

Pamiętnik Literacki 2013, 2, s. 117-136



Selim Chazbijewicz jako poeta polsko- tatarski

Grzegorz Czerwiński

GRZEGORZ CZERWIŃSKI
(Universiteit Gent, Belgia)

SELIM CHAZBIJEWICZ JAKO POETA POLSKO-TATARSKI

Wciąż nie zbadanym zagadnieniem na gruncie polonistyki pozostaje twórczość literacka polskich Tatarów. Trudności, jakie napotyka badacz literatury polsko-tatarskiej, są dwojakiego rodzaju. Gdy mówimy o piśmiennictwie tatarskim w dawnej Rzeczypospolitej, problem stanowi trudny dostęp do źródeł, których większość znajduje się w archiwach krajów dawnego ZSRR lub w posiadaniu osób prywatnych¹. Badania komplikuje ponadto fakt, iż teksty tatarskie, w językach białoruskim i polskim, zapisywane były w tamtym okresie alfabetem arabskim. Ta literatura wzbudziła zainteresowanie wśród orientalistów, którym zawdzięczamy szereg studiów dotyczących twórczości Tatarów polsko-litewskich w epokach dawniejszych (to przede wszystkim piśmiennictwo religijne i użytkowe, rzadziej mamy do czynienia z literaturą artystyczną)².

Literatura polsko-tatarska w XX wieku stanowi odrębne zagadnienie. W związku z nią należy już mówić nie o literaturze tatarskiej *sensu stricto*, lecz o literaturze polskiej tworzonej przez Tatarów. Jednakże taki porządek odbioru może spowodować z kolei trudność we właściwej interpretacji tych dzieł. Badacz literatury polskiej, który zwykł ją odczytywać z odniesieniem do europejskiego kodu kulturowego, ma prawo nie zwrócić uwagi na to, że twórczość Tatarów, choć pisana w języku polskim, jest zarazem „poezją Wschodu i Zachodu”. Literatura Tatarów polskich, podobnie jak np. literatura polsko-żydowska, odwołuje się jednocześnie i do polskiej, i do „obcej” tradycji kulturowej. Podlega ona analogicznym przemianom do całej literatury polskiej, jednakże w przypadku dzieł polsko-tatarskich ważna jest też tradycja islamu i narodów turekijskich oraz dziedzictwo kulturowe cywilizacji Wielkiego Stepu³.

¹ Zob. na temat problemów w badaniach wczesnej twórczości Tatarów polsko-litewskich: M. Lewicka, *Tatarskie hramotki i daławary*. „Przegląd Tatarski” 2009, nr 4, s. 28.

² Zob. np. A. Drozd: *Staropolska poezja Tatarów*. „Tytuł” 1995, nr 1; *Wpływy chrześcijańskie na literaturę Tatarów w dawnej Rzeczypospolitej. Między antagonizmem a symbiozą*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3. *Katalog zabytków tatarskich*. T. 3: *Piśmiennictwo i muhiry Tatarów polsko-litewskich*. Red. A. Drozd, M. M. Dziekan, T. Majda. Warszawa 2000.

³ Potrzeba przekładu jednego kodu kulturowego na drugi, szczególnie w sytuacji, gdy oba istnieją w tym samym języku, nakazuje skierować się ku komparatystyce wewnętrznej, bez której – jak słusznie zauważa H. Duc-Fajfer (*Etniczność a literatura*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 444) – „nie tylko przeszłość, ale w równym stopniu i teraźniejszość kulturowa w Polsce staje się niezrozumiała”. Autorka odwołuje się do propozycji W. Pansa zawartej w jego artykule *O pograniczu etnicznym*

Zgłębianie wiedzy o literaturze polsko-tatarskiej okazuje się niezwykle interesujące. Nie tylko wśród piśmiennictwa tatarskiego natrafiamy na, wspomniane już, zabytki tatarskiej literatury religijnej czy też na międzywojenne reportaże podróżnicze (autorstwa Jakuba Szynkiewicza, Leona Kryczyńskiego, Edigeo Szynkiewicza, Alego Ismaila Woronowicza) i poezję (np. Stanisława Kryczyńskiego). Możemy również dowiedzieć się, że niektórzy heraldycy utrzymują, iż nawet pisarze tej sławy co Sienkiewicz wywodzą się z rodów tatarskich (ojciec autora *Trylogii* miał być Tatarzem litewskim, który przyjął religię katolicką)⁴. Ponadto obraz Tatarów pojawia się także w dziełach Polaków, począwszy od *Kronik* Jana Długosza aż po utwory Józefa Mackiewicza⁵.

Obecnie szacuje się, że w granicach powojennej Polski żyje około 3–4 tys. Tatarów (dokładna liczba jest jednak trudna do określenia), nazywanych najczęściej polskimi – by odróżnić ich od Tatarów krymskich czy też Tatarów nadwołżańskich lub kazańskich⁶. Nawet tak niewielka wspólnota etniczna (w związku z dużym stopniem asymilacji mówi się w odniesieniu do Tatarów polskich nie o mniejszości narodowej, lecz o grupie etnicznej) ma również i dzisiaj swoich przedstawicieli w dziedzinie literatury. Współczesną twórczość literacką Tatarów polskich należałoby opisywać jednak przede wszystkim w kategoriach antropologii i socjologii (ze względu na jej niewielkie zazwyczaj – choć nie jest to regułą – wartości artystyczne, przy równocześnie bardzo głębokim zaangażowaniu etycznym, pisarzy wywodzących się z małej wspólnoty etnicznej)⁷. Jednakże zdarzają się wśród twórców tatarskich również poeci wysokiej klasy. Za najwybitniejszego współczesnego pisarza polsko-tatarskiego – obok Musy Czachorowskiego – można bez wątpliwości uznać Selima Chazbijewicza. Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie, jak rozwijała się twórczość poetycka tego autora, oraz wskazanie najważniejszych tematów i problemów występujących w jego liryce. Jednocześnie przywoływane zostaną tradycje filozoficzne, literackie, antropologiczne, które będąc właściwymi narzędziami do opisu twórczości Chazbijewicza, mogą okazać się

w badaniach literackich (w zb.: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński. Warszawa 1996).

⁴ Zob. P. Borawski, A. Dubiński, *Tatarzy polscy. Dzieje, obrzędy, legendy, tradycje*. Warszawa 1986, s. 6.

⁵ Zob. S. Chazbijewicz, *Azja w środku Europy. Tatarzy w twórczości Józefa Mackiewicza*. „Tytuł” 1995, nr 1. – B. Podolak, *O wizerunku Tatara w Polsce i polszczyźnie*. „Przegląd Tatarski” 2009, nry 3–4.

⁶ Pod nazwą „Tatarzy polsko-litewscy” (lub „Tatarzy litewscy”, co jest terminem mniej precyzyjnym) rozumie się zazwyczaj tych Tatarów, którzy zamieszkiwali obszary dawnej Rzeczypospolitej przed 1914 rokiem. Od czasów Dwudziestolecia międzywojennego mówi się już o Tatarach polskich (zamieszkałych w granicach odrodzonego państwa polskiego i posługujących się językiem polskim). Sprawa ta skomplikowała się po drugiej wojnie światowej na skutek przesunięcia się granic Polski, i dziś należałoby wyróżnić Tatarów polskich, Tatarów litewskich (żyjących w niepodległej Litwie, dla których rodzimym językiem jest litewski albo rosyjski) i Tatarów białoruskich (obywateli Białorusi, mówiących najczęściej po rosyjsku).

⁷ Z twórczością literacką Tatarów polskich można się zapoznać przede wszystkim na łamach „Życia Muzułmańskiego” i „Rocznika Tatarów Polskich”. Tematy literackie podejmowane są też przez redakcję „Przeglądu Tatarskiego”. Wydana została również mała antologia współczesnej poezji Tatarów polskich (*Oto moje dziedzictwo. Tatarskie wierszowanie*. Red. M. Czachorowski, H. Szahidewicz. Wrocław–Białystok 2010), w której oprócz utworów Chazbijewicza i Czachorowskiego można przeczytać utwory 18 innych autorów – poetów nieprofesjonalnych lub debiutantów.

pomocne – w perspektywie ogólnej – do zrozumienia literatury współczesnej (i nieco wcześniejszej) polskich Tatarów⁸. Innych metod naukowych wymaga oczywiście analiza wspomnianego na wstępie piśmiennictwa dawnego Tatarów polsko-litewskich. Miejsce literaturoznawczej analizy i interpretacji zajmuje w tych badaniach archiwistyka i swoiście rozumiana „egzegeza” historyczna. Twórczość ta pozostaje niezmiennie przedmiotem dociekań przede wszystkim kitabistyki, nie zaś polonistycznych studiów literaturoznawczych.

Selim Mirza Chazbijewicz (ur. 1955) debiutował w 1973 roku na łamach „Po-ezji”. Do dziś wydał następujące książki poetyckie: *Wejście w baśń* (1978), *Czarodziejski róg chłopca* (1980), *Sen od jabłek ciężki* (1981), *Krym i Wilno* (1990), *Mistyka tatarskich kresów* (1990), *Poezja Wschodu i Zachodu* (1992), *Rubai 'jjat, albo czterowersze* (1997) i *Hymn do Sofii* (2005). Podczas studiów na Uniwersytecie Gdańskim należał do grup poetyckich „Wspólność” i Nowe Żagary (1976–1981), a na początku lat dziewięćdziesiątych związał się ze Stowarzyszeniem Pisarzy Krymskotatarskich na Krymie. Wiersze Chazbijewicza były tłumaczone m.in. na język rosyjski, a w przekładzie tatarskim (w języku Tatarów nadwożańskich) ukazały się w prestiżowym piśmie literackim „Argamaq” w Tatarstanie. Poezja Chazbijewicza, chociaż została dostrzeżona i doceniona przez krytykę literacką⁹, a sam poeta cieszy się międzynarodowym uznaniem w środowisku tatarskim, nie doczekała się jeszcze kompleksowego opracowania literaturoznawczego. Bogaty dorobek Chazbijewicza i dostateczny dystans czasowy, jaki dzieli nas od książkowego debiutu poety, dziś już nie tylko pozwalają na dokonanie całościowej analizy jego liryki, ale i umożliwiają dostrzeżenie określonych tendencji rządzących tą twórczością, jak też wskazanie różnorodnych kontekstów interpretacyjnych.

