

POLSKIE TOWARZYSTWO ORIENTALISTYCZNE  
POLISH SOCIETY FOR ORIENTAL STUDIES

**PRZEGLĄD**  
**ORIENTALISTYCZNY**  
**ORIENTAL REVIEW**

*Kwartalnik*

Wydano ze środków finansowych  
Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego

Nr 1–4 (277–280)

WARSZAWA

2021

---

WYDAWNICTWO PTO

## KOMITET REDAKCYJNY / EDITORIAL COMMITTEE

Redaktor naczelny / Editor in Chief – dr hab. Agata Bareja-Starzyńska, prof. UW  
Członkowie / Members: – dr hab. Iwona Kordzińska-Nawrocka, prof. UW,  
prof. dr hab. Iwona Kraska-Szlenk, dr Małgorzata Religa,  
dr Magdalena Rodziewicz, prof. dr hab. Danuta Stasiak,  
dr Anna Sulimowicz-Keruth, dr hab. Jacek Woźniak

## RADA NAUKOWA / EDITORIAL BOARD

Prof. Eva Csato (Uppsala University), Prof. Eva de Clercq (Ghent University),  
Prof. Janusz Danecki (University of Warsaw), Prof. Peter Kornicki (Cambridge University),  
Prof. Olga Lomova (Charles University in Prague), Prof. Giacomella Orofino (University L'Orientale, Naples),  
Prof. Mario Poceski (University of Florida), Prof. Lionel Posthumus (University of Johannesburg),  
Prof. Mark Turin (University of British Columbia)

## RECENZENCI (od 2019) / REVIEWERS (since 2019)

dr Anđelika Adameczyk (Uniwersytet Warszawski),  
prof. dr hab. Piotr Balcerowicz (Uniwersytet Warszawski),  
prof. dr hab. Jerzy Bayer (Uniwersytet Jagielloński),  
dr hab. Natalia Bloch, prof.  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza),  
prof. dr hab. Marzena Czerniak-Drozdźowicz  
(Uniwersytet Jagielloński),  
dr hab. Andrzej Drozd (Uniwersytet Warszawski),  
prof. dr hab. Marek Dziekan (Uniwersytet Łódzki),  
dr Justyna Godlewska-Szyrkowa (Uniwersytet Warszawski),  
dr Agnieszka Graczyk (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza),  
dr hab. Joanna Grela, prof. (Uniwersytet Jagielloński),  
dr hab. Marcin Grodzki (Uniwersytet Warszawski), prof. UW  
dr Stanisław Gródź (University of Birmingham),  
prof. dr hab. Marcin Jacoby  
(Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej),  
dr Stanisław Kania (Uniwersytet Warszawski),  
prof. dr hab. Tomasz Kempa  
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika),  
prof. dr hab. Izabela Kończak (Uniwersytet Łódzki),  
dr Magdalena Krzyżanowska (Universität Hamburg),  
dr hab. Beata Kubiak Ho-chi (Uniwersytet Warszawski), prof. UW  
dr hab. Wiesław Lizak (Uniwersytet Warszawski),  
dr hab. Halina Marlewicz, prof. (Uniwersytet Jagielloński),  
dr Mirosław Michalak (Uniwersytet Warszawski),  
dr hab. Marcin Michalski  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza),  
dr hab. Dorota Michaluk, prof.  
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika),  
dr hab. Piotr Nykiel (Uniwersytet Jagielloński),  
prof. dr hab. Katarzyna Pachniak (Uniwersytet Warszawski),  
prof. dr hab. Ewa Pałasz-Rutkowska (Uniwersytet Warszawski),  
dr hab. Marzanna Pomorska (Uniwersytet Jagielloński),  
dr Jan Rogala (Uniwersytet Warszawski),  
dr Iga Rutkowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)  
dr hab. Ewa Rynarzewska (Uniwersytet Warszawski), prof. UW  
prof. dr hab. Ewa Siemieniec-Golaś (Uniwersytet Jagielloński),  
dr Kamila Stanek (Uniwersytet Warszawski),  
dr Marcin Styszyński (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza),  
prof. dr hab. Lidia Sudyka (Uniwersytet Jagielloński),  
dr Mariusz Sulkowski  
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego),  
dr Magdalena Szpindler (Uniwersytet Warszawski),  
dr hab. Marcin Szydźisz (Uniwersytet Wrocławski),  
dr hab. Maciej Tomal (Uniwersytet Jagielloński),  
dr Anna Trynkowska (Uniwersytet Warszawski),  
dr Małgorzata Wielińska-Softwedel  
(Uniwersytet Ludwika i Maksymiliana w Monachium),  
prof. dr hab. Witold Witakowski (Uppsala University),  
dr Ewa Wołk-Sore (Uniwersytet Warszawski),  
dr hab. Marta Woźniak-Bobińska (Uniwersytet Łódzki),  
prof. dr hab. Ewa Zajdler (Uniwersytet Jagielloński),  
prof. dr hab. Estera Żeromska  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza),  
dr hab. Grażyna Zając, prof. (Uniwersytet Jagielloński),  
prof. dr hab. Maciej Ząbek (Uniwersytet Warszawski)

Redakcja językowa / Proofreading  
Zespół (język polski),  
Editorial Committee (Polish)  
Sekretarz redakcji / Editorial secretary  
dr Magdalena Szpindler

Okladka / Cover  
Wanda Winkowska-Siennicka

Adres redakcji / Address of the Editorial Office  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28 (Wydział Orientalistyczny UW)  
00-927 Warszawa  
Tel. 22 55 20 513

Nakład 250 egz.



Realizacja wydawnicza / Publishing Company  
Dom Wydawniczy ELIPSA  
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa  
tel. 22 635 03 01, e-mail: elipsa@elipsa.pl, www.elipsa.pl

## OD REDAKCJI

Drodzy Czytelnicy,

Należą się Państwu przeprosiny za opóźnienie w publikacji „Przeglądu Orientalistycznego” (nr 1–4 z 2021 r.), wynikłe z trudności organizacyjnych i finansowych związanych z wydawaniem czasopisma.

Mamy nadzieję, że problemy wydawnicze „Przeglądu Orientalistycznego” zostały przewyciężone i publikacja kolejnych numerów czasopisma przebiegnie bez zakłóceń. „Przegląd Orientalistyczny” znajduje się w wykazie czasopism Ministerstwa Edukacji i Nauki z punktacją 20.

Przy okazji informujemy, że Kronika działalności naukowej i wydarzeń kulturalnych w zakresie orientalistyki publikowana dotychczas w „Przeglądzie Orientalistycznym” została przeniesiona na stronę internetową Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego (<http://pto.orient.uw.edu.pl/kronika>).

Agata Bareja-Starzyńska  
Redaktor naczelny „Przeglądu Orientalistycznego”

\* \* \*

## FROM THE EDITORS

Dear Readers,

We apologize for the delay in the publication of “Przegląd Orientalistyczny” (issues nos 1–4/2021), which was caused by organizational and financial difficulties.

We do hope that problems in the publication of “Przegląd Orientalistyczny” have been overcome and the release of the next issues of the journal will occur without disruption. The journal is placed in the Ministry of Education and Science in Poland list with 20 scores.

We take this opportunity to inform you that the Chronicle (Kronika) of scholarly activity and cultural events in the field of Oriental studies which has been published so far in the “Przegląd Orientalistyczny” was moved to the website of the Polskie Towarzystwo Orientalistyczne (Polish Society for Oriental Studies) – <http://pto.orient.uw.edu.pl/kronika>

Agata Bareja-Starzyńska  
Editor-in-chief of “Przegląd Orientalistyczny”



## DAMN THOSE ALBANIANS! THE IMAGE OF AN ALBANIAN – AS A RESULT OF THE MILLET SYSTEM AND ITS REFORMS

**ABSTRACT:** The aim of this article is to show how the Ottoman millet system and its reform (Tanzimat) influenced the common image of Albanians among the Balkan nations. The first part of the article describes briefly the millet system and the role of Albanians in the reform of the system and the Ottoman Empire in general. The second part is based on ethnographical fieldwork (2005–2008 and 2015–2016) and presents various elements of the image of an Albanian that are a result of Ottoman rule in the Balkans. In the conclusion, it is underlined that the interpretation of the earlier mentioned elements differs and depends on one's particular nationality and ethnic identity.

**KEYWORDS:** Albanians, religion, Islam, Balkans, stereotype, Ottoman Empire, identity, millet, Skanderbeg

### INTRODUCTION

In the movie, *Before the Rain*, Milcho Manchevski shows the conflict in Macedonia (Former Yugoslav Republic of Macedonia, abbr. FYROM, now North Macedonia) between the Christian Orthodox Slavic Macedonians and Muslim Albanians. The beauty of the Macedonian landscape is heartbreaking in contrast to the violence within its borders. In the Balkans in general most conflicts are not only of ethnonational origin but also religion plays a significant role in them. It is worth noting that in most of the conflicts one of the sides is Muslims of Slavic origin or Albanians. Why is it so? It is the heritage of the Ottoman millet system – something I will attempt to explain further using the example of Albanians and their image among the Balkan nations. To illustrate my point I will often use the opinions about Albanians gathered during my ethnographical fieldwork in the border region of Albania and Macedonia in the years 2005–2008. Additional fieldwork was conducted in the years 2015–2016 in Skopje, the capital of FYROM at the time of research, now North Macedonia. In total, almost thirty in-depth interviews were recorded and many more were collected as field notes. The majority of the interlocutors were male Muslims.

### MILLET

Millet is a Turkish term of Arabic origin that stands for a confessional community in the Ottoman Empire:

Under the Ottomans (...), the various minorities, or millets, were run by their respective religious leaders, who were held accountable for their coreligionists' behavior (Randal, p. 44).

Specifically, it refers to separate religious communities that were allowed to settle their communal affairs according to their own law or custom (at least as long as no Muslim was involved), primarily through independent religious court systems and schools (Ivanov).

Under this order, minorities enjoyed a wide latitude of religious and cultural freedom, as well as considerable administrative, fiscal, and legal autonomy under their own ecclesiastical and lay leaders (Levy, p. 42).

Ottoman law did not recognize such notions as ethnicity or citizenship therefore people were bound to their millets by their religious affiliations rather than their origins. There was “a Muslim millet, but no Turkish or Arab or Kurdish millets” (Lewis, p. 329). Besides the Muslim millet, the main millets were the Greek Orthodox, Jewish, Armenian and Syrian Orthodox. In the Greek Orthodox millet, even though it was named after Greek subjects of the Ottoman Empire, all Orthodox Christians were included, although the religious hierarchy was Greek-dominated. The same happened with the Armenian millet – the Armenian Patriarch was in charge of all non-Orthodox Christians, but in reality, each denomination had its own religious officials.

Although there was no forced Islamization, the various separate regulations for different confessional groups can be called “discrimination” (Shaw, p. 619).

As a rule, Christian peasants paid higher taxes than their Muslim counterparts. This is clearly indicated in Islamic fiscal laws (Vucinich, p. 604).

Also, Shaw notes that

since the military function in Ottoman society was reserved for Muslims, Christians were charged a ‘head tax’ (*cizye*) in its place (p. 620).

Apart from the military, also prestigious positions in state administration were closed for non-Muslim citizens. Therefore, it can be concluded that the change of religion to Islam could have been a way for both social promotion and economic adjustment.

Another major wave of Islamization is connected with the end of Ottoman Empire’s victorious wars and with the threat from European Catholic states and Orthodox Russia. Islamization applied then to Christian people living in areas viewed by the leaders of the Ottoman state as important for military actions. In this period forced Islamization was a common event (Parzymies, p. 27).

As a result of the processes mentioned above, many ethnically Slavic people in the Balkans adopted Islam.

#### TANZIMAT

Institutionalizing various groupings in millets perhaps did not cause, but surely preserved natural differences between peoples of the Ottoman Empire.

The Millet system therefore produced, simultaneously, religious universalities and local parochialism (Karpát, p. 147).

In effect, most of the societies in the Ottoman Empire were “closed” (Vucinich, p. 597).

The limited communication between constituent parts of the Ottoman Empire was one of the main causes of cultural stagnation (Vucinich, p. 611).

Randal goes even further by saying that

if the millet system allowed Christians and Jews to maintain something of their communal life – and become a major factor in trade, finance, and various crafts – it also ensured that the communities never really mingled. Indeed, they looked upon each other with suspicion and contempt. Under the Ottomans, only the Sunnis displayed any self-confidence and self-respect – they identified with the universal nature and political power of the Sunni Sultan, himself the Caliph, or keeper of the faith. The other communities, deprived of power and responsibility, remained marginal (p. 44).

Reforms were needed to strengthen the integration of all peoples and to increase central authority in the provinces. In the nineteenth century, Sultan Mahmud II (1808–1839) developed the idea of Ottomanism (tur. *Osmanlılık*) which became the official government policy of the Tanzimat period (1839–1876).

As a political ideology Ottomanism came to mean that all subjects of the Empire, regardless to origin and religion, were Ottomans (*Osmanlılar*) united in their equality before the law and by their common citizenship. This state ideology reflected the government's attempt to inculcate in every subject Ottoman patriotism directed toward the Empire and its ruling dynasty (Gawrych, p. 522).

Gawrych describes this attempt of creating a new order as a shift representing

a natural extension from religious to cultural tolerance as a doctrine, given the government's drive to integrate politically all subjects under the principle of Ottomanism (p. 523).

One of the first scholars that promoted Ottomanism was Ahmed Cevded Pasha – a Turkish historian and Islamic jurist.

For him, the 'Ottoman nation' (*Osmanlı milleti*) was great society because its people spoke many languages and because it selected the best talents, customs, and manners from among its 'various nations' (*millet-i mütenevvia*) (Gawrych, p. 523).

In his works, he ascribed a very positive and creative role to Christians and Jews in developing Ottoman culture.

Exactly twenty years after the publication of the first volume of Ahmed Cevded Pasha's history, Şemseddin Sami Bey (alias Sami Frashëri) wrote his famous play – *Besâ yâhut Âhde Vefâ* ("Besa or the Given Word of Trust/ Pledge of Honour or Loyalty to an Oath"). Besa, mentioned in the title, is a characteristic feature of Albanian culture. Gawrych describes it as "a solemn agreement tied closely to a strong sense of honor and faithfulness" (p. 525). Neofotistos translates it as "credibility/trustworthiness" and "the means to achieve it are loyalty, respect, understanding, and communication with others" (p. 58). Şemseddin Sami's aim was to present those qualities of Albanians that could contribute to the regeneration of Ottoman society and culture. He

avoided polemical zeal with frequent references to Albanian and their cultural separateness. Rather, the author took special care to develop Ottoman patriotic sentiments through the glorification of the Ottoman homeland and through the ennoblement of the policies of Padişah and the Tanzimat statesmen. Many Ottomans could identify with both themes of Ottoman patriotism and local national sentiment (Gawrych, p. 527–528).

Several other works about the Albanian role in Ottoman culture and history were published. For example, *Musavver Arnavud* (“Depiction of the Albanian”) – a book edited by Derviş Hima contained a number of articles on important Albanian figures from the Ottoman past and on important contributions that Albanians have continuously made to the Empire.

The Albanian community has used the opportunity to be part of the governing hierarchy of the Ottoman state, so *sheikhalislams*, eminent commanders, notorious poets and writers, prime ministers, ministers and governors have emerged among Albanians. Even the first dean of the University of Istanbul (*Daru'l-funun*), the erudite Hodja Hasan Tahsin, was an Albanian (Pajaziti, p. 127).

Gawrych is right in writing that

in the nineteenth century, several prominent Ottoman writers used Albanian characters, customs and traditions to develop themes of Ottoman identity, loyalty and nationality (p. 530).

Actually, it can be stated that Albanians and Albanian culture became one of the major symbols of the Empire and its ideology – Ottomanism.

Individuals of Albanian origin have become an inseparable part of Turkish history and culture. Mehmed Akif from Peja, author of *Safahat* and of the Turkish national anthem, or Sami Frasheri (Shemseddin Sami) who in 1898 wrote a number of articles about the reconstruction of Turkish and in 1899 published the first-ever Turkish-Turkish dictionary, the *Kamusu't-turki* (...) (Pajaziti, p. 127).

Why particularly them? Probably because they absolutely did not fit in the previous millet system. Albanians belonged to various communities: Muslim, Greek Orthodox, and Catholic, and due to that, they were ideal to represent the Ottoman religious plurality and multi-nationalism.

## RELIGION

After the release of the Balkan Peninsula from Ottoman rule, a migration of Muslim people began. Firstly, of course, families connected with the administration and army went to Turkey, next rich people, landowners, and in the end also peasants. This migration was massive and sometimes forced. The national struggle of Balkan peoples was bloodily and ruthlessly suppressed by the Ottoman government which explains the impatient desire to get rid of everything that can remind under Ottoman rule (Parzymies, p. 29).

Many of those who had earlier changed their religion to Islam also left. Some in the next generations became Turks and forgot about their Slavic origins. Those who stayed were regarded by their neighbors as enemies – traitors who had previously collaborated with the odious Ottoman Empire. For example, Torbesh – the colloquial Macedonian term for Macedonian Muslims means literally “those who sold themselves for a bag of cheese.” Some other Muslim Slavic communities in the Balkans worth mentioning are Bosniaks or Bulgarian Pomaks.



Albanians, as “a community integrated in the Ottoman Empire” (Shehu, p. 40), who represented the principles of Ottomanism, ended up having a similarly bad reputation – the reputation of traitors and as the “long arm of Turkey” (Pajaziti, p. 127). In large part that was the heritage of the millet system and the fact that Albanians could not be clearly identified with one particular religion – contrary to the majority of other Balkan nations.

– How is it with faith among Albanians?

– Faith... They don't shout 'faith.' They like nationality more – Albanians – without difference which faith. The majority is Muslim, but there also are Catholics. Yes. There are also Christian Orthodox, those Albanians.<sup>1</sup>

For their neighbors it is unusual and strange, therefore Albanians are viewed as outsiders and Others.

At least since the time of Turkish rule – when religious divisions were given primary importance in the Ottoman millet system – religion has been a major source of identity in the Balkans. (...) Unlike, for instance, Serbian nationalism, where ethnic and religious identities have merged, Albanian nationalism today lacks any strong religious attachments (Duijzings, p. 60).

#### SKANDERBERG

On the other hand, Albanians themselves view their bound to Ottoman patriotism as something that halted their political and social development as an independent nation.

By cutting it from Europe in almost every aspect, the Turkish suppression would delay the development of Albanians in all spheres: material, economic, cultural, civil, urban... It would gravely endanger the spiritual and cultural identity of the Albanian people, built on one side on the Roman culture and Christianity (Qosja, p. 177).

According to Adam Balcer that is the main reason why Skanderbeg became the central figure of Albanian national mythology:

The animators of Albanian nationalism valued the Ottoman period negatively as a regress in the history of their own nation. Their main aim was to break all of the ties linking Albanian Muslims with the Ottoman political community and umma. That's why the anti-Turkish rebel Skanderbeg became the most important hero of the Albanian pantheon (Balcer, p. 33).

Skanderbeg was one of the Empire's top officers who fought in several Ottoman campaigns both in Asia Minor and in Europe. At some point, he abandoned Islam and adopted Christianity. He proclaimed himself an avenger of his country and led a quite successful Albanian uprising against Ottoman rule.

Scanderbeg is shown as nation's archhero and as a protector of Europe against Turks (Pajazati, p. 132).

---

<sup>1</sup> In-depth interview conducted with a young Torbesh man in August 2007 in the village of Melničani, FYROM.

It is worth adding here, that also some Macedonians regard Skanderbeg as their national hero. They claim he was from the area of nowadays North Macedonia and as such he was of Slavic origin, especially since he abjured Islam for Christianity and led Christians to fight against Muslim Turks (see Alagjovzovski, Ragaru). The case of Skanderbeg's ethnic origin is also a factor that strengthens the antagonism toward Albanians. It is an important issue for the already mentioned Torbesh minority (Macedonian Muslims). Their members identify themselves with the Macedonian state and its Orthodox citizens, but at the same time are part of the Muslim community. To differentiate themselves from Muslims of Turkish origin they want to incorporate the anti-Turkish hero Skanderbeg into their national symbolic mythology. One of the representatives of the Torbesh community stated:

– Now he's got a statue in Debar. Skanderbeg. Think that Albanian? Albanian, cause they decided that way – citizenship "Albanian."<sup>2</sup>

Even some members of the Albanian community recognize Skanderbeg as the main source of the aversion towards their nation in the Balkans. The below example illustrates that in their opinion it's not unwillingness toward all Albanians in general, but toward one particular Albanian – Skanderbeg:

– Here nobody says bad stuff about Albanians.  
 – But the Turkish? They talk bad.  
 – No, no. They talk about one Albanian.  
 – About who?  
 – They talk about that one from the statue.  
 – Skanderbeg?  
 – Yes, cause he was one raised by Turks. From little he was raised. And he closed this place for them, because this place was for five hundred years under Turks.<sup>3</sup>

## ATHEISTS

For the Balkan peoples, the history of Skanderbeg is yet just another proof that Albanians cannot be trusted in the case of religion – they will betray the others in the same way as Skanderbeg betrayed Islam and the Ottoman Empire. Actually, they cannot be trusted at all. Fan Noli wrote about Skanderbeg's father who changed his religion several times (Christian Orthodox, Catholicism, Islam):

It means that he was a true Albanian – he changed his faith depending on political opportunities (Balcer, p. 45).

Albanians, among whom are Catholics, Christian Orthodox, and Muslims, are believed to attain for themselves as a group the sympathy and the support of the hierarchy of all those denominations. For many people it seems that Albanians treat religion in a very

<sup>2</sup> In-depth interview conducted with a young Torbesh man in August 2007 in the village of Melničani, FYROM.

<sup>3</sup> In-depth interview conducted with two young Albanian men in August 2007 in the village of Centar Župa, FYROM.

facile and pragmatic way – they use it and change it to achieve their current goals. Apart from that, they are not regarded as true, devoted believers and many of their neighbors think that actually, they don't respect religion at all.

– They don't believe ever. Never do they believe. They don't go to the mosque. They drink a lot. You know nothing. You cannot go to the mosque when you drink. And they drink some in the mosque and that's bad.<sup>4</sup>

It takes only one step from this position to think about Albanians as a nation of atheists. Nationality and religion, because of the millet system, are strongly connected for almost all Balkan nations. In result Albanians, who despite various religious affiliations form one nation, are viewed as false believers and crypto-atheists. Especially in the light of the actions and declarations of Albanian nationalists.

From the beginning, national ideologists have propagated a kind of 'civil religion' of Albanianism, which was epitomized in Pashko Vasa's famous and influential nationalist poem *O moj Shqypji* (Oh poor Albania): Awaken, Albanians, wake from your slumber. Let us all, as brothers, swear an oath not to mind church or mosque. The faith of Albanians is Albanianism (Duijzings, p. 61).

It has to be also remembered that Enver Hoxha understood literally Pashko Vasa's words and outlawed all religious denotations. In 1967 Albania became officially an atheistic state. This event also contributed to the construction of the Albanian stereotype of an atheist. Quotes below illustrate this view:

– No mosque, neither church (...). Yes, they don't have faith. We are a nation (they shout).<sup>5</sup>  
 – There is no faith. But now there is. They made it. Here there is none. It is written only 'Albanian.' Ask him (...) who are you? Albanian. And who are you? Albanian. What faith? There's no faith! Albanian faith! No communists. Some were earlier communists, but now [they all are] one – Albanians.<sup>6</sup>

## CONCLUSION

In a region where one's identity depends on his religious affiliation, the label of an "atheist" is a very strong negative feature. If somebody cannot be trusted in the case of his religion, and what follows, his identity, he cannot be trusted at all – he is without honor. It doesn't apply only to Albanians. It is also valid for the earlier mentioned Slavic Muslims and Roma people – who, as Albanians, in spite of belonging to different confessional communities, share a common identity – something that contributes to their negative stereotype.

It is interesting that various Balkan peoples interpret various elements of Albanian history and culture differently, to arrive at similar judgments about them. The Slavic

<sup>4</sup> In-depth interview conducted with a young Albanian man in August 2007 in the village of Centar Župa, FYROM.

<sup>5</sup> In-depth interview conducted with a young Torbesh man in August 2007 in the village of Melničani, FYROM.

<sup>6</sup> In-depth interview conducted with two young Albanian men in August 2007 in the village of Centar Župa, FYROM.

people regard them as enemies, collaborators, and Turkish representatives because of their role in the Tanzimat period. They are jealous because of Skanderbeg – in their opinion, Albanians don't deserve an anti-Turkish, Christian leader of this format, especially since most of them nowadays are Muslims – which is another negative feature of the Albanians for the Christian people in the Balkans. On the other hand, Muslims, because of Skanderbeg's betrayal, see Albanians as trustless traitors, who probably are secret agents of the Papacy. All in all, they are regarded as false and opportunistic atheists by the members of both confessional communities.

Lastly, it can be clearly stated that the millet system and its reforms have played a major role in creating today's rather negative image of Albanians in the Balkans.

## BIBLIOGRAPHY

- Alagjovovski, Robert. *Macedonia: Our Skanderbeg*. Transitions Online, 2007.
- Balcer, Adam. "Religia w konflikcie Kosowa i Macedonii." *Krasnogruda*, issue 16, 2002/2003, pp. 25–48.
- Duijzings, Ger. "Religion and the Politics of 'Albanianism: Naim Frashëri's Bektashi Writings". *Albanian Identities. Myth and History*, edited by Stephanie Schwandner-Sievers, and Bernd Jurgen Fischer, Indiana University Press, 2002, pp. 60–69.
- Gawrych, George W. "Tolerant Dimensions of Cultural Pluralism in the Ottoman Empire: The Albanian Community, 1800–1912." *International Journal of Middle East Studies*, vol. 15, issue 4, 1983, pp. 519–536.
- Ivanov, Gorge. "Miletskiot sistem – model na religiozna tolerancija." *Politička Misl*, vol. 2, issue 8, 2004, pp. 67–77.
- Karpat, Kemal H. "Millets and Nationality: The Roots of the Incogruity of Nation and State in Post-Ottoman Era." *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society*, edited by Benjamin Braude and Bernard Lewis, Holmes & Meier Publishers, 1982, pp. 141–170.
- Levy, Avigdor. *The Jews of the Ottoman Empire*. Princeton University Press, 1994.
- Lewis, Bernard. *The Emergence of Modern Turkey*. Oxford University Press, 1961.
- Neofotistos, Vasiliki P. "Beyond Stereotypes: Violence and the Porousness of Ethnic Boundaries in the Republic of Macedonia." *History and Anthropology*, vol. 15, issue 1, 2004, pp. 47–67.
- Pajaziti, Ali. *Culturological Studies: Education, Politics, Identity*. Dauti Foundation, 2012.
- Parzymies, Anna. *Muzułmanie w Europie*. Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2005.
- Ragaru, Nadège. "The Political Uses and Social Lives of "National Heroes": Controversies over Skanderbeg's Statue in Skopje." *Südosteuropa*, vol. 56, issue 4, 2008, pp. 522–555.
- Randal, Jonathan. *The Tragedy of Lebanon. Christian Warlords, Israeli Adventurers, and American Bunglers*. Just World Books, 2012.
- Qosja, Rexhep. *Strategjia e Bashkimit Shqiptar*. Prishtinë: Instituti Albanologjik, 1998.
- Shaw, Stanford J. "The Aims and Achievements of Ottoman Rule in the Balkans." *Slavic Review*, vol. 21, issue 4, 1962, pp. 617–622.
- Shehu, Kushtrim. "Ismail Bej Qemali: Shërbyes i denjë i perandorisë, themeluesi i Shqipërisë." *Shenja*, vol. 7, 2001
- Vucinich, Wayne S. "The Nature of Balkan Society under Ottoman Rule." *Slavic Review*, vol. 21, issue 4, 1962, pp. 597–616.

TRANSGRESJE W TURECKIEJ LITERATURZE  
NURTU *YERALTI EDEBIYATI*  
NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI *JESZCZE* HAKANA GÜNDAYA

ABSTRACT: This article aims to present the general characteristics of the Turkish literature so-called *yeraltı edebiyatı* (lit. ‘underground literature’) and its representatives, with particular emphasis on the work of Hakan Günday and with focus on the theme of transgression – crossing borders, pushing the boundaries in philosophical and cultural terms by Michel Foucault and Georges Bataille. This work is an attempt to show how the main protagonist of Hakan Günday’s novel *More* perform transgressive experiences.

KEYWORDS: Turkish underground literature, transgressive fiction, transgression, Hakan Günday, novel “More”

Od kilkudziesięciu lat jeden z nurtów współczesnej literatury tureckiej określany mianem *yeraltı edebiyatı* (dosł. ‘literatura podziemna/undergroundowa’) jest przedmiotem zainteresowania tureckich badaczy. Choć niektórzy z nich twierdzą, że utwory mogące zostać do niego zakwalifikowane powstawały dużo wcześniej i można odnaleźć ich przykłady już w literaturze z okresu Imperium Osmańskiego, zdecydowanie bardziej powszechny jest pogląd, iż pierwsze przykłady określane tym mianem powstały w latach dziewięćdziesiątych XX w (Öktem, s. 18).

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie ogólnej charakterystyki nurtu literatury tureckiej *yeraltı edebiyatı* i jego przedstawicieli, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Hakana Gündaya oraz z naciskiem na występujący w niej motyw transgresji – przekraczania granic w ujęciu filozoficzno-kulturowym Michela Foucaulta i Georges’a Bataille’a.

Trudno ustalić, kto w Turcji jako pierwszy użył terminu *yeraltı edebiyatı*, co dosłownie znaczy ‘literatura podziemna/undergroundowa’. Jakkolwiek występują opinie, że przykłady tego typu twórczości odnotowane wcześniej to utwory typu *bahname* (dosł. ‘księga pożądania seksualnego’), to jednak we współczesnej formie miała się ona wyłonić po zamachu stanu w 1980 roku w opozycji do głównego nurtu literatury, obojętnej na sytuację społeczeństwa (Öktem, s. 16–21).

Co ciekawe, wydaje się, że przedstawiciele świata literatury tureckiej do dziś nie są zgodni co do definicji gatunku. Warto podkreślić panujący podział między krytykami literatury, wyodrębniając tych, dla których elementem kwalifikującym utwór do nurtu *yeraltı edebiyatı* był sposób jego dystrybucji, czyli, mówiąc najogólniej, za *yeraltı edebiyatı* uznawali publikacje wydawane w drugim obiegu, podczas gdy przeciwległy biegun stanowili badacze i krytycy, dla których kryterium stanowiły elementy narracji, w tym przede wszystkim tematyka oraz transgresyjny charakter utworu. Wśród tych ostatnich pobrzmiwał również dość radykalny i mający oparcie w biografiami beatników (Charles Bukowski, William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg i inni) pogląd, że prócz elementów narracyjnych, takich jak fabuła, kreacja bohaterów czy tematyka,

również i styl życia autora winień nosić znamiona undergroundowe. Twórca miał być zatem typem outsidera uzależnionego od substancji odurzających, prowadzić awanturniczy, burzliwy tryb życia, mieć bogate życie seksualne, często nie móc dostosować się do norm społecznych, cierpieć na chorobę psychiczną (Demir 2018, s. 25).

Spośród tureckich pisarzy nurtu *yeraltı edebiyatı* ten ostatni warunek spełniała dla przykładu autorka powieści *Eroin Güncesi* („Pamiętnik Heroiny”), chorująca na depresję Kanat Güner (1970–1999). Pisarka rzuciła studia medyczne, była uzależniona od heroiny, występowała w filmach porno, by w końcu popełnić samobójstwo tydzień po tym, jak została opublikowana jej powieść.

Do grona pisarzy, których tryb życia wpisywał się w definicję *yeraltı edebiyatı* należą również: cierpiąca na schizofrenię Sibel Torunoğlu (ur. 1961), autorka takich powieści jak: *Travesti Pinokyo* („Pinokio Transwestyta”, 2002), *Timarhane Günliğüm* („Pamiętnik z Domu Wariatów”, 2001) czy w końcu określany mianem „tureckiego Bukovskiego” Metin Kaçan (1961–2013), autor kultowej w Turcji powieści *Ağır Roman* (dosł. „Ciężka powieść”, 1990)<sup>1</sup>, ukazującej życie stambulskich Romów (a także środowisko alfonsov, prostytutek, narkomanów i ulicznych muzyków). Pisarz popełnił samobójstwo po wyjściu z więzienia, gdzie trafił oskarżony i skazany za wielogodzinne torturowanie i gwałcenie swojej byłej partnerki – nigdy nie przyznał się do zarzucanych mu czynów (Karacan, s. 49).

Analiza źródeł wskazuje, że termin *yeraltı edebiyatı* po raz pierwszy użyty został przez wydawnictwo Ayrıntı Yayınları, które w 2001 zainaugurowało serię wydawniczą zatytułowaną *Yeraltı Edebiyatı*, obejmującą tłumaczenia utworów literackich odpowiadających pod względem formy i treści hasłu promującemu serię i widniejącemu na wewnętrznej okładce każdej książki z serii. Było nim zdanie: „Język i głos buntowników, przegranych, marzycieli, wulgarnych drani, grzeszników, białych Murzynów, wspinających się ku dołowi; tych, którzy nie wahają się wyruszyć w drogę i tych, skaczących w przepaść... Literatura podziemna”.

Zostały wówczas przetłumaczone na język turecki i wydane powieści między innymi: Chucka Palahniuka, Dragana Babića, Oli Bauera, Markiza de Sade’a, Philippe’a Djiana, Allana C. Weisbeckera, Tristana Hawkinsa, Jeana Geneta, Georges’a Bataille’a, Williama S. Burroughsa, Ingvara Ambjørnsena, Jacka Kerouaca. Dzięki tej serii wydawniczej turecki czytelnik zyskał możliwość zapoznania się z twórczością amerykańskich beatników, czy twórców francuskiej awangardy.

Z kolei w pierwszych latach XXI w. wydawnictwo Stüdyo İmge Yayınları opublikowało serię tureckich tytułów wpisujących się w formułę literatury *yeraltı edebiyatı*. Nakładem tego wydawnictwa ukazały się przede wszystkim powieści pisarek Ayçy Sezen i wspomnianej już wcześniej Sibel Torunoğlu, uznanych za jedne z głównych przedstawicielek tego nurtu.

Pierwsze próby zdefiniowania gatunku podjęto jednak nieco wcześniej, bowiem już pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Podkreślano, że dzieło, aby mogło zostać zaliczone do nurtu *yeraltı edebiyatı*, musi być wyrazem buntu wobec tego, co dominuje i przeważa, wykraczać poza to, co powszechnie uznane za legalne, przyswajając to, co odstrasza i odraża, wysuwać na pierwszy plan to, co eksperymentalne, sięgać do takich technik jak: improwizacja, synchronizm, kolaż; czerpać z różnorodności, u swych

---

<sup>1</sup> Tytuł powieści opiera się na polisemii tureckiego słowa *roman*, które oznacza zarówno ‘Cygan’, jak i ‘powieść’. Ponadto, wraz z przymiotnikiem *ağır*, który po turecku oznacza ‘ciężki’ lub ‘wolny’, *ağır roman havası* jest rodzajem romskiej muzyki ulicznej, granej przez niektórych bohaterów powieści.

podstaw mieć wyobcowanie, buntować się wobec panującej strukturze kulturowej w społeczeństwie, zawierać elementy pikareskie, kłaść nacisk na subkultury (Yula, s. 68). Postacie nurtu *yeraltı edebiyatı* to zazwyczaj antybohaterowie wywodzący się z półświatka, slumsów, marginesu społecznego, nigdy czarno-biali, zwykle o wysokim poziomie inteligencji i niejednoznacznym rysie psychologicznym.

Pisząc o literaturze *yeraltı edebiyatı*, podkreślano występowanie wspólnych (wymaganych) elementów:

- autentyzm, który wymaga, by aspekty takie jak seksualność czy przemoc nie były w utworze pomijane;
- realizm, nie wykluczający w opisie najbardziej skrajnych wydarzeń, przeżyć czy zjawisk, ale też elementy fantastyczne;
- elastyczność języka dopuszczająca użycie żargonu i wulgaryzmów;
- nietuzinkowość i nieszablonowość bohaterów;
- brak elementów dydaktycznych czy to na płaszczyźnie językowej czy tematycznej;
- tworzenie własnej estetyki i etyki w reakcji na ogólnie przyjęte normy;
- ukazywanie głęboko ukrytych aspektów ludzkiej psychiki;
- pesymistyczny i pełen krytycyzmu obraz społeczeństwa i świata;
- wzbudzanie w czytelniku celowo odrazy i zniesmaczenia, naruszanie granic językowych, formalnych i treściowych;
- anarchiczny charakter, ukazanie przemocy i zła;
- posiadanie własnego kręgu czytelników (Öktem, s. 17–18).

