

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za hungarologiju, turkologiju i judaistiku  
Katedra za turkologiju

**ULOGA I ZNAČAJ TRADICIONALNOG KAZALIŠTA U  
OSMANSKOM CARSTVU**

Diplomski rad

Mentorica: dr.sc. Azra Abadžić Navaey

Studentica: Paulina Šteković

Zagreb, 2018

## **IZJAVA O AUTORSTVU**

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad *Uloga i značaj tradicionalnog kazališta u Osmanskom Carstvu* izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentorice Azre Abadžić Navaey. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

---

(vlastoručni potpis studenta)

## SADRŽAJ

Uvod.....	1
1. Razvoj dramske umjetnosti u Osmanskom Carstvu.....	4
1.1. <i>Medah</i> .....	7
1.1.1. Porijeklo i razvoj.....	7
1.1.2. Karakteristike.....	8
1.2. <i>Karadoz</i> .....	10
1.2.1. Porijeklo i razvoj.....	10
1.2.2. Karakteristike.....	12
1.3. <i>Orta oyunu</i> .....	14
1.3.1. Porijeklo i razvoj.....	14
1.3.2. Karakteristike.....	15
2. Društvene uloge kazališta.....	17
2.1. Zabavljačka uloga.....	20
2.2. Edukativna uloga.....	23
2.3. Krićka uloga.....	24
3. Cenzura, propast i pokušaji modernizacije scenskih vrsti.....	27
Zaključak.....	30
Prilozi.....	32
Popis literature.....	34
Sažetak.....	37

## UVOD

Poznato je da su književna djela orijentalno-islamskog kulturnog kruga sve do novijeg doba<sup>1</sup> pretežito bila pisana u lirskoj i epskoj tradiciji. S druge strane, tradicija drame i razvoj izvedbenih umjetnosti nisu se poticali zbog čega je drama u islamskom svijetu ostala najslabije zastupljen ali i najmanje istražen književni rod.

Na dinamiku razvoja književnih rodova značajno su utjecali ortodoksni islamski krugovi koji su svaki oblik idolatrije i oponašanja Božjeg stvaranja, pa tako i glumu, smatrali bogohulnim.<sup>2</sup> Zbog takvog je stava dramska umjetnost u srednjovjekovnim islamskim društvima poprimila status kulturološkog tabua.<sup>3</sup> Nepovoljnom statusu drame dodatno je doprinosila i činjenica da se u scenskim izvedbama često kritiziralo različite društvene slojeve i pojave, što je izvođače dovodilo u sukob s vladajućom političkom i vjerskom elitom koja se također često nalazila na meti njihovih kritika i ismijavanja.

Unatoč takvom službenom stavu vladajuće elite određene scenske vrste bile su itekako prisutne i omiljene u narodu. Kod Osmanlija se, na primjer, razvilo tradicionalno kazalište<sup>4</sup> koje je obuhvaćalo tri vrlo popularne scenske vrste: *medah*, *karadžoz* i *orta oyunu*. *Medasi* (tur. *meddah*) su bili profesionalni pripovjedači koji su prepričavali različite priče preuzete iz klasične osmanske književnosti te ostalih književnosti orijentalno-islamskog kulturnog kruga. Osim djela klasične književnosti prepričavali su i različite realistične priče iz svakodnevice Osmanlija, čime se osmanska tradicija pripovijedanja odvojila od arapske. U Carstvu takve profesionalne pripovjedače nisu smatrali samo zabavljačima, već vrsnim retoričarima s bogatim znanjem lokalnih običaja, povijesti i kulture. *Karadžoz* (tur. *karagöz*) je osmanska varijanta „kazališta sjena“ koje hrvatski teatrolog Nikola Batušić opisuje kao „vrstu lutkarskog kazališta u kome animator, osvjetljen odostraga, pokreće lutke pred platnom iza kojeg se nalazi publika“.<sup>5</sup> Za razliku od *karadžoza*, predstave *orta oyunu* su se izvodile na pozornici, sa svih strana okruženoj publikom. Ipak, usprkos njihovim različitim izvedbeno-scenskim karakteristikama, predstave *karadžoza* i *orta oyunu* imaju vrlo sličnu kompoziciju te se u njima izmjenjuje gotovo identičan spektar tipiziranih likova.

---

<sup>1</sup> Točnije, do sredine 19. st. kada mnoga islamska društva počinju potpadati pod utjecaj Zapada, a time i usklađivati svoje književnosti s poetikom zapadne književnosti.

<sup>2</sup> Michael Reinhard Hess, „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre,“ u: *Censorship: A World Encyclopedia*, ur. Derek Jones (London i New York: Routledge, 2015.) str. 1316.

<sup>3</sup> *ibid.*

<sup>4</sup> Riječ „kazalište“ u pojmu „tradicionalno osmansko kazalište“ koristi se u estetičkom smislu prema definiciji Nikole Batušića (Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.) str. 334.) te se odnosi na žanrovske specifičnosti te povijesno-politička i sociološka obilježja dramske umjetnosti u Osmanskom Carstvu.

<sup>5</sup> Batušić, *Uvod u teatrologiju*, str. 334.

Valja naglasiti da su u nastupima *medaha*, te predstavama *karadžoza* i *orta oyunu* bili prisutni elementi satire, lakrdije, a nerijetko i kritike na račun svih društvenih slojeva, zbog čega su te scenske vrste postale predmetom brojnih društvenih rasprava. Uzimajući u obzir da osmanska ulema općenito nije odobravalu dramsku umjetnost i da vladajuća elita nije blagonaklono gledala na kritike koje su u predstavama često bile upućivane i na njezin račun, postavlja se pitanje na koji se način osmansko tradicionalno kazalište uspjelo razviti i opstati u osmanskom društvu. Uz to, nameće se i pitanje tko su bili konzumenti osmanske dramske umjetnosti te kakva je bila recepcija i uloga scenskih vrsti u Osmanskom Carstvu.

Cilj ovog diplomskog rada jest ispitati kakvu je ulogu i društveni značaj imalo tradicionalno kazalište u Osmanskom Carstvu. Kod Osmanlija je klasična književnost bila proizvod obrazovane elite, a jedna od njezinih važnijih funkcija bila je ta da odražava i učvršćuje postojeći feudalni poredak sa sultanom na hijerarhijskom vrhu. Visoka dvorska umjetnost i književnost uvelike su ovisile o pokroviteljstvu vladajuće elite, što ih je lišavalo potrebe za eksplicitnijim društvenim angažmanom. Međutim, osmanska dramska umjetnost razvila se u suprotnom pravcu te je tijekom vremena na sebe preuzela mnoge važne društvene uloge. Naša je pretpostavka da je tradicionalno osmansko kazalište na sebe preuzelo funkciju medija kroz koji je običan puk dolazio u doticaj s „visokom kulturom“. Osim toga, tradicionalno kazalište postalo je i platforma za izražavanje javnog mnijenja, a po potrebi i nezadovoljstva postojećim stanjem u Carstvu. Našu pretpostavku temeljimo na primjeru triju najpoznatijih osmanskih scenskih vrsti, odnosno *medaha*, *karadžoza* i *orta oyunu*. Svaka od njih na svoj je način utjecala na oblikovanje javnog mijenja i društvenih promjena u Carstvu, što ćemo u nastavku ovog rada pokušati obrazložiti i dokazati.

Rad je podijeljen na tri poglavlja. Prvo poglavlje pod naslovom *Razvoj dramske umjetnosti u Osmanskom Carstvu* podijeljeno je na tri potpoglavlja koja su zasebno posvećena *medasima*, *karadžozu* i *orta oyunu*. Na samom početku poglavlja pruža se povijesni pregled razvoja drame i dramsko-scenskih oblika u osmanskoj sredini, a u nastavku porijeklo, razvoj te glavne karakteristike *medaha*, *karadžoza* i *orta oyunu* predstava. U poglavlju se, između ostalog, problematizira i odnos uleme prema dramskoj umjetnosti te se uspoređuju glavne karakteristike profanog srednjovjekovnog kazališta u Europi i tradicionalnog osmanskog kazališta.

U drugom poglavlju pod naslovom *Društvene uloge kazališta* pažnja je usmjerena na sociološki aspekt kazališta, odnosno na funkcije koje je tradicionalno kazalište s vremenom preuzelo na sebe u osmanskom društvu. U tri potpoglavlja izdvojene su njegove najizraženije društvene uloge: zabavljačka, edukativna i kritička.

S obzirom da su izvedbe *medaha*, *karadoza* i *orta oyunu* nerijetko bile kontroverzne, ne iznenađuje činjenica da su ih vlasti često podvrgavale različitim cenzurama što je, između ostalog, značajno pridonijelo njihovom nestanku. O cenzuri, kao i o pokušajima „oživljavanja“ te modernizacije tradicionalnih osmanskih scenskih vrsti, bit će riječi u posljednjem poglavlju pod naslovom *Cenzura, propast i pokušaji modernizacije scenskih vrsti*.

U analizama su korišteni radovi eminentnih osmanista i teatrologa koji se bave osmanskim i turskim kazalištem kao što su Metin And, Dilaver Düzgün, Talat S. Halman, Nurettin Albayrak, Pertev N. Boratav, Özdemir Nutku i mnogi drugi. Osim navedenih, valja spomenuti i radove Elizabeth Burns, Susan Benett, Georgesa Gurvitcha i Erike Fischer-Lichte, koji su pružili teorijsko uporište za proučavanje sociološkog aspekta kazališta i njegovih društvenih uloga.

## 1. RAZVOJ DRAMSKE UMJETNOSTI U OSMANSKOM CARSTVU

Prostor Anadolije u mnogim se izvorima naziva „kolijevkom kulture“. Taj je status Anadolija dobila zahvaljujući jedinstvenoj sintezi različitih kultura koja je stvarana na tom području tijekom više tisućljeća, a nastavila se dograđivati i nakon dolaska turkijskih naroda, posebno za vrijeme Osmanskog Carstva. Dobar pokazatelj te kulturne raznolikosti je, između ostalih, književna tradicija Osmanlija koja se razvijala u više ogranaka koji se obično dijele na klasičnu (divansku) i pučku književnost.

Klasičnom osmanskim književnošću naziva se književna praksa koja je nastajala u periodu od gotovo šest stoljeća, točnije, od osnutka Carstva u 13. stoljeću do njegova slabljenja u 19. stoljeću, a bila je namijenjena u prvom redu pripadnicima obrazovane i društveno utjecajne osmanske elite.<sup>6</sup> U osmanskoj klasičnoj književnosti najcjenjenija je bila lirika, a po zastupljenosti ju je pratila epika.<sup>7</sup> Paralelno s klasičnom književnošću u Osmanskom se carstvu razvijala i pučka književnost koja se u mnogočemu razlikovala od klasične, dvorske umjetnosti. Kao što joj sam naziv govori, pučka ili narodna književnost bila je namijenjena mnogo široj publici te se prenosila usmenim putem. Najčešći oblici pučke književnosti, slično kao i u klasičnoj, bili su poezija i dulje, međusobno povezane priče.<sup>8</sup> U tom kontekstu, nameće se pitanje: kako su u sklopu osmanske književne kulture kotirale drama i dramska umjetnost?

Kod Osmanlija nije postojala institucija umjetničkog dvorskog kazališta i dvorske drame, kao što je to slučaj s europskim dvorskim kazalištima koja su svoj procvat doživjela u 17. i 18. stoljeću.<sup>9</sup> Dramska se umjetnost kod Osmanlija spominje uglavnom u sklopu pučke književnosti i kulture te se uvelike razlikuje od zapadnjačkog poimanja dramske umjetnosti prema kojemu se scenski nastup može smatrati dramskim jedino ukoliko se u njemu poštuju konvencije starogrčkih dramatičara i modernog europskog kazališta. Osmanska dramska umjetnost temelji se na dramskoj tradiciji naroda Centralne Azije i prožeta je elementima orijentalno-islamske anadolske kulture.<sup>10</sup>

Pretpostavlja se da dramska umjetnost kod turkijskih naroda seže čak dvije tisuće godina u prošlost, međutim, danas postoji vrlo malo izvora o njenom postojanju u periodu prije

---

<sup>6</sup> Vildan Serdaroğlu, „Literature, classical Ottoman,“ u *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, ur. Gabor Agoston et al. (New York: Facts on File, 2009), str. 337.

<sup>7</sup> Serdaroğlu, „Literature, classical Ottoman,“ str. 338.

<sup>8</sup> Bruce Masters, „Literature, folk,“ u *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, ur. Gabor Agoston et al. (New York: Facts on File, 2009), str. 339.

<sup>9</sup> „Kazalište,“ u *Hrvatska enciklopedija*, (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, 2018), preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31016>

<sup>10</sup> Dilaver Düzgün, „The Traditional Turkish Theatre,“ u *The Great Ottoman-Turkish Civilisation*, ur. Güler Eren (Ankara: Yeni Türkiye, 2000), str. 843.

osnivanja Osmanskog Carstva.<sup>11</sup> S obzirom da je u fokusu ovog rada tradicionalno osmansko kazalište, pažnja je usmjerena na dramsku umjetnost koja je nastajala u periodu od osnutka Carstva u 13. stoljeću, pa sve do njegove propasti u 20. stoljeću.

