

Mateusz M. Kłagisz

Widowisko *ta'zije* – przestrzeń dla pamięci w kulturze irańskiej

Wstęp

Prezentowany tekst wygłoszono w ramach I Seminarium Naukowego *Dziedzictwo i pamięć w działaniu – perspektywa interdyscyplinarna* zorganizowanego przez Sekcję Studiów nad Dziedzictwem i Pamięcią Kulturową przy Zarządzie Głównym Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego we współpracy z Instytutem Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego (27 IV 2018, Wrocław). Jego przedmiotem jest widowisko pasyjne *ta'zije* analizowane jako potencjalna przestrzeń dla operowania pamięcią (tj. jej przywoływania i (re)modelowania) w kulturze irańskiej¹. Rzeczownik ‘przeźren’ stanowi tu synonim Halbwachsowych społecznych ram pamięci, które umożliwiają jednostce budowanie ciągłości i relacji z przeszłością². Widowisko *ta'zije* traktujemy zatem jako społeczno-kulturowy konstrukt utrzymujący jednostkę i zbiorowość w żywym kontakcie z tym, co minęło, i z tym, co konstytuuje jego/jej tożsamość. Widowisko *ta'zije* miesza fakty historyczne z mitologicznymi, zamazuje istniejące między nimi granice i nabiera głęboko symbolicznego znaczenia, dlatego jego opis winien obejmować trzy proponowane przez Victora Turnera perspektywy: 1) opis obserwowalnej formy zewnętrznej; 2) interpretacje specjalistów i uczestników-laików; 3) konteksty odnalezione przez antropologów³. Każde przedstawienie daje się wreszcie

¹ Szerzej na temat *ta'zije* zob. np.: B. Beja'ī, *Namajesz dar Iran*, Tehran 1391/2012–2013, s. 113–156; *Ta'zīyeh: Ritual and Drama in Iran*, P. Chelkowski (red.), New York 1979; P. Chelkowski, *Ta'zia*, [w:] *Encyclopædia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/tazia> (22 IV 2018); idem, *From Karbala to New York: Ta'zīyeh on the Move*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4; A. Krasnowolska, *Teatr irański*, [w:] *Teatr Orientu*, P. Piekarski P. (red.), Kraków 1998, s. 61–62; B. Majewska, *Taazije: misterium cierpienia które zbawia*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1983, nr 5, s. 75–86; M. Oskuji, *Pa'zuhez-i dar tarich-e te'atr-e Iran*, Moskou 1381/1992–1993, s. 35–67; M. Składankowa, *Ta'zije czyli perskie lamentsy na śmierć Huseina syna Alego*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6, s. 137–146.

² M. Halbwach, *Společne ramy paměci*, Warszawa 1969 (wydanie I), 2008 (wydanie II).

³ V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, Kraków 2006, s. 28. W prezentowanym artykule skupimy się na dwóch pierwszych perspektywach.

analizować w oparciu o, zaratusztriański w swej istocie, dychotomiczny podział między białym a czarnym, ponieważ, jak twierdzą jego uczestnicy, istotą tego fenomenu jest „konfrontacja dwóch sił dobra i zła, dobroci i nikczemności, prawości i nieprawości, światła i mroku”⁴.

Widowisko *ta'zije*

Irańskie widowisko *ta'zije* stanowi kluczowy komponent święta Aszura, tj. martyrologicznych obchodów nawiązujących do wydarzeń, które rozegrały się między 1 a 10 moharrama 61 r. hidżry księżycowej, tj. między 1 a 10 października 680 r., w okolicach Karbali (centralny Irak).

Jest to przykład aktu upamiętniania *sensu stricto* rozumianego tu jako „kulturowa forma uobecniania minionych wydarzeń bądź osób w celu oddania im czci przez określoną grupę społeczną, która w ten sposób potwierdza własną tożsamość”⁵. Jest to także przykład świadectwa *sensu largo*, które pozostaje „formą komunikacji polegającą na relacjonowaniu minionych zdarzeń przez ich uczestnika”⁶ i „stanowi (...) element codziennej komunikacji, opierającej się na wierze w słowo drugiego człowieka”⁷. Oba komponenty tworzą rzeczywisty charakter omawianego zjawiska, tj. wspomniane wyżej Halbwachsowe społeczne ramy pamięci. Stąd uważamy, że meritum widowiska *ta'zije* wykracza poza jego zewnętrzne cechy uobecniane w postaci rozbudowanych zachowań cielesno-rytualnych i wewnętrzne realizowane w postaci skonwencjonalizowanych zachowań emocjonalnych. Tezę tę opieramy na uwagach Paula Connertona o widowisku *ta'zije* jako szczególnym przykładzie retoryki gestu i idei reprezentacji poprzez czynienie przeszłości ponownie obecną⁸.

Persko-arabski termin *ta'zije* pochodzi od arabskiego czasownika klasy piątej *ta'azza* ‘cierpliwie znosić; pocieszać’⁹. Hamid Dabashi wskazuje na jego dwojaki znaczenie¹⁰. W węższym sensie określa on irańskie widowisko *quasi*-teatralne o charakterze pasywnym poświęcone, przede wszystkim, śmierci Hosejna. W szerszym – zespół zachowań cielesno-rytualnych obejmujących m.in. recytację tekstów pasywnych ilustrowaną malunkami (pers. *szamajel-gardani*, *parde-dari*), śpiewanie opowieści o cierpieniu imamów szyickich (pers. *rouze-chani*),

⁴ M. Oskuji, *op.cit.*, s. 35.

⁵ *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Warszawa 2014, s. 509.

⁶ *Ibidem*, s. 473.

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012, s. 141–142.

⁹ J. Danecki, J. Kozłowska, *Słownik arabsko-polski*, Warszawa 1996, s. 199.

¹⁰ H. Dabashi, *Ta'zīyeh as Theatre of Protest*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4, s. 92.

publiczne procesje pątników (pers. *daste*) połączone z rytmicznym uderzaniem rękami w piersi (pers. *sine-zani*), biczowaniem pleców łańcuchami (pers. *zandżir-zani*), czy, w ekstremalnych sytuacjach, autoagresywnym cięciem głowy szabłą (pers. *game-zani*).

