

MIĘDZY TRADYCYJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ. CZTEROWIERSZE CHALILULLAHA CHALILIEGO

ABSTRACT: The quatrain (*rubā'i*) is one of the most popular classical Persian literary genres. Its master lived between the 11th and 12th AD – Omar Khayyam, who perfected the art of keenly observing reality and commenting upon it. His quatrains reflect a bitter-sweet picture of the meaningful(/less)ness of the human existence. The formal features of the *rubā'i* developed by Khayyam provided a model for the next generations of artists, including an Afghan poet – Khalilullah Khalili (1907–1987). The source of Khalilullah's *rubā'i* topics should be thus sought in the poetry of Omar Khayyam that, undoubtedly, refers to Khalilullah's complicated life, full of twists and turns. Some examples indicate that Khalilullah attempted to modernize the genre and to adapt its modernized form to the needs of the contemporary times. In this way he involuntarily became an artist who returned to Afghan poetry one of its leading means of expression – the quatrain.

KEYWORDS: Khalilullah Khalili, quatrain, Dari literature, classical Persian literature, *rubā'i*, Afghan poet

Krystynie Gałązce (1951–2011)

Ostad-e Chalilullah Chalili (1907–1987) – afgański perskojęzyczny poeta i pisarz – zasłynął z mistrzowskiego operowania klasycznymi gatunkami literackimi, m.in. kasydą i gazalem. Stylistyka jego twórczości mieściła się w ramach szkoły chorasanańskiej, najbardziej wpływowym ze wszystkich stylów literackich w świecie irańskim. Równocześnie, w jego gazalach można doszukiwać się elementów typowych dla wykwintnego stylu irackiego¹. Problemy, które Chalilullah poruszał w swoich wierszach dotyczą człowieka, Boga, przemijania, a w późniejszym okresie, zwłaszcza już emigracyjnym, podjął na

¹ Wali Ahmadi, *Modern Persian Literature in Afghanistan: Anomalous Visions of History and Form*, Routledge Taylor & Francis Group, London-New York 2008, s. 119–120. Twórczość Chalilullaha wciąż nie doczekała się całościowego opracowania, zob. np.: Jiří Bečka, *Khalilullah Khalili – Traditionalist and Innovator*, „Archív Orientalní. Quarterly Journal of African, Asian and Latin American Studies” 1989, t. 57, nr 2, s. 148–166; Abdolhosejn Farzad, *Jad-i az Chalilullah-e Chalili – sza'er-e mo'aser-e Afqan*, „Bochara” 1377/1998–9, nr 3, s. 345–347; Ruhallah Hadi, *Jad-i az ostad-e Chalilullah-e Chalili*, „Roszd-e Amuzesh-e Zaban-o Adab-e Farsi” 1365/1986–7, nr 8, s. 3–4; Basir-Ahmad Hosejnzađ, *Mo'arrefi-je ketab-e Diwan-e Chalilullah-e Chalili*, „Sze'r” 1385/2006–7, nr 57, s. 35–36; Mohammad-Hosejn Maszajech Feridoni, *Jad-i az ostad-e Chalilullah-e Chalili*, „Kejhan-e Farhangi”, 1366/1987–8, nr 38, s. 33–35; Mohammad Sorur-Moula'i, *Bargozide-je sze'r-e mo'aser-e Afqanestan*, Enteszarat-e Raz, Tehran 1350/1971–2, s. 74–75; Nikolaj A. Dworiankow (red.), *Sowriemennyj Afganistan*, Izdatielstwo Wostocznoj Litieratury, Moskwa 1960, s. 297, 300, 342; Aliewina S. Gierasomowa, Gierogij F. Girs, *Litieratura Afganistana*, Izdatielstwo Wostocznoj Litieratury, Moskwa 1963, s. 171–174; Max Klimburg, *Afghanistan. Das Land im historischen Spannungsfeld Mittelasiens*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1966, s. 211.

nowo temat powinności obywatela względem ojczyzny. Badacze zgodnie uznają, że szczyt swoich literackich możliwości osiągnął w latach 80. XX w. jako poeta zaangażowany, walczący słowem na rzecz wycofania wojsk radzieckich z Afganistanu. Utwory, które wówczas wyszły spod jego pióra re-definiowały ważny nurt afgańskiej poezji – literaturę oporu (*adabijat-e moqawemat*), której źródła należałoby szukać m.in. w pasztojęzycznej literaturze ludowej i pięknej. Uznanie i szacunek uzyskał jednak dużo wcześniej, o czym świadczy nadany mu jeszcze za życia przydomek *ostad*, ‘mistrz, nauczyciel’.

Ojciec Chalilullaha, Mirza Mohammad Hosejni Chan (?–1919) pełnił funkcję ministra finansów na dworze emira Abdurrahmana Chana (1880–1901) oraz Habibullaha Chana (1901–1919). Jako miłośnik literatury persko- oraz pasztojęzycznej organizował w domu spotkania poetyckie, których uczestnikami byli przedstawiciele ówczesnej śmietanki artystycznej Kabulu². To właśnie ojciec zaszczerpił w Chalilullahu zamiłowanie do piękna, pragnienie poznawania świata i szacunek dla przeszłości. Dorastający Chalilullah, otrzymawszy staranne wychowanie w rodzinnym domu, rozpoczął naukę w renomowanej stołecznej szkole Habibija³. Po zabójstwie emira Habibullaha w 1919 r. Mirza Mohammad został aresztowany i wkrótce stracony z rozkazu nowego władcy, Amanullaha Chana (1919–1929). Ponieważ jego majątek skonfiskowano na rzecz państwa, Chalilullah został właściwie pozbawiony środków do życia i skazany na banicję poza stolicę. Kilka następnych lat spędził w rejonie Kohdaman wśród chłopów i pasterzy, mając się różnych prac zarobkowych. Los okazał się jednak przychylny i po kilku latach okazano mu łaskę, zwrócono skrawek rodzinnej ziemi, a nawet zatrudniono w wiejskiej szkole w charakterze nauczyciela⁴. Trwająca dekadę banicja zakończyła się niespodziewanie w 1929 r. wraz z abdykacją Amanullaha Chana na rzecz Tadżyka imieniem Habibullah zwanego również *Bacze-je saqqa*, czyli „Synem nosiwody”, przywódcy ludowego powstania przeciw wdrażanym wówczas reformom społeczno-ekonomicznym. Niepiśmienny emir mianował Chalilullaha swoim sekretarzem, a nawet wysłał go do Mazar-e Szarif z misją polityczną. Gdy kilka miesięcy później Mohammad Nader Szach (1929–1933) przejmował władzę w kraju, Chalilullah postanowił udać się na emigrację do Związku Radzieckiego. Wkrótce jednak powrócił do kraju, osiedlając się początkowo w Heracie, a następnie w Kabulu⁵. Krótki pobyt w Heracie – dawnym centrum życia literackiego i artystycznego – był ważnym etapem w jego życiu: „Powoli zacząłem tam [w Heracie – MMK] tworzyć poezję. Tam też zacząłem ją drukować. Chociaż pisać zacząłem po tym, jak zabito mi ojca, to jednak te moje skargi, które układałem co prawda zgodnie z zasadami poetyckim, nie były nic warte. W Heracie narodził się mój prawdziwy talent. Było to możliwe właśnie dzięki pomocy Heratczyków” wspominał po latach⁶.

