

Sylvia Filipowska<http://orcid.org/0000-0001-7108-0317>Uniwersytet Jagielloński
sylvia.filipowska@uj.edu.pl**Grażyna Zając**<http://orcid.org/0000-0001-7547-7135>Uniwersytet Jagielloński
grazyna.zajac@uj.edu.pl
DOI: 10.35765/pk.2024.4401.35

„Nieuchronna zmienność świata” albo przebieranki w literaturze tureckiej epoki tanzimatu

STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest analiza roli ubioru we wczesnych utworach literatury tureckiej epoki tanzimatu. Szczególną uwagę zwrócono na motyw przebierania się kobiety za mężczyznę i odwrotnie. Przykłady takiego motywu można znaleźć w dwóch dziełach wybitnych literatów tej epoki: w powieści Şemsettin Samiego *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* i w dramacie Namika Kemala *Vatan yahut Silistre*. W części wprowadzającej przedstawiono epokę reform (II połowa XIX w.), następnie scharakteryzowano literaturę tego okresu, podkreślając istotną rolę ubiorów w fabule utworów. Kolejna część zawiera krótkie biogramy, a w następnej omówione zostały wątki związane z przebieraniem się. W powieści *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (Miłość Talata i Fitnat) tytułowy bohater Talat, ryzykując swoje dobre imię, przebiera się za kobietę, aby móc wejść do domu ukochanej dziewczyny. W dramacie *Vatan yahut Silistre* (Ojczyzna albo Silistra) Zekiye zakłada męski strój, aby pójść za ukochanym, który wyruszył na wojnę. Akcja toczy się w czasie wojny krymskiej. Obydwa utwory są wołaniem o większą swobodę kontaktów między kochającymi się ludźmi.

SŁOWA KLUCZE: literatura okresu tanzimatu, Şemsettin Sami, Namik Kemal, motyw ubioru

ABSTRACT

“Inevitable Variability of the World” or Disguise in the Turkish Literature of the Tanzimat Period

The focus of the article revolves around the examination of the role of attire within the early works of the Tanzimat period. Significant focus was directed

towards the motif of women enrobing male attire and vice versa. Illustrative instances of this motif are discerned in two seminal works authored by prominent writers of the era: Namık Kemal's drama *Vatan yahut Silistre* and Şemsettin Sami's novel *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*. The introductory segment delineates the epoch of reform, spanning the latter half of the 19th century, followed by an exposition of the literary landscape of the period, accentuating the pivotal role of garb within the narrative framework. Subsequently, succinct biographies are presented, followed by a discourse on themes associated with disguise. In *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, the eponymous character, Talat, assumes female garb, imperiling his reputation, to gain access to the abode of his beloved. Conversely, in *Vatan yahut Silistre*, Zekiye dons masculine attire to pursue her beloved who has departed for war, set against the backdrop of the Crimean War. Both works serve as a plea for greater freedom of association between individuals bound by affection.

KEYWORDS: Tanzimat period literature, Şemsettin Sami, Namık Kemal, costume motifs

Wprowadzenie

Zachodzące w społeczeństwach przemiany kulturowe są zjawiskiem ciągłym i nieuniknionym, podlegają wpływom politycznym i ekonomicznym, ale też same wpływają na polityczny i gospodarczy obraz państwa i zamieszkujące je społeczności. Jako istotny czynnik determinujący materialną i duchową kondycję społeczeństw w naturalny sposób stają się ważnym obiektem zainteresowania literatury. Bez przesady można powiedzieć, że literatura jest lustrem, w którym – bardzo szybko od momentu zaistnienia w społeczeństwie – odbijają się zachodzące w nim przemiany kulturowe. Jednym z takich zjawisk składających się na kulturową ewolucję społeczeństwa jest strój. Jak pisze Stefan Morawski,

Strój jako znak funkcjonuje w konkretnym kontekście społecznym – ma swoją „składnię” i swoją „semantykę”; nie można go wyjaśnić poza określonym systemem, w ramach którego dokonują się zmiany poszczególnych funkcji, ich przesunięcia czy zanik (Morawski, 1976, s. 373).

Rosyjscy semiotycy, tacy jak Łotman, Bogatyriew czy Toporow, proponowali znakowe ujęcie kultury, jednocześnie rozpatrując ją „na poziomie życia codziennego, dostrzegając w powszedniej egzystencji ludzi różnych epok «małe semiotyki»” (Pogonowska, 2018, s. 155). Nie dziwi więc, że życie codzienne i wszelkie jego elementy składowe, jak na przykład ubiory, traktuje się jako ważną kategorię literacką i badawczą (Pogonowska i Borkowska, 2007). Nie bez powodu Roland Barthes twierdził,

że „zmiennosc ubioru nieuchronnie wiąże się ze zmiennością świata, i na odwrót” (Barthes, 2005, s. 38). A kiedy słyszymy słowo „zmiennosc”, bardzo często nasuwa nam się termin „ewolucja”, a nawet „rewolucja”. Barthes’owskie wyrażenie „nieuchronna zmienność świata” doskonale pasuje do epoki opisywanej w niniejszej pracy, podobnie jak pasują do niej terminy „ewolucja” i „rewolucja”.