Analizę tekstów poety zaczniemy od pierwszego tomiku, zatytułowanego *Wejście w baśń*, który – mimo młodego wieku debiutanta – robi wrażenie bardzo dojrzałego. Rozpoczyna się mottem z *Kresu* Erwina Kruka:

Zdawać sobie sprawę,
że jest się ostatnim z plemienia... [cyt. za: W 7]¹⁰

Te słowa określają sytuację egzystencjalną młodego poety. Jego „plemię” powoli przestaje istnieć: przodkowie odeszli, a on jest sam. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, że cytowany przez Chazbijewicza fragment pochodzi z utwo-

⁸ Szczególnie ważne jest przyjrzenie się literaturze tatarskiej z okresu Dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to inteligencja tatarska pełniła istotną funkcję w procesie odradzania się państwa polskiego i polskiej kultury, a twórczość tatarska była o wiele obfitsza niż współcześnie. Zob. najważniejsze prace na temat roli Tatarów w dziejach Polski: Borawski, Dubiński, *op. cit.* – A. Miśkiewicz, *Tatarzy polscy 1918–1939. Życie społeczno-kulturalne i religijne*. Warszawa 1990. – J. Tysocki, *Z historii Tatarów polskich 1794–1944*. Wyd. 2. Pułtusk 2002.

⁹ Zob. wybrane recenzje i analizy liryki poety: T. Linkner, *Od baśni do „mystyki tatarskich kresów”*. „Pomerania” 1994, nr 5. – T. Zaniwska, *Misterium pamięci*. „Test” 1997, nr 4. – M. M. Dziekan, *Rubai 'jjat, albo czterowersze*. „Przegląd Orientalistyczny” 1998, nr 3/4. Należy odnotować, iż uwagi na temat twórczości Chazbijewicza pojawiają się również przy okazji omawiania innych książek poetyckich (np. M. M. Dziekan, *Kobieta, koń i step. Wokół czterowerszy Musy Czachorowskiego*. „Przegląd Tatarski” 2009, nr 1) czy też prognoz krytycznoliterackich (K. Karasiek, *Jaka będzie poezja przyszłości?* „Literatura” 1991, nr 11).

¹⁰ Skrótem tym odsyłam do: S. Chazbijewicz, *Wejście w baśń*. Olsztyn 1978. Ponadto stosuję w artykule jeszcze inne skróty na oznaczenie tomików tego autora: Cz = *Czarodziejski róg chłopca*. Gdańsk 1980; H = *Hymn do Sofii*. Olsztyn 2005. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

ru przedstawiciela innej małej grupy etnicznej – tragicznie doświadczonego przez historię Mazura, który wskutek wydarzeń drugiej wojny światowej i, będącego jej konsekwencją, przesunięcia się granic państwowych w Europie Środkowo-Wschodniej utracił związek z tradycją i kulturą swoich przodków¹¹.

Wiersz otwierający tom *Wejście w baśń* tytuł *Rubai* i zawiera dedykację – „Dziadkom”. *Rubai* to wywodzący się z tradycji perskiej 4-wierszowy utwór poetycki, zazwyczaj o tematyce filozoficznej¹². W takiej też „orientalnej” formule zamyka pierwsze wspomnienie bohaterskiej przeszłości swojego narodu Chazbijewicz. Figurą centralną w tym wierszu jest zbroja (tutaj: symbol tradycji ułańskiej polskich Tatarów), której „chrzest wśród cieni” wywołuje wspomnienia o minionym – o tatarskich przodkach, po których pozostają tylko „prochy”, którzy są „martwi”, „niemi”. Autora zdaje się nurtować jednocześnie pytanie (nie wyrażone wszakże wprost): dlaczego również i żywi milczą, dlaczego pozostają – „niemi”? Zestawienie przywołanych przez tatarskiego poetę słów Kruka z wierszem *Rubai* pokazuje, że już na samym wstępie drogi twórczej Chazbijewicz miał świadomość bycia „ostatnim”, którego moralnym obowiązkiem jest pamiętać i zapisywać ślady przeszłości.

Jednakże aby nieść dzisiaj słowo o historii, należy cofnąć się w przeszłość. Współczesny polski Tatar, wchodzący w dorosłość w latach siedemdziesiątych XX wieku, musi odnaleźć to, co już zostało przez jego grupę etniczną utracone, zapomniane. Musi odzyskać pamięć etniczną (pamięć zbiorową danej grupy etnicznej¹³), niezbędną do samookreślenia się w sytuacji bycia „ostatnim”. Bohater wierszy Chazbijewicza cofa się więc myślami do przeszłości. Jazda do Bohonik, wsi na Podlasiu, jednej z ostatnich osad polskich Tatarów, staje się wyprawą w głąb czasu (*Jadąc do Bohonik*). We śnie powraca poeta do dzieciństwa i wraz z babką, jako 5-letni chłopiec, odwiedza grób matki (*Pra-sen*). W jungowsko-heideggerowskim poemacie *Lipkowie* (Lipkami byli nazywani Tatarzy w Wielkim Księstwie Litewskim) interesują Chazbijewicza z kolei ontologiczne podstawy bycia własnego „ja” w świecie, istnienia wobec historii i zbiorowości. Bohater liryczny poety, niczym wizjoner z literatury młodopolskiej, zstępując „w głąb”, zanurza się w swym „ja” i w zbiorowej duszy narodu¹⁴. Podróże w przeszłość, owo ciągle zapisywanie w poezji „nieobecnego”, gdzie indziej nazywa Chazbijewicz „odyseją”, a więc mitologicznym powrotem do utraconej ojczyzny. Czytamy w wierszu *Cieniom*:

Jeszcze nie umiem nazwać
tego co odeszło tego
co nie było nie będzie
niby tętent koni na
Dzikich Polach niby

¹¹ Zob. E. Konończuk: *Mazurska obecność Erwina Kruka*. Białystok 1993; *Literatura i pamięć na pograniczu kultur*. (Erwin Kruk – Ernst Wiechert – Johannes Bobrowski). Białystok 2000.

¹² Na temat rubajjatów zob. J. Ciopiński, *Świat dawnej literatury tureckiej*. Kraków 1997.

¹³ Więcej o pamięci zbiorowej zob. E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 22–23. Autorka powołuje się na prace J. Assmana (*Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*. Przeł. S. Dyroff, R. Żytyniec. „Borussia” 2003, nr 29) i J. Kałążnego (*Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*. „Kultura Współczesna” 2007, nr 3).

¹⁴ Zob. W. Gutowski, wstęp w: T. Miciński, *Wybór poezji*. Oprac. W. Gutowski. Kraków 1999, s. 28.

drżące nawoływanie
Nieobecnego –

[.]

Pól bitewnych drżąca wiaro
skóro kwaśna i głodne
włosy – nazwijcie przecież
tak niechciany wiersz
moją odyseją --- [W 51]

Bohater Chazbijewicza poszukuje istoty swojego „ja”. Zanim jednak nastąpi „wzlot”, rozumiany jako ostateczne ukształtowanie się świadomości (indywidualnej i etnicznej), bohater przywołuje znane z dzieciństwa szczątki tradycji przodków – narodowe potrawy (kołduny, rosół), stare księgi religijne, odwiedza wnętrze meczetu, mizar (muzułmański cmentarz). Niemalże pełna asymilacja narodu tatarskiego w Polsce powoduje, iż tatarskość istnieje dzisiaj czasem jedynie w symbolach i rytuałach, które dla dziecka stanowią mogą niezrozumiałe elementy dawnego mitu, opowiedanej przez babkę legendy lub baśni, jakiegoś fragmenty tradycji tatarskiej czy muzułmańskiej (*Pra-sen*). W tego typu wizjach granica między tożsamością etniczną a tożsamością religijną jest zazwyczaj bardzo płynna: islam istnieje w nich przede wszystkim jako składnik mitu tatarskiego. Mityzacja przeszłości potęguje się ponadto za sprawą braku jednoznacznego rozróżnienia jawy i snu oraz przez dominację obrazowania onirycznego.

Przekazywanie tradycji narodowo-religijnej w kategoriach baśni, legendy, mitu jest typowe dla „islam ludowy” (właściwego szczególnie terenom Azji Centralnej czy – szerzej – obszarowi cywilizacji Wielkiego Stepu), w którym –

pojęcie „muzułmanin” jest najczęściej używane w bardzo wąskim znaczeniu: wyraża [...] przynależność rodową lub plemienną, rzadziej tożsamość etniczną, a tylko w wyjątkowych wypadkach przynależenie do ummy, wspólnoty wszystkich wyznawców islamu¹⁵.