W 1945 r. plemię Safi, do którego należał także Chalilullah, wzniciło antypaństwo powstanie. W tej sytuacji wielu jego członków poddano represjom, wielu trafiło do więzień, niektórzy zostali zesłani w różne regiony kraju. W wyniku decyzji politycznych Chalilullah utracił dotychczasowe stanowisko w administracji państwowej i został

² J. Bečka, op. cit., s. 150.

³ Mir-Qolam Mohammad Qobar, *Afghanistan dar masir-e tarich*, t. II, Erfan, Tehran 1390/2011–2, s. 562–563; Nangijal (red.), *Be jad-e sochan-e afarin wa sochanwar-e setarag-e ostad-e Chalili*, Farhang-e Dżahad, Pieszawar 1366/1987–8, s. 120; Władimir Bojko, *Doulat wa opozisjon dar Afghanistan. Wizegih-je mobareze-je siyasi dar salha-je 1919–1953*, Enteszarat-e Kawe, Kabul 2011, s. 266–267.

⁴ M.-Q.M. Qobar, *Afghanistan dar masir-e tarich*, op. cit., s. 600; Nangijal, op. cit., s. 114–116.

⁵ W. Bojko, op. cit., s. 267–273.

⁶ Nangijal, op. cit., s. 117–118; W. Bojko, op. cit., s. 276–277.

zesłany do Kandaharu, gdzie pracował m.in. jako robotnik fizyczny. Gdy po trzech latach zezwolono mu ostatecznie na powrót do stolicy, rozpoczął pracę wykładowcy na Uniwersytecie Kabulskim. Zmiany na scenie politycznej pozwoliły poecie ponownie zbliżyć się do kręgów dworskich; został m.in. bliskim doradcą króla Mohammada Zahera Szacha (1933–1973)⁷. W 1965 r. wybrano go posłem do parlamentu z ramienia *Wahdat-e melli* („Jedności Narodowej”) – organizacji, którą współtworzył zaniepokojony rosnącymi wpływami lewicy⁸. W 1969 r. został mianowany ambasadorem w Arabii Saudyjskiej, a następnie w Iraku. Funkcję tę pełnił nawet po obaleniu monarchii w 1973 r. przez Mohammada Dawuda Chana (1973–1978). O tym, że złożył obowiązki dowiedział się z radia wkrótce po wojskowym zamachu stanu w kwietniu 1978 r., który wyniósł do władzy afgańskich komunistów⁹. Poważnie chory, udał się na leczenie do Niemiec, skąd wyjechał na krótko do Stanów Zjednoczonych. Do Pakistanu przyjechał na początku lat 80. na zaproszenie jednego z liderów opozycji, przyszłego prezydenta Burhanuddina Rabbaniego (1992–1996, 2001). Zmarł w 1987 r. w Peszawarze i tam go pochowano¹⁰. Przyszło mu zatem żyć w najciekawszym, ale i najtragiczniejszym dla Afgańczyków stuleciu, którego drugą połowę można porównać chyba tylko do nieszczęść wywołanych przez najazd mongolski w XIII w.

By zrozumieć postać Chalilullaha, należy wziąć pod uwagę ogólny obraz życia intelektualnego w Afganistanie między XVIII a XX w. Był to bowiem czas, gdy aktywność artystyczno-literacka „zgasła niczym lampa pozbawiona nafty”¹¹. Przyczyn tego regresu należy szukać w podziale imperium Timurydów (1370–1507) między Safawidów w Iranie (1501–1722), Wielkich Mogolów w Indiach (1526–1857) oraz Szejbanidów w Azji Środkowej (1500–1598). Afganistan położony do tej pory w centrum życia politycznego znalazł się nagle na jego peryferiach. Osłabło znaczenie starych ośrodków sztuki i nauki – Heratu, Balchu czy Kabulu, a ich miejsce zajęły nowe – Bucharą i Samarkandą w Azji Środkowej, Isfahan w Iranie, czy Delhi i Agra w Indiach. Podziałowi politycznemu świata perskojęzycznego towarzyszył rozłam religijny związany z ustanowieniem szyizmu oficjalną religią państwa Safawidów; Azja Środkowa oraz Indie pozostały sunnickie. Pojawienie się nowego nurtu literackiego, którego program przewidywał uproszczenie obowiązującego dotychczas stylu indyjskiego, jeszcze mocniej pogłębiło różnice między poszczególnymi rejonami *Persianate*¹² świata. Poeci irańscy opowiedzieli się za demon-

⁷ Nangijal, op. cit., s. 118.

⁸ Ibid., s. 118–119.

⁹ Ibid., s. 119.

¹⁰ Ali Razawi-Qaznawi, *Nasr-e dari dar Afqanestan. Si kesse*, Enteszarat-e Bonjad-e Farhang-e Iran, Tehran 1357/1978–9, s. 96; Chalilullah Chalili, *Madżmu'e-je asz'ar-e ostad-e Chalili*, Ketabforuszi-je Chawar, Peszawar 1353/1974–5, s. 11; Nangijal, op. cit., s. 121.

¹¹ Mir-Mohammad Sadiq Farhang, *Afqanestan dar pandż qarn-e achir*, t. I, Enteszarat-e Derachsz, Maszhad 1371/1992–3, s. 173.

¹² *Persianate* ‘sperszczony, upersowiony, spersizowany’ – termin-neologizm ukuty przez amerykańskiego islamistę, Marshalla Hodsona, który pisał, że język (nowo)perski przyczynił się gruntownej reorientacji kultury w świecie arabsko-muzułmańskim, przekształcając jego wschodnie obszary w świat irańsko-muzułmański. Większość z tamtejszych etnolektów, które zyskały z czasem status języków kultury wysokiej, np. hindustani, czerpało z tradycji perskiej garściami, przede wszystkim w dziedzinach artystyczno-literackich. Termin *Persianate* nie jest zatem desygnatem etnicznym a *stricte* kulturowym (por. Marshall G.S. Hodson, *The Venture of Islam. Conscience and History of a World Civilization*, t. II *The Expansion of Islam in the Middle Periods*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1974, 293nn).

tażem kunsztownych ozdobników, w obronie których stanęli poeci indyjscy, afgańscy i środkowoazjatyccy¹³.

Kraj stał się pograniczem, które przechodziło z rąk do rąk, gdyż władcy irańscy oraz indyjscy chętnie wykorzystywali lokalnych przywódców plemiennych w prowadzonych między sobą rozgrywkach. Możliwości odrodzenia życia literacko-artystycznego pozostawały ograniczone, ponieważ potencjalni mecenas, nawet jeśli dysponowali odpowiednimi środkami finansowymi, czas i energię poświęcali przede wszystkim na utrzymanie własnej pozycji i zapewnienie sobie kontroli nad pozostałymi grupami pretendującymi do władzy. Tej trudnej sytuacji nie poprawił nawet wybór Ahmada Szacha Durraniego (1747–1772) na pierwszego króla Afganistanu. Dworskie intrygi od samego początku niszczyły rodzinę panującą od środka, wplątując ją w konflikty na poziomie lokalnym i ogólnokrajowym, odsuwając sprawy kultury na dalszy plan. Z początkiem XIX w. kraj stał się więc zlepkiem mniej lub bardziej niezależnych dzielnic wstrząsanych lokalnymi buntami czy powstaniem. Państwo było wewnętrznie słabe i ta słabość przekładała się na niski poziom życia intelektualnego, które afgański historyk Mir-Qolam Mohammad Qobar odmalował w dość ciemnych barwach¹⁴. Afgańscy twórcy nie tworzyli, lecz odtwarzali w oparciu o stare wzorce estetyczne:

„Gazal (...) jest niezwykle słaby i banalny, kasyda – efemeryczna i pozbawiona solidnego fundamentu. Podobnie proza ma charakter monotony, odtwórczy, cechują ją liczne niedociągnięcia zwłaszcza w kwestiach typowej dla dawnych pokoleń rozważgi i prostoty¹⁵.”

