

Nowicka, Ivonna

Ziemska luba czy niebiański druh? : o genezie i charakterze wieloznaczności w poezji perskiej : (a propos inskrypcji - rubajatu - na drzwiach "dar" w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie)

Kronika Zamkowa 1-2/47-48, 109-112

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ivonna Nowicka

ZIEMSKA LUBA CZY NIEBIAŃSKI DRUH? O GENEZIE I CHARAKTERZE WIELOZNACZNOŚCI W POEZJI PERSKIEJ

**(a propos inskrypcji - rubajatu - na drzwiach *dar* w zbiorach
Zamku Królewskiego w Warszawie)**

Poezja odgrywa w kulturze perskiej tak ważną rolę, iż można za profesor Marią Składankową stwierdzić, iż jest to „największe ukochanie wszystkich Persów”!. To nosicielka mądrości i wiedzy, zachęta do kontemplacji, źródło estetycznej rozkoszy. Poezję się czytuje i cytuje, praktycznie każdy Irańczyk zna jakieś wiersze na pamięć, gdyż biegłość w ich przytaczaniu stanowi wyznacznik erudycji. Jedną z cech charakterystycznych tej poezji jest przenikająca ją nuta mistyczna - faktyczna bądź tylko potencjalna, zamierzona przez autora lub domniemana przez czytelnika czy słuchacza. Co to znaczy? Przyjrzyjmy się najpierw głównemu zespołowi obrazów, jakie upowszechniły się w tym medium literackim dla wyrażania idei sufickich.

Pierwszym poetą, który sięgnął do poezji, by przekazywać za jej pośrednictwem treści mistyczne, był Sana'i (zm. 1130). On też ukierunkował metaforykę mistyczną. W młodości pisywał wiersze miłosne, panegiryki. Ten styl wypowiedzi, kontekst miłości i ubóstwiania przeniósł następnie do swoich wierszy mistycznych. „[J]edynie adresat ich zmienia się, a sens staje się symboliczno-alegoryczny”². Słownictwo, obrazy, które Sana'i w przeszłości stosował do opisywania ukochanej i swojej za nią tęsknoty, teraz przywołuje dla wyrażenia miłości do Boga.

Tę konwencję przejęli po XII-wiecznym poecie kolejni mistrzowie mowy wiązanej, przede wszystkim największy mistyk perski, Moulana Dżalaloddin Ru-

mi (1207-1273), i inni. Kierowanie do Boga liryków miłosnych stało się wręcz jedną z cech charakterystycznych perskiej poezji mistycznej (wynikało to oczywiście również z filozofii leżącej u podstaw tego nurtu sufizmu). Jednakże, podczas gdy gazale Rumiego mają wyrazistą wymowę, u późniejszego poety, XIV-wiecznego Hafeza, uważanego za mistrza finezyjnej formy, już tej jasności się nie znajduje. W wypadku Rumiego wiemy, że pisze on o swojej miłości do Absolutu i ukochanego mistrza, który stał się ogniwem z Absolutem go łączącym. U Hafeza natomiast ta jednoznaczność zanika. Do dziś między rodzinnymi koneserami jego poezji, Irańczykami, a zachodnimi badaczami panuje niezgoda. Pierwsi uważają Hafeza za mistyka i chętnie interpretują jego liryki w tym właśnie duchu. Drugi mają tendencję do postrzegania go jako piewcy ziemskich piękności i wyraziciela ziemskich tęsknot?. Oba poglądy wydaje się godzić pełne wnikliwej obserwacji podejście profesor Marii Składankowej. Jej zdaniem używany w gazalach Hafeza „[...] zestaw symboli można odnieść zarówno do tematu świeckiego, jak religijnego, miłosnego i filozoficznego, refleksyjnego. [...] [U niego] dwa nurty rozwoju gazalu, filozoficzny i miłosny, są zharmonizowane i połączone tak, że każda z płaszczyzn gra swoimi znaczeniami, a pointy łączą je”⁴.

Tu dochodzimy do drugiej charakterystycznej cechy poezji Iranu, w szczególności poezji mistycznej - jej wielopłaszczy-

czynowości. Wydaje się, że w zrozumiały i zwięzły sposób ten fenomen poezji perskiej wyraziła profesor Składankowa: „Wiersz z pozoru może być panegirycznym. Wtedy, w sposób podobny jak w erotyku, wyraża uczucia oddania, podziwu: nieszczęsny sługa, szukający obecności władcy nie ma spokoju, błaga o łaskę itd. Ten repertuar westchnień i żalów bywa z kolei stosowany w wypowiedzi miłosnej: ukochana jest srogim sułtanem, zakochany stara się o jej zmiłowanie. Ale wiersz taki może być traktowany jak modlitwa i wyrażać uczucia religijne. Wskutek nagromadzenia takich wzorów, ich częstego występowania w poezji, powstaje trójczłonowe równanie, w którym ukochana = wychwalany = czczony (Bóg). Pomaga w tym brak rodzaju gramatycznego w języku perskim i fakt, że nie ma formalnej różnicy między konwencjonalnym opisem mężczyzny i kobiety”⁵.