Treść widowiska *ta'zije* odwołuje się do wydarzeń, które rozegrały się na pustyni otaczającej Karbalę. Doszło tam do starcia między wojskami kalifa Jazida I (680–683) z dynastii Omajjadów (661–750) a zgłaszającym pretensje do tej godności Hosejmem – wnukiem Mohammada i synem Alego, tj. kuzyna i zięcia proroka oraz jedynego, w oczach części wiernych, pretendenta do roli przywódcy wspólnoty muzułmańskiej. Konflikt między Jazidem I a Hosejmem był zatem przedłużeniem konfliktu rozgrywającego się między ich ojcami – Mo'awiją a Alim¹¹.

Jesienią 680 r. Hosejn podróżował z siedemdziesięcioma dwoma towarzyszami oraz kobietami i dziećmi, w sumie około dwustu osobami, do Kufy na prośbę tamtejszych mieszkańców, którzy obiecali mu wsparcie w sporze z Omajjadami. Gdy karawana dotarła w okolice Karbali, została otoczona przez siły Omara ebn-e Sa'da, któremu nakazano wymusić na Hosejnie podpisanie przysięgi na wierność kalifowi. Trwające kilka dni negocjacje, próby zastraszenia czy szykany zakończyły się niepowodzeniem, dlatego 10 moharrama (pers. -ar. *aszura* 'dziesiąty dzień') czterotysięczny oddział Omara zaatakował obóz Hosejna, zabijając wszystkich mężczyzn. Pozostałe przy życiu kobiety i dzieci, w tym małoletniego syna Hosejna – Zejn-ol-Abedina, odesłano na dwór Jazida I w Damaszku¹².

Wydarzenia spod Karbali odbiły się szerokim echem w świecie arabsko-muzułmańskim. Kufijczyków, którzy zwrócili się do Hosejna o pomoc, a w chwili próby nie ruszyli mu na ratunek, zaczęło dręczyć poczucie winy skłaniające ich do wzięcia częściowej odpowiedzialności za tę tragedię. Trauma wydarzeń spod Karbali została przetransponowana w wymiar makrokosmiczny, o czym świadczą słowa prawnika Hosejna – Dża'fara Sadeq (VIII w.): *kullu szahrin muharramun wa kullu jawmin aszura wa kullun ardin karbala* 'każdy miesiąc to moharram, każdy dzień to *aszura*, każde miejsce to Karbala'¹³. Ta hiperbolizacja trwale przesłoniła późniejsze nieszczęścia spadające na człowieka i ludzkość, a jej ciężar gatunkowy i emocjonalny został utrwalony w symbolice pierwszych dziesięciu dni miesiąca moharram jak i ludowej etymologii toponimu Karbala interpretowanego jako złożenie *karb* 'smutek, żal, żałość' oraz *bala* 'nieszczęście'¹⁴.

¹¹ P.K. Hitti, *Dzieje Arabów*, Warszawa 1969, s. 154 i n.

¹² *Ibidem*, s. 162; A. Mez, *Renesans islamu*, Warszawa 1980, s. 88–91; J. i D. Sourdel, *Cywilizacja islamu*, Warszawa 1980, s. 57–58; M.D. Tabari, *Tarich-e Tabari ja Tarich-or-rosol wa'l-moluk*, t. 7, Tehran 1374/1995–1996, s. 2943 i n.

¹³ A. Szari'ati, *Hosejn – wares-e adam. Madżmu'è-je asar 19*, Maszhad 1395/2016–2017, s. 50.

¹⁴ B. Majewska, *Misteria szyickie taazije w relacjach polskich z XIX wieku*, „Przegląd Orientalistyczny” 1990, nr 3–4, s. 260 (przypis 10).

Równoległe do hiperbolizacji wydarzeń spod Karbali doszło do konkretyzacji idei *mazlumijat* ‘umęczenia’ konstytuującej tożsamość wspólnoty szyickiej w wymiarze moralnym oraz politycznym i rozumianej jako potrzeba uobecnienia nieobecnej w świecie sprawiedliwości¹⁵. Potraktowany niesprawiedliwie Hosejn stał się *mazlum* ‘prześladowanym’, a jego kat, Jazid I, *zalem* ‘prześladującym’. Co więcej, jego ludowy wizerunek stał się idealistyczny – Hosejn to ten, który poświęca życie dla biedniejszego, słabszego, uciskanego czy upokarzanego. Powiązanie go z szerszymi masami nieuprzywilejowanymi skomasowało w jego osobie idee walki o sprawiedliwość społeczno-polityczną, krystalizujące się zaś na różne sposoby wyobrażenia o nim przekształciły się w nowy konstrukt kulturowy obejmujący zarówno archetyp wojownika jak i ideał męczennika, który możemy nazwać paradygmatem Hosejna¹⁶. Paradoxs idei *mazlumijat* polega na tym, że Hosejn nie może sięgnąć po władzę, gdyż stałby się tym, który niesprawiedliwość narzuca, tj. *zalem*¹⁷. To dlatego Hosejn, choć posiada aprioryczną wiedzę na temat przyszłych wydarzeń, nie ucieka przed nieuniknioną konfrontacją – poddaje się woli Boga i poświęca, by odkupić winy swoich zwolenników, zmazując krwią grzechy całej ludzkości¹⁸. Ponieważ jego poświęcenie porównuje się do gotowości Abrahama, by złożyć w darze własnego syna, immanentną częścią obchodów Aszury jest ofiara z owcy lub barana¹⁹. Gotowość do poddania się egzaminowi została uwypuklona w widowisku *ta’zije* w scenie z džinnami i aniołami przybywającymi z pomocą, którą Hosejn jednak odrzuca²⁰.

Idea *mazlumijat* stanowi część szerszych procesów heroizacji i hagiografizacji wydarzeń spod Karbali, które doprowadziły do przesunięcia pamięci po nich z tego, co Pierre Nora określa jako historia „krytyczna”, tj. taka, której siła tkwi w metodologii i nagromadzonej wiedzy, do tego, co nazywa historią „totemiczną”, tj. historią, która pozostaje bliska legendom i mitom²¹. Wkrótce po tym, jak wieści o wydarzeniach spod Karbali przedostały się do szerszego obiegu społeczno-politycznego, zaczęła opłatywać je gęstniejąca stopniowo sieć mitów i legend²². Oplatanie mitami wspomnień po wydarzeniach spod Karbali należy uznać za próby przepracowania traumy. Zjawiskiem tym kierowała bowiem potrzeba zrozumienia wypadków, z którymi musieli zmierzyć się wierni, zarówno szyici jak i sunnici – ich znaczenie wynikało zarówno z brutalności samego starcia jak i faktu,

¹⁵ H. Dabashi, *op.cit.*, s. 93.