Dodajmy, iż „islam ludowy” zawsze stanowił ostoję religijności muzułmańskiej w sytuacji braku wolności religijnej albo/i wskutek braku oficjalnych instytucji życia religijnego. Osiedlając się w obcym religijnie środowisku, Tatarzy polscy, oddaleni od centrów kultury muzułmańskiej, wytworzyli zamienne formy światopoglądu muzułmańskiego, w wielu aspektach różniące się od islamu „oficjalnego”. Z drugiej strony, po dokonaniu się całkowitej asymilacji językowej Tatarów polskich w XVIII wieku tożsamość tatarska określona była przez odrębną religię i szeroko rozumianą kulturę religijną¹⁶, która już wtedy nie była kulturą klasycznego islamu.

Jednakże termin „islam ludowy” w płaszczyźnie biograficznej nie tłumaczy w przypadku Chazbijewicza zbyt wiele. Jako potomek ważnego rodu Tatarów-muzułmanów poeta musiał otrzymać w domu nienaganne wykształcenie religijne¹⁷. Mityzacja religii, dokonana w jego liryce, winna mieć więc i inną wykładnię

¹⁵ S. Zapasnik, „Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska. Wrocław 2006, s. 43 (rozdz. *Islam w Azji Centralnej. Próba charakterystyki*).

¹⁶ Zob. S. Chazbijewicz, *Książka polsko-litewskich tatarów i jej rola w kształtowaniu świadomości etnicznej*. W zb.: *Książka ponad podziałami*. Red. A. Krawczyk. Lublin 2007, s. 60.

¹⁷ Na temat roli, jaką odgrywali przodkowie S. Chazbijewicza w społeczności tatarskiej i muzułmańskiej, pisze sam poeta w artykule *Tatarzy w Gdańsku i na Pomorzu Gdańskim po roku 1945* („Przegląd Tatarski” 2009, nr 1).

interpretacyjną. Jaką? Zastanowimy się nad tym w dalszej części rozważań. Tutaj zasygnalizujmy tylko, że w owej mitologizacji istotną rolę odgrywają odwołania do kultur środkowoazjatyckich (do terminu „islam ludowy” przyjdzie nam zatem jeszcze powrócić).

W wierszach młodego Chazbijewicza obserwujemy wewnętrzne zmaganie się z postawą całkowitego „poddania się” (arab. „*al-Islām*” – ‘poddanie się’). W wierszu *** (*Ciało moje...*) poranny *namaz* (tur. „*namaz*” – ‘modlitwa odmawiana pięć razy dziennie przez muzułmanina’) jawi się jako przeciwieństwo fizjologii („ciało namazem senne [...]”, W 13), a sama forma modlitwy jest jakby czymś narzuconym ciału bohatera, które stworzone zostało nie tylko do „modlitwy”, ale i do „miłości” i „herezji”. W wierszu można odczuć przytłoczenie bohatera przez tradycję oraz gnostyczne doświadczenie uwięzienia ducha w materii. Szczególnie wyrazisty okazuje się motyw „zawijania w kołduny”: ciało bohatera poddawane jest formowaniu, ugniataniu, jest zginane czyimiś obcymi rękami, poza wolą bohatera i bez jego zgody. Ciało staje się „każde”, a więc to tylko jeden z elementów „odindywidualizowanej” grupy modlących się wiernych. Czytamy w wierszu *** (*Ciało moje...*):

Ciało moje – tkliwe – każde – wypiekany
półksiężycem oblepione
w końcach
zawijane w kołduny
ciało namazem senne
zginane i przekorne w meczecie
[.]
ciało moje kanciaste – każde
pod półksiężyc oporne [W 13]

Z drugiej jednak strony, w „herezji”, z którą mamy do czynienia w tym wierszu, można dostrzec pierwsze próby poszukiwania przez poetę własnej wizji islamu. Skonfrontujmy tę hipotezę z obrazem z wiersza *Meczety (2)*.

Niech Allah
spojrzy na mnie w kropli darni
niech kilka drzew zaprzeczy moim ruchom
[. . . .]
minaret
na bakier przekrzywię –
ptakom na gościnę [W 11]

Zamiast wymuszonej przez tradycję, porannej, „mechanicznej” modlitwy mamy sugestię bezpośredniego, personalnego kontaktu z Bogiem. Symboliczna destrukcja meczetu („minaret [...] przekrzywię”), w której pobrzmiwają słowa poety sufickiego Abu Saida Ibn Abi Chajara, przywoływać może na myśl postaci muzułmańskich „jurodiwych” – członków bractw sufickich, islamskich ascetów i mistyków, szukających indywidualnej ścieżki poznania Boga¹⁸.

Póki nie runie szkoła i minaret,
Nie dokona się nasze święte dzieło.

¹⁸ Zob. E. Machut - Mendekka, *Archetypy islamu*. Wyd. 3. Warszawa 2006, s. 64 (rozdz. *Muzułmański mistycyzm*).

Póki wiara nie stanie się herezją, a herezja wiarą,
Nie będzie prawdziwego muzułmanina

– pisał Ibn Abi Chajar¹⁹. W takim porządku interpretacyjnym już pierwszy tom poezji Chazbijewicza mógłby stanowić, inspirowaną sufizmem, próbę odszukania własnej drogi w religii przodków (dodajmy w tym kontekście, że o sufizmie mówi się też jako o gnozie islamu).

Drugi tom wierszy Chazbijewicza, czyli *Czarodziejski róg chłopca*, stanowi kontynuację dokonań twórczych znanych z *Wejścia w baśń*. Oba tomiki wypełnia poetyckie zmaganie się ze swoją tożsamością. Autor penetruje pokłady podświadomości, ponawiając co chwila pytanie: „kim jestem?” Taka postawa artystyczna, w której zwraca się poeta ku własnej indywidualności, zgadza się z postulatami Grupy Sytuacyjnej Poetów i Artystów „Wspólność”. Jej członkiem był w tamtym czasie Chazbijewicz. Założeniem tej gdańskiej grupy stała się szeroko rozumiana prywatność, obrona „bezpieczeństwa i niezależności Człowieka Pojedynczego”, osobiste postrzeganie i przeżywanie rzeczywistości²⁰. Poezja Chazbijewicza, będąca wyrazem poszukiwania źródeł etnicznej tożsamości, wpisywała się idealnie w propozycje ideowe grupy. Wszakże zainteresowanie „nieświadomym” i poszukiwanie istoty własnego „ja” nie wynika z programu wspomnianej grupy poetyckiej (która miała charakter sytuacyjno-przyjacielski, a nie programowy). Ujawnia się tutaj fascynacja Chazbijewicza poezją młodopolską²¹. W aspekcie obrazowania poetyckiego pozostaje on wierny mistrzom młodopolskim, przede wszystkim – Tadeuszowi Micińskiemu (sam siebie określa jako kontynuatora estetyki twórczej autora *Nietoty*). U Chazbijewicza, tak samo jak u Micińskiego, akcja wierszy rozgrywa się najczęściej w świecie „jaźni”, a elementy dookolnej rzeczywistości stają się symbolami rzeczywistości psychicznej²². Jednak, o ile nieświadomość u Micińskiego wyraża ciemną stronę osobowości, pierwiastki lucyferyczne w człowieku, o tyle w twórczości Chazbijewicza jest ona jedynie sferą tego, co nieświadome, co nie może ujawnić się w świadomości, a co stanowi istotę procesu indywidualizacji i poszukiwania Pełni. Prawdopodobnie to również Miciński, tłumacz

¹⁹ Cyt. za: I. Shah, *Droga sufich*. Przeł. T. Bieroń. Warszawa 2009, s. 45.

²⁰ S. Chazbijewicz, W. Chyliński, A. Czekanowicz [i in.], „Wspólność”. „Poezja” 1976, nr 9. Zob. też G. Gazda, *Wspólność*. Hasło w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 662.

²¹ Warto również dodać, iż oprócz tradycji modernistycznej ważną inspiracją twórczą dla Chazbijewicza była tradycja romantyzmu europejskiego. Zainteresowanie poety romantyzmem zaznacza się nie tylko poprzez nawiązanie do zbioru niemieckiej poezji ludowej pt. *Des Knaben Wunderhorn* (niem. „Czarodziejski róg chłopca”), wydanego w okresie romantyzmu przez przedstawicieli szkoły heidelberskiej, C. Brentana i C. J. F. L. A. von Arnima (później wykorzystanych m.in. przez G. Mahlera), ale też łączy się z koncepcją „poezji integralnej” tatarskiego poety, która bierze się z kolei m.in. z lektury Novalisa i przeżywania okultystycznej sfery poezji J. W. Goethego. Dla poezji archetypicznej, za jaką bez wątplenia można uznać lirykę Chazbijewicza, istotną rolę odgrywa próba rekonstrukcji „archetypicznej pamięci” na użytek aktu twórczego. Odwołania autora do romantyzmu można więc potraktować w tym kontekście jako kolejny dowód na to, iż jego liryka jest integralną „poezją Wschodu i Zachodu”, literaturą szukającą wspólnych aspektów wyobraźni azjatyckiej, muzułmańskiej i europejskiej.

²² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintes'em a Piotrem Skargą*. W zb.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Red. ... Kraków 1979, s. 151.

wierszy Rumiego i miłośnik filozofii Wschodu, był dla autora *Hymnu do Sofii* literackim łącznikiem między „poezją Wschodu i Zachodu”, chociaż znowu należy się w tym miejscu doprecyzowanie. U podstaw zaciekawienia Orientem znajdują się u Micińskiego w dużej mierze rozczarowanie kulturą europejską oraz pragnienie urzeczywistnienia młodopolskiej syntezy stylów i estetyk. Chazbijewicza zainteresowanie kulturą Wschodu i Zachodu układa się w logiczny ciąg znaczeniowy, skonstruowany wokół etniczności tatarskiej (kultura polskich Tatarów, sama w sobie, stanowi syntezę Wschodu i Zachodu).