Czymże więc była epoka zwana tanzimatem? Zupełnie inne ramy czasowe ma tanzimat jako okres reform państwowych, a inne – jako epoka literacka. W historii państwa osmańskiego¹ był to okres wielkich reform (termin *tanzimat* oznacza ‘uporządkowanie’, ‘reorganizację’), zapoczątkowany w 1839 r. na mocy edyktu sultańskiego ogłaszającego szereg zmian modernizacyjnych i europeizacyjnych. Zmiany te, mające powstrzymać regres państwa i uratować „chorego człowieka Europy” przed upadkiem, wprowadzono w wielu dziedzinach, jak administracja, sądownictwo, wojskowość, system podatkowy, edukacja, wolności obywatelskie, równe traktowanie bez względu na język i wyznanie. Wraz z wprowadzaniem tych zmian, z zakładaniem nowego typu szkół, powoli kształtowało się nowe pokolenie inteligencji – wykształcone według europejskich programów szkolnych, znające język francuski, wyjeżdżające do Europy, żywo interesujące się zdobyczami zachodniej nauki i techniki oraz osiągnięciami w dziedzinie szeroko pojętej kultury, w tym i literatury. Musiało upłynąć dwadzieścia lat, zanim idea tanzimatu objawiła się w literaturze. Za umowną datę początku ‘literatury okresu reform’ przyjmuje się rok 1859 (to data wydania w Turcji pierwszego przekładu poezji francuskich, jak również data powstania pierwszej oryginalnej sztuki scenicznej). Tanzimat w państwowości umownie kończy się na roku 1876, gdy na tron wstępuje despotyczny sułtan Abdülhamit II, a w literaturze – na roku 1896, gdy miejsce zaangażowanych politycznie i społecznie twórców piszących dla szerokich mas czytelników zajmuje młode pokolenie pisarzy tworzących elitarną „sztukę dla sztuki” i zwracających się do odbiorców z wyższych sfer (okres ten od nazwy wiodącego czasopisma wziął nazwę *Servet-i Fünun*).

1 W niniejszym tekście stosuje się zamiennie – celem uniknięcia powtórzeń – terminy ‘Turcja’ i ‘państwo osmańskie’. Choć w Turcji przestrzega się różnicowania tych terminów i mianem ‘Turcja’ określa się jedynie państwo proklamowane w 1923 r., w świadomości Europejczyków ten kraj od wieków był Turcją, jego mieszkańcy – Turkami, a język – tureckim.

Nowa literatura – nowe wyzwania

Literatura turecka² w II połowie XIX w. przeszła gruntowną przemianę. Jak pisze Fatih Kanter, twórcy nowej literatury wyznaczali jej dwa cele: miała być „inna niż dotychczas” i miała „szukać nowych wyzwań” (Kanter, 2021, s. 820). Schematyczna poezja dywanowa, przez całe wieki pisana według utartych kanonów perskich i arabskich, ustąpiła miejsca nowej poezji otwartej na europejskie wzorce. Zachodnie gatunki beletrystyki – powieść i nowela – wcześniej nie były Turkom znane; pojawiły się dopiero w okresie reform. Podobnie było z dramatem. Turcy mieli swoje ludowe odmiany teatru (*halk tiyatrosu*), rozwijane również na dworach, ale *de facto* będące teatrem ludowym (*saray tiyatrosu*). Te ludowe odmiany nie miały jednak nic wspólnego z europejskim dramatem opartym na tradycji teatru greckiego. Największe przemiany w okresie reform dokonały się zatem w prozie i dramacie; pierwsza turecka sztuka sceniczna (komedia İbrahima Şinasiego *Şair Evlenmesi*, pol. Ożenek poety) powstała w 1859 r., pierwsza powieść (Şemsettina Samiego *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, pol. Miłość Talata i Fitnat) ukazała się w 1872 r., a pierwsze nowele publikowano od 1870 r. Od razu też autorzy próbujący swych sił na polu nowych gatunków obrali sobie za główny cel edukowanie społeczeństwa – niemal wszystkie powieści i sztuki sceniczne epoki tanzimatu mają wyraźnie zaznaczony dydaktyczny charakter. Dydaktyzm ten jest tak widoczny i do tego stopnia „nachalny”, że współczesnego czytelnika może wręcz irytować. Bohaterowie są albo bez skazy, albo do głębi źli, a stosunek autora do kreowanych postaci jest jednoznaczny i świadomie wyeksponowany. Jak pisze Durali Yılmaz w opracowaniu na temat narodzin tureckiej beletrystyki, „Są więc dwie rzeczy, których oczekuje się po pisarzu: jego dzieła mają być pełne wskazówek, a równocześnie winny chwytają za serce i wyciskać łzy” (Yılmaz, 1990, s. 24).

Główne tematy wczesnej prozy to: 1) miłość i problem aranżowania małżeństw; 2) niewolnictwo (pomimo prawnych zakazów wciąż praktykowane w XIX-wiecznej Turcji); 3) przejmowanie obyczajów i mody z Europy. Wszystkie te zagadnienia poruszane były w sposób krytyczny; pisarze wyraźnie okazywali swój negatywny stosunek do aranżowania małżeństw, utrzymywania w domach służby kupowanej od handlarzy ludźmi i do bezrefleksyjnego naśladowania zachodnich mód i zachowań. Natomiast we wczesnej tureckiej dramaturgii dodatkowo pojawiały się także kwestie patriotyczne i obywatelskie.