¹⁶ E. Machut-Mendecka, *Archetypy islamu*, Warszawa 2006, s. 24.

¹⁷ H. Dabashi, *op.cit.*, s. 93.

¹⁸ E. Yar-Shater, *Development of Persian Drama in the Context of Cultural Confrontation*, [w:] *Iran: Continuity and Variety*, P.J. Chelkowski (ed.), New York 1971, s. 23.

¹⁹ A. Rippin, J. Knappert, *Textual Sources for the Study of Islam*, Manchester 1986, s. 21–22.

²⁰ H. Dabashi, *op.cit.*, s. 97.

²¹ *Ibidem*, s. 93; M.-C. Lavabre, *Między historią a pamięcią: w poszukiwaniu metody*, [w:] (Kon) *teksty pamięci. Antologia*, K. Kończal (red.), Warszawa 2014, s. 57.

²² E. Yar-Shater, *op.cit.*, s. 23.

że ofiarami padli członkowie rodziny proroka Mohammada. Ekspozowano zatem te elementy wydarzeń, które, po połączeniu z elementami innych, rzeczywistych i mitycznych, zdarzeń przywoływanych z kolektywnej pamięci, uwypukliłyby ciągłość z przeszłością. Owa ciągłość z przeszłością nie jest dana od tak, lecz wynika z bezpośredniego upamiętniania wypadków. Wynika z tego, że to nie tyle pamięć wspólnotowa kształtuje obrzędy upamiętniania, co obrzędy upamiętniania odgrywają istotną rolę w kształtowaniu pamięci wspólnotowej²³.

Przyczyn przywoływania pamięci po wydarzeniach spod Karbali należy szukać nie tylko w samej potrzebie przepracowania traumy, lecz także w specyfice zjawiska heroizacji. Jak pisze bowiem Stefan Czarnowski, bohater, by być bohaterem *par excellence*, musi najpierw umrzeć²⁴. Gdy zaś już umrze, możliwe jest jego upamiętnianie, które wiąże się z re-konstrukcją jego życia²⁵. Taką re-konstrukcją *sensu largo* pozostaje właśnie widowisko *ta'zije*.

Widowisko *ta'zije* odwołuje się w swej warstwie formalnie do starszych, bliskowschodnich i irańskich obrzędów religijnych oraz do sztuk performatywnych obrazujących cykliczności śmierci i narodzin bóstw przyrody, m.in. mezopotamskiego Tammuza, czy irańskiego księcia Sijawasza, będącego ucieleśnieniem takiegoż bóstwa. W grę wchodzi także wyobrażenia związane ze śmiercią Zarera – mitycznego irańskiego księcia, który staje w obronie zaratusztrianizmu i ponosi śmierć w bitwie²⁶, czy praktyki pasyjne pierwszych chrześcijan. Wszystko to posłużyło do stworzenia Halbwachswych ram pamięci, w które wmontowano postać Hosejna, a które uzupełniano z czasem o wątki koraniczne, opowieści o życiu i czynach proroka, legendy i nawiązania do aktualnych wydarzeń historyczno-politycznych²⁷. W ten sposób zapośredniczano pamięć po konkretnych wydarzeniach w aktualnej rzeczywistości społeczno-kulturowo-ideologicznej.

Widowisko *ta'zije* jako samodzielna forma performatywna narodziło się na przełomie XVII i XVIII w., gdy wystawiane na rogach ulic w czasie pochodów krótkie scenki rodzajowe przekształciły się w niezależne wydarzenia artystyczne odgrywane na dziedzińcach, w domach czy w specjalne dla tego celu stawianych budynkach (pers. *tekije*, *hosejnije*)²⁸. Procesowi temu towarzyszyła zatem zmiana

²³ P. Connerton, *op.cit.*, s. 105.

²⁴ S. Czarnowski, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk bohater narodowy Irlandii*, Warszawa 1956, s. 21. Co istotne, Ali budził wśród wiernych większy szacunek po śmierci z ręki charydżyty – Abdurrahmana ebn-e Moldżama, niż za życia (P.K. Hitti, *op.cit.*, s. 155).

²⁵ S. Czarnowski, *op.cit.*, s. 28–29.

²⁶ W. Floor, *The History of Theater in Iran*, Washington 2005, s. 109; E. Yarshater, *Ta'zīyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran*, [w:] *Ta'zīyeh: Ritual and Drama in Iran*, P. Chelkowski (ed.), New York 1979, s. 88–95.

²⁷ P.J. Chelkowski, *Time Out of Memory. Ta'zīyeh, the Total Drama*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4, s. 23.

²⁸ B. Majewska, *op.cit.*, s. 251–263. Polskie relacje np.: M. Gralewski, *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli*, Lwów 1877, s. 154–161; F. Machalski, *Irańskie wędrówki*, Warszawa

jakościowa – konwersja ruchu w statyczność. Przypadkowe miejsce na ulicy przekształciło się w budowaną zawczasu scenę, ruch ubranych w kostiumy pątników w ruch sceniczny aktorów, ich stroje w kostiumy teatralne, całość zaś wypełniono tekstami należącymi do tradycji *rouze-chani*, tj. publicznej lamentacji. Termin ten pochodzi od tytułu perskiego utworu *Rouzat-osz-szohada* (*Ogród męczenników*) skomponowanego przez Hosejną ebn-e Alego Waëziego Kaszefiego (XV/XVI w.) i będącego udramatyzowaną próbą omówienia wydarzeń spod Karbali w poruszającym, a jednocześnie prostym języku, który pozwala słuchaczom zmierzyć się paradygmatem Hosejny. Początkowy zwyczaj recytowania lub intonowania rozdziałów *Rouzat-osz-szohada* został w znacznej mierze zarzucony, a dziś każdy narrator wykorzystuje własne zdolności (od)twórcze, by przywołać pamięć i dać świadectwo.

Widowisko *ta'zije* jest zatem zjawiskiem *sui generis*, umową między aktorami, reżyserem zawsze obecnym na scenie a widzami. Szereg cech formalnych odróżnia je od zapożyczonych z kultury europejskiej tradycji dramatycznej, dlatego zdaniem Andrzeja Wirtha stosowane w opisie tego fenomenu terminy 'widz', 'aktor' czy 'przedstawienie' nie są adekwatne²⁹. Konstytutywnym elementem widowiska *ta'zije* pozostaje jego wartość terapeutyczna, ponieważ konstruuje ono coś na wzór pola emocjonalnego znanego nam z tradycji Gestaltu nakierowanej na pracę ze świadomością rozumianą jako zdolność do bezpośredniego odczuwania rzeczywistości. Stosując terminologię teatralną, możemy, za Ehsanem Yar-Shaterem, powiedzieć, że patos wypełniający to widowisko znajduje ujście w postaci *katharsis*³⁰.