Choć najczęściej stosowanym określeniem utworów wpisujących się w powyższą definicję jest termin *yeraltı edebiyatı*, pojawiały się również alternatywne propozycje. Postulowano, że dla formuły literackiej obecnej w Turcji stosowniejsze będzie określenie „literatura transgresywna” (tur. *transgresif edebiyat*, *transgresyonel kurgu*), zawierająca takie elementy treściowe jak: niedostosowanie społeczne, zbrodnia, grzech, deprywacja, gwałt, półświatek, margines społeczny i nihilizm. Proponowano określenia takie jak: literatura *noir*, literatura subkultury, literatura ulicy, literatura zła, literatura zbrodni czy literatura marginalna (Demir 2020, s. 12).

Hakan Günday<sup>2</sup> (ur. 1976), turecki prozaik, dramaturg i scenarzysta, przez krytyków literackich zaliczany jest do głównych przedstawicieli nurtu *yeraltı edebiyatı*. Popularność zdobył swoją debiutancką powieścią pt. *Kinyas ve Kayra* („Kinyas i Kayra”, 2003), która wstrząsnęła tureckim czytelnikiem, przełamując tabu estetyczne, społeczne i obyczajowe. *Kinyas i Kayra* to opowieść o podróży tytułowej pary przyjaciół, którzy pozbawieni wiary w życie i kierowani tęsknotą do śmierci, traktując życie jako eksperyment, przemierzają wiele miast w Europie i Afryce, po czym przez dłuższy czas zostają w Abidżanie, gdzie angażują się w nielegalną działalność naznaczoną prostytutką, gwałtem, hazardem, handlem narkotykami, morderstwami czy rabunkami. To opowieść o poszukiwaniu sensu życia, własnej tożsamości, problemach współczesnego świata i zagubionego w nim człowieka.

W swoich powieściach, które w Turcji nie tylko mają status bestsellerów, lecz zostały ogłoszone kultowymi, Günday porusza temat przemocy, radykalizmu religijnego, seksu,

<sup>2</sup> Hakan Günday urodził się 29 maja 1976 r. na Rodos w Grecji. Będąc synem dyplomaty szkołę podstawową ukończył w Brukseli, a liceum w Ankarze. Tam też w 1994 roku rozpoczął studia na Uniwersytecie Hacettepe na Wydziale Literatury, w Katedrze Translatoryki Romańskiej. Rok później przeniósł się na wydział Nauk Politycznych Université Libre de Bruxelles. Wrócił jednak do Turcji, gdzie kontynuował naukę na Wydziale Nauk Politycznych Uniwersytetu w Ankarze. Nie ukończywszy studiów, zajął się pisarstwem.



narkomanii, pornografii, demoralizacji, śmierci. Proza pisarza przez pryzmat współczesności interpretuje najważniejsze kwestie od zawsze nurtujące ludzkość. Jego powieści to swoiste studia badania granic możliwości ludzkiej psychiki. Günday niejako eksperymentuje na bohaterach swoich powieści, a tym samym bada naturę ludzką. Testując psychikę, emocje, granice wytrzymałości i intymności bohaterów, obserwuje człowieka i przemianę jego tożsamości pod wpływem takich czynników jak zaburzenie norm kulturowych i społecznych, czy frustracja wywołana brakiem zaspokojenia potrzeb. Każdy jego tekst stanowi swoistą epikryzę zła.

Twórczość Hakana Gündaya, choć wymyka się jednoznacznej klasyfikacji, pod wieloma względami wpisuje się w formułowaną od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku i nadal niejednoznaczną definicję literatury *yeraltı edebiyatı*. W opracowaniach na temat Gündaya pojawia się również opinia, iż jego proza może być z powodzeniem zaliczona do fikcji transgresywnej (ang. *transgressive fiction*) – jeśli użyć terminu ukutego i spopularyzowanego przez krytyka literackiego Michaela Silverblatta w odniesieniu do twórczości m.in. Marquiza de Sade'a, Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta, Jeana Geneta, Williama S. Burroughsa czy Chucka Palahniuka (Marakoğlu, s. 47).

Zdaniem Silverblatta fikcja transgresywna to taka, która podważa normy kulturowe; to twórczość szokująca, niepokojąca, bolesna w odbiorze. Wśród pojawiających się w niej wątków najczęściej przewijają się takie kwestie jak: przełamywanie tabu (kaziroddstwo, pedofilia, przemoc, seksualność, śmierć), narkotyki, poczucie inności, nieadekwatności, odrzucenia, depresja, lęk i samotność, próba zwalczania niepożądanych emocji i stanów poprzez przekraczanie norm kulturowych. Bohaterowie transgresywnej narracji mają często rys osobowości dys socjalnej, spędzają życie na poszukiwaniu tożsamości, wolności i spokoju wewnętrznego. Autorzy prozy transgresywnej zdolni są do wnikliwej obserwacji i komentarza społecznego (Silverblatt).

Wyraz *transgressio* (łac. 'przejsście, wtargnięcie, przekroczenie') w łacinie poklasycznej poza pierwotnym znaczeniem „przekraczania” zyskał wydźwięk moralny, a jego znaczenie rozszerzone zostało do 'wykroczenia, występku, grzechu'. Z kolei podmiot tego rodzaju działań określany jest mianem *transgresora* – przestępca lub grzesznika (Korpanty, s. 874).

Termin „transgresja” w psychologii definiowany jest jako zachowania antyspołeczne cechujące się agresją werbalną i niewerbalną, naruszaniem norm społecznych lub nadużywaniem substancji psychoaktywnych. Wyróżnić tu można transgresję moralną, objawiającą się pogwałceniem zasad etycznych obowiązujących w danej grupie, któremu to działaniu towarzyszy poczucie wstydu i winy. Transgresja postrzegana jest również jako nierozłączny i obecny w wielu wymiarach psychologicznych element rozwoju człowieka (Ślaski, s. 401). W antropologii mówi się o „twórczych działaniach transgresywnych”, które mogą odnosić się do naruszania, czy przełamywania kulturowego i społecznego tabu (Zgółkowska, s. 211).

W świetle powyższych definicji można zauważyć, że w twórczości Hakana Gündaya transgresja ma wiele obliczy i wymiarów. Jego powieści stanowią zarówno zapis transgresji, jak też są aktem transgresji samym w sobie. Można odnaleźć w nich akty przekraczania granic w sensie dosłownym, czyli geopolitycznym, gdzie Turcja i Stambuł są punktem granicznym między Wschodem i Zachodem, między dwiema skrajnymi jakościami życia, natomiast poruszona kwestia uchodźców odsłania aspekt życia poza granicami ojczyzny oraz proces konfrontacji z nową rzeczywistością, w tym konsekwencje zderzenia kultur. Motyw transgresji występuje u Gündaya również w znaczeniu zaczerpniętym z psychologii i filozofii, mówiącym o transgresji jako przekraczaniu granic biologii, osobowości, granic społecznych oraz norm społecznych, zwłaszcza moralnych.



W twórczości Gündaya transgresja zachodzi na wielu płaszczyznach:

- w samej powieści, w aspekcie elementów narracji, w tym: języka w postaci żargonu i wulgaryzmów często wplecionych w liryczną narrację; pierwszoosobowej narracji poszerzonej o monologowe rozważania nad kondycją świata/ludzkości, złem), fabuły (subiektywne kształtowanie świata przedstawionego), struktury formalnej (elementy graficzne), kreacji bohaterów (protagoniści to zazwyczaj osoby o wysokim ilorazie inteligencji żyjące na marginesie społecznym, których czyny trudno jednoznacznie ocenić w kategorii etyki i moralności);
- na poziomie odbiorcy, gdzie czytelnik konfrontowany z naturalistycznymi, często brutalnymi opisami przemocy, seksu, obcowania ze śmiercią, jest zmuszany do zweryfikowania i często forsowania swojego progu obrzydzenia; gdzie treść niejako zmusza czytelnika do egzystencjalnej, moralnej i etycznej refleksji o świecie i człowieku; na poziomie poznania, gdzie powieść służy zdobywaniu nowych informacji o ludziach i otaczającej go rzeczywistości (Kowalski, s. 8);
- na poziomie autora, gdzie można mówić o umysłowej czy intelektualnej transgresji przybierającej formę dzieła artystycznego; o transgresji idei, która wcielona w życie poszerza granice kultury, i wkraczając do sfery kultury popularnej, wzbogaca ją o nowe elementy (Palczyński, s. 20).

Powieść *Daha* (tytuł polski: *Jeszcze*, wyd. Sonia Draga, 2018), za którą Günday został nagrodzony Prix Médicis (2015, Paryż, Francja) w kategorii proza zagraniczna, została doceniona za poruszoną w niej aktualną tematykę społeczną. Autor dotyka w niej kwestii uchodźców oraz opisuje proceder przemytu ludzi (Kakutani). To powieść wpisująca się we współczesny dyskurs o uchodźcach i poruszająca aktualne problemy społeczno-polityczne.

Fabuła koncentruje się wokół niezwykle inteligentnego i czytanego chłopca o imieniu Gazâ. Jego marzeniem jest wyjazd z rodzinnej miejscowości do Stambułu i kontynuacja nauki w liceum z internatem, jednak ojciec zmusza go do pracy przy przemycie uchodźców. Gazâ, który w wieku dziewięciu lat stał się prawą ręką ojca, w ciągu kolejnych pięciu lat z ofiary staje się tyranem gnębiącym uchodźców – panem ich życia i śmierci:

(...) harowałem jak osioł! Zbierałem reklamówki, do których srali uchodźcy, i zakopywałem ich gówno na tyłach magazynu, chodziłem do wszystkich marketów w miasteczku i kupowałem po dwie butelki wody i trzy chleby, ponieważ hurtowe zakupy mogłyby przyciągnąć czyjąś uwagę, opróżniałem kanistry, do których sikali, latałem od apteki do apteki, bo ciągle chorowali. Nie miałem chwili wytchnienia. Tylko dlatego, że jacyś ludzie wpadli na pomysł, żeby przedostać się z kraju do kraju, ja padałem na pysk! (...) Moim jedynym pragnieniem było to, żeby jak każde przeciętne dziecko dostać od ojca ochrzan za złe oceny na świadectwie. A nie dlatego, że zapomniałem włączyć klimatyzacji, którą niedawno zamontowaliśmy w pace ładunkowej ciężarówki! To nie było coś takiego, jak zapomnieć o zgaszeniu światła przed wyjściem z domu. Ponieważ zapomniałem ją włączyć, przyczyniłem się do śmierci przez uduszenie jednego Afgańczyka (Günday 2013, s. 31).

*Jeszcze* to również opowiedziana ustami przemytnika relacja o gehennie nielegalnych emigrantów przrzucanych w uwłaczających godności warunkach przez Turcję do Europy, o nielegalnym zatrudnieniu, wyzysku, nierównościach społecznych i wielowymiarowej dyskryminacji w kraju docelowym. To opowieść ukazująca mechanizmy dehumanizacji człowieka.

Wiedziałem, że ojciec nie przerzuca części z przekazanych mu uchodźców za granicę, tylko wysłał ich do Stambułu. Byli sprzedawani jako niewolnicy do pracy przy produkcji tekstyliów lub w usługach konsumpcyjnych typu prostytutka (Günday 2013, s. 25).

To był tak naprawdę jedyny punkt, na który należało zwrócić uwagę przy nielegalnym transporcie ludzi: liczba przyjmowanych żywych ludzi musiała zgadzać się z liczbą zdawanych. To, że ktoś mógł myśleć, że pokonuje drogę z piekła do raju, było nieistotne. Przewoziliśmy mięso. Tylko mięso. Nasze wynagrodzenie nie zawierało marzeń, myśli czy uczuć. Być może, gdyby zapłacili wystarczająco dużo, moglibyśmy dopilnować, żeby byli przewożeni bez szwanku (Günday 2013, s. 20).

W powieściach autora odnajdziemy ślady transgresji w rozumieniu Michela Foucaulta, który termin ten stosował w kontekście przekraczania granic władzy, naruszania relacji między ludźmi, dominacji w ścisłym związku ze zdobywaniem wiedzy. Foucault metaforycznie porównuje relację transgresji i granicy do spirali, gdzie złamanie zakazu konstytuuje zakaz, a naruszenie zasad powołuje je do życia.

Gazà buduje podziemny zbiornik, w którym przetrzymywani są uchodźcy. Montuje w nim kamerę i głośnik, dzięki którym może nie tylko obserwować ich bytowanie, ale i sterować ich zachowaniem. Ciemniżony przez ojca, okradziony z marzeń, zgwałcony przez kilku uchodźców chłopiec, okrutnie manipulując „mieszkańcami państwa-zbiornika”, przejmuje nad nimi władzę i przeprowadza „eksperyment socjo-psychologiczny”, którego efektem jest zebranie danych dotyczących mechanizmów funkcjonowania społeczności.

Wynikiem eksperymentu jest naukowy – w mniemaniu bohatera – artykuł oraz opisany w nim powstały w zbiorniku opozycyjny do piramidalnego, spiralny model władzy, w którym demokracja zamienia się w ultradyktaturę. Chłopiec wykorzystując fakt, że tylko on posiada wiedzę co do daty wyjazdu uchodźców, gnębi ich i wymuszając na nich uległość sprawia, że wypełniają jego uwłaczające godności ludzkiej rozkazy.

Jakże bliskie jest to pojęciu władzy w rozumieniu Foucault, który władzę postrzega jako technologię kierowania ludźmi, sposób dyscyplinowania i ujarzmiania jednostek (Foucault 1988, s. 313). U Foucaulta władza jest ściśle powiązana z transgresją, którą filozof rozumie jako autotransformację uwzględniającą ograniczenia władzy; to celowy akt rozbicia przez podmiot doświadczający sytuacji kryzysowej (tj. upadek moralności, systemu wartości), dotychczasowych ograniczeń (w tym również intelektualnych); ruch przeciwko temu, co znane i ku temu, co nieznanie. Foucault pisze: „Tam, gdzie jest władza, istnieje też opór” (1995, s. 86); opór warunkuje transgresję; transgresja odnosi się do podmiotu występującego przeciwko władzy. Z pojęciem władzy (suwerenności) bezpośrednio związana jest transgresja w ujęciu Bataille’a. Tu transgresja jest wynikiem nakazu jej kwestionowania. Władza realizuje się przez zniewolenie, a więc transgresja, kwestionując władzę, jest walką o własną suwerenność. Bataille pisał, że władza to metaforyczna twierdza zakazów i granicy (Bataille 2015, s. 42).

W świetle mojej interpretacji, u Gündaya symbolem władzy – królem, władcą – figurą *sacrum* jest stosujący przemoc, autorytatywny i bezwzględny ojciec. To on darował synowi życie, rzekomo ratując go z rąk matki przed pogrzebaniem żywcem zaraz po narodzeniu. To on wyznaczał granice jego egzystencji. I właśnie czas jego nieobecności w domu to czas przekraczania granic, łamania zakazów, czas niekontrolowanych swobód. To czas, w którym Gazà rusza ku temu, czemu się przeciwstawiał, ku temu, co tłumił; ku temu, co – jak pisał Bataille – „instynktowne i zwierzęce” (2015, s. 116).

Gazâ ponosi porażkę, podejmując próbę odmienienia swojego losu, kiedy podchodzi do egzaminów wstępnych do liceum z internatem. Następnie korzystając z nieobecności ojca, na niespełna dwa tygodnie staje się bezdusznym ultradyktarorem „zbiornikowego państwa”; przekracza granice humanitaryzmu, manipuluje, głodzi, gwałci, odziera z godności, doprowadza do śmierci jednego z uchodźców. Wydaje się, że czas trwania eksperymentu to dla Gazy bataille’owski czas święta – niepohamowana konsumpcja i rozmyślnie gwałcenie wszelkich praw (Bataille 2008, s. 142).

Według Bataille’a transgresja – w przeciwieństwie do koncepcji Foucaulta – pochodzi z wnętrza człowieka, jest bolesnym procesem poznawczym, efektem którego jest uświadomienie sobie tego, co było nieświadome. Z transgresją nierozzerwalnie związane są tworga i „doświadczenie wewnętrzne” – sposób przekraczania tabu. Transgresja uwewnętrzniona staje się kolejnym momentem w zdobywaniu wiedzy ludzkiej, a doświadczenie Bataille’a stanowi przejście na kraniec tej wiedzy.

Gdy Gazâ informuje uchodźców, że przestój w ich podróży dobiega końca, coś w nim pęka. To dla chłopca moment próby: w przejściu od ciągłości do nieciągłości bądź od nieciągłości do ciągłości waży się jego byt. Kiedy granice się zmieniają, podstawowe poczucie własnych granic ulega zachwianiu, a to wywołuje kryzys istoty mającej poczucie siebie. Gazâ dostaje nerwowego, spazmatycznego ataku płaczu. Przestrzeń zbiornika wypełnia rozpaczliwy szloch chłopca. To moment, w którym uświadamia sobie, że wszystkie granice zostały przekroczone, tabu gwałtu, przemocy i śmierci przełamane. To apogeum doświadczenia wewnętrznego, które będąc podróżą do kresu możliwości człowieka, prowadzi do miejsca zagubienia i braku sensu, aż do wyznaczenia kolejnej granicy.

Można powiedzieć, że życie Gazy skonstruowane jest na doświadczeniach i wydarzeniach granicznych. Gdy po wypadku ciężarówki wiozącej uchodźców ze zbiornika Gazâ zostaje uwięziony pod skalną półką w „szałasie” zbudowanym z ciał zmarłych emigrantów, doświadcza śmierci z ekstremalnie bliskiej perspektywy. Pod stosem zwłok spędza trzynaście dni. Wciśnięty między trupy, aby przeżyć pije wodę deszczową przeciekającą spomiędzy cuchnących, przeżartych przez larwy zwłok, obserwuje ich stopniowy rozkład, postępujące gnicie. W takiej scenarii dochodzi do aktu erotycznego.

Bataille twierdził, że erotyzm niesie ze sobą dramatyczny pierwiastek śmierci, śmierci naturalistycznej, kojarzonej z odorem rozkładających się zwłok, a najlepszym sposobem na oswojenie się ze śmiercią jest skojarzenie jej z rozkoszą i przyjemnością (Bataille 2008, s. 113). W świetle zapalniczki Gazâ dostrzega kobiece piersi wycierające przez rozdartą bluzkę. Podnieca się, próbuje się onanizować, pieszcząc jednocześnie siebie i pierś. Gdy ją całuje z pobudzonego sutka wydobywa się kropla mleka. Uchodźczyni była w ciąży, a mleko przeznaczone dla jej nienarodzonego dziecka ratuje Gazie życie. Autor przekracza kolejne tabu w pisaniu o seksualności – kolejny zakaz został pogwałcony.

Przytoczone przykłady transgresji, rzecz jasna, nie wyczerpują tematu. Podjęłam tu jedynie próbę ukazania możliwości analizy motywu transgresji dokonującej się na wielu płaszczyznach twórczości autora. Günday w swych utworach umożliwia obserwację często nieodwracalnych zmian, jakie zachodzą w człowieku, z naciskiem na sferę mentalną i emocjonalną, wskazuje na to, jak ewoluuje ludzka postawa od empatii po egoizm i obojętność lub odwrotnie, szczególnie w kontekście zjawisk takich jak śmierć czy narodziny, miłość lub krzywda. Proza autora ukazuje, w jaki sposób warunki życia skłaniają czy zmuszają człowieka do przekraczania granic, także w znaczeniu dosłownym, do naruszania norm społecznych, ale również do innego postrzegania świata, pozbawiając go zdolności do miłości, wrażliwości, czy współczucia.

Twórczość Hakana Gündaya z pewnością doczeka się jeszcze wielu analiz i prób sklasyfikowania. Przedstawiona tu nowatorska próba interpretacji powieści *Jeszcze* w odniesieniu do zjawiska transgresji jest jednym z głosów w dyskusji na temat prozy tego młodego, a już cieszącego się uznaniem pisarza.

## BIBLIOGRAFIA

- Bataille, Georges. *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Aletheia, 2008.
- Bataille, Georges. *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Słowo/obraz/terytoria, 2015.
- Christianson, Jena. „Life Sucks: Classifying Transgressive Fiction” (praca magisterska), Electronic Theses and Dissertations, 2018, <https://openprairie.sdstate.edu/etd/2650> [12.06.2021].
- Demir, Fethi. *Türkiye’de Yeraltı Romanının Güncel Bir Panoraması*, „The 5th International Symposium on Philology 25–26–27 October 2018”, t. 1, s. 13–42.
- Demir, Fethi. *Türlerin Gayri Meşru Çocuğu: Yer Altı Edebiyatı*. „Üvercinka”, t. 1, 2020, s. 11–15.
- Foucault, Michel. *Gry władzy*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie”, nr 6, 1988, s. 308–320.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, 1995.
- Foucault, Michel. „Przedmowa do transgresji”, przeł. T. Komendant, *M. Foucault, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Fundacja Aletheia, 1999, s. 63–65.
- Günday, Hakan. *Daha*, Doğan Kitap, 2013.
- Günday, Hakan. *Jeszcze*, przeł. Dorota Haftka-Işik, Wydawnictwo Sonia Draga, 2018.
- Günday, Hakan. *Kınyas ve Kayra*, Doğan Egmont Yayıncılık, 2015.
- Kakutani, Michiko. *Review: In „More” Dispatches From Hell by a Human Trafficker*. „New York Times”, <https://www.nytimes.com/2016/10/18/books/review-in-more-dispatches-from-hell-by-a-human-trafficker.html> [15.10.2019].
- Karacan Işık, Selin. *Ağır Romandan Buzdan Kılıçlara; Yeraltının Kahramanlarına Dair Bir İnceleme*. „Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi”, nr 12, 2019, s. 46–56.
- Korpanty, Józef, red. *Słownik łacińsko-polski*, PWN, 2003, t. 1, s. 874.
- Kowalski, Piotr. „Wędrowanie i poszukiwanie, czyli przekraczanie granic”. *O granicach i ich przekraczaniu*, red. P. Kowalski, M. Sztandara, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 7–12.
- Marakoğlu, Ozan. *Edebiyatın Edepsizliği ya da Tutucu Olmayan Bütün Metinler Üstüne*. „Notos”, nr 29, 2011, s. 47–49.
- Öktem, Altay. *Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı*. „Notos”, nr 29, 2011, s. 16–21.
- Palczyński, Tadeusz. „Transgresja jako następstwo kontaktu kulturowego”. *Transgresja w kulturze*, red. Tadeusz Palczyński, Joanna Talewicz-Kwiatkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014, s. 9–27.
- Silverblatt, Michael. *Shock Appeal / Who Are These Writers, And Why Do They Want To Hurt Us?: The New Fiction Of Transgression*. „Los Angeles Times”, 1.08.1993, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-08-01-bk-21466-story.html> [10.09.2021].
- Ślaski, Sławomir. *Zachowania transgresyjne — próba psychologicznego pomiaru*. „Przegląd Psychologiczny”, nr 53, 2010, s. 401–416.
- Yula, Özen. *Underground’u Tanımlama Denemesi. (Sözcük’ten Yazın’a)*. „Biririm”, nr 74, 1995, s. 66–70.
- Zgółkowska, Halina, red. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 42, Wydawnictwo Kurpisz, 2003.

## POMIĘDZY PRZESZŁOŚCIĄ A PRZYSZŁOŚCIĄ. WIZJE ZMIANY POLITYCZNEJ I USTROJOWEJ W JAPONII WE WCZESNYM OKRESIE MEIJI

**ABSTRACT:** This article aims to show how time, or more precisely its two dimensions: past and future, functions in political discourse. The example to be analyzed will be the early Meiji period (1868–1912) in Japan when important political and systemic changes occurred. The starting point shows the ideological significance of time, which had a function in Japanese politics of the Meiji era to legitimize the transformation. To structure the argument, the article is divided into two parts, in which we will show in turn how this process took place. The examples discussed will be the concept of *ishin*, which, on an ideological level, was to justify the change's essence, and the content of the Meiji Constitution, where references to time had a crucial legitimizing function.

**KEYWORDS:** Japan, Meiji era, *ishin*, Meiji Constitution, communication, time, past, future

Podjmując się analizy czasowości w polityce i prawie już na samym początku zaznaczyć musimy, że zadanie to nie jest ani oczywiste, ani łatwe. Nie jest ono oczywiste z tego powodu, że czas, na poziomie teorii politycznych i prawnych, nie odgrywa większego znaczenia i trzeba trochę wysiłku, aby dostrzec jego obecność w wizjach i ideach politycznych oraz ich umocowaniu w państwie w postaci prawa. Nie jest to też łatwe dlatego, że starając się zrozumieć czym jest czas musimy mieć świadomość, że chociaż jawi się on nam jako coś oczywistego, to wymyka się ramom definicji (patrz: Buczyńska-Garewicz, s. 11; Kant, s. 107)<sup>1</sup>. Przyglądając się dokładnej debatom prowadzonym na temat czasu w ramach różnych dyscyplin nauk humanistycznych i społecznych dostrzegalna jest nie tylko ich wielowątkowość, lecz także ograniczenia. Przykładowo, w debatach filozoficznych nie zwraca się większej uwagi na społeczne i polityczne znaczenie wydarzeń z przeszłości, które odznaczyły się czymś ważnym dla społeczeństwa lub państwa. Natomiast dla historyków (również socjologów i politologów) czas niejednokrotnie staje się jedynie tłem dla rozgrywających się wydarzeń. Warto zauważyć, że łącząc ze sobą owe ujęcia możemy uzyskać wgląd w niezwykle interesujący i ważny problem, jakim jest zmiana oraz – czego nie wolno pominąć – ideologiczne sposoby jej utrwalania. Co więcej, połączenia te uświadomić nam winny istnienie wieloaspektowych sposobów odnoszenia się do wydarzeń istotnych dla jednostki, jak również społeczeństwa i państwa. Warto podkreślić, że owa wieloaspektowość oznacza także pojawienie się takiego pojmowania czasu, które pozwoli na dokonanie jego istotowego rozróżnienia. Zwróćmy jeszcze uwagę na różnicę pomiędzy „czasem sakralnym” a „czasem świeckim” (Eliade,

---

<sup>1</sup> Trudności z jakimi się mierzono na przestrzeni wieków z przybliżeniem istoty czasu dotyczyły, m.in. opisanie i analizy rozbieżności pomiędzy świadomością własnych przeżyć i emocji a znakami przepływu czasu w świecie zewnętrznym. Innymi słowy, chodziło o dostrzeżenie niezgodności obiektywnych obserwacji mijającego czasu, np. za pomocą obserwacji pór dnia i roku, kalendarzy i zegarów (lub innych przyrządów), a osobistymi wrażeniami jego przepływu (Szacka, s. 103; Braudel, s. 80).

s. 68), gdyż zawiera ona kolejny aspekt czasowego uczestniczenia w życiu społecznym i politycznym, jakim jest przestrzeń. Po pierwsze, oznacza to, że zarówno czas, jak i przestrzeń nie mogą występować oddzielnie, bowiem jedno uzasadnia istnienie drugiego (Kant, s. 114; Koselleck, s. 3). A po wtóre, przechodzenie z jednego typu czasu do drugiego odbywać się może dzięki przestrzennym granicom. Natomiast z kulturowego punktu widzenia znacznie bardziej interesująca jest cykliczność czasu, która dotyczy powtarzania ważnych dla grupy społecznej (lub państwa) wydarzeń, takich jak: święta religijne, karnawał, święta państwowe (np. założycielskie czy ważne dla reprodukcji tożsamości narodowej) czy chociażby dni targowe. Dodatkowo wymienić należy odbywające się, np. w systemach demokratycznych, cyklicznie powtarzające się wybory prezydenckie, parlamentarne czy samorządowe.

Kończąc wstępne rozważania skupmy uwagę na naukach prawnych, w których czas nie posiada, jak się może wydawać, większego znaczenia. Wynika to z tego, że normy prawne cechować się mają aczasowością, która legitymizować ma ich zasadność i obowiązywanie (patrz: Andruszkiewicz, s. 26). Jednakże pogląd ten powinien ulec zmianie, kiedy wprowadzimy do rozważań pojęcie „granicy”, które pozwoli nam dostrzec, że normy prawne nie cechują się uniwersalnością (w sensie aczasowości), lecz mogą ulegać zmianom, reinterpretacjom, a nawet ich eliminacji (czy zastąpienia nowymi). Z takimi sytuacjami mamy do czynienia, np. w przypadkach promulgowania ustawy zasadniczej, która odnosi się nie tylko do wprowadzenia nowego prawa, lecz także ustroju. Dodajmy, że rozpatrywanie konstytucji w kontekście „granicy” może się wydawać zadaniem niecodziennym i dziwnym, lecz stanie się to bardziej zrozumiałe, kiedy uwzględnimy sytuacje w jakich ustawy te powstają oraz jakie zmiany polityczno-prawne one wprowadzają.

Przykładem, któremu poświęcimy w niniejszym artykule uwagę będą reformy, jakie zostały wprowadzone w Japonii na początku okresu Meiji. Wybór tych wydarzeń spowodowany jest przede wszystkim tym, że w owym czasie nastąpiły ważne zdarzenia, które doprowadziły do trwałych przekształceń Japonii m.in. na płaszczyźnie politycznym, ustrojowym, prawnym, kulturowym, społecznym i ekonomicznym. Interesującym dla nas będą odwołania do czasu w dyskursie politycznym i prawnym, głównie przeszłości oraz w mniejszym wymiarze przyszłości, których celem było legitymizowanie wprowadzanych zmian.

### *ISHIN – IDEOLOGIZACJA CZASOWOŚCI*

Analizy polityki japońskiej, zwłaszcza nowożytnej, skłaniać mogą do przyjęcia kilku – niekiedy odmiennych – wniosków odnośnie określenia momentu zmiany. Przyczyniać się one mogą (i powinny) do postawienia pytań, czym właściwie ona mogła być i jakich aspektów polityki mogła dotyczyć. Pomijając dyskusje, prowadzone głównie przez historyków, warto uświadomić sobie, że o „wyjątkowości” danego momentu nie musi świadczyć znaczenie samych wydarzeń, gdyż wyłaniają się one dopiero po nałożeniu nań konkretnej siatki pojęciowej, w której istotną rolę odgrywa czas, głównie przeszły. Zwróćmy uwagę, że spory dotyczą uznania zdarzeń za ważne ze względu na ich znaczenie ilościowe, bądź istotowe przekształcenia. W historii Japonii przykładem tej pierwszej może być uznanie narodzin nowego porządku politycznego na początku XVII wieku i wiązanie jej z postacią Ieyasu Tokugawy (1543–1616) (Ooms, s. 3). Z kolei, jako przykład drugiej zmiany, wskazać można na wydarzenia, jakie się dokonały w okresie Meiji, kiedy pojawiła się nowa władza polityczna i instytucje państwowe, a także ustawa



zasadnicza, które miała je legitymizować<sup>2</sup>. Z tych też powodów skupimy się, w tej części artykułu, na okresie Meiji, a dokładnie tylko na jednym jego aspekcie, który pozwoli nam na ukazanie sensu (lub sensów) zawartych w momencie ustanowienia nowej władzy politycznej. Chodzi o sens zawarty w pojęciu *ishin*<sup>3</sup> zawartym w sformułowaniu *Meiji ishin*, mającym charakteryzować sens zmiany polityczno-ustrojowej w Japonii (Pałasz-Rutkowska, s. 101–102)<sup>4</sup>. Śledząc literaturę przedmiotu zauważyć można, że pojęcie to posiada kilka odmiennych, a nawet sprzecznych ze sobą przekładów oraz znaczeń. Możemy spotkać takie przekłady, jak: „restauracja”, „odnowa” i „renowacja”, a także „reforma”, czy wręcz „rewolucja” (Pałasz-Rutkowska, Starecka, s. 33; Pałasz-Rutkowska, s. 101; Swale, s. 1; Jansen 2000, s. 334; Jansen, 1985, s. 3). Co więcej, w słownikach nierzadko odnaleźć można informację, że pojęcie to jest ściśle związane ze zmianami, jaki się dokonały w okresie Meiji (Nelson, s. 861; *ishin*, s. 21).

Przyjmując opisany powyżej kontekst trudno jest o jednoznaczne odczytanie pojęcia *ishin* jako „restauracji”, „odnowy” lub „renowacji”. Bowiem jeśli pominiemy treści dotyczące szerzej pojmowanego procesu legitymizacyjnego, jako nieprzydatnego badawczo, okaże się, że będziemy mieć do czynienia jedynie z samym aktem politycznym, czyli ustanowieniem nowej władzy. Co więcej, w przypadku posługiwania się pojęciem „restauracji” chodziło nie o opis wydarzeń, lecz o ideologiczne uzasadnienie wprowadzenia władzy cesarza, który uznawany winien być za tradycyjnego władcę i nabycie przez niego zakresu funkcji politycznych, zgodnie z konfucjańskimi i sintoistycznymi schematami i mitami (patrz: Lisiecki, s. 140–141). Warto zauważyć, że tym przypadku przeszłość jest stopniowalna i niejednorodna, gdyż nie każdy jej aspekt okazywał się, w ideologicznym sensie, przydatny dla polityki. Mianowicie przy zmianie władzy politycznej nie trzeba było sięgać po sintoistyczne mity, gdyż wystarczyłyby skuteczne działania nowych elit. Dopiero w trakcie prowadzenia dalszych działań politycznych ważne okazałyby się działania ideologiczne i propagandowe, które legitymizowałyby przyjęte zmiany (Gramsci, s. 155 i 162; Koczanowicz, s. 11). Zwraca na to uwagę Marius B. Jansen, twierdząc, że chociaż pojawienie się na scenie politycznej cesarza, jako ważnego gracza, nie stanowiło punktu zwrotnego w historii Japonii, gdyż rzeczywiste wydarzenia z tego okresu stanowiły niewiele więcej niż przesunięcie władzy w obrębie starej klasy panującej (Jansen, s. 3). Celność tej uwagi polega na tym, że Jansen wiąże pojęcie *ishin* ze zmianami, jakie zachodziły w ramach feudalnej struktury, na które dopiero nałożyły się przekształcenia Japonii czyniące z niej nowoczesne państwo. Dlatego twierdzi on, że zmiana, jaka dokonała się w okresie Meiji, przyniosła koniec dominacji klasy wojowników zastępując decentralizowaną strukturę nowożytnego feudalizmu scentralizowanym państwem pod egidą tradycyjnego suwerena przekształconego w nowoczesnego monarchę (Jansen, 1985, s. 3). Wymownymi przykładami ideologizacji zmiany władzy politycznej były odwołania do myślicieli ze szkół Mitogaku i Kokugaku, pisarzy politycznych, jak np.: Kitabatake Chikafusa (1293–1354) i jego pracy „Kronika autentycznego rodu boskich cesarzy” (jap. *Jinnō Shōtōki*, 1339) oraz Aizawa Seishikai (1782–1863) autora „Nowych

<sup>2</sup> W podobnym sensie jawią się zmiany, jakie zaistniały w Japonii po II wojnie światowej.

<sup>3</sup> Z uwagi na to, że wyrażenie *ishin* cechuje się wieloznacznością, traktuję je jako pojęcie (Koselleck, s. 40). Z tego zaś względu, że tłumaczenia na polski nie oddają w pełni złożoności semantycznej, politycznej i ideologicznej tego pojęcia, będziemy go używać w oryginalnym brzmieniu.

<sup>4</sup> Zmiany, jakie zaszły w Japonii w okresie Meiji w znaczący sposób wykraczają poza politykę i prawo, lecz w niniejszym artykule uwagę skupimy tylko na dwóch aspektach.

tez” (jap. *Shinron*, 1825). Zwróćmy też uwagę na nawiązania do klasycznych chińskich tekstów konfucjańskich przy wyborze imienia cesarza i charakterystyki nowego okresu w Japonii. Mianowicie, *ishin* pochodzi od chińskiego słowa *wéixīn* z „Księgi Pieśni” (chiń. *Shījīng*), przypisywanej Konfucjuszowi. Źródłem wyrażenia ma być zdanie:

Król Wen jest ponad,  
Ah, Jaśnieje światłością z Nieba.  
Choć Zhou to stare państwo,  
Przywołał je do życia  
(Kōngzǐ, s. 395; por. Legge, s. 427; Konfutsiy, s. 303).