Innym elementem łączącym współczesnego poetę z twórcami Młodej Polski jest motyw snu²³ oraz młodopolskie słowa-klucze, których katalog u Chazbijewicza zdaje się nie mieć końca: „sen”, „lot”, „cisza”, „nieskończoność”, „baśń”, „mit”, „głębia”, „lustro”, „dziecko”, „przestrzeń”, „czas”, „jaźń” itd. Co jednak jest najważniejsze dla dzieł autora *Hymnu do Sofii* w jego powiązaniach z Młodą Polską: owe „modernistyczne” fascynacje prowadzą poetę wprost ku koncepcjom Carla G. Junga i, z innej strony, ku egzystencjalizmowi (ciągle powracające relacje „się”–„świat”, „bycie”–„byt”). Poza tym okazuje się, że nie tak znowuż daleko od studiów filozoficznych Junga do filozofii mistyków Wschodu. Zestawmy dla przykładu suficką koncepcję *wahdat ul-wudżud* (z arab. – ‘jedność rzeczywistości’) z Jungowską całościową wizją świata, człowieka i Boga, w której Jaźń, symbol jedności i całości (pełni), można identyfikować z obrazem Boga²⁴. *Wahdat ul-wudżud* to doktryna, upowszechniona głównie przez myśliciela sufickiego Ibn al-Arabiego, która mówi, że istnieje tylko jeden byt, którym jest Prawda Ostateczna, tożsama z Bogiem²⁵.

Przeprowadzona przez Chazbijewicza z perspektywy różnych tradycji filozoficznych penetracja podświadomości pozwala bohaterowi jego poezji nie tylko na odkrycie pokładów własnych nieuświadomionych pragnień, ale też na wyjście „poza Husserla” (*Lipkowie*. Cz 45) (w myśli Wschodu nie istnieje potrzeba dociekania natury ontycznej bytów, które są nam dane w doświadczeniu zmysłowym²⁶), „Poza śmierć” (*Lipkowie*. Cz 45), na kontakt z „pierwotnością”, z przodkami, których duchy zamieszkują, jak pisze Chazbijewicz: „Wielki Wschód moich / poematów” (***) *przyjąłem naukę...* (Cz 38). Z „chaosu” wyobraźni, zza czechowiczowskich sennych obrazów rzeczywistości, która „Drga / jak śmierć [...]” (*Południe w oknie*. Cz 21), w wizji podróży przez pustynię, wędrowni, która „nie zna granic” (*Derwisz mówi*. Cz 57), powoli, lecz misternie, wyłania się „Jedność poety i świata [...]” (Cz 58), która może reprezentować – poza, oczywiście, idealizowaniem poezji i nadawaniem jej mocy sprawczej – istniejący w tradycyjnych kulturach Azji Centralnej pogląd na część i całość, gdzie „całość ontycznie poprzedza istnienie swoich części [...]”²⁷. Tomik *Czarodziejski róg chłopca* zamyka wiersz *** (*Jedność poety...*):

²³ Zob. Linkner, *op. cit.*, s. 28–29.

²⁴ Zob. Machut-Mendecka, *op. cit.* – Z. W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*. Wyd. 2. Warszawa 2006.

²⁵ Na temat związków idei sufickich z jungizmem zob. Shah, *op. cit.*, s. 21–22.

²⁶ Zob. Zapasnik, *op. cit.*, s. 46.

²⁷ *Ibidem*, s. 45. Badacz opiera się na ustaleniach zawartych w pracy Z. Morchojowej *Licznost' w kulturach Wostoka i Zapada* (Nowosibirsk 1994).

Jedność poety i świata jest
jednością realną. Poeta i świat
mogą nie
istnieć.
Istnieje jedność która
stanowi poezję.
Poza tę jedność nic nie wykracza.
Jedność jest jedna i jedyna.
Jest sama przez się.
Przez Się.
Nic poza jedność. Ona
stanowi Istotę – tę która Jest. [Cz 58]

Poeta, jako jednostka i jako twórca, „zlewa się” z otaczającym go światem. W owym obrazie (choć tego typu przykładów jest u Chazbijewicza wiele) dają się zaobserwować inspiracje Jungowską koncepcją rozwoju osobowości, w której ostatecznym celem miałyby być powrót do pierwotnej Pełni (u Junga: relacje „ego”–„Jaźń”, „część”–„całość”)²⁸. Jest to również zgodne z logiką muzułmańskiego Wschodu – jednostka nie istnieje poza całością, poezja nie może istnieć poza poetą, wszechświat nie mógłby zaistnieć poza „Istotą, która jest” (holistyczne pojmowanie świata to również typowa cecha sufizmu, gdzie „mistyczne zjednoczenie” łączy wszystkich i wszystko²⁹, a poezja stanowi jedną z form doświadczenia mistycznego³⁰).

Nieco odrębną pozycję w dorobku poety zajmuje zbiór „jungowskiej” prozy poetyckiej pt. *Sen od jabłek ciężki*, który jest istotny dla dojrzałej twórczości Chazbijewicza. W tomiku tym zostaje przedstawiona oniryczna, baśniowa historia o początku i końcu, o doświadczaniu materii, ale i o nieskończoności, transcendencji. To równocześnie poemat inicjacyjny, opowieść dotycząca problematyki podświadomości i zapis czy też projekcja marzeń sennych. Krótko mówiąc, *Sen od jabłek ciężki* jest poetyckim traktatem filozoficznym o podświadomym poszukiwaniu kontaktu z archetypem Jaźni, owej Jungowskiej Jedni z wszechświatem i z Bogiem.

Mniej więcej wtedy, gdy ukazuje się *Sen od jabłek ciężki*, kończy poeta współpracę z grupą „Wspólność”, uzyskuje dyplom magistra filologii polskiej i udaje się na tzw. emigrację wewnętrzną, podczas której – jak sam to określa – zajmuje się „kreacją własnej tradycji etnicznej” (H 71) (sytuacja ta była wymuszona wprowadzeniem stanu wojennego). Powraca na rynek czytelniczy dopiero w 1990 roku, publikując tomiki *Krym i Wilno* oraz *Mistyka tatarskich Kresów*. Ów drugi zbiór można uznać za już w pełni dojrzałe osiągnięcie artystyczne poety. Zarówno w dwóch debiutanckich tomikach wierszy, jak i w *Śnie od jabłek ciężkim* udało się wypracować Chazbijewiczowi zespół zagadnień problemowych i środków estetycznych, które stanowią podstawę całej jego późniejszej twórczości. Fascynacja Młodą Polską, w tym przede wszystkim dziełami Micińskiego, i zainteresowanie poezją islamskich sufich oraz, leżącą na skrzyżowaniu sufizmu i współczesnej

²⁸ Zob. Dudek, *op. cit.*, s. 126.

²⁹ Ch. Bonaud, *Le Soufisme: al-tasawwuf et la spiritualité islamique*. Préface M. Chodkiewicz. Paris 1991. – Ph. Moulinet, *Le Soufisme regarde l'Occident*. T. 1: *Le Cur du Soufi: le miroir de Dieu*. Paris–Budapest–Torino 2002.

³⁰ Zob. E. de Vitray-Meyerovitch, *Rûmi et le soufisme*. Paris 2005.

psychoanalizy, koncepcją Jaźni odkrywają przed autorem *Wejścia w baśń* nowe perspektywy twórczości literackiej. Te zainteresowania i fascynacje filozoficzno-literackie, wzbogacone o wiedzę z zakresu kultury i historii tatarskiej czy – szerzej – turkijskiej, określają estetyczny i ideowy charakter dojrzałej poezji Chazbijewicza. Zanim jednak przejdziemy do omówienia tego etapu pisarstwa, zebranego w tomach *Mistyka tatarskich Kresów*, *Poezja Wschodu i Zachodu* oraz *Hymn do Sofii*, warto się przez chwilę zatrzymać przy *Krymie i Wilnie*.

Wspomniany tom, choć ukazał się z datą 1990, a więc już po przełomie w roku 1989, opublikowany został w sposób właściwy literaturze drugiego obiegu, na tzw. bibule. Był więc najprawdopodobniej przygotowywany do druku dużo wcześniej niż w 1990 roku. Przemawiać może za tym i to, że również w roku 1990 do obiegu oficjalnego trafia *Mistyka tatarskich Kresów*. Tomik *Krym i Wilno* cechuje bardzo nierówny poziom artystyczny. Obok niezwykle dobrych wierszy, takich jak *Melancholia*, *Dżyngis Chan*, *Derwisz szalony* czy *Mistyka wspomnień*, które ponownie przedrukuję poeta w następnych zbiorach, zamieścił on również w omawianym tomie teksty o charakterze okazjonalnym, o tendencyjnej nieraz konstrukcji (przede wszystkim uwagę zwracają archaiczne rymy). Możemy w nich dostrzec piętno tragicznych wypadków historycznych w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku. Mimo iż odwołania do stanu wojennego nie występują wprost, to jednak w antykomunistycznym przesłaniu takich wierszy, jak *Krym – pamięci Dżafara Seydameta*³¹, *Sonet stepowy* czy *Meczet tatarski w Wilnie* daje się dostrzec reakcję poety na współczesne mu wydarzenia polityczne. Znamienna jest też dedykacja otwierająca tom: „Dedykuję tym, którym wolność była / Droższa niż życie”. Autor składa w niej jednak hołd nie poległym w walce o wolność w ogóle, lecz tym, którzy polegli w walce z Sowietami:

Poległym za Wielką Polskę, Wolny Krym,
Wolny, muzułmański Afganistan, jak
też ceniom Józefa Mackiewicza [...] ³².

