak a területnek a népdalai és táncai, ahonnan az adott karakter jött. A Kayseriből való kanáltáncot (*kaşık oyunu*), a Rumeliből való *szirtoszt* (sirtó), a fekete-tengeri *horont*, a kurd *bart* táncol. Olyannyira, hogy egyes szereplőknek már a járása is meghatározott ritmusban történik. Pişekar színrelépésekor a járása a kettős kiáltás „düm tek tek düm tek” üteméhez illeszkedik, *külhanbeyi* oldalazva jár. A görög azt mondja, „vre”, az albán azt, hogy „mor”, a perzsa az igent jelentő „bel”-t, vagy az ént jelentő „özüm”-öt, az arab az igent jelentő „ayvâ”-t, a Rumeliből való „haçan”-t, vagy azt, hogy „a be”, a kurd azt, hogy „uy babo”, az örmény azt, hogy „foşgeya”. Egyes karakterek jellemét ugyanannak a szónak az ismételtetése határozza meg, így a *Rasgele* (támolygó, össze-vissza), *Tevtatı Kütüpati*, *Dediki* nevű szereplőknek a saját nevük gyakori ismételtetése.

A szereplők beszéde, azt lehet mondani, megismerésük legfontosabb útja, mert akár a Karagözben, akár az ortaoyunuban a cselekmény és a cselekvés helyett inkább a szójátékok hangsúlyosak. Ezért van, hogy az ortaoyunu másik elnevezése *Meydan-ı sühan* (a szó tere). Az Oszmán Birodalom különböző helyeiről jövő személyek a törököt a származási helyük nyelvjárásával beszélik,



Hadzsevat és Karagöz (A bábfigurákat tervezte, készítette: Cengiz Özek)



Karagöz-szoborfigurák a múzeum előtti parkban



Szarvas



Karagöz és mameluk-alakok





ez a dialektus pedig mindig a törökkel való szembenállása mértékében hangsúlyos. Ez az ellentétképzés a nevetetés egyik módszere is, amellel hogy a személy megismertetéséhez hozzájárul. Melyik a mindennapi, szabályos török nyelv? Az isztambuli török. De, mivel ez precíz, díszes és válsztékos, egyben szembenállást is képvisel, falat emel a megértés elé. Mivel Karagöz vagy Kavuklu számára mindenkinek a beszéde meg nem értést terem, a szabálykövető, mindennapi török nyelvet az isztambuli török ember nyelveként fogadja el. Így az Anatóliában játszott Karagözben az eljátszott hely nyelvjárása a megszokott. Azt lehet mondani, hogy a Karagöznek és az ortaoyununak a legfontosabb jellemzője és célja, hogy megértést teremten és humort szüljön.

A karakterek osztályozása annak érdekében, hogy elősegítsék a vizsgálódást, minden esetlegessége és hibája ellenére elkerülhetetlenné vált. Eszerint találkozhatunk a következőkkel:

**A főszereplők:** Karagöz, Hadzsejvat

**Nők:** minden nőimitátor

**Az isztambuli nyelvjárás:** Cselebi, Tiryaki, Beberuhi, Matis

**Anatóliai szereplők:** a pernahajder, a kastamonui, a Kayseriből való, az Eğinből való, harpuri, a kurd Az Anatólián túliak: Muhadzsir (Rumeliből), albán, arab, perzsa

**Zimmi (nem muszlim) személyek:** görög, francia (Frenk), örmény, zsidó

**Búnös,** valamilyen hibával, fogyatékosággal rendelkezők és pszichés eredetű betegségben szenvedők: dadogós, púpos, orrhagú (hümmögő), nyomorék, bolond, ópiumfüggő, süket, ostoba vagy tökfaj

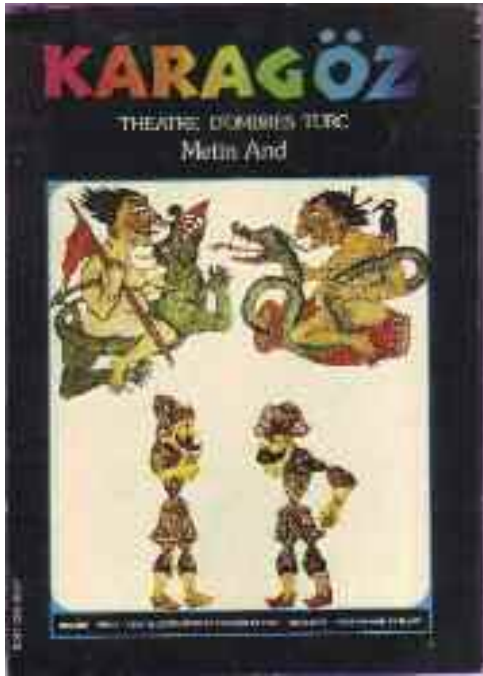
**Csirkefogók és részek:** Efe, Zeybek, Matis, Tuzsuz, Sarhoş (részeg), Külhanbeyi

**Szórakoztató személyek:** Köçek, Çengi, Karırocu, Hokkabaz, Canbaz (légtornász, akrobata), Cureunabaz, Hayalci Çalgıcı. 10) természetfeletti képességekkel rendelkező lények: a búbajos (büyücü), Ca-zülar, Cinler (dzsinnek; szellemek), Zebani (gonosz szellem)

**Átmeneti,** másodlagos szereplők és a gyerekek Elegendő-e mindaz, amit itt elmondtunk ahhoz, hogy elmagarázzuk a Karagöz kiemelkedő kulturális szerepét? Ha ön azon a véleményen van, hogy nem, ki kell jelentenem, hogy a Karagöz többé már semmilyen szempontból nem az az előadóművészet, ami régen volt. De minden információ, ami hozzásegít az alaposabb megismeréséhez, talán az olvasó szívéhez is közelebb hozza ezt az ízig-vérig egészséges jókedvet árasztó színjátékípus.<sup>9</sup>

Fordította: Mátéfi Attila  
A lábjegyzeteket írta: Balogh Géza

9 Kunos Ignác (1860–1945) turkológus, a török színjátékkultúra híres magyar kutatója a karagöz eredetét egészen a bizánci mósokszokig, az ógörög mimoszok későbbi megfelelőjéig vezette vissza. Maga is több karagöz játékot írt.