Nieliczne wyjątki ginęły się na tle całego społeczeństwa, którego jedyną formą edukacji była edukacja koraniczna pozostająca domeną słabo wykształconych duchownych; w owym czasie nie istniał w Afganistanie żaden ośrodek teologiczny, który mógłby służyć aktywizacji życia naukowego, a duchowni, którzy chcieli kontynuować studia zmuszeni byli wyjeżdżać do Indii. Dopiero czasy Szera Alego Chana (1863–1866, 1868–1879) przyniosły pewne zmiany, których symbolem były maszyny poligraficzne sprowadzone na potrzeby druku pierwszej afgańskiej gazety *Szams-on-nahar* („Słońce Dnia”, 1873–1877). Kolejny regres przyszedł wraz z drugą wojną brytyjsko-afgańską (1878–1880) i wstąpieniem na tron Abdurrahmana Chana (1880–1901), który zamknął kraj przed światem zewnętrznym. Pierwsze jaskółki zwiastujące ponowne otwarcie i początek głębszych zmian dają się zauważyć w początkach XX w., tj. za panowania Habibullaha Chana (1901–1919).

Do Afganistanu zaczęły wówczas przedostawać się różne nowinki techniczne i nowe prądy literackie – te ostatnie m.in. za sprawą przekładów z literatur europejskich¹⁶.

¹³ Wiele lat później, Chalilullah stanie się orędownikiem tego stylu, widząc w powrocie do prostoty wypowiedzi i przekazu ujawniającego piękno sztuki poetyckiej, powrót do najlepszych wzorców. Por. J. Bečka, op. cit., s. 163.

¹⁴ Mir-Qolam Mohammad Qobar, *Tarich-e adabijat-e Afqanestan. Doure-je Mohammadza'iha*, Markaz-e Naszrati-je Arasz, Peszawar 1378/1999–2000, s. 1–10.

¹⁵ A. Razawi-Qaznawi, op. cit., s. 23; por. „Oprócz zdolności do wprowadzenia usprawnień w formie wierszy (...) styl indyjski nie wzbogacił afgańskiej poezji darijczyckiej” (s.a., *Kratkaja istoria literatury Irana, Afganistana i Turcii*, Izdatielstwo Leningradzkiego Uniwersitetu, Leningrad 1971, s. 73).

¹⁶ Farid Biżan, *Rawand-e tardzome-je dastanha-je charedzi wa naqsz-e an dar tadzaddod-e adabijat-e dastani dar Afqanestan*, „Iran-name. Madzalle-je tahqiqat-e Iranszenasi” 1384/2005, t. 22, nr 1–2, s. 71–98. Przekładów dokonywano zazwyczaj przez języki trzecie, m.in. turecki.

Nieliczni czytelnicy poznali powieść w jej europejskiej formie i wiersz o odmiennej od klasycznej perskiej postaci, a twórcy zyskali nowe narzędzia do wyrażania spraw, które w ich mniemaniu wymagały komentarza. Chalilullah dorastał zatem w czasach rodzącego się fermentu intelektualnego reprezentowanego przez Mahmuda Tarziego (1865–1933) i jego gazetę *Siradž-ol-achbar* („Lampa Wiadomości”) (1911–1918) czy pierwszą afgańską powieść zatytułowaną *Dżahad-e Akbar* („Wielki Dżihad”) autorstwa Moulawiego Mohamada-Hosejna Pendżabiego (1883–?). Jedną z ważniejszych postaci ówczesnej kultury był *molek-osz-szo’ara* ‘książę poetów’ Qari Abdolhaqq Bitab (1886–1968), nauczyciel Chalilullaha¹⁷.

Przez cały czas pozycja poety – człowieka uczonego, nawet jeśli był on niepiśmienny (*sic!*) – nie uległa zmianom, a sztuka poetycka była ceniona przez ogół społeczeństwa. Widać to chociażby w wyrażeniu *sza’er mega* ‘(jak) mówi poeta’ stosowanym dla podkreślenia prawdziwości czy słuszności własnego wywodu przez odwołanie się do autorytetu poety-uczonego¹⁸.

Czterowiersz (*roba’i*), nazywany po polsku także rubajatem czy tetrastychem, to krótka forma poetycka złożona z czterech półwierszy (*mesra’*) ułożonych w rym *a-a-b-a* (rzadziej *a-a-a-a*)¹⁹. Hermann Ethé i Paul Horn uważali, że obcy arabskim zasadom metrycznym *roba’i* został wypracowany przez twórców perskojęzycznych²⁰. Zdaniem Karla H. Salemana jego źródła należałoby szukać w zaratusztriańskich *Gatach*, zwłaszcza 6-strofowym hymnie ku czci Spenta Mainju²¹. Z kolei Tadeusz Kowalski sugerował, że na ostateczny kształt czterowiersza miała wpływ poezja ludów turekojęzycznych²². Pod koniec lat 80. XX w. odkopano nad rzeką Czu(j) na pograniczu kirgisko-kazachskim amforę, na której widnieje wykonany w sogdyjskim piśmie kursywnym typowym dla zabytków z VIII i IX w. pojedynczy *quasi*-czterowiersz: „Ten, komu nie udało się doświadczyć [nigdy] szkody, nigdy nie dostrzeże też [swego] bogactwa. Pij zatem, człowieku [wino]!”. Zdaniem Władimira A. Liwszyca świadczy to o popularności „rubajatowego” stylu już wśród wschodnioirańskich Sogdyjczyków²³.

¹⁷ M. Sorur-Moula’i, op. cit., s. 74.

¹⁸ Zuzanna Olszewska, „*A Desolate Voice*”: *Poetry and Identity among Young Afghan Refugees in Iran*, „Iranian Studies” 2007, t. 40, nr 2, s. 205–206; Anders Widmark, *Voices at the Borders, Prose on the Margins: Exploring the Contemporary Pashto Short Story in a Context of War and Crisis*, Uppsala Universitet, Uppsala 2011, s. 50–51.

¹⁹ Władysław Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986, s. 305–306.

²⁰ Hermann Ethé, *Neupersische Litteratur*, w: Wilhelm Geiger, Ernst Kuhn (red.), *Grundriss der iranischen Philologie*, t. 2, Verlag von Karl J. Trübner, Strassburg 1896–1904, s. 219; Paul Horn, *Die neupersische Literatur*, w: Erich Schmidt (red.), *Die orientalischen Literaturen mit Einleitung. Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker*, Verlag von B.G. Teubner, Berlin-Leipzig 1906, s. 245. Nie oznacza to, że do literatury arabskiej rubaj nie wszedł, zob. Bohdan Horwat, *Rubai Salaha Dżagina*, w: *Polyphonia Orientis. Mowa, literatura, istorija, religija. Do jubileju W.S. Rybalkina*, Institut Shodoznawstwa im. A.Ju. Kryms’koho, Nacional’noji Akademiji Nauk Ukrainy, Kyjiw 2013, s. 205–218.

²¹ Carl Salemann [= Karl H. Salemann], Valentin Shukovski [= Valentin A. Zhukovskii], *Persische Grammatik mit Literatur. Chrestomathie und Glossar*, H. Reuther’s Verlagsbuchhandlung, Berlin 1889, s. 101.