Metin And, vodeći autoritet za povijest turskog kazališta mišljenja je da dramska umjetnost u današnjoj Turskoj obuhvaća nekoliko različitih dramskih tradicija. U kontekstu ovog rada posebno su zanimljive dvije dramske tradicije koje And naziva „pučkim“ i „popularnim kazalištem“.<sup>12</sup> Kada se govori o pučkom kazalištu, gotovo je nemoguće diferencirati drevne turkijske, izvorno anadolske, osmanske i moderne turske elemente. Tako se i u današnjim seoskim predstavama mogu zamijetiti poganske teme hititskog ili drevnog turkijskog porijekla, a pretpostavlja se da su elementi *taklita*<sup>13</sup> preuzeti od stanovništva koje je naseljavalo Anadoliju prije turkijskih naroda, posebice od Grka.<sup>14</sup> Neki smatraju da se pučko kazalište razvilo iz šamanističkih rituala uralo-altajske regije, dok drugi smatraju da je povezano s folklornom tradicijom frigijskih ili hititskih civilizacija u Anadoliji.<sup>15</sup> Ta je dramska tradicija obuhvaćala uglavnom popularne drame koje su izvodili seljaci za vrijeme obiteljskih ili poljoprivrednih ceremonija i svečanosti, a teme su se uglavnom bazirale na dva glavna zapleta: 1.) borbi između protivnika koji simboliziraju život i smrt; 2.) otmici djevojke te njezinom povratku ožalošćenoj majci, obitelji, prijateljima.<sup>16</sup> Takve su predstave bile popraćene pantomimom, plesom i lutkarskim nastupima.

Prema gore navedenoj podjeli Metina Anda drugu dramsku tradiciju čini popularno kazalište koje je ujedno predmet proučavanja u ovome radu. Ta se dramska tradicija sastoji od tri glavne podskupine:

- 1.) scenskih nastupa *medaha*;
- 2.) lutkarskih predstava i „kazališta sjena“ (*karadoz*);
- 3.) komičnog kazališta – *orta oyunu*.

Ono što je karakteristično i zajedničko svim trima podskupinama je mjesto izvođenja njihovih predstava. Izvedbe *medaha*, *karadoza* i *orta oyunu* održavale su se u javnom prostoru:

---

<sup>11</sup> Talat S. Halman, „Introduction. An Overview of Turkish Drama,“ u: *Ibrahim the Mad and Other Plays. An Anthology of Modern Turkish Drama, Volume One.*, ur. Talat S. Halman et al. (New York: Syracuse University Press, 2008.), str. xii-xiii.

<sup>12</sup> Metin And, „Theatre in Turkey,“ *Turkish Studies Association Bulletin*, Vol. 7, No. 2. (1983.), str. 20., preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/43385121>

<sup>13</sup> *Taklit* (tur. oponašanje tuđeg ponašanja, govora; imitacija, mimesis) – turkijska tradicija „komičnih oponašanja“ koja vuče svoje korijene još iz 12. stoljeća.

<sup>14</sup> Halman, „Introduction,“ str. xiii.

<sup>15</sup> And, „Theatre in Turkey,“ str. 20.

<sup>16</sup> *ibid.*



na trgovima, u dvorištima, krčmama, kavanama i privatnim kućama.<sup>17</sup> Po tome su se razlikovale od kasnijeg osmanskog kazališta koje je nastalo po uzoru na zapadnjačko, a čije su predstave izvodili profesionalni glumci u kazališnim zgradama posebno namijenjenima za tu prigodu. Bitno je naglasiti da su se izvedbe *medaha*, *karadoza* i *orta oyunu* održavale u urbanim sredinama Carstva, a posebnu popularnost stekle su u Istanbulu, gdje su bile jednako pristupačne običnom stanovništvu kao i pripadnicima sultanove palače.

Dilaver Düzgün predlaže podjelu osmanske dramske umjetnosti koja je slična onoj Metina Anda. Po njegovom mišljenju, osmanska dramska umjetnost može se podijeliti na seosku i pučku dramsku tradiciju, odnosno „seosko“ i „pučko kazalište“. Pod pojmom „seoskog kazališta“ on obuhvaća sve scenske vrste koje su se izvodile u ruralnim sredinama Carstva te u sebi imale vrlo izražene karakteristike rituala, dok u „pučko kazalište“ Düzgün ubraja sve scenske vrste nastale i razvijene u urbanim sredinama.<sup>18</sup> Kao glavnu razliku između seoskog i pučkog kazališta on izdvaja to što pučko kazalište u sebi nema ritualnu funkciju, za razliku od seoskog koje je gotovo u potpunosti oslonjeno na ritualne elemente.<sup>19</sup> Što se tiče perioda u kojem su se izvodile, Düzgün ističe da se seoske predstave, koje korijene vuku uglavnom iz starih vjerskih rituala, održavaju u nekim mjestima još i danas, dok su nastupi *medaha* te izvedbe *karadoza* i *orta oyunu*, svoj vrhunac doživjeli između 17. i 19. stoljeća da bi ih kasnije zamijenili novi zapadnjački kazališni oblici.<sup>20</sup>

U većini literature koja se bavi temom osmanskog tradicionalnog kazališta nedovoljno se govori o odnosu islama prema dramskoj umjetnosti. Kao što je već spomenuto, osmanska vjerska elita, posebno ona konzervativnijih nazora, nije gledala blagonaklono na scensko-predstavljачke vrste. Neizostavni elementi svakog dramskog nastupa bili su mimika, imitiranje i ismijavanje, što je u ortodoksnim islamskim krugovima bilo osuđivano i zabranjeno.<sup>21</sup> Sličan stav susreće se i u ostalim monoteističkim religijama (židovstvu i kršćanstvu), posebice u ranom srednjem vijeku u Europi gdje se kršćanstvo protivilo bilo kakvim scensko-predstavljачkim oblicima smatrajući da je gluma bogohulan čin.<sup>22</sup> U tom je kontekstu vrlo zanimljivo da je kazalište, usprkos sukobu s vjerskim institucijama, uspjelo opstati i u srednjovjekovnoj Europi i u Osmanskom Carstvu. Nameće se pitanje: u čemu leži tajna njegova opstanka?

---

<sup>17</sup> *ibid.*, str. 21.

<sup>18</sup> Düzgün, „The Traditional Turkish Theatre“, str. 842.

<sup>19</sup> *ibid.*

<sup>20</sup> *ibid.*

<sup>21</sup> Shmuel Moreh, „Theater,“ u *Medieval Islamic Civilization. An Encyclopedia*, Vol. 1., ur. Josef W. Meri (New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2006.), str. 806.

<sup>22</sup> „Kazalište,“ u *Hrvatska enciklopedija*.

Odgovor na to pitanje krije se u društvenom značaju tradicionalnog kazališta koje je s vremenom postalo važnom sastavnicom kulturnog života Osmanlija. Međutim, kako bismo mogli govoriti o društvenom značaju i ulogama tradicionalnih osmanskih scenskih vrsti, potrebno je najprije promotriti njihovo porijeklo, razvoj i karakteristike, kako slijedi u nastavku.

## 1.1. *MEDAH*

### 1.1.1. PORIJEKLO I RAZVOJ

Mnogi smatraju da su se već u ranim turkijskim društvima (u periodu prije islama) održavala okupljanja na kojima su se izvodili glazbeni nastupi ili recitala poezija.<sup>23</sup> Što se tiče epske literature, nju su u predislamskim turkijskim društvima najvjerojatnije prenosili upravo narodni pripovjedači koji su u nomadskim šatorima pripovijedali različite priče s brojnim šamanskim elementima. Ti su pripovjedači uživali veliku popularnost među turkijskim stanovništvom koje je u 11. stoljeću počelo naseljavati područje Anadolije.<sup>24</sup> Osim zabavnog, priče pripovjedača bile su i edukativnog karaktera što znači da su se putem njih prenosile tradicionalne i moralne vrijednosti koje su ključne za identitet zajednice.

U Osmanskom Carstvu postojalo je nekoliko naziva za pripovjedače, a kao najpopularniji istaknuo se izraz *medah*. Sama riječ nastala je od arapskog korijena *medh*, što znači „hvaljenje“, pa sukladno s time riječ *meddah* u prijevodu glasi „panegiričar“.<sup>25</sup> Osmanlije su se tim terminom koristili kako bi imenovali profesionalne pripovjedače koji su djelovali u urbanim sredinama.<sup>26</sup> U istom značenju termin su koristili i Perzijanci, dok je kod Arapa u kasnijem periodu termin označavao ulične prosjake koji su prolaznike zabavljali svojim pjevanjem.

And naglašava kako stručnjaci dijele *medahe* u posebne kategorije, ovisno o njihovom stilu i repertoaru, tj. ovisno o tome prepričavaju li popularne romanse, narodne legende, povijesne događaje ili priče s vjerskom tematikom.<sup>27</sup> U ranim fazama razvoja njihove umjetnosti, *medasi* su u svojim nastupima uglavnom obrađivali teme preuzete iz iranskog epa *Šahname* te povijesnih djela i legendi o podvizima poznatih islamskih junaka i prvih osmanskih osvajača Rumelije.

---

<sup>23</sup> Halman, „Introduction,“ str. xiii.

<sup>24</sup> Özdemir Nutku, „Meddah,“ u: *Islam Ansiklopedisi*, vol.28 (2003.) str. 293., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c28/c280177.pdf>

<sup>25</sup> Nutku, „Meddah,“ str. 293.

<sup>26</sup> Pertev N. Boratav, „Maddah,“ u: *The Encyclopaedia of Islam. Volume V*, ur. C. V. Bosworth et al. (Leiden: E. J. Brill, 1986.), str. 951.

<sup>27</sup> And, „Theatre in Turkey,“ str. 21.

Kasnije se termin *medah* počeo koristiti za pripovjedače koji su prepričavali realističnije događaje preuzete ili iz starih klasičnih zbirki poput *Tisuću i jedne noći*, ili iz popularnih priča inspiriranih scenama iz svakidašnjeg života u gradovima Carstva. Tijekom 16., 17. i 18. stoljeća broj *medaha* drastično se povećao, a tek u 18. st. *medasi* su se specijalizirali isključivo za priče zabavnog karaktera s realističnim temama koje su u potpunosti zamijenile one herojske.<sup>28</sup>

### 1.1.2. KARAKTERISTIKE

Osmanski *medasi* razlikovali su se od arapskih po tome što su u svoj repertoar uključili realistične priče iz svakodnevnog života Osmanskog Carstva.<sup>29</sup> Na taj način razvila se posebna osmanska tradicija pripovijedanja priča, neovisna od arapske. Vrlo mali broj tih realističnih priča do danas je ostao sačuvan, a one koje jesu, mogu se podijeliti u dvije skupine. Prva se odnosi na tekstove usmene predaje koje su najvjerojatnije zapisivali sami pripovjedači, s ciljem da ih kasnije podijele vladarskoj eliti i višim dužnosnicima, a u drugu skupinu spadaju tekstualni predlošci koji su pripovjedačima služili kao pomagala prilikom njihovih izvedbi. Najstarije zbirke takvih realističnih priča potječu iz 16. stoljeća te većinom nisu objavljene.<sup>30</sup> Kasnije su se repertoari *medaha* nastavili mijenjati paralelno s razvojem prozne pripovjedne književnosti, posebno s pojavom prvih osmanskih romana potkraj 19. stoljeća, pa su tako pripovjedači 20. stoljeća sve češće preuzimali priče iz popularnih romana aktualnih osmanskih autora.

Uzevši u obzir da su pripovjedači određene priče zapisivali, postavlja se pitanje može li se njihovu umjetnost svrstati u isključivo usmenu tradiciju. Osim toga, iako je posve jasno da se radi o vrsti dramske umjetnosti, praksu *medaha* ne može se jednoznačno definirati kao dramski rod u užem smislu, s obzirom na to da su njihovi nastupi prožeti elementima epike i pripovijedanjem. U svojim nastupima *medasi* su reproducirali različita književna djela (prvo klasične islamske i osmanske književnosti, a kasnije modernih osmanskih romana), koristeći se pritom različitim dramskim elementima i tehnikama. Njihovu praksu može se stoga opisati kao vrstu dramsko-epske umjetnosti, odnosno dramski prikaz popularnih osmanskih djela prozne pripovjedne književnosti.

Paralelno s tematikom mijenjala se i pripovjedačka tehnika *medaha*. Kao što su realistične teme postupno zamijenile priče koje tematiziraju junačke podvige, tako je i njihova

---

<sup>28</sup> Boratav, „Maddah,“ str. 951.

<sup>29</sup> Nutku, „Meddah,“ str. 293.

<sup>30</sup> Boratav, „Maddah,“ str. 951.

pripovjedačka tehnika postajala sve više obogaćena dramskim elementima. Pripovjedači su počeli opisivati događaje koristeći se izraženom mimikom i promjenom intonacije glasa, utjelovljujući na taj način različite likove koji su se pojavljivali u njihovim pričama.<sup>31</sup> S vremenom su čak razvili i posebne glumačke vještine kojima su se koristili kako bi publici što vjerodostojnije prenijeli svoje priče. Tradicija pripovjedača intenzivnije se počela promatrati kao jedna od scenskih vrsti nakon što se indirektni govor u nastupima *medaha* postupno zamijenio direktnim govorom, odnosno dijalogima.

*Medah* je svoj nastup izvodio na javnom mjestu, najčešće u kavanama (tur. *kahvehane*), gdje bi se smjestio na podiju koji je bio za razinu viši od publike. Prilikom nastupa u ruci je često držao štap čijim bi udarcima o pod imitirao određene zvukove ili predmete kao što su saz, metla, puška i tome slično.<sup>32</sup> Na ramenu mu je bio postavljen ubrus pomoću kojeg bi, stavivši ga na usta, postizao različite efekte u intonaciji prilikom oponašanja glasova različitih junaka iz svoje priče.<sup>33</sup>

Poznato je da *medasi* nisu bili neuki narodni zabavljači, već vrsni retoričari koji su imali veliku erudiciju te se zanimali za pjesništvo i glazbu.<sup>34</sup> Uzevši sve to u obzir, ne čudi činjenica da su takvi pripovjedači zbog svojeg znanja i umijeća bili vrlo popularni među običnim stanovništvom, no i cijenjeni među ljudima iz sultanove palače.<sup>35</sup>

Od najranijih početaka Carstva, sultane su u palači zabavljali različiti pripovjedači koji su s vremenom stekli veliku slavu i ugled. Krajem 14. stoljeća, u doba vladavine Bayezida I, neki od najpoznatijih *medaha* bili su Kör Hasan, Ahmedi, Yusufi<sup>36</sup> i Kastamonulu Hacı Sâdi.<sup>37</sup> U 15. stoljeću, za vrijeme vladavine Murata II najpoznatiji umjetnik bio je Bursalı Hacı Kısahan, dok su na dvoru Mehmeta II najpoznatiji bili Balaban Lal i Ömer.<sup>38</sup> Za vrijeme vladavine Murata IV, kao *medah* se posebice istaknuo İncili Çavuş koji je bio poznat po svojim šalama i dosjetljivim dijalogima sa sultanom.<sup>39</sup>

Od 16. do 18. stoljeća broj *medaha* počeo je ubrzano rasti. U 17. stoljeću najpopularniji su bili Tifli i pjesnik Medhi, a u 18. stoljeću spominju se imena raznih izvođača poput

---

<sup>31</sup> *ibid.*, str. 952.