W tym przypadku nawiązano do słowa „przywołał” (*wéixīn*) – znajdującego się w ostatnim wersie – którego sens polegać miał, zgodnie z myślą japońskich politycznych myślicieli, na nawiązaniu do „złotego okresu” w historii Chin i legitymizowaniu w ten sposób nowej władzy. Na marginesie możemy dodać, że w podobny sposób stworzono nazwę nowej ery oraz imię dla cesarza, czyli Meiji, na podstawie fragmentu z „Księgi Przemian” (chiń. *Yì jīng*):

Mędrzec [lub mędrcy – M. L.] zwracając się na południe i wsłuchując w to,  
co pod niebem wprowadził [wprowadzili – M. L.],  
jasność i zasady (*Yì jīng*; por. Wilhelm, s. 269).

Źródłem dla imienia cesarza są słowa: oznaczające „jasność” i „zasady” (*míng ér zhì*).

Reakcją części badaczy na ograniczenie transformacji ustrojowej do zmiany władzy politycznej i podkreślanie prymatu politycznego cesarza było odrzucenie wykładni związanej z „restauracją” i zaproponowanie odmiennego podejścia. Z tego też powodu w literaturze przedmiotu możemy spotkać tłumaczenie pojęcia *ishin* jako „reforma” lub „rewolucja”, czyli ukierunkowanie na zerwanie z – negatywnie rozumianą – przeszłością. Przeszłością pojmowaną w całościowy sposób. Świadczyć o tym może znaczenie japońskich znaków składających się na pojęcie *ishin*, czyli *i* – „wiązać, umocować” oraz „myśleć” oraz *shin* – „nowy” i „następny”. Zwróćmy uwagę, że tłumaczenie wyrażenia *ishin* jako „restauracja” lub „odnowa” nie oddaje do końca sensu, a wręcz ogranicza zakres znaczeniowy japońskiego słowa, jak i chińskiego pierwowzoru. Przyglądając się dokładnej „Księdze Pieśni”, słowo *wéixīn* możemy przetłumaczyć, jako „odświeżenie”, którego sens nie musi się zbiegać z „przywróceniem”, „restauracją”, czyli odtworzeniem tego, co było wcześniej. Jako „odświeżenie” może ono oznaczać nie tyle wprowadzenie czegoś nowego, lecz zreformowanie, poprawienie czy uaktualnienie starego. Zaś taka wykładnia będzie zgodna z myślą Jansena (Jansen 1985, s. 3). Podkreślić należy, że historykom o lewicowym nastawieniu chodziło też o szersze pojmowanie terminu *ishin*. Dlatego postulowali oni nie tyle zmianę władzy politycznej, lecz wprowadzenie nowego systemu politycznego, kulturowego, prawnego i ekonomicznego. Jednakże podążając tym tropem można wpaść w kolejną pułapkę związaną z rozumieniem tego pojęcia jako odnoszącego się do „rewolucji”. Wynika to z tego, że nie było możliwe całkowite zniesienie schematów przeszłości, zarówno w wymiarze polityki, jak i kultury japońskiej. I z całą pewnością wydarzenia z Japonii z drugiej połowy XIX wieku nie przystają do definicji „rewolucji”, o czym zresztą wspominał Jansen. Innymi słowy – i uwzględniając czasowy wymiar *ishin* – nie sposób odnieść się do całości przekształceń, zarówno na płaszczyźnie



ideologii, jak i faktycznych zmian, bez uwzględnienia przeszłości i przyszłości, które są obecne w tym pojęciu.

Jak zatem należy właściwie rozumieć to pojęcie? Od uzyskania odpowiedzi na to pytanie zależy wyjaśnienie specyfiki zmian jakie zaszły w Japonii w XIX wieku. Bez wątpienia obydwie propozycje, czyli uznanie *ishin* za „restaurację” lub „rewolucję” nie oddadzą pełni sensu tego pojęcia. Zaś ich stosowanie, co należy podkreślić, wynika przede wszystkim z arbitralnych i niepełnych założeń. Warto zatrzymać się nad tymi rozbieżnościami, gdyż tym, co je różni, jest czas. Czas, który w ramach dyskursu ideologicznego nabiera istotnego znaczenia dla uzasadnień poszczególnych wizji politycznych. I tak, w przypadku „restauracji” i „odnowy”, mamy do czynienia z czasem przeszłym. Natomiast „reforma” i „rewolucja” dotyczą już czasu przyszłego. Określenie przyczyny różnic w tłumaczeniach jest stosunkowo proste i w dużej mierze wynika z co najmniej dwóch przyczyn. Po pierwsze, z nieporozumienia w potraktowaniu pojęcia *ishin* jako opisowego. Innymi słowy, badacze zdają się nie dostrzegać, że pojęcie to wyrażać miało jedynie ideologiczny charakter zmiany, a tym samym nie nadaje się i nie odpowiada faktycznemu zakresowi i charakterowi reform w polityce i prawie w nowożytnej Japonii, w odwołaniu do konfucjańskich i sintoistycznych schematów i idei (Lisiecki, s. 140–141). Po drugie, z przyjmowania odmiennych ujęć teoretycznych, jak konfucjanizm oraz zachodnie kategorie heglizmu i marksizmu. W tych ostatnich doszukiwać się można źródeł dla posługiwania się pojęciem „rewolucji” (Jansen, 2000; Huber). Zwróćmy uwagę, że w tle sporów znajduje się jeszcze jedna trudność, a wręcz paradoks. Dostrzec to możemy w tym, że rozumienie *ishin* jako „restauracji”, mimo tego, że reprodukuje ono ideologiczne założenia, to pretenduje do bycia pojęciem opisowym. Natomiast w tych przypadkach, w których badacze posługują się „reformą”, a w jeszcze większym stopniu „rewolucją” jako przykładami, dochodzi do sytuacji odwrotnej. Mianowicie, są one ocenami wydarzeń, wynikającymi z przyjęcia heglowskiego i marksowskiego punktu widzenia, które następnie stają się ideologiczne.

Najbardziej znaczeniowo odpowiednikiem, lecz tylko na poziomie opisowym, jest pojęcie „modernizacja”, które obejmuje nie tylko system polityczny (we wszystkich jego wymiarach), lecz także zmiany społeczne, ekonomiczne i kulturowe, które zostały wprowadzone w okresie Meiji, a dzięki którym Japonia weszła w okres nowoczesności. Użytecznym – w kontekście rozumienia *ishin* jako „modernizacji” – będzie odwołanie się do pojęcia „granicy”, które pomóc nam może w zrozumieniu złożoności omawianego zagadnienia. „Granica”, oprócz wskazywania na „ograniczenie” czy „rozdzielenie” pojawić się może tylko pomiędzy czymś a czymś. Innymi słowy, jawi się ona jako rozdzielenie dwóch (lub więcej) płaszczyzn lub stref. Co więcej, istnienie granicy powoduje – i to dość często – potrzebę jej przekroczenia (Szulakiewicz, s. 9). Owo przekroczenie jednej strony i wejście na drugą wcale nie musi oznaczać negacji którejś z nich. Użytecznym pojęciem ukazującym swobodne przekraczanie tego, co odmienne czy rozdzielone jest „most”. Jest on bowiem – jak podkreśla Georg Simmel – podporą, dzięki której w rzeczywistości praktycznej można się fizycznie przeprawić na drugą stronę, ale jest również podporą dla spojrzenia scalającego krajobraz obu brzegów oraz umożliwia zjednoczenie (Simmel, s. 250). Zastosowanie tych pojęć powinno się przyczynić nie tylko do dokładniejszego zrozumienia specyfiki procesu rozpoczętego w okresie Meiji, lecz także tego, że kształtowanie się wizji zmian i nowej ideologii nie może obejść się bez odniesień do przeszłości. Wynika to z dialektycznego rozumienia rozwoju dziejów, które wymaga istnienia przeszłości. Dodać należy, że przeszłość pojawiać się może w dwojaki

sposób. Po pierwsze, zgodnie z sensem dialektyki, jako źródło negacji, a po wtóre, jako podstawa, skądinąd koniecznych, odniesień. W przypadku Japonii mamy do czynienia właśnie z takim podwójnym sposobem istnienia przeszłości w myśli politycznej w okresie Meiji. Mianowicie przeszłość związana z władzą siogunatu stanowiła genezę zanegowania, a następnie przekształcenia w nowożytną monarchię. A także, jako źródło do odniesień oraz kontynuacji.

Pojęcie *ishin* uznać możemy – pamiętając oczywiście o jego ideologicznym charakterze i jednostronnym ujęciu funkcjonującym w literaturze przedmiotu – za charakteryzujące przekształcenia Japonii w drugiej połowie XIX wieku. Zwłaszcza, kiedy uwagę zwrócimy na aspekt czasowości w nim zawarty, który w subtelny sposób, charakterystyczny dla języka japońskiego, odnosi się zarówno do przeszłości jak i przyszłości. Oprócz tej oczywistej różnicy dotyczącej przede wszystkim (choć nie tylko) ideologicznego ujęcia wizji politycznych, posiadają one dwie cechy wspólne. Z jednej strony odnoszą się one do aspektów deskrypcyjnego opisywanych wydarzeń, czyli wykazywania ich spójnej ciągłości. Natomiast z drugiej strony, obydwie rozumienia związane są z legitymizowaniem wprowadzanych zmian. W przypadku japońskiej polityki i prawa szczególnie istotny jest ostatni punkt, gdyż *ishin*, jako „restauracja”, zgodnie z konfucjańskimi schematami uprawomocnić miał władzę cesarza w okresie Meiji poprzez odwołanie się do przeszłości Japonii<sup>5</sup>. Z kolei czas przyszły, związany z „modernizacją” – wedle zasad dialektyki – odnosić się miał do otwarcia się, w okresie Meiji, na nowe.

#### WIZJE ZMIANY W KONSTYTUCJI MEIJI

Momentem granicznym w dziejach nowożytnej Japonii było nie tylko zapoczątkowanie okresu Meiji, lecz także wydarzenie, które stanowiło kontynuację zmian i jednocześnie ich legitymizację. Bezspornie takim wydarzeniem było promulgowanie 11 lutego 1889 roku Konstytucji Meiji (jap. *Meiji kenpō*)<sup>6</sup>. Jej znaczenie polegało na tym, że była to nie tylko w Japonii, lecz w Azji pierwsza ustawa zasadnicza, która pełnić miała rolę „mitu fundującego” legalność nowej władzy politycznej. Czynnikiem, który miał legitymizować „nowy porządek” były zawarte w jej treści odniesienia do przeszłości. Dzięki odniesieniom właśnie do przeszłości uprawomocnić chciano wprowadzanie zmian ustrojowych, ustanowienie dwuizbowego parlamentu, systemu partyjnego, a także nowego systemu finansowego (w tym podatkowego) i sądownictwa.

Jedną z cech charakteryzujących odniesienia do przeszłości jest zawarty w Konstytucji Meiji wertykalny porządek, który ukazywać miał – wedle neokonfucjanistów z „tradycją” – relacje zależności pomiędzy władzą polityczną a poddanymi<sup>7</sup> opartych na schemacie „góra-dół”. Twórcy japońskiej ustawy zasadniczej czynili to powołując się na zgodność działań z wolą wyższych instancji, w tym przypadku bóstw i „woli nieba”, a także spuścizną po przodkach. Warto także wspomnieć o obecności języka literackiego w Konstytucji, który miał wzmocniać wertykalny układ relacji<sup>8</sup>. Bez większego trudu odnaleźć to możemy chociażby w preambule do Konstytucji Meiji:

<sup>5</sup> Czyniono to jednak w dość ogólny sposób, np. poprzez odwołania do wybranych momentów z dziejów Japonii związanych ze sprawowaniem władzy przez cesarzy.

<sup>6</sup> Pełny tytuł brzmi: „Konstytucji Cesarstwa Wielkiej Japonii” (jap. *Dainippon teikoku kenpō*).

<sup>7</sup> Pojęcie „poddani” (jap. *shinmin*) jest używane w Konstytucji Meiji.

<sup>8</sup> Kwestia ta stanie się bardziej wyraźna, kiedy porównamy treść Konstytucji Meiji i powojennej konstytucji, które oprócz aspektów prawnych i ustrojowych różnią się, np. użyciem – w pierwszej

My [cesarz], po wstąpieniu, dzięki chwale Naszych Przodków, na tron kolejnej sukcesji nieprzerwanej od wieków sukcesji; pragnąc promować dobrobyt i umożliwić rozwój moralny i intelektualny Naszych ukochanych poddanych tych samych, którzy byli uprzywilejowani z łaskawą troską i czujnością Naszych przodków; i mając nadzieję na rozwój państwa, w porozumieniu z Naszymi poddanymi i z ich poparciem, niniejszym ogłaszamy, zgodnie z Naszym Cesarskim Reskryptem z 12 dnia 10 miesiąca 14 roku Meiji, fundamentalnym prawem Państwa, aby wykazywać zasady, którymi będziemy się kierować i wskazać na to, co Nasi potomkowie i Nasi poddani i ich potomkowie są zobowiązani czynić. Prawo do rządzenia państwem odziedziczyliśmy po Naszych przodkach i przekazemy je Naszym potomkom. My [cesarz] deklarujemy respektowanie i wspieranie ochrony praw i własności Naszych poddanych oraz zapewnienie im pełnego korzystania z tego w ramach przepisów niniejszej konstytucji i prawa. Cesarskie Parlament zostanie zwołana po raz pierwszy w 23 roku Meiji, a czas jego otwarcia będzie datą, kiedy niniejsza Konstytucja wejdzie w życie. Jeśli w przyszłości może okazać się konieczne wprowadzenie jakichkolwiek zmian w postanowieniach niniejszej Konstytucji, My [cesarz] i Nasi następcy przejmą inicjatywę w tej sprawie i przedstawią projekt na ten temat w Cesarskim Parlamencie (jap. *Dainippon teikoku kenpō*; por. *The Constitution of the Empire of Japan*; Pałasz Rutkowska, s. 459–460).

Podobną wymowę i nawiązanie do przeszłości odnajdujemy w dokumencie towarzyszącym konstytucji, czyli „Cesarskiej przysiędze” (jap. *Tsuge bumi*):

My [cesarz], Następcy na dostatnim Tronie Naszych Poprzedników, pokornie i uroczysto przysięgamy Cesarskiemu Założycielowi Naszego Domu i innym Naszym Cesarskim Przodkom, że zgodnie z wielką polityką współobejmującą Niebiosa i Ziemię, utrzymamy i zabezpieczymy przed upadkiem starożytną formę rządów. Biorąc pod uwagę postępującą tendencję biegu spraw ludzkich i równoległe z postępem cywilizacyjnym, [My cesarz] uważamy za stosowne, w celu nadania jasności i wyrazistości instrukcjom przekazanym przez Cesarskiego Założyciela Naszego Domu i przez innych Naszych Cesarskich Przodków, ustanowić prawa podstawowe sformułowane w wyraźne przepisy prawa, aby z jednej strony Nasi Cesarscy Potomkowie posiadali wyraźną wskazówkę co do drogi, którą mają podążać, a z drugiej strony, aby Nasi poddani mogli w ten sposób korzystać z szerszego

z nich – języka literackiego, którego brak w drugiej. Możemy do dostrzec na poniższych przykładach preambuł pochodzących z obydwu konstytucji, np.:

Konstytucja Meiji, art. 2:

皇位八皇室典範ノ定ムル所ニ依リ皇男子孫之ヲ繼承ス (*Kōi ha kōshitsudenpan no tei muru-sho ni Yori Ri kōdانشon no Wo keishō su*). Tłumaczenie: „Tron Cesarski jest dziedziczony przez Cesarskich męskich potomków, zgodnie z postanowieniami Ustawy o Domu Cesarskim” (*Dainippon teikoku kenpō*; por. Pałasz Rutkowska, s. 460).

Oraz Konstytucja Japonii, art. 2:

皇位は、世襲のものであつて、国会の議決した皇室典範の定めるところにより、これを繼承する (*Kōi wa, seshū no monode atsute, kokkai no giketsu shita kōshitsudenpan no sadameru tokoro ni yori, kore o keishō suru*). Tłumaczenie: „Tron Cesarski jest dynastyczny i dziedziczony będzie zgodnie z Ustawą o Domu Cesarskim, uchwaloną przez Parlament” (jap. *Nihon koku kenpō*).

Dodać należy, że różnice tkwią nie tylko w gramatyce i stylu pisma, lecz także przypisaniu Konstytucji Meiji obecności słownictwa posiadającego głębsze odniesienia kulturowe, które w znaczenie większym stopniu miało oddawać charakterystykę kultury japońskiej (Sato, s. 2–3). Pogląd ten opiera się na tym, że język japoński posiada swoją specyfikę czy wręcz ducha, który określa się mianem *kotodama*, co dosłownie oznacza „duch języka” (Miller, s. 127; Antoni, s. 385–386).

zakresu działania w udzielaniu Nam swojego poparcia, a przestrzeganie Naszych praw trwało od najodleglejszych wieków. W ten sposób zapewnimy większą stabilność Naszego kraju i będziemy promować dobrobyt wszystkich ludzi w granicach Naszych dominiów; a teraz ustanawiamy Ustawę o Domu Cesarskim i Konstytucję. Prawa te są jedynie wykładem wielkich nakazów dotyczących prowadzenia rządu, przekazanych przez Cesarskiego Założyciela Naszego Domu oraz przez innych naszych Cesarskich Przodków. To, że mieliśmy tyle szczęścia w naszych rządach, zgodnie z tendencją czasu, aby dokonać tego dzieła, zawdzięczamy chwalebny Duchom Cesarskiego Założyciela Naszego Domu i innych naszych Cesarskich Przodków. Do nich i do Naszego Dostojnego Ojca z szacunkiem zanosimy teraz nasze modlitwy, błagamy o pomoc Ich Świętych Duchów i składamy im uroczystą przysięgę, że nigdy w tym czasie, ani w przyszłości nie zawiodą i nie omieszkają być przykładem dla Naszych poddanych w przestrzeganiu praw, które niniejszym ustanawiamy. Niech Duchy Niebieskie będą świadkami tej naszej uroczystej przysięgi (jap. *Tsuge bumi*; por. *Imperial Oath at the Sanctuary of the Imperial Palace*).

W tych przypadkach mamy do czynienia z obecnością konfucjańskiego modelu, który pojawia się w nawiązaniach do przeszłości. A dokładnie są to liczne odwołania do przodków cesarza Meiji, czyli wcześniejszych cesarzy. Widzimy to zwłaszcza w zdaniach preambuły:

[...] chwale Naszych Przodków, na tron kolejnej sukcesji nieprzerwanej od wieków sukcesji

lub

Prawo do rządzenia państwem odziedziczyliśmy po Naszych przodkach i przekażemy je Naszym potomkom (jap. *Dainippon teikoku kenpō*; por. Pałasz Rutkowska, s. 459).

Zaś w „Cesarskiej przysiędze”:

My [cesarz], Następcy na dostatnim Tronie Naszych Poprzedników, pokornie i uroczysto przysięgamy Cesarskiemu Założycielowi Naszego Domu i innym Naszym Cesarskim Przodkom, że zgodnie z wielką polityką współobejmującą Niebiosa i Ziemię, utrzymamy i zabezpieczymy przed upadkiem starożytną formę rządów (jap. *Tsuge bumi*).

Dodać należy, że stwierdzenie: „Nasi przodkowie” (jap. *chin sosō*) posiada głębsze odniesienie kulturowe, gdyż dotyczy nie tylko biskich poprzedników cesarza Meiji, lecz także (a może przede wszystkim) legendarnego pierwszego cesarza Jinmu, jego – równie legendarnego – przodka Ninigi-no mikoto oraz jego babki bogini słońca Amaterasu Ōmikami.

Osobnym wątkiem, w którym widoczne jest nawiązanie do przeszłości, jest relacja pomiędzy cesarzem a jego poddanymi, którzy – również w ramach konfucjańskiego modelu – pozostawać mieli w relacji ścisłej zależności<sup>9</sup>. Wertykalność owej relacji uzasadniana była nawiązaniem do przeszłości, iż jest to jedyny właściwy model porządku politycznego, który umożliwiać ma mieszkańcom Japonii osiągnięcie stanu dobrobytu. Przeczytać o tym możemy w „Reskrypcie cesarskim dotyczącym promulgowania Konstytucji” (jap. *Kenpō happu chokugo*):

<sup>9</sup> Dodać należy, że ten model stanowi w dużej mierze powtórzenie schematu z systemu *ritsuryō* z VI w., którego celem było wzmocnienie władzy cesarskiej.

My [cesarz] mamy na uwadze, że radością i chwałą naszego serca jest pomyślność naszego kraju i dobrobyt Naszych poddanych, niniejszym, na mocy najwyższej władzy, którą dziedziczymy po Naszych Cesarskich Przodkach, ogłaszamy niniejszą niezmienną ustawę zasadniczą, dla dobra Naszych obecnych poddanych i ich potomków. Cesarski Założyciel Naszego Domu i inni Nasi Cesarscy Przodkowie, dzięki pomocy i wsparciu przodków Naszych poddanych, położyli fundamenty Naszego Imperium na podstawie, która ma trwać wiecznie. To, że to wspaniałe osiągnięcie zdobi kroniki Naszego kraju, zawdzięczamy chwalebny cnotom Naszych Świętych Cesarskich Przodków, a także lojalności i odwadze Naszych poddanych, ich miłości do ojczyzny i ich duchowi publicznemu. Biorąc pod uwagę, że Nasi poddani są potomkami lojalnych i dobrych poddanych Naszych Cesarskich Przodków, nie wątpimy, że Nasi poddani będą kierować się Naszymi poglądami i będą sympatyzować z wszystkimi Naszymi dążeniami, oraz że harmonijnie współpracując, będą dzielić z Nami Naszą nadzieję na ujawnienie chwały Naszego kraju, zarówno w kraju, jak i za granicą, oraz na zapewnienie na zawsze stabilności dzieła przekazanego Nam przez Naszych Cesarskich Przodków (jap. *Kenpō happu chokugo*; por. *Imperial Speech on the Promulgation of the Constitution*).

Bez trudu odnajdujemy tu odwołania do przeszłości, które służyć mają jako czynniki fundujące i uniwersalizujące porządek polityczny, jako zgodny z, arbitralnie wybranym, „złotym okresem”, w którym mieli działać przodkowie cesarza Meiji. Potwierdzać to też miała treść samej konstytucji, w której dwa pierwsze artykuły poświęcone zostały cesarzowi (art. 1–17) i poddanym (art. 18–32).

Zaznaczmy, że niekiedy nie jest możliwe dokonanie dokładnej linii demarkacyjnej pomiędzy odniesieniami do przeszłości i przyszłości, gdyż często nakładają one się na siebie. Należy przez to rozumieć, że odwołania do przeszłości, posiadającej znaczenie fundujące wprowadzane zamiany, połączone zostały z nowym ustrojem politycznym oraz nowym systemem prawnym, który nakładał na cesarza i poddanych niespotykany we wcześniejszych kodeksach zakres prawa, obowiązków i prerogatyw. W przypadku artykułów dotyczących cesarza, takie nałożenie dostrzec możemy w legitymizacji władzy cesarza, poprzez odwołanie się do przeszłości, jak i wyznaczeniu nieznacznego ograniczenia zakresu jego działań (Kość, s. 86), a dokładnie zestawiając ze sobą artykuły określające status cesarza jako „święty i nienaruszalny” z obowiązkiem stosowania się do treści konstytucji i działań parlamentu. Mianowicie:

Art. 1. Wielkie Cesarstwo Japonii będzie rządzone po wsze czasy przez nieprzerwaną od wieków dynastię cesarską.

[...]

Art. 3. Cesarz jest święty i nienaruszalny.

Art. 4. Cesarz jest głową państwa, posiadającą prawo do rządzenia i stosowania przepisów prawa zgodnie z postanowieniami niniejszej Konstytucji (jap. *Danippon teikoku kenpō*; por. Pałasz-Rutkowska, s. 465–466).

Z kolei w przypadku poddanych mamy do czynienia nie z nakazami, lecz – zgodnie z duchem zachodniego konstytucjonalizmu – prawami i obowiązkami. I, co ważne, następuje to zmiana związana z przejściem do czasu przyszłego, gdyż uzasadnieniem dla postaw i działań poddanych ma być treść Konstytucji Meiji. Czytamy tam:

Art. 18. Warunki niezbędne do bycia podmiotem japońskim określa ustawa.

[...]

Art. 22. Poddani japońscy mają swobodę wyboru miejsca zamieszkania i jego zmiany w granicach prawa.

Art. 23. Żaden poddany japoński nie może być aresztowany, zatrzymany, sądzony lub karany, chyba że zgodnie z prawem.

Art. 24. Żaden obywatel japoński nie może być pozbawiony prawa do bycia sądzonym przez sędziów wyznaczonych przez prawo.

[...]

Art. 28. Poddani japońscy, w granicach nie naruszających pokoju i porządku i nie pozostających w sprzeczności z ich obowiązkami jako poddanych, korzystają z wolności przekonań religijnych.

Art. 29. Podmioty japońskie, w granicach prawa, korzystają z wolności słowa, pisania, publikacji, zebrań publicznych i stowarzyszeń.

Art. 30. Poddani japońscy mogą składać petycje, przestrzegając właściwych form szacunku i stosując się do zasad specjalnie dla nich przewidzianych (jap. *Dainippon teikoku kenpō*; por. Pałasz-Rutkowska, s. 467–468).

Warto dodać, że w treści samej konstytucji nie ma, tak jak np. w „Reskrypcie cesarskim dotyczącym promulgowania Konstytucji”, odwołań do statusu poddanych ani ukazania ich znaczenia, które miałyby wynikać z przeszłości. Bierze się to z tego, że w japońskiej tradycji prawnej, opartej przede wszystkim na konfucjańskim schemacie, nie poświęcano im większej uwagi, zaś przepisy ograniczane były do nakazów i pouczeń (Kość, s. 80). Innymi słowy, włączenie kwestii poddanych do ustawy zasadniczej było wówczas nowym zjawiskiem. Dlatego też, na podstawie porównania artykułów konstytucji dotyczących cesarza i poddanych, można odnieść wrażenie, że wektor czasowy, w przypadku poddanych, skierowany był zdecydowanie w kierunku przyszłości<sup>10</sup>.

## NA ZAKOŃCZENIE

Na koniec zostawiliśmy jeszcze jeden aspekt czasu, który, jak mamy nadzieję, został już dostrzeżony w niniejszym artykule. Jest on związany z pytaniem: dlaczego w dyskursie politycznym, prawnym pojawiają się odniesienia do przeszłości? Odpowiedź jest stosunkowo prosta, gdyż czas przeszły i przyszły bardzo często pojawiają się w polityce, jako ideologiczne składniki budowania tożsamości (np. narodowej) oraz legitymizowania, a następnie reprodukcji władzy politycznej i ustroju politycznego. Okazuje się, że czas staje się jednym ze składników „formuły politycznej”, gdzie podobnie, jak religia czy inne idee kulturowe włączany jest w procesy legitymizacyjne (Żyromski, s. 72). Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że najczęściej wykorzystywana jest forma przeszła czasu. Działo się tak, gdyż przeszłość pojawia się w polityce najczęściej nie jako tło czy kategoria fizykalno-miernicza, lecz czynnik ideologiczny mający uzasadniać i wzmacniać działania polityków i dyskurs polityczny.

Analizując przypadek pojęcia *ishin* oraz wybranych przykładów z Konstytucji Meiji mogliśmy dostrzec, że czas w japońskiej polityce, oprócz kilku ważnych, lecz nielicz-

---

<sup>10</sup> Sytuację tę zmienia późniejszy dokument, w którym znajdują się odniesienia do porządku werdykalnego i nawiązań, w ramach neokonfucjańskich schematów, do przeszłości. Mowa tu o „Reskrypcie cesarskiej o wychowaniu” (jap. *Kyōiku ni kansuru chokugo*), wydanym w 1890 roku.



nych, przypadków, odnosi się przede wszystkim do przeszłości. W Japonii odwołania do przeszłości posiadają dwojakie znaczenie. Po pierwsze, wynikały one z konfucjańskiego schematu poszukiwania odniesień w dawnych tekstach, bądź dziejach w celu uzasadnienia przyjętej bieżącej polityki. Tak było, jak pamiętamy, z wyrazami: *ishin* i Meiji pochodzącymi z „Księgi Pieśni” i „Księżdz Przemian”. Po drugie, w roztmyślnym manipulowaniu przeszłością lub zwyczajnie jej wymyśleniem w celu legitymizowania przyjmowanych zmian, etc. Warto podkreślić, że przykład Japonii nie odbiega od innych, znanych chociażby w Europie, sposobów wykorzystywania czasu w polityce do legitymizowania władzy politycznej. Co więcej w takim rozumieniu czasu w polityce nie możemy ograniczać się jedynie do przeszłości, gdyż również przyszłość jawić się może w bardzo podobnym znaczeniu ideologicznym. Oznacza to, że politycy, podobnie jak przeszłością, mogą manipulować przyszłością w celu osiągnięcia konkretnych korzyści politycznych. A tym samym stanowią one istotny wątek dla badań nad znaczeniem czasu w życiu społecznym człowieka, który często jest pomijany i nie poddawany pogłębionym analizom.

## BIBLIOGRAFIA

- Andruszkiewicz, Marta. „Kategoria czasu w języku prawnym”. *Czas w prawie*, red. Cezary Kosikowski, WPUB, Białystok 2010, s. 24–35.
- Antoni, Klaus. *Kojiki. Aufzeichnungen alter Begebenheiten*, Verlag der Weltreligionen im In sel Verlag, 2012.
- Braudel, Ferdinand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol. 1, tłum. Sian Reynolds, University of California Press, 1995.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Metafizyczne rozważania o czasie: idea czasu w filozofii i literaturze*, Universitas, 2003.
- Dainippon teikoku kenpō*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j02.html> [24.02.2021].
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, tłum. Willard R. Trask, Harvest Book, 1957.
- Gramsci, Antonio. *Sprawy Południa*, tłum. Barbara Sieroszevska. *Pisma wybrane*. Tom. 2, Książka i Wiedza, 1961.
- Huber, Thomas M. *The Revolutionary Origins of Modern Japan*, Stanford University Press, 1981.
- Imperial Oath at the Sanctuary of the Imperial Palace*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j02.html> [20.02.2021].
- Imperial Speech on the Promulgation of the Constitution*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j02.html> [24.02.2021].
- Jansen, Marius B. „Meiji *ishin*: The Political Context”. *Meiji ishin: Restoration and Revolution*, red. Michio Nagai, Miguel Urrutia, The United Nations University, 1985, s. 1–16.
- Jansen, Marius B. „Introduction”. *The Cambridge History of Japan. The Nineteenth Century*, vol. 5, red. M. B. Jansen, Cambridge University Press, 1989, s. 1–6.
- Jansen, Marius B. *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, 2000.
- Kaczanowski, Leszek. „Antagonizm, agonizm i radykalna demokracja. Koncepcja polityki Chantal Mouffe”. Chantal Mouffe. *Paradoks demokracji*, tłum. Wojciech Jach, Magdalena Kamińska, Andrzej Orzechowski, Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji TWP, 2007, s. 7–18.
- Kant, I. *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. R. Ingarden, PWN, 1986.
- Kenpō happu chokugo*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j02.html> [23.02.2021].
- Kōngzǐ. *Shǐjīng yìzhù*. Zhōnghua shuji, Běijīng, 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Jarosław Merecki, Oficyna Naukowa, 2012.
- Kość, Antoni. *Filozoficzne podstawy prawa japońskiego w perspektywie historycznej*. RW KUL, 2001.
- Legge, James, tłum. *The Chinese Classics: with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena and Copious Indexes. Containing the Second, Third, and Fourth Parts of the She-King*,

- or the Minor Odes of the Kingdom, the Greater Odes of the Kingdom, the Sacrificial Odes and Praise-Song; and Indexes*. Vol. IV–Part II, Lane, Crawford & Co, Trübner & Co., Hongkong 1871.
- Lisiecki, Marcin. *Myth and mythologization in ideology and politics. The mythologization of Japanese identity in the Meiji period*. „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa”, nr 47, 2015, s. 134–146.
- Miller, Roy A. *Japan's Modern Myth. The Language and Beyond*. Weatherhill 1982.
- Nihon koku kenpō*, <https://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j01.html#s1> [22.02.2021].
- Pałasz-Rutkowska, Ewa; Starecka, Katarzyna. *Japonia*. TRIO, 2004.
- Pałasz-Rutkowska, Ewa. *Cesarz Meiji (1852–1912). Wizerunek władcy w modernizowanej Japonii*. Wydawnictwo UW, 2012.
- Sato, Ito. *Nihon kempō to gendai tennōsei. Shōchō tennōsei-no gen ten to shūhen. Gendai tennōsei. Sōgō tokushū shirūzu*, 1, Nihon hyōronsha, Tōkyō 1977.
- Konfutsiy. *Kniga pesen i gimnow*, tłum. Alexi Shtukin, Folio, Moskwa 2002.
- Simmel, Georg. *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, 2006.
- Swale, Alistair D. *The Meiji Restoration. Monarchism, Mass Communication and Conservative Revolution*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Szacka, Barbara. *Czas przeszły – pamięć – mit*. Scholar, 2006.
- Szulakiewicz, Marek. „Granice jako problem współczesnej kultury – wprowadzenie”. *Granice i ograniczenia. O doświadczeniu granic i ich przekraczaniu*, red. Marek Szulakiewicz, Wydawnictwo UMK, 2010, s. 7–18.
- The Constitution of the Empire of Japan*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c02.html> [22.02.2021].
- Tsuge bumi*, <http://www.ndl.go.jp/constitution/etc/j02.html> [24.02.2021].
- Wilhelm, Richard, tłum. *The I Ching or Book of Changes*. Princeton University Press, 1950.
- Yi jīng*, <http://ctext.org/book-of-changes/shuo-gua> [10.01.2021].
- Żyromski, Marek. *Gaetano Mosca. Twórca socjologicznej teorii elity*. Wydawnictwo UAM, 1996.



*IL-KABĪR AWĪ* SERIES AS INSTRUMENT  
TO DIAGNOSE CULTURAL DISCREPANCIES  
IN CONTEMPORARY EGYPTIAN SOCIETY AND THEIR  
RESOLUTION VIA CONSENSUS AND ASSIMILATION

**ABSTRACT:** The author of this article discusses the series *Il-Kabīr Awī*, pointing at cultural contrasts and the assimilation processes. The series shows an exaggerated image of Egyptian society and a stereotypical view of Upper Egypt and the USA. It helps to understand that a certain way of thinking, speaking or behaving, is determined by one's place of upbringing.

*Il-Kabīr Awī* features a clash of cultures, distrust, and finally the gradual merging of cultures, which actually exists in Egypt.

**KEYWORDS:** Egyptian Ramaḍān TV series, *Il-Kabīr Awī*, society, consensus, assimilation, cultural discrepancies, Upper Egypt, comedy, satire

RAMAḌĀN

Ramaḍān is very important in terms of religious time. It is the 9<sup>th</sup> month of the Islamic calendar<sup>1</sup> in which the Qur'ān was revealed. During this month Muslims must abstain from food, drink, and sexual relations from dawn till sunset. The fast is regulated by the Qur'ān (The Qur'ān 2: 183–185, 187):

**183.** *O you who believe! Observing As-Saum (the fast) is prescribed for you as it was prescribed for those before you, that you may become Al-Muttaqūn (the pious – See V.2:2).*

**184.** *[Observing Saum (fast)] for a fixed number of days, but if any of you is ill or on a journey, the same number (should be made up) from other days. And as for those who can fast with difficulty, (e.g. an old man), they have (a choice either to fast or) to feed a Miskīn (needy person) (for every day missed). But whoever does good of his own accord, it is better for him. And that you fast is better for you if only you know.*

**185.** *The month of Ramadan in which was revealed the Qur'ān, a guidance for mankind and clear proofs for the guidance and the criterion (between right and wrong). So whoever of you sights (the crescent on the first night of) the month (of Ramadan i.e. is present at his home), he must observe Saum (fast) that month, and whoever is ill or on a journey, the same number [of days which one did not observe Saum (fast) must be made up] from other days. Allāh intends for you ease, and He does not want to make things difficult for you. (He wants that you) must complete the same number (of days), and that you must magnify Allāh [i.e. to say Takbīr (Allāhu Akbar; Allāh is the Most Great)] for having guided you so that you may be grateful to Him.*

---

<sup>1</sup> Islamic calendar is a lunar one, consisting of 12 months, each of them has 29 or 30 days. Time is measured from 622 A.D. (the year of Prophet Muḥammad's migration from Mecca to Yatrib, later renamed Medina).

