

AGNIESZKA KUCZKIEWICZ-FRAŚ
Uniwersytet Jagielloński

Główne topoi w klasycznej poezji urdu i ich kulturowe uwarunkowania

Abstract

The Main Topoi in Classical Urdu Poetry and Their Cultural Grounds

To read and decode the meaning of classical poetic texts written in Urdu since the beginnings of the 16th century it is necessary to know the semantic key commonly used by their authors. This key is principally a range of topoi and themes, both indigenous (Indian) and borrowed (Persian and Arabic), which are deeply rooted in the Indo-Muslim cultural and social tradition, still lively present in the South Asian subcontinent. To know them and to be able to interpret or use them has been, and constantly is, an important determinant of cultural identity.

During the hundreds of years of its evolution, Urdu poetry developed a set of expressions and vocabulary items legitimated by tradition and manifesting itself in a vast array of allusions, similes, metaphors, and historical or legendary references. The whole selection of semantic tools known as *tagazzul* embodies such key concepts as: the tavern and drinker, wine, goblet, and a cup-bearer at the wine-party, intoxication, spiritual mentor, madness, the candle and the moth, the rose and the nightingale, the falcon and the hunted bird, the lightning striking the nest, and many more, as well as the historical or legendary figures. All these, used as catalytic agents, are arranged and employed according to a poet's imagination and sensibility with one main aim: to describe his love and the whole range of associated feelings like sadness, loneliness, yearning, longing, desire or devotion.

The aim of this article is to present the most important literary topoi and themes prevalent in the Urdu poetry of the 16th–19th centuries in the cultural context in which they were formed.

Keywords: Urdu poetry, ghazal, literary topoi, Islamic culture of South Asia.

I.

Klasyczna poezja w języku urdu¹ zaczęła się rozwijać na subkontynencie indyjskim w XVI wieku. Początkowo była ona bardzo silnie wzorowana na klasycznej poezji perskiej, szczególnie jeśli chodzi o uprawiane wówczas gatunki literackie

¹ Język urdu (*urdū*) – język indoaryjski z grupy indoeuropejskiej, wywodzący się z dialektu khari boli (*kharī bolī*) z okolic Delhi; jego początki sięgają czasów Sułtanatu Delhijskiego (XIII wiek);

oraz stosowane metra. Do form najczęściej wybieranych przez twórców w początkowym okresie można zaliczyć sześć podstawowych gatunków, spośród których trzy stanowiły stosunkowo długie formy wierszowane:

- a) kasyda (*qaṣīda*²) – ‘oda’, długi wiersz, zwykle o charakterze panegirycznym lub satyrycznym, wywodzący się z arabskiej tradycji literackiej;
- b) masnawi (*maṣnavī*) – wiersz średniej długości na dowolny temat, najczęściej jednak koncentrujący się wokół wątku romantycznego lub heroicznego;
- c) marsija (*marṣiya*) – poemat elegijny opisujący wydarzenia związane z bitwą pod Karbalą³, sporadycznie pisany także dla upamiętnienia zmarłych krewnych bądź przyjaciół;

trzy zaś były formami krótszymi:

- d) gazal (*gaza*) – krótki wiersz, zwykle o tematyce miłosnej;
- e) kita (*qitʿa*) – utwór formą przypominający nieco gazal, jednak poświęcony przedstawieniu jednego tematu, niekoniecznie związanego z miłością;
- f) rubajāt (*rubāʿī*) – czterowiersz, najkrótsza z wymienionych form, o treści zwykle refleksyjno-filozoficznej⁴.

Spośród wymienionych form poetyckich to gazal zyskał w krótkim czasie największą popularność, stając się gatunkiem ulubionym i najwyżej cenionym

rozwijał się przez kolejne stulecia w muzułmańskich państwach i księstwach Indii, pozostając pod wpływem arabskiego, tureckiego i nade wszystko perskiego. Obecnie jest jednym z 22 urzędowych języków Republiki Indii (używany w pięciu stanach: Dżammu i Kaśmir, Andhra Pradeś, Delhi, Bihar, Uttar Pradeś; ponad 50 mln użytkowników – dane z 2001 roku) oraz (ogólno)narodowym i jednym z dwóch urzędowych (obok angielskiego) językiem Pakistanu (blisko 12 mln użytkowników – dane z 2008 r.), ogłoszonym jako taki przez Konstytucję Islamskiej Republiki Pakistanu z 1973 roku. W roku 1947, po utworzeniu niepodległej Republiki Pakistanu, urdu stał się symbolem tożsamości muzułmańskiej: angielski uzyskał status języka oficjalnego, urdu zaś – języka ogólnopństwowego, jedyne języka dla tworzonego narodu pakistańskiego. Można zaryzykować twierdzenie, że urdu pełni funkcję podstawowego, najważniejszego języka literackiego Pakistanu. Spośród wszystkich pakistańskich języków, urdu posiada najdłuższą, najbogatszą i najwyżej cenioną tradycję literacką. Pakistańscy pisarze – niezależnie od własnego języka ojczystego czy przynależności etnicznej – w większości wybierali go i wybierają jako język swojej twórczości. Jest on również – obok angielskiego – najpowszechniejszym językiem komunikacji w pakistańskich mediach. Zob. A. Kuczkiwicz-Fraś, *Sytuacja języka urdu we współczesnym Pakistanie*, [w:] *Indie w Warszawie*, red. D. Stasik, A. Trynkowska, Warszawa 2006, s. 336–343.

² Wobec braku jednolitych i ustalonych zasad spolszczenia i transliteracji wyrazów urdyjskich, zapisywanych zmodyfikowanym pismem persko-arabskim, posługuję się systemem opracowanym przeze mnie i opublikowanym w: Mirza Muhammad Hadi ‘Ruswa’, *Umrāo Dżan Ada. Pamiętnik kurtyzany*, przeł. i oprac. A. Kuczkiwicz-Fraś, Kraków 2012, s. XXXI.

³ Bitwa pod Karbalą – uznawana za jedną z najważniejszych bitew w historii ludzkości, miała miejsce w 680 roku, pomiędzy wojskami urzędującego kalifa z dynastii Ummajadów, Jazida, a zwolennikami trzeciego imama szyickiego, Husajna bin Alego, który poniósł wówczas klęskę i zginął. Dziesięciodniowe obchody upamiętniające bitwę pod Karbalą, którym towarzyszy właśnie recytowanie marsiji, odbywają się w muzułmańskim miesiącu muharram.

⁴ Formę tę w poezji polskiej stosowała między innymi Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. W Europie, za sprawą tłumaczeń dokonanych na język angielski przez Edwarda Fitzgeralda (XIX wiek), za mistrza tej formy poetyckiej jest uważany Omar Chajjam (‘Umar Khayyām, 1021?–1122), perski poeta, filozof, matematyk i astronom. Rubajaty Omara Chajjama były przekładane na język polski między innymi przez Andrzeja Gawrońskiego, Antoniego Langego, Edwarda Raczyńskiego, Barbarę Majewską, Marylę Wolską i Władysława Dulębę.

zarówno przez twórców, jak i przez odbiorców poezji w języku urdu. W gazalach można też odnaleźć większość najważniejszych toposów i motywów charakterystycznych dla tej poezji, które aż do dziś są powszechnie obecne i odgrywają bardzo istotną rolę w literaturze, sztuce i kulturze południowoazjatyckich muzułmanów. Analizy i spostrzeżenia dotyczące klasycznych gazali zawarte w niniejszym tekście można więc w zasadzie odnosić do całej klasycznej poezji urdu.