Metin And könyvének második kiadása és egy régi Karagöz-előadás jelenete



Részlet a Karagöz Múzeumból

## Metin And THE KARAGÖZ

The Turkish shadow play, Karagöz, is an important cultural heritage. It could be described as a microcosm, a cross-section of Ottoman culture and social structure combined into a harmonious and many-faceted totality. Many arts, aural and visual, join to form a spectacular mosaic: poetry, narrative, music, song, dance, colour and movement. All the elements of Ottoman culture and art are here: classical diwan poetry, folk poetry, mystic poetry; classical music, folk music; art dancing and folk dancing; all the word plays of oral literature: nonsense rhymes, tongue-twisters, riddles, fables, imagery, wit, paradox, malapropisms, exaggerations, repartees, play on words and so on. And above all, play on words of a type that we might call 'hoaxing' continues throughout the performance. The first of these is equivocation, and the second is paronomasia or punning, using words with identical or similar sounds but different meanings. The rhythm in which both dialogue and action proceed create a form of expression that even those who do not know Turkish can appreciate. At the same time communication breakdowns between characters speaking different dialects add another dimension.

Just as the performance is a totality, so the Karagöz performer is an all-round and creative artist:

- First of all he is the creator or dramaturge. He composes all the elements of the scenario and all the dialogue. Since Karagöz is open and flexible in form, he can improvise, even during a performance, shortening, lengthening, or changing the order of the scenes, or incorporating a topical event.
- He is the director of the performance, organising all its elements and the links between them, the tempo, and the rhythm.
- He is a musician; he sings songs, plays instrument such as tambourines and whistles, or selects and uses recordings of music. In the past music was played by a group of musicians.
- He is an actor. He plays dozens of characters. He adjusts his voice according to the characteristics of each one, pitching his voice higher or lower, and altering the stress patterns and tone. Men and women, the elderly and children, stutterers, nasal voices, and the opium eater who snores in the middle of every sentence are all clearly distinguished. By means of their words he expresses their reactions, and he makes the figures move accordingly.
- He is a choreographer. Whether in art dancing (*çengi, köçek, kanto*) or Anatolian folk dancing (*halay, bar, zeybek*) he ensures that the movements are in harmony with the music.
- If the figures are made by the Karagöz puppeteer, he is also a plastic artist who designs, draws and paints them. He is also in this respect a craftsman who must prepare the leather in the correct way, make the figures transparent, cut them out, pierce the holes and link the sections at their joints.
- He arranges the lighting.
- He directs the sound effects.
- He is also the manager of his performance. He inspects the venue, puts up the curtain, makes business contacts, organises moves and so on.

Of course, there are some Karagöz puppeteers who employ one or two helpers for some of these tasks. But although the assistants take care of minor tasks, this is basically a one-man performance. These artists are also expert at some of the other traditional stage arts, like storytelling (*meddahlık*), puppetry (*kuklacılık*), illusionism (*hokkabazlık*) and folk drama (*ortaoyunu*).

As to the question of where, how and when shadow play came to Turkey, this tradition cannot have arrived from Central Asia and Iran as it does not exist there. Shadow play is known to have been introduced to Turkey from Egypt in the 16<sup>th</sup> century and indisputable evidence proves its existence there. Evidence of its introduction from Egypt is equally incontrovertible. It is provided by a history



of Egypt entitled *Bedayi'ūz-zuhbur fi vekaayū'd-dūhur* by the Arab writer Mehmed b. Ahmad b. Jlyas'ūl-Hanefi. In several places in this work are references to shadow plays. In one place he tells us that in 855 H. (1451) the Memluk sultan Çakmak (1438–1453) banned all shadow play performances (*şuhus – hayalū'z-zill*) and commanded that the figures be burnt. In another he recalls that Sultan Melikū'n-Nasirū'd-din Muhammed amused himself watching the performances of the shadow player Ebū'l-şer. He also relates that shadow plays were performed throughout the year, not only in the month of Ramadan, and that they were banned on 9 Zilhicce 924 H (12 December 1518) on the grounds that Ottoman soldiers robbed audiences returning from the performances, and kidnapped women and boys.

Where the part of this book pertinent to our subject is concerned, it relates that when the Ottoman sultan Selim II conquered Egypt in 1 S 1 7 he hanged the Memluk sultan Tumanbay II on 1 S April 1 S 17. The shadow player at the palace on the island of Rode in the Nile at Cize re-enacted the hanging of Tumanbay at the Züveyle Gate, including the fact that the rope snapped twice in the process. Sultan Selim was very pleased with the performance, and having presented the player with 80 gold pieces and an embroidered caftan, said, "When we return to Istanbul, come with us, so that my son can see this play and be entertained." At that time his son Suleiman was 21 years old. Altogether six hundred Memluk artists accompanied the sultan back to Istanbul, and returned home three years later.

On 20 June 1612 shadow players were brought from Egypt to perform at the wedding of Öküz Mehmet Pasha and the sultan's sister Geverhan. Sultan Ahmet I watched one of these Egyptian players, Davūd el-Artar (Menavi), in Edirne, as we learn from the memoirs of the player himself.

Another reliable source confirming that shadow play was introduced to Turkey from Egypt in the 16<sup>th</sup> century is a work by Ibn Jyōs dating from the reign of Selim II. Before going on to other evidence in support of this, let us see whether there are any common attributes of the shadow play in Egypt and the 16<sup>th</sup> century

Turkish shadow play. We know that shadow play existed in Egypt in the 11<sup>th</sup>, 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries. We have the texts of three 13<sup>th</sup> century shadow plays written in verse and rhyming prose by Mehmed bin Danyal b. Yusuf around 1248. The first of these is entitled *Tayfi'l-hayal*. It begins, just as in Karagöz, with a song, thanks to the audience, a plea to God, and a prayer to the ruler. The hero of the play, a poor soldier named Visal, finds a wife through a matchmaker, but after the wedding lifts the bride's veil to discover a horrifically ugly woman beneath it. Visal threatens both the matchmaker and the matchmaker's husband, and decides to go on a pilgrimage to Mecca to be purified of his sins.

The second of Ibn Danyal's plays is *Acib ve Garib*. This is not a specific succession of events, but rather various characters appear. The main characters are Garib and Acib who, just like Karagöz and Hacivat, have contrasting personalities. Garib is cunning and poor, and Acib is an eloquent talker who gives praise to God for creating wine and encourages beggars. Apart from these two, the other characters are a physician, snake charmer, surgeon, stargazer, magician, epileptic child, aerobat, monkey trainer, sword swallower, down, lion, elephant and bear trainer, and ebū'l-kitat ('the father of the cats'), who makes peace between cats and dogs. Garib brings the play to a close. The cat and dog fight is mentioned in an account of the shadow play in the 16<sup>th</sup> century that we will see below. Evliya Çelebi also mentions a shadow play based around a cat and dog fight (in the 17<sup>th</sup> century).