2 Mianem ‘literatura turecka’ określamy całokształt historii literatury w Turcji tak epoki osmańskiej, jak i republikańskiej. Por. tytuły opracowań naukowych, np. J. Ciopiński, *Świat dawnej literatury tureckiej*; S. Płaskowicka-Rymkiewicz i in., *Historia literatury tureckiej. Zarys*.

W prozie i dramacie okresu tanzimatu ubiory, które autorzy w sposób świadomy i przemyślany wybierali dla swoich bohaterów, pełniły ważną funkcję, niosąc istotny ładunek informacji dla odbiorcy. Podobną wagę miały szczegóły dotyczące wyposażenia domu (meble tradycyjne bądź europejskie, obrazy, rzeźby, książki, instrumenty orientalne lub zachodnie itd.). Charakter tych detali, podobnie jak charakter ubiorów, służył pisarzom do kreowania rzeczywistości ściśle według zamierzonego planu, a pierwsze miejsce na tym planie najczęściej zajmował cel edukacyjny i umoralniający. Drobiazgowo opisy miejsc i ludzi miały promować bądź krytykować, zachęcać do konkretnych postaw lub przed nimi przestrzegać, gdyż – jak pisze Murat Tan w swoim opracowaniu o motywie „błędnej” europeizacji w tureckiej powieści, niewłaściwe formy przyjmowania europejskich nowinek pojawiły się w osmańskim społeczeństwie bardzo szybko po tym, jak Turcja podjęła próbę modernizacji i zbliżenia się do Europy, a pierwsi powieściopisarze uznali za swoją powinność ostrzeganie czytelników, że pewne stroje i maniery narażają człowieka na śmieszność (Tan, 2016, s. 447).

Najbardziej znane we wczesnej tureckiej prozie przykłady bezkrytycznego naśladowania Europejczyków w kwestii ubiorów, ale i ogólnie – w kwestii stylu życia, stworzyli Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem i Hüseyin Rahmi Gürpınar. Niektórzy ich bohaterowie trwonią majątki na europejskie stroje, w których wyglądają żałośnie. Obsesyjnie dbają o wygląd, ale nie zdają sobie sprawy z tego, że popadają w śmieszność. Popisują się znajomością francuskich słówek, choć bardzo słabo znają język, a swoje kompleksy leczą, odzywając się po francusku do pucybutów i ulicznych sprzedawców. Karmią swoją wyobraźnię przykładami marnych francuskich romansów, które są dla nich niczym święta księga i jedyne źródło wiedzy o życiu. Język turecki uważają za prymitywny i pospolity. Takich bohaterów, przedstawionych jednoznacznie źle, spotyka na koniec kara: z powodu niefrasobliwego stylu życia szybko tracą majątki, a wtedy odwracają się od nich wszyscy przyjaciele.

Ubiory kobiet znacznie rzadziej stają się obiektem zainteresowania pisarzy okresu tanzimatu, co wynika z faktu, że w społeczeństwie tureckim kobiety spotykane w miejscach publicznych zasłonięte były czarczafem. Aby opisać stroje postaci kobiecych, narrator musiał „wejść” do *haremliku*, czyli żeńskiej części domu. Poza tym istniała zasadnicza różnica między charakterem zmian zachodzących w ubiorach mężczyzn i kobiet: w strojach męskich dokonywała się w epoce reform prawdziwa rewolucja, podczas gdy żeńskim ubiorom religia nie pozostawiała wiele swobody. Kobiety z wyższych sfer, podobnie jak mężczyźni, przyswajały sobie europejskie trendy modowe, ale widok tak ubranych kobiet zarezerwowany był dla męża i najbliższej rodziny. Opuszczając dom, kobieta

nakładała przypominające pelerynę wierzchnie okrycie, długie, luźne, maskujące kształty ciała, najczęściej czarne. Oślaniała również głowę i twarz, pozostawiając odkryte jedynie oczy.

Nic więc dziwnego, że jeśli we wczesnej powieści tureckiej pojawiają się wzmianki o europejskim ubiorze kobiety, prawie zawsze jest to Europejka bądź przedstawicielka niemuzułmańskiej mniejszości (Greczynka, Ormianka). Jak pisze Elifnur Atalay w opracowaniu na temat ewolucji ubiorów kobiecych w XIX-wiecznej Turcji, wraz z przyjęciem zachodnich wzorców do reformowania państwa i życia politycznego przemianom zaczęły też podlegać ubiory, a kobiety z wyższych miejskich sfer uznały europejski styl bycia za godzien naśladowania. Przemiany w żeńskich ubiorach pozostały jednak powierzchowne, a ostra krytyka płynąca ze społeczeństwa oraz kilkukrotnie wydawane sułtańskie edykty określające dopuszczalne stroje kobiet w miejscach publicznych – skutecznie hamowały reformowanie ubiorów wyjściowych (Atalay, 2021, s. 145–146).