Konwencjonalność widowiska *ta'zije* widać najlepiej w dekoracjach, np. woda w misie stanowi substytut Eufratu, od którego odcięty został obóz Hosejny; gałąź symbolizuje gaj palmowy; pusta scena to pustynna równina Karbali. Także stroje podlegają kategorii umowności, dlatego nigdy nie starano się, by odzwierciedlały realia historyczne. Mają one jedynie pomóc widzom we właściwym rozpoznawaniu postaci, a nie przywoływać minioną rzeczywistość taką, jaka była. Umowność dotyczy także *dramatis personae* i ich gry aktorskiej. Bohaterzy pozytywni śpiewają swoje partie, podczas gdy negatywni recytują. Ich gra jest stonowana, podczas gdy technika aktorska, mimika i gesty antybohaterów są wyrazistsze. Bohaterowie pozytywni noszą się na zielono, ponieważ jest to kolor rajy. Stroje bohaterów negatywnych są czerwone, ponieważ symbolizują przelewanie krwi i wizualizują okrucieństwo. Symbolika koloru pomaga także rozpoznać sytuacje, np. gdy na

1960, s. 255–261; J. Potocki, *Podróże*, Warszawa 1959, s. 300; M. Ratuld-Rakowska, *Podróż Polki do Persyi*, t. II, Warszawa 1904, s. 37–42; W. Strzelnicki, *Mahmudek. Powieść kaukazka*, Żytomierz 1860, s. 41–45.

²⁹ A. Wirth, *Semiological Aspects of the Ta'ziyeh*, [w:] *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, P.J. Chelkowski (ed.), New York 1979, s. 39.

³⁰ E. Yar-Shater, *op.cit.*, s. 24.

ramiona bohatera zakłada się biały materiał, lub gdy zakłada on białą luźną koszulę, widz interpretuje ten akt jako przygotowanie do śmierci albo samą śmierć.

Teksty wykorzystywane w widowisku *ta'zije* są przeznaczone przede wszystkim do wykonania na scenie, a ich wartość literacko-artystyczną daje się mierzyć jedynie w szerszym kontekście całego przedstawienia³¹. Tradycyjnie aktorzy trzymają je często w postaci luźnych arkuszy papieru (pers. *tumar*), co podkreśla fakt, że są jedynie nośnikami roli i że nie przyjmują osobowości postaci, którą odgrywają. Ciekawe, że współcześnie aktorzy w profesjonalnych zespołach znają większość tekstów na pamięć, a jeśli czytają, robią to niepozornie. Zmiana jakościowa, która zachodzi w ostatnich latach dotyczy zatem relacji między aktorem a postacią. Pod wpływem realizmu wpisane w symulakrum filmu czy telewizji aktorzy nie dystansują się już od postaci, ale wcielają się w swoje role, czasami tak mocno, że nie potrafią unieść jej ciężaru. Podobny problem dotyczy publiczności, która niesiona emocjami żywo reaguje na antybohaterów; w przeszłości po zakończonym występie nierzadkie były próby linczu na aktorach odgrywających negatywne postaci.

Ideologiczno-emocjonalny potencjał wpisany w widowisko *ta'zije* spowodował, że choć zakotwiczone w kalendarzu obrzędowym w pierwszych dziesięciu dniach miesiąca moharram, przekroczyło ono narzuconą mu barierę sezonowości i weszło w przestrzeń temporalną pozostałych miesięcy³².

Co istotne, zatarcie pierwotnego związku czasowego między realnymi wydarzeniami spod Karbali a ich kolejnymi przywołaniami wpłynęło na strukturyzację samego widowiska *ta'zije*. Odgrywa się je zatem bez respektowania chronologii poszczególnych epizodów. Dziesięciodniowy cykl przedstawień rozpoczyna się zazwyczaj od wizualizacji śmierci emisariusza Hosejna do Kufy – Moslema ebn-e Aqela, a kończy wątkiem związanym z męczeństwem samego Hosejna, pozostałe wydarzenia przedstawia się w dowolnej kolejności. Achronologiczność czy współwystępowanie poszczególnych epizodów są alogiczne tylko z pozoru – podstawą widowiska *ta'zije* nie jest odtwarzanie rzeczywistości *per se*, lecz czynienie jej ponownie obecną w oparciu o pamięć totemiczną. Ta zaś znajduje realizację w postaci Le Goffowskiego *conduite de récit*, tj. czynności opowiadania wpisane w proces przekazywania informacji w sytuacji, gdy w zasięgu nie ma przedmiotu czy zdarzenia będącego jej motywem³³.

³¹ Polskie tłumaczenia fragmentów zob.: B. Majewska, Z. Józefowicz-Czabak, *Misteria o umęczeniu imamów szyickich. Misterium I: Zwiastowanie*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1983, nr 5, s. 67-74; B. Majewska, *Habil i Ghabil (Abel i Kain). Misterium szyickie taazije*, „Przegląd Orientalistyczny” 1990, nr 3–4, s. 261–273.

³² E. Yar-Shater, *op.cit.*, s. 23.

³³ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007, s. 102–103.

Widowisko *ta'zije* jako społeczne ramy pamięci

Przedmiotem naszych zainteresowań pozostaje widowisko *ta'zije* interpretowane jako potencjalna przestrzeń dla operowania pamięcią w ramach kultury irańskiej. Choć sam fenomen *ta'zije* stanowi przedmiot pogłębionych studiów iranistycznych, ten aspekt widowiska nie był do tej pory badany. Tymczasem widowisko *ta'zije* wyrasta z tradycji ludowej, w której czas „jest czasem regularności i cierpliwości, czasem przeszłości, w której szuka podpory dla terażniejszości”³⁴.