²² Tadeusz Kowalski, *Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich – I*, Prace Komisji Orientalistycznej Akademii Umiejętności w Krakowie nr 5, Kraków 1921, s. 37–39.

²³ Vladimir Livshits, *A Sogdian Precursor of Omar Khayyam in Transoxania*, „Iran and the Caucasus” 2004, t. 8, nr 1, London-Boston, s. 15–18.

Czterowiersze, które są przedmiotem poniższej analizy, ukazały się w zbiorze zatytułowanym *Roba'jat* w Bagdadzie w 1975 r. i zostały przedrukowane wraz z przekładem arabskim i angielskim w Londynie sześć lat później. Spośród trzydziestu siedmiu wierszy tylko (lub aż) dwa w wyraźny sposób nawiązują do twórczości Omara Chajjama (XI/XII w.)²⁴. Podobieństwo między nimi jest na tyle duże, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż Chalilullah mógł rozpocząć *dialogos* – dialog ze starszym od siebie poetą w sposób niezamierzony²⁵:

Kukielkami jesteśmy, niebo jest kuglarzem,
i to naprawdę, nie tylko w przenośni;
przez chwilę poskaczemy tutaj, po tych deskach
i wracamy po kolei do skrzynki niebytu²⁶.

Z kolei Chalilullah, wchodząc w poetycką dyskusję z Chajjamem na temat miejsca i roli człowieka w świecie, pisał:

Aktorami jesteśmy i widzami w teatrze życia,
zakłopotani sprawkami własnymi i całego świata,
Jesteśmy kukielkami w rękach czasu,
tańczymy tak, jak inni nam zagrają²⁷.

Grecki termin *dialogos* – ‘dialog’, to najlepsze określenie tego, co w swojej twórczości praktykował Chalilullah²⁸. Dyskutować bowiem to znaczy prowadzić wymianę myśli. Zbieżność tematyczna obu czterowierszy jest tak uderzająca, że mogłaby sugerować nawet plagiat, gdyby nie wynikała z charakterystycznego dla literatury perskiej zjawiska naśladownictwa (*taqlid*). Opanowanie jego reguł to ważny element warsztatu poetyckiego, ponieważ, jak pisała Krystyna Gałązka: „poeci perscy zapożyczają bez skrpułów jeden od drugiego myśli, wyrażenia, lecz nie kradną nigdy gotowych poezji”²⁹. Kopiowanie poprzez stosowanie takich środków stylistycznych, jak *talhim*³⁰ czy *ebda*³¹, należy więc

²⁴ Omar Chajjam (XI/XII w.) – matematyk, astronom (zreformował kalendarz), lekarz, filozof, wreszcie poeta. Szerzej na temat twórczości Omara Chajjama zob. np.: Jan Rypka (red.), *Historia literatury perskiej i tadżyckiej*, tłum. Barbara Majewska, Danuta Reychmanowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 99–103; Krystyna Gałązka, *Problemy autentyczności rub'i-yātów 'Omara Ḥayyāma*, Kraków 1975 (niepublikowana praca magisterska); Chajjam Umari, *Rubojot*, Naszrijoti Dawlatii Todzikiston, Stalinobod 1955, s. 5–30.

²⁵ Szerzej na temat terminu *dialogos* zob.: Katarzyna Jadzewska, *From Dialogos to Dialogue: The Use of the Term from Plato to the Second Century CE*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 2014, nr 54, s. 17–36.

²⁶ Chajjam, w: Władysław Dulęba, *Dywan perski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 108.

²⁷ Chalilullah Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili. Quatrains of Khalilullah Khalili*, The Octagon Press, London 1981, s. 37.

²⁸ Zjawisko intertekstualności w poezji Chalilullaha nadal czeka na opracowanie; por. J. Bečka, op. cit., s. 163.

²⁹ K. Gałązka, op. cit., s. 30. Chociaż zjawisko plagiatu (*saraqat-e sze'ri* ‘poetycka kradzież’) istniało jak najbardziej. Por. W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit., s. 178–179.

³⁰ *Talhim*, czyli ‘aluzja’ oznacza nawiązanie do jakiegoś wydarzenia, mitu, legendy czy innego dzieła literackiego poprzez słowo lub wyrażenie. Ibidem, s. 171–172.

³¹ *Ebda*, ‘odświeżenie’, ‘odnowienie’, ‘podjęcie na nowo cudzej myśli’. Ibidem, s. 176–178.

traktować jako świadomy zabieg pozwalający odnieść się do tematu, który zdaniem poety wymaga ponownego omówienia lub zrewidowania.

Jeśli Chalilullah poszukiwał wzorca, który pozwoliłby mu przedstawić własną filozofię, to wybór czterowiersza jako środka ekspresji należy uznać z najlepszych z możliwych. Przede wszystkim dlatego, że *roba'i* dzięki swojej ograniczonej objętości zmusza twórcę do precyzyjnego formułowania myśli zakończonych pointą³². Po drugie dlatego, że choć tematyka czterowierszy obejmuje kwestie filozoficzno-egzystencjalne, to mogą one przyjmować nawet formę erotyku:

Ujrzałem w Tobie precudny kwiat,
Ujrzałem perlę ukrytą na dnie morza,
I choć schowałaś przede mną swe wdzięki,
Dostrzegłem Twe piękno w całej odsłonie³³.

Mistrzem tego gatunku był Chajjam i to w jego twórczości należałoby szukać poetyckiego meta-modelu *roba'i*. Przytoczony wyżej przykład to świadome połączenie osobistych rozważań Chalilullaha z metaforyką Chajjama. Nie sposób zaprzeczyć, że każdy podlega działaniu sił, które u Chajjama przyjmują postać nieba-kuglarza, a u Chalilullaha – czasu-lalkarza. Innowacyjność Chalilullaha widać w dwóch pierwszych wersach, tj. w zmianie poetyckiej scenografii. Zamiast lalek z tradycyjnego teatru kukielkowego – *chejme-je szabbazi* – pojawiają się aktorzy. Zamiast lalkarza-demiurga i marionetek, mamy tu życie ujęte w formie sceny, na której występujemy i którą oglądamy, siedząc w (nie)wygodnych fotelach³⁴. Dwa kolejne wersy przywołują symbolikę marionetek, podkreślając bezsilność człowieka w zderzeniu z losem. Tak, jak u Chajjama, który zamyka czterowiersz niczym lalkarz, chowając w skrzynce swoje laleczki, tak i u Chalilullaha aktor okazuje się być biernym wykonawcą poleceń reżysera.

Filozoficzne zapatrywania Chalilullaha w kwestii życia (i śmierci) charakteryzuje wszechobecna akceptacja tego, co dotyka człowieka na co dzień. Jest to możliwe dzięki pełnemu poddaniu się woli Boga odzwierciedlonym w arabskim rzeczowniku *islam* – derywacie rdzenia *s-l-m* wyrażającego m.in. poddanie się czemuś lub komuś. Nie oznacza to jednak, że *islam* zawiera sam w sobie jakiś element fatalistyczny. Gdy muzułmanin (*musalman* ‘ten, który się poddaje [Bogu]’) mówi *inszallah* ‘Jeśli Bóg pozwoli / Jeśli Bóg da’, to mówi o boskiej ingerencji w świecie, ale pogodzenie się z losem (ujmowanym u Chajjama i Chalilullaha jako upływ czasu i starość) nie oznacza zniechęcenia czy bierności³⁵. Gdy Chalilullah mówi:

³² Mohammad-Ali Foruqi, Qasem Qani, *Roba'jat-e Chajjam*, Enteszarat-e Asatir, Tehran 1379/2000–1, s. 19.