Przy tej okazji wypada wyjaśnić dwie kwestie związane z samym językiem perskim. Po pierwsze, w alfabecie arabskim, w którym zapisuje się język perski, nie istnieje rozróżnienie na małe i duże litery. Po drugie, w „śpiewnej mowie” Irańczyków nie ma rodzajów, nawet w zaimkach. I tak na przykład zaimek trzeciej osoby *u* może znaczyć zarówno „ona”, jak i „on”, a z powodu braku graficznego rozróżnienia dużych liter, także „On”, Bóg. To uwarunkowanie lingwistyczno-alfabetyczne sprzyja wieloznaczności tekstu.

Z podobnym symbolicznym wymiarem liryki miłosnej można się również zetknąć w europejskim kręgu kulturowym. Wystarczy sięgnąć do starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami*. Jednak duchowi zachodniemu, pragnącemu myśleć w jasno wyznaczonych kategoriach, podobne balansowanie na granicy znaczeń nie było mile. Kościół wołał wytyczyć jednotorowe, bo wyłącznie symboliczne interpretowanie tego cyklu pieśni: oblubieniec rozumiany jako Chrystus, oblubienica - jako Ecclesia.

Zatem, podczas gdy Zachód wykazuje tendencję, by nadawać tego typu utwo-

rom jednoznaczność, „sprasowywać” je do jednowymiarowej wypowiedzi - albo mistycznej, albo miłosnej - szufladując i kategoryzując, w kulturze perskiej subtelna gra znaczeń i dyskretne rozmywanie się granic jest zjawiskiem normalnym, chciało by się wręcz rzecz immanentnym, i to nie tylko w poezji⁶. Odbierane jest jako cecha naturalna i pożądana, bo nadająca wierszom głębię i predysponująca je jako lekturę dla ludzi o różnych temperamentach duchowych. Hafes twierdzi, że „tęsknoty i dążenia każdego człowieka są na miarę jego myśli”, a w takich wielowarstwowych wierszach każdy może odczytać treść stosowną do poziomu swojego intelektu i swoich potrzeb.

Wiemy już, że perska poezja mistyczna przejęła obrazowanie i gamę uczuć z liryki miłosnej, nadając jej wymiar metafizyczny. Wiemy też, że jedną z cech tej poezji była wielopłaszczyznowość. Jeden jeszcze czynnik zadecydował o tak silnej obecności nuty mistycznej w poezji perskiej jako takiej - fakt, że konwencja mistycyzująca nabrała cech mody, stylizacji. Jak to się stało? Zrazu poezja suficka w swojej formie i treści była dłużnikiem poezji miłosnej i dworskich panegiryków, przejmując obrazy i charakter relacji między wychwalającym a wychwalanym czy miłującym a obiektem tego uczucia. Z czasem zaczął zachodzić proces odwrotny. Wymiar mistyczny tak silnie przeniknął wiersze perskie, że w końcu dokonała się wolta. To poezja miłosna zaczęła pożyczać z sufizmu. Wieloznaczność stosowali już nie tylko sufi, lecz także autorzy poezji „świeckiej”, choć z różnych powodów. Sufi chcieli zapewnić sobie interpretacyjny bufor bezpieczeństwa, by nie być posądzonymi o herezję. Z kolei autorzy niezwiązani z sufizmem pragnęli dodać wagi swoim utworom, zostawiając w nich miejsce na odniesienia mistyczne.

Ze strony odbiorców można powiedzieć, że Irańczycy na lekturze gazali Rumiego czy Hafeza tak się przyzwyczaili do odniesień mistycznych, że sufizm

odcisnął swe piętno zarówno na duchu oraz słownictwie⁷, jak i na sposobie interpretacji innego typu utworów. Powszeczne stało się przykładanie treści mistycznych, metafizycznych do znacznie szerszego zbioru poezji, nie tylko tej mistycznej *sensu stricto*⁸. Było to o tyle naturalne, że kultura perska czy, jak się wydaje, bliskowschodnia w ogóle, jest znacznie silniej przesiąknięta obecnością Boga w umysłach ludzi niż pooświeceniowa kultura europejska.