Ciekawe jednak, że poezja okolicznościowa Chazbijewicza – mimo iż formalnie podlega tym samym przekształceniom co cała poezja polska powstała w okresie stanu wojennego (binarny podział na idealizowanych „nas” i demonizowanych „ich”, liryka o charakterze publicystycznym, uproszczona forma poetyckiego obrazowania, wpisywanie stanu wojennego w ciąg dramatycznych wydarzeń, takich jak zabory i okupacja sowiecka w trakcie drugiej wojny światowej)³³ – cały czas odwołuje się do tradycji tatarskiej. Miejsce nawiązań do tradycji polskiego wierszopisarstwa o tematyce patriotycznej, właściwych wielu utworom poetyckim powstałym w okresie stanu wojennego (np. *13 grudnia* J. M. Rymkiewicza, *Dwa proste zdania* R. Krynickiego czy *Do syna* T. Jastruna – by poprzestać tylko na przykładach wskazanych przez A. Fiuta³⁴), zajmuje u Chazbijewicza idea walki

³¹ Dżafar Sejdamet – działacz tatarski, członek organizacji „Milli Firka”, minister spraw zagranicznych w kierowanym przez Macieja Sulejmana Sulkiewicza rządzie Demokratycznej Republiki Krymu (istniejącej w latach 1917–1918), autor rozprawy *Krym. Przeszłość, teraźniejszość i dążenia niepodległościowe Tatarów krymskich* (Warszawa 1930).

³² S. Chazbijewicz, dedykacja w: *Krym i Wilno*. Gdańsk 1990, s. [5].

³³ Zob. A. Fiut, *W potrzasku*. W: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995, s. 173–177.

³⁴ *Ibidem*.

narodowyzwoleńczej Tatarów krymskich oraz polska tradycja ułańska, na którą składają się też wojskowe tradycje polskich Tatarów, walczących u boku Polaków w wojnach z Rosją i w ostatniej wojnie w obronie kraju przed agresją sowiecką. Najwidoczniej poeta zdawał sobie sprawę z tych słabości *Krymu i Wilna*, gdyż przedrukowując opublikowane w nim wiersze, do kolejnych tomików wybrał tylko te, które wytrzymały próbę czasu.

Książki poetyckie *Mistyka tatarskich Kresów* oraz *Poezja Wschodu i Zachodu*, a także ostatni tomik, *Hymn do Sofii* (będący pewnego rodzaju wyborem najlepszych wierszy poety), należy omawiać razem, gdyż prezentują wyrównany poziom artystyczny i koncentrują się wokół podobnej tematyki. Jako jedno z głównych słów-kluczy występuje w tych tomach, ulubiony przez poetów końca XIX wieku, termin „Nieskończoność” (pisany dużą literą). Świat, w którym przebywa bohater Chazbijewicza, stanowi sferę „niemych prawd”, „prawd [...] obcych” (***) *⟨Tyle lat żyłem...⟩*. H 10; zob. też wiersz *** *⟨Tęsknię do ciebie...⟩* (H 7)), gdzie bohater jest „przeważnie nieobecny” (*Magia unaocznionych przedmiotów*. H 17). Ucieczką z tego świata może być pęd ku „Nieskończoności”, co obserwujemy w jednym z „młodopolskich” wierszy poety, *** (*Tęsknię do ciebie...⟩*):

Tęsknię do ciebie – Nieskończoności
[.]
Wlatujesz otwartym oknem rannej
nostalgii wśród tyłu obcych prawd
Ty jedna wiesz nieomylnie
Gdzie wszystkie łączą się punkty
Gdzie strumienie pragnień stają się
rosą poranną [H 7]

Uwięzienie w materii powoduje eskalację pragnień Nieskończoności, której osiągnięcie może ukończyć wszelkie inne pragnienia. Nieskończoność stanowi jeden z elementów centralnych w przestrzennych wyobrażeniach poety. To równocześnie punkt dojścia, cel, drogowskaz, wieczność, Pełnia. Wkracza do domu bohatera niczym wiatr, powiew, światło, duch. Nieskończoność jest także personifikowana, podąża obok bohatera, jak w motywie *danse macabre*, przypominając o marności „niemych prawd”, jakoby wartość miała tylko to, co odsyła do prawd „wyższych” („Ty obok mnie idąca na spacer śmierci [...]”, H 7). Zarazem śmierć może stanowić wyraz ostatecznego zlania się z ową nieskończonością-wiecznością-pełnią, co podkreślałoby antynomię życia i śmierci. Podobnie jak u Czechowicza, innego poetyckiego mistrza tatarskiego twórcy, śmierć wydaje się tutaj punktem odniesienia dla wszelkich działań w świecie doczesnym, wyrazem wartości transcendentnych (choć jednocześnie nie ewokuje, jak u Czechowicza, poczucia lęku)³⁵.

O funkcji, jaką tradycja młodopolska pełni w poezji Chazbijewicza, pisałem omawiając wczesne teksty poety. W twórczości dojrzałej motywy takie, jak: przelewanie się, płynąca rzeka, ruch, wędrówka, zapadanie się w otchłań, w głąb, pragnienie dotarcia do źródła, stale występują (wiersze *** *⟨Świadomość tworzy...⟩*, *** *⟨Jestem już tak długo...⟩*, *** *⟨Ciepłe, dotykalne...⟩*). Podróż do źródeł wyrażona jest tutaj przez chęć przekroczenia nie tylko granic czasu i przestrzeni, ale

³⁵ Zob. T. Kłak, wstęp w: J. Czechowicz, *Wybór poezji*. Oprac. T. Kłak. Wyd. 2, uzup. Wrocław 1985, s. XXXV. BN I 199.

i granic materii. Owo przekroczenie ukazane zostaje zarówno konceptualnie (świat jako myśl, która wykracza poza siebie), jak i w oksymoronicznym obrazowaniu („uczestniczyć / w nie – uczestniczeniu [...]” *〈Hymn do Sofii. H 20〉*; „przechodzę / W śmierć w głąb w nic / A jestem / Trzeba mi / Coraz więcej / By nie być” *〈*** (Jestem już tak długo...). H 34〉*; zbudowany na zasadzie oksymoronu obraz „nieskończoności” i „prawd obcych”).

Czasoprzestrzeń w wierszach Chazbijewicza jest wielowymiarowa: otwarta horyzontalnie (motyw ruchu „jak najdalej” *〈*** (Coraz bardziej związłe...). H 21〉*, tam, „Gdzie wszystkie łączą się punkty” *〈*** (Tęsknię do ciebie...). H 7〉*, „na wieczny wschód” *〈*** (Coraz bardziej związłe...). H 21〉*) i wertykalnie (zejście w głąb, zapadanie się w śmierć, w nicłość, w milczenie), ewokuje też wyobrażenia o życiu pośmiertnym („Matko moja w innym wymiarze” *〈*** (Matko moja w innym wymiarze...). H 11〉*). Jednocześnie w tej wielowymiarowości dostrzegamy wyraźne rozdwojenie, podział na „tu” i „tam”, „teraz” i „kiedyś”. Dwoistość świata poetyckiego potęguje motyw snu (śni się o przeszłości), zanurzania się w wodzie / wychodzenia z niej (epitety takie, jak: „mokro”, „miętko”, „ciepło”, przywołują obraz narodzin i powrotu do łona matki), motyw spotkania czy motyw wychodzenia na spotkanie z „cieniami” (przybywającymi z „kiedyś” i „stamtąd”). Bohaterowi Chazbijewicza, w przeciwieństwie do wielu bohaterów literatury młodopolskiej (np. w *Topielcu* B. Leśmiana czy w pierwszej wersji *Panteisty* T. Micińskiego³⁶), udaje się zadomowić w wykreowanej przez siebie czasoprzestrzeni, która nie jest ni wroga, ni obca (jaką się okazała w przywołanych utworach Leśmiana i Micińskiego), lecz stanowi wyidealizowaną krainę wspomnień, Arkadię, znaną z tekstów podejmujących problem „dzieciństwa po Jałcie” (np. *Dwa miasta* i *Jechać do Lwowa* A. Zagajewskiego, *Lida* A. Jurewicza) lub z dzieł dających się włączyć w późny nurt literatury kresowej (np. *Jedźmy, wracajmy...* W. Odojewskiego).

Penetracja podświadomości i poszukiwanie praźródła, chociaż też wyraża „dialektykę obumarcia – odrodzenia”³⁷, przybiera w twórczości Chazbijewicza inny wymiar niż u poetów Młodej Polski. Zapadanie się w śmierć, a więc w wieczność i nieskończoność zarazem, jest jakby wędrówką do czasów, kiedy jeszcze nie istniało życie, jest wędrówką na „wieczny Wschód [...]”, gdzie Rajski Ogród skrywa się w figurze „stepu wiecznego [...]” (H 21). Dążenie do „Nieskończoności” stanowi niejako wstęp do poszukiwania (i w konsekwencji także do odnalezienia) istniejących w sferze mistyki Wielkiego Stepu, „nieskończonych” „Ogrodów Wschodu”. Taką wizję powrotu przynosi nam wiersz **** (Coraz bardziej związłe...)*, w którym opisywany jest proces biologicznej śmierci ciała bohatera, wyzwolenie się z materii i wędrówka wraz z duchami przodków na Wschód, na Wielki Step.