Omawiając go, warto pochylić się zatem nad problemem sprzężenia zachodzącego między pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową. Jak przedstawiają się mechanizmy przechodzenia od wielości indywidualnych wspomnień do jedności pamięci zbiorowej? I odwrotnie, w jaki sposób pamięć zbiorowa narzuca się jednostkom, stając się pamięcią (z)indywidual(izowa)ną? W interesującym nas przypadku chodzi o współzależność w kształtowaniu pamięci zbiorowej przez pamięci indywidualne (wtórnych) świadków oraz re-kształtowaniu ich pamięci indywidualnych przez pamięć zbiorową całej społeczności szyickiej:



Zagadnienie współzależności między pamięciami jednostek a pamięcią zbiorowości porusza m.in. Marie-Claire Lavabre, pytając, czy jeżeli pamięć nie jest metaforą i jeżeli nie oznacza jedynie stosunku do przeszłości stojącego w opozycji do historii, to czy nie należałoby raczej (po)traktować ich łącznie. Badaczka używa przy tym symbolu 'asamblaż', który rozumie jako fuzję pamięci historycznej (~Norowa historia krytyczna), tj. rekonstrukcji przeszłości, nadawania sensu i interpretacji przez społeczeństwo, oraz pamięci żywej (~Norowa historia totemiczna), tj. właściwych dla społeczeństwa wyobrażeń i wspomnień³⁵. Komentarzem do poruszanego tu problemu są także rozważania P. Connertona, który pisze, że zbiorowości zachowują rozmaite wersje przeszłości i przedstawiają je zarówno w słowach jak i obrazach. Co ważne, to właśnie obrzędy upamiętniania są w tym

³⁴ *Ibidem*, s. 47.

³⁵ M.-C. Lavabre, *op.cit.*, s. 63.

zakresie praktykami dominującymi, ponieważ przechowują przeszłość w postaci obrazowych przedstawień tego, co minione. Obrazowe przedstawianie przeszłych wydarzeń, tj. odtwarzanie przeszłości, polega na przywoływaniu ich najczęściej w formie Baudrillardowskich symulakr, w których odświeża się niegdysiejsze wydarzenia, sceny, sytuacje czy okoliczności³⁶. Odwołanie do pojęcia 'symulakrum' w kontekście widowiska *ta'zije* uzasadnia niejednoznaczny ontologiczny status obrazu, który staje się przedmiotem naszej percepcji w trakcie spektaklu. Widowisko *ta'zije* niczym symulakrum stanowi czystą symulację, pozoruje rzeczywistość, a nawet, możemy pokusić się i o takie stwierdzenie, kreuje jej własną wersję³⁷.

Stopniowe ujednocianie pierwotnie zindywidualizowanych wyobrażeń o przeszłości zachodzące w ramach jej re-konstrukcji/od-twarzania/przywoływania, zmusza nas do badania przynależności społecznych, uwypuklających zarówno wspólne wyobrażenia jak i dyskursy, które pozwalają te przynależności uchwycić³⁸. Wielokierunkowy szyicki proces tożsamościotwórczy, wymuszając na wspólnocie ustosunkowanie się m.in. do leżących u jej historycznych początków wydarzeń spod Karbali, przetransformował pamięć po owych wypadkach w dziesięciodniowe święto Aszura. Wektorem zmian zachodzących w zbiorowej świadomości stało się, wspomniane już wyżej, kolektywne poczucie zadłużenia względem ofiar, jakie rozlało się daleko poza społeczność kuficką, której dotyczyło, na wspólnoty szyickie (jak i sunnickie) i doprowadziło do powstania grup *tawwabun* 'pokutników', tj. tych, którzy, szczerze żałując zaniechania pomocy, wyrażali chęć odkupienia grzechu, jakim było zamordowanie Hosejna. Grupy *tawwabun* organizowały spotkania, w czasie których relacjonowano niedawne wydarzenia, pochylano się nad ich symboliką, a także recytowano elegie poświęcone ich ofiarom. Przywoływanie pamięci po to, by dać świadectwo wypadkom, których nie było się bezpośrednim obserwatorem, dość szybko ustąpiło miejsca hiperbolizacji, heroizacji i hagiografizacji Karbali. Było to możliwe dzięki semantycznemu przewartościowaniu bitwy *per se*, która przestała zamykać się tylko w doświadczeniu historycznym, lecz otworzyła także na zupełnie nowe możliwości percepcyjne w kategoriach Baudrillardowskiej nierzeczywistej hiperrealności³⁹. Intensyfikacja dynamiki kierującej relacjami wewnątrzspołecznymi szyitów sprawiła, że trzy wieki później ulicami Bagdadu maszerowały już rzesze ludzi, którzy, płacząc i okaleczając się, uzewnętrzniłi inherentną potrzebę pomszczenia śmierci Hosejna i jego towarzyszy⁴⁰. Ponieważ rozwojowi aktów upamiętniania wydarzeń spod Karbali towarzyszył wśród sunnitów analogiczny proces wyszydzania ich ofiar

³⁶ P. Connerton, *op.cit.*, s. 145.

³⁷ Szerzej na temat symulakrum zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

³⁸ M.-C. Lavabre, *op.cit.*, s. 59.

³⁹ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1996, s. 176.

⁴⁰ A. Mez, *op.cit.*, s. 88.

i podkreślania prestiżu trzech pierwszych kalifów obieralnych, to właśnie pamięć i stosunek do pamięci, o której pisze M.-C. Lavabre⁴¹, stały się jednym z wyznaczników przynależności społecznej.

Przesunięcie wydarzeń spod Karbali z zbiorowej pamięci społeczno-historycznej do zbiorowej pamięci totemicznej o religijno-mitologicznym charakterze dokonuje się poprzez zamazywanie różnic między czasem przeszłym a teraźniejszym. Duch historyczny, o którym pisze Jacques Le Goff, rozpoznając minione jako *ayant été*, przyjmuje, że to, co zdarzyło się niegdyś, istniało, miało czas i miejsce, tak, jak istnieje to wydarzenie, które mamy właśnie przed oczami. Problem w tym, że w widowisku *ta'zije* czas przestaje być czasem, a przestrzeń przestaje być przestrzenią, ponieważ to, co stało się z Hosejmem w 680 r., ma miejsce także dzisiaj, gdziekolwiek szyici żyją i są prześladowani. Ta ponadczasowość i ponadlokalność wynika ze wspomnianej wyżej Baudrillardowskiej hiperrealności wpisanej w symularkum. Jak bowiem tłumaczy to Andrzej P. Bator, chodzi tu o rzeczywistość, w której rozróżnienie między prawdą a fałszem, realnym a wyobrażonym przestaje mieć uzasadnienie, ponieważ efektem symulacji są prawdziwe objawy nierealnej rzeczywistości. Symulacje nie poddają się logice podziału na to, co sztuczne i naturalne lub fikcyjne i prawdziwe⁴².