³³ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 11. Przytoczony *roba'i* to także przykład figury *tafannon* ‘wariacji’, tj. pojedynczej myśli wyrażanej na kilka sposobów. Por. W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit., s. 179.

³⁴ Szerzej na temat teatru w świecie irańskim zob. np.: Mehdi Do'aguj, *Faraz-o forud-e tijatr dar Afqanestan*, Naszrat-e Andzoman-e Tijatr-e Ettihadije-je Andzomanha-je Honarmandan-e Afqanestan, Kabul 1369/1990–1; Anna Krasnowolska, *Teatr irański*, w: Przemysław Piekarski (red.), *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, Wydawnictwo Medycyna Praktyczna, Kraków 1998, s. 59–66 (tamże bogata bibliografia); Mark Slobin, *Buz-Baz: A Musical Marionette of Northern Afghanistan*, „Asian Music” 1975, t. 6, nr 1–2, s. 217–224.

³⁵ Louis Dupree, *Afghanistan*, Princeton University Press, Princeton 1980, s. 104.

Gdy się zestarzejesz, pamiętaj, pij więcej wina!
 Pij je z czarki, co ją trzymasz w drżących dłoniach!
 Skoro czas się Tobą bawił, to,
 śmieję się z jego zabaw! Śmieję się i pij wina³⁶!

podkreśla, by w zmaganiu z apatią wytoczyć odpowiednią broń – radość z tego, że każdy może doświadczać świata. To ona pozwala zachować zmysły wtedy, gdy wszystko jawi się jako wrogie czy nieważne. Podobnie jak u Chajjama, tak i u Chalilullaha lekarstwem na bólaczki jest wino (*bade, mej, szarab*)³⁷:

Polej wina, bo księżyc świeci już wysoko,
 a w jego blasku lśni czarka wina niczym słońce.
 Czym innym jest księżyc miłości a czym innym – nauki,
 Jeden widzi światło przeszłości, inny – ciemną planetę³⁸.

Jeśli przyjąć, że twórczość Chalilullaha nawiązuje do koncepcji mistycznych, to pojawia się pytanie czy wina nie należałoby postrzegać przez pryzmat stanu, które wywołuje – *masti*, tj. ‘bycia pijanym (miłością i / lub Bogiem)’? Co istotne, w żadnym z analizowanych czterowierszy nie występuje taki rzeczownik, lecz pojawia się poetyckie *chom-mari* ‘przepicie, ból głowy wywołany nadmiarem wina, kac’. Co prawda przymiotnik *mast* ‘pijany’ ma w języku potocznym konotacje raczej negatywne, w poezji mistycznej zyskuje wymiar neutralny, a nawet pozytywny³⁹. Zdaniem niektórych badaczy, gdy Chajjam zachęca do pijaństwa, sugeruje, by każdy pamiętał o potędze czasu, nie marnował życia na zbytki i nie przywiązywał większej wagi do detalu⁴⁰. Podobny przekaz wplata w swoje czterowiersze Chalilullah:

Dostrzega mędrzec świat w sercu ziarenka,
 Widzi tam i księżyc, i słońce, i gwiazdy.
 Patrz ślepcze! W naszych czasach oko uczonego
 dostrzega ciała tych, których zabito⁴¹.

W tym przypadku punkt ciężkości przesuwają się ku problemowi niesprawiedliwości obecnej w świecie tylko i wyłącznie za sprawą człowieka. Przesłanie wplecione w powyższy *roba’i* jest tym ciekawsze, że wspomniany w nim mędrzec to *aref* ‘mystyk, gnostyk’ a nie *aqel* ‘uczony, badacz’⁴².

Jeśli podporządkowanie się Bogu oznacza pokładanie w Nim zaufania, to samo zaufanie nie oznacza rezygnacji z prawa do zadawania pytań o rzeczy najważniejsze,

³⁶ Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 21.

³⁷ Por. Mahmud Sadeq-Zadeh, *Mul “Wine” in Classical Persian Poetry*, „Iran and the Caucasus” 2009, nr 13, s. 131–134.

³⁸ Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 77.

³⁹ Bo Utas, *A Persian Sufi Poem: Vocabulary and Terminology. Concordance, Frequency Word-list, Statistical Survey, Arabic Loan-words and Sufi-religious Terminology in Ṭarīq ut-tahqīq (A.H. 744)*, Curzon Press Ltd., London-Malmö 1978, s. 166.

⁴⁰ M.-A. Foruqi, Q. Qani, op. cit., s. 21–22.

⁴¹ Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 51.

⁴² B. Utas, op. cit., s. 143.

w tym o relacje między życiem a śmiercią. Chalilullah zdaje się podkreślać, że upływ czasu oznacza co prawda koniec, ale ów koniec nie zamyka wszystkiego. Za Chajjajem stwierdza przewrotnie, że granica między „tu” i „tam” pozostaje rozmyta:

Powiadają, że raj będzie, i hurysokie,
i że wino tam przejrzyste będzie i [będę] młody.
O cóż więc się bać, żem wybrał wino i dziewczynę?
Czy w rachunku ostatecznym nie wyjdzie na jedno⁴³?

Wielką jest radość z rozmowy z ukochaną,
Trudnym doświadczeniem śmierci jest ich rozłąka.
Skoro zaś w sercu oboje leżą razem złożeni,
Co to dla nas za różnica – życie czy śmierć⁴⁴?

Intertekstualność obu wierszy nie jest tak wyraźna, jak w pierwszym przykładzie, mimo to można tu dostrzec pewien punkt wspólny, który, ujęty w pytanie o sens śmierci, stanowi rozwinięcie pytania o istotę życia. Chalilullah podejmuje na nowo za Chajjajem i wzorem Chajjama za wcześniejszymi poetami problem tego, kim jest człowiek? Skąd przybywa? Wreszcie, dokąd zmierza⁴⁵? To, co w przypadku Chalilullaha stało się przedmiotem jego poetyckiego dialogu z odbiorcą, to głęboka wiara wsparta żywą refleksją. Religia zawsze zajmowała w jego życiu poczesne miejsce, ponieważ traktował ją jako spadek po tragicznie zmarłych rodzicach. Mimo to, tylko w jednym przypadku przywołuje bezpośrednio postać Boga, tytułując go arabskim rzeczownikiem *rabb* ‘pan, Pan, Bóg’:

Panie, jesteś samym bogactwem, a ja to zwykły derwisz.
Masz siłę skrzydlatego konia, ja jestem słaby i mizerny.
Trudno mi zdobyć Twe uznanie,
Szybko mnie zaś raduje Twoja uwaga⁴⁶.

Skonfrontowanie boskiej mocy ze słabością człowieka to, z formalnego punktu widzenia, przykład figury poetyckiej nazywanej *motazadd* ‘przeciwstawny’ lub *tazadd* ‘przeciwstawienie’⁴⁷. Jej zastosowanie uwypukla te elementy, które stają się tym wyraźniejsze, im bardziej ze sobą kontrastują. W cytowanym czterowierszu zabieg ten pozwala odnieść się do wspomnianego wątku sił, na które człowiek nie ma wpływu, ponieważ zawsze pozostaje względem nich w pozycji (wierno)poddańczej. Podmiot liryczny zwraca się do odbiorcy, mówiąc, by zawierzył siebie i swoje życie Bogu, który, jak wynika z *Koranu*, jest równocześnie i *halim* ‘wspaniałomyślny’, i *muzill* ‘poniżający’. W czterowierszu Chalilullaha Bóg jest *qani* ‘bogaty, majątny’ a podmiot to *darwisz* ‘człowiek biedny, ubogi,

⁴³ Chajjam, w: W. Dulęba, *Dywan perski*, op. cit., s. 118.