<sup>32</sup> Ekrem Buğra Ekinci, „The Art of the meddah: Traditional Turkish storytelling,“ *Daily Sabah*, 8. travnja 2016., preuzeto s: <http://www.dailysabah.com/feature/2016/04/08/the-art-of-the-meddah-traditional-turkish-storytelling>

<sup>33</sup> Boratav, „Maddah,“ str. 952.

<sup>34</sup> Ekinci, „The Art of the meddah“

<sup>35</sup> Suraiya Faroqhi, *Sultanovi podanici. Kultura i svakodnevica u Osmanskom Carstvu*, prev. Tatjana Paić-Vukić (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2009.), str. 324.

<sup>36</sup> Autor priče *Varaka ve Gülşah* – najstarije poznate „*meddah* priče“.

<sup>37</sup> Nutku, „Meddah,“ str. 294.

<sup>38</sup> *ibid.*

<sup>39</sup> Ekinci, „The Art of the meddah“

Dilencioğlua, Şekerci Saliha, Kör Osmana, Âşık Hasana, Güzel Emina i još mnogih drugih.<sup>40</sup> Najveći *medah* 20. stoljeća bio je Süruri (među prijateljima poznat kao Ayı Kemal), koji je svoj prvi poznati nastup održao 1900. godine te se nastavio time baviti iduće 34 godine.<sup>41</sup> Posljednji „veliki pripovjedači“ u stilu *medaha* prakticirali su svoju umjetnost do 40-ih godina 20. stoljeća, nakon čega se više nitko od novijih nije posebice istaknuo.<sup>42</sup>

## 1.2. KARADOZ

### 1.2.1. PORIJEKLO I RAZVOJ

*Karadoz*, odnosno turska inačica „kazališta sjena“<sup>43</sup> najpopularnija je vrsta tradicionalnog turskog kazališta. Iako se u suvremenoj Turskoj sačuvala većinom kao dio kulturne baštine, ova scenska vrsta nekoć je igrala vrlo važnu ulogu u osmanskome društvu zbog čega su je dvorske vlasti i vjerski autoriteti nerijetko podvrgavali cenzurama i zabranama.

Korijeni *karadoza* sežu daleko u prošlost te postoji velik broj teorija o njegovu nastanku i razvitku. Premda se veže uz osmansku dramsku tradiciju, „kazalište sjena“ ne vuče porijeklo iz Osmanskog Carstva, već je u njega preneseno različitim putevima da bi se ondje zadržalo i razvilo u formu u kakvoj ga i danas poznajemo.

Mnogo je teorija o tome gdje je *karadoz* nastao i kako je dospio do Osmanlija. Turski folklorist Saim Sakaoğlu navodi onu glavnu s kojom se većina stručnjaka uglavnom slaže, a prema kojoj je „kazalište sjena“ razvijeno u Aziji odakle se proširilo Bliskim Istokom i Europom.<sup>44</sup> Ipak, neki detalji u toj teoriji bitno se razlikuju te postoji više mišljenja o tome kojim je putem „kazalište sjena“ došlo na područje Osmanskog Carstva. Sevengül Sönmez navodi teoriju prema kojoj se „kazalište sjena“ razvilo u Indoneziji ili na Javi te se od tamo proširilo prema Kini i Indiji, gdje se još i danas mogu susresti ostaci ove scenske vrste.<sup>45</sup> Smatra se da su je potom romski nomadi iz Indije prenijeli Mongolima koji su nakon toga iz centralne Azije i Bliskog Istoka prenijeli tu tradiciju na zapad, odnosno na područje Osmanskog Carstva.<sup>46</sup>

Također, dugo se vremena smatralo da je „kazalište sjena“ na prostore Carstva došlo iz Kine, posredstvom Mongola preko Irana, međutim, znanstvenici su tu teoriju odbacili kao

---

<sup>40</sup> *ibid.*

<sup>41</sup> Nutku, „Meddah,“ str. 294.

<sup>42</sup> Halman, „Introduction,“ str. xiv.

<sup>43</sup> Poznato i kao „igra sjena“ (tur. *gölge oyunu*).

<sup>44</sup> Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu* (Ankara: Akçağ, 2003.) str.19.

<sup>45</sup> Sevengül Sönmez, *Karagöz Kitabı* (Istanbul: Kitabevi, 2005.) str.22.

<sup>46</sup> Sönmez, *Karagöz Kitabı.*, str. 22.

nevažecu jer se ustanovilo da je do nje došlo zbog pogrešnog tumačenja riječi *hayal* koja se često pojavljivala u arapskim, perzijskim i osmanskim izvorima. Riječ zapravo nije imala nikakve veze s „kazalištem sjena“, već s tradicijom lutkarskih predstava općenito koje su na Bliskom Istoku bile vrlo popularne još u najranijoj povijesti.<sup>47</sup>

Postoje i malo vjerojatne teorije prema kojima se „kazalište sjena“ razvilo na Zapadu te se od tamo proširilo na Istok.<sup>48</sup> Sukladno tome, mnogi europski znanstvenici govore i o bizantskom porijeklu *karadžoza* s obzirom na to da se u predstavama mogu primijetiti elementi antičkoga grčkog kazališta. Ipak, ono što se sa sigurnošću može utvrditi jest to da je tradicija „kazališta sjena“ na području Bliskog Istoka postojala još u 11., 12. i 13. stoljeću, posebice u Egiptu, o čemu svjedoče i brojni pisani izvori.<sup>49</sup> Valja spomenuti da se *karadžoz* nije proširio samo na području Anadolije, već se njegovi tragovi susreću i u Alžiru, Tunisu, Egiptu, Rumunjskoj, nekadašnjoj Jugoslaviji, Siriji, Libanonu i Grčkoj.<sup>50</sup>

Postoje i mnoge legende prema kojima su dva glavna lika koja se pojavljuju u predstavama – Karagöz i Hacivat, nekoć bili stvarni ljudi. Oni su, prema zapisima Evlije Çelebija iz 17. stoljeća, živjeli u doba anadolskih Seldžuka, a Karagöz je bio glasnik bizantskoga cara Konstantina, međutim, ta priča nije potkrijepljena nikakvim povijesnim činjenicama.<sup>51</sup> Ono što se sa sigurnošću može utvrditi jest to da najstariji pisani dokaz o postojanju *karadžoza* u Osmanskom Carstvu datira iz 16. stoljeća. U njemu egipatski kroničar Ibn Iyas opisuje predstavu „kazališta sjena“ koja je izvedena 1517. godine u Egiptu pred sultanom Selimom I, povodom njegove pobjede nad Mamelucima. Sultanu se navodno toliko svidjela predstava da je tamošnje izvođače poveo sa sobom u Istanbul kako bi i njegov sin, kasnije sultan Sulejman Veličanstveni, mogao gledati tu predstavu.<sup>52</sup> Od 16. stoljeća nadalje postoje različiti izvori koji nam daju detaljnije informacije o *karadžozu* na području Carstva, a izvori obuhvaćaju razna osmanska djela te putopise zapadnih pisaca. Najviše detalja opisano je u *surnamama*<sup>53</sup> koje su obilovale opisima različitih proslava, poput vjenčanja, ceremonija i sunećenja.<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Pertev N. Boratav, „Karagöz,“ u: *Encyclopaedia of Islam. Volume IV*, ur. E. van Donzel et al. (Leiden: E. J. Brill, 1997.), str. 602.

<sup>48</sup> Sakaoglu, *Türk Gölge Oyunu*, str.19.

<sup>49</sup> Talat S. Halman, ur. Jayne L. Warner, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature* (Syracuse N.Y.: Syracuse University Press: Crescent Hill Publications, 2007.) str. 111., preuzeto s: Google Books

<sup>50</sup> Metin And, „Karagöz,“ u: *Islam Ansiklopedisi*, Vol. 24 (2001.) str. 402., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c24/c240256.pdf>

<sup>51</sup> Sönmez, *Karagöz Kitabı.*, str. 33.

<sup>52</sup> Sönmez, *Karagöz Kitabı.*, str. 29.

<sup>53</sup> Opći naziv za sva djela divanske književnosti, u prozi ili stihu, u kojima su se opisivale svečanosti rođenja, sunećenja i vjenčanja sultanove djece.

<sup>54</sup> Boratav, „Karagöz,“ str. 603.

### 1.2.2. KARAKTERISTIKE

*Karadžoz* je scenska vrsta u kojoj lutkar (tur. *hayali*, *karagözcü*) iza zastora animira dvodimenzionalne lutke posuđujući im svoj glas i upravljajući njihovim kretnjama. Razlog zašto je ova scenska vrsta dobila naziv „kazalište sjena“ krije se u njenoj scensko-izvedbenoj tehnici. Publika, zahvaljujući posebno organiziranoj pozornici, vidi samo sjene lutaka skrivenih iza zastora. Pozornica može biti različitih dimenzija, no uvijek se sastoji od zastora od muslina koji dobro propušta svjetlost. Taj je zastor pričvršćen za drveni okvir za koji je sa stražnje strane užetom privezana polica (tur. *peş tahtası*) na koju se postavlja izvor svjetlosti. To je u prošlosti najčešće bila svijeća, no danas su to svjetiljke ili lampe. Svijeća tijekom izvođenja predstave osvjetljava likove koji se nalaze između nje i zastora te na taj način publika s druge strane vidi samo njihove siluete, dok lutkar i sve ono što se nalazi iza zastora ostaju skriveni.

Sakaoğlu naglašava kako sama riječ *karadžoz*<sup>55</sup> u sebi krije dva značenja. U širem smislu to je naziv za čitavu scensku vrstu turske inačice „kazališta sjena“, a istovremeno je Karagöz i ime glavnog junaka koji je neizostavan lik u svakoj predstavi ove scenske vrste.<sup>56</sup>

Klasična *karadžoz* predstava sastoji se od četiri dijela, a to su *mukaddime*, *muhavere*, *fasıl* i *bitiş*. *Mukaddime*, poznat i kao *giriş* ili *öndeyiş*, uvodni je dio svake predstave. Nakon *mukaddime* slijedi *muhavere*, odnosno dio u kojem se odvija dijalog između Karagöza i Hacıvata. U tom dijelu predstave dolazi do mnogih smiješnih situacija koje nastaju zbog njihovih međusobnih nesporazuma tijekom razgovora. *Fasıl* je glavni dio predstave u kojem se pojavljuju i ostali likovi. U tom dijelu radnja se zapliće te dolazi do svog vrhunca. Teme koje se obrađuju u *fasılu* doista su mnogobrojne, a mnogi ih stručnjaci dijele u dvije glavne grupe. U prvu grupu spadaju predstave kojima su predlošci popularne priče *medaha* (na primjer: *Hancerli Hanım* i *Tayyarzade*) i ljubavne priče orijentalno-islamskog kanona, kao što su *Ferhad ile Şirin* ili *Tahir ile Zühre*.<sup>57</sup> U toj se skupini mogu naći i one kojima su predlošci rani osmanski romani kao što su, primjerice, *Hüseyin Fellah* (1875.) i *Hasan Mellah* (1874.) popularnog osmanskog romanopisca Ahmeda Mithada (1844.-1912.). U drugu skupinu predstava spadaju one u kojima su predlošci događaji iz svakodnevnog gradskog života, odnosno iz urbanih sredina Carstva te se u njima opisuju smiješne (ne)zgode i avanture glavnog lika.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> U hrv. prijevodu – „Crno Oko“.

<sup>56</sup> Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu*, str. 13.

<sup>57</sup> Boratav, „Karagöz“, str. 602.

<sup>58</sup> *ibid.*

Neizostavan dio svake *karadžoz* predstave njegova su dva glavna lika: Karagöz i njegov suparnik Hacivat. Lik Karagöza u sebi objedinjuje mnoge mane kao što su nepismenost, pohlepa, loše ponašanje, neodgojenost te prevelika otvorenost u komunikaciji s ostalim likovima. Romskog je porijekla, a po zanimanju je kovač. Na sceni ga se vrlo lako može prepoznati po njegovim nespretnim i energičnim gestama, a u predstavama vrlo često upada u probleme, ostaje bez posla te ne može naći novi. Ipak, usprkos svim njegovim manama, Karagöz je iskren čovjek koji je u većini slučajeva dobronamjeran, za razliku od Hacivata.<sup>59</sup> Hacivat je profinjen, kulturni i inteligentan čovjek koji svoje obrazovanje iskazuje govoreći na osmanskome jeziku i recitirajući divansku poeziju. On predstavlja sitnog buržuja i velikog oportunistu kojeg ljudi poštuju i kojemu se obraćaju za pomoć te je u predstavama čest slučaj da Hacivat Karagözu pomaže naći posao. Valja napomenuti da su njih dvojica u stalnom konfliktu koji nerijetko rezultira i fizičkim obračunom, no istovremeno su i dobri prijatelji. Iz tog razloga Talat Sait Halman opisuje njihov odnos kao „stalan odnos ljubavi i mržnje“.<sup>60</sup>

Njihov odnos preslikava odnose između prosječnog stanovnika Carstva nižeg ili srednjeg staleža te nekog od pripadnika viših staleža. Bitno je napomenuti da su negativne osobine i jednih i drugih u predstavama maksimalno karikirane i dovedene do apsurdna. Dok je pripadnik nižeg staleža prikazan kao nespretni, nesposoban, „ali dobar u duši“, osoba iz višeg staleža prikazana je kao sebljubiva i lukava. S obzirom da se Karagöz i Hacivat uvijek izvuku iz svih nezgodnih i opasnih situacija u kojima se nađu, stvara se dojam da su neuništivi, tj. besmrtni.