W interesującym nas zjawisku nie ma mowy o wierności współczesnych wizualizacji wydarzeń spod Karbali, ponieważ te przyjmują najróżniejsze formy i treści. Ponadczasowość widowisk *ta'zije* podkreśla fakt, że niemal od samego początku była to tradycja, która mieszała przeszłość ze współczesnością obecną w postaci dygresji na aktualne tematy polityczne, społeczne czy moralne. Ta koherentna cecha widowiska *ta'zije* sprawia, że jest ono ważną bronią w walce politycznej, zwłaszcza że, odbywając się w przestrzeni publicznej, pozostaje dostępne dla każdego. Gdy więc szyizm stał się oficjalną religią Iranu w roku 1501 r., popularna obrzędowość religijna, w tym ta związana z upamiętnianiem wydarzeń spod Karbali, stała się istotnym narzędziem w procesie szerzenia i propagowania tej wersji islamu na Wyżynie Irańskiej.

Mówiąc o społecznych ramach pamięci, które, konstruując sieć zapośredniczeń z przeszłością, stają się równocześnie ramami kształtującymi tożsamość, nie sposób pominąć emocjonalny wymiar widowiska *ta'zije*:

Wtedy, gdy Sadeq Ahangaran przyjechał do naszego oddziału, Hasan Baqeri poprosił, że skoro jutro jest czwartek, to żeby jutro rano zaśpiewał dla żołnierzy żale po męczennikach spod Karbali. Ahangaran zgodził się, chociaż przyjechał o 4:30 rano i był mocno zmęczony. Odpoczął godzinę i po porannej modlitwie, przygotował się do spotkania. Hasan chciał, żeby odśpiewał żale po Sakine – córce Hosejna.

⁴¹ M.-C. Lavabre, *op.cit.*, s. 59.

⁴² A.P. Bator, *Obrazy – znaczenia i obecności*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, T. Ferenc, K. Makowski (red.), Łódź 2005, s. 367.

Wszyscy wiedzieliśmy, że bardzo poważał Sakine, więc martwiliśmy się o niego, bo wiedzieliśmy, że może stać się z nim coś złego, a że byliśmy daleko od szpitala polowego, mogło napisać nam to biedy. Kiedy Ahangaran zaczął śpiewać żale po Sakine, po jakichś dwudziestu minutach Baqeri – ten szlachetny człowiek, zaczął rzewnie płakać. Jego płacz nie miał końca. Spotkanie dobiegło końca, a on wciąż, długi czas klęczał w pozycji modlitewnej z głową na podłodze. Martwiliśmy się wszyscy o to, czy podniesie się z tej pozycji, czy też nie. Kiedy wreszcie podniósł głowę, na wojskowym kocu, który miał przed sobą, widać było dwie duże plamy mokre od łez, każda wielkości dłoni⁴³.

Badacze podkreślają, że cierpienie i ofiara Hosejna zostają urzeczywistnione w postaci realnego bólu, jakiego uczestnicy obrzędów moharramowych doświadczają, bicząc się, okaleczając, czy umartwiając w taki lub inny sposób⁴⁴. Fakt, że owo doświadczanie ma miejsce w przestrzeni publicznej sprawia, ich zdaniem, że ból jednostki staje się bólem całej zbiorowości i *vice versa*, ból zbiorowości przekształca się w ból jednostki. Warto jednak zastanowić się, czy u źródeł tak interio-ryzowanego i eksternalizowanego cierpienia nie leży samo zetknięcie ze śmiercią dezintegrującą osobowość jednostki i całej społeczności. Odpowiedzią na zaistnienie śmierci jest przecież szeroki wachlarz zachowań o znaczeniu symbolicznym wyrażających solidarność ze zmarłym czy negację jego odejścia – fizyczny ból pątników byłby uprzedmiotowionym żalem po stracie Hosejna a nie fantomem zadanych mu mąk psychicznych i fizycznych. Żałoba to przecież uniwersalny wyraz cierpienia i system szeroko rozumianych praktyk cielesno-rytualnych, dzięki którym człowiek może przezwyciężyć smutek związany z utratą bliskiej osoby oraz odzyskać zaburzone poczucie bezpieczeństwa egzystencji, tj. przepracować traumę. Żałoba jest więc tylko z pozoru wyrazem frustracji, a w szerszym kontekście prowadzi do odzyskania spokoju i radości życia. Do tego, by w takich właśnie kategoriach postrzegać widowisko *ta'zije*, skłania nas jego ewolucja w stronę widowisk satyrycznych.

Przyznać trzeba, że jak dotąd nie podejmowano prób rozpatrywania rytuałów *daste, sine-zani, zandżir-zani, czy qame-zani* składających się na obchody święta Aszura w kategoriach ucieleśniania pamięci. Trzeba też przyznać, że taka interpretacja nie musi okazać się wystarczająca, zwłaszcza że pojawiająca się tu analogia do wyrazistych scen oplakiwania zmarłych poświadczonych na sogdyjskich ossuariach skłania nas do postawienia dwóch pytań.

Pierwsze pytanie dotyczy ciągłości praktyk żałobnych w świecie irańskim. Czy istnieje między tymi dostrzeganymi na sogdyjskich ossuariach a obserwowanymi współcześnie na irańskich cmentarzach, jak również w czasie święta Aszura,

⁴³ *Man indża nemimanam. Chaterat-i az shahid Qolam-Hosejn Afzari, A. Akbari (red.), Tehran 1392/2013–2014, s. 71.*

⁴⁴ Np. B. Majewska, *op.cit.*, s. 266.

jakakolwiek ciągłość? Jeśli tak, jaki jest jej zakres? Odpowiedź pozwoliłaby także lepiej opisać stosunek szyitów do wydarzeń spod Karbali. Drugie pytanie wiąże się z tezą Willema Floora o wdrukowanej w irańskie doświadczenie religijne kulturowej pre-skłonności (*cultural pre-disposition*) do rytuałów skupionych na śmierci bardziej niż na życiu⁴⁵. Odwołuje się on do postaci Tammuza i Sijawasza będących wcieleniami bóstw przyrody związanymi z cyklicznością pór roku. Czy jednak ten element daje się wyróżnić w przypadku postaci Hosejna? Nie rodzi się on ponownie i nie powraca pod koniec świata jako zbawiciel Mahdi, ponieważ to zadanie zostało zarezerwowane dla dwunastego, ukrytego imama Mohammada.