Szczególnym przypadkiem wykorzystania motywu stroju do utkania fabuły utworu jest przebieranie się kobiety w strój męski i mężczyzny w strój kobiecy. Taki motyw wykorzystało dwóch czołowych twórców okresu tanzimatu, Şemsettin Sami i Namık Kemal, pierwszy z nich – w powieści, drugi – w dramacie. W powieści *Miłość Talata i Fitnat* w kobiecy strój przebiera się młodzieniec, aby móc wejść do domu dziewczyny, w której się zakochał, a w sztuce *Vatan yahut Silistre* (pol. Ojczyzna albo Silistra) główną bohaterką jest niezależna, odważna dziewczyna, która przebrała się w męski strój, aby podążyć za ukochanym idącym na wojnę. Motyw przebrania zajmuje w obu utworach niewiele miejsca, w zestawieniu z całością fabuły jest motywem zupełnie pobocznym, ale dla głównych bohaterów był czynnikiem o kapitalnym znaczeniu, umożliwiającym ich dalszy udział w akcji i wpływ na rozwój wypadków.

Albański poliglota i osmański wieszcz narodowy

Şemsettin Sami (1850–1904) to pisarz osmański pochodzenia albańskiego (nazwisko rodowe – Frashëri), poliglota, encyklopedysta, autor słowników i podręczników, wydawca, tłumacz, autor pierwszej tureckiej powieści. Pisał po turecku, francusku i albańsku, ale jako absolwent elitarnego greckiego liceum w Janinie znał biegle także inne języki: grecki, klasyczny grecki i włoski. Przez wiele lat pobierał nauki religijne w bractwie bektaszytów, którego był członkiem, co dodatkowo zaowocowało biegłą znajomością języków arabskiego i perskiego. Na tle ówczesnej tureckiej kadry urzędniczej, z reguły słabo znającej język francuski i wykształconej w muzułmańskich gimnazjach (*rüştiye*), które znacznie odbiegały

poziomem od szkół innowierców, Şemsettin Sami zdecydowanie wyróżniał się więc erudycją i znajomością języków. W 1872 r. opublikował w prasie *Milosć Talata i Fitnat*, uważaną za pierwszą rodzimą powieść turecką. Jego szeroka wiedza niepokoiła sułtanów cierpiących na urojenia prześladowcze i obawiających się zewsząd zamachów. W roku 1874 sułtan Abdülaziz wysłał go do dalekiej Libii będącej wtedy osmańską prowincją z misją redagowania gazety (co było *de facto* zesłaniem i skutecznym odizolowaniem od kręgów intelektualnych Sztambułu). Pisarzowi udało się wrócić stamtąd po roku. Z kolei sułtan Abdülhamit II w 1881 r. utworzył dla niego fikcyjne stanowisko urzędnicze polegające na tym, że w zamian za wysoką pensję pisarz miał ograniczyć kontakty z otoczeniem. W miarę upływu lat ten „urząd” coraz bardziej stawał się aresztem domowym, co trwało do śmierci pisarza. Trzeba tu zaznaczyć, że za panowania Abdülhamita, cierpiącego na jeszcze cięższą niż Abdülaziz postać urojeń prześladowczych, intelektualistów i polityków skazywanych na odległy urząd lub zesłanie było bardzo wielu i Şemsettin nie był wyjątkiem.

Namik Kemal (1840–1888) to legendarny bojownik o wolność słowa i swobody obywatelskie, do dziś uważany za największego literata epoki tanzimatu, już za życia cieszący się wielką sławą poeta, dramaturg, powieściopisarz i felietonista, ponadto zasłużony wydawca prasy i mąż stanu zaangażowany w prace nad pierwszą turecką konstytucją (1876)³. Kilkakrotnie aresztowany, zsyłany, zmuszany do milczenia, uparcie tworzył porywające wiersze o umiłowaniu ojczyzny i wolności, krążące poza cenzurą, w ręcznie sporządzanych kopiach. Problemów przysparzały mu też sztuki sceniczne. Podobnie jak inni twórcy okresu tanzimatu uprawiający dramaturgię, uważał teatr za najlepszą trybunę do głoszenia poglądów i kształtowania postaw obywatelskich. Z ostatnich 22 lat życia aż 18 spędził na emigracji lub zesłaniu. W 1867 r. zbiegł do Francji, gdy doszło do dekonspiracji w szeregach tajnej organizacji Młodych Osmanów, mającej za cel wprowadzenie monarchii konstytucyjnej. Ugoda sułtana Abdülaziza z przywódcami opozycji pozwoliła pisarzowi wrócić do kraju po czterech latach. W 1873 r. sułtan zesłał pisarza do lochu na Cyprze. Pretekstem był wybuch entuzjazmu wśród widzów, którzy po premierze sztuki *Ojczyzna albo Silistra* ruszyli ulicami Sztambułu, manifestując przywiązanie do ojczyzny. W sztuce tej Kemal wyraźnie przeciwstawił bezduszną władzę patriotycznie nastawionym ochotnikom idącym bronić zaatakowanej ojczyzny. Zwolniony z więzienia w 1876 r. po detronizacji sułtana, za rządów Abdülhamita II ponownie został zmuszony do opuszczenia Sztambułu i od roku 1877 do końca życia mieszkał kolejno na kilku

3 O konstytucji *Kânûn-ı Esâsî* w języku polskim czyt. np. w: Lewis, 1972, s. 423–424; Wituch, 1980, s. 37–48; Kolodziejczyk, 2000, s. 19–29.

wyspach Morza Egejskiego. Formalnie sprawował tam drobne urzędy, ale *de facto* było to zesłanie z kategorycznym zakazem przyjazdu do stolicy i z bardzo trudnymi warunkami finansowymi.