II.

Swym nostalgicznym nastrojem i silnym odwołaniem do emocji gazal kontynuuje tradycje przedislamskiej arabskiej kasydy, a dokładnie jej otwierającej części zwanej *nasīb* (*naṣīb*), zaś jego tradycję literacką można prześledzić wstecz aż do czasów kalifatu abbasydzkiego, kiedy to żył i tworzył najslynniejszy arabski poeta tego okresu, Abu Nuwas (Abū Nuvās, VIII w.). Rzeczywisty rozwój tego gatunku w jego złożonej i wysublimowanej formie nastąpił jednak w średniowiecznej Persji. Za twórcę gazalu w jego klasycznym kształcie uważa się perskiego poetę Rudakiego (Rūdakī, 858–941), a wśród najważniejszych twórców gazali wymienia się takich poetów, jak: Amir Chusrau (Amīr Xusrau, 1253–1325), Saadī z Szirazu (Saʿdī Šīrāzī, zm. 1291) i przede wszystkim największego spośród mistrzów tej formy poetyckiej – Hafiza z Szirazu (Hāfiẓ Šīrāzī, 1320–1389). Gazal w języku urdu rozwijał się, czerpiąc właśnie z tradycji perskiej, zarówno pod względem struktury, jak i treści, i stopniowo stał się jednym z najważniejszych elementów indo-perskiej kultury.

Gazal jest utworem monorytmicznym i monorymicznym. Tworzą go dwuwiersze (kuplety, określane arabskim terminem *bait* lub *šerʿ*), zbudowane z dwóch hemistychów (ar. *miṣrāʿ*)⁵, z tą jednak różnicą, że o ile w klasycznym kupiecie dwie tworzące go linijki rymują się z sobą, o tyle dwuwiersze gazalu nie podlegają tej zasadzie (z wyjątkiem pierwszego, „otwierającego” dwuwiersza zwanego *matlaʿ*)⁶. Budowa, struktura rytmiczna i rymowa gazalu jest silnie sformalizowana i podlega ścisłym regułom. Każdy kuplet stanowi osobną całość i nie tworzy z innymi dwuwierszami ciągłości semantycznej, dzięki czemu poeta może swobodnie wyrażać własne spostrzeżenia, odczucia i emocje, w dowolny sposób zmieniając tematykę poszczególnych kupletów. Stąd też często tę formę poetycką porównuje się do naszyjnika z pereł: każda stanowi osobną i doskonałą całość, niezależnie od tego, w jakim porządku (o ile w ogóle) zostanie nanizana na sznur. Nie istnieją ścisłe reguły określające długość gazalu. Minimalna wymagana liczba tworzących go dwuwierszy wynosi cztery, najczęściej jednak spotyka się gazale zbudowane z 11–22 kupletów.

⁵ Hemistych – połówka wersu wyodrębniona przez cesurę.

⁶ W rzeczywistości kwestia rymu w gazalu jest znacznie bardziej skomplikowana: dwie linijki otwierającego dwuwiersza rymują się z sobą, ale także z każdą drugą linijką każdego kolejnego kupletu; schemat rymów w gazalu można więc przedstawić jako: aa-ba-ca i tak dalej. Również reguły dotyczące tworzenia rymów są złożone i ściśle określone. Więcej o tej formie poetyckiej zob. Na przykład: R. Russell, *The Pursuit of Urdu Ghazal*, „The Journal of Asian Studies” 1969, vol. 29, nr 1, s. 107–124.

Dominującym tematem gazali jest miłość – zarówno ziemską miłość do ukochanej kobiety (rzadziej do mężczyzny), jak i mistyczna miłość do Boga. Gazal, który z natury swojej jest utworem lirycznym, niekoniecznie musi jednak opisywać miłość w jej najróżniejszych odmianach. Gazale zawierają też rozmaite refleksje na temat życia i śmierci, ludzkich działań i doświadczeń, zwykle przy tym cechuje je daleko posunięty uniwersalizm.

W ciągu lat gazal stał się zjawiskiem kulturowym, nierozzerwalnie związanym z językiem urdu i kulturą muzułmańskiego społeczeństwa Azji Południowej, której rozkwit, zapoczątkowany w późnych czasach mogolskich, przypadł na XVII–XIX wiek. Gazal i związane z nim elementy kultury – takie jak umiejętność układania i interpretacji strof, sztuka recytacji, pewne formy muzyki wokalnej i instrumentalnej oraz oczywiście znajomość tradycji literackiej – stały się niezbędnymi składnikami wykształcenia wyższych warstw muzułmańskiego społeczeństwa. Gazal stał się ważną formą performatywną⁷, uprawianą na różne sposoby, co odzwierciedlało typową dla niego niejednoznaczność ekspresji. Można więc było usłyszeć gazale wykonywane przez samych poetów, podczas wielogodzinnych (nieraz trwających całą noc) spotkań, zwanych mušaira (*mušā'ira*), które zwykle stanowiły również rodzaj turniejów poetyckich. W trakcie takich spotkań gazale albo wykonywano w formie recytacji rytmicznej, albo śpiewano specjalnym stylem melorecytacyjnym zwanym tarannum (*tarannum*). Inną metodą uprawiania sztuki gazalu było wykonywanie ich przez profesjonalnych śpiewaków i muzyków. Utwory nacechowane natchnieniem mistycznym można było usłyszeć w sufickich⁸ sanktuariach w formie kawwali (*qavvālī*)⁹, natomiast te, które opiewały miłość romantyczną w jej ziemskim wymiarze, powszechnie były wykonywane – głównie oczywiście przed męską publicznością – przez wykształcone kurtyzany zwane tawaif (*tavā'if*).

W ciągu setek lat swojego rozwoju gazal urdyjski doczekał się wypracowania całego zestawu wyrażań i pojęć, usankcjonowanych tradycją i przejawiających się szerokim wachlarzem wyrażań aluzyjnych, porównań, metafor oraz odniesień historycznych czy legendarnych. Cały ten zbiór semantycznych kluczy bywa określany terminem tagazzul (*tagazzul*), który można by przetłumaczyć dosłownie jako ‘gazalowość’ i zobrazować w formie pudełka podzielonego na wiele przegródek, z których każda podpisana jest nazwą jednej z charakterystycznych dla gazalu cech i wypełniona mniejszymi bądź większymi jednostkami semantyczny-

⁷ O gazalu jako formie performatywnej zob. między innymi P. Manuel, *A Historical Survey of the Urdu Gazal-Song in India*, „Asian Music” 1988/1989, vol. 20, nr 1, s. 93–113; R. Qureshi, *Tarannum. The Chanting of Urdu Poetry*, „Ethnomusicology” 1969, vol. 13, nr 3, s. 425–468; R. Burckhardt Qureshi, *Musical Gesture and Extra-Musical Meaning. Words and Music in the Urdu Ghazal*, „Journal of the American Musicological Society” 1990, vol. 43, no 3, s. 457–497.

⁸ Sufizm – muzułmańska doktryna mistyczna kładąca nacisk na zjednoczenie wyznawcy z Bogiem i nierozróżnianie pomiędzy Bogiem a stworzeniem, nieprzywiązująca wagi do rytuałów i religii, i podkreślająca pełną zależność człowieka od boskiej woli.