The third play by Ibn Danyal, *El-Müteyyem*, features cock, ram and bull fights organised by Müteyyem with his rivals in order to win the girl he loves. Earlier than this we find a long account of the shadow play in Egypt by the poet Ömer Ibnül-Fariz in his *Tā'yyetü'l-Kübra*: in the shadow plays described in this poem ships sail on the sea, armies battle on land and sea, camels, cavalry and infantry soldiers pass by, a fisherman throws his net and catches fish, sea monsters sink ships, and lions, birds and other wild animals attack their prey. Almost all of these later featured in 16<sup>th</sup>-century shadow plays in Istanbul. Here too birds fly, wild animals fight one

another, ships sail, and people are swallowed by a monster. Further proof of such shared features are pictures discovered by Paul Kahle thought to depict a 13<sup>th</sup> century shadow play. When we examine these pictures, we find that the figures include a lion, birds, including a stork (we will see a stork in the narrative below) and ships.

After the introduction of the shadow play from Egypt, the Turks made their own creative contributions, and a very colourful, animated and original new form emerged which was disseminated throughout the Ottoman Empire and its sphere of influence. Sources describing the early Turkish shadow play all date from the festival of 1582 celebrating the circumcision of the royal princes, or dates close to this. The most important document, which did not attract the attention of earlier researchers and which gives the most extensive and detailed information about shadow play, is *Surname-i Hümayun*, an illustrated account of the famous 1582 festival.

In numerous places in *Surname-i Hümayun* we come across the term *hayalbaz*, which is not explained, presumably because everyone knew what it was. The term *hayalbaz* may have referred to a type of puppet or perhaps another type of performing art, before it came to refer to the shadow play. In a foreign source, although puppet plays are described in several places, the shadow play is described in only one place, as in the *Surname-i Hümayun*. This foreign eyewitness, although he gives a shorter description than the Turkish writer, had clearly seen the same performance:

“Someone brought a small wooden hut on six wheels, the stage, into the centre. In front of this was a curtain of linen cloth, and inside several lights. Someone made the images move, casting reflections onto the curtain by means of the lights. For example, a cat ate a mouse, and a stork ate a snake. As well as these, two people talked together using signs made with their fingers like mutes, and similar things. One chased, another ran, and so on. Watching these would have been most delightful if the strings pulling the images here and there had not been visible.”

There are many common features between the two texts. For example, the *Surname-i Hümayun* description also mentions a cat and mouse, and a stork and snake. Both texts say that the images were moved by means of strings. It is possible that the audience mistook the shadows of the sticks moving the figures for strings. Prologues involving animals were still being shown at the end of the 19<sup>th</sup> century.

According to *Surname-i Hümayun*, a prayer was recited to the reigning sultan at the beginning of the play, just as it was in *Karagöz*. Here birds fly, beasts of prey are shown in combat, lovers bow their heads before beautiful girls seated on ornate thrones, singers sing beautiful melodies, the wind snaps great galleys in half, people eat and drink at social gatherings, various flowers are shown growing in meadows, various fruits grow regardless of the season, and after the scenes of the cat and mouse and the stork and snake, a horrifying monster arrives and swallows up all the people.

In the 17<sup>th</sup> century *Karagöz* attained its familiar form. For this century there is extensive evidence, including the account by *Evlîya Çelebi* and others by foreign travellers to Turkey. The most detailed information about the shadow play in the 17<sup>th</sup> century is provided by *Evlîya Çelebi*. It is in his book that we find the names *Karagöz* and *Hacivat* mentioned for the first time as well as the subjects and characteristics of the plays, the poems which were recited and the famous shadow players of the age.

A much-debated subject is whether *Karagöz* and his friend *Hacivat* were real people. These two protagonists of the shadow play became so ensconced in the hearts of the people that they wished to envisage them as people who had really lived, and various stories were told about them that seemed to prove this. According to one, *Hacivat* was a stonemason and *Karagöz* a blacksmith during the reign of Sultan Orhan in the early-14<sup>th</sup> century. While the pair was working on the construction of a mosque in Bursa they distracted the other workers with their witty repartee, so the work fell behind schedule and the sultan ordered their execution.



Rabbi



Cselebi



Frenk



Örmény (A bábfigurákat tervezte, készítette: Cengiz Özék)

The second of the four stories is related by Evliya Çelebi who says that Efelioğlu Hacı Eyvad, known as Yorkça Halil, was a well-known character who travelled to and fro between Mecca and Bursa in the Seljuk period, and that during one of these journeys he was killed by bandits. Karagöz, meanwhile, was Kipti Sofyozlu Bali Çelebi from Kırk Kilise (today's Kırklareli) near Edirne, and stable groom to Emperor Constantine in Istanbul. The two would meet once a year when the emperor sent Karagöz to the Seljuk sultan Alaeddin. The shadow players enacted their conversations.

To return to the first version of the story, it is related that a person called Şeyh Kuşteri enacted Karagöz and Hacivat as a shadow play to the sultan who regretted having ordered their execution. Different sources give contradictory information about the identity of Şeyh Kuşteri, where he came from and when he lived. Evliya Çelebi mentions him not in connection with Karagöz but with music, describing him as the inventor of a wind instrument called *kamış-ı mızmar*. The most implausible aspect of the story set in Bursa is that Sultan Orhan should have executed Karagöz and Hacivat for their witty and amusing conversation because the Ottoman sultans always invited such people to their court to entertain them. If Sultan Orhan had heard about two people so eloquent as to delay construction of a mosque, he would certainly have done this and made them his constant companions. Nevertheless, this story resulted in Şeyh Kuşteri being adopted as the patron saint of Karagöz puppeteers. Both the people of Bursa and those of Kırklareli claim that the Karagöz shadow play originated in their own provinces. However, even if the stories were true, proving that Karagöz and Hacivat had been real people, this would not prove that the shadow play itself and its technique had originated in Turkey. Not only is there no record at all of the shadow play existing in Ottoman Turkey during the periods in question, but there is no reference to the names of either Karagöz or Hacivat. Both Bursa and Kırklareli have embraced Karagöz with enthusiasm, and a huge statue of Karagöz has been erected in a square in the city of Kırklareli. I myself

attended the inauguration ceremony and filmed it on video. Quite likely nothing of the kind has ever occurred in any other country. In Bursa there is a memorial tomb which has now been renovated. It is admirable that these two provinces should feel so possessive about Karagöz. If only all our provinces felt similarly about our other popular folk heroes. Istanbul, which is the real birth place of the Karagöz shadow play, looks down on it as a primitive form of entertainment.