⁴⁴ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 75.

⁴⁵ Por. M.A. Foruqi, Q. Qani, op. cit., s. 20.

⁴⁶ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 81. Przytoczony *roba'i* to także przykład figury *tabaq* ‘zgodność’ / *motabaqe* ‘zestawienie’, tj. zestawiania wyrazów bliskoznacznych czy przeciwstawnych, częste właśnie w czterowierszach. Por. W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit., s. 151–153.

⁴⁷ Ibidem, s. 148–151.

pozbawiony środków do życia’ i ‘człowiek świadomie oddający innym własny majątek, rezygnujący z dóbr materialnych’. Bóg jest także *zu-l-dżallal* ‘posiadającym majestat’ – termin ten należy rozpatrywać w ramach koranicznej frazy *zu-l-dżallal wa’l-ikram* ‘pełne majestatu i chwały’ pojawiającej się dwukrotnie w Surze LV⁴⁸. Jeśli weźmiemy pod uwagę powtarzające się w tej surze pytanie: „Przeto które z dobrodziejstw waszego Pana uważacie za kłamstwo?“, lepiej zrozumiemy relację między Bogiem i podmiotem oraz to, że nie są one symetryczne.

Na pojawiające się w twórczości Chalilullaha odniesienia do religii należy spoglądać przez pryzmat jego różnych życiowych zawirowań. Jeśli bowiem pisał o aktorach i widzach, to nie mówił tylko o ludziach, lecz dostrzegał w tej scenerii także siebie. Podkreślał sprzężenie między jednostką i jej losem, który w jednym z czterowierszy ujawnia się jako ‘pan czasu’ (*dehqan-e zamana*). Czas, który płynie w sposób nieubłagany, kształtuje ludzkie istnienie tu i teraz, zamykając je między dwoma skrajnymi punktami – początkiem i końcem, narodzinami i śmiercią:

Jako dziecko spałem lekko w swojej kołysce,
Aż doszły mnie słodkie dźwięki z daleka.
Lecz ucichły, gdy nadstawiłem szerzej ucha.
Gdzie się podziłaś moja słodka młodości⁴⁹?

Chalilullah nie prowadził dialogu z każdym, ale stosując metaforę „pan czasu” (nie) świadomie powtórzył za afgańskim, pasztojęzycznym poetą Chuszhałem Chanem Chatakiem (1613–1689) fragment jednego z jego perskojęzycznych wierszy: *ja man-am soltan-e waqt-o ja man-am szajtan-e waqt* „jestem bądź to sultanem czasu, bądź jego szatanem”⁵⁰.

Obecny w powyższym czterowierszu upływu czasu wzbudza w człowieku skrajne uczucia – od sprzeciwu po akceptację. Jak wynika z lektury innych wierszy Chalilullaha, wywołane śmiercią ojca bunt i gniew, które znalazły ujście w poparciu udzielonemu „Synowi nosiwody”, ustąpiły z czasem szczerzej i głębiej aprobacie tego, co los przynosi każdemu⁵¹. Jeśli więc podmiot liryczny zastanawia się nad różnicą między życiem a śmiercią, lub stawia czoła trudnemu doświadczeniu śmierci, nie postrzega tej ostatniej jako nieprzyjaznej czy wrogiej:

Nie boję się śmierci, to mój wybawca.
Moje wsparcie i mój towarzysz w dniu ostatnim,
Co odprowadził już innych do miejsca odpoczynku.
To mój dumnie kroczący przed innymi wierzchowiec⁵².

Przeciwnie, śmierć jawi się tu jako nagroda, pomoc lub nawet wsparcie potrzebne każdemu, kto odkrywa, że bliżej mu do końca niż do początku jego ziemskiej wędrówki. Każdy zaczyna w pewnym momencie życia stawiać sobie pytania o to, co czeka go

⁴⁸ *Koran*, tłum. Józef Bielawski, PIW, Warszawa 1986, sura 55, wersy 26–27, 46–78.

⁴⁹ Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 23.

⁵⁰ Lucia S. Loi, *Del Xušhāl persiano*, w: Zipoli, Riccardo (red.), *Majmu’e-ye Bahāriye. Quaderni I*, Istituto Culturale della Repubblica Islamica d’Iran in Italia, Roma 1989, s. 71.

⁵¹ J. Bečka, op. cit., s. 148–166.

⁵² Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 15.

na tamtym świecie i Chalilullah nawiązuje w podtekście swojego *roba*'i częściowo do stwierdzenia Chajjama, że:

Nikt nie zgadł, co świat kryje za swą zasłoną,
Ani wie kto, jak duszę w niego złożono,
Nie odpocząć nikomu, aż w ziemnym pyle,
...i tak się ten wątek snuje, bez końca ponoć⁵³.

Poeta mówił, że niepewność co do przyszłości, z którą zmagają się ludzie, patrząc na przeciekający przez palce czas, będzie towarzyszyła mu zawsze, dlatego nie powinna wzbudzać w nim lęku. Jeśli zaakceptuje śmierć, nie tylko zyska tak ważny spokój ducha, ale i lepiej przygotuje się na to, co nieuniknione. Śmierć można oswajać na różne sposoby i jednym z nich jest, nieobecne w cytowanym wierszu, wino – panaceum na wszelkie bolączki. Co prawda wykracza to poza ramy niniejszej dyskusji, ale warto wskazać na obecną w kulturze indoirañskiej zależność między winem a boskością. Już w *Rygwedzie* czytamy: „Pij ten słodki napój, upijaj się nim! Zaczerpnąwszy przyjemności, wróć na ścieżki, po których wędrują bogowie!”⁵⁴.

Zainteresowanie losem człowieka nie obejmuje w przypadku Chalilullaha tylko kwestii wiecznych, lecz dotyczy szerszej zadumy nad kondycją człowieka, który nieustannie dokonując wyboru, zawsze mierzy się ze skutkami swych decyzji. Co więcej, mierzy się też ze skutkami decyzji podejmowanych przez innych. Stąd obraz człowieka pozbawianego prawa decydowania o sobie tak często znajduje odzwierciedlenie w twórczości Chalilullaha, który uczynił z własnego życia swoiste artystyczne laboratorium:

Jak długo będziesz dzierzył miecz i szpadę?
Jak długo będziesz parać się oszustwem?
Pierwsze godne jest wilka a drugie – lisa.
Gdy staniesz się człowiekiem, będziesz ponad oba⁵⁵.

Piędzi gliny! Co ma znaczyć Twa duma?!
Spójrz w lustro i zapytaj siebie, kim jesteś?
Jesteś workiem pełnym kości i dwóch czarek krwi.
Co przed innymi ukrywasz? Czego przed nimi nie skrywasz⁵⁶?

Dumny człowieku, myślisz, że los to Twój sługa?
Że księżyc, słońce i gwiazdy są na Tve usługi?
Obawiam się, że raczej to Ty jesteś sługą,
Tych mrówek, co pożywiają się Twoim ciałem⁵⁷.

⁵³ Omar Chajjam, *Rubajaty*, tłum. Andrzej Gawroński, wstęp Franciszek Machalski, Ossolineum 1971, s. 71.

⁵⁴ Almut Hintze, 'Do ut des': *Patterns of Exchange in Zoroastrianism. A Memorial Lecture for Ilya Gershevitch*, „Journal of the Royal Asiatic Society” 2004, t. 14, nr 1, s. 27–45.