Ipak, oni nisu jedini likovi koji se pojavljuju u predstavama. *Karadžoz* je poznat upravo po šarenom dijapazonu likova koji se izmjenjuju na sceni. To su uglavnom stanovnici Osmanskoga Carstva različitog etničkog i vjerskog porijekla, pripadnici nemuslimanskih manjina te stranci. Neki od najpoznatijih tipiziranih likova koji se redovito susreću u *karadžoz* predstavama su Bey (gospodin, često nesposoban), Frenk (Europljanin), Zenne (žene, ponekad prikazane s golim grudima), anadolski seljak, Çelebi (mladić kicoš), Berberuhi (patuljak), Yahudi (Židov), Arap, Albanac i još mnogi drugi.<sup>61</sup>

Kao što je već ranije rečeno, likovi u *karadžozu* nisu stvarni glumci, već lutke kojima upravlja lutkar. Lutke su izrađene od debele životinjske kože, najčešće u dimenzijama 35 x 40 cm, a na njihovim su pokretnim udovima probušene rupice kroz koje prolazi štapić s pomoću kojega lutkar njima upravlja.

---

<sup>59</sup> Boratav, „Karagöz“, str. 601.

<sup>60</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 143.

<sup>61</sup> *ibid.* str. 113.



### 1.3. ORTA OYUNU

#### 1.3.1. PORIJEKLO I RAZVOJ

Treću scensku vrstu popularnog osmanskog kazališta čini predstava pod nazivom *orta oyunu*. Sličnost riječi „orta“ i „arte“ navela je mnoge teatrologe na pomisao da je *orta oyunu* dobio naziv prema iskrivljenoj verziji talijanskog pojma *comedia del' arte*.<sup>62</sup> Ta osmanska scenska vrsta u svojim se počecima nazivala još *kol oyunu* („predstava koju izvodi dramska sekcija“) i *meydan oyunu* („predstava na trgu“, „predstava koja se izvodi na okrugloj sceni“), a doslovan prijevod *orta oyunu* s turskog jezika glasio bi „predstava/igra u sredini“.

Ova scenska vrsta razvila se značajno kasnije u odnosu na *medahe* i *karadžoz* te postoji nekoliko različitih teorija o njezinom nastanku. U *orta oyunu* postoje određeni elementi *taklita* (tur. oponašanje, imitacija) usporedivi s grčkim pojmom „mimesis“. Pojam *taklit* ima nekoliko različitih značenja, a to je oponašanje određene radnje u aristotelovskom smislu riječi ili oponašanje govora (različitih dijalekata), različitih obrazaca ponašanja i kretanja ljudi, životinja i objekata.<sup>63</sup> Elementi *taklita* u dramskoj umjetnosti turkijskih naroda datiraju iz 12. st., međutim to je jedina karakteristika *orta oyunu* prema kojem bi se tu vrstu moglo smjestiti u raniju osmansku povijest.<sup>64</sup>

Turski folklorist i pisac Nurettin Albayrak navodi teoriju prema kojoj se *orta oyunu* razvio početkom 18. stoljeća. Ta se teorija zasniva na činjenici da se u kronici Rašida Mehmeda Efendije spominje predstava pod naslovom *Yazıcı* u kojoj se obrađuju događaji koji su se odvijali za vrijeme svrgnuća sultana Mehmeda II (1703. g.) te stupanja na vlast Ahmeda III.<sup>65</sup> Međutim, Albayrak naglašava da bi se tu moglo raditi i o *karadžozu*, a ne predstavi *orta oyunu*.<sup>66</sup>

Ono što se sa sigurnošću može ustvrditi jest da se *orta oyunu* prvi put spominje u stihovima Lebibove *Surname* napisane povodom vjenčanja sultanije Salihe 1834. godine.<sup>67</sup> Također, pozivajući se na stihove navedene u Hızırovoj *Surnami* koja prepričava svečanost priređenu povodom obrezanja sinova Mahmuda II, Abdülmecida i Abdülaziza, može se

---

<sup>62</sup> Bruce Robson, „The development of the Turkish drama as a vehicle for social and political comment in the post-revolutionary period (1924 to the present)“ (magistarski rad, Sveučilište Durham, 1970) str. 2-3., preuzeto s: [http://etheses.dur.ac.uk/10239/1/10239\\_7033.PDF](http://etheses.dur.ac.uk/10239/1/10239_7033.PDF)

<sup>63</sup> Metin And, „Traditional Performances,“ u *Ottoman Civilization. Vol 2*, ur. Halil Inalcık et al. (Ankara: Ministry of Culture and Tourism, 2009), str. 989.

<sup>64</sup> Pertev N. Boratav, „Orta oyunu,“ u: *Encyclopaedia of Islam. Volume VIII*, ur. C. E. Bosworth et al. (Leiden: E. J. Brill, 1995.), str. 179.

<sup>65</sup> Albayrak, „Orta oyunu,“ str. 400-401.

<sup>66</sup> *ibid.*, str. 401.

<sup>67</sup> *ibid.*

zaključiti da se *orta oyunu* kao vrsta razvio u prvoj polovici devetnaestog, a raširio u drugoj polovici istog stoljeća.<sup>68</sup>

Neki od najpoznatijih glumaca u predstavama *orta oyunu* (u razdoblju kada je ta scenska vrsta bila na svom vrhuncu) bili su: Kavuklu Sepetçi Ali Rıza, Cüce Vasil, Pişekar Asım, Kavuklu Hamdi Efendi, Pişekar Küçük İsmail Efendi i Kavuklu Naşit.<sup>69</sup> Posljednjim velikim *orta oyunu* glumcem smatra se İsmail Dümbüllü čija je smrt 1973. godine obilježila kraj ove kratkotrajne, ali vrlo popularne scenske vrste.

### 1.3.2. KARAKTERISTIKE

Sam naziv *orta oyunu* („predstava u sredini“) opisuje mjesto izvođenja ovakvog tipa predstave: pozornica na kojoj se izvodila predstava bila je okrugla i sa svih strana okružena publikom.<sup>70</sup> Strana gledališta rezervirana za muškarce zvala se *mevki*, a strana rezervirana za žene – *kafes*.<sup>71</sup> Također, glumci su se prije svog nastupa pripremali u posebnom prostoru iza publike koji je s pozornicom bio povezan prolazom.<sup>72</sup>

Prema Halmanu, *orta oyunu* je bio najrealističniji kazališno-predstavljački oblik u Osmanskom Carstvu.<sup>73</sup> Razlog tome leži u činjenici da je *orta oyunu* do 19. stoljeća – kada nastaje moderno kazalište po uzoru na ono zapadnjačko – bio i jedina scenska vrsta u kojoj su likove utjelovljavali pravi glumci.

Albayrak izdvaja nekoliko glavnih elemenata svake predstave *orta oyunu*, a to su: dramski predložak, glazba, ples i plesači, dijalozi te oponašanje.<sup>74</sup> Prvi i glavni element podrazumijeva dramski predložak koji se na sceni izvodio uz mnogo improvizacije te je izvedba, prema Suraiyi Faroqhi, „gotovo posve ovisila o umijeću glavnog komičara“. <sup>75</sup> Nadalje, predstave su bile popraćene različitim pučkim tradicionalnim pjesmama koje su se izvodile pomoću raznih puhačkih instrumenata i udaraljki. Osnovni orkestar sastojao se od varijante puhaćeg instrumenta sličnog oboi (*zurna*), dvostrukog bubnja (*çifte nağra*) te „velikog bubnja“ (*davul*).<sup>76</sup> Pjesme je pratio i ples, pa su na pozornici redovito bili prisutni različiti plesači.

---

<sup>68</sup> ibid.

<sup>69</sup> ibid.

<sup>70</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 116.

<sup>71</sup> Nurettin Albayrak, „Orta oyunu,“ u: *Islam Ansiklopedisi*, Vol. 33. (2007.) str. 401., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c33/c330263.pdf>

<sup>72</sup> Boratav, „Orta oyunu,“ str. 178.

<sup>73</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 116.

<sup>74</sup> ibid.

<sup>75</sup> Suraiya Faroqhi, *Sultanovi podanici. Kultura i svakodnevnica u Osmanskom Carstvu*, str. 310.

<sup>76</sup> Boratav, „Orta oyunu,“ str. 178.

Zanimljivo je spomenuti da su to uglavnom bili muški plesači, od kojih su neki oponašali ženske plesačice.<sup>77</sup>

S obzirom da je u predstavama bilo mnogo improvizacije, veliku ulogu u nastupima imali su dijalozi između glumaca koji su morali izgledati prirodno. Kako bi se međusobno uskladili, onaj koji je govorio imao je pripremljenu „ključnu riječ“ kojom bi svom sugovorniku dao do znanja da je njegov red da mu odgovori.<sup>78</sup> Na taj način razgovor likova mogao je teći naizgled potpuno prirodno, a da publika ne primijeti njihova „pomoćna sredstva za razvijanje dijaloga“.

U mnogim izvorima navodi se kako postoje brojne sličnosti između *orta oyunu* i *karadozu*.<sup>79</sup> Za početak, sama kompozicija predstave *orta oyunu* gotovo je identična onoj u *karadozu* i sastoji se od četiri ista dijela: uvodnog dijela (*giriş*), dijaloga (*muhavere*), glavnog dijela (*fasıl*) te završnog dijela (*bitiş*). U uvodnome dijelu glavni glumac izlazi na scenu, pozdravlja publiku i svirače te otvara predstavu. Zatim na scenu izlazi drugi lik koji započinje dijalog s glavnim likom i uvodi publiku u glavni dio predstave (*fasıl*). U glavnome dijelu pojavljuju se i drugi likovi te se prikazuje događaj koji je tematska okosnica cijele predstave. Nakon toga slijedi završni dio u kojem se glavni lik ispričava publici za eventualne pogreške tijekom predstave, koje su se odvale bez njegovog znanja. Nakon pozdrava s publikom, svi glumci zajedno odlaze s pozornice pjevajući pjesmu *Ey gaziler* ili *İzmir marşı* te se na taj način predstava privodi svome kraju.<sup>80</sup>

*Orta oyunu* ima i slične likove kao *karadoz*. Dva glavna junaka *orta oyunu* su Pişekar i Kavuklu. Pişekar je po svome ponašanju vrlo sličan Hacivatı. Njegovo ime u prijevodu znači „pametan čovjek“, „mađioničar“ ili „izvanredan umjetnik“.<sup>81</sup> On u predstavi ima ulogu vođe, prvi izlazi na scenu te ju rijetko napušta. Prema Albayraku, Pişekar se u predstavama „ponaša kao glumac, producent i pisac“.<sup>82</sup> Kavuklu je, s druge strane, po ponašanju vrlo sličan Karagözü, a ime je dobio prema velikom pamučnom turbanu koji je bio neizostavan dio njegova kostima prilikom nastupa.

Osim njih dvojice, u *orta oyunu* se (baš kao i u *karadozu*) pojavljuju pripadnici različitih etničkih grupa koje su živjele u tadašnjem Carstvu, pa su tako neki od stalnih likova Grci, Albanci, Iranci, Arapi, Židovi, Kurdi, anadolski Turci i mnogi drugi. Publika je likove mogla prepoznati odmah čim bi izašli na pozornicu, prema njihovoj odjeći, govoru ili glazbi koja je

---

<sup>77</sup> Albayrak, „Orta oyunu,“ str. 401.

<sup>78</sup> ibid.

<sup>79</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 116-118.

<sup>80</sup> Albayrak, „Orta oyunu,“ str. 401-402.

<sup>81</sup> Nicholas N. Martinovitch, *The Turkish Theatre* (New York: New York Theatre Arts, 1933.) str. 17-18., citirano prema: Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 117.

<sup>82</sup> Albayrak, „Orta oyunu,“ str. 402.

pratila njihov nastup. Kao i u *karadözu*, osobnosti likova prikazane su kroz stereotipe specifične za određenu etničku skupinu kako bi se postigao dodatni element humora te kako bi se radnja i sami likovi približili publici.

*Orta oyunu* se od *karadöza* razlikovao najviše po tome što su u tim predstavama glumili stvarni ljudi, glumci koji su pokretima i izrazom lica mogli izraziti različita emocionalna stanja. Mimika je općenito jedan od glavnih elemenata glume u dramskoj umjetnosti, a u *orta oyunu* služila je prvenstveno kao sredstvo postizanja humora, posebice u dijelu predstave kada bi se Pişekar i Kavuklu natjecali u izvođenju različitih grimasa.<sup>83</sup>

Što se tiče repertoara *orta oyunu*, velik broj uprizorenih predložaka isti je kao i u *karadözu*, a neki od njih preuzeti su iz popularnih romansi kao što su *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun* i mnoge druge. Ipak, u predstavama je izostavljena doza ozbiljnosti koja je inače prisutna u ovim djelima koja pripadaju kanonskoj divanskoj književnosti, a izvedbe su obogaćene brojnim humorističnim elementima i sretnim završecima.<sup>84</sup>

## 2. DRUŠTVENE ULOGE KAZALIŠTA

Iako se primarno razvilo kao sredstvo zabave, kazalište je kroz povijest na sebe preuzelo i ozbiljnije društvene uloge poput one edukativne, didaktične i političke. Upravo zbog toga kazalište je postalo popularan predmet istraživanja znanstvenika iz različitih znanstvenih grana i disciplina, kao što su književna kritika, teatrologija i sociologija. Predmet istraživanja i materijali kojima se koriste književni kritičari i sociolozi su jednaki, no naglasak, cilj i metode njihovih istraživanja bitno se razlikuju.