⁹ Qawwali – silnie zrytmizowana forma muzyczna (właściwie sposób śpiewnego prezentowania poezji mistycznej przy akompaniamencie instrumentów), związana z tradycją suficką, niezwykle popularna na terenie Azji Południowej (zwłaszcza na obszarach tradycyjnie związanych z kulturą muzułmańską), pierwotnie wykonywana głównie w miejscach kultu religijnego.

mi – od toposów począwszy, a na pojedynczych wyrazach skończywszy. Użycie tych semantycznych jednostek-kluczy jest w gazalu niezbędne ze względów formalnych, natomiast sposób ich zastosowania w wierszu pozostaje już w gestii autora i jest warunkowany wyłącznie przez tak zwany tachajjul (*taxayyul*) – zakres wyobraźni artystycznej autora, która pozwala mu odzwierciedlać rzeczywistość w jego utworach. Tagazzul, czyli zbiór semantycznych kluczy, oraz tachajjul, czyli mówiąc w sposób uproszczony, umiejętność ich zastosowania, stanowią dwa podstawowe elementy tworzące istotę urdyjskiego gazalu. Użyte przez poetę w charakterze katalizatorów klucze semantyczne, wykorzystane w zależności od wrażliwości i wyobraźni poety, służą tylko jednemu celowi: opisaniu jego miłości wraz z całą gamą stowarzyszonych z nią uczuć, takich jak smutek, tęsknota, zazdrość, pożądanie czy oddanie¹⁰.

III.

„Miłość jest bezcenna dla ciała i duszy / Żyję dzięki miłości do mej ukochanej”¹¹ – pisał w jednym ze swych gazali tworzący na przełomie XVI i XVII wieku poeta Muhammad Kuli Kutb Szach¹² i dodawał w innym: „Kto nie kocha, wielkim jest głupcem / Boże broń, bym kiedykolwiek go spotkał!”

Koncepcja miłości – która bez wątplenia pozostaje jednym z najważniejszych toposów w każdej tradycji literackiej i stanowi również główny temat poruszany przez autorów gazali – jest tutaj całkowicie idealistyczna i pozazmysłowa¹³. Miłość ta jest zawsze jednostronna, platoniczna (często wręcz posiada wymiar duchowy), jednocześnie jednak niepowstrzymana i zniewalająca, wzniosła, idealizująca zarówno obiekt uniesień, jak i samo uczucie. Jest bardzo prawdopodobne, że ewolucja takiej właśnie koncepcji miłości wynika z faktu, iż miłość opisana w gazalu jest miłością zakazaną. W społeczeństwie, w którym kobiety żyły w pardzie¹⁴, zaś aranżowanie małżeństw nierzadko powodowało, iż małżonkowie właściwie po raz pierwszy spotykali się podczas ślubu, istniały bowiem tylko trzy

¹⁰ Zob. też: C.M. Naim, ‘Ghazal and Taghazzul. The Lyric, Personal and Social’, [w:] *The Literatures of India: An Introduction*, red. E.C. Dimock, Chicago 1974, s. 181–197.

¹¹ Wszystkie zamieszczone w tekście przekłady fragmentów poezji z języka urdu zostały wykonane przez autorkę artykułu.

¹² Sułtan Muhammad Kuli Kutb Szach (Muhammad Qulī Qutb Šāh, pan. 1565–1612), pochodzący z dynastii Kutb Szachów władca sułtanatu Golkonda, założyciel miasta Haidarabad. Był jednym z pierwszych poetów tworzących w języku urdu. Jego spuścizna poetycka obejmuje głównie gazale, a także niewielką liczbę marsiji, kasyd i rubajatów. Dokonał również przekładów gazali Hafiza z języka perskiego na urdu.

¹³ O sposobie opisywania miłości w klasycznych gazalach urdyjskich pisałam w artykule *The Beloved and the Lover – Love in Classical Urdu Ghazal*, [w:] *Love (bhakti, kama, sneha, prema, śrngara, ‘ishq...)* in the human search for fulfilment, red. H. Marlewicz, „Cracow Indological Studies” 2010, nr 12, s. 199–221 (tam też obszerna bibliografia dotycząca tego tematu).

¹⁴ Parda (z perskiego ‘zasłona’) – praktyka rozpowszechniona wśród muzułmanów oraz niektórych hinduskich społeczności Indii, polegająca na osłanianiu kobiet przed oczami obcych mężczyzn za pomocą specjalnych ubiorów okrywających ich ciało (często wraz z twarzą) i maskujących jego kształty, wysokich ogrodzeń, a także przepierzeń, zasłon, kotar wewnątrz domu i tym podobnych.

możliwe sposoby doświadczania miłości – wszystkie społecznie nieakceptowane i niedopuszczalne przez obowiązujące normy: 1) miłość do mężatki lub kobiety zaręczonej z innym mężczyzną; 2) miłość do kurtyzany; 3) homoseksualna miłość do pięknego młodzieńca¹⁵. Miłość opisana w gazalu jest więc uczuciem pozamysłowym, jednak często odzwierciedla stłumione, nieświadomione pragnienie obcowania fizycznego.

Zdarza się również, że opisany w gazalu obiekt miłości nie ma natury ludzkiej, lecz boską. Wielcy perscy mistycy i mistrzowie perskiego gazalu żyjący w XI–XII wieku uznali bowiem, że ta forma poetycka stanowi doskonale medium dla propagowania ich nieortodoksyjnych, sufickich idei i poglądów. Metaforyczny i symboliczny język gazalu był szczególnie odpowiedni dla wyrażania i ukazywania zawilości oraz tajemnic mistycyzmu. Podobnie jak ziemską miłość opisywana przez poetę-twórcę gazalu, również boska miłość przedstawiana przez sufickiego mistyka-twórcę gazalu jest wyrafinowana, oparta na całej gamie wrażeń i uczuć, a nie na szczegółowym i precyzyjnym opisie cechującym racjonalną dyskusję teologiczną.

Istnieje wiele gazali, które można odczytywać w dwojaki sposób: jako utwory opiewające miłość ziemską lub jako hymny sławiące miłość w jej boskim wymiarze. Bardzo często miłość ziemską, miłość mężczyzny-poety do kobiety-ukochanej opisanej w wierszu stanowi odzwierciedlenie bądź wzorzec miłości człowieka do Istoty Najwyższej. Główne odnajdywane w gazalu toposy, wyrażane poprzez szereg symboli, metafor czy porównań, także możemy odczytywać w takim dwojakim wymiarze.