Przebieranie się: konieczność, a nie zabawa

Fabula powieści Şemsettina Samiego *Miłość Talata i Fitnat* obraca się wokół tragicznie zakończonej miłości dwojga młodych ludzi. Osiemnaścieletni Talat zakochuje się w piętnastoletniej Fitnat, którą pewnego dnia dostrzegł w oknie i odtąd codziennie w drodze do pracy podnosił głowę, by zobaczyć dziewczynę. Również i ona zwróciła uwagę na młodego człowieka i zakochała się. Fitnat, osierocona w niemowlęctwie i wychowywana w surowym rygorze przez ojczyma, nie miała żadnego kontaktu ze światem zewnętrznym. Całe dni spędzała ze staruszką-nianią, a jedyną osobą przekraczającą próg tego domu była nauczycielka haftu. Talat, desperacko poszukujący możliwości spotkania z dziewczyną i wyznania jej miłości, wpadł na szalony pomysł, aby w kobiecym przebraniu zapoznać się z nauczycielką i tą drogą dotrzeć do ukochanej.

„No, tak! Mógłbym się przebrać za kobietę i pójść do tej nauczycielki. Powiedziałbym jej, że chcę się uczyć haftu. Ach, jaki świetny pomysł! To bardzo proste: nie mam zarostu, jestem niewysoki... Och, ale nie mam długich włosów! Cóż, mogę sobie kupić perukę, powinno wystarczyć. Muszę też kupić *ferace*⁴ i *yaşmak*⁵. Nikt mnie na ulicy nie rozpozna! Że też wcześniej na to nie wpadłem!” – mówił sam do siebie, a jego nastroj szybko zmieniał się z beznadziejnego w radosny. Ułożył sobie w głowie plan przebrania. Wrócił do domu. Tej nocy nie mógł zasnąć (Şemsettin Sami, 2011, s. 49)⁶.

Następnego dnia Talat dokonał zakupów. U francuskiej modystki, którą pisarz – zgodnie z ówczesną modą językową wyższych sfer – nazywa *mademoiselle*, kupił perukę, a na targu z używaną odzieżą suknię, szarawary, pelerynę i chustę. Stroju dopełniała mała damska parasolka. Pierwsza część planu powiodła się znakomicie: mistrzyni haftu przyjęła „dziewczynę” na lekcje w swoim domu i uwierzyła w jej historię, że wcześniej straciwszy matkę, została wychowana przez ojca – profesora medresy,

4 Ferace (czyt. feradže) – wierzchni strój muzułmanek w XIX-wiecznej Turcji, rodzaj długiej, czarnej peleryny.

5 Yaşmak (czyt. jaszmak) – dwuczęściowe nakrycie głowy i twarzy, pozostawiające niezakryte oczy; noszone było razem z ferace.

6 Wszystkie tłumaczenia tureckich tekstów pochodzą od autorki artykułu.

który zadbał o jej edukację, ale zupełnie zaniedbał naukę ręcznych robótek. Powieść pełna jest nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności. Jednym z takich dziwnych przypadków jest fakt, że mistrzyni haftu wpada na pomysł, aby tę starannie wykształconą, ale nieznaną sztuki haftowania uczennicę zaprowadzić do domu innej uczennicy, która jest biegła w ręcznych robótkach, ale nie umie czytać i pisać. Łatwo się domyślić, że pisarz „doprowadza” w ten sposób do spotkania Talata i Fitnat. Talat wie, że idzie na spotkanie z dziewczyną, którą kocha, ona zaś – nie rozpoznaje go w kobiecym przebraniu.

Szczęśliwe spotkania trwały dziesięć dni. Dziewczęta bardzo się zaprzyjaźniły, na pożegnanie całowały się w usta. W tym czasie ojczym zaplanował dla Fitnat zamążpójście, bo 15-letnie dziewczęta zazwyczaj były już wydawane za mąż. Kiedy oznajmiono Fitnat, że nie tylko wybrano dla niej małżonka, ale już podpisano kontrakt ślubny, wpadła w rozpacz i następnego dnia, szlochając, powiedziała o tym Talatowi, wyjawiając mu też, że kocha młodzieńca, który codziennie idzie tą ulicą do pracy i wymienia z nią ukradkowe spojrzenia. Talat, wstrząśnięty faktem, że ukochana będzie oddana innemu mężczyźnie, ale także wypowiedzianym przez nią wyznaniem miłości, ujawnia się:

– Moja droga! Upadnę ci do stóp i będę błagać o przebaczenie! Wybacz mi, albo własną ręką mnie zabij i uwolnij od tego świata! Moja wielka miłość do ciebie zmusiła mnie do tego oszustwa. Przebacz! Chciałem tylko się z tobą spotykać...