Sociolozi najčešće polaze od pretpostavke da kazalište, osim svoje umjetničke funkcije, posjeduje i društvenu funkciju koju nikako ne bi trebalo zanemariti u sklopu teatrologije. Prema Elizabeth Burns, kazalište za sociologe predstavlja društveni milje, odnosno društvenu instituciju koja čini sastavni dio društvene strukture.<sup>85</sup> Oni promatraju kazalište kao arenu unutar koje je moguće proučavati manifestacije društvenih vrijednosti, formi i konvencija, ali i kao sliku društvene stvarnosti koju su za sebe konstruirali različiti ljudi u različitim vremenima.<sup>86</sup> Kazališnu tradiciju, kako navodi Burns, ne treba promatrati isključivo kao skup pravila kojima se glumci, autori ili publika prilagođavaju, već kao zalihu mogućih metoda

---

<sup>83</sup> Boratav, „Orta oyunu,“ str. 179.

<sup>84</sup> *ibid.*

<sup>85</sup> Elizabeth Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life* (New York: Harper & Row, 1972.) str. 4-5.

<sup>86</sup> *ibid.*, str. 5.

pomoću kojih se predstavlja društveno djelovanje (ponašanje, običaji, norme, i sl.) koje se stvara kroz generacije.<sup>87</sup>

Susan Bennett smatra da se kazalište može proučavati kroz sljedeća dva okvira: prvi proučava kazalište kao društveni konstrukt koji je kulturološki i društveno uvjetovan, dok se drugi okvir fokusira na sam događaj i gledateljevu individualnu percepciju fikcionalnog svijeta koji se prikazuje na pozornici.<sup>88</sup> Ta dva okvira međusobno se isprepleću i zahvaljujući njihovom presjeku oblikuje se gledateljevo kulturološki uvjetovano shvaćanje i osobni doživljaj kazališta.

Francuski sociolog Georges Gurvitch navodi da je kazalište kroz povijest imalo različite društvene uloge i funkcije. U svojim počecima u staroj Grčkoj<sup>89</sup> i u Srednjem vijeku kazalište ima karakteristike vjerskog rituala, a tijekom 16. i 17. stoljeća ono postaje didaktičko sredstvo i sredstvo legitimiranja društvene hijerarhije.<sup>90</sup> U modernim kapitalističkim društvima ima dvije različite funkcije: sredstvo reklame određene društvene pojave, ili upravo suprotno – sredstvo protesta protiv postojeće društvene strukture.<sup>91</sup> Paralelno s promjenom društvenih uloga kazališta mijenjala se i publika kazališnih predstava. S obzirom da je starogrčko kazalište bilo u direktnoj vezi s društvom kojemu se obraćalo (tj. bilo je neodvojivo od socijalnih, ekonomskih i političkih struktura Atene), publika je u nastupe bila uključena kao aktivni sudionik.<sup>92</sup> Srednjovjekovna i renesansna publika nisu uživale toliku moć kao starogrčka publika, no njihova je uloga svejedno bila aktivna.<sup>93</sup> S druge strane, u 17. stoljeću počinju se osnivati privatna kazališta, granica između fikcionalnog svijeta i pozornice postaje sve jasnija te, sukladno s time, i publika postaje sve pasivnija, dok je u suvremenom kazalištu, kako navodi Bennett, posve pasivna.<sup>94</sup> Faktore koji su utjecali na razvoj kazališta i kazališne publike treba potražiti u razvoju društva kroz povijest. U skladu s time Nikola Batušić navodi kako se umjetnička ostvarenja na pozornici „ni u kom pogledu i ni u kojem povijesnom trenutku ne mogu odvojiti od političkoga, sociološkoga, filozofskoga te uopće kulturno-povijesnoga razvitka nekog naroda“.<sup>95</sup>

---

<sup>87</sup> *ibid.*, str. 4.

<sup>88</sup> Susan Bennett, *Theatre audiences. A theory of production and reception. Second edition* (London and New York: Routledge, 1997.) str. 1-2.

<sup>89</sup> Počeci kazališta utvrđeni su različitim obredima i svečanostima, poput svečanosti u slavu boga Dioniza. Nešto kasnije (6. st. pr. Kr.) postupnim odvajanjem jednoga pjevača i formiranjem zbora iz tih se svečanosti razvila tragedija, što se smatra službenim početkom kazališne umjetnosti. Više na temu: “Kazalište,” u *Hrvatska enciklopedija*.

<sup>90</sup> Georges Gurvitch, „Sociologie du theatre,“ *Les Lettres Nouvelles xxxv* (Paris, 1956.), citirano prema: Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, str. 6.

<sup>91</sup> *ibid.*

<sup>92</sup> Bennett, *Theatre audiences. A theory of production and reception. Second edition*, str. 2-3.

<sup>93</sup> *ibid.*

<sup>94</sup> *ibid.*, str. 3-4.

<sup>95</sup> Batušić, *Uvod u teatrologiju*, str. 98.

Publika se u kontekstu teorije drame često zanemaruje, premda je ona jedan od ključnih dijelova kazališnog procesa. Štoviše, kazalište zbog svoje interaktivne prirode ovisi upravo o njoj. S obzirom da odnos između glumaca i publike može promijeniti kvalitetu i uspjeh nastupa, niti jedna kazališna izvedba nikad nije u potpunosti ista. Kazališna publika na svaki nastup dolazi s određenim kulturološkim i ideološkim očekivanjima te ovisno o njima formira se gledateljev osobni doživljaj kazališne izvedbe.

Što se tiče komunikacije između glumaca i publike tijekom kazališnog nastupa, ona je vrlo zanimljiva s obzirom da se ne ostvaruje isključivo kroz jezik, već i gestikulaciju, ples, objekte sa simboličnim značenjem i tome slično. Njemačka teatrologinja Erika Fischer-Lichte navodi kako znakove i konvencije kazališta može razumjeti samo gledatelj koji poznaje kulturu unutar koje je to kazalište nastalo, s obzirom da kazališni nastupi reflektiraju stvarnost kulture koja ih okružuje.<sup>96</sup> Drugim riječima, razumijevanje publike ovisi o tome može li - ako može, u kojoj mjeri - povezati nastup s vlastitim iskustvom, znanjima i shvaćanjem normi, uloga i pravila ponašanja u sadašnjem društvu ili u prošlosti.<sup>97</sup> Na taj način kulturološke pretpostavke utječu na nastupe, a nastupi nanovo ispisuju kulturološke pretpostavke, navodi Bennett.<sup>98</sup>

Sukladno tome, društvene uloge kazališta kod Osmanlija zasnivaju se na specifičnostima osmanske društvene strukture. Na tradicionalne scenske vrste gledalo se prvenstveno kao na sredstvo masovne zabave. Predstave su bile dostupne svima i bile su sastavni dio svih svečanosti i proslava. Međutim, osim što su se izvodile u svrhu zabave, tradicionalne osmanske scenske vrste obnašale su i „ozbiljnije“ društvene funkcije, poput one didaktične i edukativne. S obzirom da su se u kazališnim predstavama često prikazivale povijesne priče i priče preuzete iz djela klasične islamske i osmanske književnosti, i nepismeni je puk dobivao priliku sudjelovati u kulturnom životu Carstva.

Osim toga, jedna od najvažnijih uloga tradicionalnih kazališnih žanrova u Osmanskom Carstvu bila je društvena kritika. Nastupi *medaha* i predstave *karadoza* i *orta oyunu* oštro su izražavale nezadovoljstvo „malog čovjeka“ te zbijale šale na račun korupcije i ostalih negativnih elemenata prisutnih u svim slojevima društva. U tom kontekstu, izvedbe spomenutih scenskih vrsti može se promatrati i kao „umjetno stvorene“ događaje i situacije koje ispituju društvene slabosti, prozivaju njihove vođe, desakraliziraju društvene vrijednosti i portretiraju konflikte. Zbog mnogih kritika koje su se u kazališnim izvedbama upućivale na račun vlasti,

---

<sup>96</sup> Erika Fischer-Lichte, *Semiotika kazališta* (Zagreb: Disput, 2015.) str. 27.

<sup>97</sup> Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, str. 16.

<sup>98</sup> Bennett, *Theatre audiences. A theory of production and reception. Second edition*, str. 2.

tradicionalno osmansko kazalište na sebe je preuzelo i političku ulogu, što ga je učinilo vrlo nepodobnim u očima vladajućih krugova te na koncu rezultiralo njegovom cenzurom.

U nastavku ovog poglavlja pruža se pregled najizraženijih društvenih uloga tradicionalnog osmanskog kazališta.

## 2.1. ZABAVLJAČKA ULOGA

Primarna uloga tradicionalnog osmanskog kazališta bila je zabavljачka, što se posebice isticalo u predstavama *karadoza* i *orta oyunu*. U njima je satira bila naglašenija nego u drugim scenskim vrstama, poput primjerice, u izvedbama *medaha*. U tom kontekstu, bitno je naglasiti da *karadoz* i *orta oyunu* pripadaju svjetovnom tipu umjetnosti, po čemu se jako razlikuju od ostalih vrsti osmanske dvorske umjetnosti. U dvorskoj umjetnosti Osmanlija njegovao se uzvišeni stil, stroga forma, konvencionalni oblici te sakralni motivi i tematika. S druge strane, *karadoz* i *orta oyunu* predstavljaju suprotnost ovim načelima i obiluju elementima lakrdije, satire, kritike, apsurdna i parodije.

Promatrajući zabavljачku ulogu kazališta kroz povijest, primjećuju se određene sličnosti tradicionalnih osmanskih kazališnih oblika sa srednjovjekovnim europskim pučkim kazalištem. Profano srednjovjekovno kazalište u Europi niknulo je iz *mima*<sup>99</sup> koji je bio popularan sve do 12. stoljeća na različitim priredbama, a izvodio se u različitim oblicima temeljeći se uvijek na profesionalnim načelima, improvizaciji i naturalističkim prikazivačkim obilježjima.<sup>100</sup> Nakon 12. stoljeća organizirani oblici *mima* razvili su se u poseban segment profanog srednjovjekovnog kazališta te su profesionalni glumci u *farsama*<sup>101</sup> prikazivali različite teme iz svakodnevnog života, poput naturalističnih bračnih peripetija, sudske prakse i sl.<sup>102</sup> U dvorskim europskim krugovima *mim* je bio zastupljen u izvedbama gostujućih svirača, pjevača, ali i u predstavama dvorskih luda<sup>103</sup> koje se, u određenoj mjeri, može usporediti s *medasima* kod Osmanlija. Dvorske lude, baš kao i *medasi*, morale su biti vrlo dosjetljive te su morale znati zaokupiti pažnju publike zabavnim pričama, pritom dobro pazeći da svojim komentarima ne prijeđu granicu pristojnosti i ozbiljno uvrijede nekog od pripadnika dvorske elite.

U srednjovjekovnim europskim *farsama*, baš kao u *karadozu* i *orta oyunu* predstavama, prevladavao je grubi pučki humor te živopisno dočarani likovi. Humor se u *karadozu* i *orta*

---

<sup>99</sup> "Kazalište," u *Hrvatska enciklopedija*.

<sup>100</sup> *ibid.*

<sup>101</sup> *ibid.*

<sup>102</sup> *ibid.*

<sup>103</sup> *ibid.*

*oyunu* zasnivao najčešće na međusobnom nerazumijevanju likova.<sup>104</sup> S obzirom da su predstave obilovale likovima različitog etničkog porijekla, velik dio izvođačeve pažnje morao je biti usmjeren na vjerodostojan prikaz njihovih jezičnih karakteristika. U slučaju *karadoza*, najviše je do izražaja dolazilo izvođačevo umijeće jer je on morao biti sposoban oponašati širok spektar različitih dijalekata i davati glas brojnim likovima u predstavi, čiji se broj ponekad penjao i do dvadeset.

Za početak, dvojica glavnih likova u *karadozu* i sami su u karakternom i verbalnom smislu posve drugačiji jedan od drugoga. Hacivat svojim izraženim afektiranjem tijekom govora i pompoznom vokabularom zbunjuje neobrazovanog Karagöza koji je sklon čestim i grubim greškama te nepravilnostima u govoru. Dijalozi su im prepuni dosjetki, poslovice, narodnih izreka, zagonetki i rimovane proze, čime se postiže dodatni efekt zbrke i pomutnje koji kod publike izaziva smijeh.<sup>105</sup>

Jedan od najčešćih komičnih vizualnih elemenata bio je fizički obračun likova prikazan na različite načine: udaranjem, šamaranjem, bacanjem po podu i sličnim vizualno dojmivim pokretima. Dvojica glavnih likova u neprekidnom su konfliktu tako da je i njihov fizički obračun neizbježan u svakoj predstavi. Osim navedenog, smijeh kod publike izazivaju i razne scene pijanstva te obnaženi likovi.

Mnogi satiru u ovim predstavama doživljavaju kao „neobičnu, grotesknu i divlju“<sup>106</sup>. Drugim riječima, *karadoz* bi se najbolje mogao opisati kao bučna komedija s mnogo verbalnih i fizičkih obračuna te prerusavanja likova. U zvučnom aspektu nastup izvođača *karadoza* u mnogočemu je sličan nastupu *medaha*, s obzirom da se obojica oslanjaju na svoje glasovne sposobnosti. Razlikuju se, između ostalog, u tome što se izvođač *karadoza*, tj. lutkar ne pokazuje publici, nalazi se iza kulisa te najčešće ima jednog ili više pomagača kao što su: *çırak* (šegrt), *sandikkâr* (zadužen za sanduk iz kojeg vadi likove, šegrtov pomoćnik), *yardak* (pjevač), *dayrezen* (svirač) i *hammal*.<sup>107</sup> Svaki od tih pomoćnika pokriva određen posao te uspješnost cjelokupne predstave uvelike ovisi o njihovoj uspješnoj suradnji i komunikaciji.