Topos miłości w poezji urdu można w zasadzie określić mianem „supertoposu” czy „metatoposu”. Stanowi on główny wyznacznik treściowy i emocjonalny utworów, może jednak być realizowany w bardzo różny sposób, zaś jego niezwykłą złożoność tworzy *de facto* cała różnorodność innych, podporządkowanych mu oraz wykorzystywanych przez poetów toposów i motywów. Są to przede wszystkim: niespełniona miłość poety do ukochanej; jej obojętność wobec nie-

¹⁵ W klasycznych gazalach urdyjskich osoba ukochana jest zwykle określana męskim rodzajem gramatycznym, nawet jeżeli kontekst i treść wiersza jednoznacznie wskazują na kochankę-kobietę. Zwyczaj ten ma swe źródło prawdopodobnie w perskiej tradycji związków miłosnych między mężczyznami. W VIII–IX wieku stało się powszechnym zwyczajem utrzymywanie młodych, przystojnych tureckich jeńców wojennych jako służących, pokojowych, a niejednokrotnie nawet powierników czy towarzyszy. Taka zażyłość prowadziła do pobudzania miłosnych nastrojów i jawnego wyznawania własnych uczuć – między innymi w poezji; nawet dworskie kurtyzany pojawiały się często w ówczesnych czasach ubrane w męskie stroje. Poeci w kasydach i poematach opisywali rozliczne zalety pańskich ulubieńców, widoczne zarówno podczas bitewnych zmaganiań, jak i w bardziej intymnych okolicznościach. Poezja była przepelniona opisami miłosnych uczuć mężczyzny do mężczyzny. Moda taka, idąca w parze z rozkwitem poezji perskiej, spowodowała, iż wkrótce ukochaną osobą będącą bohaterem wiersza mógł być wyłącznie mężczyzna. Ta powszechnie panująca konwencja zaadaptowana została w XVII wieku przez poetów tworzących w języku urdu. W odróżnieniu od poezji perskiej, w urdyjskich gazalach obiektem miłosnych uniesień jest jednak prawie zawsze kobieta. Dlatego w zamieszczonych w niniejszym tekście przekładach oryginalne wyrazy rodzaju męskiego zostały zastąpione określeniami rodzaju żeńskiego. Zob. między innymi C.M. Naim, *Homosexual (Pederastic) Love in Pre-Modern Urdu Poetry*, [w:] idem, *Urdu Texts and Contexts. The Selected Essays*, Delhi 2004.

szczęśliwego kochanka, granicząca wręcz z bezdusnością lub okrucieństwem; złamane serce zakochanego poety; psychiczne i fizyczne cierpienie wywołane niespełnionym uczuciem; smutek rozłąki i urok wspólnie spędzonych nocy (które są już przeszłością); szaleństwo i odrzucenie doczesnego życia; śmierć z miłości; niestałość człowieczego powodzenia i sławy; nietrwałość ludzkiej egzystencji. Powszechnie stosowane są wyobrażenia takie, jak gniazdo (symbolizujące serce zakochanego) i uderzająca w nie błyskawica (utożsamiana z okrucieństwem losu); słowik i róża; ćma i świeca; sokół i upolowany ptak. Często pojawiają się w rozmaitych kontekstach postaci proroków i bohaterów biblijnych, między innymi Hiob – symbol cierpliwości i wierności; Józef – stanowiący wzorzec piękna; Zulejka (żona Putyfara) – uwodzicielka cnotliwych mężczyzn, lecz w tradycji sufickiej uważana za uosobienie miłości i oddania wobec Najwyższego¹⁶; Salomon – wcielenie mądrości, Jezus – dawca życia, Mojżesz, Maria i tak dalej. Nawet jeżeli nie są oni wymienieni z imienia, pojawiają się czytelne i oczywiste odniesienia do wydarzeń z ich życia. Są też nierzadko i inne historyczne bądź legendarne postaci, jak na przykład Karun (koraniczny archetyp niewiernego, w Biblii znany pod imieniem Korach) – bogacz żyjący w czasach Mojżesza, ukarany przez Boga za zbuntowanie się przeciwko niemu; Aleksander Macedoński; Laila i Madżnun – arabscy kochankowie oraz analogiczna do nich perska para kochanków Szirin i Farhad; sułtan Mahmud z Gazny i jego ukochany niewolnik Ajaz oraz wielu innych.

W poezji o charakterze mistycznym nieustannie pojawiają się: szejk (*šaix*)¹⁷, pir (*pīr*)¹⁸, saki (*saqī*)¹⁹, wino, puchar, gospoda, pijacy. Derwisze, święci mężowie, kapłani i mistycy, spośród których wielu było poetami, popularyzowali religijną, filozoficzną i mistyczną doktrynę monizmu, czyli jedności i immanencji Boga, a także inne doktryny sufickie. Niezbędna muzułmanom znajomość Koranu oraz

¹⁶ Jedno z podstawowych założeń sufizmu głosi, że im większa jest nasza miłość wobec innych ludzi, tym większą i głębszą miłością potrafimy darzyć Najwyższego. Dlatego bezgraniczna miłość Zulejki do Józefa, który był niewolnikiem jej męża Putyfara, przez wielkich poetów sufickich, jak Rumi czy Hafiz, jest postrzegana jako droga do bezwarunkowej, wszechogarniającej miłości do Boga. Zob. na przykład R. Frager, *Heart, Self and Soul: the Sufi Psychology of Growth, Balance and Harmony*, Wheaton 1999, s. 2–3.

¹⁷ Szejk – ‘starszy; przywódca’; tu: szanowany powszechnie znawca obowiązujących w ortodoksyjnym muzułmańskim społeczeństwie zasad religijnych i prawnych, nadzorujący ich przestrzeganie w społeczności, której przewodzi.

¹⁸ Pir – ‘starszy; święty’; w sufizmie: przewodnik duchowy, którego zadaniem jest prowadzić i instruować uczniów podążających ścieżką wiary, zarówno w czasie publicznych kazań, jak i poprzez udzielanie indywidualnych porad.

¹⁹ Saki – w tradycji sufickiej oraz w poezji perskiej i urdu jest to osoba napełniająca puchary i przynosząca napój (zwykle wino), którego zapas nigdy się nie wyczerpuje. Głównym celem wyznawców sufizmu jest osiągnięcie swoistego stanu wewnętrznej pustki (niczym puste naczynie), którą następnie ma wypełnić świadomość jedności z Bogiem i miłość do niego (są one symbolizowane przez wino, które nalewa saki). Stan zjednoczenia z Najwyższym i zatracenia się w boskiej miłości jest przyrównywany w poezji mistycznej do stanu upojenia alkoholem – stąd często pojawia się w niej postać pijaka, człowieka oszołomionego, nieświadomego otaczającej go rzeczywistości.

głęboko zakorzenione w tradycji nurty wedanty²⁰ wzbogacały poezję – przede wszystkim gazale – pogłębiając jej uniwersalizm.

IV.

W klasycznych gazalach, obok głównej osoby poety-kochanka (*‘āshiq*) odnaleźć można kilka stereotypowych postaci. Jest wśród nich obiekt miłości (*ma‘shūq*) – zwykle ukochana kobieta, której urodę poeta-kochanek śławi w swych wersach. Jej oczy podobne są do narcyzów („Ach, narcyzy oczu! Ach, uszu różane płatki!” – Inśa²¹), brwi do łuków wygiętych, czoło jest jasne niczym świecący księżyc, usta czerwone jak rubiny, a postać smukła i wyniosła niczym cyprys („Piękno jej twarzy zniewoliło różę / gracja kształtów uczyniła cyprys jej niewolnikiem” – Mir²²). Jej twarz promienieje blaskiem niczym słońce („Kropla potu spłynęła z jej skroni na policzek. / To niebywałe! Kropla rosy opadła na słońce!” – Dard²³). Porównania z urodą ukochanej nie może znieść ani przyroda („Gdy pukle jej włosów ujrano w ogrodzie / omdlał wąż czarny i omdlał hiacynt (...) Nie tylko słowik omdlał na widok jej lica / pąki pękały gwałtownie otaczając ją błogosławieństwem²⁴, róża skłoniła głowę” – Inśa), ani inne, nawet najpiękniejsze kobiety („Chociaż wszystkie piękności wielce są urodziwe / gracja mojej najdroższej

²⁰ Wedanta – jedna z sześciu ortodoksyjnych bramińskich szkół filozoficznych, skupiająca wiele różnych nurtów. Z podstawowymi monistycznymi założeniami sufizmu koreluje szczególnie tradycja adwajta wedanty, głoszącej niedwoistość Najwyższej Istoty i ontologiczną tożsamość Absolutu, świata i człowieka.