What is now certain from the documents I have cited here, and others which I have been unable to mention in the limited scope of this article, is that shadow play arrived from Egypt in the 16<sup>th</sup> century. There are various theories regarding its earlier history. According to some it was brought by gypsies from India, or by Jews emigrating to Turkey from Spain in the 15<sup>th</sup> century and brought with them many of our traditional performance arts, such as puppets, clowns, illusionists and the folk theatre *ortaoyunu*. And there are other different theories. Although there may be same elements of truth in all of them, this does not change the fact that shadow play arrived to the Ottoman Empire from Egypt.

How shadow play arrived in Egypt is another question. There is a rich and deep-rooted shadow play tradition in Asia, particularly in China, India and Indonesia. Moreover, in China and India the shadow play figures are made of semi-transparent leather, giving them a closer similarity to Turkish shadow play. However, it is proven beyond doubt that the shadow play technique round its way to Egypt from Java, whose shadow play is the most ancient. The famous Moroccan traveller Ibn Battüta went to Java in 1345. Long before him, from the 7<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup> centuries, Arab merchants established colonies on the coasts of south-east Asia, engaging in trade and disseminating Islam. They introduced epics of Islamic origin like the Hamzaname into the culture of south-east Asia, and in this process of cultural exchange, the Javanese shadow play was brought to Egypt. In the course of my research I have noted many common features between the shadow plays of Java and Turkey, with the exception of the transparency of the figures. Nor were the



figures of the Memluk shadow play transparent. This was an innovation in the Turkish shadow play which occurred in the 17<sup>th</sup> century. Having taken its basic form in the 17<sup>th</sup> century, Karagöz went on to develop during the following centuries, becoming the best loved performance art among the Turks. There are two crucial aspects of the Karagöz plays that cause difficulty: one is social and political criticism and satire, and the other is its ribaldry. These were factors in the demise of Karagöz, which was hastened by the introduction of western style theatre.

Researchers into Karagöz used to assume that it was confined within certain boundaries. So much so, that some writers asserted Karagöz could not easily extend beyond these boundaries, and that the plays avoided criticism of clerics and statesmen, state and government. Yet in fact Karagöz is a flexible and versatile form that can adapt itself to any event, any purpose and any subject. What is more, Karagöz enjoyed his own immunity. Even in their *fetvas*, theologians found excuses for tolerating him when he violated Islamic traditions and practices, granting him an explicit area of inviolability. So it was unimaginable that he should not have mocked clerics and statesmen or commented on political affairs, in view of his temperament and disposition. Yet definite proof of this at first proved elusive, despite extensive searching. Most of our knowledge of the Karagöz plays dated from the late-19<sup>th</sup> century, a period under the oppressive rule of Sultan Abdülhamid II when free speech was suppressed. Prior to this Turkish sources gave very little information, while foreigners dwelt mostly on the lewd and shameless nature of Karagöz.

Finally my research has revealed the most important evidence of Karagöz having targeted statesmen and state affairs, and engaged in political satire. Wanda, a Frenchman who visited Turkey between 1820 and 1870, kept close track of political developments in the country and was closely acquainted with the leading statesmen of the period. In the section of his book devoted to Karagöz, it is the political angle that he emphasises. Moreover, the fact that Wanda cites several examples adds credence to his account. He begins by explaining that

the Karagöz plays consist of satire which is always directed at the highest state officials, their attitudes, habits and behaviour, and says that even the sultan cannot escape his sharp wounding tongue. Wanda goes on to relate a political incident that took place during the early part of the reign of Sultan Mahmud II, when Gürcü Mehmed Reşid Pasha was both vizier and commander-in-chief. The pasha had a soldierly temperament and made everybody tremble. He defended Çumla in 1827 and 1828, and with his Nekros of (or Ilnat) Kazaks met the Egyptian army commanded by Ibrahim Pasha at Konya. The Kazaks, with their swords and horses, were the strongest force under the command of Resid Pasha, but when the horses were startled and fled, he found himself alone with three Kazaks. Two of them were killed in the ensuing fighting, the third one and the pasha resisted the enemy for eight days without food. When Reşid Pasha was on the point of dying, he gave his sword to the Kazak Ivan Manazoff to take to the sultan. Manazoff fulfilled this duty, and a year after this incident Reşid Pasha figured in a Karagöz play.

Having explained that it is unusual to hear pleasant things about a statesman voiced by Karagöz, Wanda goes on to describe another play. In this a good-looking young man consults Karagöz as to what profession he should choose. After thinking a little, Karagöz laughs and says he should join the navy where he will probably be made an admiral since he knows nothing at all. Soon afterwards the young man appears in admiral's dress and relates what happened in his new profession: "I boarded my ship and sailed along, then anchored in front of the sultan's palace in Dolmabahçe. I set out again and sailed in this way back and forth until I became a seasoned sailor like the English. There were many rats on the three-deck Mahmudiye, with its admiral's pennant, and first they ate up all the food, then gnawed the ship's iron bars and timbers. Just as the ship was about to sink I brought twelve English dogs, which destroyed the enemy, and so saved the crew from hunger and the ship from sinking. The sultan heard about this victory of mine and gave me his sister in marriage." This is a parody of the true story

of the sultan's son-in-law Laz Mehmed Ali Pasha. In another performance seen by Wanda, the sexual perversion of Topal Hüsrev Pasha and his passion for boys is treated quite openly. The government of Sultan Abdülaziz during the early years of his reign, his wanderings around the city, and his favouring Ziya Bey and Muhtar Bey over the old experienced statesmen were apparently the topical subjects of the day.