– Ragibe! Co ty mówisz?

– Nie mów już na mnie Ragibe. Nie jestem Ragibe. Ja jestem Talat! — to mówiąc, ściągnął z głowy chustę i perukę, a spod sukienki wyjął kłębki wełny, które udawały piersi. I stał tak, z gołą głową, w męskim uczesaniu. (...) Albo mi wybacz, niechaj usłyszę z twoich ust „wybaczam”, albo mnie zabij. Zabij! Ach, umrzeć... Co to za wielkie szczęście, umrzeć. Skoro nas rozdzieli, skoro już cię więcej... ach, więcej nie zobaczę, niechbym umarł! Moja miła! Zabij mnie, ale się na mnie nie gniewaj! (Semsettin Sami, 2011, s. 86).

Fitnat nie czuła żalu do ukochanego. Młodzi rozstali się w nadziei, że jeszcze się zobaczą, a małżeństwo uda się odwołać, jednak dalszy bieg zdarzeń skutecznie rozdzielił zakochanych. Ojczym, okłamując Fitnat, że zawiezie ją do letniego domu, wysłał ją wprost do rezydencji poślubionej jej mężczyzny. Zakończenie powieści obfituje w pełne egzaltacji sceny i nieprawdopodobne przypadki. Fitnat wolała umrzeć, niż zgodzić się na to małżeństwo i popełniła samobójstwo, przebijając się nożem. Talat, który zdobył adres ukochanej, przybył tam w momencie, gdy dziewczyna wydawała ostatnie tchnienie i – porażony tym widokiem – padł

martwy, do końca przebrany za kobietę. Ukoronowaniem całego łańcucha zdarzeń było odkrycie talizmanu, który Fitnat od dzieciństwa nosiła na piersi. Niedoszły małżonek otworzył go i odczytał znajdujący się tam list. Napisała go tuż przed śmiercią matka Fitnat, polecając jej, by – gdy dorosnie – odszukała swojego ojca. Mężczyzna dowiedział się z treści listu, że jest ojcem Fitnat, po czym postradał zmysły.

Pierwsza powieść turecka ma sporo wad. Jej wartość literacką obniżają skomplikowane zwroty akcji, nieprawdopodobne przypadki, dialogi pełne egzaltacji, niedopracowana narracja. W tamtym czasie odgrywała ona jednak ważną rolę społeczną, zmuszając czytelników do refleksji na temat małżeństwa i miejsca kobiety w społeczeństwie.

Fabula dramatu Namika Kemala *Ojczyzna albo Silistra* osadzona została w realiach bitwy o bałkańską twierdzę Silistra podczas wojny krymskiej. Na wiosnę 1854 r. armia rosyjska wkroczyła na Bałkany i doszło do oblężenia tej tureckiej twierdzy. Trwająca trzy miesiące bohaterska obrona Silistry zakończyła się zwycięsko dla Turków – armia rosyjska odstąpiła od oblężenia i wycofała się. A oto, jak to ważne wydarzenie historyczne wykorzystał w swojej sztuce Namik Kemal: akcja zaczyna się w bałkańskim miasteczku Monastyr, gdzie mieszkają zakochani w sobie młodzieniec imieniem İslam i dziewczyna Zekiye, sierota pozostająca pod opieką niani. Na wieść o trudnym położeniu Silistry İslam zgłasza się jako ochotnik do obrony twierdzy. Przed wyruszeniem na wojnę odwiedza ukochaną, aby się pożegnać (autor wprowadził tutaj bardzo nietypową scenę, zupełnie nie do pomyslenia w ówczesnych warunkach muzułmańskiej obyczajowości – İslam wskakuje do pokoju dziewczyny przez okno i rozmawiają swobodnie, bez obecności osób trzecich). Potem młodzieniec wychodzi, pozostawiając pogrążoną w smutku Zekiye, i woła do gromady ochotników, dla których ma być dowódcą: „Kto mnie kocha, niech rusza za mną!”. W tym momencie dziewczyna podejmuje nagłą decyzję, że wyruszy w ślad za ukochanym. Zakłada ubranie zmarłego na gruźlicę brata i opuszcza dom pomimo gwałtownego sprzeciwu opiekunki:

Zekiye:

– Pójdę, nianiu! A właśnie że pójdę! Kto wie, pod jakim drzewem przyjdzie mi dziś nocować, na czyjej mogile? Kto wie, może skorpiony będą koło mnie krążyć, może zmije. Kto wie, czy będę głodować, czy może umrę z braku wody. Ale i tak pójdę. Za moim İslamem! Przecież powiedział przed chwilą: Pójdę! Pójdę! I poszedł. A ja – co ja tu jeszcze robię? (*Trzasnąwszy mocno drzwiami, odchodzi*) (Namik Kemal, 2022, s. 19).