⁵⁵ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 49.

⁵⁶ Ibidem, s. 29.

⁵⁷ Ibidem, s. 39.

Zaduma nad człowiekiem, jego pychą i wybujałym ego, które niczym bańki mydlane przyskają w zderzeniu z siłą, jaką jest wiara, czy wreszcie ułomność jednostki, to tematy, które w przypadku Chalilullaha otrzymują nowe szaty. Zamiast Chajjamowego garncarza-demiurga lepiącego gliniane naczynia⁵⁸, widać człowieka ujętego w dosadną formę skórzanego worka, w który wrzucono kości i wlano trochę krwi kolorystycznie nawiązującej do wina. Chalilullah upodobał sobie obrazy z ulicy, co często pojawia się w jego wierszach. Pisząc o biedaku, który znalazł kawałek chleba, czy o chłopcu, który wynalazł w śmieciach stare ubranie, dostrzegał w tych zwykłych dla człowieka zdarzeniach coś wyjątkowego. Było to możliwe dzięki temu, że starał się patrzeć na otaczający go świat oczami każdego przechodnia:

Kawałek chleba, który znajduje biedak,
I ubranie, które znajduje mały żebrak,
Sprawiają tyle radości, co zwycięstwo,
Które odnosi mężny bohater⁵⁹.

Można więc powiedzieć, że był do pewnego stopnia poetą „narodowym”, tj. obcującym z każdym Afgańczykiem niezależnie od wieku czy wykształcenia, prowadzącym z nim rozmowy, rozumiejącym jego problemy czy obawy.

Fakt, że sięgał po klasyczne środki wyrazu wynikał z jego tradycyjnych zapatrywań co do tego, jak winna wyglądać sztuka poetycka. Z drugiej strony, w swojej twórczości nie uległ formalno-tematycznym ograniczeniom charakterystycznym dla poezji klasycznej, lecz wyszedł poza jej ramy, zaprzęgając ją do nowych zadań⁶⁰. Jej rewitalizacja dokonała się zarówno na płaszczyźnie języka, jak i tematyki. W jego czterowierszach odnaleźć można takie figury jak *gordun-e chargah* ‘nieboskłon’, *saki-je golroch* ‘podczaszy o niezwyklej urodzie’ czy *szam’ ke dar mo’araz-e bâd afruzand* ‘świece, co płoną na wietrze’, których nie powstydziliby się inni poeci. Obok nich występuje jednak autorski zestaw symboli – *dehqan-e zamana* ‘pan czasu’, *gorg-e gorosna* ‘wygłodniały wilk / drapieznik (symbol zachłanności i chciwości)’, czy *maktab-e zendegi* ‘szkoła życia (apoteoza doświadczenia wszystkiego samodzielnie)’.

Nawet pobieżna lektura czterowierszy Chalilullaha ujawnia, że udało mu się opanować klasyczne zasady kompozycji dotyczące takich figur, jak np. metafora (*taszbih*)⁶¹

Jesteśmy gorzkimi owocami, co spadając na ziemię,
Wpadają w ten sposób w szpony czasu.
Wiosno wolności, czy jest coś poza twą łaską,
Co sprawi, że gorzki owoc stanie się słodki⁶²?

⁵⁸ „Garncarzam skład nawiedził wczoraj na bazarze | I patrzyłem, jak prochem zręcznie dłonie marze. | Widzę-ci ja – choć głupi ludzie nie widzą – | Że to ojca mego prochy gniotą garncarze”, por. O. Chajjam, op. cit., s. 45; „Wczoraj wieczór uderzyło mi do głowy wino | I rozbiłem dzban o kamień za błahą przyczyną – | A wtem jakby szept popłynął z glinianego dzbana: | I jam kiedyś był człowiekiem, i ty będziesz gliną...”. Ibidem, s. 111.

⁵⁹ Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 79.

⁶⁰ J. Bečka, op. cit., s. 153.

⁶¹ W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit. s. 115–125.

⁶² Ch. Chalili, *Roba’jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 17.

zdziwienie (*ta'adżdżob*)⁶³:

Ech, urocze źródło, jak spokojnie bijesz,
Czym jesteś posłańcem? Skąd wypływasz?
Płyniesz niczym moje łzy skrywane przed ludźmi,
Spokojnie, lekko, cicho i bezgłośnie⁶⁴.

lub refleksja (*kalam-e dżame*)⁶⁵:

Cóż za szkoda, że życie moje było chwilą pełną cierpienia,
Umęczone serce, oczy zalane łzami,
Albo znosisz co dnia cierpienia zadawane przez tyrana,
Albo sam zadajesz innym cierpienia jako tyran⁶⁶.

We wstępie wspomniano, że Chalilullah Chalili reprezentował styl choraszański wprowadzony ponownie do współczesnej literatury afgańskiej przez animatora i reformatora życia intelektualnego – Mahmuda Tarziego. Warto wyjaśnić, że nie był w tej kwestii jedyny, ponieważ stylem tym operowali także inni twórcy, m.in. wspomniany *mole-kosz-szo'ara* Bitab. Na twórczość Chalilullaha znaczny wpływ mieli tacy klasycy poeci, jak Farruchi z Sistanu (X/XI w.), to z nim bywa najczęściej porównany (*sic!*), Dżalaloddin Rumi (XIII w.), zwany w Afganistanie Balchim, Dżami z Heratu (XV w.), Hafez z Szirazu (XIV w.) a zwłaszcza Bidel (XVII/XVIII w.). Jak ma się to wszystko do czterowerszy Chalilullaha? Zdaniem Jiřego Bećki jego *roba'i* bywają lakoniczne, niekiedy przypominają raczej hasła wznoszone w czasie demonstracji niż zwarte wypowiedzi, ale nawet wtedy są doskonałe w formie, spełniając wszystkie warunki perskiej prozodii⁶⁷. Jeśli zatem udało się Chalilullahowi zmieścić swoją myśl w ograniczonej przestrzeni czterowersza i nie utracić nic z właściwego przekazu, czyż nie świadczy to o doskonałym opanowaniu sztuki poetyckiej?

BIBLIOGRAFIA

- Ahmadi Wali, *Modern Persian Literature in Afghanistan: Anomalous Visions of History and Form*, Routledge Taylor & Francis Group, London–New York 2008.
- Bećka Jiř, *Khalilullah Khalili – Traditionalist and Innovator*, „Archív Orientalní. Quarterly Journal of African, Asian and Latin American Studies” 1989, t. 57, nr 2, s. 148–166.
- Bizan Farid, *Rawand-e tardżome-je dastanha-je charedži wa naqsz-e an dar tadżaddod-e adabijat-e dastani dar Afqanestan*, „Iran-name. Madżalle-je tahqiqat-e Iranszenasi” 1384/2005, t. 22, nr 1–2, s. 71–98.
- Bojko Wladimir, *Doulat wa opozisjon dar Afqanestan. Wiżegiha-je mobareze-je siyasi dar salha-je 1919–1953*, Enteszaret-e Kawe, Kabul 2011 (autoryzowany perskojęzyczny przekład *Wlast' i oppozicija w Afganistanie: osobiennosti političeskoj borby w 1919–1953*).
- Chajam Umari, *Rubojot*, Naszrijoti Dawlatii Todżikiston, Stalinobod 1955.
- Chajjam Omar, *Rubajaty*, tłum. Andrzej Gawroński, wstęp Franciszek Machalski, Ossolineum 1971.

⁶³ W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit., s. 181.

⁶⁴ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 13.

⁶⁵ W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, op. cit., s. 185–189.