Karagöz cruelly ridiculed the elderly statesmen, including Kıbrıslı Mehmed Pasha, who was portrayed flapping his arms like a windmill and shouting at the top of his voice that he knew who the thieves were and how they had filled their pockets. Meanwhile an elderly imam brings his wife, brother-in-law and son-in-law before the pasha, and it is discovered that all their pockets are filled to the brim with gold, silver and banknotes. This lampoon pushed the indulgence of the authorities too far, and Karagöz was banned from satirising state dignitaries and eminent figures under threat of heavy penalties. Wanda says that after this Karagöz lost its interest, and was reduced to a pointless, coarse and vulgar comedy.

Another foreign witness confirms that Karagöz plays consisted of political satire. "In Turkey Karagöz is a representative of unlimited freedom; a vaudeville artist who defies censorship, and an irrepressible, intractable newspaper. His person is sacrosanct and his actions inviolate. Apart from the sultan there is no one in the empire who can escape his satirical attention: he judges the Grand Vizier, condemns him and imprisons him in Yedikule Dungeon; he embarrasses foreign ambassadors; he inveighs against the admirals of the Black Sea and the generals of the Crimea. In so doing he is applauded by the common people and tolerated by the government."

Several foreign observers mention the political aspect of Karagöz. One says that because Karagöz was the spokesman for malcontents he was banned or only permitted to perform in certain places. Another comment that the dialogue of the Karagöz plays was sometimes humorous and witty, sometimes subversive and seditious. He says that they even cast slurs on the sultan and

his viziers. A later observer discusses this subject at length, declaring that Karagöz took no notice of censorship and enjoyed limitless immunity, so much so; that the newspapers of Europe could not march him for vituperation, and even in countries like the USA, England and France, political condemnation was more tightly controlled; whereas in Turkey, where there was absolutist rule, Karagöz resembled an unruly, uncontrollable daily newspaper, which moreover, being oral rather than written, presented a greater threat; and that he attacked everyone apart from the revered Abdülmecid. The writer goes on to say that in August 1854 Karagöz denounced the delaying tactics of the British and French admirals with a ceaseless barrage of stinging comments, that he opposed the admirals' tactics and furiously admonished them to command their ships better. According to the same observer, the Grand Vizier was depicted in a shadow play, this exalted statesman being put on trial as if he were an infidel, and when he failed to defend himself satisfactorily before the judge, he was thrown into Yedikule Dungeons. After describing Karagöz as a combination of Boccaccio, Rabelais, Petrone, Marfario and Harlequin, he says that in any other country, the writer of just a single line of what Karagöz had said would have resulted in arrest or exile, but that nothing at all happened to Karagöz.

Another foreign observer also remarked that Karagöz spared no one in his harangues, whether pasha, ulerna, dervish, banker or merchant, but that everyone of every class and every occupation made their appearance on the screen, each identified by their distinctive characteristics, and they were sometimes obliged to listen to very harsh truths. Gerard de Nerval explains that as the spokesman of the common people Karagöz exercised the activities of people of secondary authority, and in doing so defied the stake, the axe and the gallows. This political satire, whether by Karagöz or the ortaoyunu, came to an end during the reign of Sultan Abdülaziz.

Apart from political satire, the second liberty enjoyed by Karagöz was his ribaldry, as already mentioned. Local sources are silent on this subject; and provide

little information about Karagöz in general, apart from the odd passing reference or the names of one or two Karagöz puppeteers. On the other hand, many of the foreigners who visited Turkey emphasised the lewd character of the Karagöz plays: G. A. Olivier, Sevin, who says that Karagöz appeared on the screen with his male organ showing; Gerard de Nerval, Rolland, who considered the obscenity of Karagöz so excessive that it would be the downfall of the Turks; Theophile Gauthier, Edmondo de Amicis, and many more. One witness was astounded that there was no censorship of Karagöz, and that women and children were allowed to watch Karagöz, phallus and all.

When Wanda attended a Karagöz performance of this type, he asked an elderly Turk who had brought two little girls with him how he could allow children to see such shameless scenes, and received the following answer: 'Let them learn; in the end they will know about all this; rather than leave them in ignorance, it is better that they know.'

An English traveller who gives a long and detailed account of a Karagöz performance which he saw in Beyazit, Istanbul, in 1894, says that in one scene a Turkish and a foreign woman were shown flirting with someone wearing a fez – presumably Çelebi – when the foreign woman's husband turned up. There ensued a fight between the lover and the husband, at the end of which the lover and the two women came to an understanding. Just at that moment, however, Karagöz and Hacıvat whisked the lover away and proceeded to perform a scene with the ladies that the writer was embarrassed to record, even in Latin.

Some researchers, determined to admit no stain on Karagöz's innocence, have asserted that there could not have been any lewdness in Karagöz; that these are the fallacious conclusions of foreign travellers who did not understand the Karagöz performances that they saw on street corners and in marketplaces. The same researchers claim that the true meaning of Karagöz is philosophical and mystical Islam (*tasavvufi*), which could not have contained any vulgarity. But they are unable to provide any proof of this. Mystical meaning is not

to be found in any Karagöz play. This is merely an attempt to perpetuate the inviolability of Karagöz. If the subjects and dialogue of Karagöz plays are examined, they are found to include raids on houses where adultery is being committed, sexual intrigue, marrying two women, lesbianism, and other sexual perversions. No trace of mysticism has ever been found in any accounts of Karagöz plays. Old Arab and Persian poets and thinkers referred to the educational aspect and symbolic meaning of puppets and shadow plays, perhaps under the influence of Greek and Roman writers who wrote of such analogies and connotations. Those researchers who are so concerned to preserve the dignity of Karagöz and reluctant to recognise it as folk drama, for the same reasons refuse to accept that the phallus was an inextricable appendage of Karagöz figures. Yet the phallus, as a relic of fertility rites, is an inseparable feature of humorous mime and Ortaç, the comedies of Aristophanes, and folk drama, such as the commedia dell'arte. So why should it be absent from Karagöz, which is also folk drama?

Evlıya Çelebi writes in his account of Karagöz, "... and the young Nigar entered the baths, and Gazi Boşnak raided them, and tying twine to the kir of Karagöz led him out of the bath..." Kir is the male organ. Similarly we find the following line by the poet Kani:

*"Like Karagoz's kir he rises and shows himself."*

We know that Karagöz often appeared with a phallus, an image described as Toramanlı Karagöz (Karagöz of the Cock) or Zekerli Karagöz (Karagöz with a Penis), and there were also plays which made reference to lesbianism and other types of sexual perversion.