S obzirom da su u *karadozu* i *orta oyunu* likovi i tematika koja se obrađuje vrlo slični, ne iznenađuje činjenica da se njihovi elementi humora u mnogočemu poklapaju. Nüvit Özdoğru sažeo je raspravu Metina Anda o „sredstvima postizanja smijeha“ u *karadozu* i *orta oyunu*, nabrajajući njihovih sedam glavnih humorističnih elemenata:

---

<sup>104</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature.*, str.143.

<sup>105</sup> *ibid.*, str.143.

<sup>106</sup> *ibid.*, str.145.

<sup>107</sup> Sönmez, *Karagöz Kitabı.*, str. 18.



- 1.) Ponavljanje geste, pokreta ili događaja koji je izazvao smijeh kod publike;
- 2.) Element maskiranja zahvaljujući kojem se likovi mogu pretvarati da su neka druga osoba ili predmet, a da ih publika ne prepozna;
- 3.) Kontrast i nepodudaranje.
- 4.) Pretjerivanje;
- 5.) Urnebesna komedija koja često zahtijeva komplicirane kretnje;
- 6.) Ritmične kretnje;
- 7.) Verbalni humor i dosjetke preuzete iz različitih dijalekata, govorne mane, igre riječima.<sup>108</sup>

U *orta oyunu* do izražaja dolazi važnost mimike i geste, s obzirom da glumci publiku mogu nasmijati koristeći se samo svojim izrazima lica. Također, mnogi od likova u *orta oyunu* predstavama često su imali govorne mane ili fizičke nedostatke, primjerice, mucali su ili su bili šepavi, pogrbljeni, slijepi ili djelomično paralizirani, čime se stvarao dodatni element humora.<sup>109</sup>

Kroz velik broj likova u predstavama uspješno se reflektirala etnička raznolikost Osmanskog Carstva. Junaci u predstavama nerijetko su utjelovljavali pripadnike različitih marginaliziranih društvenih grupa koje nisu sudjelovale u kulturnom životu Carstva. Osobine tih likova bile su maksimalno karikirane, odnosno, svi su prikazivani tipski i karikaturalno, kroz stereotipe koji su bili uvriježeni za pojedine društvene, etničke ili vjerske skupine. Ipak, zanimljivo je primijetiti da su u predstavama uživali pripadnici svih skupina koje su bile ismijavane, čime se *karadžoz* i *orta oyunu* ističu kao fenomen. Za to je ponajviše zaslužna činjenica da se u *karadžoz* i *orta oyunu* predstavama publici prezentiraju likovi i situacije koje su im bliske i s kojima se mogu poistovjetiti.

U tome se krije jedan od najvažnijih socioloških aspekata kazališta koji nalaže da publika mora biti u mogućnosti prepoznati jezik, geste i ponašanje njima poznatog društvenog okruženja, odnosno stvarnosti.<sup>110</sup> Upravo zbog svoje autentičnosti, *karadžoz* i *orta oyunu* stekli su iznimnu popularnost među svim slojevima osmanskog društva. Dobroj recepciji ovih scenskih vrsti pridonijela je i činjenica da se likovi u njima ne prikazuju plošno i jednostrano, kao isključivo dobri ili loši, čime se postizao dodatni osjećaj realnosti i lakša identifikacija publike s junacima na sceni.

---

<sup>108</sup>Nüvit Özdoğru, „Turkey: Traditional Theatre,“ u: *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*, ur.: John Gassner et al. (New York: Crowell, 1969.) str. 866., citirano prema: Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 117.

<sup>109</sup> Albayrak, „Orta oyunu,“ str. 401.

<sup>110</sup> Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, str. 108.

## 2.2. EDUKATIVNA ULOGA

Velika većina stanovništva Osmanskog Carstva bila je nepismena te je obrazovanje dugo vremena bilo rezervirano za one koji su živjeli na dvoru ili imali prilike obrazovati se u mektebima i medresama.<sup>111</sup> Slična je situacija vladala kod kršćanskih i židovskih zajednica čiji su se pripadnici većinom obrazovali u vjerskim školama koje su bile priključene crkvama ili sinagogama.<sup>112</sup> Takav je sustav obrazovanja postojao sve do 19. stoljeća kada je postupno zamijenjen modernim obrazovanjem i školovanjem, reformiranim po uzoru na zapadni obrazovni sustav.

U takvom je društvu tradicionalno kazalište predstavljalo sponu između pismenog i nepismenog stanovništva, s obzirom da je klasična osmanska kultura bila rezervirana za obrazovane pripadnike viših slojeva društva koji su se uspješno služili osmanskim, arapskim i perzijskim jezikom. Imajući to u vidu, osmansko tradicionalno kazalište na sebe je preuzelo edukativnu ulogu time što je putem usmene predaje običnom puku prenosilo kulturu (običaje, priče, legende) koja mu je inače bila nedostupna.

Najistaknutiji predstavnici narativne usmene predaje u Osmanskom Carstvu bili su *medasi*. Dramski predlošci njihovim nastupima bile su klasične priče orijentalno-islamskog kulturnog kruga te legende i povijesni podvizi raznih junaka i osvajača Rumelije. Stanovništvo je, slušajući *medaha* kako prepričava neku od priča klasične književnosti, dobivalo priliku sudjelovati u kulturnom životu Carstva, a slušajući legende o podvizima raznih junaka dolazilo je u doticaj s povijesnim činjenicama. Na taj način, stanovništvo je kroz predstave imalo prilike doznati i naučiti nove stvari vezane uz njihovu kulturu.

Osim što su kazivali priče, recitali stihove i vodili dijaloge, *medasi* su se tijekom svojih izvedbi često služili digresijama koje su činile neizostavan dio svake njihove priče. Te su digresije imale nekoliko funkcija: s jedne strane, publici su pružale priliku za kratak odmor od ostalih događaja u priči, a s druge strane, služile su kao didaktičko sredstvo kojim bi *medasi* svojim slušaocima objašnjavali pojedine događaje ili pojave o kojima su govorili tijekom svojih izvedbi.<sup>113</sup> U svojim digresijama *medasi* su često uspoređivali život svakodnevice s herojskim vremenima u prošlosti, prilikom čega bi veću važnost pridavali događajima koji su se zbili u prošlosti, tj. u priči koju su prepričavali.<sup>114</sup> Osim toga, digresijama su se katkad služili kako bi

---

<sup>111</sup> Mehrdad Kia, *Daily Life in the Ottoman Empire* (Santa Barbara, California: Greenwood, 2011.) str. 175.

<sup>112</sup> *ibid.*

<sup>113</sup> Metin And, „Traditional Performances,“ u *Ottoman Civilization. Vol 2*, ur. Halil Inalcik et al. (Ankara: Ministry of Culture and Tourism, 2009), str. 991.

<sup>114</sup> *ibid.*

se udaljili od teme i raspravili određeno moralno pitanje.<sup>115</sup> Time su razvijali kritičko razmišljanje svoje publike te dokazivali da nisu samo „narodni zabavljači“, već i „učitelji“.

Ipak, važno je napomenuti da *medasi* nisu bili popularni samo među nižim slojevima stanovništva, već su u njihovim nastupima uživali i pripadnici viših slojeva, čak i sultani. Jedan od glavnih razloga zašto je ova scenska vrsta imala priliku steći značajniju edukativnu funkciju upravo je njezina dostupnost širokim masama i različitim profilima ljudi. Ono po čemu se praksa *medaha* najviše razlikovala od predstava *karadžoza* i *orta oyunu* jest to da su *medasi* u svoje izvedbe uključivali različite vjerske, epske, herojske, emocionalne i tragične elemente, dok su *karadžoz* i *orta oyunu* uglavnom naginjali prema komediji te ih se doživljavalo „neozbiljnima“.<sup>116</sup> Ipak, bilo bi pogrešno zanemariti i edukativnu ulogu *karadžoza* i predstava *orta oyunu* s obzirom da su i njima dramski predlošci bile priče iz klasične književnosti. Jedina razlika bila je u tome što su u predstavama *karadžoz* i *orta oyunu* priče često imale blago modificirane, humorističnije elemente koji su izostajali u izvornim predlošcima.

Osim navedenog, *medasi* su u samim počecima svoje prakse imali i funkciju svojevrsne „propaganda fide“, kako navodi Halman.<sup>117</sup> U razdoblju prihvaćanja islama, glavni likovi njihovih priča bili su uglavnom prvi islamski junaci i osvajači. Takvim, pretežito vjerskim pričama i legendama, *medasi* su u počecima preobraćali nevjernike te jačali islam među vjernicima. U nekim se izvorima čak navodi da su se *medasima* u početku nazivali ljudi koji su u svojim pričama veličali proroka Muhameda i njegovu obitelj.<sup>118</sup> Međutim, vjerska tematika u pričama *medaha* ukinuta je nakon što su konzervativni članovi uleme zabranili da se u predstavama spominju islamski sveci.<sup>119</sup>

### 2.3. KRITIČKA ULOGA

Jedna od najvažnijih uloga tradicionalnih scenskih vrsti u Osmanskom Carstvu bila je društvena kritika. U tom kontekstu potrebno je izdvojiti *karadžoz* kojim se najglasnije izražavalo nezadovoljstvo i bunt protiv vlasti, a nerijetko i protiv samog sultana.

Niyazi Akı ovu scensku vrstu naziva „osvetom individue koja je sputana običajima, religijom i autoritativnom administracijom“.<sup>120</sup> Za osmanskog putopisca Evliyu Çelebija koji

---

<sup>115</sup> ibid.

<sup>116</sup> Düzgun, „The Traditional Turkish Theatre“, str. 845.

<sup>117</sup> Halman, „Introduction“, str. xiv.

<sup>118</sup> Düzgun, „The Traditional Turkish Theatre“, str. 844.

<sup>119</sup> ibid.

<sup>120</sup> Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Tiyatrosu Tarihi* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.) str.10., citirano prema: Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature.*, str.114.

je svjedočio predstavama *karadoza* ova vrsta predstavlja „sigurnosni ventil za ispuštanje općeg nezadovoljstva“.<sup>121</sup> Upravo u tome kriju se glavni psihološki razlozi zbog kojih su osmanske vlasti tolerirale ovakav oblik zabave. Vladajući krugovi bili su svjesni da u društvu prepunom restrikcija i pravila moraju postojati određeni „ispušni ventili“, odnosno platforme za javno izražavanje vlastitih stavova, pa čak i nezadovoljstva jer bi u protivnom neumjerena autoritarna vlast političkog vrha rezultirala učestalijim društvenim pobunama. Takve predstave bile su jedan od rijetkih prostora polifonije u društvu koje je počivalo na apsolutizmu sultana.

Razlog tolike slobode prilikom kritiziranja vladajućih slojeva leži ponajviše u iluzionističkoj prirodi samog žanra. Podanik Carstva (u ovom slučaju lutkar) koji se u stvarnom životu ne može pobuniti protiv nametnutog poretka i mnogobrojnih restrikcija, kroz nežive likove izražava svoje nezadovoljstvo te ismijava političko stanje u predstavi koja nije ograničena dimenzijama stvarnog života.<sup>122</sup> Neživi likovi i zastor koji dijeli lutkara od publike služe kao štit kojim se lutkar ograđuje od svega rečenog, stvarajući dojam da lutke izriču vlastito mišljenje i volju, a ne njegovo osobno.

Najveću moć, ali istovremeno i „opasnost“ *karadoza* predstavljala je njegova velika popularnost u osmanskome društvu. *Karadoz* predstave izvodile su se pretežito u većim gradovima Osmanskog Carstva.<sup>123</sup> Neke su predstave nastale na dvoru ali su se kasnije izvodile na istambulskim ulicama, a neke, koje su nastale u kavanama, našle su svoje mjesto i na dvoru, promičući ideje i želje običnog pučanstva.<sup>124</sup> Vlast *karadoz* nikada nije smatrala sredstvom bezazlene zabave zato što su se te predstave najčešće izvodile u kavanama gdje se okupljao velik broj ljudi, što je moglo rezultirati opasnim posljedicama za vladajuće krugove. Predstave su se obično izvodile tijekom različitih svjetovnih proslava i ceremonija, kao što su obrezanja mladih prinčeva ili vjenčanja princeza i prinčeva, a bile su i neizostavna zabava u noćima Ramazana kada se izvodio repertoar od izabраниh 28 predstava (svaku noć po jedna, osim za vrijeme dvadeset i sedme noći mjeseca poznatije kao *Kadir Gecesi*, tj. *Noć sudbine*).<sup>125</sup>

Osim širih slojeva osmanskoga puka u *karadozu* je često uživala i najviša društvena elita, čak i sam sultan. U tim slučajevima repertoar je bio prilagođen, a ako je i postojala kritika na njihov račun, bila je suptilna i vješto skrivena. Serdar Öztürk navodi kako postoji čak i mit o nastanku *karadoza*, prema kojemu je tu scensku vrstu stvorio čovjek koji je želio sultanu

---

<sup>121</sup> Evliya Çelebi, *The Intimate Life of an Ottoman Salesman*, prev. Robert Dankoff (Albany: State University of New York Press, 1991.), str. 99-100., citirano prema: Kia, *Daily Life in the Ottoman Empire*, str.178.

<sup>122</sup> ibid.

<sup>123</sup> Boratav, „Karagöz“, str. 603.

<sup>124</sup> Çelebi, *The Intimate Life of an Ottoman Salesman*, str. 267., citirano prema: Kia, *Daily Life in the Ottoman Empire*, str.178.