Wezmą mnie na ręce i popłynę wtedy w step
 Wieczny – odejdę wraz z nimi na wieczny Wschód
 Skąd światło Wtajemniczenia bierze początek, [H 21]

Na Wielkim Stepie ma swój początek życie, nie tylko w wymiarze biologicznym, gdyż również świadomość tam się zrodziła. Scena śmierci przedstawiona

³⁶ Zob. W. Gutowski, *Chaos czy ład? (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)*. W zb.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, s. 252.

³⁷ Gutowski, wstęp, s. 28.

zostaje w cytowanym przed chwilą wierszu w taki sposób, jakby bohater zasypiał otulony miękkim poszyciem leśnym (lub stepowym – step u Chazbijewicza pełni często funkcję Ogrodu i nie jest to nigdy przestrzeń pustynna). Przeplatają się ze sobą motywy „podściółek serca” i „poszycia duszy”. Następnie bohater „miętko” „płyń” w „step wieczny” (***) *⟨Coraz bardziej związle...⟩*. H 21)³⁸. W figurze wieczności możemy dostrzec spotkanie z pierwotnością, z „początkiem”, natomiast figura drogi może reprezentować archetyp powrotu, zjednoczenia z Jaźnią, owym pierwotnym, centralnym ośrodkiem duszy³⁹. Konsekwencją śmierci i wędrówki na step staje się zjednoczenie z Jaźnią-materią – boską substancją, którą ukazuje poeta za pomocą symbolu – rzeki (trzeba też dodać, że „jungizm” Chazbijewicza jest bardzo panteistyczny).

Na „wiecznym stepie” dokonuje się przekroczenie granic doczesnego istnienia. Step pełni funkcję wrót do innego wymiaru rzeczywistości, do wieczności, do sfery, „gdzie światło bez granic spopiela samo / Siebie” (***) *⟨Coraz bardziej związle...⟩*. H 21). Jednak pytanie, czy przypadkiem nie chodzi tu o nicosć, nie zaś o wieczność, w poezji Chazbijewicza zdaje się nie mieć sensu. Świat wyłonił się przecież z nicości. Powrót do źródeł to niejako wyprawa do czasów, kiedy świat nie istniał, nie zaczął istnieć. A jeśli taka podróż jest w ogóle możliwa, to musi to znaczyć, że już wtedy istniała jakaś Świadomość, od której „Wtajemniczenie bierze początek [...]” (***) *⟨Coraz bardziej związle...⟩*. H 21). Winien to być zatem okres, kiedy świadomość człowieka (*ego*) nie wydzieliła się jeszcze z Jaźni wszechświata, kiedy istniało tylko „światło”. Czytamy w wierszu (***) *⟨wschód...⟩*:

wschód świeci
światłem
ono jest
zawsząd
ono jest
rodzajem [H 27]

Światło może być tutaj związane również z poznaniem. Iluminacja jako światło umysłu otrzymane od Boga była najistotniejszym źródłem poznania nie tylko dla św. Augustyna, ale i dla islamskich sufich. Co jednak w tej chwili najważniejsze – z tego światła, na „wiecznym stepie”, rodzi się u Chazbijewicza życie. Pojawia się też pierwotny człowiek – myśliwy i łowca, którego istnienie splata się z istnieniem zwierząt, niczym jego braci. Od tej pory droga na Wschód będzie symbolizować drogę do wodopoju, a przewodnikiem wspólnoty ludzkiej będzie stepowy szaman (można w tym kontekście mówić o archetypie wędrowca-koczownika, o archetypie wygnańca ze stepowego rajy – matecznika cywilizacji Wielkie-

³⁸ Ważne dla interpretacji poezji Chazbijewicza jest porównanie stepu i pustyni, gdyż archetyp stepu, właściwy kulturze tatarskiej, różni się znacznie od archetypu pustyni, który określa wyobraźnię symboliczną np. muzułmańskich twórców arabskich. Zdecydowała o tym w dużej mierze różnica tradycji przedislamskich (tradycja mongolsko-koczownicza ↔ tradycja arabsko-nomadyczna), które ukształtowały ostatecznie archetypy w islamie. Na temat archetypu pustyni zob. M a c h u t - M e n d e c k a, *op. cit.*, s. 31–40. Zagadnieniu „miejsc-archetypów” w poezji Chazbijewicza i Czachorowskiego poświęciłem artykuł *Miejsca-archetypy poezji polsko-tatarskiej (przykład Selima Chazbijewicza i Musy Czachorowskiego)* („Rocznik Komparatystyczny” 2012, nr 3).

³⁹ Zob. D u d e k, *op. cit.*, s. 105.

go Stepu i centrum etnogenezy⁴⁰). W duchu szamanizmu ukazuje poeta w wierszu *Lipkowie – poemat szamański* wizję stworzenia/powstania człowieka rodzącego się z połączenia symbolizowanej przez kobietę materii i światła, którego nosicielem jest szaman. To połączenie następuje w trakcie aktu seksualnego.

Szaman wszedł w nią aż po światło
księżycy, stał się strzałą i łukiem
było ciało kobiety, słońce rozświetliło
lekkim brzaskiem step [...]

[.]

Tak poczał się a później narodził

Ten, którego kobieta karmiła [H 48]

Bohater wierszy „szamańskich” Chazbijewicza przebywa zwykle w przestrzeni mitycznej, do której ucieka od współczesnej mu rzeczywistości (*Mesjanizm stepów*). Jest to przestrzeń umiejscowiona w wiecznym „teraz”, a zarazem jest to świat wewnętrzny bohatera (***) (*Czasie zatrzymany...*). W tym świecie przebywa on wspólnie z duchami przodków. Bohater sam czasem zastanawia się nad ontyczną realnością przedstawionej rzeczywistości, jak np. w wierszu *** (*Wśród traw...*):

Wśród traw
cicho w ubraniach ze
skór i jedwabiu
jeźdźcy z buńczukiem
wołają
Wychodzę z wody i snu
wyciągam ręce
W ręku ani woda
ani piasek
błyska złoto buńczuka
zapach trawy
Już żyję czy jeszcze umarłem
Jeźdźcy jakby czekali
Może śnię albo piszę [H 42]

W wielu wierszach „szamańskich” widzimy motyw ognia (ognisko), patriarchalny podział ról (mężczyzna – wojownik; kobieta – opiekunka ogniska domowego lub matka). W funkcji braku (poetyka negatywna) zasada ta jest przywołana w wierszu *Mistyka wspomnień*.

Nieme są księgi Tatarów
A ich kobiety odchodzą
bez wojowników
Nie ma już ognisk dymów
i zaścianków
dotąd cisza
przeszukuje domy
ubrania
podlaski piach [H 51]

Przodkowie (zarówno poety, jak i Tatarów jako narodu) pojawiają się bardzo

⁴⁰ Zob. L. Gumilow, *Śladami cywilizacji Wielkiego Stepu*. Przeł. S. Michalski. Wyd. 2, popr. Warszawa 2004.

często w tekstach Chazbijewicza. Cienie przodków zaludniają przestrzeń większości poematów. W szamańskim widzeniu, w sufickiej ekstazie, w medytacji, we śnie, w podświadomości, we wspomnieniu dzieciństwa bohater nawiązuje kontakt z duchami swoich przodków (wiersze: *** *⟨Wśród traw...⟩*, *** *⟨Czasie zatrzymanym...⟩*, *** *⟨Gerejowie szlachetni...⟩*, *Melancholia*, *Lipkowie – poemat szamański*). Przestrzeń dookólna nie jest już ani „niema”, ani „obca” (*** *⟨Tęsknię do ciebie...⟩*). W deszczu i wietrze ujawniają się duchy przodków (*Melancholia*). Fizyczne wypełnienie trzech wymiarów przestrzeni przez żywioły powietrza i wody otwiera jej wymiar czwarty – czas. W konsekwencji przez tę „szparę” w trójwymiarowej rzeczywistości „cienie tradycji wychodzą naprzeciw / i mówią”, a „Ziemia, trawiasta i tłusta / równa jak stół, / niesie wołania” (*** *⟨Czasie zatrzymanym...⟩*. H 43). Kontakt z przeszłością, z prazródłem etniczności tatarskiej, doświadczony w trakcie symbolicznego „zejścia w głąb”, w procesie „obumarcia”, skutkuje „odrodzeniem się”, symbolizującym ukonstytuowanie się własnego „ja”. Czytamy w tym wierszu:

Daleko
budzi się los,
uśpiony przez wieki iskrzy
pomiędzy powietrzem emocją
Jestem, tak powiem –
Oto jestem – [H 43]

Wiersz *** (*Czasie zatrzymanym...*) można potraktować jako kolejny przykład tego, że poezja Chazbijewicza ukazuje w zmitologizowanej formie jungowski proces rozwoju osobowości. U Junga proces indywidualizacji opiera się na relacji *ego* z archetypem Jaźni. Człowiek, rodząc się, nie funkcjonuje jeszcze jako byt psychologicznie niezależny (archetyp Jedności, Pełni, Raju) i dopiero w procesie indywidualizacji jednostkowe *ego* odseparowuje się od Jaźni (zerwanie więzi z Jaźnią, archetyp wyjścia z raju). Następnie *ego*, w procesie rozwoju psychologicznego i duchowego, zatacza krąg, by w procesie samorealizacji odszukać utracone prazródło i ponownie złąć się z Jaźnią. Tak samo w twórczości autora *Hymnu do Sofii* obserwujemy powrót do stanu pierwotnej jedności, który realizowany jest również w płaszczyźnie „etnicznej” – jako powrót do źródeł „tatarskości”, do stanu „dzieciństwa” narodu tatarskiego, stąd stale pojawiający się motyw stepu, wojownika, szamana.