²¹ Inśa (Sayyid Inśā Allāh Xān Inśā, ok. 1756–1818), poeta urodzony w Bengalu, początkowo związany z dworem w Delhi, a od 1791 roku w Lakhnau; obdarzony wybitnym talentem poetyckim, tworzył niezwykle dużo i w wielu językach (urdu, perski, arabski, turecki, pandżabi); wyjątkowa biegłość i zamiłowanie do obcych wyrazów, dziwnych tematów oraz ekscentrycznych form sprawiają często wiele trudności w zrozumieniu jego poezji; Inśa zasłynął również dwoma tekstami prozatorskimi: opowiadaniem *Rānī Ketkī kī Kahānī* („Opowieść [o] rani Ketki”), napisanym (według niego) bez użycia wyrazów pochodzenia perskiego i arabskiego oraz traktatem *Daryā-e Latāfat* („Ocean subtelności”, w języku perskim) poświęconym gramatyce i retoryce urdu, którego wpływy – chociażby w zakresie terminologii gramatycznej – są żywe do dziś.

²² Mir (Mīr Taqī Mīr, ok. 1722–1810), jeden z najwybitniejszych twórców poezji urdyjskiej, należącej do „szkoły delhijskiej”; Mir uważany jest za mistrza gazalu, tworzył jednak także masnawi, marsije, kasydy, rubajaty i inne. Głównym tematem jego utworów jest miłość, często niespełniona, o której poeta pisał z uniesieniem i melancholią, wzbogacając urdyjską leksykę frazeologizmami i zwrotami perskimi; jego dzieła zebrane (*Kulliyāt*) obejmują łącznie 13 585 kupletów zgromadzonych w sześciu zbiorach (*dīvān*).

²³ Dard (Xvāja Mīr Dard, 1721–1785), jeden z trzech najważniejszych poetów tak zwanej szkoły delhijskiej (obok Mira i Saudy), mistyk i przywódca sufickiego bractwa muhammadija (odłam zakonu nakszbandija); autor kilkunastu perskich traktatów poświęconych sufizmowi oraz zbioru poezji perskiej. Jego spuścizna poetycka w urdu jest stosunkowo niewielka, jednak dzięki swym gazalom jest on uważany za ostatniego i jednocześnie największego poetę-sufiego tworzącego w urdu.

²⁴ Poeta przywołuje tu rodzaj błogosławieństwa polegającego na przesuwanie rąk ponad głowę osoby błogosławionej połączonym z pstrykaniem palcami, co ma na celu ochronę przed tak zwanym złym spojreniem. Odgłos pękających kwiatnych pąków jest przyrównany do dźwięku pstrykania palcami.

jest iście mordercza” – Wali²⁵). Uroda ukochanej może być zresztą zabójcza nie tylko dla innych. Rzucane przez nią spojrzenia mają porażającą moc i nawet dla niej samej odbicie jej własnej twarzy i oczu w lustrze może stanowić śmiertelne niebezpieczeństwo: „Spojrzenia-sztylety kroją na kawałki, przed strzałą jej uroku żadnego schronienia. / Jakże sama może w lustrze własne znieść odbicie?” (Galib²⁶). „Widoku jej urody znieść nie sposób / nie pozwolę jej więc przeglądać się w zwierciadle” (Momin²⁷).

W gazalach pojawiają się też często lubieżni rywale (*raqīb*), którzy zaskarbiając sobie łaski ukochanej, wzbudzają w poecie-miłośniku palącą zazdrość („Mą pierwszą powinnością będzie ją uwielbiać / gdy tylko skończy z mymi flirtować rywalami” – Wali), odnoszą bowiem sukces tam, gdzie jemu – z założenia – nie mogło się powieść („Nielatwo gazeli trwożliwej wyzbyć się lęku. / Zaczarował cię i cudu dokonał ten, kto cię oswoił” – Mir), a także przyjaciele (*nāṣiḥ*) poety, dobrze mu życzący i udzielający rad, które jednak są całkowicie bezużyteczne – przyjaciele bowiem, sami nie kochając, nie mogą zrozumieć stanu, w jakim znajduje się poeta („Weź sobie do serca tę prawdę przyjacielu / jestem może głupcem, jednak tyś jest większym (...). Czy cierpi za męki moje, czy nie, ten co radzi / sam kiedyś w niewolę popadnie podobną” – Momin).

Wszystkie te postacie mają bezpośredni wpływ na los i samopoczucie owładniętego miłością poety, którego jedynym pragnieniem jest przebywać w pobliżu ukochanej...

V.

Pragnienie zbliżenia się do ukochanej nie ma się jednak ziścić. Zakazana miłość musi pozostać w sferze imaginacji, ponieważ nigdy, przynajmniej w ziemskim wymiarze, nie może dojść do połączenia kochanków. Topos rozłąki jest jednym

²⁵ Wali (Walī, 1668–1707?), urodzony w Aurangabadzie (Dekan) pisarz i poeta, autor licznych perskich traktatów poświęconych sufizmowi oraz zbioru poezji (głównie gazali) napisanego w dakhini (południowa odmiana języka urdu). Tradycja przypisuje Walemu, który jest postrzegany jako pierwszy z wielkich klasyków poezji urdu, zasługę przeszczerzenia tradycji tworzenia poezji w urdu na grunt ówczesnego środowiska literackiego w Delhi.

²⁶ Galib (Mirzā Asadullāh Xān Ġalīb, 1797–1869), przez wielu uważany za najwybitniejszego poetę tworzącego w języku urdu; urodzony w Agrze, większość życia spędził w Delhi, związany z dworem ostatniego władcy dynastii mogolskiej, Bahadura Shaha II; otrzymał staranne wykształcenie, zwłaszcza w zakresie języka i literatury perskiej; początkowo pisał wyłącznie po persku (oprócz poezji, między innymi nieukończoną historię dynastii mogolskiej oraz pamiętnik wydarzeń z okresu powstania sipajów 1857–1858 zatytułowaną *Dastanbū*); uważa się go za twórcę współczesnej epistolografii indyjskiej, a jego pisane w językach perskim i urdu listy – za wzorcowe; sławę najwybitniejszego twórcy języka urdu przyniosły Galibowi utwory poetyckie (głównie gazale); liczne jego dzieła ukazały się dopiero w wiele lat po śmierci poety.