<sup>125</sup> Boratav, „Karagöz“, str. 602.

ukazati na korupciju njegovih dužnosnika.<sup>126</sup> Prema legendi, čovjek je izradio lutke i kroz predstavu igre sjena sultanu demonstrirao ponašanje njegovih službenika. Sultanu se predstava navodno toliko svidjela da je kaznio svoje dužnosnike i imenovao lutkara svojim velikim vezirom.<sup>127</sup>

Osim vladajućih slojeva na dvoru i ulemanski su slojevi *karadžoz* smatrali prijatnijom, ponajviše zbog toga što su lutkarske predstave bile prepune seksualnih konotacija. Na pozornici bi se nerijetko prikazivali obnaženi ženski likovi upitnog morala, a i sam glavni junak (Karagöz) često se prikazivao bez odjeće te se ponašao vrlo opsceno. Takvi su eksplicitno seksualni elementi sablažnjavali ulemu. Mnogi su europski autori u 19. stoljeću zapisivali svoje dojmove o *karadžozu* opisujući ga kao „pučko kazalište“ koje je društvo, između ostalog, doživljavalo kao odmor od općeprihvaćenih normi i restrikcija.<sup>128</sup> Iz ovog proizlazi da je *karadžoz* služio i kao platforma za javno izražavanje svega što se smatralo tabu i zabranjenim, što je velikim dijelom obuhvaćalo i spomenute seksualne elemente.

Unatoč tome, osmanski, kao ni bilo koji drugi muslimanski vjerski autoriteti, nikada nisu *karadžoz* ozbiljnije doveli u pitanje što je bilo pomalo neočekivano s obzirom na brojne seksualne konotacije i na to da je ideja kazališta sa živim glumcima u srednjovjekovnom islamu budila kontroverze.<sup>129</sup> Osim toga, iz filozofskog aspekta, mnogi su *karadžoz* doživljavali alegorijskim prikazom odnosa čovjeka i Stvoritelja. Lutkar koji je upravljao neživim lutkama simbolizirao je odnos Boga i čovjeka u kojem čovjek postoji isključivo zahvaljujući Bogu koji udahnuje život njemu i svim ostalim bićima na zemlji.<sup>130</sup> Međutim, likovi u *karadžozu* imali su rupice oko područja srca kroz koje su prolazili štapići pomoću kojih je lutkar njima upravljao. Takvi se likovi nikako nisu mogli smatrati živim bićima.<sup>131</sup> To je bio jedan od glavnih razloga zašto je ulema prihvatila i odobrila izvođenje *karadžoza*. Dapače, o tome koliko je ulema blagonaklono gledala na *karadžoz* govori činjenica da je od 16. stoljeća čak izdavala fetve, pravna rješenja u kojima je odobravala *karadžoz* kao „sredstvo javnog obrazovanja“.<sup>132</sup>

Što se tiče predstava *orta oyunu*, u njima su se također mogle naći kritike upućene vlasti, no ipak, ta se scenska vrsta razlikovala od *karadžoza* ponajviše po tome što su njene predstave

---

<sup>126</sup> Serdar Öztürk, „Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945),“ *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, No. 2 (jesen 2006.), str. 298.

<sup>127</sup> Öztürk, „Karagöz Co-Opted,“ str. 298.

<sup>128</sup> *ibid.*

<sup>129</sup> Michael Reinhard Hess, „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre,“ u: *Censorship: A World Encyclopaedia*, ur. Derek Jones (London i New York: Routledge, 2015.) str. 1316.

<sup>130</sup> *ibid.*

<sup>131</sup> Kia, *Daily Life in the Ottoman Empire*, str.179.

<sup>132</sup> Hess, „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre,“ str. 1316.

bile mnogo realističnije od *karadoza*, pa su i njihove mogućnosti bile ograničene, barem što se tiče golotinje i izrazito besramnog ponašanja likova.

Nadalje, u nastupima *medaha* također je postojao izraženi element kritike društva. Iako se ova vrsta u početku razvila kroz prepričavanje narodnih priča, legendi i mitova koji su nerijetko bili vjerske tematike, u kasnijem periodu pripovjedači su se počeli baviti sekularnim temama iz svakodnevnog života Osmanskog Carstva, pritom ismijavajući društvene norme te prikriveno ili otvoreno kritizirajući visokopozicionirane dužnosnike, a ponekad čak i samog sultana.<sup>133</sup>

### 3. CENZURA, PROPAST I POKUŠAJI MODERNIZACIJE SCENSKIH VRSTI

S obzirom da su scenske vrste u Osmanskom Carstvu često služile kao sredstvo izražavanje nezadovoljstva i kritike društvenih običaja, normi te društva općenito, ne iznenađuje da su bile podvrgavane brojnim cenzurama. Ono iznenađujuće jest činjenica da cenzure koje su se provodile nisu bile od većeg značaja sve do 19. stoljeća, čime se daje naslutiti da su ulema i osmanski vladajući krugovi bili svjesni uloge kazališta u društvu te potencijalnih negativnih posljedica njegova ukidanja.

Prvi značajniji pokušaj zabrane dramske umjetnosti odvio se u 17. stoljeću pod utjecajem radikalnog pokreta Kadızadeliler. Pripadnici pokreta bili su, između ostalog, veliki protivnici sufizma te su se zalagali za ukidanje svega što su u kontekstu islamske vjere smatrali „štetnim novotarijama“, poput glazbe, javnog govorenja stihova, obreda te bilo kakvih vrsti scensko-izvedbene umjetnosti.<sup>134</sup> Nadalje, najveće cenzure scenskih vrsti provodile su se u drugoj polovici 19. stoljeća, za vladavine sultana Abdülhamita II. U tom su periodu *medasi* morali vrlo pažljivo koncipirati svoje nastupe. Bilo im je dozvoljeno baviti se moralno upitnim temama, no izražavanje političkog mišljenja bilo im je strogo zabranjeno.<sup>135</sup> Između ostalog, nisu smjeli spominjati riječ „sultan“ te se od njih tražilo pismeno obećanje u kojem bi izjavili da će se suzdržavati od bilo kakve kritike vlasti.<sup>136</sup>

Ipak, usprkos brojnim zabranama i cenzurama, ova scenska vrsta uspjela se održati i tijekom 20. stoljeća. Posljednji poznati *medasi* djelovali su 1940-ih. Nakon toga ova se scenska

---

<sup>133</sup> Halman, „Introduction,“ str. xiv.

<sup>134</sup> Semiramis Çavuşoğlu, „Kadızadeliler,“ u *Islam Ansiklopedisi*, vol.24 (2001), str. 100., preuzeto s: <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/24/C24007786.pdf>

<sup>135</sup> Martinovitch, *The Turkish Theatre*, str. 24., citirano prema: Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 111.

<sup>136</sup> *ibid.*

vrsta prestala izvoditi uz iznimku, kako navodi Halman, „umjereno uspješnog“ pokušaja ponovnog oživljavanja tradicije *medaha* 1971. godine u Ankari.<sup>137</sup>

*Orta oyunu* i *karadžoz* dijele sličnu sudbinu kao i *medasi*. *Karadžoz* je bio izložen cenzurama u nekoliko navrata prije njegove konačne propasti u 20. stoljeću. Godine 1768. u Alepu je zatvoreno *karadžoz* kazalište zbog toga što se u predstavama ismijavao vojni neuspjeh janjičara u rusko-turskom ratu.<sup>138</sup> Zatim su *karadžoz* nastupi 1843. godine zabranjeni u Alžiru, da bi za vrijeme vladavine Abdülaziza i Abdulhamita II ova scenska vrsta bila u potpunosti lišena političke satire, što je na kraju rezultiralo njezinom propašću. Povod za potpunu zabranu političke satire bilo je nemilosrdno optuživanje za krađu i ismijavanje visokog osmanskog dužnosnika Kibrıslı Mehmeda Paše i njegove obitelji u jednoj od predstava *karadžoza*.<sup>139</sup> Nakon Mladoturske revolucije 1908. ukinuta je zabrana političke satire te je *karadžoz* nastavio biti sredstvo društvene kritike. Međutim, sloboda izražavanja u *karadžozu* nije dugo potrajala budući da se vladajućim krugovima nakon ukidanja zabrane nije svidio način na koji se prema njima u predstavama odnosi te je zabrana političke satire ponovno uvedena 1911. godine.<sup>140</sup> Time je označen kraj *karadžoza*, iako su se te predstave održavale i nakon osnivanja Republike Turske 1923. godine.

U 20. stoljeću poduzimali su se određeni koraci kako bi se *karadžoz* ponovno popularizirao i prilagodio modernim kazališnim temama. Jedan od takvih primjera je i natjecanje za najbolju verziju moderniziranog *karadžoza*, na kojem je u 1960-ima pobijedio jedan od najpoznatijih turskih satiričara, Aziz Nesin.<sup>141</sup>

*Orta oyunu* je počeo padati u zaborav početkom 20. stoljeća. Propast ove scenske vrste dodatno je ubrzao i odlazak sa scene elitne glumačke sekcije *Zuhuri Kolu*, koja je bila poznata po svojim *orta oyunu* nastupima. Jedini element te scenske vrste koji se uspio održati i u drugoj polovici 20. stoljeća bio je *tuluat*, element kazališnog nastupa koji se u potpunosti zasniva na improvizaciji.<sup>142</sup>

Baš kao i u slučaju *karadžoza* i *medaha*, postojali su brojni pokušaji popularizacije *orta oyunu* u razdoblju nakon osnivanja Republike Turske. U tome se posebno istaknuo akademik i pisac İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu koji je na različite načine pokušavao oživjeti *orta oyunu*

---

<sup>137</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 111.

<sup>138</sup> Hess, „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre,“ str. 1316.

<sup>139</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 114.

<sup>140</sup> Hess, „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre,“ str. 1316.

<sup>141</sup> *ibid.*

<sup>142</sup> *ibid.*, str. 118.

unoseći razne inovacije, no njegovi pokušaji (kao i pokušaji mnogih drugih) ipak nisu urodili većim plodom te se vrsta nije uspjela modernizirati ni steći popularnost koju je nekoć uživala.<sup>143</sup>

Valja naglasiti da ove scenske vrste nisu propale isključivo zbog cenzura koje su u više navrata gušile njihovu slobodu izražavanja, već i zbog odbijanja prilagodbe novom vremenu i različitim zahtjevima koje je moderno društvo pred njih postavilo. Drugim riječima, *medahe*, *karadöz* i *orta oyunu* naprosto je „pregazilo vrijeme“. S vremenom su njihove uloge preuzeli neki novi književni oblici i mediji izražavanja nastali pod zapadnjačkim utjecajem, poput novina, romana, kritike, polemike, priče, radija, televizije i mnogih drugih.<sup>144</sup> Uzmimo primjer prvih osmanskih romana koji su obrađivali društveno-angažirane teme i pozivali na provođenje reformi.<sup>145</sup> Prvi osmanski romanopisci čak su posuđivali tehniku pripovijedanja i elemente priča *medaha* pokušavajući na taj način prenijeti osmansku kulturu u novi zapadnjački književni oblik, tj. roman.<sup>146</sup> Osim novih književnih oblika i medija, veliku ulogu u propasti ove scenske vrste imao je i zapadnjački tip kazališta koji je svoj utjecaj u Osmanskom Carstvu počeo širiti već u drugoj polovici 19. stoljeća.

---

<sup>143</sup> *ibid.*, str. 118.

<sup>144</sup> Halman, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, str. 114.

<sup>145</sup> Halil İnci, „Novel,“ u *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, ur. Gabor Agoston et al. (New York: Facts on File, 2009), str. 440.

<sup>146</sup> Ahmet Ö. Evin, *Türk romanının kökenleri ve gelişimi* (Istanbul: Agorakitaplığı, 2004.) str. 33.



## ZAKLJUČAK

Drama se u islamskim društvima nije uspjela razviti kao zaseban treći književni rod uz liriku i epiku, već se pojavljivala i razvijala uglavnom u okviru pučke usmene tradicije. Jedan od glavnih razloga tomu leži u činjenici da su se u srednjovjekovnoj islamskoj kulturi svi scensko-izvedbeni oblici smatrali bogohulnima. Usprkos takvom uvjerenju, u Osmanskom se Carstvu u sklopu pučke kulture razvilo tradicionalno osmansko kazalište koje je bilo aktualno sve do osnivanja Republike Turske u 20. stoljeću.

Pojam tradicionalnog osmanskog kazališta obuhvaća nekoliko scenskih vrsti koje su se razvile u urbanim središtima Carstva i koje su najveću popularnost stekle u periodu između 17. i 19. stoljeća. U njima su se obrađivale priče i događaji različite tematike, preuzeti iz djela klasične osmanske i orijentalno-islamske književnosti, te povijesti i svakodnevice. Najpopularnije scenske vrste poput *medaha*, *karadžoza* i *orta oyunu* kod Osmanlija su, izuzev zabavljачke, razvile i druge važne društvene uloge. Tradicionalno osmansko kazalište na sebe je preuzelo funkciju medija posredstvom kojeg je književnost mogla dopirati do svih stanovnika Carstva, bez obzira na stupanj njihove pismenosti. Drugim riječima, osmanske scenske vrste razvile su edukativno-didaktičnu ulogu.

Osim toga, scenske izvedbe služile su i kao medij kroz koji je stanovništvo moglo javno izražavati svoje mišljenje i ukazivati na brojne nedostatke u osmanskome društvu. Takva je pojava bila kontroverzna s obzirom da je čitavo osmansko društvo bilo ustrojeno na apsolutizmu sultana. Čak su i sami sultani i vladajuća vjerska i svjetovna elita bili svjesni značaja tradicionalnog kazališta, što potvrđuje i činjenica da su scenske vrste, usprkos određenim cenzurama i zabranama, uspjele opstati sve do 20. stoljeća.