Szamanizm, z punktu widzenia fundamentalizmu islamskiego, jest niewątpliwie herezją, odstępstwem od religii „czystej”. Jednakże sufizm, jako kierunek otwarty na tradycje lokalne, dopuszcza istnienie praktyk, wierzeń i kultów przedislamskich. Bractwa sufickie, na których czele stał iszan (inaczej: pir, szejch), pełniący funkcję przewodnika duchowego (a więc w pewnym sensie był odpowiednikiem przedislamskiego szamana), realizowały drogę praktyk ascetyczno-mistycznych. Ich członkowie wspólnie uczestniczyli w rytuałach pod przewodnictwem iszana.

Iszan [niczym „islamski szaman” – G. Cz.] często nie miał formalnego wykształcenia ani teologicznego, ani prawniczego, bo te były mu całkiem niepotrzebne. Dzięki ćwiczeniom mistycznym stawał się on nosicielem światła boskiego i tym samym otrzymywał misję, by kierować innych w stronę tego światła, ucząc ich praktyk, które wprowadzą ich w jego zasięg⁴¹.

⁴¹ Zapaśnik, *op. cit.*, s. 26.

Wiersze „szamańskie” Chazbijewicza ukazują wizję islamu właściwego ludom stepowym. Dziedzictwo cywilizacji Wielkiego Stepu splata się w ten sposób w jego poezji z dziedzictwem islamu.

Zwróćmy ponadto uwagę, że jungowska komunikacja z archetypem Jaźni, praktyki szamańskie traktowane jako techniki samopoznania i mistyka suficka (ale również mistyka chrześcijańska) to w dużej mierze tylko różne aspekty tego samego doświadczenia⁴². Badacze sufizmu podkreślają, że tacy myśliciele Wschodu, jak Al-Ghazali czy Ibn al-Arabi już w XII i XIII wieku mówili o teoriach psychologicznych, jakie stosunkowo niedawno opisali w języku psychoanalizy i psychologii głębi Freud i Jung⁴³. Sufi Abu Hasan asz-Szadili twierdził na długo przed Jungiem:

Wiedza prowadzi od pytania „Kim jestem?” do słów „Nie wiem, kim jestem”, potem do „Może nie jestem”, „Odnajdę siebie”, „Jestem tym, kim się widzę” i wreszcie do „Jestem”⁴⁴.

W słowach asz-Szadilego pobrzmiewają cechy wspólne zarówno z koncepcją Junga, jak i z szamańskim rytuałem wyjścia z siebie, poszukiwania istoty „ja” i odrodzenia się. Wszystkie te inspiracje odnaleźć można w twórczości Chazbijewicza. Wykład filozofii sufickiej daje nam Chazbijewicz również w zbiorze *Rubai'jjat, albo czterowiersze*, będącym – jak informuje sam autor we wstępie – próbą literackiej parafrazy klasycznej poezji muzułmańskiej: perskiej i osmańsko-tureckiej⁴⁵.

Inne ważne zagadnienie w twórczości Chazbijewicza stanowi idea panturkijska (panturkizm, lub raczej panturanizm, który rozumiany jest szerzej niż panturkizm – jako połączenie tradycji tureckiej, mongolsko-koczowniczej i muzułmańskiej). W wierszu *Wielki Turan*, w którym o Kruszynianach, małej wsi tatarskiej na Podlasiu, mówi się: „drobna cząstka Wiecznego Turanu” (H 45), mamy do czynienia z próbą kreacji mitycznej krainy wszystkich narodów turkijskich. Oczywiście, Chazbijewicz w swojej liryce odwołuje się głównie do mitu o Turanie. Wątek młodoturecki pojawia się w twórczości poetyckiej autora *Hymnu do Sofii* zaledwie marginalnie, zwłaszcza poprzez wspomnienie postaci Enwera Paszy⁴⁶ (*Słońce Turkiestanu*) i Jusufa Akczury⁴⁷ (*Jusuf Akczura – polityk tatarski*). W mitologii perskiej, w *Aweście*, spotykamy legendę o trzech braciach, którzy władali trzema krainami: Iranem, Turanem i krajem Sairima⁴⁸. Ta jedność tradycji Azji Centralnej i Bliskiego Wschodu okazuje się dla poezji Chazbijewicza znacznie bardziej charakterystyczna niż polityczna wersja panturkizmu. Wielki Turan jest w omawianej twórczości konstruktem symbolicznym, nie politycznym, stanowi próbę określenia miejsca tożsamości etnicznej dzisiejszych Tatarów polskich na kulturowej mapie

⁴² Zob. I. S h a h, *The Sufis*. New York 1964.

⁴³ Zob. R. L a n d a u, *The Philosophy of Ibn Arabi*. London 2007.

⁴⁴ Cyt. za: S h a h, *Droga suficki*, s. 210.

⁴⁵ S. C h a z b i j e w i c z, *Rubai'jjat, albo czterowiersze*. Gdynia 1997, s. 9.

⁴⁶ E n w e r P a s z a, czyli I s m a i ł E n w e r (1881–1922) – polityk turecki, przywódca ruchu młodotureckiego, ideolog Wielkiej Turcji, członek dyktatury wojskowej w latach 1913–1918. W latach 1918–1922 walczył z Armią Czerwoną u boku basmaczy w Azji Centralnej.

⁴⁷ J u s u f A k c z u r a (1876–1935) – poeta i polityk tatarski, uczestnik ruchu młodotureckiego, profesor Uniwersytetu w Stambule, deputowany do parlamentu Turcji, doradca Mustafy Kemała.

⁴⁸ Zob. M. S k ł a d a n k o w a, *Zrozumieć Iran. Ze studiów nad literaturą perską*. Warszawa 1996, s. 52.

Eurazji. Wielki Turan to, z jednej strony, historyczne centra kultury turkijsko-muzułmańskiej (Krym, Bucharą, Kazań, Sztambuł, Astrachań), z drugiej – Wilno, a przede wszystkim Bohoniki i Kruszyniany, mała część wielkiej wspólnoty turkijskiego i muzulmańskiego Wschodu we współczesnej Polsce. Z tego punktu widzenia Tatarzy polscy są nie tylko zasymilowaną mniejszością etniczną żyjącą wśród Polaków, lecz również spadkobiercami wielkiego dziedzictwa kulturowego, symbolicznie zamieszkującymi swoją pierwotną ojczyznę – mityczny Turan. Tatarska tożsamość narodowa staje się z takiej perspektywy tożsamością kulturową większej wspólnoty.

Zastanówmy się w tym miejscu nad implikacjami biograficznymi określającymi genezę kreowanej w poezji Chazbijewicza idei Turanu. Zwróćmy się ku doświadczeniom historycznym XX wieku i – w płaszczyźnie antropologicznej – ku ich konsekwencjom dla tożsamości etnicznej Tatarów polskich. Otóż przedstawiciele mniejszości tatarskiej w Polsce – zamieszkujący przed wojną przede wszystkim tzw. Kresy północno-wschodnie i identyfikujący się jako obywatele polscy narodowości tatarskiej lub też jako Polacy pochodzenia tatarskiego – tak samo jak inni kresowiaci zmuszeni byli opuścić swą małą ojczyznę i przenieść się na „ziemię odzyskaną”. W taki sposób na Pomorze Gdańskie trafili również przodkowie Chazbijewicza. Poeta przyszedł na świat 10 lat po wojnie, już w Gdańsku. Podobnie jak Zagajewski (ur. 1945), a także pisarze gdańscy – Stefan Chwin (ur. 1949) i Paweł Huelle (ur. 1957), urodził się poeta tatarski już po „przeprowadzce”, co zdecydowało o tym, iż nie było mu dane doświadczyć krainy swoich przodków⁴⁹. Kraina ta jednak jest stwarzana na nowo („od-twarzana”) w jego wierszach.

W XX-wiecznej literaturze polskiej daje się zaobserwować trzy rozmaite sposoby (wyznaczone różnym doświadczeniem biograficznym bądź różną przynależnością pokoleniową) mówienia o Kresach – „tamtej”, nie istniejącej dziś, krainie. Pokolenie „pamiętające” (Konwicki, Miłosz, Mackiewicz) ukazuje zazwyczaj Arkadię w przeddzień katastrofy albo już w momencie spełniającej się zagłady. Dominuje w tym piśmarstwie katastrofizm lub tematyka wojenna. Pokolenie późniejsze reprezentowane jest przez twórców, którzy „tam” się urodzili i „tam” spędzili pierwsze lata swojego dzieciństwa (przykład Jurewicza). Trzeci sposób utrwalenia doświadczenia „ziemi utraconych” ukazuje piśmarstwo urodzonych w PRL albo nie pamiętających miejsca urodzin, którzy przedstawiają tamtą przestrzeń lub odnoszą się do niej w perspektywie pamięci odziedziczonej (Zagajewski, Chwin, Huelle). Do tej ostatniej grupy należy zaliczyć również Chazbijewicza, przy czym zauważymy zasadniczą różnicę w doświadczeniu „dzieciństwa po Jałcie”, gdy porównamy polski i tatarski punkt widzenia. Przesunięcie polskich granic miało bezsprzecznie tragiczny wymiar dla Polaków ze wschodnich województw II Rzeczypospolitej. Z perspektywy kultury polskiej, postrzeganej całościowo, było to bez wątpienia „trzęsienie ziemi”, ale kataklizm ten nie unicestwił „centrum” polskiej