Przykładem takiego wiersza mistycyzującego raczej niż mistycznego wydaje się rubajāt z drzwi do szafy wnękowej ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie⁹. Ponieważ nie znamy jego autora, trudno ocenić, która interpretacja - symboliczna czy dosłowna - byłaby bardziej właściwa. Sam charakter obiektu też nie pomaga w jednoznacznym odczytaniu, wszak drzwi (w przeciwieństwie do np. jałmużniczki żebraczej) nie są przedmiotem, który odsyłałby bezpośrednio do tematyki religijno-dewocyjnej. Poza samą treścią, pełnym pokory nastrojem rubaja-

tu, do dwutorowej interpretacji zachęcają dwa słowa: *dust* oraz *wasi*. *Dust*, czyli „przyjaciel, przyjaciółka, ukochany, ukochana”, może odnosić się również do „Przyjaciela” najwyższego, czyli Boga. W pierwszej, symbolicznej propozycji translacyjnej przełożono ten wyraz jako „Przyjaciel”, w drugiej jako „ukochana”. Wyraz *wasi*, czyli „połączenie”, przetłumaczony tak w obu wypadkach, również budzi skojarzenia z sufizmem. Stanowi w nim ważny termin i w kontekście „połączenia” czy „zjednoczenia” z Bogiem oznacza stan, do jakiego dążą sufi.

Ze względu na omówioną wieloznaczność poezji perskiej, na tendencję do nadawania symbolicznego wymiaru tekstom wyrażającym tęsknotę za lubym/lubą, pragnienie połączenia i pokorę w jego/jej obliczu, w wypadku odczytanego czterowiersza uwzględnienie możliwych różnic interpretacyjnych wydało się właściwe oraz zgodne zarówno z duchem kultury perskiej, jak i ze sposobem, w jaki Persowie odbierają to swoje „największe ukochanie”.

PRZYPISY

¹ M. Składankowa, *Zrozumieć Iran. Ze studiów nad literaturą perską*, Warszawa 1996, s. 106.

² M. Składankowa, *Złoty okres perskiej poezji klasycznej*, Warszawa 1976, s. 56.

³ Szerzej na ten temat zob.: Składankowa, *Zrozumieć Iran...*, s. 157.

⁴ Ibidem, s. 143. Podobnie podchodził do „zagadki gazali Hafeza” Edward G. Browne (1862-1926), do dziś największy angielski specjalista od literatury perskiej.

⁵ Ibidem.

⁶ Na temat rozmycia granic w sztuce perskiej, m.in. w malarstwie, zob.: fragment wprowadzenia do książki *Kolacja cyprysu i ognia. Współczesne opowiadania irańskie*, wybór, przedmowa i tłum. I. Nowicka, Warszawa 2002, s. 16-18.

⁷ W Persji/Iranie opracowywano specjalne słowniki terminologii sufickiej, wyjaśniające symboliczne znaczenie zwrotów technicznych i wyrazów używanych na co dzień, takich jak „łuk brwi”, „pukiel włosów”, „serce” itd.

⁸ Tyczy się to nawet współczesnych tekstów piosenek. Zdarzyło mi się, że młodzi Irańczycy, słuchając popularnego za czasów szacha M. R. Pahlawiego piosenkarza Dariusza, uczulali mnie, iż te wiersze o uczuciu i tęsknocie mogą się równie dobrze odnosić do miłości człowieka do Boga.

⁹ Tekst oryginalny oraz przekład i interpretację Ivonny Nowickiej i Mira Mansura Serwata zob.: M. Redlak, *O dwóch zabytkach muzulmańskiej sztuki perskiej...*, s. 83.

Ivonna Nowicka

**MORTAL LOVER OR DIVINE GROOM?
ON THE GENESIS AND AMBIGUITY OF PERSIAN
POETRY**

SUMMARY

Poetry plays an important role in Persian culture. It is pervaded with mysticism, Sufic ideology and both its pictures and wording draw on the language of love poetry. This figurativeness was "borrowed" by the mystic poetry of the 12th century (Sanai). In the 13th century the works of the greatest mystic poet of the Persian culture are unequivocally mystical (Rumi). From the 14th century, the poems become intentionally multi-dimensional (Hafez). Ambiguity is a typical feature of Persian poetry. It is supported by some characteristics of the Persian language and its notation. In the Christian culture of Europe, the *Song of Songs* could be an analogical example of

I
symbolic love lyrics. However, since the age of the Renaissance, the Europeans have preferred explicitness and have clearly distinguished love lyrics from mystical texts. Conversely in the culture of Persia/Iran - here the ambivalence and play with meanings were the result of Sufism being *en vogue* on the one hand, and on the other from the prudence of the Sufic poets. A similar ambiguity can be noted in the first line of the poem on the doors of an alcove cabinet in the collection of the Royal Castle in Warsaw. The second line, on the other hand, is definitely mystical, which suggests that such should be the interpretation of the first four lines of the poem.