187. *It is made lawful for you to have sexual relations with your wives on the night of As-Saum (the fast) They are Libās [i.e. body cover, or screen, or Sakan (i.e. you enjoy the pleasure of living with them – as in Verse 7:189) Tafsīr At-Tabarī], for you and you are the same for them. Allāh knows that you used to deceive yourselves, so He turned to you (accepted your repentance) and forgave you. So now have sexual relations with them and seek that which Allāh has ordained for you (offspring), and eat and drink until the white thread (light) of dawn appears to you distinct from the black thread (darkness of night), then complete your Saum (fast) till the nightfall. And do not have sexual relations with them (your wives) while you are in I'tikāf (i.e. confining oneself in a mosque for prayers and invocations leaving the worldly activities) in the mosques. These are the limits (set) by Allāh, so approach them not. Thus does Allāh make clear His Ayāt (proofs, evidences, lessons, signs, revelations, verses, laws, legal and illegal things, Allāh's set limits, orders) to mankind that they may become Al-Muttaqun (the pious – See V.2:2).<sup>2</sup>*

In addition to the religious aspect, which is surely the most important when observing Ramaḍān, there is no possibility to avoid the phenomenon of Ramaḍān TV series, especially in Egypt, which this article concerns. Choosing Egypt is not accidental. We cannot forget that

...national television channels air programmes that appeal to a sense of community. National television channels in Egypt and Saudi Arabia have historically been instrumental in setting these trends, and these two countries continue to be important benchmarks for Ramadan television (Kraidy and Khalil, p. 101).

Thus it is important to conduct research on contemporary Egyptian TV series.

### RAMAḌĀN TV SERIES

Ramaḍān TV series and programs are created only for this period. Despite the fact that they are produced for this special time for Muslims, it does not mean that they only raise religious issues.<sup>3</sup> There are also other genres, e.g., comedies,<sup>4</sup> historical series,<sup>5</sup> or those raising social problems.<sup>6</sup> According to Marwan M. Kraidy and Joe F. Khalil:

Ramadan is a do-or-die television season that shapes production, programming and acquisition trends for the entire year. During this high-stakes month, Arab television channels make unusual efforts to sustain existing audiences and attract new viewers, culminating in special programmes celebrating 'Eid al-Fitr'<sup>7</sup> (p. 99–100).

<sup>2</sup> All quotes from Al-Quran in the article are coming from *The Noble Qura`ān. English Translation of the meanings and commentary*, Madinah Munaqqarah.

<sup>3</sup> E.g. the program *Al-imām at-Ṭayyib* ("Imam at-Tayib" from 2017, 2018) or the program *Qiṣṣas al-aḡā'ib fī al-Qur`ān* ("The stories of miracles in the Qur`ān" from 2014).

<sup>4</sup> E.g. the series *Duktūr amrāḍ nisā* ("Gynaecologist" from 2014) or the series *Lahfa* ("Lahfa" from 2015).

<sup>5</sup> E.g. the series *Sarāyā `Abidīn* ("Abdeen's palace" from 2014).

<sup>6</sup> There are series talking about drug addiction, e.g. *Taht is-sayṭara* ("Under domination" from 2016) or about people stricken with sicknesses such as leukaemia and brain tumors such as *Ḥalāwat id-dunyā* ("Sweetness of life" from 2017).

<sup>7</sup> The "Festival of Breaking the Fast" is one of the two most important Muslim festivals. It marks the end of Ramaḍān.

Taking into consideration their creation for the time of Ramaḍān, they usually consist of 29 or 30 episodes (depending on the length of the month). Moreover, some of them do not finalise the plot in one series. So, fans who want to follow their heroes' next moves must wait for the next year. Some of them<sup>8</sup> consist of many series, so viewers have to wait a few years to reach their end.

The phenomenon of these series is dependent on the fact that Egyptian viewers live and breathe them, and the biggest television companies compete to offer more and more ideas, employing the greatest Arabic TV stars. Ewa Machut-Mendecka mentions:

Egyptian series are especially interesting because, due to Egypt's substantial film and television production since the 1960s, they have gained huge popularity throughout the Arab world. They have become one of the main forms of popular culture (p. 196).<sup>9</sup>

Egyptians watch their series from the time of *al-iftār* to the time of *as-suhūr*; from the moment they can eat the first meal after fasting, to the last one. Between *al-iftār* and *as-suhūr* they watch reruns of series.<sup>10</sup> So, if viewers like to watch two series that appear on different channels at the same time, they can watch the first in the actual time of the broadcasting and the other the next morning. The popularity of this kind of series is down to the fact that Muslims,<sup>11</sup> after fasting all day, can finally gather with their families and friends to eat and drink. They do so mainly while watching TV and following their favourite stories. After Ramaḍān, TV channels repeat the series,<sup>12</sup> meaning that it is almost impossible not to see or know the plot of any of them. It should be pointed out that some series do appear on different TV channels.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> E.g. the program *Rāmiz* ("Ramez") has aired since 2013 and every year it changes its title a little bit or the series *Il-Kabīr Awī*.

<sup>9</sup> Unless otherwise stated, all translations in the article were made by the author.

<sup>10</sup> In case of e.g. the series *Fī al lā lā lānd* on CBC channel, the new episode appeared at 7 p.m. and its repeats were released at 2 a.m. and 1 p.m. The same series on CBC Drama appeared five times a day (see Ibrāhīm, Ḥālīd. "Arḍ musalsal Dunyā Samīr Ġānim «Fī al-Lā lā land» 8 marrāt 'alā qanawāt cbc". *Al-Yawm as-Sābi*, 28 May 2017). Other examples can be the series entitled *Raḥīm* ("Raḥīm" from 2018) on CBC Drāmā with the new episode appearing at 12 a.m. and its repeats being shown at 4 a.m., 11 a.m., and 4 p.m., or the series *Malīka* ("Malīka" from 2018) on CBC Drāmā with the new episode appearing at 1 a.m. and then at 7 a.m., 12 p.m., and 6 p.m. (see CBC Egypt, 18 May 2018).

<sup>11</sup> Not only Muslims watch these series in Egypt – Christians too – but Muslims were mentioned due to the religious aspect of this month and the tradition of watching Ramaḍān series.

<sup>12</sup> See, e.g., Ibrāhīm, Ḥālīd. "Cbc tuqarrir i'ādat 'arḍ musalsal «Ḥilāwat id-dunyā» ba'd naḡāḥih". *Al-Yawm as-Sābi*, 2 July 2017.

<sup>13</sup> See, e.g., McArthur, Rachel. "Your ultimate Ramadan TV guide". *Gulf News*, 8 July 2013.

*IL-KABİR AWĪ*<sup>14</sup> SERIES

*Il-Kabīr Awī*'s<sup>15</sup> first season appeared in 2010 and contained only 15 episodes, because the lead actor broke his leg while filming and, due to the plot, it was impossible to continue shooting. In 2011 it was revisited with the next 15 episodes, and in this way, the second season appeared. Those were supposed to be the final episodes, but the season was eventually extended by another three series (2013, 2014, and 2015, with 30, 30 and 30 episodes respectively).

Aḥmad Mikkī (Ahmed Mekky) – a famous Egyptian comedian – was the person who created the idea for such a production. Many popular actors play in the *Il-Kabīr Awī* series. Aḥmad Mikkī plays there different characters, namely *Il-Kabīr*, his father, grandfather, and all his brothers. In this series we may see (among others):

- Dunyā Samīr Ġānim playing Hadiyya, that is *Il-Kabīr*'s wife,
- Sa'īd Ṭarābīk playing Ġābir – '*umda*'s employee,
- Muḥammad Salām playing Haġris – Johnny's Egyptian friend,
- Bayyūmī Fu'ād playing Al-Mazārīṭa's doctor – Rabī' and from the 5<sup>th</sup> season – Bābā Dublus, the box trainer in Turkey,
- Laylā 'Izz al-'Arab playing Sāmāntā, that is *Il-Kabīr* and Johnny's American mother,
- Samīr Ġānim playing Hadiyya's father.

*IL-KABİR AWĪ*'S PLOT

On his deathbed, an '*umda* (the village administrator), from the traditional Egyptian village, informs his son that, no matter what he has thought during his life, his mother was an American, whom his father had married when he was young. The couple gave birth, not to one, but to two sons – so *Il-Kabīr*<sup>16</sup> has a twin brother who travelled with

<sup>14</sup> There is a need to explain a few issues connected with this title. First of all, two names for this series exist: *Il-Kabīr* and *Il-Kabīr Awī*, where the first one appears in the credit titles and the latter one is used by the television stations (e.g. CBC) while promoting the 5<sup>th</sup> part of the series (even if they wrote the first one; see CBC Egypt. "#CBCegy|#CBCPromo| tābī'ū...Musalsal *Il-Kabīr al-ġuz'* al-ḥāmis yawmiyyan as-sā'a 7 masā'an 'alā sī bī sī". *YouTube*, 18 June 2015, 0:00–0:50). The longer option was also used on the Youtube page of CBC Drama (see title of the video) even if the shorter name was available in the opening credits of the series (e.g. CBC Drama. "Musalsal *Il-Kabīr Awī al-ġuz'* 3 – al-ḥalaqa 27". *YouTube*, no date given). The longer name also exists in media (e.g. Ramadan, Ahmed. "Al-Kabeer Awi: Three characters, half a series". *Egypt Independent*, 26 August 2010). Because it is used interchangeably, the author of the article uses the name: *Il-Kabīr Awī* as the title of the series. What is more, it has to be mentioned that the word *awī* from this title can be written either as *awī* or *qawī*. The correctness of the record will not be explained because it is not the issue of the article. The first option will be used. The pronunciation of this word can also be different according to which dialect the series' character or viewer uses.

In the footnotes, the shortened form of the episodes (with ...) will be used.

<sup>15</sup> The title of the series can be translated as 'Very Big Boss'. The word *kabīr* in Arabic means 'big' so the title can also be translated as 'The Big [Man]'. The word *kabīr* is also commonly used in the Egyptian dialect in phrase *yā kbīr*, which can be translated as 'guy', or 'boss'. Moreover, it is used to show the abilities of the main character – he is a very important person in his village executing great power there. Therefore, after analysing the episodes, it has been decided that the translation 'Very Big Boss' will be used.

<sup>16</sup> It seems that *Il-Kabīr* can be considered the name of the hero. This issue also needs explanation. First of all, it can be understood in the way shown in the upper footnote, so in this case, we would not treat the word as a name but as a nickname, and we would say that we do not know his

his mother to America. Just before dying, his father got in touch with his American son via SMS and over the Internet, to allow him to claim his inheritance. After the administrator's death, the other twin, Johnny arrives in Mazārīṭa / Al-Mazārīṭa<sup>17</sup> to receive his share of the estate (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ḥ1...”, 0:00–23:25). Al-Mazārīṭa is a fake village set in Upper Egypt, created for the series. The moment of Johnny's arrival from America is when we see two different worlds collide.

In the later seasons, viewers are introduced to new brothers,<sup>18</sup> but as these parts of the plot were presumably added due to the popularity of the series, they do not concern this article. An analysis of the stories connecting just the twins – Il-Kabīr and Johnny – is presented.

## RESEARCH QUESTIONS

The hypothesis is as follows: The comedy series *Il-Kabīr Awī* can be treated as an instrument to diagnose cultural discrepancies in contemporary Egyptian society. To study it, a few questions need to be posed:

- 1) Is there any relation between the series' plot and reality?
- 2) What is the purpose of presenting the characters in such a way?
- 3) Is it possible that such a series may help Egyptian society in any way?
- 4) Why such a series may be important in Egypt?

---

real name. But, in this series, unquestionably, we need to treat it as the name of the hero, which is proven in one episode where he says that *Il-Kabīr* is his name (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 13...”, 5:25–5:30). This issue seems a little more complicated though: when his father died, his wife called *Il-Kabīr Awī māt! Il-Kabīr Awī māt!* meaning: “Il-Kabīr Awī died! Il-Kabīr Awī died!” (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ḥ1...”, 21:30–21:35). While attending a program called *Mazārīṭa ‘andahā talent* (transl. ‘Mazarita's Got Talent’) after being asked to state his name, he says: “Il-Kabīr. Il-Kabīr Qawī” (CBC Drama, 28:38–29:07). In the 5<sup>th</sup> season, when the hero travelled to Turkey, he introduced himself in this way: “I..I. Il-Kabīr, name Il-Kabīr, The Biggest, The Bigger”, and then: “I.. Kabīr, son of Kabīr Qawī” (SelMedia Egypt, 17:34–18:08). A similar way of introducing himself can be seen in another episode – “Il-Kabīr Il-Kabīr Qawī”, thus clearly showing that his name is Il-Kabīr and his father's name is Il-Kabīr Qawī (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 11...”, 15:53–15:57). Moreover, during a court case, the name of Il-Kabīr's brother is presented as “Johnny Il-Kabīr Awī” (Fenoon – Fanūn. “15...”, 4:25–4:30). In the same way his brothers were introducing themselves as “Ḥazalqūm Il-Kabīr Awī” (Fenoon – Fanūn. “22...”, 14:58–15:02) and “An-Na`ūm” (Fenoon – Fanūn. “30...”, 35:45–35:48). On the other hand, when Ḥazalqūm arrived in Al-Mazārīṭa, he introduced himself in a different way as “Ḥazalqūm Il-Kabīr Awī Awī” (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ḥ15...”, 30:28–30:40). Il-Kabīr, while talking with an actress, said that his name was “Il-Kabīr Awī” (Fenoon – Fanūn. “25...”, 24:04–24:08). That is why this issue is dubious. Nevertheless, discussing this character in the present article the name Il-Kabīr will be used without delving into the matter as it is not of great importance to these studies.

<sup>17</sup> Both of these names exist alternately, but the author of the article will use mainly Al-Mazārīṭa because this version exists in the credits and, after the analysis of all the episodes, seems to be more appropriate (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 2...”, 0:00–0:35). Sometimes the shorter version also appears, e.g. when there is a show called “Mazārīṭa ‘andahā talent” but strangely when the audience calls out the title of the program, they clearly repeat “Al-Mazārīṭa ‘andahā talent” (CBC Drama, 3:08–7:55).

<sup>18</sup> For appearances of the other two brothers, Ḥazalqūm (written also as Ḥazal`ūm) and An-Na`ūm, see Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ḥ15...”, 30:25–31:33 and Fenoon – Fanūn. “30...”, 34:32–36:47.

## ANALYSING CULTURAL DISCREPANCIES IN THE SERIES

Studying the cultural text mentioned above, one ought to analyse how the image on the screen arises from a connection between the subject and the world of narration – so the connection in relation to a “created-real.” Watching *Il-Kabīr Awī* gives the chance to observe how Egyptian society views, stereotypically, inhabitants from Upper, traditional, Egypt, and how they view the USA and its citizens.

The main pivot of the production is the trials and tribulations of the brothers. Despite the comedic character of the series, there is the possibility to see how difficult it is for somebody from outside to understand certain behaviour, ways of thinking, and how cultural differences can cause communication problems. The series shows that being born in Egypt is not enough to understand life in Al-Mazārīṭa. One needs to be brought up there. It’s worth looking over these seasons scientifically because it allows conclusions to be drawn that may be applied to Egyptian society, especially as these series are created *by* Egyptians *for* Egyptians. Al-Mazārīṭa is supposed to be a condensed image of Upper Egypt, seen in a false mirror. As one of the most important aspects of the Egyptian economy is tourism observing and commenting it is especially important, having in mind that a significant part of its population is confronted with the cultural distinctiveness of foreign tourists every day.

## CLASH OF CULTURES

Regarding the subjects that are brought up in *Il-Kabīr Awī*, the series covers different fields, such as cultural, juridical and linguistic. The culture clash can be seen at the very beginning, when Johnny arrives in Al-Mazārīṭa with his friend Thomas, and his sister, Ashley. They are foreigners. As in all Upper Egypt, in the village women wear long black dresses, and men wear white *jellabiyas*. Johnny, Thomas, and Ashley wear western clothes. Ashley wears normally quite tight clothes and comparing it with ‘Upper Egyptian style’ – very tight clothes (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ǧ1 ḥ1...”, 22:40–23:24). Moreover, Johnny’s friend has a small red mohawk (in one episode he is even called “a parrot” by an “old-timer” from Upper Egypt (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ǧ2 ḥ15...”, 14:21–14:26). They look different and strange, and they behave not as inhabitants of Al-Mazārīṭa.

Problems also appear as Johnny gets to know his brother and sister-in-law and wants to hug her. It is normal for him. Not for the others – when he tries to get closer to her – Il-Kabīr’s subordinates aim weapons at him (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ǧ1 ḥ2...”, 5:36–5:48). According to the rules of Upper Egypt, no man can kiss or hug another man’s wife.

In the series, something that is not so important for people from the West can be noticed – the opinion of others. In Upper Egypt (as in most of the country) what others think is very important. This can be observed when Johnny appears in his brother’s house – Il-Kabīr’s wife, Hadiyya, utters the special and characteristic *zaǧārūt*, by which Egyptian women express their happiness and reason for celebration. Her husband gets angry – what people will think? After all, his father died, and doing it is not proper! (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ǧ1 ḥ2...”, 5:18–5:34).

After arriving in Al-Mazārīṭa, Johnny shows his brother documents indicating that he is the older of the two, and that is why he should seize power in the village. Il-Kabīr does not accept such a solution. So, Johnny, brought up with a democratic spirit, suggests carrying out elections. Il-Kabīr, whose favourite way to argue is by using weapons, terrorises



the townsfolk (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 h2...”, 13:40–13:51 and 17:30–23:15; Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 3..., 3:12–7:40). One day Johnny, with his American friends, organizes a demonstration outside Il-Kabīr’s house. Besides them, only one Egyptian arrives, but he flees, upon seeing Il-Kabīr (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 3...”, 7:40–10:02). It shows that people do not know democracy, and believe they are subordinate to the *‘umda*. Actually, the idea of an election paralyzes Il-Kabīr. However, finally, despite the intimidation, he loses and Johnny becomes an *‘umda* (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 3...”, 22:20–22:55). Anyway, Il-Kabīr keeps his influence, since he is the one, who provides work for the locals.<sup>19</sup>

Although Al-Mazārīta is a very closed, traditional place, technological novelties get through, for example, phones, PlayStation,<sup>20</sup> etc. Moreover, Johnny’s presence leads to the desire to experiment with novelties, for example, Valentine’s Day. The American citizens initiate this – Johnny and Ashley promote Valentine’s Day by creating the slogan: *Hidiyya li-mirātak hatġayyar ḥayātak*, which means “A present for your wife will change your life” (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 12...”, 8:15–8:20). At the beginning everybody treats Valentine’s Day as something strange and does not understand it, but eventually most of them buy gifts for their wives – some buy “traditional” ones, like teddy bears, others give and decorate (in a romantic way) donkeys. However, Hadiyya did not understand the idea of Valentine’s Day and her husband scared her in a funny way. Finally, Ashley explained to her what this day really meant and she prepared a surprise for Il-Kabīr. It did not work because of unfortunate circumstances but in the end Il-Kabīr brought her a present. (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 12...”, 3:10–23:15).<sup>21</sup> It means that even a person who was against this “Western tradition”, finally adopted it to satisfy his wife. This has also a wider meaning. Here, there is a simple example of a typical “clash of cultures”. That act of preparing a gift in a form of a donkey can be seen as some adaptation of celebrating this day by the local character and how the “Western culture” needs time to enter the other one. Sometimes it can enter without bigger changes and sometimes it can still retain its local appearance. It also shows that people belonging to two different cultures can celebrate the same feelings in different ways. Similarly to people in America, also inhabitants of Al-Mazārīta love their dear ones but their way of showing it is different. It does not mean also that any of these ways is better or worse. In the village, it was never popular to show love to women in a public way. “American visitors” show the people of Al-Mazārīta that it can be accepted, as well. What is more, there is nothing wrong with it – both sides can be happy (the donators and receivers of gifts). And furthermore, it can be as well beneficial for the local economy because of the new opportunity to sell presents, especially for this day.

<sup>19</sup> In the end of the second season Johnny will renounce power to his brother, living with him in love and happiness for a long time, despite some differences between them (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 h15...”, 6:25–6:34).

<sup>20</sup> It can also be observed in real Egyptian society.

<sup>21</sup> Valentine’s Day is more and more popular in Egypt every year, though the phenomenon is not evenly spread across Egypt. In Alexandria or Cairo, it would be more celebrated than in rural areas, but it has to be clearly said that *īd al-ḥubb* or *yawm al-ḥubb* (“the fest of love” or “the day of love” – Valentine’s Day) has entered the Egyptian calendar of festivities permanently.

The next clash of cultures is a misunderstanding in the field of love and marriage. Once upon a time, Johnny notices one beautiful girl on the roof of one house. He falls in love. When the inhabitants of his home get to know about it they are happy that he decided to marry. For him it is too early – how come he will marry as he does not know his chosen one?! He wants to date her, hug her hand... It is unacceptable and the household tries to explain to him the rules of the village. When finally he decides to marry, and go with one of the home's workers to the father of the girl, he totally does not know how to make all arrangements (Melody Drama – *Milūdī Drāmā*. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ħ10...”, 10:16–26:02). Here preparing to marriage is presented more as a kind of contract between families – everybody has to know exactly what his family will buy or prepare. Moreover, respect for women involves no contact before marriage. The father of the girl would be even not happy if Johnny informed him that he saw his daughter before marriage! When the young ones talk, they can do it only in the presence of the family. The clash of cultures is observed as well during the wedding party – Johnny still does not know how his future wife looks like. He had to ask Hadiyya for clues as women were having a party in a different part of the house than men.

After analysing the series, but also observing the culture itself, it seems that family and emotional issues can cause the largest problems when talking about the clash of cultures. Evidently, it has to be emphasised that it does not mean that feelings are not important in Arab countries. We have to be aware of the differences between each family and their more or less traditional thinking but what is clear is that ‘dating’ still looks different in the West and East and sometimes some families even do not allow it to happen. Or, if they do, they demand observing strong rules to protect the honour of the woman.

Johnny also opens an internet café. This fact is shown in a false mirror. He and his friends teach the villagers to use the computer, create profiles on Facebook for them, or even make selfies for their profiles.<sup>22</sup> Some are surprised that they can not only talk with men but with women via the Internet. It makes them happy. In the series, net café has special access times only for women and there is also a plan to devote some hours for families (Melody Drama – *Milūdī Drāmā*. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ħ8...”, 3:25–8:14 and 9:50–10:06). Here we can observe again that in a very traditional place there is something ‘international’, global. It does not mean that the culture has totally changed. It combines two different worlds by implementing inside Internet ‘local’ traditions such as gender separation. Again, it has to be reminded that here we can see the situations which are exaggerated to emphasise the meaning of particular behaviours or cases and to explain that such a clash of cultures (even if a little bit less intensive) can happen every day and everywhere.

A similar thing can be observed when next Jonny's problem appears. He feels bored and misses the nightlife which does not exist in Al-Mazārīṭa. Finally, he collects other inhabitants to enjoy time together – he opens a nightclub where Al-Mazārīṭa's men spend their evenings and nights. During the day, however, they do not have enough strength to work which makes Il-Kabīr angry. Finally, Johnny loses power in the town when people prefer to go to work early in the morning than to enjoy themselves at night in the club (Melody Drama – *Milūdī Drāmā*. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ħ3...”, 3:33–29:38). In this case we could observe different ideas about spending time and different approach to

---

<sup>22</sup> Facebook is very popular all over Egypt. According to data from 31 December 2019 Egyptian Facebook subscribers number 42 400 000. It can be expected that there are now more (“Internet Users Statistics for Africa”).



work. The example can be analysed not only on a cultural level (in some areas in the Arab world it would be understood as inappropriate if women wished to go to a coffee shop to watch a match while such a problem does not exist in most parts of the West) but also on the level of the village vs city.

Finally, “Mazarita 3andaha talent” programme mentioned before was organised also in the village! (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 25...”, 20:07–35:01; Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 26...”, 3:25–29:08; CBC Drama 3:08–37:31; Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 28...”, 3:35–31:44). These episodes show the metaphor of another phenomenon that we may witness every day. The same programmes are available all over the world. For example “America’s Got Talent”, “Arabs Got Talent” and its Polish counterpart – “Mam Talent”. Of course, they are not prepared totally on the basis of “copy-paste” formats. They include common elements but also some local changes dictated by the law of the country or culture.

#### AMERICANS VS EGYPTIANS AS AN EXAMPLE OF CLASH OF CULTURES BETWEEN TWO COUNTRIES

Egyptians’ thoughts about Americans and their abilities are shown in an interesting way in the *Il-Kabīr Awī* series. Al-Mazārīṭa’s football team, which was hastily organised, beats an American team, even though the Egyptians were still learning and the American players had a lot of experience. Compared to the Americans, they were not athletic, rather overweight and clumsy, while the ‘ambulance’ was a skinny donkey with a crescent painted on its back (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 7...”, 3:57–35:20; Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 8...”, 3:14–24:36 and Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 9...”, 3:20–33:09). To receive the message of the clash of cultures both sides were presented in an exaggerated way. Thanks to it, not only the difference in the look could be seen but also the approach to sport and the spirit of fighting in the name of the country (at the end of the game when the Egyptians won we could hear patriotic songs for Egypt), etc.

In some episodes of the *Il-Kabīr Awī* series, America is perceived as an enemy and a supporter of Israel. This happens when II-Kabīr suspects Thomas is an American spy. However, he turns out not to be (Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 1...”, 5:37–28:35 and Shoof Drama / Šūf Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 2...”, 3:15–28:35). On the other hand, America is shown as a super power, one that’s best not to get onto the wrong side of. For example, when Johnny’s brother’s workers point guns at him, he says: “Oh my God! *Da irhāb!* (‘This is terrorism!’) *Ma-tinsāš innī* (‘[don’t forget that I am] an American citizen’) (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī ǧ1 ḥ2...”, 8:40–8:48), and he threatens that it is enough to make one call to the embassy to fix this situation. Hadiyya warns her husband that it is better to “finish” with his brother in a clever way, as they cannot have the USA against them (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal II-Kabīr Awī ǧ1 ḥ2...”, 8:48–9:54). This is also a very good example of differences between cultures. Here, of course, again the situation was presented in the false mirror and exaggerated. Its goal was to make people laugh. But if we would look at it more widely we would see that somebody’s behaviour (even a good one!) can be totally misunderstood in a different country. Sometimes people even do not assume that they do something wrong. That is why while having contact with representatives of

other cultures one has to be very tolerant and go out a little bit from his own culture. We have to be aware that a person with a different cultural background may obey different rules and codes of honour which do not need to be similar to ours. It does not mean that any of them is better or worse than the other. It is extremely important, especially when we are discussing a country where tourism plays important role in the economy and its citizens every day may deal with people from all over the world.

In the example of the clash of cultures between America (Johnny) and South of Egypt (Il-Kabīr) the international problems connected with the bigger or smaller differences between cultures are presented.

#### JOHNNY AS AN AMERICAN

Notwithstanding that the series shows Johnny as an American, it needs to be underlined that some of his behaviour is not “American”. He sometimes seems to be an Egyptian who has just grown up in a much more open place (e.g. Cairo or Alexandria), but still in the homeland, for example, when Johnny meets Haġris – one of the citizens of Al-Mazārīṭa – at the beginning, Johnny misunderstands him and thinks he is gay. It terrifies him (Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ħ2...”, 18:48–20:10). That kind of reaction is not expected from a “real” American.

This fact is mentioned by Aḥmad Ramaḍān as well. There is just one point of contention to be made – Ramaḍān wrote: “Johnny may look American, but he acts like an Arab. He and his American colleagues mysteriously speak Arabic”. It should be argued that the accusation connected with talking in a dialect by American guests should be dropped. It is about showing the differences, and not all Egyptians would be able to watch a series in which half of the dialogue would be in English. What is more, in such a scenario, how would Americans speak with the people of Al-Mazārīṭa? Especially when it is shown numerous times that Al-Mazārīṭa’s inhabitants do not speak, nor understand, English.<sup>23</sup>

#### LANGUAGE ISSUES

It is important to draw attention to the next aspect of this series – language. Inhabitants of Al-Mazārīṭa use their own dialect – *ša’īdī*. Johnny uses a different accent, and mixes English words into his dialogue. This can also be observed among contemporary Egyptians – not only those born outside of Egypt.<sup>24</sup>

The actor playing the parts of all brothers and the dying father perfectly emphasises the differences between the protagonists – not only by appearances or behaviour but particularly by language. They can say the same words but do so in different ways. Sometimes they do not understand each other because, for example, Il-Kabīr uses words in his dialect, and Johnny does not understand them.

<sup>23</sup> E.g. in episodes mentioned earlier – when Il-Kabīr speaks for the first time with his brother, during the demonstration in front of Il-Kabīr’s home, or when Thomas is called “a parrot” by mistake.

<sup>24</sup> As an example, the author of the article would like to mention her favourite sentence she once heard: *Anā already ħallašt ej-job* viz, “I have already finished work”. It cannot be assumed that the “language mix” appeared because of her presence, as this sentence was said from one Egyptian to another. It proves that “language mix” exists in the Egyptian dialects and is more and more popular. What is more, it must be remembered that the series were tracked from 2010 till 2015, so this phenomenon may be much more popular by now.

## SUMMARY

Il-Kabīr and Johnny are strongly anchored in their own cultures, and their meeting is a clash of individual expressions that, at first, leads to cultural problems and gradually to cultural consensus. Both heroes need time to understand their differences, to get used to them, and finally find a solution to live together by accepting all the things that divide and unite them.

After studying the *Il-Kabīr Awī* series it is possible to determine the strong relationships of the “created-real” type, and the series can be viewed as an aid for diagnosing the cultural discrepancies that exist in contemporary Egyptian society. It portrays these contradictions in the framework of the existing system: West vs Arabic East, Upper Egypt vs Lower Egypt, democracy vs its lack, customary law vs formal law, open Western women vs the mentality of traditional inhabitants, modernity vs strong, centuries-old, tradition.

It should be strongly emphasised that the world created in the *Il-Kabīr Awī* series is a metaphor for contemporary Egyptian society, shown in a false mirror. Egyptian citizens are more or less prone to similar problems. So, every day, a clash of the “Il-Kabīr–Johnny” type may occur. Not only between two citizens of different cultures or countries but even between inhabitants of one country brought up in different conditions. Moreover, as in the series, in reality, the individual contact of representatives of the different cultures creates a special bridge between them, and a dialogue exchanging of points-of-view contributes to the reduction of cultural misconceptions from both sides. It leads to cultural consensus and assimilation.

*Il-Kabīr Awī* is not only a comedy for people to laugh at cartoonish images of Upper Egypt. Thanks to the series, it is possible to observe Egyptians’ stereotypical thoughts of themselves – especially about Upper Egypt, whose inhabitants are believed to be more reserved and traditional in contrast to the North Egyptians perceived as more open, sometimes even more “Western”. It depicts Egyptian society – even though in a caricatured way.

As the analysis proved the hypothesis that “the comedy series *Il-Kabīr Awī* can be treated as an instrument to diagnose cultural discrepancies in contemporary Egyptian society” is confirmed. There are some relations between the plot and the reality but all the stories are exaggerated and shown in the false mirror because of the main reason – it is a comedy whose main aim is to let people relax and laugh. The other aspect, let’s call it “educational one” is additional. But to receive the proper goal the attitudes of the characters have to be bolded. They can not behave exactly as our neighbours because we will simply not be able to realise a lot of things that the series tries to explain to the viewers. This ‘educational aspect’ can be very helpful in Egypt where citizens may meet every day with tourists who generally do not know and understand Egyptian or Arabic culture. Even if the fans of the series are not able to understand Chinese, Polish or American citizens, they can simply laugh at their behaviour and remind Johnny, and not to be angry immediately.

Such a series in general (not only in Egypt) can help to let people understand that we are all the same. We are all people. But actually, everybody is different, thinks in a different way, was brought up in different conditions, looks at the same issues differently, and behaves differently. This “difference” is not better or worse than we are. We are just simply different. And it can make both sides smile or laugh but we should all respect each other, be more tolerant and try to understand others, and learn from our differences.

\*\*\*

Tomas Goban-Klas while mentioning the main problems concerning the theories and research about media talks about integration. There is a part of his book that in the opinion of the article author may have a connection with the *Il-Kabīr Awī* series:

There is an alternative view on the relationship between mass media and social integration based on different media characteristics. They are supposed to show the ability to connect dispersed individuals in one national, large audience, integrating new immigrants into urban communities by promoting a common system of values, ideas, and messages, which helps to create a collective cultural and national identity... (p. 120).

If we understand it more widely, we will see that the *Il-Kabīr Awī* series can be a tool to integrate people – to a large extent (people from different cultures or countries) or a smaller one (people from villages and cities – for example, the club which Johnny opens in the village). It shows that every person, even if coming from a different place or thinking differently, is important for the community and that together love can exist between each other and their new culture is a resultant force of all the experiences of every inhabitant.

## BIBLIOGRAPHY

- Badawi, El-Said, and Martin Hinds. *A Dictionary of Egyptian Arabic. Arabic-English*, Librairie du Liban, 2009.
- Danecki, Janusz. *Podstawowe wiadomości o islamie* [Basic Information about Islam]. Dialog, 2007.
- Goban-Klas, Tomasz. *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia i telewizji i Internetu* [Media and Mass Communication. Theories and Analyzes of the Press, Radio, Television and the Internet]. PWN, 2015.
- Górák-Sosnowska, Katarzyna, and Katarzyna Pachniak. *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie* [Popular Culture in the Middle East]. Difin, 2013.
- Kraidy, Marwan M., and Joe F. Khalil. *Arab Television Industries*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Kwiek, Jadwiga. *Telenowela a edukacja. Studium psychopedagogiczne* [Soap Opera and Education. Psychopedagogical Study]. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Machut-Mendecka, Ewa. “Egiptskie telenowelee: walka i dobrobyt” [Egyptian Soap Operas: Fight and Well-being]. *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie* [Popular Culture in the Middle East], edited by Katarzyna Górák-Sosnowska and Katarzyna Pachniak, Difin, 2013, pp. 195–212.
- Machut-Mendecka, Ewa. *Kultura arabska. Mity, literatura, polityka* [Arabic Culture. Myths, Literature, Politics]. ENETEIA Wydawnictwo Psychologii i Kultury, 2012.
- The Holy Qura'n*, translated by Abdullah Yusuf Ali, Wordsworth Classics of World Literature, 2000.

## INTERNET

- Albawaba. “Aḥmad Mikkī wa-Dunyā Samūr Ġānim yasta‘idān li-al-ġuz’ at-tāliṭ min ‘Il-Kabīr Qawī’”. *Albawaba*, 4 February 2013, <https://www.albawaba.com/ar/%D8%AA%D8%B1%D9%81%D9%8A-%D9%87/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%85%D9%83%D9%8A-%D8%A-F%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D8%B3%D9%85%D9%8A%D8%B1-%D8%BA-%D8%A7%D9%86%D9%85-%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D9%82%D9%88%D9%8A-468252> [1.07.2020].
- CBC Drama. “Musalsal Il-Kabīr Awī al-ġuz’ 3 – al-ḥalaqa 27”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=ALf3UXtzq2w> [1.07.2020].