²⁷ Momin (Ḥākīm Muḥammad Momin Xān Momin, 1800–1852), poeta i medyk praktykujący tradycyjny grecko-arabski system leczniczy (junani), był człowiekiem o rozległych zainteresowaniach, obejmujących między innymi muzykę, astrologię i geomancję; zaliczany jest do trójki największych poetów tak zwanej drugiej szkoły delhijskiej (obok Zauka i Galiba); najbardziej znane są gazale Momina, w których z dużą szczerością opisuje swą miłość do anonimowej, żyjącej w pardzie kobiety.

z najważniejszych motywów urdyjskiego gazalu. Poeci realizują go za pomocą rozmaitych środków: najczęściej to ukochana jest zimna i wyniosła, piękna, lecz okrutna („Tyś jednak twarda niczym nietopniejący kryształ cukru” – Kutb Szach). Nie zaszczyca kochanka ani jednym słowem, gestem, spojrzeniem („Bóg wie, jak okrutnie poczyna sobie ze mną / Inaczej powstrzymałoby ją jedno spojrzenie na mnie” – Sauda²⁸). Jest nieczuła na jego błagania i jęki, z obojętnością lub wręcz ze wzgardą odwraca się i odchodzi, skazując poetę-kochanka nie tylko na emocjonalne katusze, ale także na będące ich następstwem cierpienia fizyczne („Tej nocy rozłąki niechaj krwawe strugi płyną z oczu moich / Wyobrażę sobie, że oto dwie świece płoną”²⁹ – Galib). Kochanek nie może spać ani jeść („O umiłowana! Spać nocą nie mogę, ponieważ jesteś daleko ode mnie... (...) Bez mojej ukochanej nie mogę opróżnić pucharu / Bez mojej ukochanej nie mogę żyć ani chwili dłużej” – Kutb Szach), nie znajduje przyjemności w niczym, co nie ma związku z wybranką jego serca („Jakże mam być cierpliwy bez mej ukochanej? / Łatwo to zalecić – spełnić niepodobna” – Kutb Szach).

Z powodu przedłużającego się cierpienia i nieustannego żalu jego zdrowie fizyczne zostaje narażone na poważne niebezpieczeństwo („Dnie i noce bez zmysłów przepędza ten, który kocha cię prawdziwie / Kiedy tylko wspominam ciebie, przestaję pamiętać cokolwiek” – Kutb Szach). Choremu z miłości wręcz zagraża śmierć („Wszystko, czego pragnąłem, straciło znaczenie, lekarstwo żadne nie działa / Popatrz, jak działa za to owa choroba serca, która przyniosła mi śmierć” – Mir). Jego dolegliwości nie może uleczyć żaden, nawet najmędrszy medyk, dar uleczenia posiada wyłącznie ukochana („Nawet Lukman³⁰ nie zna leku na miłość do ciebie / Kochanek nie wydobrzeje, jeśli nie dasz mu zakosztować wina twych warg” – Kutb Szach). Wystarczyłoby jedno jej słowo lub spojrzenie, aby znękany kochanek ozdrowiał („Nie spopielań płomieniem swej złości tego, który już płonie / Ugaś raczej ów pożar wodami lamentu” – Wali). Ale ukochana, chociaż posiada dar uleczenia ze śmiertelnej choroby i pod tym względem bywa porównywana do Jezusa przywracającego oddech umarłym, pozostaje jednak obojętna, wręcz okrutna dla konającego z miłości poety. On zaś woli raczej śmierć z jej ręki niż jej obojętność bądź fizyczną rozłąkę – tym bardziej że śmierć dla ukochanej postrzegana jest przez niego jako najwyższe szczęście („Że z martwych wskrzesić może – jest pewnym. Ale mnie los sprzyjał / Pierwszą od niej wiadomością był wyrok śmierci dla mnie” – Mir). Jest więc gotów ofiarować w imię miłości własne życie i chociażby w taki sposób przysłużyć się ukochanej („Me ciało, płonąć

²⁸ Sauda (Mirzā Muḥammad Raḥīṣ Saudā, 1713?–1781), obok Mira najwybitniejszy XVIII-wieczny poeta piszący w urdu; przez większość życia mieszkał i tworzył w Delhi, natomiast ostatnie lata spędził na dworze nawaba w Lakhnau, był więc związany z dwiema najważniejszymi istniejącymi wówczas urdyjskimi szkołami poetyckimi. Zasłynął szczególnie jako autor kasyd i utworów satyrycznych.

²⁹ Częste jest porównanie łez do kropel gorącego wosku kapiącego ze świecey. Światło przywoływanych w wyobraźni poety świec ma rozjaśnić mroki samotnej nocy.

³⁰ Lukman (Luqmān) – imię sławnego mędrca i uzdrowiciela, żyjącego ok. XII wieku p.n.e.; wspomniany w 31 surze Koranu; niekiedy bywa utożsamiany z Ezopem.

miłością do ciebie, zmieniło się w garść sadzy / Czernij nią powieki, przydaje bowiem jasności spojrzeniu”³¹ – Wali).

Im usilniej poeta-kochanek zabiega o względy ukochanej, tym bardziej staje się ona nieporuszona i nieosiągalna („Choćbym z całych sił ją błagał / jej duma wzrasta w czwórność” – Mir). Mimo że widzi jego torturę i słyszy lament, nie robi nic, aby ulżyć nieszczęśnikowi w cierpieniu. A gdy ma już dość adoratora, odsyła go bezlitośnie, choć zdaje sobie sprawę, że takie potraktowanie może być dla niego równoznaczne ze śmiercią z miłości („Saudo, przez twe żale nie spałam noc całą / Teraz, gdy już świta, odejdz gdzieś i umrzyj!” – Sauda).

VI.

Chociaż sama miłość opisywana przez poetów języka urdu ma charakter idealistyczny, to jednak jej doświadczanie posiada pewien wymiar zmysłowy, fizyczny – jako że jej skutki przejawiają się w zjawiskach zmysłowych, takich jak wzrok, słuch, zapach, choroba cielesna i tak dalej. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj wzrok. W realiach pardy, gdy rozmowa z ukochaną była właściwie niemożliwa, to właśnie wzrok, spojrzenia, często ukradkowe i przelotne, wyrażały całą gamę uczuć zarówno zakochanego poety, jak i wybranki jego serca. Obserwowanie ukochanej i wynikające z niego szczęście to często spotykany motyw w urdyjskiej poezji („Najmilsza, czemuż wzdrgasz się przed spotkaniem z Dardem? / Ujrzyć cię przecie on pragnie jedynie!” – Dard). Zakochanemu nie wystarcza jednak sam widok ukochanej, pragnie, aby odwzajemniła ona jego spojrzenia, co będzie dowodem zainteresowania z jej strony („Wali wciąż zjawia się pod twym domem, o piękna, spragniony twych spojrzeń / Obdarzaj go nimi jak najczęściej!” – Wali). Wybranka nie jest jednak skora do obdarzania nieszczęsnego poety chociażby przelotnym spojrzeniem, a jeśli nawet patrzy na niego, jej wzrok jest niemal zabójczy: „Gdy z moim twoje stapia się spojrzenie, me serce przeszywają ostrza śmierteczne” – żali się Dard, a wtórują mu inni („O Boże! Czemuż te spojrzenia przebijają moje serce!” – Galib). Jednak zwykle ukochana – choć wie, że jej powściągliwość jest dla poety nieznośna i może doprowadzić go do choroby, a nawet do śmierci – nie chce, pomimo jego błagań, ani spojrzeć na nieszczęśnika, ani tym bardziej pozwolić mu na oglądanie swojej własnej twarzy. „Ach gdybyż to teraz właśnie odsłoniła lica! / Cóż mi bowiem przyjdzie z jej widoku, gdy na wieki już oczy me będą zamknięte! (...) Czemuż miła pokazujesz mi swą twarz w ostatniej chwili mego życia? / Mir ujrzał cię raz i z tęsknoty pożegnalne wydał tchnienie” – skarży się Mir.

Poeci opisują również inne wrażenia zmysłowe mające związek z doświadczanym uczuciem. Głos ukochanej, a nawet szelest jej szat czy odgłos kroków może zmniejszać cierpienia wywołane rozłąką („Obym tej nocy ciemnej kiedy zmysły tracę / mógł choć słyszeć brzęk pierścieni którymi ozdabiasz palce stóp” – Wali).