⁶⁶ Ch. Chalili, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili*, op. cit., s. 73.

⁶⁷ J. Bećka, op. cit., s. 164.

- Chalili Chalilullah, *Madzmu'e-je asz'ar-e ostad-e Chalili*, Ketabforuszi-je Chawar, Peszawar 1353/1974–5.
- Chalili Chalilullah, *Roba'jat-e Chalilullah-e Chalili. Quatrains of Khalilullah Khalili*, The Octagon Press, London 1981.
- Do'aguj Mehdi, *Faraz-o forud-e tijatr dar Afqanestan*, Naszrat-e Andżoman-e Tijatr-e Etehadije-je Andżomanha-je Honarmandan-e Afqanestan, Kabul 1369/1990–1.
- Dulęba Władysław, *Dywan perski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Dulęba Władysław, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1986.
- Dupree Louis, *Afghanistan*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- Dworiankow Nikołaj A. (red.), *Sowriemiennyj Afganistan*, Izdatielstwo Wostocznoj Litieratury, Moskwa 1960.
- Ethé Hermann, *Neupersische Litteratur*, w: Wilhelm Geiger, Ernst Kuhn (red.), *Grundriss der iranischen Philologie*, t. 2, Verlag von Karl J. Trübner, Strassburg 1896–1904, s. 212–368.
- Farhang Mir-Mohammad Sadiq, *Afqanestan dar pandz qarn-e achir*, t. I, Enteszarat-e Derachsz, Maszhad 1371/1992–3.
- Farzad Abdolhosejn, *Jad-i az Chalilullah-e Chalili – sza'er-e mo'aser-e Afqan*, „Bochara” 1377/1998–9, nr 3, s. 345–347.
- Foruqi Mohammad-Ali, Qani Qasem, *Roba'jat-e Chajjam*, Enteszarat-e Asatir, Tehran 1379/2000–1.
- Gałązka Krystyna, *Problemy autentyczności rubā'iyātów 'Omara Hayyāma*, Kraków 1975 (niepublikowana praca magisterska).
- Gierasomowa Aliewina S., Girs Georgij F., *Literatura Afganistana*, Izdatielstwo Wostocznoj Litieratury, Moskwa 1963.
- Hadi Ruhallah, *Jad-i az ostad-e Chalilullah-e Chalili*, „Roszd-e A muzesz-e Z aban-o A dab-e Farsi” 1365/1986–7, nr 8, s. 3–4.
- Hintze Almut, *'Do ut des': Patterns of Exchange in Zoroastrianism. A Memorial Lecture for Ilya Gershevitch*, „Journal of the Royal Asiatic Society” 2004, t. 14, nr 1, s. 27–45.
- Hodson Marshall G.S., *The Venture of Islam. Conscience and History of a World Civilization*, t. 2, *The Expantion of Islam in the Middle Periods*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1974.
- Horn Paul, *Die neupersische Literatur*, w: Erich Schmidt (red.), *Die orientalischen Literaturen mit Einleitung. Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker*, Verlag von B.G. Teubner, Berlin-Leipzig 1906, s. 242–258.
- Horwat Bohdan, *Rubai Salaha Dżagina*, w: *Polyphonia Orientis. Mowa, literatura, istorija, religija. Do jubileju W.S. Rybalkina*, Institut Shodoznawstwa im. A.Ju. Krymc'koho, Nacional'noji Akademiji Nauk Ukrainy, Kyjiw 2013, s. 205–218.
- Hosejnzad Basir-Ahmad, *Mo'arrefi-je ketab-e Diwan-e Chalilullah-e Chalili*, „Sze'r” 1385/2006–7, nr 57, s. 35–36.
- Jadzewska Katarzyna, *From Dialogos to Dialogue: The Use of the Term from Plato to the Second Century CE*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 2014, nr 54, s. 17–36.
- Klimburg Max, *Afghanistan. Das Land im historischen Spannungsfeld Mittelasiens*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1966.
- Koran, tłum. Józef Bielawski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Kowalski Tadeusz, *Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich – I*, Prace Komisji Orientalistycznej Akademii Umiejętności w Krakowie nr 5, Kraków 1921.
- Krasnowolska Anna, *Teatr irański*, w: Przemysław Piekarski (red.), *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, Wydawnictwo Medycyna Pracy, Kraków 1998, s. 59–66.
- Livshits Vladimir, *A Sogdian Precursor of Omar Khayyam in Transoxania*, „Iran and the Caucasus” 2004, t. 8, nr 1, London-Boston, s. 15–18.
- Loi Lucia S., *Del Xušhāl persiano*, w: Zipoli, Riccardo (red.), *Majmu'e-ye Bahāriye. Quaderni I*, Istituto Culturale della Repubblica Islamica d'Iran in Italia, Roma 1989, s. 67–78.
- Maszażech Ferijdoni Mohammad-Hosejn, *Jad-i az ostad-e Chalilullah Chalili*, „Kejhan-e Farhangi”, 1366/1987–8, nr 38, s. 33–35.
- Nangijal (red.), *Ba jad-e sochan-e afarin wa sochanwar-e setarag-e ostad-e Chalili*, Farhang-e Dżahad, Peszawar 1366/1987–8.

- Olszewska Zuzanna, "A Desolate Voice": *Poetry and Identity among Young Afghan Refugees in Iran*, „Iranian Studies” 2007, t. 40, nr 2, s. 203–224.
- Qobar Mir-Qolam Mohammad, *Tarich-e adabijat-e Afqanestan. Doure-je Mohammadza’iha*, Markaz-e Naszrati-je Arasz, Peszawar 1378/1999–2000.
- Qobar Mir-Qolam Mohammad, *Afqanestan dar masir-e tarich*, t. 2, Erfan, Tehran 1390/2011–2.
- Razawi-Qaznawi Ali, *Nasr-e dari dar Afqanestan. Si kesse*, Enteszarat-e Bonjad-e Farhang-e Iran, Tehran 1357/1978–9.
- Rypka Jan (red.), *Historia literatury perskiej i tadżyckiej*, tłum. Barbara Majewska, Danuta Reychmanowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- s.a., *Kratkaja istoria litieratury Irana, Afganistana i Turcii*, Izdatielstwo Leningradskogo Uniwersiteta, Leningrad 1971.
- Sadeq-Zadeh Mahmud, *Mul “Wine” in Classical Persian Poetry*, „Iran and the Caucasus” 2009, t. 13, nr 1, s. 131–134.
- Salemann Carl [= Salemann Karl H.], Shukovski Valentin [= Zhukovskii Valentin A.], *Persische Grammatik mit Literatur. Chrestomathie und Glossar*, H. Reuther’s Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1889.
- Slobin Mark, *Buz-Baz: A Musical Marionette of Northern Afghanistan*, „Asian Music” 1975, t. 6, nr 1–2, s. 217–224.
- Sorur-Moula’i Mohammad, *Bargozide-je sze’r-e mo’aser-e Afqanestan*, Enteszarat-e Raz, Tehran 1350/1971–2, s. 74–75.
- Utas Bo, *A Persian Sufi Poem: Vocabulary and Terminology. Concordance, Frequency Word-List, Statistical Survey, Arabic Loan-Words and Sufi-Religious Terminology in Tarīq ut-tahqīq (A.H. 744)*, Curzon Press Ltd., London-Malmö 1978.
- Widmark Anders, *Voices at the Borders, Prose on the Margins: Exploring the Contemporary Pashto Short Story in a Context of War and Crisis*, Uppsala Universitet, Uppsala 2011.