- CBC Egypt. “#CBCegy|#CBCPromo| tābi ū...Musalsal Il-Kabīr al-ġuz’ al-ḥāmis yawmiyyan as-sā’a 7 masā’an ‘alā sī bī sī”. *YouTube*, 18 June 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gB19fJLfc84> [1.07.2020].
- CBC Egypt. 18 May 2018, <https://www.facebook.com/CBCEgypt/photos/a.236658436374179.63404.222650577774965/2376010192438982/?type=3&theatre> [1.07.2020].
- Fenoon – Fanūn. “15 / Musalsal Il-Kabīr Awī / al-ġuz’ al-ḥāmis al-halaqa / El Kabeer Awi Episode”. *YouTube*, no date given, [https://www.youtube.com/watch?v=K6QrS2qj\\_4M](https://www.youtube.com/watch?v=K6QrS2qj_4M) [1.07.2020].
- Fenoon – Fanūn. “22 / Musalsal Il-Kabīr Awī / al-ġuz’ al-ḥāmis al-halaqa / El Kabeer Awi Episode”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=QVTMyM7hJjo> [1.07.2020].
- Fenoon – Fanūn. “25 / Musalsal Il-Kabīr Awī / al-ġuz’ al-ḥāmis al-halaqa / El Kabeer Awi Episode”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=JN-5kxiiLJM8> [1.07.2020].
- Fenoon – Fanūn. “30 / Musalsal Il-Kabīr Awī / al-ġuz’ ar-rābi’ al-halaqa al-aḥīra / El Kabeer Awi Episode”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=Urz4DLvUMy4> [1.07.2020].
- F5F5ina – Faḥfaḥīna. “Liqa’ an-niġm Aḥmad Mikkī ‘alā qanāt ar-rāy al-ġuz’ al-awwal”. *YouTube*, 9 November 2011, [https://www.youtube.com/watch?v=eDAi\\_TsK5MI](https://www.youtube.com/watch?v=eDAi_TsK5MI) [1.07.2020].
- Ibrāhīm, Ḥālīd. “‘Arḍ musalsal Dunyā Samīr Ġānim «Fī il-Lā lā land» 8 marrāt ‘alā qanawāt cbc”. *Al-Yawm as-Sābi’*, 28 May 2017, <https://www.youm7.com/story/2017/5/28/%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84-%D8%AF%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D8%B3%D9%85%D9%8A%D8%B1-%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85-%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%AF-8-%D9%85%D8%B1%D8%A-7%D8%AA/3256274> [1.07.2020].
- Ibrāhīm, Ḥālīd. “Cbc tuqarrir i’ādat ‘arḍ musalsal «Ḥilāwat Id-dunyā» ba’d naġāḥih”. *Al-Yawm as-Sābi’*, 2 July 2017, <https://www.youm7.com/story/2017/7/2/Cbc-%D8%AA%D9%82%D8%B1%D8%B1-%D8%A5%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84-%D8%AD%D9%84%D8%A-7%D9%88%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D9%86%D8%AC%D8%A7%D8%AD%D9%87/3307371> [1.07.2020].
- “Internet Users Statistics for Africa”. *Internet World Stats. Usage and Population Statistics*, 31 December 2019, <https://www.internetworldstats.com/stats1.htm> [1.07.2020].
- Korabia.com. “«Il-Kabīr Awī» ‘alā al-miṣriyya al-ūlā fī ramaḍān”. *Korabia*, 1 June 2011, <http://www.korabia.com/news/5659b3df6ca019b2062fc617/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A-8%D9%8A%D8%B1-%D8%A3%D9%88%D9%8A-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A-7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A-3%D9%88%D9%84%D9%89-%D9%81%D9%89-%D8%B1%D9%85%D8%B6%D8%A-7%D9%86> [1.07.2020].
- McArthur, Rachel. “Your ultimate Ramadan TV guide”. *Gulf News*, 8 July 2013, <http://gulfnews.com/leisure/television/your-ultimate-ramadan-tv-guide-1.1206412> [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ḥ1”. *YouTube*, no date given, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_2Ydlhkm\\_0s](https://www.youtube.com/watch?v=_2Ydlhkm_0s) [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ḥ2”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=tG0IOJ7hNB0> [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ1 ḥ8”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=IHD-UwOIgd0> [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ḥ3”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=r0jt2Z2zusc> [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ḥ10”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=t0DBT5dOSMs> [1.07.2020].
- Melody Drama – Mīlūdī Drāmā. “Musalsal Il-Kabīr Awī ġ2 ḥ15”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=dDnSUPGbQUA> [1.07.2020].
- NetworkTelevision0. “Al-Ḥalaqa at-tānya Bāsīm Yūsuf barra al-barnāmiġ ma’ Mikkī”. *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=BbrVdxk2ptw> [1.07.2020].

- Ramadan, Ahmed. "Al-Kabeer Awi: Three characters, half a series". *Egypt Independent*, 26 August 2010, <http://www.egyptindependent.com/al-kabeer-awi-three-characters-half-series/> [1.07.2020].
- SelMedia Egypt. "El Kabeer / Episode 1 – Musalsal II-Kabīr – Aḥmad Mikkī al-ḥalaqa". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=Pr0ddeO2IEc> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 3". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=KLTWsszJ2ns> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 1 al-ḥalaqa 12". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=cvrna2-Lals> [2.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 1". *YouTube*, no date given, [https://www.youtube.com/watch?v=snD1Orkm\\_oY](https://www.youtube.com/watch?v=snD1Orkm_oY) [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 2". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=yW-fMvMrS6A> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 4". *YouTube*, no date given, [https://www.youtube.com/watch?v=nRdo3gftz\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=nRdo3gftz_s) [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 7". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=4U-qEmG07Fg> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 8". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=HDqsovJibko> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 2 al-ḥalaqa 9". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=wpD1gW2uMyY> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 11". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=F1YNZ1zpyY0> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 13". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=eUi-S9vtASK> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 25". *YouTube*, no date given, [https://www.youtube.com/watch?v=Ph7ak\\_Z3W98](https://www.youtube.com/watch?v=Ph7ak_Z3W98) [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 26". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=8MO5yhaR-xo> [1.07.2020].
- Shoof Drama / Šūf Drāmā. "Musalsal II-Kabīr Awī 3 al-ḥalaqa 28". *YouTube*, no date given, <https://www.youtube.com/watch?v=yv93fiYSNAw> [1.07.2020].

## KOSTIUMY W JAPOŃSKIM TEATRZE *KYŌGEN*: ESTETYKA KOMIZMU

**ABSTRACT:** Japanese *kyōgen* theatre is a comedy, and it has developed alongside *nō* drama from the 14th century on. Both types of theatre are performed even today and new plays for them are written, but the performances take place on a traditional stage, where the stage set and the costumes are traditional, as well. *Kyōgen* theatre costumes boldly combine humour with elegance and beautiful design. The article introduces the most important elements of basic types of *kyōgen* costumes and discusses the ornaments used on them, their meaning, and in what way they influence the atmosphere on the stage. The ornaments are both geometrical, from quite simple to more complicated ones (often grid patterns, stripes), and representational, in multiple forms and very rich imagery. The images on the costumes represent animals (often rabbits and hares), birds, fruit and vegetables (who would think a common turnip might look so interesting!), insects and crabs; all sorts of inanimate objects: fishing nets, houses, ox carts, fans, musical instruments etc. These costumes are fascinating examples of Japanese aesthetics: its asymmetry, overlaying of the images, taking part for the whole.

**KEYWORDS:** Japanese theatre, comedy, farce, *kyōgen*, costumes

W japońskiej kulturze wykształciły się formy teatru obecnie nazywane tradycyjnymi, które nie tylko przetrwały na scenach teatralnych do dziś, ale też rozwijają się i są źródłem inspiracji dla innych działów sztuki, a nawet wpływają na rozmaite formy teatru poza granicami Japonii. Dla wszystkich tych japońskich form teatralnych wspólne jest to, że tradycyjnie występują w nich wyłącznie mężczyźni. Współcześnie również kobiety uczą się tych sztuk, amatorsko, lecz tylko wyjątkowo zdarza się, że nieliczne dochodzą do sfery zawodowej. Każda z owych form teatralnych charakteryzuje się nie tylko własnym zasobem technik aktorskich i repertuarem, ale także wyjątkowymi kostiumami i scenografią.

W poniższym tekście chcę przedstawić kostiumy używane w teatrze *kyōgen*, a szczególnie zwrócić uwagę na wykorzystywane w nich wzory, ich rozmieszczenie na kostiumie oraz ich wartości estetyczne i komiczne. Kostiumy te będą omawiać zarówno na podstawie zdjęć znanych z nielicznych publikacji na ten temat, jak i zdjęć dostępnych w internecie. W latach 1999–2004 studiowałam na Uniwersytecie Kioto i w tym czasie, jak i w trakcie wielu późniejszych wizyt, często oglądałam sztuki *nō* i *kyōgen* na scenie. W Kioto szczególnie aktywny jest ród aktorski Shigeyama (należący do szkoły *kyōgen* Ōkura), dlatego też najczęściej odnoszę się do kostiumów wykorzystywanych przez aktorów z tego rodu.

### WPROWADZENIE – TRADYCYJNE FORMY TEATRU JAPOŃSKIEGO I ICH KOSTIUMY

Do najbardziej znanych i rozpoznawalnych na świecie japońskich sztuk dramatycznych należy teatr *nō*, który kształtował się w XIV i XV wieku. W sztukach *nō* aktorzy główni, nazywani *shite*, występują w maskach, zarówno kiedy grają role kobiece, jak i męskie, a pozostali aktorzy grają bez masek; noszone przez nich kostiumy powstały na wzór szat arystokracji i wojowników z czasów kształtowania się *nō* i trochę późniejszych.



Druga dobrze znana forma to teatr *kabuki*, który powstał w XVII wieku. Jego aktorzy zasadniczo nie noszą masek, za to mają zwykle silny, wyrazisty makijaż i stylizowane peruki. O kostiumach w *kabuki* Estera Żeromska pisze tak:

Wiele strojów w teatrze *kabuki* to stylizowana wersja noszonych przez Japończyków w okresie Edo codziennych i odświętnych ubiorów, które zostały dostosowane do warunków scenicznych, rodzaju sztuki, roli, a także makijażu i peruk. Kostiumy *kabuki* zachwycają swoim niebywałym pięknem. Nie odzwierciedlają indywidualnych przymiotów charakteru danej postaci, lecz podkreślają cechy typowe dla jej płci, wieku, pozycji społecznej czy wykonywanego zajęcia (Żeromska, s. 138).

Kostiumy te w dużym stopniu wzorowane są na strojach mieszczaństwa, a w sztukach o tematyce historycznej zdaniem Estery Żeromskiej

(...) zostały opracowane na podstawie symbolicznego kodu umożliwiającego rozpoznawanie miejsca danej postaci w feudalnej hierarchii społecznej. Odzwierciedlają także prawdę o trendach danej epoki (s. 139).

Trzecia ze znanych, również poza Japonią, form teatralnych, to teatr *bunraku* lub *ningyō jōruri*, który łatwo odróżnić od pozostałych, gdyż jest to teatr lalkowy. Lalki obsługiwane są przez aktorów-animatorów, skrywających przeważnie twarze pod czarnymi kapturami i zwanych wtedy *kuroko*. Teatr ten kształtował się w okresie Edo (1600–1868) i z tych czasów także wywodzą się kostiumy lalek, często niezwykle bogate.

Jeszcze jedna forma japońskiego teatru tradycyjnego to *kyōgen*. Nazywany farsą, teatr ten jest formą komediową, która wykształciła się wraz z dramatem *nō* w XIV–XV wieku. Do połowy XX wieku *kyōgen* był wystawiany przede wszystkim jako interludium pomiędzy kolejnymi dramatami *nō* w ciągu jednego dnia. Obecnie częste są również samodzielne przedstawienia, złożone z samych sztuk *kyōgen*. Aktorów *kyōgen* można rozpoznać z wyglądu po tym, że przeważnie nie mają makijażu, ich kostiumy są skromniejsze od często bardzo bogatych kostiumów aktorów *nō*, a choć piękne, nie używa się w nich haftów, brokatu itp. Najbardziej charakterystycznym elementem stroju są skarpetki *tabi* – aktorzy *kyōgen* noszą je w kolorze żółtym, a nie białym jak w teatrze *nō* (białe skarpetki *tabi* są też współcześnie standardowym dodatkiem do kimona). Zdarza się, że w trakcie dramatu *nō* na scenie pojawia się aktor *kyōgen*, na przykład po to, by łatwiejszym językiem opowiedzieć historię miejsca, w którym dzieje się lub dawno temu wydarzyło się coś dramatycznego, a wtedy też jako jedyny na scenie ma charakterystyczne żółte skarpetki.

Trzeba zaznaczyć, że o ile dziś teatr *kyōgen* traktowany jest jako jedna z cennych sztuk tradycyjnych, to według przekazów aktorów z przełomu XIX i XX wieku dawniej bywało inaczej. *Kyōgen*, jak wspomniano wyżej, był wystawiany jako interludium między poważnymi, często trudnymi i wyczerpującymi emocjonalnie sztukami *nō*. Wśród miłośników teatru podobno byli wtedy i tacy, którzy, kiedy kończyła się sztuka *nō* i zaczynała farsa, odwracali się plecami do sceny, by nie patrzeć na prostacką w ich mniemaniu rozrywkę<sup>1</sup>. Nic dziwnego więc, że źródeł dotyczących teatru *kyōgen* jest zdecydowanie

---

<sup>1</sup> Takie wspomnienia swojego dziadka, aktora *kyōgen*, przekazuje aktor Nomura Mansaku, uhonorowany tytułem Żywego Skarbu Narodowego (jap. Ningen Kokuhō) za swoją działalność aktorską (Nomura, s. 177).

mniej, niż tych dotyczących teatru *nō*. Najwybitniejszy teoretyk, dramaturg i aktor teatru *nō*, Zeami (1363–1443), teatrowi *kyōgen* poświęca tylko trzy krótkie akapity w traktacie *Shudōsho* („Księga nauki drogi”, 1430 r.). Píše w nich o nastawieniu, z jakim aktor *kyōgen* powinien praktykować swoją sztukę, poczynając od takiego pouczenia:

O aktorach *kyōgen*. Jeśli chodzi o sposoby ich działania, czy to będą zabawne słowa, czy dawne opowieści, istotą powinno być to, że budzą lekkie zainteresowanie. Ponadto, jeśli aktor *kyōgen* wkracza na drogę prawdziwego *nō*, przede wszystkim nie powinien starać się wzbudzać śmiechu (Omote, s. 239).

Pisząc o wkraczaniu na „drogę prawdziwego *nō*” (jap. *shin no nō no michi*) Zeami odnosi się do wspomnianego wyżej udziału aktora *kyōgen* w roli pomocniczej w sztuce *nō*, nie wspomina tam jednak ani o szczegółach zachowania na scenie, ani też o wyglądzie aktora *kyōgen*.

O kostiumach stosowanych w teatrze *nō* można przeczytać w dokumentach z drugiej połowy XVI wieku. Przekazują one jak aktorzy byli ubrani, a nawet jakie były wymiary kostiumów. W rodzie Kanze jest podobno przechowywany strój typu *hitoe happi*<sup>2</sup>, który ósmy *shōgun* Ashikaga, Yoshimasa (1436–1490), miał podarować aktorowi Kanze Motoshige III (Matsuda, s. 83).

Tymczasem najdawniejsze stroje typu *kataginu*, czyli „szata na ramiona” bez rękawów (Zaborowska, s. 43–44, por. niżej), używane w teatrze *kyōgen* i zachowane w kolekcjach rodzin pochodzących z rodów feudalnych (jap. *daimyō*), pochodzą z pierwszej połowy XIX wieku (Kirihata 1993, s. 93). Wcześniejszy, bo prawdopodobnie z XVI wieku, jest strój typu *suō* (który zostanie opisany poniżej), przechowywany w Muzeum Narodowym w Tokio, ozdobiony używanym później w kostiumach *kyōgen* motywem *nihongasa* (‘dwie parasolki’) – aczkolwiek nie jest wiadome, czy strój ten rzeczywiście był kostiumem teatralnym (Kirihata 1976, s. 251). W owym czasie patroni teatru, czyli panowie feudalni czy siogunowie, często obdarzali aktorów teatru *nō* strojami wierzchnimi, choćby tymi, które po prostu mieli na sobie i zdjęli po przedstawieniu. Przypuszcza się, że szaty te były wykorzystywane jako kostiumy. Podobnie mogło być z kostiumami *kyōgen*.

Ponieważ w farsie oprócz panów feudalnych (o raczej niskiej pozycji) często pojawiają się postaci z niższych warstw społecznych: chłopci, służący, rzemieślnicy itp., oprócz bardziej okazałych strojów aktorzy musieli także zapewne używać ubrań codziennych (Kirihata 1976, s. 251). Później, w okresie Edo, stroje noszone na scenie stopniowo wykształciły się z wyżej opisanych ubrań osób z wyższych i niższych sfer. To, co obecnie oglądamy na scenie, to zatem nie przykłady rzeczywistych ubrań, lecz ubrania już przekształcone w kostiumy sceniczne. Jak wyglądały kostiumy w połowie okresu Edo można się przekonać na przykład na podstawie pochodzącego z tego czasu *Nō kyōgen emaki*, czyli „Ilustrowanego zwoju o *nō* i *kyōgen*”, w którym przedstawione są sceny ze sztuk obu tych form teatralnych<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Happi* to rodzaj krótkiej narzutki lub płaszczka, z dość wąskimi rękawami; *hitoe* oznacza, że jest to strój uszyty z jednej warstwy materiału.

<sup>3</sup> <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/292460/1> [30.12.2021]. Zwój ten jest własnością Umi No Mieru Mori Bijutsukan (Muzeum Sztuki – Las, Z Którego Widać Morze) w prefekturze Hiroshima.

PODSTAWOWE RODZAJE KOSTIUMÓW WYKORZYSTYWANYCH  
PRZEZ AKTORÓW *KYŌGEN*

Bohaterowie w sztukach *kyōgen* to najczęściej postaci realistyczne, męskie, takie jak Pan (jap. Shū, pan feudalny, *daimyō*, raczej niezbyt zamożny) i Sługa, nazywany Tarō Kaja. Inne osoby to na przykład: Chłop (jap. Hyakushō), różnego rodzaju oszuści, Mnich (jap. Shukke), Mniszka (jap. Ama), Żona (jap. Tsuma) lub po prostu Kobieta (jap. Onna), Górski Asceta (jap. Yamabushi). Może też wystąpić Przewoźnik (jap. Sentō), który przewozi ludzi łodzią przez rzekę, Rzeźbiarz – twórca posągów buddów (jap. Busshi), mogą pojawić się Zięć (jap. Muko) i Teść (jap. Shūto), Karczmarz (jap. Sakaya) i inni. Na scenie noszą kostiumy, które sygnalizują ich pozycję społeczną, ale nie są realistycznymi strojami rzeczywiście noszonymi przez odpowiednie postaci w czasach, kiedy kształtowały się sztuki *kyōgen*.

Zdjęcie nr 1 przedstawia Pana i Sługę występujących w sztuce *Onigawara* („Diabła dachówka”)<sup>4</sup>. Pan, po dłuższym pobycie w stolicy, do którego był zobowiązany przez prawo, otrzymuje pozwolenie na powrót w rodzinne strony, dlatego też sztuka ma radosne, dobrowróżne zakończenie, Pan zachęca sługę, by obaj śmiali się i cieszyli, i tak właśnie, śmiejąc się radośnie, schodzą ze sceny. Na podstawie stroju łatwo domyślić się, kto jest Panem, a kto Sługą. Sługa, po lewej stronie, ma na sobie *hakama*, szerokie spodnie, nazywane też *hanbakama* (‘połówkowe spodnie’), sięgające do kostek, co jest stosowne dla służącego, czyli osoby, która pracuje i powinna mieć łatwość poruszania się. *Hanbakama* szyte są z materiału we wzory, przy czym ich ornamentyka jest stonkowo ograniczona w porównaniu z innymi elementami kostiumu: najczęściej są to wzory wpisane w niewielki okrąg, białe lub jasnego koloru, na ciemniejszym tle. Spodnie włożone są na wierzch szaty nazywanej *kitsuke*, która na zdjęciu jest w kratę, często bywa też w pasy poziome. Na to nałożona jest wspomniana szata na ramiona czy też szata z ramionami *kataginu*, gdyż ramiona są w niej rzeczywiście silnie zaznaczone i przypominają naramienniki. Jak można zobaczyć na przykładzie ilustracji i strojów zachowanych z XVIII i XIX wieku, właśnie te ramiona ewoluowały i obecnie są większe i bardziej wyraziste. Przód *kataginu* to dość wąskie pionowe pasy materiału, zatknięte za pasek, tymczasem tył jest szeroki, na całą szerokość ramion, a ponieważ jest wykrochmalony i sztywny, jest na nim wystarczająco miejsca na duże, wyraziste rysunki i wzory. Do opisu tej części stroju powrócę niżej.

Z kolei Pan ma często na głowie wysoką czapkę zwaną *tate eboshi*, wywodzącą się, podobnie jak i reszta ubioru, z dawnych strojów dworskich. *Eboshi* to czarna czapka dworska, pokryta laką; *tate* oznacza, że jest ona wyciągnięta pionowo w górę. Wierzchnia szata Pana to *suō*, z charakterystycznymi długimi i bardzo szerokimi rękawami, o szerokich wylotach (Kirihata 1993, s. 52). Do tego Pan nosi zawsze *nagabakama*, długie spodnie – tak długie, że Pan stąpa po materiale, gdyż nogawki są o wiele dłuższe niż jego nogi. Spodnie ciągną się za nim, przez co na scenie aktor często wykonuje ruch odrzucania za siebie tego fragmentu spodni, po których musi chodzić. Opanowanie techniki chodzenia w *nagabakama* jest trudne, tym bardziej, że aktorzy wykonują często dość szybkie ruchy: a to gonią kogoś, a to mocują się itp. Strój *suō* z *nagabakama* przysługuje postaciom panów feudalnych; osoby niskiego pochodzenia (Sługa, Chłop itp.) nigdy na scenie go nie noszą. Pan zresztą nie zawsze jest ubrany tak uroczyście, często występuje

<sup>4</sup> Z uwagi na to, że daty i okoliczności powstania poszczególnych sztuk *kyōgen* nie są znane, podobnie jak ich autorzy, przy tytułach sztuk podawane są jedynie ich tłumaczenia na język polski.



Zdjęcie nr 1

Scena ze sztuki *Onigawara* („Diabła dachówka”),  
po prawej Pan (Shigeyama Sengorō XIII), po lewej Sługa, Tarō Kaja (Shigeyama Motohiko);  
<https://kyotokyogen.com/guide/onigawara> [03.01.2022].



Zdjęcie nr 2

Kostium *suō*, wzorowany na strojach dworskich. Ilustracja zawarta w *Shōzoku chakuyō no zu*,  
czyli „Zbiorze ilustracji garderoby”, manuskrypcie w pięciu tomach, opracowanym przez  
Ise Sadatake w roku 1777. Manuskrypt jest własnością Kokuritsu Kokkai Toshokan  
(Narodowa Biblioteka Parlamentarna Japonii);  
<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2553401> [03.01.2022].

też w skromniejszej szacie i bez czapki dworskiej, choć zawsze w długich spodniach. W omawianej sztuce *Onigawara* Pan wybrał się do świątyni, by podziękować bóstwu za opiekę, dlatego naturalne jest, że ubrał się uroczyście.

Podobnie jak *kataginu*, *suō* mają szerokie plecy, do tego jeszcze szersze rękawy, co stwarza przestrzeń, na której mogą być umieszczone duże wzory na tkaninie, często rozrzucone na całej szerokości pleców, od końca jednego rękawa do końca drugiego. Zachowane do dziś przykłady *suō* z XIX i XX wieku mają następujące wzory:

- chmury nad kępami ostów,
- trzciny i stylizowane fale morskie,
- wijące się gałęzie z owocami tykwy i koła powozów (zob. niżej),
- kiście kwiatów wistarii nad snującymi się stylizowanymi kłębami mgły,
- złożone i rozłożone wachlarze rozrzucone na tle ze stylizowanych gwoździ,
- motyle na tle chmur ponad łądkami miskantu,
- siewki nad płynącą wodą, a pomiędzy nimi plecione koszyki,
- rozrzucone i częściowo nachodzące na siebie stylizowane *tsuba*, czyli gardy do japońskich mieczy (które rzeczywiście były wytwarzane nie tylko proste, ale i zdobione w różnorakie wzory) oraz wiele innych, niezwykle pięknych i ozdobnych deseni (Kirihata 1993, s. 52–65).

Jaką wymowę może mieć na przykład *suō* uszyte z materiału z tykwami zwisającymi z gałęzi i fragmentami kół? Szata ta może być stosowna do sztuk radosnych i o pomyślnym wydźwięku: wymowa symboliczna tykwy (jap. *hyōtan*) to pomyślność, dostatek, co wiąże się z obfitością nasion w tykwach i z tym, jak szybko rosną ich pędy. Ponadto koła kojarzą się z klasyczną kulturą dworu cesarskiego okresu Heian (794–1185): powozy z dużymi kołami, do których zaprzęgano woły, były środkiem transportu arystokracji i często zarówno całe powozy, jak i koła czy fragmenty kół, były wykorzystywane w malarstwie i rzemiośle artystycznym jako lubiany motyw, sugerujący piękno i wytworność życia dworskiego.

Długie spodnie używane są w jeszcze jednym typie kostiumów: *naga kamishimo*, czyli „długie *kamishimo*” (*kamishimo* znaczy ‘góra i dół’): tak określa się kostium, który łączy w sobie *kataginu*, szatę na ramiona, i długie spodnie, *nagabakama*. Podobnie jak w wypadku *suō* noszonych z długimi spodniami, tak i to zestawienie szat noszone jest przez postaci stojące wyżej w hierarchii społecznej, choć nie tylko przez *daimyō*. Tak może być ubrany Pan (drugą postacią w sztuce będzie Sługa), czy Wuj (jap. *Hakufu*), kolejny z bohaterów scenicznych, lub jeszcze inna osoba, ktoś ważniejszy społecznie niż służący. Może to być także postać Karczmarza (jap. *Sakaya*) w gospodzie, na przykład w sztuce *Siewki (Chidori)*<sup>5</sup>, gdzie służący, Tarō Kaja, przychodzi do gospody i usiłuje na różne sposoby wyłudzić od Karczmarza baryłkę sake dla swojego pana. Teść (jap. *Shūto*), któremu przejęty, młody Zięć (jap. *Muko*) składa pierwszą w życiu wizytę, również może być ubrany w *kataginu* i długie spodnie, co pomaga pokazać dystans pomiędzy oboma mężczyznami i buduje atmosferę napięcia, jakie odczuwa onieśmielony młody mężczyzna.

Wzory pojawiające się na tkaninach szaty *naga kamishimo* zwykle nie są aż tak bogate i eleganckie jak na *suō*. Często są to powtarzające się ornamenty geometryczne, oparte na motywach na przykład siewek, fal morskich, stylizowanych liści i kwiatów itp., pokrywające całą tkaninę. Mogą to być także rysunki żurawi albo drzew tworzących las na jednobarwnym tle.

<sup>5</sup> Sztuka ta jest dostępna w przekładzie na język polski, zob. Zalewska.



INNE ELEMENTY KOSTIUMÓW *KYŌGEN*

W spaktaku *kyōgen* najczęściej występuje dwóch lub trzech aktorów, rzadsze są sztuki, w których grają cztery postaci, ale powstały również takie, w których oprócz głównych bohaterów na scenie pojawia się grupa aktorów, nazywanych *tachishū* ('grupa stojących'), którzy zwykle nie wypowiadają żadnych kwestii. Mogą oni odgrywać rolę np. licznych grzybów, złośliwie wyrastających na trawniku koło domu (sztuka *Kusabira*, czyli „Grzyby”) czy młode dziewczęta, złowione na wędkę przez Pana i Tarō Kaja dzięki pomocy bóstwa, spośród których wybierają sobie żony (*Tsuribari*, czyli „Haczyk na ryby”). Aktorzy w roli grzybów nie noszą specjalnych kostiumów i zwykle jedynie okrągłe, plecione kapelusze sprawiają, że różnią się od innych postaci. Z kolei aktorzy grający postaci kobiece ubrani są w stosowne stroje – wzorzyste kimona, przewiązane wąską szarfą i charakterystyczne białe nakrycia głowy, z długimi pasami materiału po obu stronach twarzy. Te kobiece zawoje określane są zaskakująco *binanbōshi*, czyli ‘czapka przystojnego mężczyzny’ (Zaborowska, s. 97)<sup>6</sup>.

Inaczej jest ze zwierzętami, które również często pojawiają się w sztukach *kyōgen*. Na przykład w sztuce *Tsurigitsune* („Łowy na lisa”) to Lis (jap. Kitsune) jest głównym bohaterem. Zgodnie z japońskimi wierzeniami lis potrafi zmieniać postać. We wspomnianej sztuce Lis najpierw występuje jako człowiek, ale pod strojem właściwym dla mnicha buddyjskiego ma kostium lisa, uszyty z kosmatej, grubej tkaniny (jak łatwo się domyślić, jest to trudne doświadczenie dla aktora, szczególnie w znanej z ciepłego i wilgotnego klimatu Japonii). Aktor grający Lisa zakłada także stosowną maskę z wydłużonym lisim pyszczkiem. Podobnie jest w sztukach, w których występują Małpy (jap. Saru), jak na przykład w sztuce *Saru zatō* („Ślepiec i Małpa”). Małpy grane są często przez dzieci: młodzi aktorzy zakładają maski oraz kostiumy imitujące małpią skórę. Młoda Małpa jest także bohaterem w sztuce *Utsuozaru* („Kołczan z małpy”), w której towarzyszy mężczyźnie prowadzącemu ją i pokazującemu na targach. W dniu 4 sierpnia 2019 roku obejrzałam tę sztukę w teatrze rodu aktorskiego Kongō, Kongō Nō Gakudō w Kioto. Młodą Małpę grał chłopiec z najmłodszego pokolenia aktorskiego rodu Shigeyamów, ośmioletni wówczas Ren: ubrany był w cienki, brązowy kombinezon z kapturem, na twarzy miał małpią maskę, a do tego przewiązany był zielonym sznurkiem, który trzymał mężczyzna. Kiedy inni aktorzy rozmawiali, młody aktor Małpa ani chwili nie stał nieruchomo, tylko cały czas wykonywał sekwencję ruchów: przetaczał się po scenie, drapał po pyszczku i łapkach, wykonywał fikołki itp., co mogło być dość wyczerpujące i być może nawet bolesne dla aktora, gdyż kostium był wyraźnie cienki, a scena tradycyjnie pokryta deskami.

Oprócz zwierząt w teatrze *kyōgen* mogą pojawić się także postaci fantastyczne, takie jak duch komara w sztuce *Kazumō*, czyli „Zapasy z komarem”. Aktor odgrywający rolę Ducha Komara (jap. Ka no Sei) zakłada maskę z ustami ściągniętymi jak do gwizdania, w którą wsuwa cienką rurkę, naśladującą komarzą kłujkę, strój jednak jest ludzki: mogą to być takie szaty, jakie w *kyōgen* zakładają starsi mężczyźni. Inne istoty fantastyczne to na przykład Bóstwo Gromu (jap. Kaminari, w sztuce o tym samym tytule) albo Duch Kraba (jap. Kani no Sei, w sztuce *Kani yamabushi*, czyli „Asceta i krab”). Ten ostatni, oprócz maski – krabiego pyszczka – często zakłada także wielką perukę, na przykład ogniście czerwona.

<sup>6</sup> Por. zdjęcie aktora Shigeyamy Ippeia w *binanbōshi*: <https://kyotokyogen.com/ippei3/> [3.01.2022].

Powyżej krótko przedstawiłam najczęściej pojawiające się na scenie kostiumy *kyōgen* stosowane dla postaci ludzkich oraz zwierzęcych i istot fantastycznych, ale oprócz nich istnieją jeszcze inne, jak choćby szata *mizugoromo* (dosłownie ‘wodna szata’, pierwotnie noszona podczas prac na polu ryżowym), narzucana na wierzch kimona, a noszona przez starców lub mnichów. W nielicznych sztukach *kyōgen* występują aktorzy odgrywający Chińczyków. Na przykład *Karazumō* (lub *Tōzumō*, czyli „Chińskie zapasy”) to historia Japończyka, który w Chinach pokonuje chińskich zapaśników. Jest to wyjątkowa sztuka, w której na scenie może pojawić się nawet kilkanaście czy ponad dwadzieścia osób występujących jako liczni chińscy zapaśnicy. Stroje Chińczyków miały ich ukazać jako postacie egzotyczne, więc naturalnie ich kostiumy były zupełnie inne niż ubrania japońskie: Chińczycy występują na przykład w kaftanach z wąskimi rękawami, uszytych z tkanin pokrytych motywami egzotycznych roślin lub ptaków i noszą czapki, które mają na widzach wywierać wrażenie czegoś dziwnego, egzotycznego<sup>7</sup>.

Materiał, z którego tradycyjnie szyte są takie kostiumy noszone przez aktorów *kyōgen* jak *kataginu*, *suō*, *naga kamishimo* czy *hakama*, to zasadniczo płótno konopne, na którym wzory są naniesione przez farbowanie. Jedwabie i brokaty można zobaczyć zastosowane jedynie w szatach kobiet, Chińczyków, ewentualnie w niektórych strojach istot fantastycznych, demonów lub mnichów. To, co szczególnie wpływa na cenione wartości estetyczne, a także i komiczne strojów z płótna konopnego, to ich barwienie we wzory, o których już wspomniałam wyżej. Przez to, że uszyte z płótna, *suō* może przedstawiać Pana jako osobę prostą, czy prostacką, często niezbyt bystrą. Należy zwrócić uwagę na różnice w strojach aktorów teatru *nō* i *kyōgen*. W kostiumach teatru *nō* dominują jedwabie i brokaty, tkaniny mogą być kunsztownie tkane lub haftowane, dzięki czemu wpływają na tworzenie podniosłej atmosfery, pełnej głębi i subtelnosci, szczególnie w tworzeniu wizerunku kobiet, bóstw czy duchów osób, które zginęły w cierpieniu. Tymczasem *kyōgen* to farsa, która pozwala widzowi na chwilę odpoczynku pomiędzy sztukami *nō*, dlatego też kostiumy, również przy pomocy materiałów, z jakich są uszyte, służą wykreowaniu lekkiej atmosfery, stosownej dla kminy i rozrywki.

#### TKANINY I WZORY NA KOSTIUMACH

Tak jak już zostało wyżej wspomniane, stroje *kataginu* czy *suō* skrojone są w taki sposób, że na plecach powstaje szeroka przestrzeń, doskonała do pokazania przeróżnych wyobrażeń. To jest jeden z najpiękniejszych i najciekawszych elementów tych szat. Tył kostiumów trudno jest zobaczyć na zdjęciach z przedstawień, gdyż aktorzy zwykle grają przodem lub bokiem do publiczności, ale zdarza się, że specjalnie odwracają się tyłem, by podkreślić swoje działanie, na przykład Tarō Kaja może tak zrobić, kiedy udaje mu się przechrzyć Pana albo Ascetę, *yamabushi* (Kirihata 1993, s. 92).

Wzory są umieszczone zwykle nie tylko z tyłu kostiumu, ale także częściowo sięgają kołnierza i przedniej części stroju, nawet jeśli są to dość wąskie pasy w szacie *kataginu*. Prezentują ogromne bogactwo wzorów, motywów, kolorów i technik przedstawiania. Mogą to być desenie roślinne, zwierzęce, fragmenty pejzażu, przedmioty codziennego użytku, ornamenty geometryczne itp. Trudno byłoby sobie wyobrazić na jakimkolwiek innym kostiumie realistyczny rysunek wielkiej na całe plecy białej rzepy, z małymi korzonkami, z rozdwojonym końcem, z kępą łądyg i liści – niektóre mogą być nadjedzone przez

<sup>7</sup> Zdjęcie aktora Shigeyamy Sennojō (dawniej imię: Dōji) w *Karazumō*: <https://kyotokyogen.com/doji3/> [3.01.2022].



owady lub nadszarpięte (Kirihata 1976, s. 86–89), jednak na stroju *kataginu* aktora teatru *kyōgen* rzepa prezentuje się doskonale i świetnie wspiera jego poczynania na scenie.

Podobnie jak rzepa, realistyczną, trochę przyziemną atmosferę teatru *kyōgen*, pomagają tworzyć mniejsze i większe rysunki owadów, na przykład:

- ważka wymalowana na całą długość pleców *kataginu* (Kirihata 1976, s. 122–123),
- modliszka oraz strach na wróble, podobnej wielkości, i kołatki odstrasżające, ustawiane na polach (Kirihata 1976, s. 124–125),
- modliszka, świerszcz, ślimak, żuk, motyl, komar i inne.