³¹ Sadza (*kājal*) jest w Indiach tradycyjnie wykorzystywana jako kosmetyk służący do malowania oczu. Uważana jest także za środek antyseptyczny, zapobiegający chorobom oczu oraz ogólnie poprawiający wzrok.

Z kolei zapach kwiatów czy wiosennej bryzy, przywodzący na myśl ukochaną, nasila rozpacz i tęsknotę poety („O, aromacie wiosenny, nie drocz się ze mną, nieś się w inną stronę! Ty masz nastrój wesoły, podczas gdy ja tu z tęsknoty konam” – Inśa). Dotknięcie czy pocałowanie ukochanej zwykle jest natomiast niemożliwe i pozostaje jedynie w sferze marzeń niespełnionego kochanka („Dręcz mnie i obrażaj ile tylko pragniesz / nie wzbraniaj mi jednak pocałunku!” – Kutb Szach; „Wciąż nie zdobyłem się na odwagę, aby ją pocałować...” – Inśa).

VII.

Pojawiającym się często w gazałach toposem jest topos serca³², będącego siedzibą wszelkich ludzkich uczuć i posiadającego szczególne znaczenie dla twórców i odbiorców urdyjskiej poezji. Serce nie jest bowiem wyłącznie miejscem, w którym skupiają się człowiecze emocje i osobiste doświadczenia, ale występuje w charakterze „drugiego ja” poety – niezależnego bytu, z którym twórca rozmawia, *alter ego*, do którego kieruje swe wypowiedzi, któremu zdradza swe najskrytsze pragnienia i tęsknoty, przed którym żali się na nieczułość kochanki, okrucieństwo losu, upływ czasu. „Nie złorzecz, moje serce, tej niewiernej! / To zdarza się tysiące razy! – woła do swego serca Dard, Galib zaś poucza własne serce w następujący sposób: „O co ci chodzi, me niemądre serce? / Wszak medykamentu nie ma na tę boleść!”.

Serce nieszczęśliwego kochanka wpada w nieuchronną pułapkę miłości („Twój żar sprawia, iż moje serce jest niczym laseczka miążskiego cukru” – Kutb Szach) i zostaje przez nią całkowicie ovladnięte („Urok tej, co zniewala serca, zachwycił serce moje / jej wdzięki na stałe w mym sercu już goszczą (...) Moje serce jak gołąb usidlone puklami twych włosów / To uczynek bezprawny, zwróć mu więc wolność” – Wali). Spalane ogniem miłości często bywa porównywane do opiekanego na rożnie kawałka mięsa („Ach, Siradź! W ogniu miłości / spieczone jak kebab widzę serce moje!” – Siradź³³). Fakt, że miłość do ukochanej nie może zostać spełniona, przysparza sercu okrutnych cierpień („To jest serce żywe, nie kamień czy cegła, / czemuż więc nie ma przepelniać go boleść?” – Galib) i powoduje wręcz nieodwracalne zniszczenia. „Tak jest przejmujący mój żal za tobą / że każda rana w sercu zmienia się w ropiejący wrzód” – pisze obrazowo w jednym z gazał Dard, a w innym dodaje: „Jakich pragnień spełnienia miałbym się domagać? / Nie mam już serca, aby pragnąć czegokolwiek!”. Podobnie podsumowuje

³² Podobnie jak w tradycji perskiej, również w urdu stosuje się kilka bardzo wieloznacznych terminów, którymi określa się ‘siedlisko ludzkich uczuć’. Są to: *dil* dosł. ‘serce’, ale również ‘umysł, dusza, duch’; *kalejā* dosł. ‘wątroba’, ale także termin zbiorczy o znaczeniu ‘organy wewnętrzne (wątroba, płuca i serce)’, przerośnie ‘serce; żołądek, umysł, duch, odwaga’; *jigar* dosł. ‘wątroba; organy wewnętrzne; serce; umysł; duch, odwaga’, a przerośnie ‘drogi, kochany’. Widać więc, że według tej tradycji w rzeczywistości to raczej wątroba, a nie serce jest organem odpowiedzialnym za człowieczą emocjonalność.

³³ Siradź (Sirāj al-Dīn Sirāj Aurangābādī, 1716–1766), poeta i mistyk suficki pochodzący z Dekanu, tworzący początkowo w języku perskim; zasłynął już w młodym wieku dzięki swym często przepojonym smutkiem i elementami mistycyzmu gazałom i masnawi.

destrukcyjny charakter nieszczęśliwego uczucia Mir: „Jakże opowiedzieć dzieje zniszczenia pałacu mojego serca? / Wszystkie jego budynki rozpadły się w pył i proch!”, a następnie konkluduje: „Przez lata znosiłem udrękę, cierpiałem przez całe wieki / me serce tonie w rozpaczny tyłu doświadczywszy tortur”.

Pęknięte, zdruzgotane serce może zostać ostatecznie na swój sposób wyzwolone od dalszych cierpień („Ogień miłości w popiół zamienił nieszczęsne Siradża serce / teraz od zagrożenia wolne nie czuje ni lęku, ni obaw” – Siradż), jednak obezwładniony najgłębszym poczuciem bólu i nieszczęścia kochanek zwykle stopniowo popada w stan podobny do obłąkania. Szaleństwo wywołane niespełnioną miłością to również jeden z najważniejszych toposów obecnych w klasycznej poezji urdyjskiej. Jest to zresztą wątek znany i wykorzystywany już przez arabskich twórców kasyd i gazali, nawiązujących często do opowieści o Lajli i Madżnunie – najsłynniejszym chyba w muzułmańskiej tradycji kochanku-szaleńcu³⁴, stanowiącym pierwowzór dla wielu bohaterów urdyjskich gazali.

Przyczyną szaleństwa poety-kochanka jest niemożność spełnienia się palącej go miłości, spowodowana bądź czynnikami obiektywnymi (bariery społeczne), bądź subiektywnymi (odrzućenie przez ukochaną). W obu przypadkach bezpośrednim czynnikiem wpływającym na stan nieszczęśliwego kochanka jest rozłąka, oddalenie od ukochanej. Nie mogąc przebywać w jej pobliżu, kochanek stopniowo przestaje odczuwać potrzebę zaspokajania nawet podstawowych potrzeb związanych z codziennym życiem, wewnętrzny ogień bez przerwy trawi jego umysł i ciało („Oszalały z miłości, nie potrzebuję łańcuchów / jeśli tylko zapyta o mnie długowłosa piękność” – Wali). Nie dba już o ziemską egzystencję, opuszcza rodzinę i przyjaciół, pozostając głuchym na ich rady („Ach, Kutb Szachu, nie próbuj doradzać mnie, który jestem szaleńcem / Szaleńcowi bowiem żadnej rady udzielić nie sposób” – Kutb Szach) i udaje się na pustkowie (rzeczywiste bądź alegoryczne), aby wieść tam życie samotnika-szaleńca („Cierpiący musi cierpieć, aby osiąść obiekt swego pożądania / O, władco królestwa szaleńców, podążaj na pustkowie rozpaczy!” – Wali). Jego szaleństwo, spowodowane najgłębszym doświadczeniem niespełnionej miłości, ma raczej charakter przenośny, jest stanem ducha wywołanym całkowitą rezygnacją z doczesnego świata – co stanowi najwyższy wymiar miłości. Bowiem to właśnie szaleństwo, zesłanie czy uwięzienie, a mówiąc ogólnie – „niesława”, są wyznacznikami prawdziwej miłości – im ta niesława jest większa, tym prawdziwszego i głębszego uczucia dowodzi.