⁴⁹ Dla ścisłości – Zagajewski urodził się jeszcze we Lwowie, jednakże wywieziony został stamtąd jako niemowlę. Problem „przestrzeni poruszanej” w prozie M. Baranowskiej, A. Zagajewskiego, S. Chwina, A. Jurewicza i P. Huellego analizuje M. Czermińska w studium *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie* (w zb.: *Pogranicza, granice, ograniczenia*. Red. E. Rzewuska. Lublin 1996), traktując przywołanych pisarzy jako „konstelację”, którą spaja postawa autobiograficzna i doświadczenie „dzieciństwa po Jałcie”.

tożsamości⁵⁰. Dla tożsamości tatarskiej był to cios o wiele silniejszy, gdyż ich ojczyzną były dawne tereny Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wileńszczyzna więc – z punktu widzenia Tatarów – to nie „kresy”, ale „centrum”. Warto zauważyć, iż w Dwudziestoleciu międzywojennym Tatarzy polscy mieli w pewnym sensie dwie stolice – Warszawę i Wilno. Po roku 1945 polskie „kresy” (a tatarskie „centrum”) zostały odcięte od Polski całkowicie. Co ciekawe jednak, w tekstach tatarskich (nie tylko u Chazbijewicza) nie znajdziemy tak wielu utworów kreślących „tamten” pejzaż kresowy, jak to dzieje się w literaturze Polaków. Oczywiście, ku tamtym przestrzeniom wędrują w swej poezji również i Tatarzy, ale w literaturze polsko-tatarskiej pejzaż kresowy redukowany jest często do nazw miejsc-symboli (oprócz Wilna pojawiają się np. Dowbuciszki, Łowczyce, Niemież, Łostaje, lecz tylko hasłowo, jako miejsca funkcjonowania tatarskich meczetów, o których czytamy w *Wierszu stepowym prozą*). Z drugiej strony, obrazy Wileńszczyzny zostają dopełnione pejzażem stepowym, azjatyckim, a więc pejzażem archetypicznym dla kultury tatarskiej i jednocześnie pejzażem obcym dla literatury polskiej. Z doświadczenia utraty dawnej ojczyzny rodzi się w świadomości Tatarów polskich potrzeba wykreowania nowej duchowej ojczyzny, którą Chazbijewicz nazywa w swej poezji Turanem. Widzimy zatem, że poezja autora *Hymnu do Sofii* ma znacznie szersze implikacje antropologiczne, które dotyczą problematyki tożsamościowej.

Ważnym elementem mitu o Turanie jest w liryce Chazbijewicza tradycja cywilizacji Wielkiego Stepu, postrzegana przez poetę jako praźródło cywilizacji turkijskiej (Złota Orda, z której wywodzą się Tatarzy, powstała, jak wiadomo, w wyniku oddzielenia się od państwa mongolskiego). W procesie podróży ku archetypicznej Pełni, w rytuale szamańskim, bohater poezji Chazbijewicza nie tylko dociera do istoty własnego „ja” (jednostkowego i etnicznego), lecz również staje twarzą w twarz ze swoim „Ojcem duchowym i przodkiem [...]”, jak czytamy w wierszu *Dżyngis Chan*:

Ojcie mój duchowy i przodku – Dżyngis Chanie
 będący oczekiwaną mistyką Azji
 Wodzu Duchowy idei Wielkiego Turanu
 [.]
 oto ja Twój potomek w środku Europy
 Wielki Chanie podniesiony na wojłoku przez
 Azję przyszłości świata
 [.]
 Wielki Chanie mojej mistyki polityki i poezji
 O Ty Ukryty wodzu azjatyckich dusz
 [.]
 [...] kołpak białych chanów na mą głowę
 wdziejiesz
 i będziesz we mnie
 zawsze --- [H 56–57]

Słowa te (co istotne, zapisane po polsku!) są przeciwieństwem obrazów Dżyngis-chana i Azji znanych z książek Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Nienasyce-*

⁵⁰ *Ibidem*, s. 127.

nie), Wacława Niezabitowskiego (*Huragan od Wschodu*), Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego (*Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*)⁵¹, a po drugiej wojnie światowej – Włodzimierza Odojewskiego (*Zabezpieczanie śladów*). Polscy czytelnicy przyzwyczajeni są do zupełnie innych przekazów o wodzu mongolskim. Chazbijewicz nie jest jednak obcym Tatarem; jest Polakiem i Tatarem równocześnie. „Złąły się” w nim dwie kultury, dwa narody, dwa kręgi cywilizacyjne. Dziedzictwo mongolsko-tatarskie, które powszechnie kojarzy się z jarzmem tatarskim w Rosji oraz z najazdem i spustoszeniem Europy Środkowo-Wschodniej, za sprawą poezji Chazbijewicza staje się jednym z aspektów kultury polskiej czy – szerzej – europejskiej. Chazbijewicz sięga po archetyp, który w cywilizacji europejskiej wzbudza zwykle lęk (najgłębszy archetyp Cienia). To, co kultura polska i europejska starają się odrzucić, od czego starają się odgradzić i odciąć, poeta w swej twórczości przyjmuje, niejako rytualnie, w siebie: krew wodza Mongołów płynie w jego żyłach. Polak-Tatar, zadomowiony duchowo w obu kulturach, zmusza czytelników do przewartościowań stereotypów Azji/Mongolii/islam (przy czym nie mamy tu do czynienia z postkolonialną próbą zdemaskowania „orientalizmu” ani z postkolonialnym rewizjonizmem⁵²). Ponadto Chazbijewicz projektuje koncepcję „integralnej syntezy Wschodu i Zachodu”. Przed laty pisał poeta:

W mojej świadomości następuje wzajemne dopełnianie się duchowych wątków, a kultura polska, europejska i kultura Wschodu, mam nadzieję, przejdą w nową, trzecią jakość – integralnej syntezy Wschodu i Zachodu. Nie wiem, czy mi się to uda. Przypadki Kafki czy Schulza mówią, że jest możliwa synteza, że kultury są przenikalne, wbrew tezie Spenglera. Czy jest to możliwe – stworzenie literatury tatarskiej-europejskiej?⁵³

Dzisiaj, po prawie 20 latach od tamtej deklaracji, możemy się przekonać, że literatura tatarsko-europejska istnieje (w mniejszym lub większym stopniu rozwija się w Polsce, na Litwie, Białorusi, Ukrainie), a proponowana przez poetę wizja syntezy kulturowej nie tylko pozwala na wpisanie kultury Tatarów polskich w dyskurs mniejszości, pomijanych jak dotąd w procesach konstruowania ogólnych modeli kulturowych w Polsce⁵⁴, ale stanowi też przykład pokojowego współżycia chrześcijan i muzułmanów w nowoczesnym społeczeństwie.

Niniejsze studium jest jednym z pierwszych omówień poezji Selima Chazbijewicza. Ogólne spojrzenie na jego dzieło wszakże wpłynęło w konsekwencji na kształt samego artykułu: niektóre aspekty twórczości autora *Hymnu do Sofii* z ko-

⁵¹ Mit Dżyngis-chana w filozofii i literaturze Dwudziestolecia omawia I. S a d o w s k a w książce *Egzotyzm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911–1939* (Kielce 2000, s. 88–89).

⁵² Zob. E. S a i d, *Orientalizm*. Przeł. W. K a l i n o w s k i. Warszawa 1991.

⁵³ S. C h a z b i j e w i c z, *Podróż do źródła*. „Topos” 1993, nr 3, s. 16.

⁵⁴ Należy zaznaczyć, że studia postkolonialne, mimo iż mogą stanowić ważną inspirację w badaniach nad tożsamością etniczną Tatarów polskich, przede wszystkim pozwalając spojrzeć na literaturę polsko-tatarską jako na „głos peryferii” (D u ć - F a j f e r, *op. cit.*, s. 439), to mają one jednak dość ograniczone zastosowanie w badaniach tej literatury. Tożsamość Tatarów polskich nie jest tożsamością postkolonialną, gdyż ich kultura w Polsce nie rozwijała się w pozycji podrzędnej wobec kultury narzuconej, dominującej, a więc rozwijała się w zupełnie innych warunkach niż kultury afrykańskie czy nawet kultury wschodniosłowiańskie na Kresach. Wydaje się także, iż dla badacza literatury polsko-tatarskiej niezwykle ważną rolę odgrywać powinny natomiast studia etniczne w literaturoznawstwie, jako pomost między antropologią tożsamości etnicznej a estetyką twórczą, oraz wspomniana na wstępie komparatystyka wewnętrzna.

nieczności zostały tylko zasygnalizowane w sposób hasłowy. Moim zasadniczym celem było tu przybliżenie sylwetki artystycznej Chazbijewicza oraz wskazanie problemów, które domagają się szczegółowego potraktowania w oddzielnych studiach.

Abstract

GRZEGORZ CZERWIŃSKI
(Ghent University, Belgium)

SELIM CHAZBIJEWICZ AS A POLISH-TATAR POET

The present article is the first attempt at a complete analysis of the literary creativity of Selim Chazbijewicz, a Polish-Tatar poet. The main aim of the article is to give some details of the author's artistic figure and to point at the most important themes and motives of his creativity as well as to suggest the interpretative contexts in which Chazbijewicz's lyrical pieces could be analysed.

Characteristic of the poet is philosophical lyric rooted in a spirit of phenomenology and existentialism. The Tatar writer is fascinated by the mingling of Western and Eastern cultures, Muslim mysticism (sufism) and gnosis. He searches for inspiration in the aesthetics of Western romanticism as well as in Tadeusz Miciński's achievements and poets of the Orient (Celaleddin Rumi and Omar Chajjam). An important determinant of Chazbijewicz's literary quests is also Jungian conception of personality development and shamanic individualisation.