Te ostatnie razem tworzą motywy *mushizukushi*, czyli ‘wyliczania owadów’. Tak zwane *tsukushi* (w złożeniach często udźwięcznione do *-zukushi*) to ‘wyliczenia słowne’ lub zebrane w jednym miejscu wyobrażenia wielu przedmiotów, zwierząt, roślin itp., które można zaliczyć do jednej, wspólnej kategorii (Kirihata 1976, s. 120–121).

Do kostiumów *kyōgen* pasują również mniej lub bardziej realistyczne, a czasem całkiem groźne wizerunki krabów z wyraźnymi wyrysowanymi ząbkowanymi szczypcami, drepzczących wśród traw lub sieci (Kirihata 1976, s. 114–115).

Pośród motywów zwierzęcych znajdziemy także:

- krągle jak kluski szczeniaki bawiące się starym, porwanym kapeluszem wśród liści bambusa *sasa* (Kirihata 1976, s. 90–91),
- namalowanego całkiem realistycznie konia, przeskakującego ponad płotem z prętów bambusowych (Kirihata 1976, s. 100–101),
- króliki z czerwonymi oczami i małymi ogonkami (Kirihata 1976, s. 92–95).

Białe króliki często pojawiają się na kostiumach *kyōgen*, zarówno narysowane realistycznie i z dbałością o szczegóły (lekkie zmierzwione futerko w łatki, długie wąsy, wyraźna pręga na grzbiecie), gdy skubią młode trawki wśród pędów skrzyzpu, jak i schematycznie: kulka tułowia, uszy jak łyżki, czerwone kropki oczu. Ponadto pośród tych motywów znajdzie się i mała sięgająca długą łapką do odbicia księżyca w wodzie (Kirihata 1976, s. 96–97).

Kolejną grupę wizerunków wykorzystywanych na plecach stroju *kataginu* stanowią przedmioty codziennego użytku, tak różne jak żelazne trójnogi, na których stawia się kociołek w palenisku<sup>8</sup> lub laseczki tuszu do kaligrafii (często można na nich zobaczyć napisy i ornamenty, i tak jest też tutaj) (Kirihata 1976, s. 134–135).

Na kostiumie *kataginu* ze zbiorów rodu aktora Shigeyamy Sengorō można zobaczyć zabawkę, konika na patyku (jap. *harukoma* lub *harugoma*). Towarzyszą mu kijki z tak zwanymi *gohei*, pociętymi w charakterystyczny sposób paskami białego papieru, które mogą być ofiarą dla bóstw (Kirihata 1976, s. 156–157). Co łączy te, zdawałoby się, tak różne rzeczy? Konik kojarzy się przede wszystkim z okresem nowego roku, który w dawnym kalendarzu lunarno-solarnym przypadał zwykle na początku obecnego lutego (w przyjętym kalendarzu gregoriańskim), a był to też początek wiosny. W okresie noworocznym ożywają, również dziś, dawne zabawy i tradycyjne rozrywki. Ponadto odwiedza się świątynie zgodnie ze zwyczajem zwanym obecnie *hatsumōde* (czyli udawania się z pierwszą w roku wizytą do świątyni). Jest to więc czas i rozrywki, i modłów dziękczynnych, w których modlący poleca się opiece bóstw na dalsze lata. To wszystko w wielkim skrócie pokazują konik-zabawka i biały papier, ofiara dla bóstw.

---

<sup>8</sup> Kirihata 1976, s. 136–137 oraz zdjęcie aktora Shigeyamy Shingo: <https://kyotokyogen.com/shingo3/> [3.01.2022]. W tym drugim można zobaczyć rozmieszczenie wzoru na wąskich pasach w przedniej części kostiumu i na ramionach.

Z kolei pejzaże mogą przedstawiać na przykład:

- wyrastające jedne za drugimi pasma gór, a na pierwszym planie kilka łądyg kwitnącego rzepaka (Kirihata 1993, s. 8). Rzepak jest szczególnie lubiany w poezji *haiku*: jego kwiaty są pięknie złociste, ale sam rzepak to prosta roślina uprawna, nieelegancka i niewspominana we wcześniejszej poezji klasycznej. Widziany z bliska, realistycznie przedstawiony rzepak i pasma gór, zarysowanych w największym uproszczeniu, tworzą interesujące zestawienie pejzażu w skali mikro i makro,
- suszące się, rozstawione sieci, nad którymi leci stadko stylizowanych siewek (Kirihata 1976, s. 104–105),
- wzburzone i groźne fale morskie (Kirihata 1993, s. 18–19),
- swojski zagajnik bambusów, latem lub zimą, wówczas przykrytych śniegiem (Kirihata 1976, s. 82–85).

Wśród roślin na plecach *kataginu* zobaczymy i kępy mleczy ponad młodymi pędami paproci, i mniejsze i większe tykwy, przywodzące na myśl dobrobyt, i subtelne kępki kwitnących irysów widocznych w snującej się mgle.

Nie sposób wyliczyć i opisać wszystkie motywy, jednak podane powyżej przykłady pozwalają zorientować się w charakterze wzorów i deseni. Rzadko są one wyraźnie komiczne, a przykładem przeciwnym mogą być używane podczas jednego ze świąt zabawne maski demonów o dość poczciwych obliczach (Kirihata 1993, s. 48). Niektóre motywy można określić jako lekkie, pogodne czy niepoważne, na przykład wymieniane wyżej króliki, bawiące się szczeniaki, konika-zabawkę. Inne są subtelne i eleganckie, na przykład rysunek symbolizujący *koto*, instrument muzyczny, poprzez pokazanie tylko strun i kilku mostków służących jako podstrunniki; obok strun widać gałązki lespedezy (jap. *hagi*), rośliny bardzo lubianej w poezji japońskiej (Kirihata 1976, s. 78–79). Jednocześnie proste, jasne struny instrumentu umieszczone na matowym, niebieskim tle mogą też budzić skojarzenie ze strumieniem, nad którym rosną lespedezy, co sprawia, że kostium wydaje się jeszcze bardziej interesujący. Z kolei inne kostiumy mogą wręcz budzić grozę (wzburzone fale morskie, drapieżny ptak z szeroko rozpostartymi skrzydłami). Na atmosferę na scenie wpływają w sposób niedosłowny, pośrednio tylko zaznaczając, że występujących postaci nie należy brać zbyt poważnie. Za to swoją różnorodnością, mistrzostwem rysunku i wykonania wzbudzają podziw dla wyobraźni i umiejętności japońskich mistrzów farbowania tkanin.

Na motywy wykorzystane w kostiumach *kyōgen* warto również spojrzeć ze względu na ich osadzenie w estetyce japońskiej, dla której charakterystyczne są asymetria i sugestia. Całość ornamentu często zastępuje się pokazaniem jego fragmentu lub takim ukazaniem całości, że jest przesunięta w bok, jak choćby owa rzepa, której bujny pęk liści z łądygami nie mieści się na plecach, albo rysunek konia, którego tylne kopyta są już poza krawędzią rękawa stroju. Bardzo częstym w sztuce japońskiej motywem są koła powozów, chętnie rysowane tylko fragmentarycznie, gdyż nawet niewielka część koła wystarcza widzowi jako czytelna sugestia powozu dworskiego i wykwintnego, poetyckiego życia pięknych dam i wytwornych kawalerów. Jeszcze jedna charakterystyczna cecha estetyki japońskiej to nakładanie się, nachodzenie na siebie elementów rysunku. Wróbelki na plecach *kataginu* mogą latać na tle zasłony splecionej ze sznurków (Kirihata 1993, s. 38), kwitnące rośliny często przesłaniają pasma mgły lub obłoki, a jeśli rysunek tworzą wzory geometryczne, na przykład wpisane w koło lub inny kształt, to niejednokrotnie niektóre z nich będą zachodzić na siebie. Trzeba zaznaczyć, że w niniejszym artykule przedstawione zostały przede wszystkim duże kompozycje figuralne, z pojedynczymi, wyraźnymi elementami

głównymi, tymczasem często wykorzystywane są również tkaniny pokryte drobniejszym, powtarzającym się ornamentem, na przykład deseniem z przedstawionych schematycznie kwiatów wiśni<sup>9</sup>.

Typ kostiumu służy do zaznaczenia pozycji osoby, gdyż służący noszą zawsze *kataginu* i krótkie *hanbakama* (czasem również wpuszczone w węższe ochraniacze na łydkach), a panowie feudalni – długie spodnie i bardziej elegancki strój, który może być mniej lub bardziej strojny; szaty noszone przez osoby postawione wyżej w hierarchii społecznej mogą być farbowane bardzo ozdobnie lub skromnie. Rodzaj kostiumu dobrany jest odpowiednio do ruchu scenicznego, gdyż, na przykład, włożenie eleganckiego *suō* z ogromnymi rękawami nie pozwala aktorom na zbyt dynamiczne ruchy i wymaga zachowywania się ze stosowną godnością. Niektóre elementy kostiumów służą także podkreśleniu charakteru stworzeń fantastycznych, np. pogody ducha i radości Bóstwa Szczęścia (jap. Fuku no Kami, w sztuce o tym samym tytule) czy groteskowości bóstwa gromu.

Publikacje poświęcone kostiumom w teatrze *kyōgen* są wciąż jeszcze nieliczne, nie tylko w świecie zachodnim, ale i w samej Japonii. Piękno, innowacyjność i bogactwo ornamentyki strojów zdecydowanie zasługują nie tylko na dokładniejsze badania, ale także, a może przede wszystkim, na popularyzację. Elementy przejęte z drzeworytów japońskich zasiły wyobraźnię Zachodu i są szeroko wykorzystywane we współczesnym wzornictwie. Realistyczna rzepa, stylizowane króliki, fale morskie, suszące się sieci i kępy irysów spowite mgłą czekają na odkrycie i wykorzystanie.

## BIBLIOGRAFIA

- Kirihata, Ken. *Kyōgen no shōzoku. Suō to kataginu* (Kostiumy *kyōgen*. *Suō* oraz *kataginu*). Shikōsha, 1976.
- Kirihata, Ken. *Kyōgen no shōzoku. Kyōgen Costumes*. Shikōsha Publishing, 1993.
- Matsuda, Tamotsu. *Nō, kyōgen*, Dentō Geinō Shirūzu (Seria sztuk tradycyjnych) 5. Gyōsei, 1990.
- Nomura, Mansaku. “Experiments in Kyōgen.” *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, red. James R. Brandon, University of Hawai’i Press, 1997, s. 173–182.
- Omote, Akira. *Zeami, Zenchiku*, Nihon Shisō Taikai (Wielki zbiór myśli japońskiej) 24. Iwanami Shoten, 1974.
- Zaborowska, Barbara. *Kimono. Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*. Wydawnictwo Trio, 2014.
- Zalewska, Anna. *Siewki (Chidori)*, [przekład z języka japońskiego], „Litteraria Copernicana”, nr 2/14, 2014, s. 349–359.
- Żeromska, Estera. *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, tom 1. *Nō, kyōgen*, tom 2. *Kabuki, bunraku*. Wydawnictwo Trio, 2010.

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/292460/1> [30.12.2021].
- <https://kyotokyogen.com/guide/onigawara> [3.01.2022].
- <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2553401> [3.01.2022].
- <https://kyotokyogen.com/ippei3> [3.01.2022].
- <https://kyotokyogen.com/shingo3/> [3.01.2022].
- <https://kyotokyogen.com/maruishi2/> [3.01.2022].

<sup>9</sup> Zdjęcie aktora *kyōgen*, Maruishi Yasushiego: <https://kyotokyogen.com/maruishi2/> [3.01.2022].



## CEMAL SÜREYA

Cemal Süreya (właściwie, Cemalettin Saber ur. w 1931 r. w Erzincan, zm. w 1990 r. w Stambule) nazywany jest „witaminą” tureckiej poezji okresu Republiki. Należał do reprezentantów modernistycznego nurtu *İkinci Yeni* („Drudzy nowi”), powstałego w latach pięćdziesiątych. W 1954 r. ukończył Wydział Nauk Politycznych Uniwersytetu Ankarskiego, a w 1958 r. wydał swój pierwszy tomik poezji *Üvercinka* („Gołębica”). Jest autorem siedmiu tomików poezji. W utworach poety można znaleźć nawiązania do jego bogatej biografii. Poniższe wiersze pochodzą ze zbioru poezji *Sevda Sözleri* („Słowa miłości”), wydanej w 1995 roku przez wydawnictwo YKY.

(A.K.)

## CHWAŁA

Mój oddech ognistym ptakiem  
 W brązowych włosów twych niebie  
 Biorę cię w ramiona  
 Twe nogi zwisają bezwiednie.

Ognistym rumakiem staje się mój oddech  
 Skoro twarz moja płonie  
 Biedacy, krótkie są nasze noce  
 W galopie musimy się kochać.

(1957)

## NAJPIERW

Najpierw twoja dłoń była między mną a moją samotnością  
 Potem drzwi otworzyły się nagle na oścież  
 Potem twoja twarz, potem oczy, usta  
 Potem cała reszta

Nagła śmiałość zerwała się na nogi  
 Ty ściągnęłaś swe skrępowanie i odwiesiłaś do szafy  
 Ja rzuciłem zasady na stół  
 Wszystko tak właśnie się zaczęło.

(1954)

Z języka tureckiego przełożyła  
 AGNIESZKA KOLBIŃSKA



## CÓRKA SĄSIADÓW

A'zam Rahnaward Zarjab (1944–2020) — współczesny nowelista i powieściopisarz afgański tworzący w języku dari<sup>1</sup>. Choć jego poglądy należałoby określić jako lewicowe, nie zawsze było mu po drodze z budowniczymi nowego ustroju w latach 80. XX w. Afganistan opuścił w 1992 r., tj. po upadku ostatniego socjalistycznego rządu Mohammada Nadżibullaha, udając się na emigrację do Francji, w której przebywała już wówczas jego żona, Spażmaj Zarjab (1949?–), również zajmująca się pisarstwem. Do kraju powrócił dziesięć lat później, po odsunięciu od władzy talibów. Jego twórczość obejmuje zarówno formy krótkie (opowiadania), jak i dłuższe (powieści), i charakteryzuje się wnikliwą obserwacją rzeczywistości oraz prostym, wręcz kolokwialnym językiem, pozbawionym zbędnego balastu kunsztownych dekoracji typowych dla twórców starszego pokolenia. Jak sam stwierdził w jednym z wywiadów, materiału do opowiadań dostarcza mu codzienność, a także praca, ponieważ w latach 70., po powrocie ze studiów w Wielkiej Brytanii, zatrudnił się w miesięczniku „Żłandun” („Życie”) jako redaktor odpowiedzialny za kronikę kryminalną. Tutaj należałoby także szukać inspiracji do scenariusza do filmu *Achtar-e maschara* („Achtar-klaun”) z 1981 r., będącego gorzką satyrą na głęboką przepaść dzielącą afgańską klasę wyższą od resztę społeczeństwa w latach 70. XX w.

Twórczość Zarjaba nie jest w Polsce właściwie znana poza środowiskiem iranistycznym. Nic dziwnego, skoro do tej pory ukazały się raptem przekłady dwóch jego opowiadań – *Konikorad* (*Dozd-e asp*) oraz *Studnia* (*Czah*) – przygotowane przez Bohdana Bielkiewicza<sup>2</sup>.

(M.K.)

\* \* \*

Pojawili się z początkiem wiosny i zaraz też zostali naszymi sąsiadami. Miałem wtedy siedemnaście lat i nadal się uczyłem. Przepelniała mnie wtedy radość życia. Czuję ten entuzjazm tak typowy dla początków młodości. Czuję tę radość, która pobrzmiwała szalenie w sercu – nieznaną, może nawet związaną z faktem poszukiwania tego kogoś. Serce słyszało każdego dnia ów głos: „Szukaj... No, jeszcze raz... Znajdziesz, znajdziesz wreszcie!”

A potem zobaczyłem ją, córkę naszych sąsiadów. Ona także wciąż się uczyła. W jej oczach czarnych niczym szkolny mundurek dało się dostrzec taki magnetyczny błysk. Gdy patrzyła na kogoś, to jakby opowiadała nimi bajki – bajki tak magiczne, że rzu-

<sup>1</sup> Ahmadi, Wali. *Modern Persian Literature in Afghanistan: Anomalous visions of history and form*. Routledge, 2008, s. 93nn; M. Chafi. *Dastanha-je Emruz-e Afqanestan*. Enteszarat-e Tarane, Tehran, 1376 (1997/1998), s. 132; M.-H. Mohammadi. *Tarich-e tahlili-je dastannewisi-je Afqanestan*. Naszr-e Czesme, Tehran, 1386 (2007/2008), s. 11nn; A. Razawi-Qaznawi. *Nasr-e dari-je Afqanestan: Si qesse*. Enteszarat-e Bonjad-e Farhang-e Iran, 1357 (1978/1979), s. 285.

<sup>2</sup> A'zam Rahnaward Zaryab. *Konikorad*, tłum. B. Bielkiewicz, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 3–4 (123/124), 1982, s. 173–181; A'zam Rahnaward Zaryab. *Studnia*, tłum. B. Bielkiewicz, „Przegląd Orientalistyczny”, nr. 1–2 (137/137), 1986, s. 75–81.



cały na człowieka czary – niczym opowieści z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Te jej oczy zaczarowały i mnie.

Po raz pierwszy zobaczyłem ją pewnego dnia, rano. Zbierałem się do szkoły. Wyszedłem na ulicę. Ona także. Mój dom był dokładnie na wprost jej. To tamtego dnia dostrzegłem te jej oczy – oczy, które opowiadają bajki. Zaczarowały mnie. Spuściła głowę i ruszyła przed siebie, a mnie serce zaczęło mocniej bić. Poczułem, że kręci mi się w głowie. Oparłem się o mur i zupełnie bezwiednie powiedziałem do siebie: „Boże!”

Serce wypełniała radość typowa dla kogoś, kogo przewidywania się spełniły. Szczelnie wypełniała każdy jego zakamarek. Śmiała się i podskakiwała:

– Nie mówiłam? A nie mówiłam? Jest! Wreszcie znalazłeś.

O mur musiałem opierać się chyba przez dłuższą chwilę, bo gdy z bramy wyszedł ojciec, zdziwiony przyjrzał mi się dokładnie i zapytał:

– Co to? Nie idziesz dziś do szkoły? Rozumiesz, wreszcie...

Nie dosłyszałem reszty zdania, ponieważ natychmiast odpowiedziałem:

– Tak, wreszcie mi się udało!

Ojciec trochę się zdenerwował:

– Co ci się udało?

Znów nie dosłyszałem reszty zdania:

– Co?

Tym razem już wrzasnął:

– Nie idziesz dziś do szkoły?!

Rozejrzałem się głupio dookoła:

– Nie, nie idę... Co? Idę, właśnie idę...

– No to idziesz czy nie?

To pytanie zbiło mnie zupełnie z tropu:

– Co? Nie? Tak?... Nie wiem...

Zaraz jednak ruszyłem żwawo przed siebie, czując cały czas jego mocno zaskoczony wzrok na plecach. Tamtego dnia czułem się inaczej niż zwykle. Czułem taką bezgraniczną radość. Miasto wydało mi się zbyt małe. Chciałem gdzieś pójść. Chciałem krzyknąć w sercu szerokiego stepu, między polami pszenicy, u podnóża gór, krzyknąć: „Co za oczy! Ach, Boże, co za oczy!”

No ale nie mogłem tego zrobić. Chcąc nie chcąc, musiałem iść przecież na lekcje. W klasie byłem cały czas w półprzytomny. Nie rozumiałem, co inni mówią. Słowa nauczyciela docierały do mnie niczym niewyraźny szmer z oddali. Szept kolegów przypominał bzyczenie pszczół. Wciąż miałem w pamięci te jej oczy. Zajmowało mnie tylko to jedno – oczy. W pewnym momencie poczułem, że nauczyciel kładzie mi rękę na ramieniu i mówi:

– Dobrze, ja teraz wyjaśnię, co to jest przymiotnik, a ty podasz jakiś przykład.

Wyprostowałem się, a czoło pokryło się kroplami potu. Powiedziałem do siebie: „Przymiotnik? Co to jest przymiotnik?”

Nauczyciel tłumaczył:

– Przymiotnik to taki wyraz, który opisuje cechę jakiegoś przedmiotu lub jakiejś osoby. Dobrze, teraz twoja kolej. Podaj przykład jakiegoś przymiotnika

W głowie cały czas mi szumiało. W uszach cały czas dzwoniło. Jej oczy, magnetyczny blask jej oczu. Wciąż je widziałem. Poruszyłem się tylko na krześle i, nie wstając z miejsca, mimowolnie odpowiedziałem:

– Na przykład... Na przykład oczy!

Nauczyciel zapytał rzeczowym głosem:

– Co ty mówisz? Oczy? Od kiedy to oczy przymiotnik?

I wtedy, gdy poczułem, że krople potu spływają mi po skroniach, znów mimowolnie odpowiedziałem:

– Na przykład czarne oczy!

Nauczyciel wrzasnął:

– Zwariowałaś!

Zmieszany rozejrzałem się głupio dookoła:

– Zwariowałem? Tak, zwariowałem... Co? Nie... Nie... Nie zwariowałem.

Klasę wypełnił śmiech kolegów. Nauczyciel nachylił się nieco w moją stronę, dotknął mojego spoconego czoła i spytał:

– Źle się czujesz?

– Nie, co? Tak.

– Lepiej będzie, jeśli pójdziesz do domu.

Wstałem i już szedłem w stronę drzwi, gdy zawołał za mną:

– Nie bierzesz książek?

Nie zrozumiałem, o co mu chodzi. Zmarszczyłem tylko czoło i głupkowato zapytałem pod nosem:

– Książek? Co?

Zdziwił się jeszcze mocniej:

– Tak, książek? Nie zabierzesz ze sobą książek do domu?

Podszedłem do ławki. Szybko zebrałem swoje rzeczy i opuściłem klasę. Gdy wyszedłem ze szkoły, mżyło, a w powietrzu unosiła się lekka mgła. Ludzie szybko szli tam i z powrotem. Uspokoilem się, gdy zacząłem oddychać wilgotnym powietrzem. Długo włoczyłem się bez celu po ulicach. Wszędzie widziałem jej twarz. Widziałem magnetyzm jej oczu – jej czarnych oczu. Gdy nadeszło wreszcie południe, ruszyłem w stronę domu. Nasza uliczka tonęła cała w takim błocie, że nie sposób było przez nią przejść. Buty chlupały „chlup, chlup, chlup”. Tu i tam zrobiły się duże kałuże. Nagle znów ją ujrzałem. Stała pod murem. Czarny mundurek był już dość mokry, bo przylegał do jej ciała, a oczy, te magnetyczne oczy znów opowiadały bajki. Zrozumiałem, że nie może iść ze względu na wodę, która zebrała się w tym miejscu. Podszedłem. Spojrzała w moją stronę i zaśmiała się. Odpowiedziałem uśmiechem.

Powiedziała:

– Nie możemy iść dalej. Co robimy?

Serce zaczęło mi mocniej bić. Poczułem bezgraniczną radość, a ona znów się odezwała:

– Co za koszmarna uliczka!

Gorliwie przytaknąłem:

– No tak. Co za koszmar.

– Więc co robimy?

Rozejrzałem się:

– Potrzyj mi książki. Przyniosę tamten kamień, położymy go tu i przejdziemy po nim.

– Dobrze!

Zapadłem się po kostki w błocie i wodzie. Kamienie były ciężkie. Z trudem udało mi się przytaszczyć jeden i położyć pośrodku dużej kałuży. Ręce miałem całe ubłocone. Ubranie też. Ona tylko stała spokojnie i wciąż się uśmiechała. Cały czas mżyło. Przytaszczyłem drugi

kamień. Potem trzeci. Nagle poślizgnąłem się i wpadłem wprost w błoto. Parsknęła gromkim śmiechem. Wstałem zmieszany, podczas gdy ona z trudem próbowała się opanować:

– Nic ci nie jest?

Wstyd nagle przysł. Odpowiedziałem niczym zwycięzca, który maszeruje przez pole bitwy:

– Nie!

Gotowe. Ona przeszła na drugą stronę ogromnej kałuży, a ja byłem cały brudny. W butach chlupała woda „chlup, chlup, chlup”. Miałem ręce całe w błocie, a ona zwiesiła tylko głowę z szyderczym uśmiechem na ustach. Gdy zbliżyliśmy się do jej domu, zatrzymała się. Przez chwilę przyglądała mi się uważnie. Znow się zaśmiała:

– Wiesz co?

– Nie, co?

– Głupi jesteś.

Z trudem przełknąłem ślinę:

– Co? Głupi?

– Tak, i to bezdennie!

Jeszcze raz się zaśmiała i weszła do siebie. Odjęło mi mowę. Nie mogłem ruszyć się z miejsca. Cały czas mżyło. Nie wiem, jak długo tak stałem. Przechodnie patrzyli na mnie zdziwieni. Raptem otwarła się brama naszego domu i wyszedł z niej ojciec. Zobaczył mnie i zaskoczony zapytał:

– Co ci się stało?

– Nic.

– To dlaczego jesteś cały w błocie?

Przyjrzałem się swojemu ubraniu. Rzeczywiście, cały byłem brudny. I jeszcze ciekło ze mnie. Spojrzałem w niebo. Poczułem, że krople deszczu spadają mi prosto na twarz. Zaśmiałem się raz, potem drugi. Mój śmiech niósł się echem po ulicze. Zapytałem go:

– Pytasz, co mi się stało? Dlaczego jestem cały w błocie?

Ojciec chwycił mnie mocno za ramię:

– No, co ci jest? Co ci się stało?

Serce wypełniło się głębokim smutkiem. Zwiesiłem głowę i cicho odpowiedziałem:

– To dlatego, że jestem głupi... bezdennie głupi.

Gdy to powiedziałem, poczułem zaraz jak pierwsza fala gwałtownej powodzi przelewa się ponad marzeniami mojej młodości, które wciąż jeszcze nie rozkwitły.

(1967)

Z języka dari przełożył  
MATEUSZ KŁAGISZ

ADAM BEDNARCZYK  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DOI 10.33896/POrient.2021.1–4.8

MIKOŁAJ MELANOWICZ, *JAPONSKIE FASCYNACJE*.  
*SYLABUS KULTURY WSPÓŁCZESNEJ*,  
WYDAWNICTWO ADAM MARSZAŁEK, TORUŃ 2021,  
321 STRON

Rozpocznę od pytania: czy można stworzyć kompendium / podręcznik / vademecum, które będzie budziło fascynację odległą i odmienną od naszej kulturą? Z natury rzeczy podręcznik ma charakter czysto edukacyjny i w uporządkowany sposób pozwala zaznajomić się z daną dziedziną wiedzy. Kiedy jednak podręcznik staje się czymś więcej niż zbiorem podstawowych wiadomości? Odpowiedź na to pytanie daje książka autorstwa Mikołaja Melanowicza – współtwórcy polskiej japonistyki oraz wybitnego znawcy literatury i kultury Japonii. Pokazuje ona, że kluczem jest tutaj umiejętność zestawienia faktów z osobistymi wspomnieniami i doświadczeniami autora. Tego rodzaju urozmaicenie treści pozwala nie tylko lepiej poznać samego autora, wybrane (a często nieznane wcześniej) wątki z jego biografii i drogi prowadzące go przez lata do coraz bardziej pogłębionego rozumienia kultury, która zafascynowała go w młodości, ale przede wszystkim opowiedzieć o wielu zagadnieniach w sposób bardziej subiektywny, przekonujący i w rzeczywistości mogący budzić u czytelnika pragnienie jeszcze lepszego ich poznania.

Wyjaśnienie przyjętego przez autora formatu publikacji znajduje się już w podtytule, który brzmi: *Poszerzony sylabus współczesnej i nowszej kultury Japonii – nieco osobisty*. Sylabus kojarzy się niewątpliwie z wykazem zagadnień i tematów, które student musi przyswoić w ramach uczestnictwa w wybranych zajęciach. Książka Mikołaja Melanowicza nie jest jednak skierowana wyłącznie do studiujących lub dopiero rozpoczynających studia japonistyczne, ale – jak we wstępie podkreśla autor – przede wszystkim zainteresowanych Japonią licealistek i licealistów, a więc do tych, którzy dopiero rozwijają swoje pasje i stają przed wyborem kierunku studiów. W założeniu autora prezentowane opracowanie ma ułatwić „wybór dziedziny zainteresowań i skrócić drogę do fascynacji i profesjonalnej znajomości niezwyklej kultury wytworzonej przez Japończyków” (s. 9). Każdy japanofil odkrywa(ł) Japonię na swój własny sposób, gdyż wachlarz zainteresowań różnymi aspektami kultury japońskiej jest szeroki, podobnie jak źródła informacji na jej temat. Zmienił się niewątpliwie sposób pozyskiwania wiedzy, który został zdominowany przez internet. Czy w związku z tym można oczekiwać, że przynajmniej część wydawanych dzisiaj książkowych opracowań będzie stanowić inspirację dla młodzieży, pragnącej lepiej zrozumieć fascynującą Japonię? Jestem przekonany, że tak, o czym doskonale świadczy recenzowana praca.

Książka *Japońskie fascynacje* jest niejako kontynuacją („drugim tomem”) wydanej przez autora w 2020 r. pod tym samym tytułem publikacji stanowiącej antologię „esejów pisanych na marginesie”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak autor wyjaśnia we wstępie, „[...] od lat 60. XX w. powstawały recenzje, szkice, eseje i artykuły publikowane w popularnych czasopismach ogólnopolskich. Dziś są one zapomniane i raczej niedostępne”, dlatego też postanowił je „ożywić przy okazji publikacji esejów ogłaszanych na portalu internetowym *Pisarze.pl*”, do czego zainspirowali go redaktor naczelny wspomnianego portalu, poeta Bohdan Wrocławski oraz krytyk Janusz Termer. Samo opracowanie, co Melanowicz podkreśla w sposób szczególny, ma być „wyrazem «mojej Japonii», to znaczy takiej, jaką poznawałem i przy-

O ile pierwszy tom zawiera sześćdziesiąt numerowanych szkiców<sup>2</sup>, tom drugi jest podzielony na jedenaście (nienumerowanych) części („rozdziałów”), które następnie dzielą się na kilka do kilkunastu podrozdziałów. Autor rozpoczyna swój wywód od uporządkowania definicji i ogólnego wprowadzenia do źródeł współczesnej kultury Japonii. Opierając się na teorii cywilizacji i jej różnych ujęciach na przestrzeni kilkunastu ostatnich dekad, autor kreśli polityczno-społeczną historię przemian w Japonii okresu Meiji jako głównego źródła nowoczesnego państwa. W rozdziale drugim pt. „Kultura jako dorobek duchowy człowieka” położono nacisk na idee, ideologie i przemiany, które legły u podstaw filozoficzno-religijno-etycznej mozaiki współczesnej Japonii. Obok zarysu kulturowego dziedzictwa dawnej Japonii, wskazania na zmiany, jakie zaszły w języku japońskim, i wpływie tego zjawiska na kształtowanie się nowoczesnej literatury i szerzej całej kultury, autor ukazuje sytuację poszczególnych wyznań oraz prądów myślowych, oddziałujących na duchowość Japończyków po Restauracji Meiji, na przełomie XIX i XX w., aż po okres II wojny światowej. Interesujący jest także rozdział trzeci, który dotyka kwestii oświaty w Japonii. Upowszechnienie się edukacji oraz rozwój szkół w okresie modernizacji pozwolił Japonii na wyraźne zaznaczenie swojej obecności na arenie światowych mocarstw w pierwszej połowie ubiegłego wieku, a w drugiej – dołączenie Japończyków do globalnej elity badaczy mających ogromny wkład w przesuwanie kolejnych granic współczesnej nauki.

Ważną część książki stanowi korpus zagadnień związanych *stricte* z literaturą. Autor w pierwszym zdaniu podkreśla, że „literatura japońska jest częścią dziedzictwa ludzkości, nazywanego literaturą światową” (s. 87) i pokazuje, w jaki sposób japońskie dzieła prozy stawały się „światowymi”. Prezentacja *in nuce* poszczególnych nurtów literackich, ich przedstawicieli i utworów od końca XIX w. po początek wieku XXI nie ma pełnić wyłącznie roli fachowego i starannie dokonanego przeglądu pisanego dorobku japońskiej kultury, ale w zamiśle autora ma być również pewnego rodzaju drogowskazem do dalszego zgłębiania wiedzy, „szczegółem w drabinie, po której czytelnik może się wspinać, sięgając do podręczników, internetu (najlepiej w języku japońskim) czy konkretnych tekstów literackich” (s. 88, przypis 3). Podobną funkcję pełni kolejny podrozdział poświęcony poezji – od jej form klasycznych po nowożytny haiku, popularne i uprawiane do dnia dzisiejszego.

Kolejny rozdział opracowania stanowi „Literatura popularna”, która została wyodrębniona przez autora z ogólnego nurtu literatury prozatorskiej. Należy docenić taką decyzję autora i zgodzić się z jego argumentami, że „w programach nauczania literatury japońskiej powieść popularna jest niedoceniana lub nawet lekceważona jako gatunek należący do literatury «niskiej», podczas gdy preferowana jest proza artystyczna, nazywaną «wysoką»”, a „z wielu powodów powieść popularna zasługuje na większą uwagę czytelnika i krytyka akademickiego. Jest ona bowiem ważną dla Japończyków częścią fikcyjnej i wirtualnej rzeczywistości kreowanej przez kulturę narodową. Powieści i opowiadania popularne stanowią bowiem nadal źródło wiedzy, rozbudzania wyobraźni i pamięci o doświadczeniach bohaterów minionych, współczesnych, jak i przyszłych światów” (s. 173). Omawiany rozdział zawiera zatem informacje o m.in. początkach powieści popularnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX w., przenikaniu się literatury popularnej i artystycznej po 1945 r., powieści historycznej i detektywistycznej oraz kryminałach o tematyce współczesnej, powieściach obyczajowych i erotycznych. Ostatnia część jest poświęcona Kirino Natsuo i jej wizji mrocznych stron Japonii.

Dalsze rozdziały książki opisują współczesne formy wyrazu artystycznego oraz tradycyjne rzemiosło, a więc główne elementy materialnego i niematerialnego dziedzictwa kultury Japonii. W części „Teatr i dramaty” czytelnik otrzymuje cenne informacje na temat transformacji starszych i rozkwitu nowych sztuk scenicznych. Takie zagadnienia jak kształtowanie się i popularyzacja teatru telewizyjnego, a przede wszystkim omówienie Muzeum Teatru to tematyka wciąż mało znana i prezentowana polskiemu czytelnikowi. Równie wartościowy jest podrozdział przybliżający performance taneczne *butō*, które niezmiennie fascynują swoją ekspresyjnością i nowoczesnością

swoim, czerpiąc impulsy tylko z niewielkiej części przestrzeni niezwykle bogatej i oryginalnej kultury japońskiej”. Por. Melanowicz 2020, s. 3.

<sup>2</sup> Pomimo zastosowanej numeracji poszczególnych esejów, są one jednak pogrupowane tematycznie i podzielone na sekcje zatytułowane następująco: „Piętno wojny” (szkice 1–8), „W literaturze jest nadzieja” (szkice 8–41), „Spotkania ze sztuką i teatrem Japonii” (szkice 42–47), „Film: Kurosawa, Ōshima i tajniki Wschodu” (szkice 48–52) i „Spotkania na Hokkaido, w Tokio i Kioto” (szkice 53–60).

formy. Ogromny wpływ na odbiór japońskiej kultury (popularnej) mają również film, manga i anime. To właśnie te media najsilniej oddziałują na młodych ludzi – licealistów i przyszłych adeptów studiów japonistycznych, których pierwsza fascynacja odległą kulturą wyspiarskiego kraju położonego na wschodnich rubieżach Azji rodzi się najczęściej w rezultacie zetknięcia się z oryginalnym „komiksem” japońskim, filmem animowanym czy też niepowtarzalnym klimatem kina tworzonego przez reżyserów z Japonii. Również zarys sytuacji współczesnego i nowoczesnego malarstwa, kaligrafii, a także ceramiki japońskiej w przystępny i jasny sposób ukazuje przemiany i różnorodność sztuk wizualnych. W tym miejscu wydaje mi się zasadne przesunięcie podrozdziału poświęconego ceramice po temacie „Nowe drzeworyty (*shinhang*)”, a jeszcze lepiej do ostatniego rozdziału omawiającego rzemiosło.