W końcu znika nawet cierpienie, które zostaje zastąpione rezygnacją i pogodzeniem się z losem. W jednym ze swych najbardziej znanych kupletów Galib stwierdza: „Cierpienie znika, gdy cierpisz nieustannie. Napotkałem tyle przeciw-

³⁴ Ta klasyczna arabska historia miłosna pochodzi z VII wieku i opowiada dzieje nieszczęśliwej miłości młodego poety o imieniu Kajs (Qays ibn al-Mullavaḥ) do Lajli, dziewczyny z tego samego beduińskiego plemienia. Gdy ojciec Lajli odmówił Kajsowi ręki swej córki, a następnie wydał ją za mąż za innego mężczyznę, oszalały z miłości i rozpaczy poeta porzucił osadę, w której mieszkał, i odszedł na pustynię, gdzie błąkał się bez celu aż do śmierci, znany pod imieniem Madżnun (Majnun) – ‘szaleńiec’. Podobnych miłosnych historii jest wiele w muzułmańskiej tradycji, zwłaszcza pośród opowieści pochodzących z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Były i są one często wykorzystywane w literaturze, szczególnie popularnością ciesząc się wśród tworzących w języku urdu poetów z Azji Południowej.

ności losu, że stały się one łatwe do zniesienia”. Ostatecznie kochanek spala się w ogniu rozłąki, wyzwalając się w ten sposób z wszystkich ziemskich okowów. Jego serce zostaje oczyszczone z wszelkich ziemskich pragnień, co stanowi warunek niezbędny dla doświadczenia prawdziwej miłości w jej mistycznym wymiarze. Kochanek jest niczym ćma zataczająca coraz ciaśniejsze kręgi wokół symbolizującej absolut płonącej świecy i, podobnie jak ćma spala się w płomieniu, tak ziemská egzystencja zakochanego poety zostaje unicestwiona w ogniu ukochanej³⁵. Śmierć jest więc dla niego najwspanialszym, najbardziej pożądanym celem, który przynosi mu ulgę i ukojenie po cierpieniu oraz nadzieję na wieczne połączenie z ukochaną w przyszłości. Poeta-kochanek ginie, odrzucając samego siebie, zamienia się w nicość, a potem zwraca ku absolutowi i odrodzony uzyskuje wieczne życie i wieczną miłość. Bowiem – jak w słynnym dwuwierszu stwierdza Galib: „W miłości nie ma różnicy między umieraniem a życiem. Ożywia nas widok tego, dla kogo oddajemy życie”.

* * *

Opisane powyżej najważniejsze literackie topoty i motywy, służące twórcom klasycznej poezji urdyjskiej głównie do przedstawiania miłości – zarówno w jej wymiarze ziemskim, jak i duchowym – stanowią oczywiście zaledwie niewielką część całego bardzo skomplikowanego systemu stosowanych kluczy semantycznych. Ich znajomość i zrozumienie zjawisk kulturowych i społecznych, do jakich odsyłają odbiorcę, jest nieodzowna dla właściwego odczytania zarówno samego tekstu, jak i kontekstu, w którym ten tekst funkcjonuje w kulturze.

W drugiej połowie XX wieku, po odzyskaniu niepodległości przez Indie i podziale subkontynentu, literatura urdu – zarówno w Pakistanie, jak i w Indiach – przeżywała intensywną i wielokierunkową ewolucję. Gwałtowny rozwój mediów, szczególnie telewizji, oraz rozkwit przemysłu filmowego spowodowały wzrost zapotrzebowania na nowe utwory literackie. Liczni autorzy filmowych i telewizyjnych scenariuszy rekrutowali się spośród najwybitniejszych twórców literatury urdu – można tu wspomnieć choćby takich pisarzy, jak Ismat Ćugtai (ʿIṣmat Ćugtāi), Akhtar-ul-Iman (Axtar-ul-Īmān) czy Sadat Hasan Manto (Sʿādat Ḥasan Manṭo), którzy stali się autorami niezliczonych filmowych dialogów oraz zamawianych na potrzeby filmów gazali.

Wciąż też żywe pozostają na subkontynencie tradycyjne formy wykonywania i popularyzowania poezji. W meczetach i sanktuariach muzułmańskich świętych, a także w salach koncertowych Indii i Pakistanu możemy posłuchać utworów poetyckich – zarówno klasycznych, jak i ludowych – śpiewanych przez kawwa-

³⁵ Obraz ćmy krążącej wokół płomienia świecy/lampy jest alegorią często spotykaną w utworach o charakterze mistycznym. Ćma symbolizuje wyznawcę, wiernego podążającego suficką ścieżką w kierunku zjednoczenia z Najwyższą Istotą. Aby to zjednoczenie osiągnąć, wierny musi „wyzwolić się od samego siebie” i pozwolić, by w sposób całkowity i bezgraniczny wypełniła go boska miłość. Musi zostać spalony ogniem tej miłości (podobnie jak ćma spala się w płomieniu świecy), aby mógł następnie odrodzić się w pełni zjednoczony z Absolutem. Zob. np. A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill 1975, s. 70.

łów. Muzyka i teksty sufickie, tak wysoko cenione na subkontynencie, zyskują nowych odbiorców i coraz większe uznanie na całym świecie, dzięki projektom i eksperymentom, w których tradycyjne urdyjskie formy performatywne łączone są z osiągnięciami muzyki i techniki zachodniej³⁶. Bollywoodzkie produkcje filmowe, w których odnajdujemy zarówno śpiewane gazale, jak i całą siatkę skojarzeń, symboli i motywów charakterystycznych dla literackiej tradycji urdu, zdobywają coraz to nowe tłumy wielbicieli poza indyjskim subkontynentem. Ciągłe żywa i stymulująca rozwój poezji jest też tradycja muśair, które choć w nieco zmodernizowanej formie, jednak nadal są organizowane w miejscowościach zamieszkałych przez społeczności urdujęzyczne, i to zarówno w Azji Południowej, jak i poza nią (szczególnie w Wielkiej Brytanii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, gdzie istnieją duże skupiska urdujęzycznej emigracji).

Wszystko to sprawia, że tradycja gazalu, a tym samym jego metaforyczny, wieloznaczny sposób obrazowania i traktowania podejmowanej tematyki, są na subkontynencie indyjskim wciąż niezwykle żywe i wykorzystywane szeroko zarówno we współczesnej literaturze, jak i w innych dziedzinach kultury. Tylko znajomość reguł rządzących tą poezją stwarza jednak odbiorcy możliwość pełniejszego zrozumienia artystycznego przekazu oraz ukrytych w nim treści, a tym samym pozwala czerpać większą przyjemność z obcowania z indo-muzułmańską kulturą.

³⁶ Przykładem mogą być płyty nagrywane przez klasycznych kawwalów z zastosowaniem mieszanej – tradycyjnej i zachodniej – instrumentacji, jak *Raqs-e-Bismil* cenionej pakistańskiej pieśniarki Abidy Parveen z muzyką Muzaffara Alego czy też międzynarodowe projekty muzyczne realizowane w latach 90. XX wieku przez Nusrata Fateha Alego Khana wspólnie z muzykami zachodnimi (między innymi Michaeliem Brookiem i Peterem Gabrielem), które przyczyniają się walnie do popularyzowania tradycyjnych urdyjskich utworów sufickich w świecie zachodnim.