W następnym akcie widzimy już Zekiye w twierdzy. Wśród innych ochotników wygląda jak dziecko. Dowódca twierdzy zauważa ją w tłumie,

przywołuje i mówi, że powinna opuścić to miejsce, bo nie nadaje się do walki i do umierania za ojczyznę. Adam (bo tak przedstawia się Zekiye) upiera się, że zostanie:

Zekiye:

– Czego pan ode mnie chce? Czyż ojczyzna to nie jest świątynia Boga? Przecież każde zwierzę ofiarne jest przyjmowane do świątyni, czy tłuste, czy chude. Proszę, niech pan nie zabrania dzieciom umierać za ojczyznę. Tylu młodych ludzi umiera na gruźlicę, na dżumę. To dlaczego ja nie mogę umrzeć od kuli, od pocisku? (Namık Kemal, 2022, s. 25).

Widząc taką determinację, komendant wyraża zgodę: „I pacholeta chcą ginąć... I siwobrodzi starcy... Cóż mam zrobić? Niech im Bóg da żyć dla ojczyzny!” (Namık Kemal, 2022, s. 25). Kolejna scena ukazuje tragiczny powrót oddziału z pola walki. Wielu obrońców poległo, İslam jest ranny. Opowiada, co się stało, i traci przytomność, upadając wprost w ramiona Zekiye. Dziewczyna przez dwanaście dni zajmuje się nim. Dopóki młodzieniec źle się czuje, nie zwraca uwagi na otoczenie i leży półprzytomny, ale dwunastego dnia dostrzega opiekującą się nim osobę:

İslam:

– Kim ty jesteś?

Zekiye:

– A, nikim. Przysłali mnie tu do pomocy.

İslam:

– Ale ten głos! Podejdź tu. Bliżej... Jeszcze bliżej... Kto ty jesteś?

Zekiye:

– (*Usiłując ukryć przed nim twarz*) Kto? Ja? Dowódca mnie tu przysłał...

İslam:

– Ach! To niemożliwe! Przecież Bóg nie stworzył dwóch Zekiye! Jakże mi się dwoi w oczach! (*Chwyta dziewczynę za ręce*) Powiedz, na Boga, powiedz! Jak zemdląłem, to upadłem w twoje ramiona? Jak leżałem półprzytomny, to ty cały czas byłaś przy mnie? Ty jesteś Zekiye, prawda? Na Boga, nie chowaj się. Pokaż się. Boże, to naprawdę Zekiye. Jeśli ty nie jesteś Zekiye, to znaczy, że jestem już szahidem i Bóg przydzielił mi anioła podobnego do niej. Powiedz! Jeśli jest ktoś, kogo miłujesz, to przysięgnij na niego i powiedz: czy ja jestem na ziemi, czy w raju?

Zekiye:

– Jednego kocham na tym świecie i to jesteś ty (Namık Kemal, 2022, s. 38).

Kolejne sceny pokazują bohaterskie działania obrońców, a największą chwałę na polu bitwy zdobywają İslam i jego ukochana, gdy zakradłszy

się do obozu wroga, wysadzają w powietrze skład amunicji. Po tym zdarzeniu wrogie wojska zarządzają odwrót. W końcowych scenach jesteśmy świadkami powszechnej radości obrońców i ślubu głównych bohaterów.

W sztuce *Ojczyzna albo Siliistra* motyw przebrania się w strój płci przeciwnej – podobnie jak w powieści *Miłość Talata i Fitnat* – pełni drugoplanową rolę i jest wyrażony zaledwie kilkoma słowami, ale dla biegu wydarzeń ma zasadnicze znaczenie. Bez tego motywu autorom nie udało się rozwinąć wątku miłosnego, a w dramacie – dodatkowo – wątku patriotycznego. Należy też zauważyć, że dzięki wykorzystaniu takiego motywu obu pisarzom udało się zrealizować bardzo ważny cel: pokazać rolę kobiety w społeczeństwie. Można też zaryzykować stwierdzenie, że udało im się wykazać, że kobieta jest równa mężczyźnie...

Zamiast zakończenia: ewolucja czy może (r)ewolucja?

Wydaje się, że Barthes'owskie określenie „nieuchronna zmienność świata”, którego użył w kontekście zmienności mody, ma w niniejszych rozważaniach dwojaki sens. W najdosłowniejszym rozumieniu oznacza ewoluowanie osmańskich tradycji w kwestii ubioru, przewartościowywanie ich oraz dostosowywanie do europejskiej mody poprzez mądre bądź bezmyślne naśladownictwo. Trzeba jednak zauważyć, że owa „nieuchronna zmienność świata” oznaczała dla muzułmańskich mieszkańców państwa osmańskiego także (r)ewolucję szerszej pojętej obyczajowości. W powieści Şemsettina Samiego widzimy wołanie o większą wolność dla młodych ludzi, o prawo do bliższych kontaktów między chłopcami i dziewczętami, prawo do możliwości poznania się, zawarcia przyjaźni, wymiany myśli i poglądów, zanim bezduszna machina społeczna każe dwojgu nieznanym się ludziom stanąć naprzeciw siebie w małżeńskiej alkowie bądź dwojgu kochającym się ludziom zapomnieć o sobie raz na zawsze. W dramacie Namıka Kemala absolutnie rewolucyjny charakter ma główna bohaterka, której autor nadał dwie cechy niespotykane dotąd w tureckiej literaturze pięknej: po pierwsze, jest osobą wykształconą, czytającą, mającą własne zdanie i niestroniącą od wyrażania tego zdania nawet w obecności mężczyzn; a po drugie, ma na tyle odwagi, aby posunąć się do bardzo ryzykownego przebrania się w męski strój i wyruszenia na wojnę.