The reaction of the authorities to the political satire and obscenity of Karagöz in the 19<sup>th</sup> century can be attributed in part to the introduction of western theatre, and resulted in increasing regulation of Karagöz. The press also began to criticise the ortaoyunu, while intellectuals opposed both equally. Namık Kemal described them as 'schools of immorality' and 'schools of scandal,' and advised that people go to the theatre instead.



Cengiz Özek (1964. Isztambul, Törökország) bábjátékos, képzőművész, színházigazgató  
(Magyar átírásban: Csengiz Özek)



Török árfyfigurák a 20. század elejéről: Hüsmen aga, Sauli Natir, a molett fürdőző hölgy, Sadar, az elvarázsolt hölgy, Eskici Yahudi, a zsidó zsidóbarát.



Cengiz Özek lakása



Karagöz was not only widespread in Turkey, but found a foothold in many Islamic countries and in the Balkans. In this way the shadow play, which the Turks had adopted from elsewhere, evolved with the addition of their creativity, tastes and artistic expression, and spread throughout the Ottoman Empire and its sphere of influence. Although shadow play had arrived in Turkey from Egypt originally, in its new guise it was reintroduced to Egypt from Turkey. Karagöz plays were performed in Egypt in Turkish until recent times. Both the plays and their main character became known as Aragöz.

The Karagöz of Syria displays an even more conspicuous Turkish influence. In the Middle East Karagöz was performed in Damascus, Beirut, Aleppo, Haifa and Jerusalem. The Turkish influence in North Africa was, if anything, more considerable. In Tunisia in particular, most the performances were in Turkish, and not only the protagonists Karagöz and Hacivat, but many of the other characters, such as Tiryaki (the Opium Addict), Kekeme (the Stutterer), the Arab, the Jew, the Frank, Kabakçi, Çelebi (the Gentleman), Sarhoş or Deli Bekir (the Drunkard) and the women characters are very similar. And not only the characters, but the structure of the plays, the humour and the subjects resemble those of Turkey.

The Turkish Karagöz also influenced the Balkan countries. We know that Karagöz was performed in Yugoslavia, particularly in the Turkish areas. It influenced Romania to such an extent that Caraghios entered Romanian dictionaries as a term meaning comically ridiculous. Turkish influence can also be seen in Romanian puppet theatre. The Turkish Karagöz was performed particularly at court. We know that Karagöz was introduced to Bulgaria. But of all these countries the one where Karagöz exerted the most profound influence was Greece. The Greek Karaghiozis is in every respect a variation on the Turkish Karagöz.

In puppet theatre, Karagöz and ortaoyunu, the most distinctive aspect of the characters is that they are 'stereotypes,' fixed and immutable generalisations. They have no power to follow their own inclinations, and so constantly repeat themselves.

We expect them to display particular behaviour in particular situations. There is the same pattern in their relations. Their personalities have been erased, are not set in a particular time, and they have no real past or future. Events do not alter them nor do experiences leave a trace; they do not grow old, and time passes by without touching them. Specific faults and traits are amplified in a single character. Outward physical appearance is an important mirror of their inner being. These types are generalised and abstract, unlike those which occur once in drama and cannot be repeated. This is achieved by simplification and exaggeration, or by comparison and generalisation. They do not attempt to create any illusion of being alive. We find such type – casting in mime, in commedia dell'arte, in melodrama, in Turkish show *tuluat*, and today in cowboy films.

Characterisation in Karagöz and ortaoyunu is mainly based on antithesis and repetition. Each character constantly repeats particular behaviour, so creating continual contrasts between them. As in all theatrical characters, the definition and identification of the character is carried out by four means:

1. Outward appearance and features,
2. Voice and manner of speaking,
3. Behaviour and actions,
4. Opinions expressed by others about a character.

Let us enlarge on each of these by turn:

1. The outward appearance and physical features of the characters are important. First of all there is their costume. In plays particular people always dress in a particular way. This costume reflects their place of origin, social class, habits, occupations and other characteristics. The drunkard holds a bottle, Tuzsuz a knife, Tiryaki an opium pipe, Kabadayı (the Bully) a pistol, Kastamonulu an axe, Laz a kemençe (Black Sea fiddle). Some of them are lame, some hunchbacked, some paralysed, some tall like Kastamonulu, others midgrets like Beberuhi.

Other identifying signs for each character are specific musical themes, songs or dances. Before the character even appears on the curtain or on stage, the melody that is played, the song which

is sung, the dance which is performed, or the poem which is recited reveals who is coming. Kayserili performs a spoon dance, Rumeli a sirtö, the Black Sea character *aharan* and the Kurd a bar. The European, known as Balama or Frenk, does a polka, hora or a quadrille. Same characters even have a specific way and rhythm of walking. Pişekar walks to the 'dum tek tek dum tek' rhythm of the *kudilm* (double drum), while the Külhanbeyi (bully) walks sideways.

2. Every character has particular words that they frequently use. The Greek says *vre*, the Albanian *mori*, and the Persian *beli* for yes or *özilm* (which means I). The Arab says *ayva* to mean yes, the Rumelian *baçan* or a *be*, the Kurd *uy babo*, and the Armenian *foşgeya*. There are same characters who do nothing but repeat the same word, such as Rasgele, Tevtati Kütüpati and Dediki, who keep repeating their own names.

It may be said that the way the characters talk is the most important means of defining them. Both Karagöz and ortaoyunu consist not so much of action and plot as of plays on words, so the dialogue is of central importance. Indeed, one name for ortaoyunu is *meydan-ı silhan* (place of words). Characters from various parts of the empire spoke Turkish with distinctive accents, and these served both as a source of amusement by their contrast with standard Turkish, and as a means of identifying them. What is standard idiomatic Turkish? It is Istanbul Turkish, but because it is pretentious, elaborate and elitist, it creates contrast and gives rise to misunderstanding. Since the speech of every person is a source of misunderstanding for Karagöz or Kavuklu, we must regard standard Turkish as that of the common people of Istanbul. When Karagöz is performed in the provinces, the dialect of each place becomes the accepted standard, and the Istanbul accent appears ridiculous in comparison.

It can be said that the most significant aspect and target of Karagöz and the ortaoyunu is misunderstanding between the various ethnic groups in the society, and the dissension which arises from this, used as an element of comedy. Misunderstanding may also arise from class

differences, speech impediments such as stuttering and nasalisation, slow wittedness or stupidity. Dialects are not only indicated by accent and grammatical differences, but by the tone and pitch of voice, speed or slowness of speech, and changes in speed.