Emocjonalność to przedmiot badań Sylwii Surdykowskiej, której zdaniem ból i cierpienie stanowią konstytutywny element irańskiego paradygmatu tożsamościotwórczego wyobrażanego m.in. w idei *szahadatu* ‘męczeństwa’, realizowanego m.in. w obrzędach moharramowych, czy opisywanego m.in. w literaturze klasycznej⁴⁶. Nie sposób odrzucić tezę o przekładalności zachowań afektywnych na określone praktyki cielesne⁴⁷, ale w dyskusji, którą tu jedynie zarysowujemy, wychodzimy od pytania, do jakiego stopnia skonwencjonalizowana emocjonalność urzeczywistniana w obrzędowości szyickiej ma charakter uprzedmiotowiony i nabyty, a w jakim stanowi projekcję rzeczywistych zindywidualizowanych emocji. Bliższa analiza święta Aszura pozwala postrzegać je nie tylko jako przejaw uczuciowości, lecz także, może nawet przede wszystkim, jako jaskrawy przykład tego, o czym pisze P. Connerton, sugerując, że kluczowym aspektem pamięci społecznej jest cielesna pamięć społeczna. Napisałiśmy wyżej, że nie tyle pamięć wspólnotowa kształtuje obrzędy upamiętniania, co obrzędy upamiętniania odgrywają istotną rolę w kształtowaniu pamięci wspólnotowej. Wspomnieliśmy też o wzajemnym (re-)kształtowaniu pamięci indywidualnej i zbiorowej. Uważamy, że z analogicznym zjawiskiem mamy do czynienia na płaszczyźnie afektywnej – istnieje sprzężenie zwrotne między emocjonalnością jednostki a grupy oraz między zachowaniami cielesno-rytualnymi jednostki a grupy lokowanymi, w obu przypadkach, w jak najszerszych ramach konwencji.

Skąd ta teza? Powiększający się dystans czasowy między wydarzeniami spod Karbali a kolejnymi pokoleniami wtórnych świadków przekłada się na uwypuklenie elementu emocjonalnego w akcie upamiętniania. Jego natężenie umożliwia uczestnikom widowiska *ta’zije* odczuwać empatię z ofiarami i, co istotne, wspierać pamięć po nich. Problem w tym, że może także w negatywny sposób zacierać

⁴⁵ W. Floor, *op.cit.*, s. 109.

⁴⁶ S. Surdykowska, *Idea szahadatu w kulturze Iranu*, Warszawa 2006, zwłaszcza s. 125–150; eadem, *The Idea of Sadness. The Richness of Persian Experiences and Expressions*, „Rocznik Orientalistyczny” 2014, nr 2, s. 68–80; eadem, *Rola bólu i cierpienia w kształtowaniu empatii w kulturze Iranu*, [w:] *Ciało w kulturze muzułmańskiej*, K. Pachnik, M. Nowaczek-Walczak (red.), Warszawa 2016, s. 35–45.

⁴⁷ *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, A.M. di Nola (red.), Kraków 2006, s. 13 i n.

granicę między nimi – wtórnymi świadkami a przedmiotem ich pamięci. Może to prowadzić do utożsamiania się z ofiarą, czy znajdować realizację w (pseudo)religijnych gestach jakimi są np. samookaleczenia⁴⁸. Sugerujemy, że przywoływanie bólu Hosejna będącego etapem w procesie przepracowywania traumy spaja *de facto* terażniejszość z przeszłością i dopiero wtórnice rodzi kolektywne dążenie do pomśczenia jego śmierci, przekładając się na gotowość do przelewania własnej krwi.

Podsumowanie

Spoleczno-polityczny wymiar wydarzeń spod Karbali zamyka się w zwrocie ideologicznym, który dokonał się w ich następstwie, a który stał się wstępem do projektowanej na nowo szyickiej tożsamości. Śmierć Hosejna przemodelowała istniejący od kilkudziesięciu lat w łonie islamu rozłam między charydżytami i mutazylitami, uwypuklając podział między zwolennikami obieralności kalifów, tj. sunnitów, a sukcesją w obrębie rodziny Mohammada, tj. szyitów⁴⁹. Za symbol Kłodkowskiego pęknięcia w łonie cywilizacji muzułmańskiej można uznać akt dekapitacji Hosejna⁵⁰. Pęknięcie nie oznaczało całkowitego rozłamu, zwłaszcza że następcy Omajjadów – Abbasydzi (750–1258), choć wykorzystywali pamięć po wydarzeniach spod Karbali dla własnych celów politycznych, rządili jako dynastia sunnicka⁵¹. Gdy w początkach XVI w. dynastia safawidzka (1501–1736) przejęła władzę w Iranie, zainicjowała zmiany jakościowe w lokalnym życiu społeczno-religijnym, obierając za oficjalną wersję islamu szyizm dwunastkowy (pers. *szii'e-je dawazdah-emami*). Upolityczniona pamięć o wydarzeniach spod Karbali stała się zatem jednym z filarów, na których wspiera się gmach nowoczesnej irańskiej tożsamości⁵². O ich znaczeniu świadczy fakt, że zainaugurowane przez Mohammada-Rezę Pahalwiego (1941–1979) uroczystości upamiętniające dwuipółtysiąclecie imperium perskiego połączone z kultem pierwszego szacha – Cyrusa II Wielkiego (559–529 p.n.e.), nie znalazły szerszego zrozumienia. Kult Cyrusa zaprojektowano tak, by odejść od wspólnoty religijnej, której tożsamość jest konstruowana w oparciu o islam, na rzecz świeckiego narodu skupionego wokół idei państwa irańskiego⁵³. Sekularyzacja wiązała się z zastąpieniem paradygmatu Hosejna paradygmatem laickiego heroizmu narodowego.

⁴⁸ *Modi memorandi...*, s. 477.

⁴⁹ P. Kłodkowski, *O pęknięciu wewnątrz cywilizacji*, Warszawa 2005, s. 92–95; K. Scot Aghaie, *The Origins of the Sunnite-Shi'ite Divide and the Emergence of the Ta'ziyeh Tradition*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4, s. 45.

⁵⁰ P.K. Hitti, *op.cit.*, s. 162.