Nie ulega wątpliwości, że kwestia stroju w kontekście (r)ewolucji obyczajowej jest bardzo ważna. W tradycyjnej kulturze muzułmańskiej ubiór stoi na straży moralności poprzez wyraźne separowanie kobiet od mężczyzn. Natomiast w przedstawionych tutaj utworach strój (a dokładniej – motyw zamiany stroju) został przewrotnie wykorzystany w innym celu – do nawiązania kontaktu. Trzeba jednak stwierdzić, że stworzone

przez obu autorów postaci mocno wybiegają w czasie poza epokę, w której umieszczono akcję utworów. Szczególnie motyw obcego mężczyzny wchodzącego w kobiecym przebraniu do *haremu* (żeńskiej części domu) jest trudny do wyobrażenia w warunkach XIX-wiecznej Turcji. Obydwaj autorzy byli zwolennikami pozytywnej europeizacji, czyli przejmowania z dorobku Europy elementów, które nie zagrożą rodzimej tradycji i nie zaburzą porządku społecznego, ale uczynią stosunki międzyludzkie bardziej przystającymi do współczesnego świata. Wykorzystany przez nich motyw „prebieranki”, bardzo odważny jak na tamtą epokę, niewątpliwie zapowiadał nadejście nowych czasów i kolejnej wielkiej (r)ewolucji, która miała nastąpić po przewrocie politycznym w roku 1908. W tym kontekście obu autorów można określić jako prekursorów rozwiązań literackich, które pozwalają zakochanym w sobie muzułmańskim bohaterom na utrzymywanie kontaktów.

BIBLIOGRAFIA

- Atalay, E. (2021). 19. Yüzyıl Osmanlı İstanbul’unda Kadın Kıyafetinin Evrimi. *ETÜT*, sayı 2, 131–161. DOI: 10.52003/etut.2021.12.
- Barthes, R. (2005). *System mody*. Tłum. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borkowska, G. (2007). Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans). W: G. Borkowska i A. Mazur (red.), *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 27–38.
- Ciopiński, J. (1997). *Świat dawnej literatury tureckiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Kanter, F. (2021). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Hikâyesi (1860–1923). W: Ö. Emiroğlu (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, c.1, 819–844.
- Kołodziejczyk, D. (2000). *Turcja*. Warszawa: Trio.
- Lewis, B. (1972). *Narodziny nowoczesnej Turcji*. Tłum. K. Dorosz. Warszawa: PWN.
- Morawski, S. (1976). Estetyka a semiotyka. *Pamiętnik Literacki*, tom 67, nr 3, 359–402.
- Namık Kemal. (2022). *Vatan yahut Silistre*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Płaskowicka-Rymkiewicz, S. i in. (1971). *Historia literatury tureckiej. Zarys*. Wrocław: Ossolineum.
- Pogonowska, E. (2018). Semiotyka ubioru mieszkańców czerwonej Rosji na podstawie polskich relacji podróżniczych z lat 30. XX wieku. *Napis*, XXIV, 155–178. DOI: 10.18318/napis.2018.1.10.

- Şemsettin Sami. (2011). *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*. İstanbul: Akvaryum Yayınevi.
- Tan, M. (2016). Başlangıcından Cumhuriyete Romanımızda Yanlış Batılılaşan Tipin Kılık Kıyafeti Üzerinde Bazı Dikkatler. W: *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Bartın: BÜ Yayınları, 445–458.
- Wituch, T. (1980). *Tureckie przemiany. Dzieje Turcji 1878–1923*. Warszawa: PWN.
- Yılmaz, D. (1990). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Grażyna Zajac – orientalista-turkolog, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w badaniach nad literaturą turecką XIX i XX w., ze szczególnym uwzględnieniem autobiografii oraz literatury Turków cypryjskich. Tłumaczy literaturę turecką, współpracuje z redakcjami czasopism polskich Tatarów „Przegląd Tatarski” i „Rocznik Tatarów Polskich”. Ważniejsze publikacje: *Smutna ojczyzna i ja smutny... Kregi literackie epoki Abdülhamita II w świetle tureckiej autobiografii* (2008); *Ciało twoje, gości moje. Rodzina i szkoła epoki Abdülhamita II w świetle tureckiej autobiografii* (2013); *Halit Ziya Uşaklıgil – turecki wychowanek katolickiej szkoły ojców mechtarystów* (2020).

Sylwia Filipowska – orientalista-turkolog. Bada współczesną literaturę turecką, a szczególnie literaturę dokumentu osobistego oraz polsko-tureckie związki literackie w perspektywie komparatystycznej. Ważniejsze publikacje: *Obraz dziewiętnastowiecznego Stambułu w polskiej i tureckiej literaturze wspomnieniowej* (2017); *The Reception of Orhan Pamuk’s Literary Output in Poland* (2022); *Radiowy reportaż z podróży profesora Tadeusza Kowalskiego do Turcji w 1927 roku* (2021).