3. The behaviour, reactions and attitudes of the characters under particular circumstances also define their personalities. Their behaviour is predetermined according to their typecast characters. We know that the Jewish character will immediately be startled and afraid when something happens, and bargain fiercely when buying anything, and that Tiryaki will doze off in the middle of talking and begin to snore. The women are always scheming and deceitful. Similar conventions apply to the behaviour of other characters.

4. We also learn to recognise the characters through the opinions of them expressed by others. Pişekar talks about Kavuklu, and Hacıvat about Karagöz. Characters like Pişekar and Hacıvat, who are knowledgeable about human beings, inform us about various characters. Sometimes the information given by other characters is deliberately misleading or inadvertently erroneous, and in these cases too we gain indirect knowledge of the characters they are talking about. I have listed the characters below according to the attributes they share, but this should not be taken as a proper classification. For example, Tiryaki, whom I place among those who speak Istanbul Turkish, might equally be classed with those with health problems or defects, on account of his opium addiction. The Armenian may be classified both as a non-Moslem, as here, or alternatively among the provincial characters.

Does all this suffice to demonstrate that Karagöz is a cultural heritage of great importance?

If anyone thinks it is not enough, then a look at the books and other material on the subject will surely go some way to illuminating the past of Karagöz, which today has close resemblance to its original form.

([http://cengizozek.com/?page\\_id=112&lang=en](http://cengizozek.com/?page_id=112&lang=en))

ARCANUM DIGITALIS  
TUDOMANYTAR



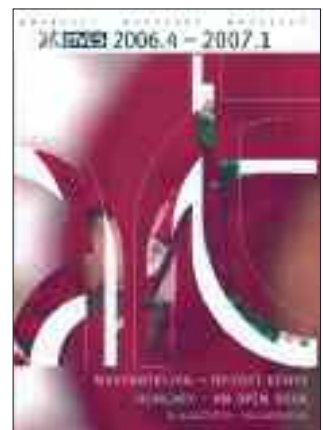
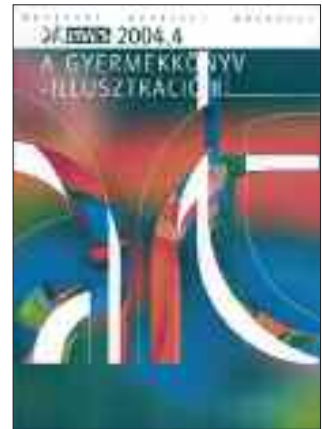
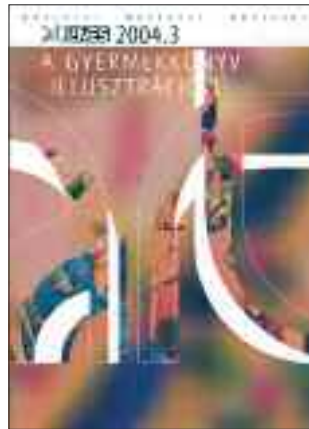
LIVES

# Art Limes 1992–2015

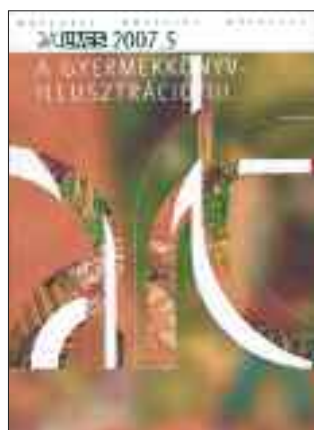
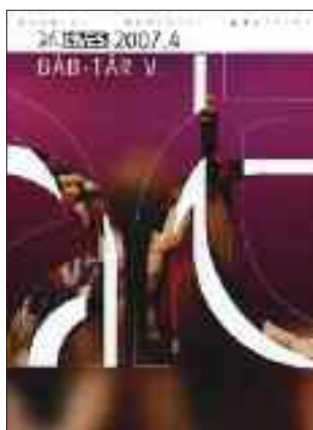
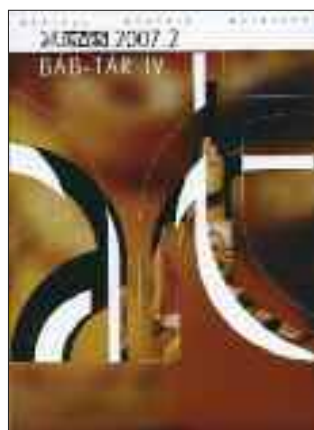


DVD

KERESHETŐ HASONMÁS

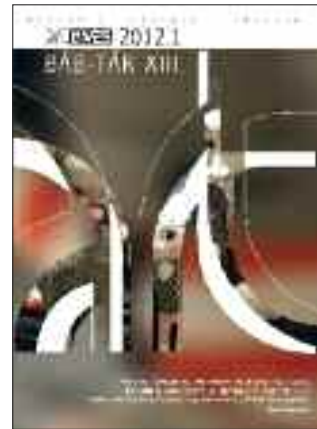




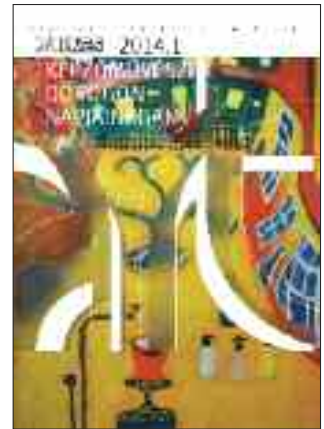
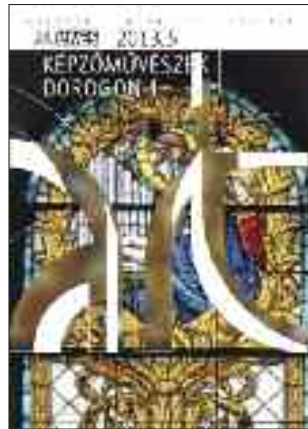