Przedostatni rozdział książki poświęcony jest muzyce japońskiej. O ile się orientuję, jest to pierwsze tego typu zwięzłe, a jednocześnie kompleksowe omówienie twórczości muzycznej głównie dwudziestowiecznych artystów japońskich. Poza przypomnieniem interesującego artykułu „Drogi rozwoju muzyki japońskiej”, czytelnik odnajdzie tutaj wiele informacji o początkach muzyki symfonicznej, „obywatelskich musicalach”, japońskiej muzyce popularnej czy wreszcie – co warto szczególnie podkreślić – polsko-japońskich relacjach na niwie muzyki.

Pracę kończy sześcioczęściowy rozdział poświęcony wytwórczości manualnej. Autor w pierwszej kolejności prezentuje bogaty świat tradycyjnego japońskiego rzemiosła artystycznego, które niezmiennie do dnia dzisiejszego wzbogaca kulturę narodową. W dalszej części można odnaleźć charakterystykę rodzimych tekstyliów i sposobów ich wytwarzania, a także tkanin artystycznych produkowanych w warsztacie Tatsumury w Kioto. Autor zwraca również uwagę na miejsce bambusa i drewna w tradycyjnym rzemiośle japońskim oraz różnorodność przedmiotów użytkowych i dzieł sztuki pokrywanych laką (jap. *urushi*) – rozpowszechnioną od wieków na Archipelagu Japońskim i odporną na działalność wielu czynników roślinną żywicą. Dalsza część rozdziału przybliży *furoshiki*, czyli tradycyjne chusty służące do pakowania rozmaitych rzeczy, a także japońską kulturę kulinarną, którą wpisano na listę dziedzictwa światowej kultury niematerialnej.

Podsumowując, recenzowana książka to pierwszy tego rodzaju przewodnik po współczesnej kulturze Japonii. Można ją nazywać podręcznikiem, vademecum czy kompendium – każde z tych określeń będzie trafne, jednak to, co jest najistotniejsze, to przemyślane zestawienie informacji, zaprezentowane w nowatorskim formacie – sylabusa. Autor zadbał nie tylko o listę słów kluczowych, które zwracają uwagę czytelnika na najistotniejsze nazwiska, terminy czy zjawiska, ale również o krótką listę lektur do każdego podrozdziału – w tym do bardzo licznych własnych monografii, artykułów i przekładów. Cennym dodatkiem, wzbogacającym zawartość całego opracowania, są ilustracje z prywatnego archiwum autora (szkoda tylko, że jest ich tak mało!). Nie są to jedyne walory tej książki, gdyż – jak już wspomniałem – kluczowe jest nadanie jej charakteru osobistego, gdzie fakty, opisy i analizy zostały wzbogacone wspomnieniami i doświadczeniami samego autora. Ten element sprawia, że czytelnik miejscami zdaje się być „oprowadzanym” po różnych zagadnieniach przez osobę, która miała możliwość spotkać wymienianych w książce pisarzy, rozmawiać z artystami czy odwiedzać ważne dla japońskiej kultury miejsca. Książka Mikołaja Melanowicza jest swego rodzaju pomostem, na którym spotyka się pielęgnowana od ponad pół wieku przez autora tytułowa fascynacja Japonią z całą powojenną historią kultury tego niezwykłego kraju. Trudno, aby taka praca nie stała się inspiracją dla pragnących poznać i zrozumieć ojczyznę sumo, anime, sushi, Kawabaty czy Kurosawy, w której tradycja spleta się z nowoczesnością, a to, co wschodnie, łączy się z tym, co zachodnie.

## BIBLIOGRAFIA

- Melanowicz, Mikołaj. *Japońskie fascynacje. Eseje pisane na marginesie*. Wydawnictwo Adam Marszałek, 2020.
- Melanowicz, Mikołaj. *Japońskie fascynacje. Sylabus kultury współczesnej*. Wydawnictwo Adam Marszałek, 2021.





MAŁGORZATA ABASSY,  
*MODERNIZACJA W CIENIU ALLAHA. WSPÓŁCZESNY IRAN.*  
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO,  
KRAKÓW 2019, 142 STRONY

Niewielka, bo licząca raptem 141 stron monografia *Modernizacja w cieniu Allaha. Współczesny Iran* autorstwa Małgorzaty Abassy stanowi zwięzłe, aczkolwiek informatywne ujęcie jednego z istotniejszych zagadnień podejmowanych przez badaczy zajmujących się XX-wieczną historią Iranu, tj. nowoczesnością i jej miejscem w tamtejszej kulturze.

Monografia składa się z dziesięciu części: „Wprowadzenia” (s. 7–13), rozdziałów I do VI (15–126), „Zakończenia” (s. 127–131), „Bibliografii” (133–136) oraz „Indeksu nazwisk” (137–141).

Wprowadzenie stanowi nie tylko pobieżną rekapitulację zawartości poszczególnych rozdziałów, lecz także omówienie podstawowych definicji (m.in. pojęcia modernizacji), które pozwalają klarownie umieścić późniejsze rozważania autorki w ramach metodologii badań kulturowych. Autorka definiuje we „Wprowadzeniu” temat swojej monografii, poruszając kwestię relacji między modernizacją a islamem, który ujmuje jako filar konkretnych struktur – od kulturowych, przez polityczne po społeczne. Szczególną wagę przywiązuje zwłaszcza do tych pierwszych, słusznie zauważając, że w przeciwieństwie do zagadnień *stricte* politycznych nie doczekały się tak szerokich opracowań.

Rozdział I. „Teoria i metodologia badań” został poświęcony narzędziom analitycznym oraz aparatowi pojęciowemu, a także historii procesów modernizacyjnych w Iranie. W mojej ocenie jest to najciekawszy ze wszystkich rozdziałów. Za inspirujące należy bowiem uznać przeniesienie w ramy nauk humanistycznych rozwiązań wypracowanych w ramach cybernetyki przez Mariana Mazura (m.in. *Cybernetyczna teoria układów samodzielnych*, Wydawnictwo Naukowe, 1966, czy *Cybernetyka i charakter*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976). Dobór narzędzi i aparatu pojęciowego stanowi kontynuację wcześniejszych zainteresowań metodologicznych autorki przedstawionych m.in. w artykule *Cybernetyczny model systemu autonomicznego w zastosowaniu do badań nad kulturą* („Roczniki Kulturoznawcze”, t. 6, nr 4, 2015). Jak autorka sama zauważa, za takim interdyscyplinarnym rozwiązaniem przemawia fakt, że dotychczas stosowane modele analityczne (zbyt teoretyczne lub zbyt szczegółowe) nie uwzględniają tego, jak funkcjonują poszczególne elementy składowe kultury. Na pierwszy rzut oka wprowadzenie takich pojęć jak np. akumulator (odpowiedzialny za gromadzenie energii), homeostat (odpowiedziany za sterowanie systemem) czy korelator (odpowiedzialny za gromadzenie informacji) jawi się w dyskusji nad kulturą jako zbędna egzotyzyacja języka, autorka prowadzi jednak narrację w taki sposób, że unika przeciążenia nazbyt hermetycznym językiem cybernetyki.

Zawarty w Rozdziale I kilkunastostronicowy opis procesów modernizacyjnych w Iranie od XIX po XXI w. nie wyczerpuje oczywiście samego tematu. Stanowi jednak bardzo poręczne wprowadzenie do pozostałych rozdziałów monografii i może być z powodzeniem wykorzystywany jako zwięzły przegląd dla tych wszystkich, którzy interesują się różnymi nurtami modernizacyjnymi w przed- i nowoczesnym Iranie. Szerzej zainteresowanych tym zagadnieniem należałoby jednak odesłać do dwóch innych monografii autorki – *Irańska inteligencja w XIX wieku i Rewolucja Konstytucyjna (1905–1911)* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010) oraz *Kultura wobec postępu i modernizacji. Rosja i Iran w perspektywie porównawczej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013).

Rozdział II. „‘Cień Allaha’ i jego strażnicy: szybkie duchowieństwo” to szeroka charakterystyka duchowieństwa szybkiego, które przejęło w 1979 r. władzę w Iranie i rozpoczęło przebudowę zastanego systemu w ramach problematycznej koncepcji *welajat-e faqih* autorstwa ajatollaha Chomejniego. Autorka omawia w/w grupę społeczną w perspektywie dwóch okresów historycznych:

rewolucji konstytucyjnej (1906–1911) oraz rewolucji islamskiej (1978–1979), uzupełniając swój wykład o fenomen duchownego-intelektualisty, który, jak sama zauważa, nie poddaje się precyzyjnej daciej.

Rozdział III. „Symboliczna przestrzeń irańskiego narodu w świetle matrycy szyickiego islamu” to szczegółowa analiza symboli narodowych: godła, hymnu i flagi Islamskiej Republiki Iranu, połączona z prezentacją podstawowych świąt państwowych oraz rozważaniami na temat symbolu obowiązującego obecnie w Iranie systemu politycznego, tj. postaci najwyższego przywódcy (pers. *rahbar*). Całość uzupełniają rozważania na temat rdzenia nowoczesnej tożsamości irańskiej, tj. wydarzeń spod Karbali (680 r.), męczeńskiej śmierci Hosejna (al-Husajna) i związanych z nią procesów krystalizowania się samoświadomości szyickiej.

Rozdział IV. „Mechanizmy sterowania społeczeństwem: rządzący a rządzeni” poświęcono funkcjonowaniu instytucji państwowych. Autorka pisze zatem o postaci *rahbara*, poszerzając swój wykład o paradygmat *adalat–zolm*, w którym *adalat* oznacza ‘sprawiedliwość’, a *zolm* ‘tyranie’. Autorka nawiązuje do badań nad emocjami tłumu prowadzonymi przez Eliasa Canettiego, przenosząc je na grunt irański. Dowodzi, że w chwilach napięcia, takich jak np. podczas rewolucji islamskiej, duchowieństwo skutecznie kierowało emocjami mas, podsycając poczucie krzywdy określonych grup społecznych, które ulegały aktywizacji, kierując się pragnieniem odwrócenia dotychczasowych ról – chodzi oczywiście o formę rekompensaty za wcześniejsze szkody. To, co zasługuje na szczególne uznanie, to celne spostrzeżenie autorki, iż założenia paradygmatu *adalat–zolm* znajduje swoje odzwierciedlenie w sporze między wartościami określanymi jako muzułmańskie a wartościami klasyfikowanymi jako zachodnie.

Rozdział V. „Irańskie społeczeństwo zwierciadłem kondycji elity rządzącej” to analiza dwóch grup – sterującej (i wykorzystywanych przez nią narzędzi sterowania) oraz sterowanej. Autorka zwraca uwagę na znaczny odsetek młodych osób w społeczeństwie irańskim i negację przez nich dotychczasowych metod konstruowania irańskiej tożsamości. Jak zauważa, są to często ludzie poszukujący swej tożsamości na podstawie innych, nietradycyjnych elementów kultury irańskiej. Są to także osoby, których sposób poruszania się po świecie z wykorzystaniem zdobyczy cywilizacyjnych (Internet, e-mail itp.) zdecydowanie różni się od analogicznych poszukiwań pokolenia rodziców. W ujęciu autorki społeczeństwo irańskie jest silnie zhierarchizowane, oparte na mocnych podstawach kolektywności, niepewne co do własnej przyszłości. W jej ocenie ta część społeczeństwa, która jest (lub będzie) niezadowolona z aktualnej sytuacji ekonomicznej, politycznej czy społecznej, będzie zwracała swój wzrok ku środowiskom opozycyjnym: (i) świeckim liderom, (ii) liderom opozycyjnym w stosunku do *rahbara* oraz (iii) organizacjom militarnym. By lepiej zobrazować swoje rozważania, autorka omawia masowe protesty z 2009 r. czy zjawisko narastającej militarystyki kraju dokonujące się za sprawą Korpusu Strażników Rewolucji.

Rozdział VI. „Surowce energetyczne jako część strategii kulturowej” to próba opisu współczesnego Iranu w szerszej perspektywie międzynarodowej. Autorka omawia m.in. historyczne i współczesne sankcje gospodarcze nałożone na Iran, próby stabilizacji sytuacji wewnętrznej, objęcia roli regionalnego lidera, których efektem końcowym byłoby uczynienie z Iranu wyroczni w kwestiach dogmatycznych, zwłaszcza w ramach islamu (eksport rewolucji).

„Zakończenie” to autorska próba nakreślenia kilku scenariuszy przyszłych wydarzeń na podstawie zastosowanych narzędzi cybernetycznych. Pierwszy z proponowanych scenariuszy wiąże się z wykorzystaniem potencjału najmłodszej generacji społeczeństwa irańskiego i przejściem władzy przez nową i świecką elitę; drugi – z ustanowieniem przez obecne środowiska konserwatywne systemu wojskowego, zaś trzeci – zakłada aktywizację duchownych-intelektualistów, którzy byłiby skłonni do zdania szyickiego islamu z innymi elementami kultury irańskiej sprzed islamskiej rewolucji. Zdaniem autorki jest to jedyna możliwa droga na przyszłość.

„Bibliografia” obejmuje 91 pozycji i nie są to wszystkie źródła, na które powołuje się autorka. Nie wiadomo jednak, jaki zastosowała tu klucz doboru i które z pozycji pominęła. Na szczególną uwagę zwraca wykorzystanie publikacji rosyjskojęzycznych, które przelamują paradygmat myślenia zachodnioeuropejskiego i poszerzają intelektualną bazę analizy, wzbogacając ją o nowe, często niekonwencjonalne rozwiązania.

Indeks nazwisk obejmuje 236 osoby. Za słuszne należałoby uznać zamieszczenie również indeksu terminów.

Monografia Małgorzaty Abassy stanowi inspirujący głos w dyskusji nad współczesnym irańskim systemem politycznym, będącym swoistą mieszanką rozwiązań republikańskich i monarchistycznych uzupełnionych o elementy religijne. Jeśli czegoś jednak tu brak, to zdecydowanie komentarzy ukazujących specyfikę ustroju *welajat-e faqih* w kontekście szerszej krytyki systemu politycznego, np. innych rozwiązań wypracowanych przez islam szyicki jak np. idei *mardza'-e taqlid*, tj. naśladownictwa wybranego przez siebie duchownego, który staje się indywidualnym przewodnikiem duchowym. Brak też odniesień do rozważań na temat ustroju autorstwa ważniejszych klasyków muzułmańskiej myśli politologicznej – Ibn Chalduna (XIV/XV w.), a zwłaszcza al-Farabiego (IX/X w.). Za mankament uznać należy także brak polemiki z artykułem Anny Krasnowolskiej *Szyickie państwo doskonałe* („Znak”, nr 309, 1980), które autorka pisała niemal na bieżąco, komentując gwałtowne wydarzenia 1978/1979 r. w szerokiej perspektywie kulturoznawczej, politologicznej i socjologicznej (tekst ukończono w marcu 1979 r., tj. w czasie ogólnokrajowego referendum, w wyniku którego zniesiono monarchię i proklamowano republikę). Odniesienie się do tego tekstu uznaję za warunek *sine qua non* snutych współcześnie rozważań na temat irańskiego systemu politycznego właśnie dlatego, że powstawał on jako komentarz do dynamicznie zmieniających się uwarunkowań. Przedstawione wówczas przez autorkę na dwudziestu stronach komentarze aż proszą się o aktualizację i ocenę, których dostarcza nam omawiana monografia *Modernizacja w cieniu Allaha. Współczesny Iran*.

Rekapitułując, praca Małgorzaty Abassy stanowi ciekawy głos w dyskusji nad współczesnym Iranem. Książka pod żadnym pozorem nie jest pisana hermetycznym językiem nauk cybernetycznych, choć autorka chętnie i umiejętnie sięga po wypracowane w ramach tych nauk pojęcia i terminy. Monografia nie jest także hermetyczna treściowo – choć poruszane są w niej zagadnienia wymagające szerszego ujęcia historycznego, politologicznego czy społecznego, może być z powodzeniem czytana także przez te osoby, których wiedza na temat Iranu pozostaje minimalna. Jest to zatem pozycja godna polecenia każdemu.



## GÉZA BETHLENFALVY (1936–2021)

Dnia 18 listopada 2021 r. w Budapeszcie zmarł w wieku lat 85 dr Géza Bethlenfalvy, węgierski orientalista, tybetolog i mongolista, laureat nagrody Kőrösi Csoma, były dyrektor Węgierskiego Instytutu Kultury w New Delhi, wykładowca uniwersytecki.

Géza Bethlenfalvy urodził się 10 lutego 1936 r. w Huncovce (Hunfalva) w Słowacji. Po wojnie rodzina przeniosła się na Węgry, do miasta Mosonmagyaróvár, gdzie uczęszczał do szkoły. W latach gimnazjalnych pod wpływem lektury książki o jodze zainteresował się praktyką jogi. Po ukończeniu szkoły średniej próbował dostać się na studia, lecz władze blokowały mu wstęp ze względu na „niewłaściwe pochodzenie” (przed wojną rodzina ojca posiadała majątek ziemski). Po dwóch latach zezwolono mu jednak na podjęcie studiów na Uniwersytecie w Budapeszcie (Eötvös Loránd Tudományegyetem, ELTE). W latach 1956–1963 studiował najpierw językoznawstwo (w tym język rosyjski, który przydał mu się bardzo podczas pobytu w Mongolii) i literaturę węgierską, po czym przeniósł się na indologię, świeżo utworzoną przez prof. Janosa Harmatę (1917–2004) (był wówczas jedynym studentem). Sanskrytu uczył Csaba Töttössi. Géza Bethlenfalvy uczęszczał również na wykłady z historii sztuki i psychologii. Wkrótce jednak został usunięty z Uniwersytetu za udział w wydarzeniach związanych z rewolucją węgierską w 1956 r. i przez dwa lata (od 1957 r.) miał się różnych zajęć. Przywrócony na studia ukończył je w 1963 r., uzyskując dyplomy w dziedzinie językoznawstwa i literatury węgierskiej oraz indologii.

Po ukończeniu studiów prof. Lajos Ligeti (1902–1987), wybitny mongolista, przyjął go jako asystenta do nowo utworzonego w Akademii Nauk zespołu badawczego zajmującego się szeroko rozumianą altaistyką (Research Group for Altaic Studies). Za radą prof. Ligetiego Géza Bethlenfalvy podjął naukę języka tybetańskiego, po czym rozszerzył swoje zainteresowania badawcze obejmujące tybetologię i mongolistykę na buddyzm, zarówno w Indiach, jak i jego formy w Azji Środkowej. Prowadził badania nad tybetańskim kanonem buddyjskim, których owocem były drobniogowo opracowane katalogi. Szczególnie jednak zainteresowała go postać węgierskiego uczonego, Aleksandra Csomy de Kőrös (Sándor Kőrösi Csoma, 1784–1842), pioniera studiów tybetologicznych. Poświęcił mu później artykuły i referaty na konferencjach oraz organizował sympozja tybetologiczne jego imienia. Był także mocno zaangażowany w działalność towarzystwa naukowego imienia Aleksandra Csomy de Kőrös (Csoma de Kőrös Society). Przez wiele lat piastował funkcję sekretarza (1968–1974, 1964–1991) a następnie wiceprezesa Towarzystwa (1991–1994). W uznaniu zasług otrzymał w 1991 r. nagrodę Towarzystwa.

W 1969 r. Géza Bethlenfalvy wyjechał na trzymiesięczne stypendium do Mongolii, a w rok później otrzymał półroczne stypendium na wyjazd do Indii. Prowadził badania nad tekstami buddyjskimi, a w Indiach podążał śladami swego wielkiego rodaka, Csomy de Kőrös.

W latach 1974–1980 osiadł na dłużej w Indiach jako wykładowca języka węgierskiego na Uniwersytecie Delhijskim. Nawiązał współpracę z prof. Lokeshem Chandrą, dyrektorem International Academy of Indian Culture i wydawcą serii Śāta Pīṭaka, w ramach której opublikował m.in. szereg tekstów źródłowych. W tejże serii Géza Bethlenfalvy wydał swoją najważniejszą pracę *A Catalogue of the Urga Kanjur* (International Academy of Indian Culture, Delhi, 1980), katalog kanonu tybetańskiego wydany w Mongolii w latach 1908–1910. W tym samym roku

wydał tom poświęcony związkom kulturalnym Indii i Węgier pt. *India in Hungarian Learning and Literature* (Delhi, 1980).

Po powrocie do Budapesztu opublikował kolejny katalog kanonu tybetańskiego pt. *A Hand-list of the Ulan Bator Manuscript of the Kanjur Rgyal-rtse Them-spangs-ma* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1982). Obydwa katalogi stanowią trwałe wkład do nauki.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Géza Bethlenfalvy ponownie dołączył do grupy badawczej w Akademii Nauk, prowadził też zajęcia na Uniwersytecie ELTA. Jak już wspomniano wyżej, w tym czasie pełnił funkcje w Towarzystwie Csoma de Kőrös, zaś w okresie 1992–1995 był wiceprzewodniczącym Węgierskiego Towarzystwa Studiów Religioznawczych.

Ponownie wyjechał do Indii, gdzie w latach 1994–2000 był dyrektorem Węgierskiego Ośrodka Kultury i Informacji w Delhi. Obydwa długie pobyty w Indiach wykorzystywał do podróży, m.in. do Ladakhu i Zangskaru, gdzie przed laty Csoma de Kőrös studiował język tybetański i zgłębiał pisma kanonu buddyjskiego. W Dharamsali miał okazję spotkać się osobiście z Dalajlamą XIV.

Po powrocie na Węgry, tak jak poprzednio, Géza Bethlenfalvy włączył się w prace grupy badawczej w Akademii Nauk do 2006 r.

Nawiązał bliższe kontakty z tybetologami z Uniwersytetu Wiedeńskiego i w okresie 2008–2010 dawał w Wiedniu gościnne wykłady, ciesząc się dużym zainteresowaniem. W 2008 przystąpił do programu badań nad tybetańskim kanonem w regionie Ladakhu i Zangskaru.

Kolejne lata spędził głównie w zaciszu domowym, nie przestając kontynuować swoich zainteresowań i prac badawczych.

Zmarł po długiej chorobie w Budapeszcie 18 listopada 2021 r.

W 2015 r. ukazał się tom artykułów dedykowanych Gézie Bethlenfalvy'emu pt. *Kéklő hegyek alatt lótuszok tava – Tanulmányok Bethlenfalvy Géza tiszteletére / Lotus Lake under Blue Mountains – Essays in honour of Géza Bethlenfalvy*, red. Kakas Beáta, Szilágyi Zsolt. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2015.

W ramach projektu „Oxford Tibetan & Himalayan Studies: Oral History of Tibetan Studies, University of Oxford” 15 kwietnia 2017 r. w Budapeszcie Imola Atkins przeprowadziła wywiad z Gézą Bethlenfalvym, którego tekst jest dostępny na stronie <https://oralhistory.iats.info/interviews/geza-bethlenfalvy/>. Tamże zamieszczone są dodatkowe informacje o jego karierze akademickiej oraz bibliografia.<sup>1</sup>

MAREK MEJOR  
Uniwersytet Warszawski

---

<sup>1</sup> Na stronie International Association of Tibetan Studies (<https://www.iats.info/category/uncategorized/>) obszerne wspomnienie “In Memoriam: Géza Bethlenfalvy (1936–2021)” zamieścili Gergely Hidas, Péter-Dániel Szántó i Helmut Tauscher.

Zob. kalendarium działalności oraz bibliografię prac, którą zebrała Alexa Peter (stan na czerwiec 2009) i umieściła na stronie <http://www.ippolito-desideri.net>.

Zob. także: Eötvös Lóránd University, Budapest ELTE Department of Indian Studies, 19 November 2021, <https://ind.elte.hu/en/content/farewell-to-prof-geza-bethlenfalvy-obituary.e.2738>.

## JERZY HAUZIŃSKI (1945–2021)

Jerzy Hauziński urodził się 7 kwietnia 1945 r. w Poznaniu, zmarł 24 grudnia 2020 r. w Słupsku. Był historykiem-mediewistą i orientalistą. W 1970 r. ukończył studia historyczne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i tam w 1973 r. obronił pracę doktorską. Był studentem profesorów Gerarda Labudy i Brygidy Kurbis. W 1977 r. habilitował się na podstawie rozprawy „Polityka orientalna Fryderyka II Hohenstaufa”, następnie podjął pracę na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1979–1980 współorganizował Instytut Nauk Społecznych Politechniki Koszalińskiej. Od 1988 r. pracował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Słupsku (później przekształconej w Pomorską Akademię Pedagogiczną, a następnie w Akademię Pomorską), gdzie m.in. był kierownikiem Zakładu Historii Średniowiecznej, dziekanem Wydziału Humanistycznego, dyrektorem Instytutu Historii oraz rektorem (w latach 1997–2002). W latach 1991–1994 wykładał historię krajów muzułmańskich w Instytucie Filologii Orientalnej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W 1989 r. został profesorem nauk humanistycznych, rok wcześniej – członkiem Komitetu Nauk Orientalistycznych Polskiej Akademii Nauk i członkiem Komitetu Nauk Historycznych PAN oraz członkiem Komisji Bałkanistyki przy Oddziale PAN w Poznaniu i Stałego Komitetu Mediewistów Polskich. Był członkiem Rotary Club w Słupsku. W 2002 r. został doradcą ds. szkolnictwa wyższego w Ministerstwie Edukacji Narodowej i Sportu. W tym samym roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Jego zainteresowania badawcze były bardzo szerokie: od mediewistyki Pomorza, poprzez historię średniowieczną ziem niemieckich i średniowieczną historię świata muzułmańskiego (od Azji Środkowej, przez Bliski Wschód po Maghreb i muzułmańską Europę), aż do historii ZSRR, czyli czasów najnowszych, oraz kontaktów międzykulturowych między Europą a Orientem. Jego domeną były nauki historyczne w zakresie orientalistyki, historii powszechnej średniowiecza i religioznawstwo.

Prywatnie – erudyta i bibliofil, błyskotliwy rozmówca o nieprzeciętnym intelekcie i wielkim poczuciu humoru. Zmarł 24 grudnia 2020 r. Pogrzeb odbył się 30 grudnia tego samego roku.

Wychował dziesiątki magistrów i wielu wybitnych doktorów, potrafił inspirować i otaczał opieką osoby, które uznał za utalentowane.

Cześć Jego pamięci.

### WAŻNIEJSZE POZYCJE ORIENTALISTYCZNE (WYBÓR M.IN. J. HAUZIŃSKIEGO)

*Islam w feudalnych państwach arabskich i w krajach ościennych (VII–XV w.)*. Wybór, tł. i oprac.

UAM, 1976. Seria: Teksty źródłowe do dziejów powszechnych Europy i krajów sąsiednich (VI–XV w.), t. 1.

*Muzułmańska sekta asasynów w europejskim piśmiennictwie wieków średnich*. UAM, 1978. Seria: UAM w Poznaniu: Ser. Historia, 74.

*Polityka orientalna Fryderyka II Hohenstaufa*. UAM, 1978.

*Źródła arabskie do dziejów asasynów*. Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk / Institute of History of the Polish Academy of Sciences, PWN, „Studia Źródłoznawcze = Commentationes”, t. 24, 1979.

*Burzliwe dzieje kalifatu bagdadzkiego*. PWN, 1993.

*Formowanie się szkół sufickich na Bałkanach*. „Balcanica Posnaniensia: Acta et Studia”, t. 11/12, 2001, s. 41–51.

*Feudalizm indyjsko-muzułmański w średniowieczu: teksty źródłowe*. „Słupskie Studia Historyczne”, nr 10, 2003, s. 263–274.



- Islam na terytoriach byłego Związku Sowieckiego w perspektywie historycznej. Cz. 1.* „Słupskie Studia Filozoficzne”, nr 5, 2005, s. 117–128.
- Tropem muzułmańskich dziejów.* Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007.
- Irańskie intermezzo. Dzieje Persji w średniowieczu (VII–koniec XV w.).* Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008.
- „Badania nad dziejami świata islamu w Polsce po 1945 r.”. *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki. Tom V*, red. Tadeusz Majda, WUW, 2010, s. 37–107.
- „Od podboju arabskiego do końca XV w.”. *Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Ossolineum, 2010.
- The Syrian Nizārī Ismāʿīlis after the Fall of Alamūt: Imāmate’s Dilemma.* „Rocznik Orientalistyczny”, t. 64, z. 1, 2011, s. 174–185.
- „Talim w nauczaniu Hasana ibn as-Sabbaha”. *Świat arabski. Kultura i polityka*, red. E. Machut-Mendecka, K. Pachniak, Wydawnictwo Dialog, 2012, s. 221–232.
- Burzliwe dzieje kalifatu bagdadzkiego.* Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016 (II wyd.).
- Asasyni. Legendarni zabójcy w czasach krucjat.* Wydawnictwo Poznańskie, 2016.

ZBIGNIEW LANDOWSKI  
Uniwersytet Gdański

## JÓZEF PACHOLCZYK (1938–2021)

Dnia 18 marca 2021 r., po prawie półrocznym pobyciu w szpitalu w Tucson (Arizona) w USA, gdzie mieszkał na stałe, odszedł Józef Pacholczyk<sup>1</sup>.

Na początku jesieni zeszłego roku wrócił do studia nagrań, aby dokonać kolejnego zapisu swojej interpretacji muzyki klasycznej, ale nagłe pogorszenie stanu zdrowia uniemożliwiło mu pracę nad nową płytą. Później obstrzenia wynikające z COVID-19 utrudniły z nim kontakt, który był możliwy tylko w formie wideokonferencji.

Absolwent i doktorant arabistyki warszawskiej, malaista, etnomuzykolog i koncertujący pianista (absolwent Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie), Józef Marcin Pacholczyk urodził się 11 listopada 1938 r. w Warszawie. Studia arabistyczne (ścieżka arabistyczna w ramach turkologii) na UW rozpoczął w 1955 r. W roku akademickim 1959/60 uzyskał stypendium na wyjazd do Indonezji, gdzie przez rok studiował na Uniwersytecie w Dżakarcie. Po powrocie, w 1962 r. obronił pracę magisterską „Leksykalne elementy arabskie w Sedjarah Melaju” (napisaną pod kierunkiem doc. dr Józefa Bielawskiego) i został magistrem filologii orientalnej. Jeszcze jako student prowadził lektorat języka indonezyjskiego (malajskiego), potem (1960–1963) nauczał go na orientalistyce już jako lektor. W 1964 r., zakończył prowadzone równoległe studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. W 1965 r. został doktorantem na arabistyce, w tym samym czasie oddał do druku dwa rozdziały wchodzące w skład tomu „Religie świata” wydanego przez warszawskie wydawnictwo Iskry. W lutym 1966 r. wyjechał najpierw na stypendium do Kairu, a potem na stypendium Instytutu Folkloru do Włoch i po jego ukończeniu nie powrócił do kraju – był wówczas 1968 r. Otrzymał roczne stypendium amerykańskie na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles (UCLA), w jedynym wówczas na świecie ośrodku specjalizującym się w muzyce arabskiej.

W 1970 r. Józef M. Pacholczyk obronił pracę doktorską „Regulative principles in the Koran chant of Shaikh ‘Abdu’l-Bāsiṭ ‘Abdu’ṣ-Šamad: parts I and II”. Po obronie doktoratu podjął pracę we wspomnianym już Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, pełniąc różne funkcje naukowe, dydaktyczne i administracyjne. Został także profesorem etnomuzykologii w Szkole Muzycznej na Wydziale Sztuk w Uniwersytecie Ottawskim. Od 1998 do 2003 r. był profesorem Uniwersytetu Marylandu. Nauczał muzyki ludowej z obszarów pozostających pod wpływem islamu (Indie, Indonezja), instrumentologii (m.in. wykonawstwa jawańskiej muzyki ludowej i gry na indonezyjskich instrumentach), nowych podejść do analizy muzycznej, a także wykonawstwa i teorii indonezyjskiego gamelanu.

Prowadził wiele badań terenowych poświęconych kulturom świata islamu na obszarach od Indonezji aż po Azję Środkową. Był autorem książek i artykułów oraz autorem haseł w „The Garland Encyclopedia of World Music”. Jako muzyk (w tym – pianista) występował z koncertami w USA, Europie (Polsce i Włoszech), Afryce Północnej (Egipt) i Azji (Indonezja). Nagrywał dla wytwórni muzycznej Ethnodisc Classical. Był członkiem Towarzystwa Etnomuzykologicznego w USA.

Wszechstronnie utalentowany, światowej sławy etnomuzykolog, dokonał kilkunastu zapisów swoich wykonań muzycznych, a niektóre można znaleźć na serwisie internetowym youtube.com<sup>2</sup>. Był człowiekiem otwartym, życzliwym i pomocnym, z wielkim poczuciem humoru, zawsze

---

<sup>1</sup> Wersja angielska: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Pacholczyk-Jozef.htm>

<sup>2</sup> Youtube.com, [https://www.youtube.com/results?search\\_query=pacholczyk+j%C3%B3zef](https://www.youtube.com/results?search_query=pacholczyk+j%C3%B3zef) [13.12.2021].

uśmiechniętym, erudytą i pasjonatem otoczonym przyjaźnią oraz szacunkiem swoich kolegów i studentów. Jako artysta wyróżniał się wielką wrażliwością, klasycznie, acz z wielką finezją i polotem interpretując wykonywane utwory. Szczególnie udane były jego mozartiana. Kiedy mógł już przyjeżdżać do kraju, podtrzymywał bliskie kontakty z prof. J. Bielawskim oraz z Akademią im. Chopina w Warszawie. Był dwukrotnie żonaty, po śmierci pierwszej żony w 2013 r. poślubił Talithę (Boshoff) Pacholczyk, która otaczała go opieką do ostatnich chwil jego życia.

Jego pożegnanie odbyło się 6 kwietnia 2021 r. na cmentarzu w Tucson.

*Requiescat in pace*

ZBIGNIEW LANDOWSKI  
Uniwersytet Gdański

## EDWARD TRYJARSKI (1923–2021)



W dniu 23 sierpnia 2021 r. zmarł w Warszawie wybitny turkolog, nestor polskich orientalistów, profesor Edward Tryjarski. Urodził się w Warszawie 31 marca 1923 r. W rodzinnym mieście ukończył IV Gimnazjum i Liceum im. Władysława IV. Jeszcze w czasie wojny, w 1943 r. rozpoczął studia prawnicze na tajnym Uniwersytecie Warszawskim, które ukończył w 1948 r., a następnie w 1950 r. zdał egzamin magisterski na warszawskiej turkologii. Jego nauczycielami byli m.in. prof. Ananiasz Zajączkowski i prof. Zbigniew Rysiewicz.

Jeszcze w 1944 r., kontynuując studia, rozpoczął współpracę z dziennikiem „Życie Warszawy”. Zaraz po ukończeniu studiów prawniczych, mając już znajomość kilku języków obcych, w tym tureckiego, rozpoczął pracę w Studium Języków i Zagadnień Wschodnich Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych. Po likwidacji tej placówki (1950) w latach 1951–1954 był zatrudniony w Państwowym Instytucie Wydawniczym, gdzie koordynował działania związane z wydaniem *Słownika wyrazów obcych*. To zadanie przyczyniło się niewątpliwie do zainteresowania się E. Try-

jarskiego kwestiami etymologicznymi. Kolejne dwa lata pracował jako redaktor w Państwowym Wydawnictwie Naukowym.

Dopiero w 1956 r. E. Tryjarski rozpoczął pracę w instytucji typowo naukowej, mianowicie w Zakładzie Orientalistyki Polskiej Akademii Nauk, którym kierował prof. A. Zajączkowski. Tutaj badacz rozwinął swoje zainteresowania językiem polskich Ormian, czego wynikiem była rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem tegoż uczonego „Dialekt kipczacki Ormian polskich” (1961), która umocniła jeden z kierunków badań E. Tryjarskiego, ale w tej wersji nigdy nie ukazała się drukiem. Było to pierwsze w badaniach turkologicznych opracowanie tego zagadnienia, kontynuowane przez Profesora całe życie. Jednym z najważniejszych jego osiągnięć w tym zakresie była czterotomowa praca *Dictionnaire arméno-kipchak d’après trois manuscrits des collections viennoises* (1969–1972). Na podstawie tego dzieła E. Tryjarski otrzymał stopień doktora habilitowanego na Uniwersytecie Warszawskim w 1966 r. i został mianowany docentem.

W 1969 r. Zakład Orientalistyki PAN przestał istnieć, a E. Tryjarski rozpoczął pracę w Instytucie Historii Kultury Materialnej PAN (od 1992 Instytut Archeologii i Etnologii), gdzie pozostał już do emerytury w 1993 r.