⁵¹ K. Scot Aghaie, *op.cit.*, s. 44–45.

⁵² P.J. Chelkowski, *From Karbala...*, s. 16.

⁵³ P. Connerton, *op.cit.*, s. 113.

Abstract

Mateusz M. Kłagisz

Ta'ziyeh performance – a space for memory in the Iranian culture

The subject of the article is a (quasi-) theatrical performance – *Ta'ziyeh* – treated as a potential space for using collective memory. The performance itself is an original product of the Iranian culture whose essence is the free reproduction of historical events from Karbala that took place in 680 and became one of the elements constituting Shiite religious identity. In the description presented here I have focused on these characteristics of *Ta'ziyeh* which involve the issue of memory and the problem of recreating / processing future by the secondary witnesses to the past events. This approach to cultural phenomena of interest allows you to look at it from a wider perspective and identify those aspects that have not been studied so far, e.g. the proposed problem of feedback between the emotions of an individual and a group, or between corporal-ritual behaviours of an individual and a group, in both cases located within the widest frames of a convention. Research on the *Ta'ziyeh* performance as a space for memory allow better understanding of the emotional power of the performance itself, as well as its ideological, political and socio-cultural value.

Keywords: *Ta'ziyeh*, Shiism, remembrance, corporal-ritual practices

References

- Bator, A.P., *Obrazy – znaczenia i obecności*, [in:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, T. Ferenc, K. Makowski (eds.), Łódź 2005.
- Baudrillard, J., *Precesja symulakrów*, [in:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, R. Nycz (ed.), Kraków 1996.
- Baudrillard, J., *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.
- Bejza'i B., *Namajesz dar Iran*, Tehran 1391/2012–2013.
- Chelkowski, P., *Ta'zia*, [in:] *Encyclopædia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/tazia> (22 IV 2018).
- Chelkowski, P., *From Karbala to New York: Ta'ziyeh on the Move*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4.
- Chelkowski, P., *Time Out of Memory. Ta'ziyeh, the Total Drama*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4.

- Connerton, P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
- Czarnowski, S., *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk bohater narodowy Irlandii*, Warszawa 1956.
- Dabashi, H., *Ta'zīyeh as Theatre of Protest*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4.
- Danecki J., Kozłowska J., *Słownik arabsko-polski*, Warszawa 1996.
- Floor, W., *The History of Theater in Iran*, Washington 2005.
- Gralewski, M., *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli*, Lwów 1877.
- Halbwachs, M., *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa 1969 (wydanie I), 2008 (wydanie II).
- Hitti, P.K., *Dzieje Arabów*, Warszawa 1969.
- Kłodkowski, P., *O pęknięciu wewnątrz cywilizacji*, Warszawa 2005.
- Krasnowolska, A., *Teatr irański*, [in:] *Teatr Orientu*, P. Piekarski (ed.), Kraków 1998.
- Lavabre, M.-C., *Między historią a pamięcią: w poszukiwaniu metody*, [in:] *(Kon) teksty pamięci. Antologia*, K. Kończal (ed.), Warszawa 2014.
- Le Goff, J., *Historia i pamięć*, Warszawa 2007.
- Machalski, F., *Irańskie wędrówki*, Warszawa 1960.
- Machut-Mendecka, E., *Archetypy islamu*, Warszawa 2006.
- Majewska, B., *Habil i Ghabil (Abel i Kain). Misterium szyickie taazije*, „Przegląd Orientalistyczny” 1990, nr 3-4.
- Majewska, B., *Misteria szyickie taazije w relacjach polskich z XIX wieku*, „Przegląd Orientalistyczny” 1990, nr 3-4.
- Majewska, B., *Taazije: misterium cierpienia które zbawia*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 1983, nr 5.
- Man indža nemimanam. Chaterat-i az shahid Qolam-Hosejn Afszari*, A. Akbari (ed.), Tehran 1392/2013–2014.
- Mez, A., *Renesans islamu*, Warszawa 1980.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (eds.), Warszawa 2014.
- Oskuji, M., *Pažuhez-i dar tarich-e teātr-e Iran*, Moskou 1381/1992–1993.
- Potocki, J., *Podróże*, Warszawa 1959.
- Ratuld-Rakowska, M., *Podróż Polki do Persyi*, t. II, Warszawa 1904.
- Rippin, A., Knappert, J., *Textual Sources for the Study of Islam*, Manchester 1986.
- Scot Aghaie, K., *The Origins of the Sunnite-Shi'ite Divide and the Emergence of the Ta'zīyeh Tradition*, „The Drama Review” 2005, vol. 49, issue 4.
- Składankowa, M., *Ta'zije czyli perskie lamenty na śmierć Huseina syna Alego*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6.
- Sourdel, J. i D., *Cywilizacja islamu*, Warszawa 1980.
- Strzelnicki, W., *Mahmudek. Powieść kaukazka*, Żytniów 1860.
- Surdykowska, S., *Idea szahadatu w kulturze Iranu*, Warszawa 2006.

- Surdykowska, S., *Rola bólu i cierpienia w kształtowaniu empatii w kulturze Iranu*, [in:] *Ciało w kulturze muzułmańskiej*, K. Pachnik, M. Nowaczek-Walczak (eds.), Warszawa 2016.
- Surdykowska, S., *The Idea of Sadness. The Richness of Persian Experiences and Expressions*, „Rocznik Orientalistyczny” 2014, nr 67.
- Szari’ati, A., *Hosejn – wares-e adam. Madźmu’è-je asar* 19, Maszhad 1395/2016–2017.
- Tabari, M.D., *Tarich-e Tabari ja Tarich-or-rosol wa’l-moluk*, t. VII, Tehran 1374/1995–1996.
- Ta’ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, P. Chelkowski (ed.), New York 1979.
- Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, A.M. di Nola (ed.), Kraków 2006.
- Turner, V., *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, Kraków 2006.
- Wirth, A., *Semiological Aspects of the Ta’ziyeh*, [in:] *Ta’ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, P.J. Chelkowski (ed.), New York 1979.
- Yar-Shater, E., *Development of Persian Drama in the Context of Cultural Confrontation*, [in:] *Iran: Continuity and Variety*, P.J. Chelkowski (ed.), New York 1971.
- Yarshater, E., *Ta’ziyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran*, [in:] *Ta’ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, P. Chelkowski (ed.), New York 1979.

Mateusz M. Kłagisz – dr językoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Iranistyki w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

ORCID: 0000-0003-0807-3290