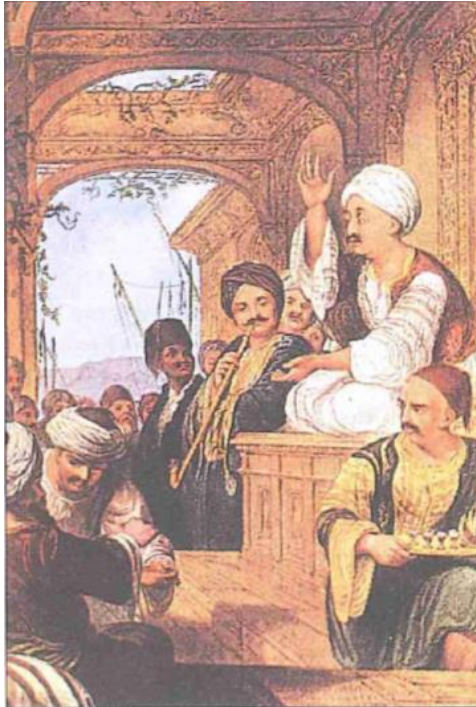
Ipak, zbog navedenih cenzura i nemogućnosti prilagodbe novim zahtjevima društva, tradicionalne osmanske scenske vrste postupno su nestale te su zamijenjene suvremenim zapadnjačkim kazalištem. Iako su ih brojni intelektualci i umjetnici više puta pokušali modernizirati i adaptirati, tradicionalne osmanske scenske vrste danas se izvode vrlo rijetko, i to isključivo kao dio nekadašnje kulturne baštine Osmanskog Carstva. O njihovoj važnosti govori i činjenica da su praksa *medaha* (2008.) i *karadžoz* (2009.) uvršteni na UNESCO-v popis nematerijalne kulturne baštine u Europi.

Društvene uloge koje su u sebi nekoć objedinjavale tradicionalne osmanske scenske vrste danas u turskom društvu, kao i u većini modernih društava, ispunjavaju različiti mediji, od kojih se najviše ističu tiskani mediji, televizija i radio. Uzimajući u obzir važnost koju moderni mediji igraju u današnjim društvima, može se samo zamisliti koliki je značaj nekad

imalo tradicionalno osmansko kazalište koje je u sebi objedinjavalo više društvenih uloga i dugi niz stoljeća bilo jedini medij putem kojeg su se vijesti, poruke, kultura, kritika i razonoda prenosile do najširih slojeva stanovništva Osmanskog Carstva.

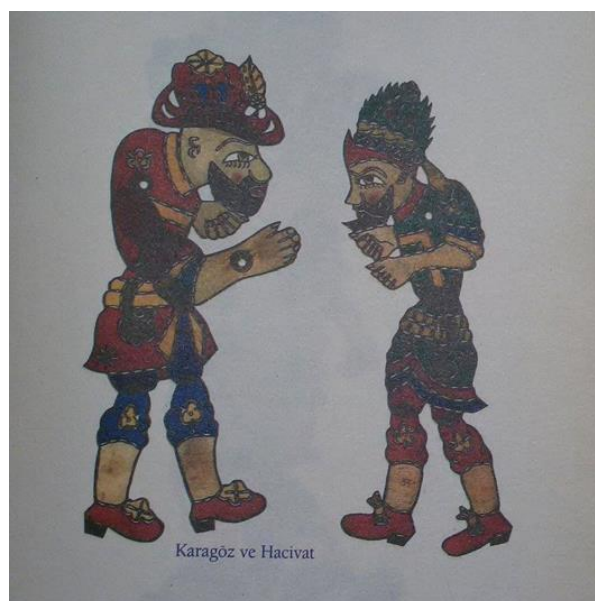
## PRILOZI

**PRILOG 1.** Gravura Thomasa Alloma iz 19. st. na kojoj je prikazan *medah* i njegova publika



(Izvor: R. Walsch, *Constantinople and the Scenery of The Seven Churches of Asia Minor*, London, 1840., str. 73., preuzeto iz: Nutku, „Meddah“, str. 293.)

**PRILOG 2.** Glavni likovi u *karadžoz* predstavama (Hacivat lijevo, Karagöz desno)



(Izvor: Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu*, str. 315.)

**PRILOG 3.** *Orta oyunu* predstava održana 1930-ih u salonu Letafet Apartmanı u istambulskom kvartu Şehzadebaşı



(Izvor: Albayrak, „Orta oyunu“, str. 401.)

## POPIS LITERATURE

- 1.) Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Tiyatrosu Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- 2.) Albayrak, Nurettin. „Orta oyunu.“ U: *İslam Ansiklopedisi*, Vol. 33. (2007.) str. 400-402., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c33/c330263.pdf> (20.9. 2018.)
- 3.) And, Metin. „Karagöz.“ U: *İslam Ansiklopedisi*, Vol. 24 (2001.) str. 401-403., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c24/c240256.pdf> (15.9.2018.)
- 4.) And, Metin. „The Turkish Folklore Theatre.“ *Asian Folklore Studies*, Vol. 38, No. 2. (1979.): 155-176., preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/1177688> (1.9.2018.)
- 5.) And, Metin. „Theatre in Turkey.“ *Turkish Studies Association Bulletin*, Vol. 7, No. 2. (1983.): 20-31., preuzeto s: <http://www.jstor.org/stable/43385121>(1.9.2018.)
- 6.) And, Metin. „Traditional Performances.“ U: *Ottoman Civilization. Vol 2*, uredili Halil Inalcık i Günsel Renda, str. 983-1007., Ankara: Ministry of Culture and Tourism, 2009.
- 7.) Batušić, Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- 8.) Bennett, Susan. *Theatre audiences. A theory of production and reception. Second edition*. London and New York: Routledge, 1997.
- 9.) Boratav, Pertev N. „Maddah.“ U: *The Encyclopaedia of Islam. Volume V*, uredili C. V. Bosworth, E. van Donzel, B. Lewis i Ch. Pellat, str. 951-953., Leiden: E. J. Brill, 1986.
- 10.) Boratav, Pertev N. „Orta oyunu.“ U: *Encyclopaedia of Islam.. Volume VIII*, uredili C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs i G. Lecomte, str. 178-179., Leiden: E. J. Brill, 1995.
- 11.) Boratav, Pertev N. „Karagöz.“ U: *Encyclopaedia of Islam. Volume IV*, uredili E. van Donzel, B. Lewis i Ch. Pellat, str. 601-603., Leiden: E. J. Brill, 1997.
- 12.) Burns, Elizabeth. *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. New York: Harper & Row, 1972.
- 13.) Çavuşoğlu, Semiramis. „Kadızedeliler.“ U: *İslam Ansiklopedisi*, Vol. 24 (2001.) str.100-102., preuzeto s: <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/24/C24007786.pdf> (15.1.2019.)
- 14.) Çelebi, Evliya. *The Intimate Life of an Ottoman Salesman*. Preveo Robert Dankoff. Albany: State University of New York Press, 1991.

- 15.) Düzgün, Dilaver. „The Traditional Turkish Theatre.“ U: *The Great Ottoman-Turkish Civilisation*, izvršni urednik Güler Eren, str. 841-852., Ankara: Yeni Türkiye, 2000.
- 16.) Ekinci, Ekrem Buğra. „The Art of the meddah: Traditional Turkish storytelling.“ *Daily Sabah*, 8. travnja 2016., preuzeto s: <http://www.dailysabah.com/feature/2016/04/08/the-art-of-the-meddah-traditional-turkish-storytelling> (10.9.2018.)
- 17.) Evin, Ahmet Ö. *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*. Istanbul: Agorakitaplığı, 2004.
- 18.) Faroqhi, Suraiya. *Sultanovi podanici. Kultura i svakodnevnica u Osmanskom Carstvu*. Prevela Tatjana Pajić-Vukić. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2009.
- 19.) Fischer-Lichte, Erika. *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput, 2015.
- 20.) Gurvitch, Geoges. „Sociologie du theatre.“ *Les Lettres Nouvelles xxxv* (1956.), str. 202-204.
- 21.) Halman, Talat S. ur. Warner, Jayne L. *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*. Syracuse N.Y.: Syracuse University Press: Crescent Hill Publications, 2007., preuzeto s: [https://books.google.hr/books?id=eyfRWr-OnHEC&pg=PA105&lpg=PA105&dq=T.S.Halman,+Rapture+and+Revolution:+Essays+on+Turkish+Literature&source=bl&ots=vmzgMayHXk&sig=A5JoJamWhg1WR4UB9kciunX\\_uDs&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjEhcbSiqXeAhVB1SwKHZ55CtMQ6AEwAXoECAUQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hr/books?id=eyfRWr-OnHEC&pg=PA105&lpg=PA105&dq=T.S.Halman,+Rapture+and+Revolution:+Essays+on+Turkish+Literature&source=bl&ots=vmzgMayHXk&sig=A5JoJamWhg1WR4UB9kciunX_uDs&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjEhcbSiqXeAhVB1SwKHZ55CtMQ6AEwAXoECAUQAQ#v=onepage&q&f=false) (1.9.2018.)
- 22.) Halman, Talat S. „Introduction. An Overview of Turkish Drama.“ U: *Ibrahim the Mad and Other Plays. An Anthology of Modern Turkish Drama, Volume One.*, uredili Talat S. Halman i Jayne L. Warner, str. xi-1. New York: Syracuse University Press, 2008.
- 23.) Hess, Michael Reinhard. „KARAGÖZ (Black Eye). Ottoman Turkish shadow theatre.“ U: *Censorship: A World Encyclopaedia*, uredio Derek Jones, str. 1316., London i New York: Routledge, 2015., preuzeto s: [https://books.google.hr/books?id=gDqsCQAAQBAJ&pg=PA1316&lpg=PA1316&dq=famous+karagoz+players&source=bl&ots=\\_6FR3qGoZO&sig=4icbb2bSoF35URNHBgD\\_lxk8Qgw&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjxvIWPrazeAhXGqIsKHae0DAsQ6AEwB3oECACQAQ#v=onepage&q=famous%20karagoz%20players&f=false](https://books.google.hr/books?id=gDqsCQAAQBAJ&pg=PA1316&lpg=PA1316&dq=famous+karagoz+players&source=bl&ots=_6FR3qGoZO&sig=4icbb2bSoF35URNHBgD_lxk8Qgw&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjxvIWPrazeAhXGqIsKHae0DAsQ6AEwB3oECACQAQ#v=onepage&q=famous%20karagoz%20players&f=false) (15.9.2018.)

- 24.) *Hrvatska enciklopedija*. „Kazalište.“ Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, 2018., preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31016> (15.1.2019.)
- 25.) İnci, Halil. „Novel.“ U: *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, uredili Gabor Agoston i Bruse Masters, str. 439-441. New York: Facts on File, 2009.
- 26.) Kia, Mehrdad. *Daily Life in the Ottoman Empire*. Santa Barbara, California: Greenwood, 2011.
- 27.) Martinovitch, Nicholas N. *The Turkish Theatre*. New York: New York Theatre Arts, 1993.
- 28.) Nutku, Özdemir. „Meddah.“ U: *Islam Ansiklopedisi*, Vol. 28 (2003.) str. 293-294., preuzeto s: <http://www.islamansiklopedisi.info/index.php?klme=meddah> (10.9.2018.)
- 29.) Özdoğru, Nüvit. „Turkey: Traditional Theatre.“ U: *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*, uredili: John Gassner i Edward G. Quinn. New York: Crowell, 1969.
- 30.) Öztürk, Serdar. „Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945).“ *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, No. 2 (jesen 2006.), str. 292-313., preuzeto s: [https://www.jstor.org/stable/4137056?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/4137056?seq=1#page_scan_tab_contents) (15.9.2018.)
- 31.) Robson, Bruce. „The development of the Turkish drama as a vehicle for social and political comment in the post-revolutionary period (1924 to the present).“ Magistarski rad, Sveučilište Durham, 1970., preuzeto s: [http://etheses.dur.ac.uk/10239/1/10239\\_7033.PDF](http://etheses.dur.ac.uk/10239/1/10239_7033.PDF) (1.9.2018.)
- 32.) Sakaoğlu, Saim. *Türk Gölge Oyunu*. Ankara: Akçağ, 2003.
- 33.) Serdaroğlu, Vildan. „Literature, classical Ottoman.“ U: *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, uredili Gabor Agoston i Bruse Masters, str. 337-339. New York: Facts on File, 2009.
- 34.) Sönmez, Sevengül. *Karagöz Kitabı*. Istanbul: Kitabevi, 2005.

## SAŽETAK

### ULOGA I ZNAČAJ TRADICIONALNOG KAZALIŠTA U OSMANSKOM CARSTVU

U ovom diplomskom radu proučava se uloga i značaj tradicionalnog kazališta u Osmanskom Carstvu. U uvodnom dijelu rada pruža se kratka analiza razvoja dramske umjetnosti u Osmanskom Carstvu na primjeru tri najistaknutije tradicionalne scenske vrste, a to su praksa *medaha*, *karadžoz* te *orta oyunu*. Nakon toga slijedi glavni dio u kojem se predstavlja teorijski okvir za proučavanje dramske umjetnosti iz sociološkog aspekta. Izdvojene su tri glavne društvene uloge tradicionalnog osmanskog kazališta, a to su: zabavljачka, edukativna i kritička uloga. Cilj ovog rada je naglasiti društvenu ulogu tradicionalnog kazališta koje je u Osmanskom Carstvu svojevremeno služilo kao glavni medij za prenošenje vijesti, kulture razonode, no i društveno usmjerene kritike.

**KLJUČNE RIJEČI:** tradicionalno osmansko kazalište, *medah*, *karadžoz*, *orta oyunu*, sociološki aspekt kazališta

## ABSTRACT

### THE ROLE AND THE SIGNIFICANCE OF THE TRADITIONAL THEATRE IN OTTOMAN EMPIRE

The subject of this master's thesis is the analysis of the role and significance of the traditional theatre in Ottoman Empire. In the introductory part of the paper, there is a brief analysis of the development of dramatic arts in the Ottoman Empire, on the examples of the three most prominent traditional theatrical genres: *meddah*, *karagöz* and *orta oyunu*. Then follows the main part of the paper, in which the theoretical frame for the study of theatrical art form from a sociological point of view is set. Three major social roles of the traditional Ottoman theatre are highlighted: the role of popular entertainment, didactic means and the means of social criticism. The aim of this paper is to emphasize the social role of the traditional theater which was used in the Ottoman Empire as one of the main media for the conveyance of news, culture, entertainment and socially oriented criticism.

**KEYWORDS:** traditional Ottoman theatre, *meddah*, *karagöz*, *orta oyunu*, theatre from a social point of view