W 1974 r. otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 1987 r. – zwyczajnego. W latach 1957–1976 był sekretarzem redakcji, a następnie, od 1977 r. do 2004 r. – redaktorem naczelnym najstarszego polskiego czasopisma orientalistycznego „Rocznik Orientalistyczny” wydawanego w okresie powojennym przez Komitet Nauk Orientalistycznych PAN. Przez wiele lat Profesor był członkiem Komitetu Nauk Orientalistycznych, będąc od roku 2009 jego członkiem honorowym.

Edward Tryjarski był także członkiem licznych polskich i zagranicznych towarzystw naukowych, w tym: Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego (Warszawa), Société Asiatique (Paryż), Société Finno-Ougrienne (Helsinki), Permanent International Altaist Conference (Bloomington), Societas Uralo-Altaica (Getynga–Hamburg), Türk Dili Kurumu (Ankara). Był także laureatem wielu prestiżowych nagród, w tym Indiana University Prize for Altaic Studies oraz Orderu Św. Mesropa Masztoca (Armenia) oraz Nagrody Polskiej Akademii Nauk.

Profesor Edward Tryjarski był autorem 340 publikacji w wielu językach świata (polski, rosyjski, angielski, niemiecki, francuski, turecki), w tym ponad dwudziestu książek (ich spis por. niżej) recenzowanych w prestiżowych czasopismach przez najwybitniejszych przedstawicieli turkologii, w tym Annemarie von Gabain, Karla Mengesa, Gerarda Doerfera czy Edmonda Schütza. Wiele prac było tłumaczonych na języki zachodnie, ukazały się także dwa tomy jego prac wybranych w języku tureckim. W Turcji był jednym z najbardziej znanych i cenionych polskich turkologów, o czym świadczy honorowe członkostwo w Türk Dil Kurumu. Niektóre publikacje powstały przy współautorstwie innych wybitnych badaczy, np. Jeana Deny'ego, Pentti Aalto, Gerarda Clausona, Jamesa R. Hamiltona, Nikolaja Baskakowa, Sergieja Kłasztornego, Jarosława Daszkiewicza i in., a z polskich orientalistów – Józefa Bielawskiego i Stanisława Kałużyńskiego. Jak twierdzi Henryk Jankowski, Edward Tryjarski należał do najbardziej znanych na świecie polskich turkologów obok Edwarda Piekarskiego (1858–1934), Tadeusza Kowalskiego (1889–1948) i Ananiasza Zajączkowskiego (1903–1970).

Zakres zainteresowań prof. E. Tryjarskiego był szeroki i dość trudno wskazać ściśle ich granice, można je jednak podzielić na dwie zasadnicze grupy: (1) język ormiańsko-kipczacki i Ormianie w Polsce oraz (2) paleografia staroturecka i kultura ludów turkijskich.

Z pierwszego zakresu jedną z publikacji wymienilem już wyżej (*Dictionnaire...*), ale niemniej ważne jest dzieło z ostatniego okresu działalności naukowej Profesora, tj. *Zapisy sądu duchownego Ormian miasta Lwowa za lata 1625–1630 w języku ormiańsko-kipczackim* (2010) oraz *Zapisy sądu duchownego Ormian miasta Lwowa za lata 1564–1608 w języku ormiańsko-kipczackim* (2017). Mniej obszerne prace z tego zakresu zebrane zostały w monumentalnym tomie *Armeno-Kipchak Studies* (2018). W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na opracowanie *Ormianie w Warszawie. Materiały do dziejów* (2001), dające świadectwo metody badań naukowych E. Tryjarskiego, który z wielką uwagą obserwował najdrobniejsze wydarzenia z dziejów i współczesności Ormian warszawskich, tworząc niezwykle archiwalnym temu poświęcone, które częściowo dane mi było poznać podczas wizyt w domu Profesora.

Prace z drugiego zakresu ukazywały się systematycznie w czołowych światowych i polskich czasopismach orientalistycznych, a niektóre z nich zostały opublikowane w zbiorze *In confinis turcarum. Szkice turkologiczne* (Warszawa 1995). Wcześniej, w 1975 r., w pracy zbiorowej opublikowane zostały dwa obszerne studia – *Protobulgarzy* i *Pieczyngowie*. W tym kontekście pozostają badania z zakresu językoznawstwa tureckiego, które rozpoczęły się w 1962 r. podczas podróży do Mongolii, gdzie E. Tryjarski zebrał liczne starotureckie napisy runiczne, które następnie odczytał i opublikował. Aspekty kulturowe ukazane w szerszym kontekście przedstawione zostały w obszernej monografii *Zwyczajne pogrzebowe ludów tureckich na tle ich wierzeń* (1991). O wadze tej pracy dla światowej turkologii świadczy fakt, że została ona przetłumaczona na język niemiecki (2001). Szczególną rolę w tym zakresie odgrywa także praca *Kultura ludów tureckich w świetle przekazu Mahmüda z Kaszgaru (XI w.)* (1993).

W mniejszym stopniu interesował się prof. E. Tryjarski literaturą, ale warto wspomnieć, że listę jego publikacji (lata 1951–1953) rozpoczynają przekłady ze współczesnej literatury tureckiej – opowiadania Sabahattina Alego i Mahmuta Makala. W późniejszym czasie do tej działalności Profesor już nie wracał.

Jednym z hobby Profesora Tryjarskiego była varsavianistyka. Pewien jej aspekt wiązał się ze wspomnianymi wyżej badaniami armenistycznymi, ale w roku 2000 ukazała się książka wykraczająca całkowicie poza orientalistykę – *Pamiętnik warszawskiej pensjonarki* Kazimiery Pauliny Rogowskiej, opracowany i opatrzony indeksami. Wprawdzie Profesor niemal lekceważąco wypowiadał się o tym aspekcie swojej działalności i nawet poprosił, żeby nie umieszczać tej pracy w jego bibliografii naukowej, którą opublikowałem w 2005 r., jestem jednak przekonany, że działalność naukowa uczonego nie musi ograniczać się do jego specjalności, stąd pozwoliłem sobie na wzmiankę o tej publikacji w tym miejscu i jednocześnie uwzględnienie jej w ostatniej części bibliografii, która ukazała się w „Roczniku Orientalistycznym” z 2021 r.

Jak widać z powyższego, prof. E. Tryjarski nigdy nie był związany z żadnym uniwersytetem, co spowodowało, że nie miał okazji prowadzić działalności dydaktycznej. Pozostaje mieć jedynie żal do losu, że z tego powodu nie pozostawił po sobie uczniów, którzy mogliby kontynuować jego badania, szczególnie w zakresie badań nad językiem ormiańsko-kipczackim, a wiele materiałów z tego zakresu pozostało jeszcze w bogatym archiwum Profesora. Ponieważ pozostał aktywny naukowo niemal do ostatnich dni życia, podejrzewam, że pozostawił po sobie jeszcze nieopublikowane teksty, które być może jeszcze kiedyś uzupełnią jego tak bogatą bibliografię.

## BIBLIOGRAFIA PRAC MONOGRAFICZNYCH PROF. EDWARDA TRYJARSKIEGO

- [tłum. z J. Bielawskim] Sabahattin Ali. *Wrogowie. Opowiadania anatolijskie*. Wstęp: Nazim Hikmet. PIW, Warszawa 1953, 242 s.
- [tłum. z S. Kałużyńskim, red. i wstęp] *Kobierzec z gwiazd i półksiężyców. Fragmenty z twórczości ludów tureckich wybrali i przełożyli...* PIW, Warszawa 1967, 191 s. (*Myśli srebrne i złote*, red. E. Tryjarski).
- [red.] *Myśli srebrne i złote* (10 t.). PIW, Warszawa 1967.
- Dictionnaire arméno-kiptchak d'après trois manuscrits des collections viennoises*, t. I, fasc. 1., A-H. PWN, Warszawa 1968, 283 s.
- Dictionnaire arméno-kiptchak d'après trois manuscrits des collections viennoises*, t. I, fasc. 2., I-K. PWN, Warszawa 1968, s. 285–435.
- Dictionnaire arméno-kiptchak d'après trois manuscrits des collections viennoises*, t. I, fasc. 3., X-O. PWN, Warszawa 1969, s. 437–603.
- Dictionnaire arméno-kiptchak d'après trois manuscrits des collections viennoises*, t. I, fasc. 4., P-Ž. PWN, Warszawa 1972, s. 605–914.
- [red. z K. Dąbrowskim, T. Ngrodzką-Majchrzyk] *Hunowie europejscy, Protobułgarzy, Chazarowie, Pieczyngowie*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, 647 s. (*Kultura Europy wczesnośredniowiecznej*, z. 4).
- [z J. Daszkiewiczem] *Каменные бабы причерноморских степей. Коллекция из Аскании-Нова. Baby kamienne stepów nadczarnomorskich. Kolekcja z Askanii Nowej*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, 230 s.
- Zwyczajy pogrzebowe ludów tureckich na tle ich wierzeń*. PWN, KNO PAN, Warszawa 1991, 416 s. (*Prace Orientalistyczne* t. 35).
- Kultura ludów tureckich w świetle przekazu Mahmūda z Kaszgaru (XI w.)* IAIe PAN, KNO PAN, Warszawa 1993, 363 s.
- In confinibus Turcarum. Szkice turkologiczne*. IAIe PAN, Warszawa 1995, 176 s.
- Bestattungssitten türkischer Völker auf dem Hintergrund ihrer Glaubensvorstellungen. Titel der polnischen Originalausgabe* *Zwyczajy pogrzebowe ludów tureckich na tle ich wierzeń, Warszawa 1991*. Übersetzung aus dem Polnischen Christa-Sophie von Schwerin, deutsche Bearbeitung Reinhold Schletzer, herausgeg. von Reinhold Schletzer. Reinhold Schletzer Verlag, Berlin 2001, 446 s. + 150 il. *Studia Eurasia Monographienreihe zur Anthropologie und Archäologie der Völker Eurasiens*.
- Kazimiera Paulina Rogowska (opracował i indeksami opatrzył...), *Pamiętnik warszawskiej pensjonarki*. Wydawnictwo DiG, Warszawa 2000, 208 s.
- Ormianie w Warszawie. Materiały do dziejów*. Ormiańskie Towarzystwo Kulturalne, Kraków 2001, 152 s. + 82 il.
- Armeno-Kipchak Texts in the Alchemical Treatise by Andrzej Torosowicz (17<sup>th</sup> Century)*. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005, 171 s. + facs.
- Zapisy Sądu Duchownego Ormian Miasta Lwowa za lata 1625–1630 w języku ormiańsko-kipczackim*. Polska Akademia Umiejętności (*Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego*. Ogólnego zbioru tom 111), Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, Kraków 2010, 256 s. + facs., s. 357–451.
- Türkler ve Ölüm – Geçmişten Bugüne Türklerde Ölüm Kültürü*. Thum. Hafize Er, Pinhan Yayıncılık. Istanbul 2012, 640 s.
- Türkler ve Doğa*, red. Dursun Ayan. Kitabevi, Istanbul 2016, 260 s.
- Zapisy Sądu Duchownego Ormian Miasta Lwowa za lata 1564–1608 w języku ormiańsko-kipczackim w opracowaniu...* (*Pomniki Dziejowe Ormian Polskich*, vol. 1), Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, 791 pp + CD.
- Zapisy Sądu Duchownego Ormian Miasta Lwowa za lata 1564–1608 w języku ormiańsko-kipczackim*. Polska Akademia Umiejętności (*Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego*. Ogólnego zbioru tom 117), Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, Kraków 2017, 791 s. + facs. s. 793–1149.
- Armeno-Kipchak Studies. Collected Papers*. Edited by Marek Mejor, Agata Bareja-Starzyńska. Komitet Nauk Orientalistycznych PAN (*Prace Orientalistyczne*, t. 43). Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2017, 1067 s.

## BIOGRAMY I BIBLIOGRAFIE E. TRYJARSKIEGO

- Dziekan, Marek M. *Bibliography of Edward Tryjarski 1995–2004*. „Rocznik Orientalistyczny”, t. 57, z. 2, 2005, s. 9–17.
- Dziekan, Marek M. *Bibliography of Edward Tryjarski 2005–2020*. „Rocznik Orientalistyczny”, t. 74, z. 2, 2021, s. 146–152.
- Emiroğlu, Öztürk, Tadeusz Majda red., *Polska Bibliografia turkologiczna*, Agade, 2012, s. 139–154.
- Eren, Hasan. „Tryjarski, Edward”. *Türklük Bilimi Sözlüğü I. Jabanci Türkologlar*, red. Edward Tryjarski, Türk Dil Kurumu, Ankara 1998, s. 320–322.
- Grudziński, Stefan. „Tryjarski Edward”. *Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze*, t. 2, red. Henryk Sowiński, Koło Wychowanków Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze, Warszawa 2005, s. 399–401.
- Jankowski, Henryk. *Professor Edward Tryjarski*. „Rocznik Orientalistyczny”, t. 57, z. 2, 2005, s. 5–7.
- Księga dla uczczenia siedemdziesięciolecia Profesora Edwarda Tryjarskiego / A Volume of Studies Dedicated to Professor Edward Tryjarski on His Seventieth Birthday* („Rocznik Orientalistyczny” t. 49, z. 2, 1994); zawiera szkic biograficzny i bibliografię za lata 1951–2004).
- Mejor, Marek. *Professor Edward Tryjarski (1923–2021)*. „Rocznik Orientalistyczny”, t. 74, z. 2, 2021, s. 143–145.
- „Preface”. E. Tryjarski. W: *Armeno-Kipchak Studies, Collected Papers*. Edited by Marek Mejor, Agata Bareja-Starzyńska. Komitet Nauk Orientalistycznych PAN (*Prace Orientalistyczne*, t. 43). Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2017, s. [13–14].
- Prof. Dr. Edward Tryjarski: Hayati ve Eserleri*. W: Edward Tryjarski. *Türkler ve Doğa*, red. Dursun Ayan, Kitabevi, Istanbul 2016, s. 11–79.
- Сефтерски, Райко. „Триярски Едвард”. W: *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Българска Академия на Науките*. Институт за Изкуствознание, София 2006, vol. III.
- „Tryjarski Edward”. *Współcześni uczeni polscy. Słownik biograficzny. Tom IV. S–Ż*. red. Janusz Kapuścik, Marek Halawa, Ośrodek Przetwarzania Informacji, 2002, s. 517.
- „Tryjarski, Edward”. *Wielka Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, t. 28, p. 65.
- „Tryjarski Edward”. *Złota Księga Nauki Polskiej. Naukowcy Zjednoczonej Europy*, red. Krzysztof Pikoń, Agnieszka Sokołowska, Krystyna Pikoń, Helion, Gliwice 2006, s. 851–852.
- Триярски Эдвард. *Энциклопедия фонда – Хайазг*, <[http://ru.hayazg.info/%D0%A2%D1%80%D1%8B%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8\\_%D0%AD%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4](http://ru.hayazg.info/%D0%A2%D1%80%D1%8B%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%AD%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4) [30.08.2021].

MAREK M. DZIEKAN  
Uniwersytet Łódzki/Uniwersytet Warszawski



## SPIS TREŚCI

Od redakcji (Agata Bareja-Starzyńska) .....	3
---	---

### ARTYKUŁY

Dominik Derlicki, <i>Damn Those Albanians! The Image of an Albanian – as a Result of the Millet System and Its Reforms</i> .....	5
Dorota Hafika-Işik, <i>Transgresje w tureckiej literaturze nurtu yeralti edebiyati na przykładzie powieści Jeszcze Hakana Gündaya</i> .....	13
Marcin Lisiecki, <i>Pomiędzy przeszłością a przyszłością. Wizje zmiany politycznej i ustrojowej w Japonii we wczesnym okresie Meiji</i> .....	21
Edyta Wolny-Abouelwafa, <i>Il-Kabīr Awī Series as an Instrument to Diagnose Cultural Discrepancies in Contemporary Egyptian Society and Their Resolution via Consensus and Assimilation</i> .....	33
Anna Zalewska, <i>Kostiumy w japońskim teatrze kyōgen: estetyka komizmu</i> .....	47

### LITERATURA

Cemal Süreya, <i>Chwała, Najpierw</i> , tłum. Agnieszka Kolbińska .....	59
A'zam Rahnaward Zarjab, <i>Córka sąsiadów</i> , tłum. Mateusz Kłagisz .....	61

### RECENZJE

Adam Bednarczyk, <i>Mikołaj Melanowicz, Japońskie fascynacje. Sylabus kultury współczesnej</i> . Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2021, 321 stron .....	65
Mateusz Kłagisz, <i>Małgorzata Abassy, Modernizacja w Cieniu Allaha. Współczesny Iran</i> . Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, 142 strony .....	69

### OBITUARIA

<i>Geza Bethlenfalvy (1936–2021)</i> , Marek Mejer .....	73
<i>Jerzy Hauziński (1945–2021)</i> , Zbigniew Landowski .....	75
<i>Józef Pacholczyk (1938–2021)</i> , Zbigniew Landowski .....	77
<i>Edward Tryjarski (1923–2021)</i> , Marek M. Dziekan .....	79

## LIST OF CONTENTS

From the Editor (Agata Bareja-Starzyńska) .....	3
---	---

### ARTICLES

Dominik Derlicki, <i>Damn Those Albanians! The Image of an Albanian – as a Result of the Millet System and Its Reforms</i> (in English) .....	5
Dorota Haftka-Işik, <i>Transgressions in Turkish Literature of Yeralti Edebiyatı Movement on the Example of the Novel More by Hakan Günday</i> (in Polish) .....	13
Marcin Lisiecki, <i>Between Past and Future. Visions of Political and System Change in Japan in the Early Meiji</i> (in Polish) .....	21
Edyta Wolny-Abouelwafa, <i>Il-Kabīr Awī Series as an Instrument to Diagnose Cultural Discrepancies in Contemporary Egyptian Society and Their Resolution via Consensus and Assimilation</i> (in English) .....	33
Anna Zalewska, <i>Costumes in the Japanese Kyogen Theatre. The Aesthetics of Comic Quality</i> (in Polish) .....	47

### LITERATURE

Cemal Süreya, <i>Glory, First of All</i> , trans. Agnieszka Kolbińska (in Polish) .....	59
A'zam Rahnaward Zaryab, <i>Neighbours' Daughter</i> , trans. Mateusz Kłagisz (in Polish) .....	61

### REVIEWS

Adam Bednarczyk, <i>Mikołaj Melanowicz, Japanese Fascinations. Syllabus of Modern Culture. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2021, 321 pages</i> (in Polish) .....	65
Mateusz Kłagisz, <i>Małgorzata Abassy, Modernization in the Shadow of Allah. Modern Iran. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, 142 pages</i> (in Polish) .....	69

### OBITUARIES

<i>Geza Bethlenfalvy (1936–2021)</i> , Marek Mejer (in Polish) .....	73
<i>Jerzy Hauziński (1945–2021)</i> , Zbigniew Landowski (in Polish) .....	75
<i>Józef Pacholczyk (1938–2021)</i> , Zbigniew Landowski (in Polish) .....	77
<i>Edward Tryjarski (1923–2021)</i> , Marek M. Dziekan (in Polish) .....	79

## WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW TEKSTÓW PO POLSKU

(pełna wersja tekstu dostępna także na stronie czasopisma: <http://pto.orient.uw.edu.pl/>)

Uprzejmie prosimy, aby teksty składane w redakcji „Przeglądu Orientalistycznego” były przygotowywane według poniższych reguł. Artykuły niespełniające tych wymagań nie będą przez redakcję przyjmowane. Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca.

### I. Uwagi ogólne

1. Teksty złożone w „Przeglądzie Orientalistycznym” powinny być wynikiem oryginalnych badań, w rzetelny i uczciwy sposób prezentować rezultaty własnej pracy; Autorzy stosownie powinni zaznaczyć wkład innych osób w powstawanie artykułu. Jeśli artykuł jest rezultatem badań finansowanych, prosimy o podanie informacji o źródłach finansowania, wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych jednostek.
2. Teksty złożone w „Przeglądzie Orientalistycznym” nie mogą być wcześniej opublikowane (ani w języku polskim, ani w językach obcych), jak też w tym samym czasie złożone w redakcjach innych czasopism.
3. Decyzja Autora o publikacji tekstu w „Przeglądzie Orientalistycznym” oznacza zgodę na udzielenie autorskiej licencji eksploatacyjnej do nadesłanego tekstu (dot. postaci drukowanej i/lub elektronicznej), co obejmuje prawo Redakcji do: kopiowania, publikacji, reprodukcji, cytowania, umieszczenia w formie elektronicznej w bazach danych, itp. Czas trwania udzielonej licencji jest zgodny z dyrektywą UE. Licencja zostaje udzielona „Przeglądowi Orientalistycznemu” nieodpłatnie.
4. Teksty podlegają recenzji, a wszelkie dane autorów i recenzentów są poufne (*double blind*).
5. Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania złożonych tekstów (także tytułów).
6. Przyjęte do publikacji i zredagowane teksty odsyłane są autorowi do autokorekty. Po jej dokonaniu prosimy o jak najszybsze odesłanie tekstu do redakcji.
7. Wszelkie wykryte przejawy nierzetelności naukowej (*ghostwriting* i *guest authorship*) będą ujawniane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów.
8. Autorzy ponoszą odpowiedzialność wynikającą z praw wydawniczych i praw autorskich (cytowanie, przedruk ilustracji, tabel i wykresów z innych źródeł).
9. Do przesłanej propozycji publikacji należy dołączyć stosowne oświadczenie dotyczące akceptacji powyższych punktów [plik do pobrania na stronie czasopisma: <http://pto.orient.uw.edu.pl/>].

### II. Format tekstu

1. Objętość tekstu, wraz z przypisami dolnymi i bibliografią końcową, nie powinna przekraczać 1 arkusza wydawniczego, czyli 40 tys. znaków ze spacjami.
2. Prosimy w całym tekście, także przypisach, używać czcionki unikodowej w rozmiarze 12, marginesy prawy i lewy 2,5 cm, interlinia 1,5.
3. Na tekst składa się tytuł, słowa kluczowe (*keywords*) artykułu w języku angielskim (ok. 5 słów/terminów kluczowych dla omawianej tematyki) i streszczenie (*Abstract*)

- artykułu w języku angielskim (150–200 wyrazów, max. 1000 znaków ze spacjami) utrzymane w formie bezosobowej, omawiające ogólnie poruszaną problematykę, zastosowaną metodologię i najważniejsze tezy;
4. Między cyframi (m.in. daty, zakres stron) stosujemy półpauzę (np. 1945–1954 lub s. 1–10).
  5. Przypisy powinny być przygotowane wg zasad Modern Language Association (MLA: <http://www.easybib.com/guides/citation-guides/mla-8/>) przystosowanych do j. polskiego przez redakcję „Przeglądu Orientalistycznego”. Poniżej zamieszczamy tę adaptację.
  6. Prosimy o umieszczenie pełnej listy bibliograficznej na końcu artykułu.
  7. Jeżeli konieczne jest zamieszczenie przypisu przy tytule tekstu, taki przypis opatrzymy gwiazdką.
  8. Artykuł może zawierać znaki spoza podstawowego alfabetu **łacińskiego**, jednak należy podać ich zapis także w transliteracji lub transkrypcji właściwej dla danego alfabetu niełacińskiego (np. wg. PWN).

### ADAPTACJA ZASAD dla PO

#### cytowania, wstawiania odnośników, przypisów i bibliografii wg. MLA

##### Cytaty

- W nawiasie prosimy zamieścić nazwisko autora i stronę (pełne dane bibliograficzne należy podać w Bibliografii na końcu artykułu): „cytat ....” (Said 9);
- jeśli nazwisko autora występuje w zdaniu, które przypis ten kończy wtedy piszemy: Said uważa, że ...(9).

W wypadku kilku publikacji tego samego autora należy dodać rok wydania.

##### Odnośniki, przypisy dolne i dane bibliograficzne

- odniesienie do książki bądź artykułu należy umieścić w tekście: (Said), jeśli nazwisko autora występuje w zdaniu, które przypis ten kończy wtedy podajemy sam rok: (1978); jeśli odnosimy się do kilku autorów, przypis powinien wyglądać następująco (Hart 2000, s. 15, Said 1978, s. 9). Autorzy powinni być wymienieni w porządku alfabetycznym.
- przypisy dolne umieszczamy tylko wtedy, gdy niezbędne jest dodanie lub uszczegółowienie informacji.

##### Sposób zapisu poszczególnych pozycji w Bibliografii na końcu artykułu:

1. Książka: (Autor) Nazwisko, imię. Tytuł (zapisany kursywą). Wydawnictwo, data wydania, miejsce wydania (jeśli jest istotne lub publikacja pochodzi sprzed 1900). Jeśli jest to wersja elektroniczna, należy podać dane i datę dostępu.  
Przykład: Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.  
W wypadku cytowania dwóch tekstów tego samego autora wydanych w tym samym roku:  
Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978a.
2. Rozdział w książce: (Autor) Nazwisko i imię. Tytuł rozdziału (w cudzysłowie). Tytuł książki (kursywą), red. (jeśli potrzebne) imię i nazwisko (autor lub redaktor książki), nazwa wydawnictwa, data wydania, ewent. miejsce wydania, numery stron.  
Przykład: Montrose, Louis. „Elizabeth Through the Looking Glass: Picturing the Queen’s Two Bodies”. *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World, 1500–2000*, red. Regina Schulte, Berghahn, 2006, s. 61–87.

3. Artykuł w czasopiśmie (prosimy nie stosować skrótów nazw czasopism):  
(Autor) Nazwisko i imię, tytuł artykułu (kursywą). Tytuł czasopisma (w cudzo-  
słowie), tom lub numer, ew. zeszyt, strony zajmowane przez artykuł. Jeśli artykuł  
ma wersję elektroniczną, można ją podać:  
Przykład: Asafu-Adjaye, Prince. *Private Returns on Education in Ghana: Estima-  
ting the Effects of Education on Employability in Ghana*. „African Sociological  
Review”, t. 16, nr 1, 2012, s. 120–138. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24487691](http://www.jstor.org/stable/24487691).  
Artykuł w prasie codziennej powinien być podany wg tych samych zasad, przy  
czym należy podać dokładną (dzienną) datę wydania i miejsce.
4. Prace naukowe i materiały pozostające w archiwach:  
(Autor) Nazwisko i imię. Tytuł (rodzaj pracy). Miejsce przechowywania. Data.  
Dane o wersji elektronicznej.  
Przykład: Kowalski Jan, „Edward Said” (praca magisterska, maszynopis) Uniwer-  
sytet Warszawski. 2008.
5. Dane z internetu (np. statystyczne, fotografie, mapy itp.) w bibliografii należy  
umieścić na końcu i podać datę dostępu.  
Przykład: Hume Anadarko, C.R. „Kiowa Teepees – Meat Drying”. *Annette Ross  
Hume Photography Collection*, Wichita State University Libraries. *Indigenous  
Peoples: North America*, <http://tinyurl.galegroup.com/tinyurl/3fNbh0> [1.01.2019].

### III. Nadsyłanie tekstu

1. Artykuł należy opatrzyć następującymi informacjami:
  - dane o autorze/autorach wraz z informacją o stopniu/tytule naukowym i miejscu zatrudnienia/studiów;
  - dane kontaktowe: e-mail (koniecznie wraz z informacją, czy może być udostęp-  
niony w bazie CEJSH), adres pocztowy, telefon;
2. 1 egz. jednostronnego wydruku tekstu przygotowanego zgodnie z powyższymi zasada-  
mi należy przesłać pocztą tradycyjną na adres redakcji „Przeglądu Orientalistycznego”  
(Redakcja „Przeglądu Orientalistycznego”, Wydział Orientalistyczny UW, ul. Kra-  
kowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa) wraz z podpisanym oświadczeniem  
(patrz wyżej pkt. I.9),
3. Tekst w postaci pliku elektronicznego (format Word i PDF) należy przesłać pocztą  
elektroniczną na adres: **przeglad.orientalistyczny@uw.edu.pl**. Materiały graficzne  
(fotografie, ilustracje, wykresy) prosimy załączyć w osobnych plikach jak najlepszej  
jakości (min. 300 dpi).

**In 2019 we start publishing articles in “Przegląd Orientalistyczny” also in English.**

## GUIDELINES FOR THE AUTHORS OF TEXTS IN ENGLISH

(see also: <http://pto.orient.uw.edu.pl/>)

We kindly ask you to send your articles to “Przegląd Orientalistyczny” according to the rules which follow. Articles which do not comply with the rules will not be processed by the editors. We do not send back articles which were not accepted.

### **I. Main remarks**

1. Texts submitted to the “Przegląd Orientalistyczny” should be based on original research and present any results in a reliable and dependable way. The authors should mention any contribution made by third parties accordingly. If the article is a result of funded research please note the financial sources, impact of research institutions, societies and other organizations.
2. Texts submitted to the “Przegląd Orientalistyczny” have not been published previously elsewhere (in Polish or any other language) nor submitted to other journals concurrently.
3. By submitting the text, the author grants, assigns, and transfers to the publisher, during the full term of copyright and all renewals thereof, the sole and exclusive right to print, publish, distribute, market and sell the work in any and all editions and formats throughout the world. This assignment is granted free of charge to “Przegląd Orientalistyczny” and shall be effective as long as it complies with EU directives.
4. The editor reserves the right to shorten, copyedit and proof texts accepted for publication (including article titles).
5. Submitted papers will be subject to peer review by appropriate referees. The names of the authors and the reviewers are confidential (double blind).
6. After copyediting and final proofing, the text, in an electronic format, shall be sent to the author for approval. After revisions and clarifications (if necessary), the text must be submitted to the editor as soon as possible.
7. Any indications of dishonesty, such as ghostwriting and guest authorship will be disclosed, including informing necessary parties.
8. The authors are responsible for compliance with copyrights regarding citations and reprints of illustrations, tables and diagrams from other publications.
9. Please send a statement of your acceptance of the above rules [sample on the website of the journal: [przeglad.orientalisczy@uw.edu.pl](mailto:przeglad.orientalisczy@uw.edu.pl)]
10. The authors are responsible for the English proofreading of their articles.

### **II. Text format**

1. The text, including footnotes and bibliography (references), should not exceed 40,000 characters with spaces. Please send complete scripts of the work in Word and PDF format. Any special fonts used by the author should be sent as an attachment to the text.

2. Please use font size 12 throughout the whole text, including footnotes and citations. All margins should be set up to 2,5 cm, line spacing 1,5.
3. The text should consist of a title, main body text, keywords (4–5 at least), and abstract in English (150 to 200 words, max. 1000 characters).
4. Please use an en dash between numbers (for example, 1945–1954 or pp. 1–10).
5. **Citation and footnotes should be prepared according to the standard of the Modern Language Association (MLA, 8<sup>th</sup> edition). For MLA citation guidelines please consult:**  
<http://www.easybib.com/guides/citation-guides/mla-8/>  
**List of references (cited sources) should be placed at the end of the article.**
6. If it is necessary to add a footnote to the title, please mark it with an asterisk.
7. Characters from scripts other than Latin should be always accompanied by their transliteration.

### **III. Sending the article**

1. Please send information about
  - the author, including titles and affiliation.
  - the author's email address (together with information whether the e-mail address can be available in electronic databases, esp. CEJSH), postal address and telephone number.
2. One copy of the text should be sent to the postal address of the “Przegląd Orientalistyczny”: Redakcja “Przeglądu Orientalistycznego”, Wydział Orientalistyczny UW, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, together with the author's statement of the acceptance of the editorial rules (see I.9).
3. Please send an electronic version of the text in Word and PDF format to **przeglad.orientalistyczny@uw.edu.pl**. Please attach graphic materials such as photographs, illustrations, diagrams in separate files in the best possible quality (min. 300 dpi).



## INFORMACJA O MONOGRAFICZNEJ SERII PTO „MISCELLANEA ORIENTALIA”

Mając na uwadze chęć publikowania monografii naukowych członków PTO i orientalistów w ogóle oraz rozwój mediów elektronicznych i ich coraz większą rolę w obiegu naukowym, Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego w dniu 23 września 2016 zdecydował o utworzeniu nowej serii wydawniczej: Monograficznej Serii PTO „Miscellanea Orientalia” (PTO Monograph Series „Miscellanea Orientalia”). Seria ta będzie się ukazywała w zależności od potrzeb w postaci drukowanej i/lub w wersji elektronicznej i będzie dostępna na stronie Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego. Materiały publikowane w serii będą dostępne bezpłatnie w formacie pdf.

### ZASADY PUBLIKACJI

1. Tematyka proponowanych publikacji dotyczyć może wszelkich aspektów dawnego i współczesnego Orientu;
2. Publikacje mogą być w dowolnym języku, w tym w językach orientalnych;
3. Publikacje wydawane w serii nie powinny przekraczać 40 arkuszy wydawniczych;
4. Od strony technicznej prace po polsku powinny być przygotowane według zasad przewidzianych dla „Przeglądu Orientalistycznego”, a w przypadku publikacji obcojęzycznych – „Rocznika Orientalistycznego”;
5. Każda proponowana do publikacji praca powinna mieć dwie recenzje. Recenzentów wybiera Komitet Redakcyjny serii, może przy tym skorzystać z recenzentów zaproponowanych przez Autora;
6. Komitet Redakcyjny serii składa się z redaktora naczelnego „Przeglądu Orientalistycznego”, odpowiadającego za serię, i członków ZG PTO. Do każdej publikacji wybierany jest jej redaktor naukowy zaaprobowany przez Redaktora serii w porozumieniu z Komitetem Redakcyjnym serii. PTO gwarantuje ostateczne opracowanie redakcyjne tekstu, nie ma jednakże finansowych możliwości przygotowania składu komputerowego, o co stara się Autor we własnym zakresie.
7. Istnieje możliwość przejścia przez PTO kwestii składu komputerowego po wcześniejszym przekazaniu przez Autora odpowiedniej kwoty na ten cel w formie darowizny;
8. W wypadku publikacji drukowanych tradycyjnie Autor lub Autorzy zapewniają środki finansowe na druk tomu;
9. Prawa autorskie do opublikowanego artykułu zachowują jego Autor oraz Wydawca;
10. Opublikowany artykuł, ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Autora i Wydawcy;
11. Oferta jest skierowana w pierwszym rzędzie do członków PTO, ale także do całego środowiska orientalistycznego, zarówno w Polsce, jak i za granicą.

<http://pto.orient.uw.edu.pl/category/bez-kategorii/monograficzna-seria-ptu-miscellanea-orientaliapto-monograph-series-miscellanea-orientalia/>

„Przegląd Orientalistyczny” wydawany jest przez Polskie Towarzystwo Orientalistyczne od 1949 r. Ukazuje się w języku polskim, a od 2008 r. zawiera także angielskie streszczenia artykułów, które są zamieszczane w bazie „The Central European Journal of Social Sciences and Humanities” (CEJSH: <http://cejsh.icm.edu.pl>) na Platformie Internetowej Centrum Otwartej Nauki ICM UW (CeON). Od roku 2014 w otwartym dostępie (w Bibliotece Nauki, w ramach bazy CEJSH) dostępna jest także pełna wersja artykułów i recenzji. Od 2017 roku na stronie PTO zamieszczona jest pełna wersja numerów PO.

„Przegląd Orientalistyczny” od 2007 r. znajduje się w bazie European Reference Index for the Humanities (ERIH), zweryfikowanej w roku 2011 (dyscyplina: Linguistics, kategoria: NAT – krajowe), a od 2015 r. znajduje się na liście ERIH PLUS: <http://erihplus.nsd.no/>; <https://dbh.nsd.uib.no/publiseringsskanaler/erihplus/periodical/info.action?>

„Przegląd Orientalistyczny” znajduje się w wykazie czasopism punktowanych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Polskie Towarzystwo Orientalistyczne (<http://www.pto.orient.uw.edu.pl>) posiada wiele egzemplarzy „Przeglądu Orientalistycznego” z lat ubiegłych i bieżących. Chętnych do nabycia wydawnictwa prosimy o kontakt e-mailowy: **[przeglad.orientalistyczny@uw.edu.pl](mailto:przeglad.orientalistyczny@uw.edu.pl)**.

Nasze konto: Polskie Towarzystwo Orientalistyczne  
Zarząd Główny  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28  
(Wydział Orientalistyczny UW)  
00-927 Warszawa  
bank Millenium S.A.  
54 1160 2202 0000 0000 5515 7039