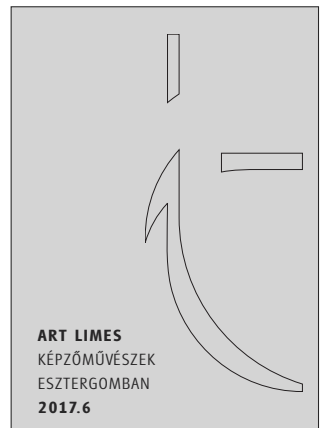
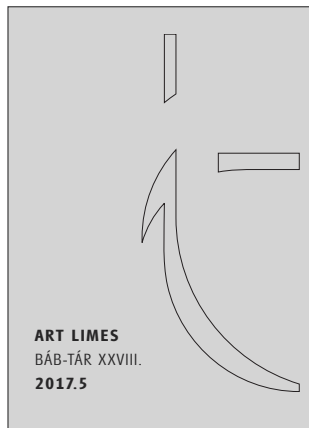
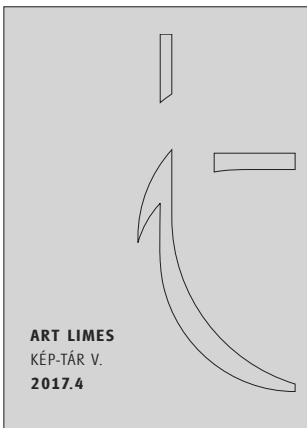
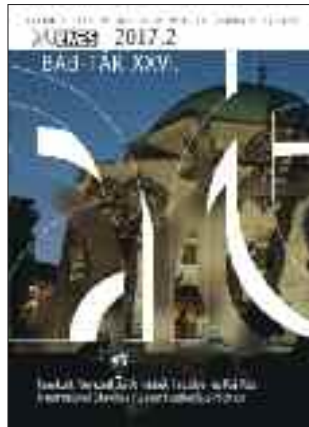














## MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II. (elfogyott)	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II–III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában (elfogyott)	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRA SZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft

2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft
2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	1.000 Ft
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft

### Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPERK terjesztésében

**Megrendelhető:** Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

**Honlapjaink:** [www.artlimes.hu](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)

**art LIVES** ART LIVES MŰVESZETI FOLYÓIRAT  
 MŰKÖDŐK ÉS MŰKÖDÉSÜNK  
 JOURNAL OF ARTS AND ARTS

[Kezdőlap](#)
[Közvetítés](#)
[Művészeti](#)
[Egyéb](#)
[LIVES](#)
[További](#)

Amerikai az ördög még alszik

**Események**

június 2017

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

**Legfrissebb cikkek**

**Hűzzék előkelően minden Szepes István emlékére!**

„A természet, az a csoda” - „A csoda, az a természet” - A kultúra és művészet szerepe a természet megismerésében és a természetvédelemben.

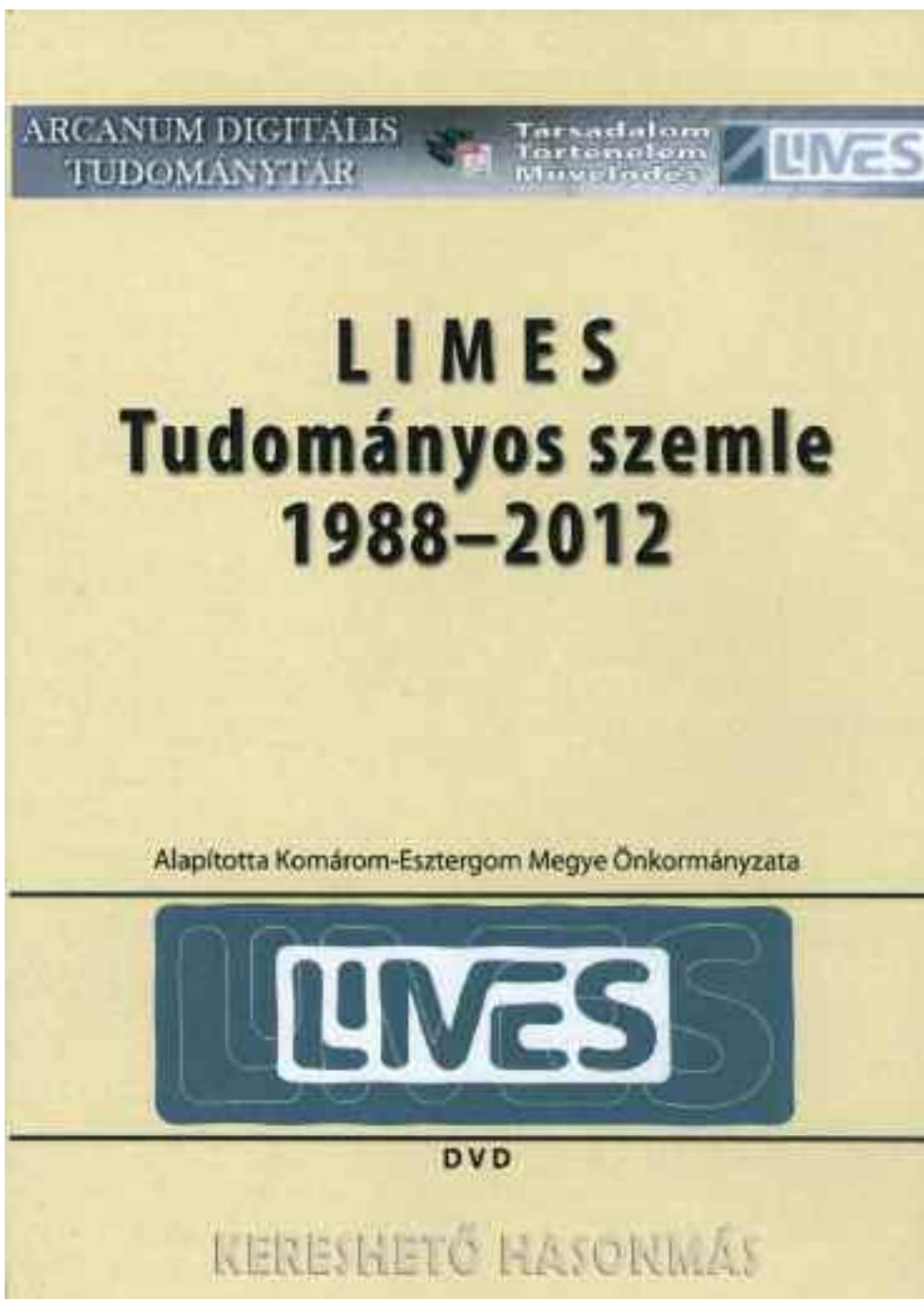
2017. június 13. [Tudás](#)

**Kövessetek minket!**

**Arcképek**

Arcképek a természet...  
 Arcképek a természet...  
 VÉGTARTÓ...  
 Arcképek a természet...

**Arcképek**



Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján