

Uniwersytet Warszawski
Wydział Orientalistyczny
Zakład Turkologii i Ludów Azji Środkowej



Agnieszka Karolina Erdoğan
nr albumu 268462

***“Analiza krytyczna i charakterystyka nurtu lokalnego
w klasycznej poezji tureckiej”***

*Praca doktorska napisana pod kierunkiem:
dr. hab. Öztürka Emiroğlu, prof. UW*

Warszawa, luty 2024

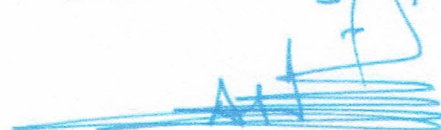
Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie dyscypliny literaturoznawstwo.

Data 12.02.2024

Podpis kierującego pracą

dr. hab. Öztürk Emiroğlu prof. UW



Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

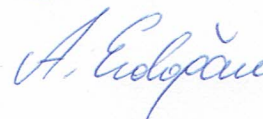
Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora w innej jednostce.

Data

12.02.2024

Podpis autora pracy

mgr Agnieszka ERDOĞAN



Dziedzina pracy i dyscyplina naukowa:

Nauki humanistyczne, literaturoznawstwo

Field and discipline of science:

Humanities, literary studies

Tytuł rozprawy doktorskiej w języku angielskim:

Literature Review and Characteristics of Localization in the Classical Turkish Poetry

*Pracę tę dedykuję mojej Mamie,
gdyby nie jej miłość, trud i determinacja
na pewno nie byłabym dziś tym, kim jestem i tu gdzie jestem.*

Dziękuję, Mamusiu!

*Składam także ogromne podziękowania na ręce mojego opiekuna naukowego
dr hab. Öztürka Emiroğlu, prof. UW, który prowadził mnie po tej naukowej ścieżce
od samego początku, zawsze służył mi pomocą i radą i nie pozwalał zrezygnować,
gdy wydawało mi się, że jednak nie podołam.*

Dziękuję, Panie Profesorze!

Streszczenie

Przedmiotem niniejszej rozprawy doktorskiej jest zjawisko *mahallileşme* – tłumaczone jako lokalizacja lub regionalizacja – w klasycznej poezji tureckiej, jego rozwój i wpływ na trwałość, popularyzację i kształt poezji dywanowej.

Poprzez termin *mahallileşme* rozumie się przenikanie elementów lokalnych do poezji. Zjawisko to można rozpatrywać zarówno na poziomie formalnym, językowym (stylistycznym), jak i rzeczowym (tematycznym). W obrębie formy regionalizacja przejawiała się w wykorzystywaniu form poetyckich charakterystycznych dla poezji ludowej. W warstwie językowej było to unikanie zapożyczeń z języków perskiego i arabskiego, posługiwanie się czystym językiem tureckim, oszczędność w stosowaniu środków stylistycznych, a w szczególności rozbudowanych metafor oraz włączanie do języka poezji sformułowań i zwrotów typowych dla mowy potocznej. Jeżeli zaś chodzi o tematykę utworów powstających na gruncie regionalizacji, dotyczyły one codziennych spraw, wierzeń, wydarzeń o znaczeniu społecznym i historycznym. Zjawisko to sprawiło, że poezja dywanowa stała się bardziej przystępna i zrozumiała nie tylko dla elit osmańskich, ale dla całego społeczeństwa.

Celem podjętych badań było wykazanie, że nurt *mahallileşme* rzeczywiście istniał oraz że nie był on zjawiskiem marginalnym i niepożądanym, charakterystycznym jedynie dla twórczości wybranych poetów dywanowych, ale współistniał nieprzerwanie wraz z innymi nurtami i stylami charakterystycznymi dla klasycznej poezji tureckiej.

Wykorzystując metodę analizy i krytyki piśmiennictwa, nazywaną inaczej metodą analizy krytycznej, w poszczególnych rozdziałach ukazano, w jaki sposób uwidaczniają się cechy tego nurtu w twórczości poszczególnych twórców, począwszy od XV aż do XVIII wieku. Przeanalizowano zjawisko regionalizacji, jego źródła i wpływ, jaki wywarło na postrzeganie poezji dywanowej. Analizując współczesne postrzeganie literatury dywanowej, podjęto próbę wykazania, że nurt lokalizacji stworzył nowe możliwości rozwoju poezji dywanowej, dzięki czemu przedłużył jej istnienie.

Słowa klucze: *mahallileşme*, lokalizacja, regionalizacja, klasyczna literatura turecka, poezja osmańska, poezja dywanowa, Bâkî, Nedîm.

Abstract

The subject of this doctoral dissertation is the phenomenon of *mahallileşme* – what can be translated as localization or regionalization – in classical Turkish poetry, its development and impact on the durability, popularization and shape of divan poetry.

The term *mahallileşme* stands for the penetration of local elements into poetry. This phenomenon can be considered at the formal, linguistic (stylistic) and substantive (thematic) levels. Within the form, regionalization manifested itself in the use of poetic forms characteristic of folk poetry. In terms of language, it was seen in the avoidance of loanwords from Persian and Arabic, the use of pure Turkish language, sparing use of rhetorical terms and figure of speech, in particular elaborated metaphors, as well as the incorporation of expressions and phrases typical of colloquial, everyday speech into the language of poetry. As for the themes of works created on the basis of regionalization, they concerned everyday matters, beliefs, events of social and historical importance. This phenomenon made divan poetry more accessible and understandable not only to the Ottoman elite but to society as a whole.

The aim of the undertaken research was to show that the *mahallileşme* trend really existed and that it was not a marginal and undesirable phenomenon, characteristic only of the works of selected divan poets but coexisted continuously with other trends and styles characteristic of classical Turkish poetry. Using the method of analysis and criticism of literature, known as the method of critical analysis, in the following chapters it was shown how the features of this trend are presented in the works of individual artists between 15th and 18th century. The phenomenon of regionalization, its sources and the influence it had on the perception of divan poetry were examined. By analyzing the contemporary perception of divan literature, an attempt was made to show that the localization trend created new opportunities for the development of divan poetry, thanks to which it prolonged its existence.

Key words: *mahallileşme*, localization, regionalization, classical Turkish literature, Ottoman poetry, divan poetry, Bâkî, Nedîm.

Spis treści

Streszczenie	5
Abstract.....	6
Skróty.....	9
Wstęp	10
Charakterystyka problemu badawczego	12
Uzasadnienie wyboru tematyki.....	12
Przegląd literatury przedmiotu.....	16
Założenia teoretyczne i terminologiczne	22
Aspekt socjologiczny zjawiska lokalizacji w poezji dywanowej	30
Metodologia badań	34
Cel badań i metody badawcze	34
Pytania badawcze.....	35
Hipotezy badawcze	35
Materiały badawcze	36
Ogólne i szczegółowe założenia badań własnych	36
Style i nurty w klasycznej literaturze tureckiej.....	40
<i>Klasik Üslup</i> (styl klasyczny)	46
<i>Sebki-i Hindi</i> (styl indyjski).....	48
<i>Hikemî Tarz</i> (styl dydaktyczny).....	54
<i>Türkî-i Basit</i> (prosty turecki)	57
<i>Mahallileşme</i> (nurt lokalny).....	63
XV i XVI-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej	66
Necâtî Bey.....	66
Bâkî.....	89
Ravzî	145

XVII-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej.....	172
Nev‘î-zâde Atâyî.....	172
Şeyhülislam Yahya	183
Sâbit	203
XVIII-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej	221
Nedîm.....	221
Subhizâde Feyzî.....	238
Sünbülzâde Vehbî	254
Postrzeganie literatury dywanowej przez współczesne społeczeństwo.....	269
Podsumowanie i wnioski	272
Bibliografia	282

Skróty

W niniejszej rozprawie, w celu uporządkowania zamieszczonych w treści fragmentów utworów, posłużono się następującymi skrótami:

B. – bejt

G. – gazel

G. müz. – *gazel-i müzeyye*

K. – kasyda

Kıt. – *kita*

M. – *mussamalat*

Mh. – *muhammes*

Mr. – *murabba*

Ms. – *mesnevi*

R. - rubajat

T. – *tarih*

Trc. – *terci-i bent*

Wstęp

Klasyczna literatura turecka – zwana również literaturą pałacową lub dywanową – to rodzaj literatury, rozwijający się przez stulecia na bardzo dużym obszarze geograficznym, wyrosły na gruncie jednej z najbogatszych kultur świata – kultury osmańskiej. Twórcy literatury dywanowej czerpali z religii, mistycyzmu, życia społecznego, nauki, ale także z ludowych przesądów, mitologii, historii i legend.

Niezaprzeczalnym jest fakt, że poezja pałacowa często miała charakter metafizyczny, a jej język bywał trudny, obfitujący w skomplikowane metafory, porównania oraz inne środki stylistyczne, co w połączeniu z mnogością zapożyczeń z języków arabskiego i perskiego sprawiało, że stawała się ona niezrozumiała dla „przeciętnego” odbiorcy. Taki stan rzeczy doprowadził do tego, że literaturę dywanową zaczęto traktować jako wytwór przeznaczony jedynie dla elit intelektualnych imperium, a co za tym idzie grono jej odbiorców zaczęło się sukcesywnie zmniejszać.

Popularność literatury pałacowej była, w pewnym sensie, odzwierciedleniem kondycji państwa. Największym poważaniem cieszyła się ona w czasach świetności Imperium Osmańskiego, gdy rozkwitały także życie dworskie oraz patronat sztuki. Złoty wiek państwa osmańskiego stwarzał idealne możliwości dla rozwoju kultury, w tym literatury. Dekady narastającego kryzysu, wojen i postępująca dezintegracja imperium położyły się cieniem na wszystkich dziedzinach życia, nie wyłączając kultury i sztuki.

Po okresie tanzymatu w kręgach literackich oraz wśród społeczeństwa zaczęły formować się negatywne wyobrażenia dotyczące literatury dywanowej, a kiedy 1 listopada 1928 roku przyjęto w Republice Tureckiej alfabet łaciński, język osmański stał się swoistym reliktem przeszłości, obecnym już tylko na kartach starych ksiąg. Wraz z reformą alfabetu podjęto działania, dążące do uproszczenia języka – usunięto z niego obce słownictwo i zastąpiono je tureckimi odpowiednikami. W wyniku tych działań znakomita większość utworów, należących do klasycznej poezji osmańskiej, stała się dostępna dla nowych pokoleń odbiorców jedynie w postaci przekładów na współczesny język turecki, a co za tym idzie w dużej mierze zatraciła swój unikatowy charakter. Jej dalsze istnienie i rozwój stały się niemożliwe.

Niezależnie od względów ideologicznych oraz zmian w obrębie kultury języka, w ogniu krytyki znalazła się również tematyka utworów literatury pałacowej.

Już w czasach osmańskich zarzucano jej oderwanie od rzeczywistości, lekceważąc przy tym faktyczne związki literatury dywanowej z życiem społecznym. Taka opinia utrzymywała się dość długo. Jednak dzięki badaniom, których celem była szczegółowa analiza wytworów literatury osmańskiej oraz poruszanej w niej tematyki, coraz większą popularnością zaczęły cieszyć się poglądy, mówiące o związkach poezji pałacowej z historią i życiem w Imperium Osmańskim. Wiązało się to ze sformułowaniem nowego pojęcia i tematu do dyskusji: *mahallileşme*, co można przetłumaczyć jako regionalizacja lub lokalizacja (tur. *yöreselleşme*, *yerelleşme*). Pojęcie to odnosi się do zjawiska w literaturze, którego ideą było odzwierciedlenie w utworach poetyckich uwarunkowań geograficznych, życia społecznego i rzeczywistych wydarzeń. Jego cechami charakterystycznymi były tendencja do upraszczania języka i preferowanie rdzennie tureckich form poetyckich, do tej pory zarezerwowanych dla poezji ludowej¹. Wraz z rosnącą liczbą opracowań dotyczących tej tematyki, coraz głośniejsza stała się krytyka badań prowadzonych w tym obszarze oraz tez, mówiących o istnieniu nurtu lokalizacji jako trwałej tendencji w literaturze. Część literaturoznawców nie godzi się ze stwierdzeniem, że regionalizacja miała znaczący wpływ na rozwój, kształt i popularność klasycznej poezji tureckiej. Część natomiast jest zdania, że zjawisko to było obecne, rozwijało się i kształtowało przez kolejne stulecia istnienia poezji dywanowej, a także miało znaczący wpływ na jej odbiór przez środowisko, a co za tym idzie popularyzację na gruncie społeczeństwa osmańskiego.

Kwestia istnienia nurtu określanego mianem *mahallileşme* i jego wpływu na rozwój literatury pałacowej pozostaje więc otwarta, stanowiąc pole dla językoznawców oraz literaturoznawców do prowadzenia ciekawych badań w tym obszarze. W niniejszej rozprawie podjęto próbę przeanalizowania twórczości wybranych poetów osmańskich, tworzących od XV do XVIII wieku, których utwory noszą cech regionalizacji, w celu ukazania samego zjawiska i sposobu, w jaki przedstawiciele tego nurtu dostosowywali go do własnego stylu.

¹ Hasło: *Mahallileşme Akımı*, <https://www.edebiyatfakultesi.com/divan-edebiyati/mahallilesme-akimi> (dostęp: 02.02.2024).

Charakterystyka problemu badawczego

Uzasadnienie wyboru tematyki

Twórcy literatury dywanowej, nierozzerwalnie złączonej z kręgiem cywilizacji islamu, czerpiącej z wiedzy i doświadczeń społecznych, stworzyli nieśmiertelne dzieła. Współcześni literaturoznawcy w swojej krytyce i ocenach literatury dywanowej, za punkt odniesienia przyjmują nowe gatunki, zaproponowane przez literaturę zachodnią – zarówno pod względem formy, jak i treści². Niewątpliwie ważną rolę odgrywa w tym przypadku fakt, że wraz z procesem westernizacji, zachodnia kultura i literatura zaczęła zastępować tradycyjne wartości, pojęcie estetyki, a tym samym wzorce literackie.

Współcześnie wciąż toczą się dyskusje, których przedmiotem jest znaczenie i wartość literatury pałacowej. Wynika z nich, że istnieje wiele niespójności w postrzeganiu literatury dywanowej zarówno wśród literaturoznawców, jak i w społeczeństwie. Można zauważyć, że – szczególnie nowym pokoleniom – literatura dywanowa jest obca, są obojętni na jej treści i wytwory³. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy może być jej niezrozumiałość.

Z badań Alego Aksita i Mustafy Arslana dotyczących postrzegania literatury przez społeczeństwo, opublikowanych w 2014 roku wynika, że blisko połowa ankietowanych stwierdziła, iż nie posiada wiedzy na temat literatury pałacowej⁴. Z przeprowadzonego badania można wywnioskować, że dużym problemem w zrozumieniu tego typu literatury jest brak znajomości przez jej odbiorców języków arabskiego i perskiego. Do najbardziej rozpoznawalnych twórców tej literatury należą Fuzûlî, Nedîm, Bâkî, Şeyh Galib oraz Mevlânâ. Należy zwrócić uwagę, że trzech spośród pięciu wymienionych wyżej poetów uważa się za reprezentantów nurtu lokalizacji – przynajmniej część ich utworów wpisuje się w ramy *mahallileşme*.

Wraz z nastaniem republiki celem wydziałów języka i literatury tureckiej stały się badania nad gramatyką historyczną języka tureckiego oraz jego odmianą anatolijską,

² E. Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, Akademik Araştırmalar, Erzurum 2001, s. 457.

³ A. Aksit, M. Arslan, *Toplum Tarafından Divan Edebiyatının Algılanması Üzerine Bir Araştırma*, „Turkish Studies – International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 9/3 Winter 2014, s. 135.

⁴ *Ibidem*, ss. 137-141.

a także publikacja transliterowanych tekstów, w tym poezji. Działania te miały na celu nie tylko tłumaczenie tekstów z alfabetu arabskiego na łaciński, ale również „przeniesienie tekstów” z czasów niepiśmiennych do czasów piśmiennych. Pojawienie się w XIX wieku świadomości języka ojczystego, umożliwiło rozpowszechnienie badań nad anatolijską odmianą języka tureckiego i przedstawienie dzieł pochodzących z XIII, XIV i XV wieku. Publikacje stanowiły także źródło studiów filologicznych, umożliwiając jednocześnie wcześniejszym pokoleniom zapoznanie się z dziełami okresu osmańskiego.

W XIX wieku pojawiły się pierwsze prace dotyczące nurtu lokalizacji i stylu *Türkî-i Basit*, który wielu badaczy uważa za zapowiedź *mahallileşme*⁵. W owym czasie język był postrzegany jako najgłębszy wyraz unikalności narodu, natomiast literatura jako wyimaginowane lustro, odzwierciedlające życie prawdziwych ludzi – jednostek należących do określonej zbiorowości. Osią centralną prac XIX-wiecznych filologów było przekonanie, że wyjątkowość narodu jest niewidzialną częścią każdego zjawiska i że ideę tę można przedstawić za pośrednictwem literatury⁶. Koncepcja, mówiąca o tym, że obraz narodu przedstawiony jest w jego literaturze, połączyła wszystkie jej wytwory w swoistą narrację. Historycy literatury wybierali rodzime teksty, tworzyli pewien kanon, by z czasem ogłosić je literackim obrazem narodu. Ich głównym celem było zdefiniowanie zasadniczych cech literatury narodowej oraz odróżnienie ich od innych, obcych tradycji⁷.

To właśnie pod wpływem ideologii turkizmu⁸ Fuat Köprülü, na podstawie swoich badań literaturowych, sformułował pojęcie *Türkî-i Basit*, które stało się w pewnym sensie punktem wyjścia do rozważań na temat obecności i znaczenia nurtu regionalizacji w literaturze tureckiej. Tezy Köprülü w znacznym stopniu przyczyniły się do powstania narodowej idei języka i literatury tureckiej. Jego poglądy opierały się na założeniu, że w zbiorowej pamięci, wyrażonej poprzez literaturę, istnieje świadomość odrębności Turków i języka tureckiego.

⁵ F. Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları I*, Akçağ, Ankara 2004.

⁶ G. Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, tłum. Birkan T., Metis Yayınevi, Stambuł, 1998, s. 62.

⁷ *Ibidem*, s. 63.

⁸ Ideologia turkizmu zakładała uformowanie się narodu tureckiego jako wspólnoty etnicznej, mającej wspólny język, tradycję oraz (mityczne) pochodzenie, ale również posiadającej wymiar etyczny, na który składa się m.in. solidarność wymagająca przekładania interesów zbiorowych ponad indywidualne oraz tzw. patriotyczna moralność. (Zob: Z. Gökalp, *The Principles of Turkism*, Leiden 1968).

Wraz z rozwojem badań w tym obszarze pojawiły się jednak głosy krytyki, mówiące o tym, że autorzy oraz dzieła, które nie pasowały do przedstawionej powyżej tezy, były ignorowane lub odrzucone⁹. Należy wziąć to pod uwagę, formułując wnioski dotyczące tego zagadnienia. Ważne jest krytyczne spojrzenie na dotychczasowe prace dotyczące zagadnienia lokalizacji w tureckiej poezji pałacowej, a przede wszystkim przeprowadzenie autorskich badań, prowadzących do nowatorskich wniosków.

Niewątpliwie ważnym, a często pomijanym aspektem tego zjawiska jest kontekst społeczny. Jest on przedmiotem dyskusji, mających swoje początki już w XIX wieku, w epoce tanzymatu. Powodem, dla którego debata ta tak długo pozostaje niezakończona, jest zarówno jej aspekt ideologiczny, jak i pewne pomieszanie pojęć. Kwestia odnajdywania elementów lokalnych w klastycznej literaturze tureckiej była, a być może wciąż jest, ściśle związana z ideologicznym aspektem tego zagadnienia. Tureccy badacze tej literatury do pewnego stopnia zajęli stanowisko obronne w ramach przyświecającej im ideologii. Świadczy o tym fakt, że znakomita większość badań nad lokalizacją w klasycznej literaturze tureckiej, rozpoczyna się od tezy, zakładającej, iż „twierdzenie, że klasyczna poezja turecka była oderwana od społeczeństwa jest błędne”¹⁰. Fakt, że badacze literatury nie mogą wyjść poza ramy ideologiczne sprawia, że wnioski płynące z ich badań mogą być stronnicze, a spojrzenie na przedmiotową problematykę niepełne lub błędne. Tymczasem celem badań naukowych nie powinna być obrona wybranych teorii, ale dowiedzenie pewnych tez oraz niezależna interpretacja wyników przeprowadzonych badań.

Biorąc pod uwagę powyższe, pojawia się potrzeba prowadzenia dalszych badań wytworów literatury pałacowej oraz twórczości poszczególnych poetów. Tezy sformułowane przez Fuata Köprülü oraz jego następców, należy rozpatrzeć w kontekście nowych realiów i teorii, w oderwaniu od piętna epoki, w której funkcjonowali. Biorąc pod uwagę literaturę przedmiotu, należy uznać, że zagadnienie to nie było wystarczająco dyskutowane, a prace dotyczące tej tematyki często są odtwórcze i nie wprowadzają innowacyjnego, świeżego spojrzenia na tę problematykę.

⁹ H. Aynur, *Türkî-i Basît Hareketini Yeniden Düşünmek*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5, Summer 2009, s. 54.

¹⁰ B. Tetik, *Divan Şiirinde Yerelleşme / Mahallileşme Konusunda Sosyolojik Bir Bakış*, I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Ankara 2017, s. 1.

Znakomita większość badaczy zajmujących się kwestią nurtu lokalizacji w literaturze pałacowej to literaturoznawcy, językoznawcy i historycy tureccy, dlatego nie bez znaczenia jest fakt, że autorką badań przedstawionych w niniejszej rozprawie jest cudzoziemka. W ocenie autorki zapewnia to obiektywne spojrzenie na przedmiotową problematykę i brak stronniczości w formułowanych wnioskach.

Przegląd literatury przedmiotu

Przegląd literatury przedmiotu należy rozpocząć od ogólnych opracowań dotyczących literatury tureckiej. Trzeba zauważyć, że opracowania dotyczące literatury narodowej zaczęły pojawiać się w XIX wieku, wraz z rozwinięciem się pojęcia państw narodowych. Historia, język i literatura stały się wówczas najważniejszymi elementami tworzącymi tożsamość narodową. Pierwsza połowa XIX wieku w Imperium Osmańskim charakteryzowała się prężnie działającymi ruchami modernizacyjnymi, opierającymi się głównie na przyswajaniu wzorców i modeli europejskich we wszystkich dziedzinach życia – począwszy od ekonomii po styl ubierania się, od polityki po kulturę, literaturę i język. Osmańskie elity intelektualne, początkowo poprzez tłumaczenia, a z czasem również przez oryginalne dzieła, zaczęły zapoznawać się z gatunkami, formami i tematyką literatury zachodniej. Ta nowa wiedza stała się punktem wyjścia do analizy i krytyki literatury rodzimej. Tureccy literaturoznawcy i językoznawcy zaczęli publikować swoje prace, monografie, skupiając się na poszczególnych stuleciach, gatunkach literackich i twórcach. W każdym przypadku dokonywano selekcji autorów oraz utworów. Do dziś niewielu podjęło się spisania historii literatury tureckiej w ujęciu holistycznym.

Wśród publikacji tureckojęzycznych jako pierwsze nasuwają się na myśl: *Türk Edebiyatı Tarihi* (Historia literatury tureckiej) Fuata Köprülü¹¹ oraz jego artykuły związane z tą problematyką. Ważnymi pozycjami są również: *XIX. Asır Edebiyat Tarihi* (Historia literatury XIX-go wieku) Ahmeta Hamdiego Tanpınara¹² i *Türk Edebiyat Tarihi* (Historia literatury tureckiej), której autorem jest Agah Sırrı Levend¹³. Biorąc pod uwagę nowsze publikacje, należy wymienić czterotomową serię zatytułowaną *Türk Edebiyat Tarihi* (Historia literatury tureckiej) opracowaną przez Talata Saita Salmana i Osmana Horaty, pod auspicjami Ministerstwa Kultury i Turystyki¹⁴, a także *Eski Türk Edebiyatı Tarihi* (Historia dawnej literatury tureckiej) Ahmeta Atili Şentürka i Ahmeta Kartala¹⁵. Oprócz nich, jako istotne dzieło, zwraca uwagę *Türk Edebiyatı Tarihi 1-2* (Historia literatury tureckiej 1-2), będące jednym

¹¹ F. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Milli Matbaa, İstanbul 1926.

¹² A. H. Tanpınar, *XIX. Asır Edebiyat Tarihi*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1949.

¹³ A. S. Levend, *Türk Edebiyat Tarihi*, TTK, Ankara 1973.

¹⁴ T. S. Salman, O. Horata (red.) *Türk Edebiyat Tarihi*, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006.

¹⁵ A. A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, Ankara 2013.

z najobszerniejszych opracowań historii literatury tureckiej powstałych w Turcji w ostatnim czasie, sporządzone pod redakcją Öztürka Emiroğlu¹⁶.

Pośród opracowań zagranicznych badaczy na uwagę zasługują *History of Ottoman Poetry* E. J. W. Gibba¹⁷, którego przedmiotem jest poezja turecka okresu osmańskiego, powstająca zarówno w granicach imperium, jak i poza nim. Aż do lat 90-tych ubiegłego stulecia poglądy i spostrzeżenia Gibba – tak w Turcji jak i zagranicą – były traktowane jako prawdy absolutne. Ten stan rzeczy zmienił się wraz z opublikowaniem przez Victorię Rowe Holbrook *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance* (Nieodczytywalne wybrzeża miłości: turecka nowoczesność i mistyczny romans)¹⁸, w której autorka ostro polemizuje z poglądami Gibba. Opublikowanie książki Holbrook w języku tureckim zapoczątkowało krytyczne dyskusje o opracowaniu Gibba również w Turcji.

Polska turkologia może się natomiast poszczycić opracowaniem trzech wybitnych orientalistek: Małgorzaty Łabęckiej-Koecherowej, Stanisławy Płaskowickiej-Rymkiewicz oraz Münevver Borzęckiej, zatytułowanej *Historia literatury tureckiej*¹⁹. Jest to pozycja bardzo ważna, chociaż został w nim przedstawiony jedynie zarys problematyki. Nie można pominąć również opracowania zatytułowanego *Świat dawnej literatury tureckiej. Zarys*²⁰, autorstwa wspaniałego orientalisty, turkologa profesora Jana Ciopińskiego, który naukowo i z zamiłowania zajmował się literaturoznawstwem, a szczególnie literaturą turecką, gramatyką turecką oraz kulturą Turcji i który miał olbrzymi wkład w rozwój polskiej orientalistyki.

Niezależnie od kompleksowych opracowań dotyczących historii literatury tureckiej, literaturoznawcy i językoznawcy zaczęli zwracać coraz większą uwagę na język tureckiej literatury klasycznej i to on stał się głównym przedmiotem ich badań. Za autora pierwszego i bardzo istotnego opracowania, w którym dokonano analizy klasycznej literatury osmańskiej pod względem językowym uważa się poetę i powieściopisarza Namika Kemala²¹.

¹⁶ Ö. Emiroğlu (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi 1-2*, İdeal Kültür Yayınları, İstanbul 2021.

¹⁷ E. J. W. Gibb, *History of Ottoman Poetry*, E. G. Browne (red.), Luzac, London 1900-1907.

¹⁸ V. Rowe Holbrook, *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*, University of Texas, Austin 1994.

¹⁹ M. Łabęcka-Koecherowa, S. Płaskowicka-Rymkiewicz, M. Borzęcka, *Historia literatury tureckiej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1971.

²⁰ J. Ciopiński, *Świat dawnej literatury tureckiej. Zarys*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1997.

²¹ N. Kemal, *Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir*, "Tasvîr-i Efkâr", ss. 416-417 (16, 19 Rebi, ü'l-âhir 1283 [1866]); K. Bilgegil, *Harâbât karşısında Namık Kemal*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1972.

Kwestię analizy krytycznej literatury pałacowej oraz jej języka, którą zapoczątkował Kemal w swoim tekście z 1866 roku, podjął ponownie – po prawie półwieku – turecki socjolog i turkolog, literaturoznawca Fuat Köprülü. To on – jako pierwszy – w swoim artykule *Millî Edebiyatın İlk Mübeşşirleri* (Pierwsi popularyzatorzy literatury narodowej), opublikowanym w 1921 roku sformułował i scharakteryzował pojęcie stylu (w literaturze przedmiotu określanego również jako ruch) *Türkî-i Basît*, który można traktować jako punkt wyjścia do rozważań na temat nurtu regionalizacji. Następnie w 1928 roku Köprülü w swojej książce *Millî Edebiyatın İlk Mübeşşirleri ve Divân-ı Türkî Basit* przedstawia tło historyczne i rozwój tego stylu, a jako potwierdzenie swojej tezy podaje przykłady z twórczości Tatlavlalı Mahremiego i Edirneli Nazmiego. Prace Köprülü i jego teoria zainspirowały tureckich językoznawców do prowadzenia badań w tym obszarze. Ponadto *Türkî-i Basît* w znaczeniu zaproponowanym przez Köprülü został zaakceptowany nie tylko jako styl w języku i literaturze charakterystyczny dla pewnej epoki, ale jako początek trwającego przez stulecia, linearnego procesu. Współcześnie wzmianki o tym stylu znaleźć można w każdym opracowaniu dotyczącym historii języka i literatury tureckiej.

Przechodząc do publikacji związanych bezpośrednio ze zjawiskiem lokalizacji w klasycznej literaturze tureckiej, należy zaznaczyć, iż problematyka ta jest bardzo szeroka i nie sposób ująć jej w całości w jednym opracowaniu. Literaturoznawcy zajmujący się tym zagadnieniem najczęściej charakteryzują je, skupiając się na elementach regionalnych w twórczości konkretnego poety lub jego dywanu i formułują swoje poglądy oraz spostrzeżenia w artykułach naukowych. Ze względu na ich znaczną liczbę nie sposób wymienić ich wszystkich, dlatego też w niniejszej pracy ograniczono się jedynie do pewnych przykładów, ukazujących różne sposoby ujmowania tego zagadnienia i konteksty, w których zostało ono scharakteryzowane.

Ważnym, ze względu na problematykę niniejszej rozprawy jest artykuł autorstwa Hatice Aynur *Türkî-i Basît Hareketini Yeniden Düşünmek* (Nowe rozważania dotyczące ruchu *Türkî-i Basît*)²². Choć praca ta nie dotyczy bezpośrednio zjawiska regionalizacji w literaturze, to zawiera krytykę badań i tez sformułowanych przez Köprülü, dotyczących ruchu *Türkî-i Basît*, który przez wielu literaturoznawców uważany jest za podłoże, swoiste stadium wyjściowe dla *mahallileşme*, dlatego też, badając to zjawisko, warto wziąć pod uwagę spostrzeżenia Aynur.

²² H. Aynur, *Türkî-i Basît...*, *op. cit.*, ss. 34-59.

Ogólne rozważania na temat nurtu lokalizacji znaleźć można m.in. w artykule *Gölde Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallileşme* (Kołczan oprózniony na polowaniu w jeziorze: Lokalizacja), pióra Ziyi Avşara²³, który definiuje i charakteryzuje zjawisko regionalizacji oraz przedstawia jego znaczenie dla rozwoju literatury pałacowej. Rozważania nad tym, czy występowanie przysłów i frazeologizmów w literaturze pałacowej, w ogóle można uznać za przejaw pewnego nurtu w literaturze, zawarł w swojej pracy *Klasik Dönem Türk Şiirinde Atasözü ve Deyim Kallanımı bir Akımın Göstergesi Midir?* (Czy wykorzystanie przysłów i frazeologizmów w poezji tureckiej okresu klasycznego jest przejawem nurtu?) Ahmet Tanyıldız²⁴. Z socjologicznej perspektywy zjawisko to rozpatruje natomiast Bünyamin Tetik w artykule *Divan Şiirinde Yerleşme/Mahallileşme Konusunda Sosyolojik Bir Bakış* (Socjologiczne spojrzenie na kwestię regionalizacji/lokalizacji w poezji dywanowej)²⁵. Na uwagę zasługuje także artykuł Fikreta Turana, dotyczący elementów życia codziennego i mowy potocznej w literaturze osmańskiej XVIII-go wieku oraz obecności w niej zjawiska regionalizacji: *Elyazması Mecmualarda Gündelik Hayat, Güncel Sorular ve Günlük Dil: 18. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Mahallileşmenin Kapsamı* (Życie codzienne, aktualne zagadnienia i język potoczny w rękopisach: pojęcie lokalizacji w literaturze osmańskiej XVIII-go wieku)²⁶.

Należy również wspomnieć o artykułach, w których autorzy analizują pewne zmiany zachodzące w języku poezji i literatury np. *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* (Etapy rozwoju i oczyszczania w języku tureckim) Agâha Sırrı Levenda²⁷ oraz *Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı* (Tendencja oczyszczania języka w literaturze dywanowej) Hasibe Mazıoğlu²⁸, czy porównują poezję pałacową z poezją ludową i szukają pomiędzy nimi punktów wspólnych: *Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi* (Wspólny sposób wyrazu w poezji dywanowej i ludowej) – Dilek Batislam²⁹.

²³ Z. Avşar, *Gölde Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallileşme*, „Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 19-33.

²⁴ A. Tanyıldız, *Klasik Dönem Türk Şiirinde Atasözü ve Deyim Kullanımı Bir Akımın Göstergesi Midir?*, „Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi” (HÜTAD), (6) 2007, ss. 93-105.

²⁵ B. Tetik, *Divan Şiirinde Yerleşme...*, *op. cit.*

²⁶ F. Turan, *Elyazması Mecmualarda Gündelik Hayat, Güncel Sorular ve Günlük Dil: 18. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Mahallileşmenin Kapsamı*, „FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi”, Sayı/Number 2, Güz/Autumn, Yıl/Year 2013.

²⁷ A. S. Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Ankara 1960.

²⁸ H. Mazıoğlu, *Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı*, „Türk Dili”, 14 (1964-65), ss. 607-612.

²⁹ H. D. Batislam, *Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi*, „Folklor/Edebiyat”, Cilt: VI, Ankara 2000, ss. 201-211.

Szczególnie istotną, ze względu na omawianą tematykę, wydaje się praca Senera Demirela, w której autor dokonał charakterystyki poszczególnych stylów, możliwych do zaobserwowania w literaturze pałacowej XVII-go wieku: *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup – Sebki Hindî – Hikemî Tarz – Mahallileşme* (Ruchy stylistyczne w wymiarze znaczeniowym w XVII-wiecznej klasycznej poezji tureckiej: styl klasyczny, indyjski, dydaktyczny i lokalizacja)³⁰.

Jak wspomniano powyżej, wielu autorów ukazuje zjawisko regionalizacji na przykładzie konkretnego autora lub wybranych autorów. Zapewne podążając śladami Köprülü, Mustafa Özkan przeanalizował twórczość Edirneli Nazmîego w kontekście obecności w niej stylu *Türkî-i Basît*³¹. Ze względu na znaczenie tego stylu dla rozwoju nurtu *mahallileşme*, uznano, że artykuł ten jest istotny dla omawianej problematyki i powinien zostać uwzględniony w przeglądzie literatury przedmiotu.

Tematem wielu artykułów naukowych jest poezja Necâtîego, uważanego za kreatora określonego stylu, którego twórczość miała ogromny wkład w rozwój nurtu regionalizacji. Wśród nich wymienić można prace: *Mehtep Sahibi Bir Şair Olarak Necâtî Bey* (Necâtî Bey jako poeta, który posiadał własną szkołę) – Kamile Çetin³²; *Necâtî Bey Divanı'nda Günlük Dilden Yansımalar* (Elementy języka potocznego w dywanie Necâtîego Beya)³³ – w której autorka, Tuğba Erol, skupia się elementach zaczerpniętych z mowy potocznej obecnych w języku poety. Pod względem językowym oraz miejsca języka tureckiego w poezji autora, rozpatruje twórczość Necâtîego także Ahmet Günşen, w artykule zatytułowanym *Necâtî Bey'in Dil ve Üslubunda Türkçenin Yeri* (Miejsce języka tureckiego w języku i stylu Necâtîego Beya)³⁴.

Publikacje, podobne w swojej formie, dotyczą także innych twórców. Mehtap Erdoğan poszukuje elementów lokalnych w utworach Bâkîego: *Divan Şiirinde Mahallileşme Kavramı ve Bâkî Divanı'nda Bazı Mahallî Unsurlar Başlığın* (Pojęcie lokalizacji w poezji dywanowej i niektóre elementy lokalne w dywanie

³⁰ Ş. Demirel, *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup – Sebki Hindî – Hikemî Tarz – Mahallileşme*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 2/4 Winter 2009, ss. 246-273.

³¹ M. Özkan, *Edirneli Nazmî ve Türkî-i Basit Hareketi*, “FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi”, Sayı: 5, İstanbul 1997, ss. 233-246.

³² K. Çetin, *Mektep Sahibi Bir Şair Olarak Necâtî Bey*, “Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]”, Sayı: 5 (Ekim 2016), ss. 245-262.

³³ T. Erol, *Necâtî Bey Divanı'nda Günlük Dilden Yansımalar*, “TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi”, 2016; 1(8), ss. 228-245.

³⁴ A. Günşen, *Necati Bey'in Dil ve Üslubunda Türkçenin Yeri*, “Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, Cilt: 1, Sayı: 1, Ocak 2011, ss. 63-86.

Bâkîego)³⁵. Natomiast Mehmet Halil Erzen w swoim artykule przedstawia elementy lokalne w utworach zawartych w dywanie Ravzîego³⁶. Yunus Kaplan pisze o elementach z życia społecznego, a także frazeologizmach i powiedzeniach ludowych w utworach Sâbita: *Sâbit Divanı 'nda Mahallîleşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları* (Lokalizacja i elementy XVII-wiecznego życia społecznego w dywanie Sâbita)³⁷ oraz *Sâbit Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri* (Przysłowia, frazeologizmy i powiedzenia ludowe w poezji Sâbita)³⁸. Informacje o nurcie regionalizacji w twórczości Şeyhülislam Yahya można znaleźć w artykule Hakana Yekbaşa *Mahallîleşme ve Şeyhülislam Yahya* (Lokalizacja i Şeyhülislam Yahya)³⁹.

Największa ilość publikacji związana jest, co dość oczywiste, z najbardziej charakterystycznym i najwybitniejszym przedstawicielem nurtu regionalizacji – Nedîmem. Wspomnieć należy o artykułach *Mahallîleşme ve Nedim'in Şarkıları* (Lokalizacja i pieśni Nedîma), autorstwa Rasiha Erkula⁴⁰ oraz *Nedim'in Şiirlerinde Somutlaştırma* (Konkretyzacja w poezji Nedîma) Alego Yıldırımı⁴¹, w których dokonano analizy twórczości poety pod kątem występowania w niej elementów lokalnych oraz konkretyzacji języka poezji. Podobnej analizy utworów Nedîma, tym razem w zestawieniu z twórczością Necâtîgo, dokonała w swoim artykule *Nedim ve Necâtî Divanlarında Kullanılan Mahallî Unsunların Mukayesesi* (Porównanie elementów lokalnych wykorzystanych w dywanach Nedîma i Necâtîgo) Ayşe Sağlam⁴².

Jak wspomniano powyżej, nie są to wszystkie opracowania dotyczące problematyki omawianej w niniejszej rozprawie, jednak ze względu na ich zawartość merytoryczną uznano je za istotne i warte uwzględnienia.

³⁵ M. Erdoğan, *Divan Şiirinde Mahallîleşme Kavramı ve Bâkî Divanı 'nda Bazı Mahallî Unsurlar Başlığın*, "Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 114-165.

³⁶ M. H. Erzen, *Ravzî Divânında Yerlilik*, "Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi", Cilt: 5 Sayı: 23 Güz 2012, ss. 215-234.

³⁷ Y. Kaplan, *Sâbit Divanı 'nda Mahallîleşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları*, "Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 209-248.

³⁸ Y. Kaplan, *Sâbit'in Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri*, "Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/4 Summer 2009, ss. 599-635.

³⁹ H. Yekbaş, *Mahallîleşme ve Şeyhülislam Yahya*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 330-356.

⁴⁰ R. Erkul, *Mahallîleşme ve Nedim'in Şarkıları*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 166-181.

⁴¹ A. Yıldırım, *Nedim'in Şiirlerinde Somutlaştırma*, "Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi", Cilt: 12, Sayı: 2, Elazığ 2002, ss. 211-218.

⁴² A. Sağlam, *Nedim ve Necâtî Divanlarında Kullanılan Mahallî Unsunların Mukayesesi*, "The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science", Vol. 5 Issue 2, April 2012, ss. 269-284.

Założenia teoretyczne i terminologiczne

Rozważając znaczenie *mahallileşme* dla literatury dywanowej, niezbędne jest wyjaśnienie tego pojęcia jako kluczowego dla podjętej problematyki. W ogólnym ujęciu *mahallileşme* to zjawisko przenikania motywów regionalnych, elementów życia społecznego oraz rzeczywistych wydarzeń do poezji, oczyszczenia języka z obcych wpływów i wykorzystywania czystego języka tureckiego, mowy potocznej, regionalizmów, przysłów i powiedzeń, a także rodzimych gatunków literackich. Pozostaje jednak kwestią sporną, czy zjawisko to można uznać za nurt w literaturze dywanowej.

W literaturze przedmiotu zjawisko to nazywane jest w różny sposób: jako nurt (tur. *akım*), prąd (tur. *cerayan*), styl (tur. *tarz*), trend (tur. *üslup*), ruch (tur. *hareket*), tendencja (tur. *eğilim*). Podczas gdy w niektórych źródłach zaobserwować można ostrożne i niejednoznaczne podejście do tej kwestii, w większości zupełnie nie bierze się pod uwagę różnic między powyższymi terminami. Fakt, że często te pojęcia uznawane są za synonimiczne, utrudnia jednoznaczne określenie podejścia badaczy przedmiotu do tego zjawiska⁴³.

Przykładowo Nihat Sami Baharlı *mahallileşme* określa jako prąd: „Prąd regionalizacji to ruch unarodowienia i dojrzenia języka tureckiego i literatury samej w sobie, pod wpływem lokalności i ludowości. Prąd ten jest odzwierciedleniem tendencji do „ulokalniania” (tur. *yerlileşme*) powstałej na skutek umocnienia się, przy udziale czołowych XVIII-wiecznych twórców, ruchów, dążących do oczyszczenia języka i unarodowienia (tur. *millileşme*) literatury, których ślady były widoczne [w literaturze ludów tureckich] od samego początku”⁴⁴.

Mine Mengi i Mustafa İsen traktują natomiast zjawisko regionalizacji jako nurt. İsen jest zdania, że w literaturze dywanowej współistniały trzy nurty: *Türkî-i Basit* (tendencja do posługiwania się w literaturze czystym językiem tureckim), *mahallileşme* i *Sebk-i Hindî* (styl indyjski): „...Nurt lokalny natomiast, począwszy od Bâkîego, cechują

⁴³ Na potrzeby niniejszej rozprawy, podczas rozważań dotyczących terminologii przyjęto, że określenie „nurt” odnosi się do zjawiska najtrwalszego i najistotniejszego dla literatury, chociaż niekiedy może być ono stosowane wymiennie z pojęciem „prąd” (przy czym można odnieść wrażenie, że pojęcie „prąd” odnosi się do zjawiska nieco mniej trwałego i o mniejszym znaczeniu), jako kolejne w tej hierarchii umiejscowiono pojęcia „stylu” i „kierunku”, za zjawisko o mniejszej wadze i mniejszym spektrum oddziaływania uznano „ruch”, natomiast jako „tendencję” uznano zjawisko o najmniejszym znaczeniu i wpływie na kształt literatury jako całości. W dalszych częściach rozprawy pojęcia te traktowane są synonimicznie.

⁴⁴ N.S. Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, t. II, İstanbul 1998, s.745.

działania mające na celu ulokowanie stambulskiego języka tureckiego, odpowiednio do struktury społecznej naszego języka. Prąd ten jest próbą wykorzystania wspólnego porządku kompozycyjnego, pochodzącego z literatury arabskiej i perskiej, poprzez podporządkowanie go własnej wyobraźni, nadanie mu regionalnego, narodowego charakteru i dodanie barw, refleksji, emocji z naszego życia”⁴⁵.

Niektórzy badacze z niepewnością odnoszą się do tego tematu i są ostrożni w nazywaniu zjawiska regionalizacji nurtem. H. Dilek Batislam, autorka pracy magisterskiej, poświęconej elementom regionalnym w dywanie Nedîma, zjawisko *mahallileşme* określa mianem ruchu: „Możemy powiedzieć, że *mahallileşme* to ruch unarodowiania, rozwijający się pod wpływem literatury arabskiej i w jeszcze większym stopniu perskiej, który rozpoczął się od oczyszczania języka poezji dywanowej, a rozwijając się z czasem, odbił się także na formie oraz treści, aż do zorientowania literatury na nasze społeczeństwo i życie”⁴⁶. Dopiero w tekście dotyczącym wykorzystania w poezji Nedîma przysłów i powiedzeń określa regionalizację jako nurt: „Pod wpływem nurtu regionalizacji, pod koniec XVII i na początku XVIII wieku tematyka poezji dywanowej staje się coraz bogatsza”⁴⁷.

Chociaż Mustafa Ayyıldız i Hamdi Birgören piszą o regionalizacji i stylu indyjskim jako o nurtach, wyznają tezę, że najważniejsze zmiany zaszły w literaturze tureckiej pod wpływem Zachodu. „Chociaż wspomina się o pisarzach i poetach zbierających się wokół bogatych domów i pałacu, nurtach takich jak regionalizacja i styl indyjski, najważniejsze zmiany w literaturze tureckiej zaszły pod wpływem Zachodu”⁴⁸.

Muhsin Macit, Ahmet Atilla Şentürk i Ahmet Kartal reprezentują podejście bardziej zachowawcze i zamiast „nurtu” posługują się takimi terminami jak: prąd, styl lub kierunek. Muhsin Macit, w tekście związanym z twórczością Nedîma, określa regionalizację jako prąd, pisząc: „Nedîm jest największym, XVIII-wiecznym reprezentantem prądu regionalizacji, który ukształtował się wraz z Necâtîm, a osiągnął szczyt w rękach takich poetów jak Bâkî i Şeyhülislam Yahya”⁴⁹.

⁴⁵ M. İsen, *Ötelerden Bir Ses: Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Akçağ Yayınevi, Ankara 1997, s. 497.

⁴⁶ M. Erdoğan, *Divan Şiirinde...*, *op. cit.*, s. 116.

⁴⁷ H. D. Batislam, *Nedîm Şiirlerindeki...*, *op. cit.*, s. 109.

⁴⁸ M. Ayyıldız, H. Birgören, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, ss. 617-618.

⁴⁹ M. Macit, *Mahallileşme Cereyanı ve Nedîm*, “Osmanlı” (“Kültür ve Sanat”), IX, Ankara 1999, ss. 711-717.

Ahmet Atilla Şentürk i Ahmet Kartal w odniesieniu do nurtu lokalnego posługują się terminami styl i kierunek: „Inny styl w poezji nazywany stylem lokalnym/regionalnym rozumiany jest jako umieszczanie w poezji dużej ilości elementów lokalnych i regionalnych. Cechuje go skłonność do posługiwania się czystym językiem i wykorzystywania wyrażeń regionalnych, poszukiwania lokalnych tematów, która w tym okresie coraz bardziej się rozpowszechniała, będąca źródłem stylu regionalnego, który ujawnił się w pełni w następnym okresie”⁵⁰.

Niektórzy badacze literatury zajmujący się stylem klasycznym w literaturze dywanowej, wyróżniają cztery nurty: klasyczny, indyjski, dydaktyczny i regionalny (folklorystyczny). Pojęcie *mahallileşme* określają mianem ruchu bądź stylu, ale nigdy nurtu. Okres klasyczny obejmuje czasy panowania Ahmeta I (1590-1617) oraz Mustafy II (1664-1703). Według literaturoznawców pojawiające się w tym czasie w poezji elementy lokalne/regionalne, a zatem styl regionalny (folklorystyczny), stanowią podstawę do stylu Nedîma i prądu regionalizacji, który wykształcił się w następnym okresie. Tak więc obfite korzystanie z motywów regionalnych w XVI wieku, doprowadziło do powstania stylu regionalnego, który rozwijając się, wraz z twórczością Nedîma, przekształcił się w nurt regionalny.

Ziya Avşar i Atilla Özkırmılı natomiast zajmują zdecydowane stanowisko w kwestii definiowania pojęcia *mahallileşme*. Ziya Avşar, w wyniku szczegółowych badań nad *Türki-i Basit* doszedł do wniosku, że nie można uznać go za odrębny nurt w literaturze, ale za skutek, swoiste rozwinięcie regionalizacji. Zdaniem Avşara w perspektywie historycznej regionalizacja posiada wszystkie znamiona nurtu: „XIV-wieczni poeci, tacy jak Dehhanî, Ahmedî, Kadı Burhâneddin czy Ahmed-i Dâ’î oraz tworzący w następnym stuleciu, wzorując się na nich, Şeyhî i Ahmet Paşa piszą swoje utwory, czerpiąc z poezji perskiej. Jako naturalny skutek takiego podejścia, do języka tureckiego wchodzi obce słowa. W reakcji na zbytnie zainteresowanie poetami pochodzącymi z ziem arabskich i perskich, rodzi się nurt regionalizacji”⁵¹.

Atilla Özkırmılı, w przeciwieństwie do Avşara, początkowo zdaje się prezentować opinię, zgodnie z którą w poezji dywanowej nie można mówić o istnieniu nurtów we współczesnym znaczeniu tego słowa. Według niego w poezji dywanowej istnieją dwie tendencje: tendencja do wzorowania się na stylu indyjskim i tendencja

⁵⁰ A. A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı...*, *op. cit.*, s. 347.

⁵¹ Z. Avşar, *Türki-i Basiti Yeniden Tartışmak*, “Bilig”, 18/Yaz 2001, s. 140.

do „lokalizacji”: „Natomiast tendencję do lokalizacji należy rozpatrywać na dwóch różnych poziomach – pod względem formy i w ujęciu holistycznym. Lokalizacja na poziomie formy przejawia się w warstwie językowej, unikaniu obcego słownictwa i zwróceniu się ku mowie tureckiej”⁵². Jednak w kolejnych wersach sam sobie zaprzecza, określając *Türki-i Basit* mianem nurtu, co pokazuje, że nie miał on jednoznacznego zdania w kwestii istnienia nurtów w literaturze dywanowej.

Trudno zatem jednoznacznie stwierdzić, jakim terminem powinno się określać zjawisko regionalizacji. Ahmet Bozdoğan, w swoim artykule „*Dönem*” ve „*Akım*” *Nitelemeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Milli Edebiyat* (Literatura narodowa – termin pomiędzy pojęciami okres i nurt), wymienia podstawowe zasady, które musi spełnić zamysł literacki (tendencja w literaturze), żeby można było go nazwać nurtem⁵³:

1. Przede wszystkim, zanim zjawisko artystyczne będzie można określić mianem „nurtu”, należy wyróżnić okres przygotowawczy i prekursorów, którzy dzięki działalności naukowej lub twórczej, dążą do przyswojenia i popularyzacji tego zjawiska.

Odnosząc się do powyższego założenia, należy uznać, że Sâfi, Aydınlı Visâlî, a szczególnie Necâtî pisząc w XV wieku wiersze czystym językiem tureckim (*Türki-i Basit*), z powodzeniem wykorzystując w swoich utworach przysłowia, powiedzenia i porzekadła ludowe, stworzyli podwaliny regionalizmu. Tym sposobem stali się prekursorami tendencji obfitego wykorzystywania przysłów i powiedzeń w poezji, widocznej w twórczości niektórych poetów w późniejszych stuleciach.

2. Następnie, po określeniu prekursorów, należy zbadać, czy równoległe lub w późniejszym okresie pojawiają się twórcy, hołdujący danemu zjawisku i wdrażający jego założenia do własnej twórczości, których można określić jako przedstawicieli danego nurtu.

⁵² A. Özkırmı, *Türk Yazın Tarihinde Akımlar*, “Türk Dili Dergisi” (Yazın Akımları Özel Sayısı), Ocak 1981, s. 412.

⁵³ A. Bozdoğan, “*Dönem*” ve “*Akım*” *Nitelemeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Milli Edebiyat*, „İlmi Araştırmalar”, 0 (22), 2006, s. 22.

Przede wszystkim Nedîm, a wraz z nim także Tatlavlalı Mahremî, Edirneli Nazmî, Bâkî, Taşlıcalı Yahya, Şeyhülislam Yahya, Nev'î, Nâbî, Sâbit, poświęcając w swoich utworach dużo miejsca elementom lokalnym, stali się przedstawicielami regionalizacji w poezji dywanowej. Są to pierwsze nazwiska, które przychodzą na myśl w kontekście regionalizacji i *Türkî-i Basit*. Z tego punktu widzenia regionalizacja posiada znamiona nurtu. Chociaż nie wszyscy literaturoznawcy są zgodni w uznaniu zasług wyżej wymienionych twórców. Najwięcej różnic pojawia się w opiniach dotyczących Mahremîego i Nazmîego – niektórzy badacze dostrzegają i chwala ich starania, by stworzyć poezję pisaną czystym językiem tureckim, inni są zdania, że ich działania nie przyniosły większych efektów i nie miały wpływu na rozwój tego zjawiska w literaturze.

3. Aby zjawisko artystyczne zyskało wymiar nurtu, powinno stać się przedmiotem manifestu lub tekstu noszącego znamiona manifestu, w którym przedstawiona została jego definicja, nakreślono środowisko, w którym zjawisko to się rozwinęło oraz pierwsze utwory i twórców, które można do niego zaliczyć. Jednak nawet w przypadku uznanych nurtów, nie będących przedmiotem dyskusji, założenie to nie zawsze zostaje spełnione.

Nie ma tekstu, w którym poeci dywanowi przedstawiają swoje poglądy odnośnie zjawiska regionalizacji i bronią swojego stanowiska. Wprawdzie od czasu do czasu pisywano bejty lub gazele związane z tą kwestią, lecz na tej podstawie nie ma możliwości wywnioskowania, w jakim stopniu przyswoili i hołdowali prądowi lokalizacji. Natomiast, jak stwierdzono wyżej, tradycja literacka pokazuje, że brak manifestu dotyczącego danego zjawiska, nie oznacza, że nie można go uznać za nurt.

4. Przynajmniej jedna cecha wspólna zjawisk artystycznych, które osiągnęły wymiar nurtu, powinna wykształcić się pod wpływem zjawisk występujących przed nimi.

W XV wieku poeci tacy jak Necâtî Bey, Aydınlı Visâlî czy Sâfî preferowali twórczość w czystym języku tureckim, a w swoich wierszach obficie wykorzystywali przysłowia, powiedzenia i ludowe porzekadła. Nie można jednak zaobserwować tworzenia się wśród nich stronnictw czy grup. Ich preferencje w kwestii języka uważane

są za indywidualne podejścia⁵⁴. Jednak w kolejnych epokach poeci zaczęli przedstawiać swoje poglądy na ten temat w swoich bejtach. Przykładowo, w XVII wieku Nâbî wyraził opinię, dotyczącą stylu *Sebk-i Hindî*, stwierdzając, iż to za sprawą tej tendencji język poezji osmańskiej stał się niezrozumiały.

*Ey şî'r meydânında satan lafz-ı garîb
Dîvan-ı gazel nüsha-i kâmûs degildir*⁵⁵

Ty, który na polu poezji wprowadzasz obce słowa,
[Wiedz, że] dywanowa gazela nie jest repliką słownika.

Jego sprzeciw nie dotyczy jedynie niezrozumiałego języka. Utwory tego poety nastawione są na myślenie i na skłanianie do myślenia. Takie podejście Nâbîego jest rezultatem ograniczonej ekspresji stylu indyjskiego. Jednocześnie sytuacja społeczna i polityczna w epoce, w której żył, skierowały go na taką drogę. Dość istotna dla omawianej kwestii jest jedna z gazeli Nâbîego z redifem *usandık* (mamy dość, znudziliśmy się). Ukazuje ona jak bardzo społeczeństwo znudzone było rutynową, jednostajną tematyką. Autor poszukiwał nowości oraz zwracał uwagę na to, że ludzie powinni skierować swoje spojrzenie na świat zewnętrzny. Jego poglądy można powiązać z chęcią wyjścia poza powtarzane od stuleci tematy, co stanowiło cechę charakterystyczną zwolenników *mahallileşme*.

*Bir devlet için çarha temennâdan usandık
Bir vasl için agyâra müdârâdan usandık
Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unuttuk
Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan usandık
Düşdük katı çokdan heves-i devlete ammâ
Ol dâiye dagdaga-fermâdan usandık
Dil gamla dahi dest ü girîbâandan usanmaz
Bir yâr için agyâr ile gavgâdan usandık
Nâbi ile ol âfetin ahvâlini nakl et
Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ'dan usandık*⁵⁶

⁵⁴ M. Erdoğan, *Divan Şiirinde...*, op. cit., s. 120.

⁵⁵ M. İsen, *Geleneğe Direnen Bir Şair: Nâbî*, "Millî Folklor", Yıl 24, Sayı 95, b.m. 2012, s. 6.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 756.

Dość mamy błagania losu o szczęście i powodzenie
Dość uśmiechania się do obcych za z ukochaną widzenie
Cierpiąc przez rozstanie, zapomnieliśmy o radości spotkania
Zamroczeni winem dość mamy [w ustach] smaku jego
Dawno już straciliśmy radość i imię dobre
Zbrzydły nam żądze, niepokój i ferment budzące
Choć serce nie przestanie zmagać się ze strapieniami
[My] dość mamy sporów o ukochaną z rywalami
Opowiedz nam historię Nâbîego i jego wybranki
Dość mamy legendy o Lejli i Madżnunie

Nâbî w wielu utworach wyraża podobne poglądy. Jest jednym z poetów, którzy najgłośniej wyrażają swój stosunek to wcześniejszych zjawisk artystycznych. Gdyby inni poeci dywanowi, przychylni elementom regionalnym również jasno jak Nâbî wyrażali swoje zdanie, być może *mahallileşme* byłoby szerzej postrzegane jako nurt.

5. Prądy w sztuce funkcjonują w najbardziej płodnym okresie historycznym danej epoki, ale po tym czasie także mają swoje kontynuacje. Ten warunek jest jedną z cech nurtów nie tylko w literaturze, ale we wszystkich dziedzinach sztuki.

Literatura dywanowa to literatura, która powstała i istniała w obrębie określonych zasad dotyczących języka, treści, porządku kompozycyjnego i rozumienia sztuki. Zatem, ponieważ literatura dywanowa osiągnąwszy określone stadium, przestała się rozwijać, a w następstwie tego rozpoczął się okres jej zaniku, regionalizacja nie mogła zdobyć nowych stronników w obrębie tej literatury. Wraz ze zmianami społecznymi i politycznymi oraz zwróceniem się literatury tureckiej, która przez stulecia czerpała ze Wschodu, ku Zachodowi, stała się ona nowym typem literatury, w której nie było miejsca na nurty, style czy ruchy, należące do „starego porządku”.

W rezultacie tych rozważań można powiedzieć, że w kontekście zasad podanych powyżej, pojęcie regionalizacji (lokalizacji) jako koncepcji literackiej w poezji dywanowej nosi wiele znamion nurtu literackiego. Fakt, iż tak trudno uznać ją za nurt literacki można powiązać z tym, że poeci, którzy w swoich utworach przykładali dużą wagę do elementów lokalnych, nie zajęli zdecydowanego stanowiska, wychodzącego

poza tendencje literackie epoki, a także nie stworzyli ugrupowań. Innymi słowy poeci będący zwolennikami regionalizacji – poza wyjątkami takimi jak Nâbî – traktowali to podejście indywidualnie, a postrzegając je w ten sposób, nie próbowali go rozprzestrzeniać. Z tego powodu regionalizacja nie mogła stać się nurtem w pełnym tego słowa znaczeniu.

Inną przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że poezja dywanowa dopełniła się, nie wychowawszy tak wielkich poetów jak Nedîm, który reprezentował regionalizację w każdym jej aspekcie. Zjawisko to od początku postrzegane było jako delikatna linia, która z czasem zyskała na znaczeniu, wraz z Nedîmem osiągnęła szczyt w kwestii formy, treści i języka, a gdy już miała osiągnąć wymiar nurtu, zanikła, nie mogąc trwać w obrębie poezji dywanowej. Natomiast z przeprowadzonych badań wynika, że bez względu na to, jakim terminem będziemy ją określać, lokalizacja stanowiła ważny element klasycznej literatury tureckiej i odegrała ważną rolę w jej kształtowaniu, a nawet w pewnym sensie przyczyniła się do przedłużenia jej istnienia.

Aspekt socjologiczny zjawiska lokalizacji w poezji dywanowej

Klasyczna literatura turecka, podobnie jak literatury arabska i perska, stanowiące jej fundamenty, jest wyjątkowa pod wieloma względami. Jednym z nich jest aspekt socjologiczny tej literatury. Zagadnienie to jest przedmiotem dyskusji w obrębie dwóch przeciwnych stanowisk, która rozpoczęła się jeszcze w epoce tanzymatu. Fakt, że debata na ten temat trwa do dziś wynika z tego, że ma ona zarówno podłoże ideologiczne, jak i wiąże się z pewnym zamieszczeniem definicyjnym. Ponadto cel, zakres i metodologia socjologii klasycznej literatury tureckiej nie są jasno określone, co stanowi dodatkowe utrudnienie. W związku z tym, konieczne jest krytyczne spojrzenie na badania, prowadzone w tym obszarze.

Kwestia celu poszukiwania elementów lokalnych w klasycznej literaturze tureckiej jest ściśle związana z ideowym aspektem dyskusji. Począwszy od Namika Kemala literatura dywanowa – postrzegana jako literatura pałacowa, wyrosła z Enderunu, literatura wysoka dostępna i przeznaczona dla elit – była ostro krytykowana za swoją „nienarodowość”, oderwanie od społeczeństwa i brak realizmu. Debaty na ten temat trwają do dziś, choć nie są już tak żywiołowe. Pojawiająca się krytyka, nie tylko nie jest zgodna z metodologią badań literaturoznawczych i nie obejmuje estetycznego aspektu literatury dywanowej, ale formułowana jest głównie przez zwolenników idei nacjonalistycznych i/lub prozachodnich. Naturalne jest więc, że wywołuje ona sprzeciw środowisk konserwatywnych i proislamskich. Badacze klasycznej literatury tureckiej zapewne też, do pewnego stopnia, zajęli stanowisko obronne ze względów ideologicznych. Świadczyć może o tym fakt, iż znakomita większość badań nad zjawiskiem lokalizacji i lokalności w literaturze dywanowej rozpoczyna się od stwierdzenia: „Nazywanie klasycznej poezji tureckiej oderwaną od społeczeństwa jest błędne”. Fakt, że literaturoznawcy nie są w stanie lub nie chcą odciąć się od kontekstu ideologicznego, powoduje, że prowadzone w tym obszarze badania są stronnicze, a założenia socjologii literatury dywanowej niepełne lub błędne. Tymczasem celem literaturoznawców, nie powinno być udzielanie komuś odpowiedzi czy bronienie określonego stanowiska, ale zweryfikowanie pewnych hipotez badawczych, przeprowadzenie badań i obiektywna interpretacja ich wyników. Właśnie dlatego wspomniane wyżej stwierdzenie powinno znaleźć się w części podsumowującej, a nie stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań. Mając na uwadze powyższe,

bardzo istotnym i wartościowym jest fakt, iż badania przeprowadzone na potrzeby niniejszej rozprawy oraz interpretacja ich wyników są całkowicie bezstronne i pozbawione jakiegokolwiek warstwy ideologicznej.

Najpopularniejszą metodą wykorzystywaną do analizy socjologii literatury dywanowej jest zdefiniowanie „elementów lokalnych” w tekstach literackich. Elementy te obejmują bardzo wiele tematów i zagadnień od elementów językowych po szeroko pojęty folklor, elementy kultury materialnej i niematerialnej, bieżące wydarzenia społeczne, sztukę i architekturę. Ta sytuacja powoduje wrażenie, że badacze elementów lokalnych są ekspertami we wszystkich tych dziedzinach. Tak szeroki zakres badań sprawia, że artykuły i komunikaty naukowe, w których przedstawiane są wyniki, przekraczają objętość przyjętą dla tego typu publikacji naukowych. Ponadto, chociaż identyfikacja elementów lokalnych ma na celu ukazanie, że literatura dywanowa nie jest oderwana od społeczeństwa, wymienia się wśród nich również zwyczaje i ceremonie pałacowe, śluby, szaty i przedmioty osobistego użytku, przedmioty związane z kultem religijnym i mistycyzmem, wierzenia, stroje. Takie podejście, nie tylko nie demontuje hipotez, mówiących o oderwaniu literatury dywanowej od społeczeństwa czy nadmiernych wpływach mistycyzmu, ale wręcz je potwierdza. Co więcej, mimo iż istnieją monografie Şentürka czy Gürbüza, dotyczące takich tematów jak łucznictwo, fryzjerstwo czy krawiectwo, brak studiów nad równie istotnymi zjawiskami m.in.: ubiorem, hodowlą zwierząt, rolnictwem, architekturą, kulturą miejską czy folklorem, w dużym stopniu utrudnia prowadzenie badań związanych z tą problematyką. Fakt, że elementy lokalne są na ogół identyfikowane dzięki rozpoznaniu ich przez badacza, zwiększa konieczność opracowywania takich monografii.

Terminy, które wiążą się z socjologią klasycznej literatury tureckiej to pojęcia takie jak: lokalizacja, element lokalny/folklorystyczny/narodowy, socjalizacja, życie społeczne, realizm, naturalizm, rzeczywistość. Rozwiązanie dylematów definicyjnych i terminologicznych powinno być priorytetowym krokiem w dążeniu do rozwiązania wyżej opisanych problemów, gdyż niejasne, nie do końca sprecyzowane pojęcia i podstawowe terminy sprawiają, że wszystkie prace sformułowane wokół takich definicji, będą zawierały błędy merytoryczne. Zanim więc opracuje się założenia socjologii klasycznej literatury tureckiej, należy wyjaśnić, jak rozumie się wymiar społeczny literatury. Jak stwierdza Andrews klasyczna literatura turecka zawiera w sobie, czy opiera się na, sieci silnych interakcji: najważniejszym ogniwem jest poeta, bardzo często przedstawiający siebie z pozycji podmiotu lirycznego, w warstwie

tematycznej pojawiają się: romantyczny związek z ukochaną/ukochanym/Bogiem, postać rywala, postacie ascetów i sufich, relacje religijno-mistyczne, świat rozrywki, a w nim podczaszy, muzycy i biesiadnicy, targi i bazyry, życie lokalne, elementy dzikiej przyrody i niewątpliwie również związki z pałacem – gęsta sieć relacji i powiązań. Usunięcie pałacu i zagadnień z nim związanych z palety zagadnień określanych jako elementy lokalne oznacza ograniczenie zjawiska lokalności do życia codziennego i folkloru. Tymczasem, jeśli celem jest stworzenie społecznego obrazu literatury należy uwzględnić wszystkie elementy i relacje społeczne.

Twierdzenie, że literatura jest całkowicie oderwaną od życia fantazją, jest sprzeczne z naturą literatury. Podobnie jak zwrócenie się w stronę jednostki w tureckiej literaturze końca XIX-go i XX wieku (por. *Servet-i Fünun*) postrzegane jest jako zjawisko socjologiczne, tak samo w klasycznej literaturze tureckiej analiza elementów, definiowanych jako dotyczące jednostki lub jako fantazje autora, pokazuje, że składają się na nie światopogląd i rozumienie wiedzy oraz istnienia przez społeczeństwo. Ta sytuacja pokazuje również, że nie ma zależności pomiędzy realizmem a analizą socjologiczną. To, że poezja dywanowa nie jest poezją indywidualistyczną czy religijną wynika choćby z miejsc ukazywanych w dywanach. Poeta klasyczny źle się czuje w miejscach kultu religijnego, takich jak meczety, czy w domu – miejscu ściśle związanym z konkretną jednostką. W miejscach, które napełniają dywanowego poetę pozytywnymi emocjami zawsze znajduje się więcej niż jedna osoba. Co więcej fakt, że wiersz ma charakter społeczny, nie oznacza, że jest to wiersz o zabarwieniu socjalistycznym. W poezji dywanowej nie zauważa się socrealizmu ani narodowo-romantycznego socjalizmu. Poeci klasyczni zwykle wykorzystywali elementy społeczne jako fundamenty lub elementy pomocnicze. Utwory, które w całości odzwierciedlają życie i problemy społeczeństwa, jak na przykład *Arpa Kasidesi* Necâtiego należą do rzadkości. Co więcej na obszarze rozciągającym się od Bałkanów po Egipt i Indie, gdzie obok narodów muzułmańskich – Arabów i Persów, znajdują się również poeci wywodzący się z narodów chrześcijańskich, opieranie literatury na perspektywie jednego narodu byłoby sprzeczne z logiką. Stąd też konieczne jest postrzeganie literatury klasycznej jako wytworu kultury turecko-islamskiej, niezależnie od narodowości. W przeciwnym razie, biorąc pod uwagę uderzające, a niekiedy wręcz obrażające tureckość bejty Necâtiego, niewłaściwe byłoby uznawanie go za jednego z pionierów lokalizacji. Tematyka wybierana przez poetę związana jest z jego własnym stylem, dlatego też nie powinna być oceniana przez pryzmat estetyki literackiej. Fakt, że Haşim,

który osobiście uczestniczył w bitwie o Gallipoli, nie napisał na ten temat ani jednego wersu, nie czyni go złym poetą, podobnie jak poezja Mehmeta Akifa Ersoya nie może być uznawana za wartościową tylko dlatego, że upodobał on sobie ten temat – żaden poeta nie może być wartościowany ze względu na tematykę swoich utworów. Uznanie danej problematyki za lepszą lub gorszą jest oceną subiektywną, zależną od gustu oceniającego, nie może więc być traktowane jako kryterium w badaniach naukowych.

Jak już zauważono, brakuje holistycznego opracowania tematu, to zaś wynika z braku szczegółowych opracowań „wycinków” w postaci analizy twórczości poszczególnych autorów pod kątem występowania poszczególnych elementów lub analizy występowania konkretnych elementów w poezji w określonym okresie. Aby jednak wykorzystanie takich „cząstkowych” prac do stworzenia całościowego opracowania było możliwe, konieczne jest sformułowanie spójnych definicji i klasyfikacja elementów lokalnych, regionalnych, folklorystycznych, narodowych i codziennych, które obecnie często używane są synonimicznie. Jeden z proponowanych systemów przedstawiony został w jednym z podrozdziałów niniejszej rozprawy, zatytułowanym: „Ogólne i szczegółowe założenia badań własnych”.

Metodologia badań

Cel badań i metody badawcze

Głównym celem podjętych badań było wykazanie, że zjawisko regionalizacji/lokalizacji (tur. *mahallileşme*) nie stanowiło jedynie cechy twórczości wybranych poetów dywanowych, ale współistniało nieprzerwanie wraz z innymi nurtami i stylami charakterystycznymi dla klasycznej poezji tureckiej. Poprzez ukazanie odmiennych form nurtu lokalnego w twórczości różnych poetów, tworzących w kolejnych stuleciach, podjęto próbę udowodnienia, że lokalizacja jest pewnego rodzaju odpowiedzią na zarzut oderwania poezji dywanowej od rzeczywistości; że rozwinięcie się tego nurtu pozwoliło na przybliżenie poezji pałacowej większemu gronu odbiorców, wpływając na jej popularyzację i przedłużając jej istnienie; i że można nawet pokusić się o stwierdzenie, że nurt lokalizacji stanowił podłoże, na którym rozwinął się turecki realizm w literaturze XIX i XX wieku.

Dla zrealizowania głównego celu badawczego sformułowane zostały następujące cele etapowe:

1. Scharakteryzowanie poezji dywanowej, przeanalizowanie jej kondycji i perspektyw w kontekście historycznym.
2. Przeanalizowanie zjawiska regionalizacji, jego źródeł i wpływu, jaki wywarło na postrzeganie poezji dywanowej.
3. Identyfikacja i omówienie elementów lokalnych w utworach poetów tworzących klasyczną poezję turecką w kolejnych stuleciach jej istnienia.
4. Udowodnienie, że zjawisko regionalizacji stworzyło nowe możliwości rozwoju poezji dywanowej, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom odbiorców.

Poszczególne cele zrealizowano wykorzystując metodę analizy i krytyki piśmiennictwa, nazywaną inaczej metodą analizy krytycznej, aby wykazać celowość oraz oryginalność podjętej tematyki, zanalizować, ocenić oraz zsyntetyzować aktualny stan wiedzy oraz ukazać podobieństwa i różnice w dotychczasowych teoriach dotyczących zjawiska *mahallileşme*, co pozwoliło na nadanie kierunku dyskusji naukowej. Dokonano także przeglądu systematycznego źródeł pierwotnych (artykułów naukowych, prezentujących wyniki oryginalnych spostrzeżeń, teorii i hipotez; utworów poetyckich

poszczególnych autorów, reprezentujących nurt lokalny) i wtórnych, dotyczącego tego zagadnienia. W celu porównania wybranych utworów – języka i stylu poetyckiego wykorzystanego przez twórcę – dokonano analizy translatorskiej.

W rozprawie autorka zamieściła własne przekłady utworów poetyckich oraz tłumaczenia fragmentów tekstów źródłowych, wykorzystanych na potrzeby przeprowadzonych badań.

Pytania badawcze

Dla zrealizowania poszczególnych celów etapowych sformułowano następujące pytania badawcze:

1. Dlaczego zaistniała potrzeba zmienienia charakteru poezji dywanowej?
2. Jakie nowe elementy zjawisko regionalizacji wprowadziło do poezji dywanowej?
3. W jaki sposób zjawisko regionalizacji przejawia się w twórczości poszczególnych twórców?
4. Jakie nowe możliwości dla poezji dywanowej stworzyło zjawisko regionalizacji?

Hipotezy badawcze

Na potrzeby niniejszej rozprawy sformułowano następujące hipotezy badawcze:

1. Biorąc pod uwagę podstawowe zasady, jakie musi spełnić zjawisko literackie, żeby można było nazwać go nurtem⁵⁷, *mahallileşme* należy uznać za nurt literacki w literaturze osmańskiej.
2. Lokalizacja nie była zjawiskiem marginalnym, a elementy lokalne obecne są w twórczości klasycznych poetów tureckich, tworzących w kolejnych stuleciach.
3. Nurt lokalny stworzył dla ogarniętej stagnacją poezji dywanowej nowe możliwości rozwoju.
4. Nurt lokalny wpłynął na popularyzację literatury dywanowej, opóźniając jej schyłek.

⁵⁷ A. Bozdoğan, "Dönem" ve "Akım" Nitelemeleri..., *op. cit.*, s. 22.

Materiały badawcze

W celu opracowania zagadnień teoretycznych i terminologicznych wykorzystano publikacje z zakresu literaturoznawstwa, teorii literatury, socjologii literatury i metodologii badań naukowych, ze szczególnym uwzględnieniem badań literaturowych m.in. *Teorie badań literackich* Z. Mitostek oraz *Literatura, teoria, metodologia* opracowanej pod redakcją D. Ulickiej oraz *Socjologia literatury. Antologia* pod redakcją G. Jankowicza i M. Tabaczyńskiego, a także artykuły naukowe *Metodologie i mody metodologiczne we współczesnej humanistyce (literaturoznawstwie)* S. Balbusa i *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa* W. Boleckiego.

Problematyka niniejszej rozprawy wymagała dogłębnej analizy literatury z zakresu literatury tureckiej, ze szczególnym uwzględnieniem literatury dywanowej, jej charakterystyki, wpływów i perspektyw rozwoju. W związku z niewielką ilością publikacji w języku polskim związanych z literaturą turecką oraz całkowitym brakiem pozycji zajmujących się szerzej zjawiskiem regionalizacji, przeprowadzając analizę literatury oparto się na opracowaniach w języku tureckim, które wymienione zostały w rozdziale poświęconym przeglądowi literatury przedmiotu.

Część merytoryczną opracowano na podstawie badań przeprowadzonych z wykorzystaniem tekstów źródłowych – utworów lub fragmentów utworów omawianych poetów, w języku osmańskim lub, w niektórych przypadkach, ich przekładach na współczesny język turecki.

Ogólne i szczegółowe założenia badań własnych

Kluczowa dla tematyki niniejszej rozprawy jest identyfikacja „elementów lokalnych” w utworach tureckich poetów dywanowych. Prawidłowe zdefiniowanie tych elementów, może stwarzać pewne trudności, ponieważ obejmują one wiele komponentów: językowych, folkloru, kultury materialnej i niematerialnej, aktualnych wydarzeń.

Zgodnie z definicją *Słownika Języka Polskiego PWN* określenie „lokalny” oznacza „istniejący lub działający na danym obszarze, charakterystyczny dla danego

obszaru”⁵⁸. Wobec tego należy ustalić, które elementy występujące w poezji można uznać za lokalne. Czy można uznać za element lokalny noszenie filcowych ubrań, uznawane za zwyczaj wywodzący się z Azji Środkowej, o którym wspomina Mesîhî, poeta, tworzący w Edirne? A kąpiele w rzece, gra w szachy i pełnienie funkcji miejskiego krzykacza można uznać za lokalne, mimo iż nie są one unikalne dla konkretnej okolicy czy regionu? Jeśli za „lokalny obszar” uzna się ziemie Imperium Osmańskiego, wówczas do elementów lokalnych powinno się zaliczać również komponenty arabskie i perskie, a wtedy dyskusja o nurcie lokalizacji stałaby się bezzasadna. Z tego powodu, podczas identyfikacji elementów „lokalnych” należy skupić się na komponentach rdzennie tureckich. Za kwestię marginalną należy również uznać miejsce, w którym poeta tworzył. Istotny jest natomiast sposób, w jaki ukazywał opisywane zjawiska i społeczności.

Kolejną istotną grupą są „elementy narodowe”, które powinny być odzwierciedleniem życia, wierzeń i sposobu myślenia Turków z czasów przedislamskich. Wyszczególnienie tej grupy ma na celu ukazanie związku pomiędzy tureckością a klasyczną literaturą turecką. Dokonując takiej klasyfikacji należy jednak mieć na względzie także mnogość elementów wywodzących się z kultur arabskiej i perskiej np. noszenie amuletów oraz kultury chrześcijańskiej jak zapalanie świec, które współistniały ze sobą, wzajemnie się przenikając. Taki stan rzeczy sprawia, że niejednokrotnie trudno jest jednoznacznie określić pierwotne pochodzenie danego elementu.

Następną braną pod uwagę grupą są „elementy folklorystyczne”, rozumiane jako wierzenia i praktyki ludowe, symboliczno-artystyczne przejawy kultury tureckiej pojawiające się w literaturze klastycznej. Podobnie jak elementy określone jako narodowe, powinny się one wywodzić z kultury starotureckiej. Elementy te cechują wieloskładnikowość, niejednorodność i synkretyzm, stąd też w badaniach, a co za tym idzie, także w literaturze przedmiotu elementy te często bywają rozpatrywane w połączeniu z „elementami lokalnymi”, głównie ze względu na trudności z rozróżnieniem obu grup oraz, przy zastosowaniu bardzo restrykcyjnych kryteriów podział, z liczebnością elementów, które można by uznać za stricte folklorystyczne.

Znaczące z punktu widzenia nurtu *mahallileşme* są także elementy, należące do życia codziennego, które nie posiadają wartości folklorystycznej. W tej grupie powinny się znaleźć komponenty charakteryzujące codzienność narodu osmańskiego,

⁵⁸ Słownik języka polskiego PWN, hasło: „lokalny”, <https://sjp.pwn.pl/sjp/lokalny;2566315.html> (dostęp: 20.03.2020)

konkretne wydarzenia historyczne, które wywarły znaczący wpływ na życie społeczne. Analizując elementy tej grupy, należy wziąć pod uwagę ich znaczenie historyczne i oddzielić je od fikcji literackiej. To właśnie autentyczność tych elementów zdaje się budzić największe kontrowersje wśród badaczy⁵⁹. Poezja nie ma w sobie znamion tekstów historycznych czy naukowych, stanowi ona nieograniczone pole dla wyobraźni autora, stąd też elementy te należy rozpatrywać w zestawieniu z wiarygodnymi źródłami historycznymi.

Poeci tworzący w nurcie lokalnym, w swoich utworach, zwracają również uwagę na takie elementy jak ubiór, relacje sąsiedzkie, architekturę, praktyki religijne, rolnictwo, gospodarkę, wojsko i wiele innych. Ze względu na tak wielką różnorodność elementów, pojawiają się pewne trudności dla badaczy tej tematyki. Analizując literaturę przedmiotu można zauważyć tendencję do ograniczenia zakresu badań do dywanu określonego poety. Niekiedy zakres badań jest szerszy i obejmuje jedno lub dwa stulecia. Ze względu na olbrzymią ilość danych do przetworzenia rzadkością są obszerniejsze badania.

Problematyczna jest również jakościowa ocena elementów lokalnych, gdyż niemożliwym jest sformułowanie odpowiednich kryteriów, według których można by taką ocenę przeprowadzić. Stąd też, zarówno w niniejszej rozprawie, jak i innych badaniach z tego zakresu, nacisk kładziony jest na analizę ilościową, a nie jakościową.

W badaniach dotyczących nurtu lokalnego bardzo istotną jest również kwestia języka, jakim posługuje się poeta. Upraszczenie języka, stosowanie powiedzeń, przysłów oraz frazeologizmów stanowi najważniejszy wymiar lokalizacji. Również i w tym przypadku pojawiają się pewne trudności, wynikające z niewystarczających danych etymologicznych w tym zakresie. Analizując język poezji oraz wykorzystywane idiomy i przysłowia, należy zwracać szczególną uwagę na to, czy nie są to kalki językowe z arabskiego i perskiego. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę długotrwałe współlistnienie kultur osmańskiej, arabskiej i perskiej, jak również ich przynależność od kręgu kultury muzułmańskiej, trzeba uwzględnić ich wzajemne przenikanie się – również w sferze języka.

Celem badań, których wyniki zaprezentowano w niniejszej rozprawie, było ukazanie ciągłości pewnego zjawiska w tureckiej literaturze pałacowej i jego wpływu na rozwój oraz percepcję tej literatury. Z tego powodu kwestią

⁵⁹ B. Tetik, *Divan Şiirinde Yerelleşme...*, *op. cit.*, s. 119.

pierwszorzędną było zidentyfikowanie elementów lokalnych w utworach poetów dywanowych, tworzących w kolejnych stuleciach.

Style i nurty w klasycznej literaturze tureckiej

Literatura dywanowa, nazywana klasyczną literaturą turecką, jest wynikiem wpływów kultury islamu. Powstawała w oderwaniu od literatury ludowej (tur. *halk edebiyati*) i literatury mistycznej (tur. *tekke edebiyati*). W literaturze przedmiotu nazywana jest literaturą wyższą/metafizyczną (tur. *havas edebiyati*), literaturą elit/klasy wyższej (tur. *yüksek zümre edebiyati*), literaturą pałacową (tur. *saray edebiyati*) czy dawną literaturą turecką (tur. *eski Türk edebiyati*). Jednak najpowszechniej znana jest pod nazwą literatura dywanowa (tur. *divan edebiyati*), która pochodzi od nazwy zbiorów poezji poetów tworzących w tym nurcie – „dywan” (tur. *divan*).

Literatura dywanowa wykształciła się i rozwinęła pod wpływem kultur arabskiej i perskiej. Według niektórych źródeł pierwsze dzieła tej literatury, a wśród nich *Kutadgu Bilig* czy *Atabet'ül Hakayik* powstały jeszcze w Azji Środkowej (w XI i XII wieku), chociaż większość badaczy literatury jest zdania, że jej początki należy datować na XII wiek. Uważa się, że sprowadzili ją ze sobą Turcy emigrujący do Anatolii i tam stworzyli nowe dzieła.

Powszechnie przyjmuje się więc, że literatura dywanowa istniała od XII wieku do lat 60-tych XIX wieku. Jej produktami są przede wszystkim utwory wierszowane, najczęściej dotyczące miłości, piękna przyrody, wiosny czy wina, ale tworzone także prozę, poruszając tematykę historyczną, naukową, religijną, filozoficzną i podróżniczą.

W zależności od źródeł, stosuje się różne kryteria podziału literatury dywanowej. Najbardziej rozpowszechniony podział wyodrębnia cztery okresy: początkowy (XII – 1. poł. XV w.), przejściowy (2. poł. XV – pocz. XVI w.), dojrzały (pocz. XVI – 1. poł. XVIII w.) i schyłkowy (2. poł. XVIII – 1. poł. XIX w.). Inny podział zaproponował natomiast Öztürk Emiroğlu, wyróżniając pięć okresów, biorąc pod uwagę innowacje w języku, styl i źródła inspiracji twórców: okres początkowy, przejściowy, klasyczny, okres naśladownictwa stylu indyjskiego (tur. *Sebk-i Hindi*) oraz okres zwrócenia się ku tematyce lokalnej (tur. *mahallileşme*)⁶⁰.

Zgodnie z pierwszym podziałem, okres początkowy trwał od XII do XV wieku. Utwory powstałe w tym czasie to przede wszystkim przekłady z literatury perskiej. Przekłady wierszy Sadiego, Ferîdüddina Attâra i Nîzamiego, uważanych za mistrzów

⁶⁰ Ö. Emiroğlu, *Tradycja i nowoczesność w literaturze tureckiej*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2010, s. 205.

poezji perskiej, odegrały ważną rolę w kształtowaniu podstawowych założeń tureckiej literatury dywanowej.

Przedstawicielami tego okresu są m.in. Gülşehrî, który w swoich utworach opisywał zasady filozofii mistycznej, znajdując się pod wpływem takich twórców jak Ferîdüddin Attâr, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, czy Senâî. Jedno z jego najważniejszych dzieł nosi taki sam tytuł jak mesnevi Ferîdüddina Attâra *Mowa ptaków* lub *Rozmowa ptaków* (tur. *Mantik-ut-Tayr*). Większość literaturoznawców jest zdania, że jest to przekład utworu Attâra, ale chociaż tytuł i główna oś fabuły są takie same, to Gülşehrî znacząco zmienił jej treść i dodał dużo elementów, korzystając z różnych źródeł (m.in. z *Mesnevi* Rûmiego i znanego klasycznego utworu hinduskiego *Kelile ve Dimne*). Oprócz tego znane jest jego dzieło *Feleknâme*, jak również *Aruz-ı Gülşehrî* i *Kuduri Tercümesi*.

Za pierwszego poetę literatury dywanowej uważa się Hodżę Dehhâniego. Wiele informacji z jego życia jest niepewnych, ale bezspornym wydaje się fakt, że znane obecnie jego dziewięć gazeli i jedna kasyda to pierwsze przykłady poezji dywanowej. Dehhânî był prekursorem także w kwestii podejmowanej tematyki. Do tej pory pisano głównie na tematy religijne i mistyczne, natomiast dzieła Dehhâniego dotyczą życia społecznego jego epoki i otoczenia, życia, moralności, miłości, piękna i wina⁶¹⁶².

Inny twórca tego okresu – Nesimî, który odegrał znaczącą rolę w popularyzacji myśli hurufickiej, (a za swoje niezgodne z szariatem przekonania został obdarty ze skóry) prostym językiem, w przejmujący sposób ujmował problematykę mistyczną, którą starał się przybliżyć masom. Uważa się go za jednego z największych tureckich poetów mistycznych przełomu XIV i XV wieku i to jemu przypisuje się dużą część poezji bektaszyckiej i alewickiej. Dzięki swoim gazelom, kasydom i rubajatom zdobył też sławę jednego z najwybitniejszych twórców wczesnej literatury dywanowej. Wzorowało się na nim wielu późniejszych twórców, takich jak Fuzûlî, szach Ismail I (tworzący pod pseudonimem Hataî – Grzesznik) oraz Pir Sultan Abdal⁶³.

Ważnym przedstawicielem tego okresu był także Ahmedî. Tworzył zarówno poezję dywanową, jak i utwory w formie masnawów. W swoich wierszach o tematyce

⁶¹ İ. Ünver, *Hoca Dehhanî*, [w:] *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, t. 18, ss. 187-188, <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c18/c180094.pdf> (dostęp 07.01.2018).

⁶² F. Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken, İstanbul 1986, s. 269-272.

⁶³ *Encyclopedia Britannica*, hasło: Seyid Imadeddin Nesimi, <https://www.britannica.com/biography/Seyid-Imadeddin-Nesimi> (dostęp: 07.01.2018).

religijnej, wiele miejsca poświęcał mistycyzmowi. Pośród jego utworów znajdują się też takie, które dotyczą życia codziennego, mitologii wschodu i inspirowanych literaturą perską. Wyróżniał się swoim poziomem artystycznym i rozległą wiedzą.

Okres przejściowy, przypadający na przełom XV i XVI wieku był czasem powstawania nowych utworów wzorowanych na poezji perskiej, czasem poszukiwania własnej tożsamości przy dużym zainteresowaniu i wsparciu materialnym ze strony pałacu i jego otoczenia. Poezja dywanowa swoim językiem, poglądami na świat, polami zainteresowań i tematyką zaczęła oddalać się od życia ludu i nabierać oficjalnego, a raczej biurokratycznego charakteru. Do najważniejszych przedstawicieli tego okresu należą Ahmed Paşa oraz Necâtî Bey. Pierwszy z nich, nie czując zbytniego zainteresowania mistycyzmem, w swoich wierszach skupiał się na życiu i miłości. Tworzył gazy, kasydy, ale także pieśni i utwory z gatunku *murabba*. Jego utwory cechują się harmonicznością i mistrzowskim użyciem aruzu. Nazywany był „sułtanem poetów” swoich czasów. Wzorowali się na nim Ahi Benli Hasan, Lâmiî Çelebi, Necâtî, Zâtî i Bâkî⁶⁴.

Drugi z wymienionych powyżej przedstawicieli okresu przejściowego jest postacią bardzo istotną z punktu widzenia niniejszej rozprawy. Necâtî to jeden z pierwszych przedstawicieli regionalizacji. Uwalniając się spod wpływów poezji perskiej, tworzył wykorzystując elementy lokalne i regionalne: prosty język ludu, przysłowia, powiedzenia.

Od początku XVI wieku do pierwszej połowy XVIII wieku można mówić o klasycznej literaturze dywanowej. W tym czasie turecka poezja dywanowa odnalazła własną drogę, pod względem formy i treści. Aydınlı Visâlî zapoczątkował sposób pisania, polegający na przystosowaniu aruzu do języka potocznego oraz unikaniu zapożyczeń leksykalnych i składniowych (*tamlama*). Jego styl próbowali kontynuować Tatavlah Mehremî i Edirneli Nazmî. Nurt ten nazywany *Türki-i Basit* miał duży wpływ na rozwinięcie się zjawiska regionalizacji, jednak stradycjonalizowana forma i treść poezji dywanowej nie stwarzały mu wielkich możliwości rozwoju.

Za mistrza tej epoki uważany jest Zâtî, który ze swoim dojrzałym językiem poezji i wyrazistym stylem stał się ogniwem pomiędzy Necâtîm a Bâkîm. Niewątpliwie wywarł on duży wpływ na kształt poezji dywanowej. Niestety bardzo skromne warunki życia odcisnęły piętno na twórczości poety. Zâtî był autorem bardzo płodnym,

⁶⁴ H. E. Cengiz, *Divan Şiiri Antolojisi*, Milliyet Yayın, Ankara 1972, s. 289-295.

jednak jego utwory znacząco różnią się od siebie jakościowo. Wynika to z faktu, iż wiele ze swoich wierszy pisał „naprędce”, na zamówienie. Są one pozbawione oryginalnego charakteru i określane jako proste oraz bezwartościowe. Wielu krytykowało go za to, pomniejszając jego wartość jako poety i nazywając „handlarzem poezji”⁶⁵.

W tym samym czasie tworzył także Fuzûlî, który – mimo iż pozostawał z dala od Stambułu – uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców poezji dywanowej. Swoimi utworami o tematyce miłosnej osiągnął szczyty liryzmu, ozdabiając je pięknymi i oryginalnymi metaforami oraz porównaniami. Natomiast w wierszach dotyczących miłości boskiej, udało mu się w mistrzowski sposób wpisać w kanony nurtu mistycznego. Jego naj słynniejszym poematem jest *Beng ü Bâde (Haszysz i wino)*, w którym porównuje sułtana Bajazyda II do haszyszu, a szacha Ismaila do wina. Taką samą popularnością cieszy się poemat, którego tematem jest romantyczna miłość Lejli i Madznuna. Niewątpliwie twórczość Fuzûlego wywarła duży wpływ na literaturę turecką i azerbejdżańską.

Zarówno w opracowaniach historycznych, jak i dziełach z dziedziny historii literatury, XVII wiek określany jest jako początek okresu przejściowego – *kemâlden zevâle* (dosł. od dojrzałości do schyłku). Szczególnie od końcowej fazy panowania sułtana Sulejmana Wspaniałego w wielu dziedzinach obserwuje się stopniowo postępujące rozprężenie. Zauważyć można osłabienie władzy w państwie osmańskim, pogorszenie gospodarki, kryzys systemu wojskowego, niekorzystną sytuację społeczną, załamanie systemu edukacji, znaczący wpływ negatywnych czynników zewnętrznych, konfliktów i wojen, a także napiętą sytuację wewnętrzną. Jednak pomimo niesprzyjającej sytuacji politycznej, ekonomicznej i społecznej, jest to szczytowy okres w rozwoju sztuki, nauki i literatury tureckiej, a tym samym poezji dywanowej. Literatura klasyczna wyrosła na gruncie określonej tradycji i rozwijająca się według określonych zasad, szczególnie w XVI wieku osiągnęła pełnię swojego rozwoju i być może właśnie dlatego wspomniane uprzednio negatywne czynniki nie miały na nią większego wpływu.

Istotna dla rozwoju poezji była także, obserwowana również w poprzednich stuleciach, przychylna kulturze i sztuce polityka dynastii osmańskiej, sprawującej mecenat nad uczonymi i artystami w Imperium Osmańskim. Poezję tworzyli też sami władcy – sułtan Ahmed I, pod pseudonimem Bahtî, oraz Osman II, jako Fârisî – a także

⁶⁵ S. Armutlu, *Zâtî: Hayatı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri*, „Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi”, Ekim 2018/22(Özel Sayı): 1935-1956, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/558077>, (dostęp: 15.01.2018).

przedstawiciele elit państwowych – Şeyhülislâm Yahya Efendi i Şeyhülislâm Bahâyî Efendi – co dodawało prestiżu profesji poety oraz wpływało pozytywnie na dalszy rozwój poezji.

W tym okresie poezja klasyczna ustabilizowała się pod względem formy, harmonii i estetyki. Poezja turecka zaczęła ugruntowywać swoją pozycję w oderwaniu do poezji perskiej, na której jeszcze do niedawna się wzorowano. Już w XV wieku poezja turecka zaczęła zyskiwać tożsamość narodową, dzięki takim poetom jak Şeyhî, Ahmed Paşa i Necâtî Bey – na terenach Anatolii oraz Ali Şir Nevâtî – w Azji Środkowej, którzy zaczęli wprowadzać do swoich utworów słownictwo z języka potocznego, powiedzenia i przysłowia, porzekadła ludowe i elementy kultury narodowej. Tendencję tę kontynuowali w XVI wieku Hayâlî Bey oraz Bâkî, a jako przedstawiciel poezji azerskiej także Fuzûlî.

Wobec takiego stanu rzeczy XVII-wieczni poeci zaczęli przykładać coraz mniejszą wagę do ideałów poezji perskiej, czerpiąc coraz chętniej z rodzimych wzorców. Właściwość tę można uznać za jedną z cech charakterystycznych dla poezji tego okresu. W tym czasie poezja turecka doskonalila się, przybierała formę, którą można określić jako w pełni dojrzałą, a pod względem formy niejednokrotnie prześcigającą ówczesną poezję perską. Nie oznacza to jednak całkowitego odwrócenia się czy braku zainteresowania nią, a raczej zaprzestanie „ślepej gonitwy” za – pozornie – niedoścignionymi ideałami. Mistrzostwo w kasydach osiąga Nef’î, w gazelach Şeyhülislâm Yahya, natomiast w rubajatach Azmîzâde Hâletî, który zyskał nawet miano Ömera Hayyâma literatury tureckiej.

Z drugiej strony można mówić o pewnym znużeniu dotychczasowymi obrazami poetyckimi i zwróceniu się ku otaczającemu światu. Znamienne dla XVII-wiecznych twórców było także większe, w porównaniu do wcześniejszych stuleci, zainteresowanie kwestiami społecznymi i ekonomicznymi. Poezja przestała być tworem oderwanym od rzeczywistości i codziennego życia, a stała się jego częścią. Poeci śledzili wydarzenia w swoim otoczeniu i wykorzystywali je w utworach. W poezji na pierwszy plan wysunęła się krytyka życia społecznego. Powstałe wówczas utwory zyskały lokalny koloryt, obrazy przedstawiane są w sposób realistyczny i naturalny.

Niewątpliwie XVII wiek uznać można za „złoty okres” w literaturze tureckiej, okres niezwykle produktywny – w słownikach biograficznych, dotyczących tego okresu zawarte są informacje o ponad dwustu pięćdziesięciu poetach (por. *Tezkire-i Rızâ*),

a w *tezkiye* autorstwa Safâyîego znaleźć można wzmianki o blisko pięciuset twórcach. W samych tylko stambulskich bibliotekach znajdują się dywany ponad stu pięćdziesięciu poetów, tworzących w tym stuleciu⁶⁶. To wszystko świadczy o niezwykle bogactwie literatury tego okresu.

Począwszy od XVIII wieku kondycja państwa osmańskiego zaczęła stopniowo się pogarszać, widmo upadku wielkiego imperium sprawiło, że kwestie kulturalno-artystyczne zepchnięte zostały na dalszy plan. Za ostatniego osmańskiego sułtana, interesującego się poezją i literaturą uznaje się Selima III (panującego w latach 1789-1807)⁶⁷. W późniejszym okresie skupiono się na reformach na wzór zachodni – szczególnie w obszarach nauki i techniki. Zlikwidowanie korpusów janczarskich (1826 r.) oraz ogłoszenie tanzymatu (1839 r.) dały początek okresowi prężnych przemian we wszystkich obszarach życia w Imperium Osmańskim.

Oczywiście wprowadzane reformy i innowacje nie spowodowały natychmiastowych zmian. Trudno sobie wyobrazić, że istniejąca od blisko siedmiuset lat literatura dywanowa zniknęła z dnia na dzień. Literatura dywanowa, pomimo swoich słabości i „nieprzystawalności” do nowych czasów zaczęła szukać możliwości dalszej egzystencji. Nowopowstająca poezja miała wiele wspólnego z klasycznymi wzorcami. To właśnie na nich wychowywali się wiodący poeci nowej epoki i w takim duchu tworzyli.

⁶⁶ A. A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı...*, *op. cit.*, s. 416.

⁶⁷ İ. Ünver, *XIX. Yüzyıl Divan Şiiri*, „Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi”, 32 (1-2), 1988, ss. 131-132, <https://dergipark.org.tr/en/pub/dtcfdergisi/issue/66753/1043804> (dostęp: 17.01.2018).

Klasik Üslup (styl klasyczny)

Począwszy od XIV wieku poezja turecka próbowała stworzyć własną tożsamość. Od XV stulecia można zaobserwować w niej poważne zmiany, dążące do stworzenia stylu klasycznego oraz tradycyjnego, czego wyrazem może być twórczość Necâtiego Beya i Ahmeda Paşy. W XVI wieku, dzięki staraniom takich znaczących poetów jak Bâkî, Hayalî Bey, Zâtî i Fuzûlî, proces ten uległ natężeniu, a myśl klasyczna rozwinęła się i zyskała pewną dojrzałość, by w XVII wieku osiągnąć szczyt⁶⁸.

Dwoma podstawowymi elementami w poezji są znaczenie i słowo. W tureckiej poezji klasycznej starano się oddać znaczenie posługując się językiem symbolicznym, metaforycznym i niejednoznacznym. Umiejętność wyrażania uczuć, przemyśleń, doznań zmysłowych za pomocą nasyconego symboliką języka przez wieki doskonalono w klasycznej poezji perskiej, a następnie zaczęto wykorzystywać ją na różne sposoby także w poezji tureckiej.

W poezji tworzonej w stylu klasycznym największy nacisk kładziono nie na sam temat, ale sposób jego przedstawienia. W takim rozumieniu poezji bardziej niż uczucia i liryzm, liczyła się strona techniczna utworu, dobór odpowiedniego słownictwa, harmonia i płynność. Chociaż większą uwagę skupiano na „wymiarze zewnętrznym”, nie można powiedzieć, że zaniedbywano warstwę znaczeniową. Dowodem na to są utwory Bâkîego oraz tworzących w XVII wieku Şeyhülislâma Yahyî i Bahayîego, stanowiące przykłady najbardziej dojrzałej poezji, należącej do tego stylu, w których zauważa się doskonale zachowaną równowagę między tymi dwoma wymiarami. Nie można także nie wspomnieć o poezji Fuzûlego, który pod względem liryzmu i uczuciowości, wspiął się na najwyższy poziom artyzmu. To za sprawą wymienionych twórców doceniono świat znaczeń w poezji, a słowo i znaczenie zyskały swoją wartość jako całość.

Podobnie jak w poezji perskiej, w klasycznej poezji tureckiej ważne miejsce w kształtowaniu świata znaczeń zajmowały i zajmują pojęcia oraz metafory. Początkowo zapożyczano je właśnie z poezji perskiej, jednak z czasem starano się stworzyć własny

⁶⁸ Ş. Demirel, *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup – Sebki Hindî – Hikemî Tarz – Mahallileşme*, Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 2/4 Winter 2009, ss. 250-251.

system pojęć i metafor, „świat znaczeń” charakterystyczny i właściwy dla klasycznej poezji tureckiej, a twórczość wspomnianych powyżej poetów w dużym stopniu się do tego przyczyniła.

Poeci tworzący w stylu klasycznym dążyli do wykorzystywania w swoich utworach przysłów, powiedzeń, zwrotów i wyrażeń regionalnych. Poczynając od Ahmeda Paży i Necâtîego Beya, poprzez Bâkîego, którego poezja obfituje w piękne przykłady stambulskiej odmiany języka, i Hayalîego Beya, a w XVII wieku także Şeyhülislama Bahâyîego, Nedîm-i Kadîma, a w pewnym stopniu również Neîîego. Poślugiwano się subtelnym, harmonijnym, prostym, naturalnym językiem tureckim, unikano zapożyczeń z języków perskiego i arabskiego oraz charakterystycznych dla nich konstrukcji gramatycznych (*izafet, tamlama*). Jednocześnie starano się w sposób jak najdoskonalszy dostosować metrum aruz do czystego języka tureckiego⁶⁹.

Reprezentanci stylu klasycznego w tureckiej poezji dywanowej przestrzegali jej klasycznych form. Preferowanym przez nich gatunkiem lirycznym były gazele, być może właśnie ze względu na charakteryzujące je rytmiczność i melodyjność.

Najchętniej pisano o miłości, winie, kobietach, uciechach życia, beztrosce i naturze. Zauważa się tu wyraźne podobieństwo do stylu klasycznego w poezji perskiej (tur. *Sebk-i Irakî*). Nie poświęcano zbyt wiele miejsca zagadnieniom natury filozoficznej i mistycznej, jednak nie była to tematyka całkowicie unikana. Szczególnie często kwestie cierpienia jednostki i mistycyzmu poruszał w swojej poezji Fuzûlî, natomiast w XVII wieku stały się one niemal głównym celem tworzenia poezji w stylu indyjskim (tur. *Sebk-i Hindî*)⁷⁰.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 252.

⁷⁰ Ö. F. Akün, *Divan Edebiyatı*, İsam Yayınları, İstanbul 2013, s. 89-127.

Sebki-i Hindi (styl indyjski)

Styl lub nurt indyjski narodził się w Iranie. Rozwijał się na dworach władców z dynastii Wielkich Mogołów, dzięki ozanom – ludowym pieśniarzom i poetom – tworzącym w języku perskim. Począwszy od XVII wieku wpływy stylu indyjskiego zaobserwować można w twórczości tureckich poetów dywanowych. Reprezentantami tego stylu w tureckiej poezji dywanowej są: Nef'î, Nâ'ilî i Neşâtî, tworzący w XVII wieku oraz XVIII-wieczny poeta Şeyh Gâlib. Elementy tego stylu można także zauważyć w utworach Nebîego, Şehrîego, İsmetiego, Fehîm-i Kadîma oraz Nedîma. Uwidacznia się on w harmonii, rymach oraz doborze słownictwa⁷¹.

Jedną z przyczyn pojawienia się tego nurtu była atmosfera fanatyzmu panująca w okresie panowania Safawidów. Poeci wyjeżdżali do Indii, aby móc swobodnie wyrażać swoje myśli. Tam, pod wpływem literatury indyjskiej, doceniani przez muzułmańskich władców, przelewali na papier uczucia, jakie żywili do swojej ojczyzny. Poeci, którzy z różnych powodów emigrowali z Azji Środkowej i Iranu, po czym trafiali do pałaców w Indiach, w tym obcym środowisku, stawali się zamknięci w sobie i to przez poezję wyrażali wszystkie drzemiące w nich uczucia i przemyślenia, z matematyczną precyzją, ukrywając rzeczywiste znaczenie swoich słów za pomocą środków stylistycznych – metafor, porównań i wymyślnych pojęć⁷².

İsrafil Babacan w jednym z rozdziałów swojej pracy, zatytułowanym *Sebk-i Hindî'yi ortaya çikaran siyasal, sosyal ve edebî amiller* (Czynniki polityczne, społeczne i literackie, które wpłynęły na powstanie stylu indyjskiego) wymienia takie oto czynniki, które przyczyniły się do ukształtowania stylu indyjskiego:

- związki kulturowe i literackie między Iranem i Indiami,
- powstanie w Iranie państwa narodowego i szerzenie się fanatyzmu szyickiego,
- emigracja poetów perskich do Indii oraz poważanie, jakim indyjscy władcy darzyli poezję perską oraz poetów, piszących po persku,
- wpływ języka, kultury i położenia Indii⁷³.

Najważniejsze dla poetów tworzących w stylu indyjskim było znaczenie – niewątpliwie przedkładano je nad słowo. Tworzyli nowe pojęcia, układali misterne gry

⁷¹ Ö. Emiroğlu (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 1., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul 2021, s. 404.

⁷² M. İsen, *Ötelerden bir ses...*, op. cit., s. 507.

⁷³ İ. Babacan, *Klâsik Türk Şiirinin Sonbaharı: Sebki-i Hindî (Hint Üslûbu)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, ss. 27-55.

słów, wśród których starannie ukrywano znaczenie. Sens musiał być głęboki, kompleksowy i zawity, dotarcie do niego wymagało trudu. Jednocześnie poeci tworzący w stylu indyjskim nadawali słowom i pojęciom nowe znaczenia, poszukiwali w nich subtelności, odwoływali się do skojarzeń, do wyobraźni, tak aby w najdoskonalszy sposób oddać swoje myśli i uczucia. Wyobraźnia i natchnienie uważane były kwintesencją poezji. W stylu indyjskim wyobraźnię stawiano ponad rozumem, zamiast rzeczywistości, eksponowano iluzję. To sprawiło, że utwory należące do tego stylu były trudne w odbiorze. Nie zniechęciło to jednak przedstawicieli tego nurtu. Z czasem ich wersy stawały się coraz bardziej wysublimowane, coraz głębiej zanurzano się w świat wyobraźni i eterycznych znaczeń, co w rezultacie doprowadziło do tego, że poetom stylu indyjskiego zaczęto zarzucać, że ich utwory są niezrozumiałe.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na pewne spostrzeżenie Kamera Aryâna, literaturoznawcy, zajmującego się stylem indyjskim. W jednej ze swoich prac, wymieniając cechy *Sebk-i Hindî*, stwierdza, że poeci tego stylu preferowali bardziej „realistyczny” sposób wyrazu. Według niego, miłość przedstawiana w gazelach wcześniejszych twórców była „zamknięta i bezbarwna”, natomiast poeci tego okresu pragnęli to zmienić, opierając się na rzeczywistych przeżyciach i doświadczeniach. Dzięki nim relacja między kochankami, w całości oparta na uczuciach i wyobraźni, zyskała wymiar realny, z którym można się zetknąć w prawdziwym życiu⁷⁴.

Nieodłączny element poezji tworzonej w stylu indyjskim stanowiło również cierpienie. Uczucie to było wynikiem rozczarowania epoką, nieudolnością panujących oraz rozdziwieniem między oczekiwaniami a rzeczywistością. Cierpienie mieszało się z pesymizmem, smutkiem i melancholią, które były obecne w utworach wielu poetów tej epoki⁷⁵. Można powiedzieć, że cierpienie obecne w poezji miało trzy źródła: było ono jedną z głównych cech stylu *Sebk-i Hindî*, wiązało się z trudną sytuacją społeczną, ekonomiczną i polityczną ówczesnych twórców, a także – szczególnie w poezji tureckiej – wynikało z problemów osobowościowych, z którymi borykało się wielu poetów, takich jak Nailî, Şehrî czy Fehîm. Trudne życie odcisnęło swoje piętno na ich świecie duchowym i sprawiło, że – tak jak Fuzulî – stali się oni „poetami cierpienia”. To właśnie cierpienie najczęściej stawało się tematem gazeli, ale zdarzali się

⁷⁴ K. Aryân, *Fars Siirinin İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri*, [w:] Aynur H. (red.), *Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2006, s. 179.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 186.

także poeci – jak Şehrî – którzy do wyrażenia swojej udręki posługiwali się kasydami czy utworami w formie *tercî-bent*⁷⁶.

Charakterystyczne dla nurtu indyjskiego było także obfite stosowanie hiperboli. Ponieważ przedstawiciele tego stylu opierali się na wyobraźni, wyrażając swoje uczucia – szczególnie wspomniane wyżej cierpienie – myśli i marzenia, sięgali po przesadne wręcz wyolbrzymienia. Przykładanie większej wagi do głębokiego znaczenia niż do słów oraz niejednoznaczność i wielopoziomowość wyobrażeń sprawiły, że styl stał się jeszcze cięższy. Przesycone hiperbolami utwory, uniemożliwiły odbiorcy ożywienie go we własnej wyobraźni i stały się niezrozumiałe.

Ponieważ na terenach Iranu i Indii islam rozprzestrzenił się głównie za sprawą sufich muzułmańskich, w regionach tych na pierwszy plan, przed prawem muzułmańskim (szariatem i fikhem) wysuwał się mistycyzm. Filozofia mistyczna oddziaływała na wszystkie warstwy społeczne, począwszy od elit, aż po zwyczajnych obywateli. Tym samym wpłynęła również na poetów. Można pokusić się o stwierdzenie, że poruszanie w poezji kwestii mistycznych stało się pewnego rodzaju modą, niezależnie od tego, czy wiązało się to z wewnętrznymi przekonaniem twórcy. Sytuacja ta z czasem stała się zauważalna także w poezji tureckiej. Widać to wyraźnie, szczególnie w utworach takich poetów jak: Nailî, Neşâtî, Şehrî, Fehîm i Şeyh Gâlib. Byli oni zdania, że w poezji, w której przedstawiane są świat wewnętrzny, cierpienia i ekscytacje ludzkiej duszy, cierpienie, powinno zawierać także elementy mistyczne.

Przedstawiciele stylu indyjskiego czerpali z mistyki muzułmańskiej, jednak pisali o niej inaczej niż wcześniejsi twórcy. Bardziej niż rzeczywisty mistycyzm, było to narzędzie, służące do ukazania głębokiego znaczenia utworu w sposób jeszcze bardziej enigmatyczny. Twórcy reprezentujący ten styl odchodzili od utartych, stosowanych dotąd terminów i starali się tworzyć nowe pojęcia i wyobrażenia (tur. *bikr-i mana*, *bikr-i mazmun*). Z tego powodu zwrócili się w stronę społeczeństwa i natury. Zamiast poruszać tematykę typową dla poezji klasycznej, poeci *Sebk-i Hindî* natchnienie dla swojej poezji czerpali z życia codziennego. Jednocześnie udało im się wzbogacić język w inny sposób: uświadomili twórcom potrzebę wprowadzenia do poezji nowego słownictwa i konstrukcji składniowych (m.in. *tamlama*), a w rezultacie sprawili, że do języka poezji zaczerpnięto wiele wyrażen i zwrotów, pochodzących z języka potocznego. Poeci tworzący w stylu indyjskim rozpatrywali

⁷⁶ Ş. Demirel, *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin...*, op. cit., ss. 255-256.

poruszane tematy pod różnym kątem, łączyli kontrastujące ze sobą idee, wydobywając z nich nowe znaczenia. Niejednokrotnie zestawiali ze sobą w jednym wyrażeniu pojęcia przeciwstawne, tworząc nowe, paradoksalne obrazy⁷⁷.

Inną cechą tej poezji jest związek pomiędzy elementami abstrakcyjnymi a wyrażeniami odnoszącymi się do pojęć materialnych. Cecha ta występuje także w *irsal-i mesel*, sztuce posługiwania się słowem, polegającej na uwypukleniu, przedstawieniu w bardziej zrozumiały sposób pojęcia abstrakcyjnego, wykorzystując w tym celu pewne utarte zwroty lub powiedzenia. Jednak w tym stylu, w celu zobrazowania abstrakcyjnych myśli, poeci nie wykorzystywali znanych sentencji, porzekadeł czy słów, wypowiedzianych przez kogoś innego, ale własnych nowych i oryginalnych, często też zaskakujących, pomysłów. Wersy były zwarte pod względem ilości wyrazów, a jednocześnie bardzo obszerne znaczeniowo. Poeci zwracali również uwagę na to, aby były one łatwe do zapamiętania i przytaczane podczas codziennych rozmów. Jednocześnie, zestawiając ze sobą pojęcia abstrakcyjne i konkretne, empiryczne, często posługiwali się personifikacją.

Poeci nurtu indyjskiego w swoich utworach niejednokrotnie wykorzystywali również synestezję (tur. *çoklu duyulama*). Przypisywali jakiemuś zmysłowi wrażenia odbierane innym narządem zmysłu lub w jednym wyrażeniu w sposób metaforyczny łączyli doznania różnych zmysłów. Przykładem wykorzystania tego środka stylistycznego mogą być poniższe wersy autorstwa Şinâsîego:

Gerekmez bûs-ı leb kand olsa ol rûh-ı revânumdan
Netice acı sözlerle usandum tatlı cânımdan (G. 79/1)

Gorycz słów płynących ze słodkich ust ukochanej mojej
Sprawiła, że zbrzydło mi słodkie życie moje

Zakochany ma dość swojego „słodkiego” życia z powodu gorzkich słów płynących ze słodkich ust ukochanej. W pierwszej kolejności uwagę zwracają kontrasty: „słodkie życie” – „gorzkie słowa”, „gorzkie słowa” – „słodkie usta”. Natomiast wyrażenie „gorzkie słowa” – związek wyrazowy na stałe zakorzeniony w języku

⁷⁷ C. Mum, *Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*, [w:] Aynur H. (red.) *Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2006, s. 136.

(zarówno w polskim jak i tureckim) jest przykładem synestezji: gorycz przyporządkowana zmysłowi smaku, weszła w zakres zmysłu słuchu⁷⁸.

Inną cechą charakterystyczną stylu indyjskiego jest również czerpanie z natury i doświadczeń życia codziennego. Jednak twórcy *Sebk-i Hindî* nie przedstawiali tych zjawisk w sposób realny, tak, jak je widzieli – było to raczej odbicie widzianych rzeczy w ich umyśle. Zabieg ten był bardzo wyrazisty w symbolizmie i ekspresjonizmie. Poeci traktowali naturę i życie społeczne jako swojego rodzaju narzędzie, środek, służący przedstawianiu własnych uczuć i myśli, to z kolei sprawiło, że jeszcze częściej posługiwali się personifikacją. Uciekając od powszechnych, utartych znaczeń i myśli, poeci reprezentujący styl indyjski sięgali po metafory i parabole. Wraz z rozwojem poezji klasycznej, rozwijał się także sposób budowania metafor, które początkowo opierały się na podobieństwie poszczególnych elementów do opisywanego zjawiska, natomiast z czasem zostały zastąpione przez jedno słowo, niosące za sobą jawne lub ukryte znaczenie. Paradoksalnie ta istotna zmiana w języku poezji sprawiła, że stała się ona niezrozumiała, zostało zaburzone porozumienie między twórcą a odbiorcą⁷⁹.

Omawiając styl indyjski, nie wolno pominąć symboli i przysłów. Chociaż wydawać by się mogło, że są to ogólne cechy poezji, to dla twórców reprezentujących *Sebk-i Hindî* stanowiły jej nieodłączny element. Można powiedzieć, że wykorzystywanie metafor i odniesień do znanych sformułowań, było sposobem na przekonanie odbiorców do osobliwych idei twórców. Wykorzystywanie przysłów i powiedzeń wzbogaciło świat znaczeń stylu indyjskiego, a co więcej zostało uznane za jedną z jego cech charakterystycznych⁸⁰.

Wprawdzie korzystanie z tzw. „ludowej mądrości” kojarzy się raczej z cechami stylu dydaktycznego (tur. *Hikemî Tarz*), lecz jest to również ważna właściwość stylu indyjskiego. To jeden z punktów wspólnych tych stylów, przez co zasługuje na jeszcze większą uwagę. W poezji klasycznej uwidacznia się ona w pewnej beztrosce, lekkości z jaką opisywane są poszczególne uczucia czy zjawiska, a wywodzi się z przekonania o przemijalności i doczesności świata. W poezji perskiej tendencję tę zaobserwować można u znacznie wcześniejszych twórców, m. in. Ömera Hayyâma i Hâfiza z Szirazu. U poetów stylu indyjskiego cecha ta w dużym

⁷⁸ *Ibidem*, s. 136.

⁷⁹ K. Aryân, *Fars Şirinin...*, *op. cit.*, s. 183.

⁸⁰ *Ibidem*, ss. 183-184.

stopniu wpłynęła na warstwę znaczeniową utworów, czyniąc ich wymowę bardziej wyrazistą.

Wpływ stylu indyjskiego nie ograniczył się do XVII wieku. Jego ślady widać również w twórczości wielu XVIII-wiecznych poetów m.in. u Nedîma i Şeyha Gâlîba oraz niektórych członków *Encümen-i Şuara* (Komitet Poetów), stowarzyszenia działającego w XIX wieku. Nawet Ahmet Haşim, czołowy przedstawiciel grupy literackiej *Fecr-i Âtî* (Świt Przyszłości), która rozpoczęła swoją działalność po ogłoszeniu w Turcji drugiego okresu konstytucyjnego oraz wielu poetów Drugiej Nowej Fali pozostawało pod jego wpływem⁸¹.

⁸¹ Ö. Emiroğlu, *Historia grup literackich w Turcji*, Wyd. Campidoglio, Warszawa 2022, ss. 153-156.

Hikemî Tarz (styl dydaktyczny)

W kręgu kultury islamu słowo *hikmet* używa się najczęściej w odniesieniu do filozofii. Tłumaczone jest ono jako wiedza, ukryta myśl, ukryta przyczyna, boski cel, zamiar niemożliwy do pojęcia przez ludzi⁸². Natomiast w literaturze rozumiane jest jako pogląd na świat, oparty na życiowym doświadczeniu, mający na celu wskazanie człowiekowi prawdy, właściwej drogi, ukazanie otaczającego go piękna. Wiersz dydaktyczny (tur. *hikemî şîir* lub *hakimâne şîir*) opiera się zaś na życiowym doświadczeniu autora i ma na celu przestrzeżenie czytelnika, oświecenie go, wskazanie mu właściwej drogi, skłonienie do refleksji.

Najważniejszym przedstawicielem tego stylu był Nâbî, stąd też często bywa on nazywany „szkołą Nâbiego” (tur. *Nâbî Ekolü*). Wielu późniejszych twórców wzorowało się na tym poecie. Patrząc na moralizatorski styl niektórych utworów Ziyi Paşy i Namika Kemala, można stwierdzić, że jego wpływy sięgają nawet literatury okresu tanzymatu. Warto wymienić również: Sâmiego, Seyyida Vehbiego oraz Koca Ragipa Paşę, który – po Nâbîm – uważany jest za najznakomitszego przedstawiciela *hikemî şîir*. Natomiast w literaturze perskiej styl ten reprezentowany był m.in. przez Şevketa z Buchary i Sâ’iba z Tebrizu.

Tradycyjna poezja perska pierwotnie znajdowała się pod wpływem mistycyzmu i sentymentalizmu, jednak począwszy od XVII wieku, popularność zyskiwały style opierające się na myśli i filozofii, których celem było zrozumienie tego, co dzieje się w życiu. Nâbî i współczesny mu irański poeta Sâ’ib upodobali sobie ów dydaktyczny styl i z powodzeniem tworzyli w nim swoją poezję⁸³.

Niesłusznym byłoby stwierdzenie, że styl ten pojawił się dopiero w XVII wieku. W rzeczywistości był on obecny już w pierwszych pisanych dziełach prozatorskich i poetyckich, takich jak inskrypcje orchońskie, *Kutadgu Bilig* (Mądrość, która daje szczęście) Yusufa Has Haciba, *Dîvân-ı Hikmet* (Księga mądrości) Ahmeda Yeseviego, *Mesnevî* Mevlâny, *Risâletü’n-Nushiyye* (Księga dobrych rad) Yunusa Emre czy *Garib-nâme* (Księga wędrowca) Âşika Paşy. Jednak wśród poetów literatury dywanowej, której początki datuje się na przełom XIII i XIV wieku, szczególnie tych

⁸² *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, hasło: hikmet, <https://sozluk.gov.tr/> (dostęp: 04.01.2019).

⁸³ A.A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi...*, *op. cit.*, s. 422.

tworzących gazele, bardzo niewiele przykładało tak wielką wagę do wyrażania swoich przemyśleń i refleksji jak Nâbî.

Należy wyróżnić dwa główne powody, dla których poeci zaczęli tworzyć w stylu dydaktycznym na wzór Nâbîego. Pierwszy to wewnętrzny świat artystów, ich przemyślenia i rozumienie sztuki; drugi natomiast to warunki życia, otaczająca ich rzeczywistość i postawy wobec niej. Właściwie można uznać, że obie te przyczyny leżą u podstaw każdego z prądów czy nurtów literackich.

Jak wspomniano wcześniej, tradycja literatury dydaktycznej, moralizatorskiej (tur. *hikmet*) w XVII wieku, za sprawą twórczości Nâbîego, przybrała charakter szkoły literackiej. Nie bez znaczenia były również dzieła innych poetów, takich jak Neʿî, Nevʿîzâde Atâyî i Sâbit, w których na pierwszy plan wysuwały się kwestie i wydarzenia społeczne⁸⁴. Ponadto poeci, zaniepokojeni upadkiem tradycyjnego systemu wartości, ostro krytykowali demoralizację społeczeństwa i – tak jak Nâbî – poprzez treści zawarte w swoich utworach, starali się uświadomić swoim odbiorcom, że drogą do szczęścia człowieka jest dobro, umiar, moralność i sprawiedliwość. Według Nâbîego człowiek jest w stanie osiągnąć mądrość (tur. *hikmet*) tylko wtedy, gdy uda mu się osiągnąć równowagę i harmonię pomiędzy porządkiem świata a porządkiem rozumu. Dlatego zamiast szukać inspiracji w mistycyzmie czy sentymentalizmie, w swoich utworach kładł nacisk na zdrowy rozsądek i myślenie. Na tej podstawie można więc uznać, że popularyzacja stylu dydaktycznego w XVII wieku spowodowana była nastrojami panującymi w Imperium Osmańskim. Był on odpowiedzią na trudną sytuację polityczną, społeczną i ekonomiczną.

Podsumowując, w nurcie dydaktycznym kładziono nacisk na zrozumienie i przedstawienie świata zewnętrznego i codziennych wydarzeń. Uważano, że wiersz powinien być pełen mądrości i stanowić narzędzie ukazywania ludziom właściwej drogi. Za najistotniejszy element utworu uznawano treść, o czym świadczą mogą słowa Nâbîego, mówiące o tym, że najważniejsze w wierszu jest znaczenie, zawartość i przekaz dla odbiorcy:

*Şiʿr-i bî-maʿni-i bî-ihâma beñzer ol câmekân üzre câma
Kohusuz lâleye beñzer o suhan ki ola lafzi tehî maʿnâdan*⁸⁵

⁸⁴ *Ibidem*, s. 274.

⁸⁵ M. Kaplan, *Hayriyye-i Nâbî*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2008, s. 260.

Znaczenie w wierszu jest jak pierścionek bez ozdób i upiększeń
Słowo nieposiadające znaczenia jest jak tulipan bez zapachu

W wierszach poetów tworzących w stylu dydaktycznym na pierwszy plan wysuwają się mądrości i przemyślenia, przedstawione w formie rad dla odbiorcy. To one, bardziej niż liryzm i uczucia powinny budować znaczenie utworu. Dzięki obficie wykorzystywanym przysłowiom i powiedzeniom, zarówno abstrakcyjne myśli, jak i wiadomości, które zamierzano przekazać odbiorcy, stawały się jaśniejsze i bardziej zrozumiałe.

***Türkî-i Basit* (prosty turecki)**

Türkî-i Basit w dosłownym tłumaczeniu oznacza prostą turecczyznę. Ruch ten nazwał i jako pierwszy opisał Fuat Köprülü, w swoim dziele *Millî Edebiyatın İlk Mübeşşirleri* (Pierwsi popularyzatorzy literatury narodowej) z 1921 roku. W późniejszych pracach ze szczegółami przedstawił rozwój historyczny tego prądu oraz jego najważniejszych przedstawicieli⁸⁶. Dzięki pracom Köprülü, znakomita większość badaczy literatury uznała *Türkî-i Basit* za punkt wyjściowy linearnego procesu, który istniał w literaturze przez kolejne stulecia, za zjawisko, które było czymś więcej niż tylko ruchem literackim odzwierciedlającym ówczesne warunki.

Jakkolwiek pierwsze echa tego nurtu zauważalne są już w XIII wieku, chociażby w poglądach na język turecki głoszonych przez Karamanoğlu Mehmeta Beya. Jako pierwszego przedstawiciela tego nurtu wymienia się Aydınlı Visâlîego, tworzącego w XV wieku (niestety żaden z jego utworów nie zachował się do czasów współczesnych)⁸⁷, natomiast wśród poetów XVI-wiecznych za najważniejszych przedstawicieli *Türkî-i Basit* uważani są Tatavlı Mahremî i Edirneli Nazmî.

Ruch ten był odpowiedzią na coraz powszechniejsze używanie słów i zwrotów z języków arabskiego i perskiego w tureckiej poezji dywanowej. Przedstawiciele tego nurtu nie byli poetami ludowymi. Pozostając wierni formom poezji klasycznej i metrum aruz, pisali swoje utwory w czystym języku tureckim. Starali się unikać zapożyczeń z języków obcych. Zamiast typowych dla ówczesnej poezji wyrażań, wykorzystywali metafory, powiedzenia i przysłowia zaczerpnięte z języka ludu. Ich celem było stworzenie utworów odpowiadających estetyce tureckiej, które byłyby bliskie gustom i uczuciom tureckich odbiorców.

W połowie XV wieku, wraz z rozszerzeniem się terenów należących do państwa osmańskiego, zaszły również poważne zmiany w języku, szczególnie w języku naukowym i literackim. Na znaczeniu zyskały arabskie i perskie centra kulturalne, co stało się przyczyną znaczących przemian w kulturze, języku narodowym

⁸⁶ H. Aynur, *Türkî-i Basit...*, *op. cit.*, s. 36.

⁸⁷ Hatice Aynur, w swoim artykule zatytułowanym: *Türkî-i Basit Hareketini Yeniden Düşünmek*, zwraca uwagę na wiele nieprawidłowości i nieściśłości w badaniach Köprülü nad ruchem *Türkî-i Basit*. Zarzuca mu m.in. tendencyjność w doborze przykładów z literatury, w taki sposób, aby popierały jego tezy, manipulowanie faktami oraz wybiórczość przy ich przedstawianiu. Aynur jest między innymi przeciwna uznawaniu Aydınlı Visâlîego za prekursora *Türkî-i Basit*, co uzasadnia brakiem wzmianek w słownikach biograficznych o tym, że poeta w swoich wierszach posługiwał się czystym językiem tureckim (por. *ibidem*, ss. 34-59).

i literaturze Imperium Osmańskiego. W rezultacie zaczęto odczuwać potrzebę stworzenia ruchu nacjonalistycznego, który przeciwdziałałby dalszej degradacji języka tureckiego. To właśnie spowodowało narodzenie się tendencji, która w literaturze tureckiej nosi nazwę *Türki-i Basit*.

Chociaż celem przedstawicieli tego prądu było tworzenie poezji całkowicie tureckiej, oczyszczonej z obcych wpływów (w szczególności arabskiego i perskiego) i obrona języka tureckiego, nie spotkał się on z pozytywnym przyjęciem poetów, cieszących się największą popularnością i estymą. Z tego powodu tendencja ta była krótkotrwała, co więcej niejednokrotnie jej przedstawiciele byli krytykowani i wyszydzani przez siebie współczesnych. Zarzucano im brak talentu, a ich utworom nadmierną prostotę i trywialność.

Tureccy autorzy słowników biograficznych (tur. *tezkiye*) niewiele miejsca poświęcają przedstawicielom tego nurtu, co stanowi potwierdzenie faktu, że ich twórczość i wpływ na rozwój literatury była niedoceniana. W literaturze przedmiotu znaleźć można informacje o tym, że Mahremî napisał dzieło zatytułowane *Basitnâme*. I chociaż całość dzieła nie została odnaleziona, dzięki Âşikowi Çelebiemu, jednemu z najbardziej znaczących autorów *tezkiye*, znany jest jego fragment, zachowany w jego pracy *Meşairü'ş-şuara*. Można się z niego dowiedzieć, że utwór ten został napisany w całości w języku tureckim i nie występują w nim zwroty z języków arabskiego i perskiego. Brakuje natomiast dokładniejszych informacji na temat treści utworu⁸⁸. Przeciwna uznawaniu Mahremiego za prekursora *Türki-i Basit* jest natomiast Hatice Aynur, która również zajmowała się tą tematyką. Uważa ona, że twórczość Mahremiego nie wyróżnia się na tle współczesnych mu poetów, którzy w swoich dziełach używali zarówno słów tureckich, jak i arabskich oraz perskich, chętnie sięgali po przysłowia i powiedzenia, ale także po terminy tureckie uznawane za archaiczne. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że inne utwory Mahremiego nie cechują się już taką prostotą i można w nich znaleźć liczne zapożyczenia zarówno leksykalne, jak i gramatyczne (m. in. tamlamy łańcuchowe)⁸⁹.

Być może utwory pisane w nurcie *Türki-i Basit* nie charakteryzowały się wybitnymi walorami artystycznymi, jednak zachowane w nich cechy staroanatolijskiej odmiany języka tureckiego stanowią bardzo ważne i wartościowe źródło dla językoznawców. W wierszach napisanych w duchu *Türki-i Basit*, zajmujących istotne

⁸⁸ M. Özkan, *Edirneli Nazmî...*, *op. cit.*, s. 234.

⁸⁹ H. Aynur, *Türki-i Basit...*, *op. cit.*, s. 43.

miejsce w historii literatury narodowej, znajduje się również wiele słów często wykorzystywanych w języku literackim XVI wieku.

Jak wspomniano wcześniej niewiele utworów zachowało się w całości do czasów współczesnych, stąd też trudno określić pod czyim wpływem literackim znajdowali się przedstawiciele omawianego nurtu, należy jednak wziąć pod uwagę poetów, którzy już wcześniej pisali swoje wiersze w czystym języku tureckim. Wpływy te najłatwiej odnaleźć w twórczości Nazmîego. Część jego wierszy nosi wyraźne cechy stylu Yunusa Emre. W innych utworach natomiast widać inspirację twórczością sułtana Süleymana Çelebiego (Sulejmana Wspaniałego)⁹⁰.

Przykład tego, jak znaczące podobieństwo do utworów Yunusa Emre cechują wiersze Nazmîego, może stanowić poniższe porównanie:

*Işkun aldı benden beni bana seni gerek seni
Ben yanaram düni güni bana seni gerek seni*

*Ne varlığa sevinürem ne yokluğa yerinürem
Işkunla avunuram bana seni gerek seni*

*Işkun âşıklar öldürür ışk denizine taldurur
Tecelliyile toldurur bana seni gerek seni*

*Işkun şarabından içem mecnun olup tağa düşem
Sensin dün ü gün endişem bana seni gerek seni*

*Sûfîlere sohbet gerek ahîlere aliret gerek
Mecnûnlara Leylî gerek bana seni gerek seni*

*Eger beni öldüreler külüm göğe savuralar
Yaprağum anda çağıra bana seni gerek senni*

*Yunusdurur benü adum gün geldükçe artar odum
İki cihanda maksuduro bana seni gerek seni⁹¹*

⁹⁰ M. Özkan, *Edirneli Nazmî...*, op. cit., s. 239.

⁹¹ F. K. Timurtaş, *Yunus Emre Divanı*, Ankara, 1980, s. 209, https://www.academia.edu/41435274/Faruk_Kadri_Timurta%C5%9F_YUNUS_EMRE_D%C4%B0VANI (dostęp: 05.07.2023).

Twa miłość zabrała mi mnie ciebie potrzebuję, ciebie
Płonę nocą, we dnie płonę ciebie potrzebuję, ciebie

Ani cieszę się bogactwem, ani biedą się zasmucam
Twą miłością się pocieszam ciebie potrzebuję, ciebie

Miłość twa kochanków niszczy, w morzu miłości pogrąża
Boskością wypełnia po brzegi, ciebie potrzebuję, ciebie

Wypiję wina miłości, na wzgórze padnę szalony
Tyś mą myślą – dniem i nocą, ciebie potrzebuję, ciebie

Rozmów trzeba pustelnikom, dobry koniec – braciom w wierze
Opętany Lubej trzeba, a ja potrzebuję ciebie

Jeśli kiedyś mnie zabiją, w niebo prochy moje rzucają
Prochy moje zawołają, ciebie potrzebuję, ciebie

Imię moje stoi Yunus, z dniem, co mija, żar mój rośnie
W obu światach moim celem, ciebie potrzebuję, ciebie

tłum. Antoni Sarkady

Behey gözi güzel güzel bana seni gerek seni

Bana yetiş gel imdi gel bana seni gerek seni

Yakış gel a güzel bana ki düşdi bu gönül sana

Beni iletme bir yana bana seni gerek seni

Gel ey begüm olan güzel güzeller içre han güzel

Perî gibi a can güzel bana seni gerek seni

İnan bu sözüme inan degüldür ey peri yalan

Tapundur imdi bana can bana seni gerek seni

*Çü Nazmiyem senün kulun sal imdi boynuma kolun
Odur ki gözlerin yolun bana seni gerek seni*⁹²

Hej, pięknooka, ciebie mi trzeba, ciebie
Spiesz do mnie, przybądź teraz, ciebie mi trzeba, ciebie

Przybądź do mnie, urodziwa, gdyż serce me dla ciebie
Nie odsuwaj mnie od siebie, ciebie mi trzeba, ciebie

Przybądź, o pani, najpiękniejsza z pięknych
Piękna niczym wróżka, a prawdziwa, ciebie mi trzeba, ciebie

Uwierz moim słowom, wróżko, uwierz, że nie są fałszywe
Moje życie należy do ciebie, ciebie mi trzeba, ciebie

Nazmi jest sługą twoim, obejmij mą szyję ramieniem,
To on za tobą podąża, ciebie mi trzeba, ciebie

tłum. Agnieszka Erdoğan

Badania przedstawione przez Fuata Köprülü podzieliły środowisko literackie na dwa stronnictwa – zwolenników i przeciwników jego tez. Wśród zwolenników znajdują się tacy (m.in. Agâh Sırrı Levend, Hasibe Mazioğlu czy Faruk Kadri Timurtaş), którzy są zdania, że ruch *Türki-i Basit* stanowił podwaliny dla nurtu lokalnego, a jego przedstawicieli uznać można za prekursorów *mahallileşme*⁹³. Niektórzy, jak Kemal Silay, posuwają się nawet dalej, wskazując na związki między ruchem *Türki-i Basit* a reformą języka przeprowadzoną w okresie republiki⁹⁴.

Przeciwnicy poglądów Köprülü, chociaż uznają istnienie samego prądu, uważają, że tworzenie w czystym języku tureckim w XV czy XVI wieku nie jest niczym

⁹² F. Köprülü, *Milli Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Divân-ı Türki Basit*, Birici S. (red.), Kesit Yayınları, İstanbul 2018., s. 62.

⁹³ F. Köprülü, *Milli Edebiyat Cereyânının...*, *op. cit.*, s. 20.

⁹⁴ K. Silay, *The Türki-i Basit Movement and its significance for Turkish language reform*, "Turkish Studies Association Bulletin", 17, no 1, April 1993, s. 124.
K. Silay, *Nedim and the poetics of the Ottoman court: medieval inheritance and the need for change*, Indiana University 1994, ss. 7-28.

nowym i, jak wspomniano na początku niniejszego rozdziału, taki styl zauważyć można już u niektórych XIII i XIV-wiecznych poetów. Tendencja ta trwała i rozwijała się, a z czasem przekształciła się w styl, którego pięknym przykładem jest poezja Bâkîego⁹⁵.

Nieco inne spojrzenie na *Türkî-i Basit* zaproponował jako pierwszy Ali Fehmi Karamanlioğlu, który ruch ten i jemu podobne postrzegał jako odrębne zjawiska, niezwiązane z ruchami nacjonalistycznymi, gdyż te pojawiły się jako rezultat westernizacji i obecne były w myśli i literaturze tureckiej dopiero po okresie tanzymatu.

Dla niniejszej pracy szczególnie istotne są zaś poglądy Ziyi Avşara, który z jednej strony powtarza tezy Köprülü, o tym, że w związku z rozwojem języka tureckiego w Anatolii, znajdującego się pod – stopniowo coraz większym – wpływem języków arabskiego i perskiego, powstała szkoła, do której przedstawiciele zaliczyć można m.in. Necâtîego, wprowadzająca do języka literackiego elementy tureckie: wyrażenia, przysłowia i powiedzenia, stanowiąca fundament dla zjawiska regionalizacji (tur. *mahallileşme*). Jednak w odróżnieniu od Köprülü – jako zagorzały zwolennik tezy, zgodnie z którą z punktu widzenia historii literatury zjawisko regionalizacji nosi wszelkie znamiona nurtu literackiego – nie uznaje *Türkî-i Basit* za oddzielny ruch, lecz traktuje go jako „odnogę” regionalizacji, styl, którego przedstawiciele, oprócz przysłów, powiedzeń i języka mówionego, wykorzystują w swoich utworach archaizmy i starają się posługiwać językiem prostszym i pozbawionym zapożyczeń. Avşar nie postrzega *Türkî-i Basit* jako ruchu, który wywarł wpływ na literaturę. Fakt, że w źródłach epoki brakuje wzmianek o *Türkî-i Basit*, przypisuje temu, że dla ówczesnej myśli nie stanowił on żadnej nowości⁹⁶.

⁹⁵ M. Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi, Ankara 1964, s. 355.

⁹⁶ Z. Avşar, *Türkî-i Basit*..., *op. cit.*, ss. 127-143.

Mahallileşme (nurt lokalny)

Niektórzy badacze literatury są zdania, że nurt lokalny nie wywarł takiego wpływu na literaturę jak style opisane we wcześniejszych podrozdziałach niniejszej rozprawy (nie licząc *Türkî-i Basit*, który przez wielu utożsamiany jest w pewnym stopniu z nurtem lokalnym i zjawiskiem regionalizacji w literaturze tureckiej)⁹⁷. Jednak faktem jest, że trwał on najdłużej – jego pierwsi przedstawiciele tworzyli w XV wieku (tendencja ta rozpowszechniła się w poezji pałacowej po zdobyciu przez Turków Konstantynopola), ostatni natomiast w XX wieku. Nurt ten był blisko związany ze wspomnianymi już stylami i wzbudzał wyraźne zainteresowanie wśród ich przedstawicieli m.in. Necâtîego Beya i Bâkîego, przedstawicieli stylu klasycznego, Nâîlîego, Şehrîego i Fehîma, tworzących w stylu indyjskim, czy Nâbîego, reprezentującego styl dydaktyczny⁹⁸. Z tego powodu nie należy go lekceważyć i umniejszać jego wpływu na turecką poezję klasyczną.

W klasycznej literaturze tureckiej, pozostającej pod wpływem różnych kultur, których przedstawiciele zamieszkiwali Imperium Osmańskie, z czasem udało się stworzyć odrębną tradycję literacką, opierającą się na języku i stylu. Była to odpowiedź na coraz bardziej dominujące w rodzimej literaturze elementy perskiej i arabskie. Poeci starali się tworzyć, wykorzystując prosty język, powiedzenia i przysłowia oraz mowę potoczną. Były to podwaliny do rozwinięcia się zjawiska *mahallileşme*. Jak wspomniano wcześniej, istotną rolę w powstaniu nurtu regionalnego, było również wykształcenie się ruchu *Türkî-i Basit*, którego początki sięgają nawet XIII wieku, chociaż w pełni zauważalny stał się dopiero dwa stulecia później.

Ruch ten, którego podstawę stanowiło przekonanie o konieczności posługiwania się czystym językiem tureckim, z biegiem czasu zmieniał swój charakter i, zwracając coraz większą uwagę na elementy regionalne i lokalne, stopniowo zmienił się w nurt regionalizacji. Według Latîfîego to Cezerî Kasım Pasza, posługujący się przydomkiem Sâfî jako pierwszy wprowadził do poezji przysłowia oraz powiedzenia i pod tym względem należy traktować go jako jednego z prekursorów nurtu lokalnego. Najbardziej wyrazistymi przykładami tego procesu są XVI-wieczna poezja Bâkîego, pisana w dialekcie stambulskim i zawierająca liczne elementy lokalne, a także tematy

⁹⁷ Ş. Demirel, *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin...*, *op. cit.*, s. 262.

⁹⁸ H. Aynur, *Türkî-i Basit...*, *op. cit.*, s. 41.

podejmowane przez Taşlıcalı Yahyę w masnawach oraz konstrukcja jego bohaterów. Duży wkład w rozwój tego nurtu przypisuje się także Necâfîemu, który w swojej poezji chętnie wykorzystywał przysłowia i powiedzenia, wywodzące się z języka ludowego. Szczególnie w XVI wieku poeci tureccy dążyli do stworzenia właściwego sobie – pod względem tematyki i języka – stylu, co uwidacznia się nie tylko w kasydach i gazelach, ale także w masnawach.

Proces kształtowania się nurtu regionalizacji trwał również w XVII wieku, co widoczne jest szczególnie w masnawach Nev'îzâde Atâyîego oraz Sâbita – w ich lokalnej tematyce i elementach regionalnych, a także stosowanym przez nich języku i wyrażeniach – podobnie jak w twórczości Şeyhülislama Yahyi, którego charakterystyczny styl chwalili nawet jedni z najważniejszych twórców epoki tanzymatu Ziya Pasza oraz ikona literatury tureckiej Ahmet Hamdi Tanpınar. Najbardziej charakterystycznym przykładem nurtu lokalnego jest niewątpliwie twórczość Nedîma, który osiągnął pod tym względem mistrzostwo. Upowszechniał go także, żyjący na przełomie XVII i XIX wieku Enderunlu Vâsîf.

Dokonując charakterystyki utworów powstałych w nurcie regionalizacji, należy brać pod uwagę trzy obszary: język, tematykę oraz konstrukcję bohaterów. Poeci w nim tworzący w swoich pieśniach (tur. *şarki*), gazelach, masnawach i kasydach dążyli do posługiwania się czystym językiem tureckim, a ponieważ centrum rozwoju tego nurtu bezsprzecznie stanowił Stambuł, w dużej mierze używali dialektu stambulskiego. Wraz z rozwojem nurtu lokalnego, razem z językiem ludu, do poezji przeszły także inne elementy: twórcy obficie wykorzystywali przysłowia i powiedzenia ludowe, nie stronili również od mowy potocznej. Starali się unikać, tak powszechnych dotąd w poezji, zapożyczeń z języków arabskiego i perskiego, tak aby język był prosty i zrozumiały dla odbiorcy. Opisywali najczęściej wydarzenia dnia codziennego, z jednej strony zwyczajne, z drugiej – znaczące dla lokalnej społeczności (w przeważającej mierze społeczności stambulskiej). Opowiadali o miejskich centrach rozrywki, poszczególnych dzielnicach, życiu miłosnym. Zaś pierwowzorami bohaterów byli ludzie z otoczenia poetów. Tym samym twórcy przybliżyli odbiorcom mowę stambulską i nowe spojrzenie na naturę, a literatura pałacowa wyszła ze swojego abstrakcyjnego, trudnego do pojęcia świata i zyskała bardziej rzeczywisty wymiar.

Nurt regionalizacji miał także pewne cechy wspólne ze stylem indyjskim. Analizy porównawczej tych stylów dokonał Kamer Aryân w swojej pracy poświęconej

stylowi indyjskiemu⁹⁹. Wprawdzie spostrzeżenia Aryâna dotyczyły poezji perskiej i wynikały z inspirowania się w niej codziennymi doświadczeniami, należy jednak zwrócić uwagę, że analogiczna sytuacja była obecna również w poezji tureckiej. Zgodnie z poglądami Aryâna wykorzystywanie w poezji języka potocznego i wyrażen charakterystycznych dla ludu, wynikało ze związków poetów z ich otoczeniem i codziennym życiem. We wcześniejszych utworach poetyckich tego typu wyrażenia spotykano niezwykle rzadko i miały one na celu ukazanie wirtuozerii twórcy. Jednak w tym stylu posługiwanie się takim językiem nie wynikało z chęci ukazania kunsztu poety, lecz było podyktowane koniecznością. Chociaż inspiracja przedmiotami i postaciami z otoczenia, a także codziennymi doświadczeniami widoczna była w utworach Nizamîego, Hakânîego, Sadîego i Hâfiza, w pewnym okresie poezja perska nabrała charakteru dyscypliny naukowej. W epoce Safawidów, za sprawą wymienionych twórców, odzwierciedlanie życia społeczeństwa w poezji, stało się jej nieodłączną cechą.

W XVII wieku dużą popularnością cieszył się styl klasyczny i to pod jego wpływem znajdowali się w większości ówcześni twórcy. Jakkolwiek powszechnie uważa się go za okres najbardziej płodny dla stylu indyjskiego, miał on bardziej ograniczony i słabszy wpływ na poetów niż można by przypuszczać. Style dydaktyczny i lokalny, które także rozwinęły się w tym czasie, większą popularność zyskały wśród XVIII-wiecznych twórców, czego wyrazem jest chociażby twórczość mistrza tego stylu Nedîma¹⁰⁰.

⁹⁹ K. Aryân, *Fars Şiirinin...*, *op. cit.*, s. 183.

¹⁰⁰ Ö. Emirođlu (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 1., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2021, ss. 330-331.

XV i XVI-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej

Necâtî Bey

Nieznane są miejsce i data urodzenia Necâtîego Beya. Źródła podają, że z pochodzenia był Ormianinem i został kupiony jako niewolnik przez bogatą panią z Edirne, która następnie go usynowiła i zapewniła odpowiednią edukację. Necâtî Bey zyskał sławę jeszcze przebywając w Kastamonu, później udał się do Stambułu, gdzie został skrybą na dworze sułtana Mehmeda Zdobywcy. W czasach panowania sułtana Bajazyda II, wyjechał do Karaman razem z księciem Abdullahem, a po jego śmierci powrócił na sułtański dwór. Pisał kasydy dla władcy i wysoko postawionych urzędników. Zaprzyjaźnił się z kazaskerem Müeyyezâde Abdurrahmânem Çelebim, dzięki któremu został mianowany strażnikiem pieczęci księcia Mahmûda, pełniącego zwierzchnictwo w Manisie. Urząd ten pełnił aż do śmierci księcia w 1507 roku. W Manisie Necâtî miał okazję uczestniczyć w spotkaniach z poetami takimi jak Sun'î, Şevkî czy z defterdarem Tâli'îm. Z racji tego, że nosił taki sam pseudonim jak Mevlânâ Sun'î Çelebi, dla odróżnienia zaczęto go nazywać Necâtî Sun'îsi. W owym czasie Necâtî był już rozpoznawanym i cieszącym się szacunkiem poetą. Podczas swoich wizyt w Stambule spotykał się z najsłynniejszymi twórcami epoki: Revânîm, Ferrûhim, Mesihîm, Şem'îm, Âhîm i Zâtîm. Po śmierci księcia Mahmûda na stałe powrócił do Stambułu, zrezygnował ze stanowiska na dworze i większość czasu spędzał ze znajomymi poetami. Zmarł w 1509 roku¹⁰¹.

W Anatolii, dokąd został oddelegowany jako urzędnik państwowy, Necâtî Bey stworzył własne środowisko literackie, własną szkołę, której wpływy wyraźnie widać w twórczości poetów następnych pokoleń¹⁰². Według niektórych badaczy literatury, Necâtîego Beya uważać można za jednego z prekursorów nurtu regionalizacji, który dzięki swojej wysokiej pozycji w świecie kultury, rozpropagował go i sprawił,

¹⁰¹ K. Çetin, *Mektep Sahibi Bir Şair Olarak Necâtî Bey*, "Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]", Sayı: 5 (Ekim 2016), s. 249, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/266471> (dostęp: 10.12.2019).

¹⁰² E. Azlal, *Necâtî Beyin Edebi Muhitleri*, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu 15-17 Nisan 2009 "Ölümünün 500. Yılında Necâtî Beğ Anısına", Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kocaeli, s. 634.

że zaczął się on cieszyć poważaniem¹⁰³. Ten XV-wieczny poeta pisał, posługując się językiem tureckim, często też wykorzystywał zwroty i wyrażenia, należące do języka potocznego. Większość z gazeli znajdujących się w jego dywanie pisana jest z wykorzystaniem czystego języka tureckiego. Poeta ten zasłynął z używania dużej ilości przysłów, powiedzeń i frazeologizmów.

Twórczość Necâtîego Beya charakteryzuje naturalny sposób wypowiedzi. Dzięki takiemu stylowi poeta zaskarbił sobie szacunek na sułtańskim dworze oraz wśród innych twórców, o czym świadczyć może fakt, że znalazł on wielu naśladowców wśród siebie współczesnych, jak również wśród przedstawicieli kolejnych pokoleń m.in. Ziyę Paszę czy Namika Kemala. Sam zaś jako jeden z pierwszych ważnych przedstawicieli anatolijskiej literatury dywanowej, nie wzorował się na wcześniejszych twórcach¹⁰⁴.

Jedynym znanym dziełem Necâtîego Beya jest jego dywan. Niewiele informacji na jego temat można uzyskać ze słowników biograficznych.

Wbrew panującej w XV wieku tendencji do wykorzystywania w poezji pałacowej zapożyczeń z języków obcych, Necâtî w swojej twórczości kładzie nacisk na przysłowia, powiedzenia, zwroty pochodzące z języka ludowego i elementy z mowy potocznej. Taki sposób wypowiedzi wskazuje na to, że w zamierzeniu autora odbiorcą jest właśnie lud. Wielu badaczy literatury zwraca uwagę na to, z jakim mistrzostwem poeta wykorzystał czysty język turecki w tworzeniu rymów i harmonii w swoich utworach¹⁰⁵.

Poniżej zamieszczono przykłady fragmentów utworów z dywanu Necâtîego, świadczących o tym, że twórczość poety można zaliczyć do nurtu regionalizacji, a jego samego uznać za jednego z najznamienitszych prekursorów tego prądu literackiego.

Dem-be-dem benlik şarabı kokusunu def etmeğe

Vasf-ı halin düşmez ağzımdan karanfildir bana (G. 15/3)

¹⁰³ Z. Avşar, *Türki-i Basiti...*, *op. cit.*, s. 131.

¹⁰⁴ T. Erol, *Necâtî Bey Divanı...*, *op. cit.*, s. 230.

¹⁰⁵ H. Mazioğlu, *Necâtî'nin Türk Dili ve Edebiyatının Gelişmesindeki Yeri*, „Türk Dili”, Cilt: 10, Sayı: 114, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1961, ss. 366-369.

A żeby czasem pozbyć się z ust niemiłej woni wina egoizmu
Mówię wciąż o twych cnotach, które są dla mnie jak goździk

ağızından düşürmemek – (dosł. nie wypuszczać z ust) nieustannie o czymś mówić¹⁰⁶

Poeci dywanowi w swoich utworach niejednokrotnie – często z przesadą – wychwalają swoje poetyckie mistrzostwo, uznając swoją wyższość nad innymi twórcami. W powyższym bejcie Necâtî Bey pisze o tym, jak zatracą się niekiedy w pochwałach nad samym sobą i że nieustannie wspomnianie urody ukochanej wyrывa go z tego stanu zamroczenia. Poeta przyrównuje tu swoją wybrankę do cudownie pachnącego goździka. Być może słowa te odnoszą się również do zwyczaju żucia goździków (przyprawy) w celu pozbycia się nieprzyjemnego zapachu z ust, praktykowanego również w czasach współczesnych. Tym sposobem użyty przez poetę frazeologizm można odczytywać zarówno w sposób dosłowny, jak i przenośny.

İşim Allâha kalıdır benim ey tâze bahar

Bu deme ereceğim bir dahi Allâh bilir (G. 64/8)

Los mój w rękach Boga, wiosno moja świeża

Tylko On jeden wie, czy dane mi będzie zobaczyć ten czas.

işi Allah'a kalmak – los w rękach Boga

Allah bilir – Bóg jeden wie

deme ermek (też: *gün görmek*) – dożyć czasów; ujrzeć [taki] dzień

Celem i sensem życia kochanka – podmiotu lirycznego w literaturze dywanowej jest połączenie z ukochaną. Czekać na tę chwilę cierpi, rozpacza, topi się jak świeca. Owo spotkanie często przyrównywane jest to winnicy, ogrodu czy wiosny. Jednak nawet jeśli zakochany spotka się ze swoją ukochaną, nie zazna spokoju, ponieważ nieustannie towarzyszył mu będzie lęk przed rozstaniem. W powyższym bejcie pod słowami o wiosnie kryje się nie tylko spotkanie z ukochaną, ale ona sama. Zaczerpnięte z języka ludu zwroty odwołujące się do Boga, ukazują poddanie podmiotu lirycznego (poety) woli

¹⁰⁶ Jeśli nie zaznaczono inaczej, definicje przysłów i frazeologizmów zaczerpnięto z *Türk Dil Kurumu Atasözler ve Deyimler Sözlüğü* (<http://www.tdk.gov.tr/>).

boskiej i przekonanie, że wszystko dzieje się z Jego nakazu. Poeta wyraża także obawę, że być może nie dane mu będzie ujrzeć tego dnia.

Ey bana sen ağlamakla başa çıkamazsın diyen
Gözü görmeyen kişi ummâna olmaz âşinâ (G. 17/4)

Ty, która mówisz, że płaczem nie mogę cię zdobyć,
Wiedz, że ten kto patrzy, nie widząc, nie zauważy oceanu

*baş*a çıkmak – poradzić sobie, stawić czoła, pokonać
*göz*ü (hiçbir şeyi) görmemek – niczego nie dostrzegać, nie zwracać na nic uwagi

Zakochany, nie mogąc połączyć się z ukochaną, nieustannie płacze. Jednak ukochana to lekceważy, a raczej nie jest w stanie pojąć wagi tych łez. W drugim wersie poeta dodaje, iż nie chodzi jedynie o płacz i że ukochana przez swoje zapatrzenie w siebie, zupełnie nie dostrzega tego, co zakochany dla niej robi. Zauważyć tu można także pewną alegorię – ocean łez, które wylał zakochany, świadczący o ogromie jego cierpienia, którego nie dostrzega ukochana. Dzięki temu zabiegowi wyrażenie *göz*ü görmemek ponownie można odczytywać dosłownie i jako przenośnię.

Su gibi şöyle revândır ki hiç dili çalmaz
Olursa yetmiş iki dilde tercümân hançer (K. 7/29)

Bystry jest niczym woda, pojąć go nie sposób
Niczym sztylet, tłumacz z siedemdziesięciu dwóch języków

dili (başka bir dile) çalmak – mówić tak, jakby mówiło się w innym języku, niezrozumiale

Powyższy fragment pochodzi z kasydy zadedykowanej sułtanowi Bajazydowi II. Bardzo prawdopodobne, że tymi słowami, poeta chciał podkreślić wkład

Bajazyda w rozwój języka tureckiego i zachęcanie przez niego autorów do posługiwania się w swoich dziełach zrozumiałym i przejrzystym językiem¹⁰⁷.

Dwuwers ten można interpretować też jako zhiperbolizowaną pochwałę sułtana. Sztylet symbolizuje siłę i autorytet władcy, zaś słowa o tłumaczu z siedemdziesięciu dwóch języków nawiązują do ziem, na których panował Bajazyd, mieszkających na nich narodów i języków, którymi się posługiwały. (Niektórzy badacze literatury zwracają również uwagę na podobieństwo kształtów między sztyletem a językiem¹⁰⁸.) Słowa te mogą zatem odnosić się do tego, że sposób sprawowania władzy przez sułtana jest inny niż jego poprzedników i cieszy się on uznaniem poety.

Eser itmez nidelim âh-ı seher-gâh sana

Meğer insaf vere dostum Allâh sana (G. 2/1)

Nie poruszy serca twego o świcie błaganie,
Niech Bóg da ci, droga, ludzkie odczuwanie

Allah insaf versin – niech Bóg da mu/jej współczucie/sumienie (Wyrażenie pochodzące z języka potocznego, w sposób krytyczny odnoszące się do osoby, która formułuje swoje sądy, nie opierając się na litości, sumieniu czy logice.)

eser etmek – wyrzeć na kimś niezapomniane wrażenie

Motywy często powtarzającym się w poezji dywanowej jest wołanie zakochanego, cierpiącego z powodu niespełnionej miłości. Błagalne słowa ulatują do nieba, sięgają Boga, słońca, gwiazd. Świt, kiedy jeszcze wszyscy śpią, to czas, kiedy wznoszone modlitwy i błaganie dosięgają swojego celu i zostają spełnione. Jednak ukochana pozostaje głucha, niewzruszona wobec tych próśb, dlatego podmiot liryczny prosi, aby Bóg dał jej sumienie, miłosierdzie oraz wspaniałomyślność, by zlitowała się nad zakochanym.

¹⁰⁷ N. S. Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı...*, op. cit., ss. 447-450.

¹⁰⁸ M. Macit, *Garip Şair Necatî*, „Dil ve Edebiyat”, S. 24, İstanbul 2010, s. 33.

Cevr ile sevdiğimden ayırdı beni hasûd
*Sevdiklerinde **bulsun eden** bana (G. 16/2)*

W zazdrości swojej siłą rozdzielił mnie z ukochaną
Niech teraz z jej rąk on przyjmie to samo

eden bulur – co zasiejesz, to zbierzesz

W powyższym fragmencie podmiot liryczny – zakochany – wspomina rywala. Wyrzuca mu, że stał się przyczyną jego rozstania z ukochaną. Zakochany cierpi z powodu rozłąki i życzy swojemu konkurentowi, żeby z rąk ukochanej spotkało go takie samo cierpienie, jakiego podmiot liryczny doświadczył za jego sprawą.

O mâhi nagehân görsem bana söylemeyip geçse
***Kalır barmağım ağzında** gören demez ki canlıdır (G. 69/3)*

A kiedy nagle tę piękność ujrzę księżycową,
Staną jak osłupiały, a ten kto mnie ujrzy nie pojmie czym żywy

parmağı ağzında kalmak – być zaskoczonym, osłupiałym; otworzyć usta ze zdumienia (dosł.: zostać z palcem w ustach)

W poezji dywanowej księżyc to często wykorzystywana metafora, odnosząca się do twarzy wybranki. Gdy, piękna niczym księżyc, ukochana udaje się o świcie na spacer po ogrodzie różanym, słońce wznosi się na niebo, żeby podziwiać jej urodę. Podobnie jak nie w każdą noc można ujrzyć księżyc, tak i ona nie zawsze ukazuje swoje oblicze, lecz kiedy już się objawi, jej blask rozświetla nocne ciemności¹⁰⁹. Poeta pisze o tym, jak nagle pojawienie się przepięknej ukochanej wprawia zakochanego w zdumienie. Aby przekazać ten stan kochanka Necâtî posługuje się frazeologizmem, wciąż obecnym we współczesnym języku tureckim, wykorzystuje również hiperbolę.

¹⁰⁹ T. Erol, *Necâtî Bey Dîvânı...*, op. cit., s. 235.

Âşıkların öldürmek ise sende mürüvvet

*Tahsin senin bâzına **kollarına kuvvet** (G. 35/ 1)*

Jeśli zaś z łaski swojej kochanków zabijasz

Oklaski dla ciebie, w twoich rękach siła

kollarına kuvvet – (dosł.: siła twoim ramionom) niech twoje ramiona będą silne (Słowa wypowiedane, żeby dodać otuchy osobie, stojącej przed jakimś trudnym zadaniem czy przedsięwzięciem.)

Miłość zakochanego ukazywana w poezji dywanowej jest miłością romantyczną. Rzadko kiedy, jeśli w ogóle, kończy się ona szczęśliwie – jednakże zwieńczeniem tego uczucia wcale nie ma być pomyślne zakończenie, lecz cierpienie, którym upaja się zakochany. Można odnieść wrażenie, że w powyższym bejcie odbiorca ma do czynienia z nieco bardziej „trzeźwym” spojrzeniem podmiotu lirycznego. Zakochany twierdzi, że przejawem miłosierdzia ukochanej jest zabicie kochanka. Oczywiście nie należy odczytywać tego w sposób dosłowny – jego słowa są sarkastyczne, przepełnione ironią. Po raz kolejny poeta nakreśla obraz ukochanej, która jest nieczuła na męki kochanka, płonącego ogniem miłości, a jej obojętność zbliża go do śmierci, którą – w swojej łasce – zada mu wybranka, co być może jest jedynym możliwym ukojeniem jego bólu i cierpienia.

Terk et Necâtî hâce-i dünyâ-peresti kim

***Kef geçme** mâl üstüne verdi kemâl ana (G. 11/6)*

Porzuć, Necâtî, panów, co świat [doczesny] umiłowali

Którzy w bogactwie się pozatracali

kef geçmek – paść z wyczerpania, być wycieńczonym; zemdleć; zatracić się

Słowa przedstawione powyżej zawierają krytykę tych, którzy – w odróżnieniu od poetów dywanowych (a przynajmniej kreowanych przez nich podmiotów lirycznych), gotowych oddać i poświęcić wszystko w imię miłości – skupiają się na materialnej sferze życia. Ci „panowie” rezygnują z miłości, żeby gonić za bogactwem i przemijalnymi

dobrami. Tymczasem autor wyraża pogląd, zgodnie z którym to miłość powinna być dla człowieka najwyższą wartością.

Na uwagę zasługuje wyrażenie, którym posłużył się poeta: *kef geçmek*. Jest to frazeologizm wciąż obecny w języku tureckim, swojego rodzaju regionalizm, charakterystyczny dla mowy mieszkańców Kastamonu i okolic. Używa się go w znaczeniu „zemdleć, stracić przytomność, osłupieć” (por. tur. *kendinden geçmek*) w odniesieniu do osoby, która opadła z sił lub straciła świadomość, otrzymawszy niespodziewanie jakąś złą wiadomość lub bardzo się czegoś przestraszyła¹¹⁰. W tym bejcie natomiast zwrot ten należy rozumieć jako zatracanie się w bogactwie i przyjemnościach doczesnego, materialnego świata.

Ey güzellik burcına hûrşîd olan yakma beni

Yırde kalmaz çün bilürsin dūd-ı âhu kimsenün (G. 300/6)

Ach, nie pal mnie, ty, któraś słońcem w piękna zodiaku,

Wiesz wszak, że przekleństwo nie pozostanie bez śladu

kimsenin ahi kimsede (yerde) kalmaz – jęk cierpiącego, nie przyniesie nic dobrego temu, kto cierpienie zadaje

W poezji dywanowej ukochana, równie często jak do księżycy, przyrównywana jest do słońca. W powyższym dwuwiersie podmiot liryczny przestrzega ukochaną, przedstawioną jako słońce – centralny, najważniejszy punkt zodiaku, przed nieszczęściem, jakie może sprowadzić na nią cierpienie zakochanego – jego przepełnione bólem westchnienia, złorzeczenia i przekleństwa.

Zauważa się tu pewną analogię do symboliki płomienia i ćmy, którą tak chętnie wykorzystywali poeci perscy. Pozornie nawiązanie do niej może wydawać się sprzeczne z ideą regionalizacji, której przedstawiciele starali się unikać obcych wpływów. Z drugiej strony obraz owada lgnącego do płomienia, nieświadomego jego niszczycielskiej siły można uznać za zaczerpnięty z życia, za wynik obserwacji świata naturalnego.

¹¹⁰ E. Akman, *Necati Beğ Divanı'nda Deyimler ve "Tebbeti Ters Okutmak" Deyimi Üzerine*, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu 15-17 Nisan 2009 "Ölümünün 500. Yılında Necatî Beğ Anısına", Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kocaeli, s. 74.

Âşıkların çoğ olduğun az görme dostum

Bulamayasan çoğ isteyesin bir zaman sonra (G. 21/4)

Nie lekceważ, moja droga, tego, co ważne dla zakochanego,

Później, choć będziesz chciała, nie znajdziesz nawet tego

aza kanâat etmeyen çoğu hiç bulamaz – ci, którzy nie doceniają rzeczy małych, nigdy nie zdobędą niczego wielkiego; ziarnko do ziarnka aż zbierze się miarka

Obraz ukochanej jest wspólny dla wielu poetów dywanowych. Ukazują ją jako osobę nielitościwą, niegodną zaufania, zadającą ból zakochanemu, niedoceniającą lub niezauważającą tego, co robi dla niej zakochany. Są to cechy przypisane ukochanej przez tradycję tureckiej poezji dywanowej¹¹¹. Przytoczony powyżej dwuwiers można interpretować w sposób dwojaki. Z jednej strony podmiot liryczny przestrzega ukochaną, zwraca jej uwagę na to, by doceniała rzeczy małe, niewielkie (acz znaczące) gesty zakochanego, gdyż w przeciwnym razie nie zyska również tego co wielkie; z drugiej zaś napomina swą wybrankę, by nie lekceważyła adoratora, ponieważ przyjdzie dzień, gdy nie znajdzie przy sobie żadnego zalotnika. Wykorzystane tu przysłowie wciąż funkcjonuje w języku tureckim.

Drugim, obok przysłów, elementem charakteryzującym poezję Necâtîego Beya są frazeologizmy. Stanowią one ważny składnik mowy potocznej i są często używane w codziennym języku.

Sesebîl-i suhanum böyle revân görür ise

Akub agzi suyi tahsîn ide Selmân ü Kemâl (K. 16/40)

Widzą zaś jak twe słodkie słowa płyną niczym rzeka,

Selmân i Kemâl chcieliby spijać je z twoich ust

ağzının suyu akmak – upodobać sobie coś i tego pragnąć (por. ślinka cieknie)

¹¹¹ H. D. Batislam, *Dîvân Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm*, „Folklor/Edebiyat Dergisi”, C.: 9, S.: 34, Ankara 2003, s. 189.

Necâtî sam chwali swoją poezję, porównując ją do *selsebîl-i* – źródła słodkiej wody, ale też, według tradycji muzułmańskiej – rzeki płynącej w raju. Padające w tym bejcie imiona Selmân i Kemâl odnoszą się do słynnych poetów perskich¹¹². Autor chęłpi się tym, że jego poezja jest tak płynna, harmonijna i słodka, że nawet wielcy poeci ją podziwiają. Jednak poprzestanie na takiej interpretacji, oznaczałoby niedocenienie kunsztu poety. Warto wspomnieć, że Necâtîego, oprócz mistrzostwa w posługiwaniu się językiem, cechowały również inteligencja i błyskotliwość. Za pośrednictwem cytowanych wyżej wersów, poeta nie tylko wychwala swój kunszt, ale jednocześnie ukazuje wirtuozerię języka, którym się posługuje¹¹³.

Gönlünü nerm ede gör hüsni bahârî geçmeden
Ey Necâtî lâle gibi rızkını taştan çıkar (G. 197/6)

Hej Necâtî, zmiękcź serce ukochanej nim wiosna przeminie
Największym trudem zdobądź ten życiodajny kwiat tulipana

rızkını taştan çıkarmak (też: *ekmeđi taştan çıkarmak*) – zarobić na życie, nawet wykonując najcięższą pracę (dosł. wyrwać chleb z kamienia)

Pochodzące z języka arabskiego słowo *rızık* oznacza błogosławieństwo boże, spływającą na wszystkich boską łaskę, a w znaczeniu bardziej przyziemnym chleb, wodę – artykuły tzw. pierwszej potrzeby, niezbędne do przeżycia. Tutaj tym koniecznym do życia elementem jest miłość ukochanej. Poeta (podmiot liryczny) wzywa zakochanego, by czym prędzej, zanim minie wiosna, zjednał sobie przychylność swojej wybranki. Tulipan to, po róży, kwiat najczęściej pojawiający się w poezji dywanowej. Za sprawą swojego kształtu i barwy często symbolizuje policzki i usta ukochanej lub krew i łzy zakochanego. Jego kielich bywa również metaforą wina¹¹⁴.

W przedstawionym powyżej fragmencie podmiot liryczny zwraca się sam do siebie, nawołując, by zmiękczył serce ukochanej, dopóki jej młodość i uroda

¹¹² T. Erol, *Necâtî Bey Divânı...*, *op. cit.*, s. 242.

¹¹³ B. A. Kaya, *Necâtî Beyîn Şiir Anlayışı*, „Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi”, S.: 27, İstanbul 2012, s. 162.

¹¹⁴ Y. Bayram, *Klâsik Türk Şiirinde Duyguların Dili Çiçekler*, „Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 2/4, Fall 2007, s. 212-215.

nie przeminęły. Parafrazując przysłowie *ekmeğin taştan çıkarmak*, daje do zrozumienia, że nie będzie to proste zadanie.

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich przysłów, powiedzeń i frazeologizmów, które wykorzystał Necâtî Bey. Warto natomiast zwrócić uwagę, jak te elementy – należące do mowy potocznej – harmonijnie komponują się z poetyckim charakterem utworów: ich użycie nie jest wymuszone, a przekaz jest jasny i zrozumiały. Uroku i swojskości wierszom Necâtiego dodają również „utarte zwroty” zaczerpnięte z mowy potocznej, które – podobnie jak przysłowia i frazeologizmy – odnoszą się bezpośrednio do kultury społeczeństwa, jego wierzeń, przekonań, tradycji czy związków międzyludzkich. Przykładem użycia tego typu zwrotów mogą być fragmenty cytowane poniżej:

Ey hâtır-ı âşüfte şol iki gözüm aydın
*Cân gibi gönül şehrine gelmiş **gözün aydın** (G.382/1)*

Raduj się ty, którego serce rozpacza
Jak życie wkroczyła do miasta serca, dobra nasza

gözün aydın – ciesz się tym radosnym wydarzeniem, które cię spotkało; (dosł. światłość twoich oczu/twoim oczom)

Chcąc wyrazić swą radość, wywołaną pojawieniem się ukochanej (lub jej ciepłego gestu wykonanego w stronę zakochanego) poeta wkłada w usta podmiotu lirycznego zwrot *gözün aydın*, używany w języku codziennym – również współcześnie, by pogratulować komuś pomyślnego wydarzenia. Oprócz wykorzystania wyrażenia należącego do mowy potocznej, interesująca jest również budowa cytowanego bejtu: na końcu pierwszego wersu poeta parafrazuje znany z języka potocznego zwrot, który pojawia się również w zakończeniu drugiego wersu. Taka budowa poszczególnych części bejtu jest przykładem wykorzystania epifory (choć użyte wyrażenia nieznacznie się między sobą różnią). Podobny zabieg można zaobserwować także w cytowanym fragmencie:

Her gazel kim nazm ol göz ile kaş üstine
Şevk ile erbâb-ı ma'ni götürür baş üstüne (G. 550/1)

Wszystkie gazele o oczach i brwiach ukochanej
Przez wszystkich będą z lubością słuchane

baş üstüne – słowa oznaczające gotowość do wykonania czyjegoś polecenia, rozkazu („Tak jest!”); por. *baş üstünde taşımak* – okazywać komuś szacunek; tu: ochoczo, z przyjemnością

Gazele stanowiły najpopularniejszy gatunek w poezji pałacowej, a ich tematem były głównie miłość i wino. Poeta zauważa, że utwory, których tematem są przymioty ukochanej, jej piękno i uroda, cieszą się popularnością oraz są poważane przez odbiorców.

Zjawiskiem gramatycznym, jednym z najstarszych obecnych w języku tureckim, zbliżającym język poezji Necâtiego do mowy potocznej czy języka ludu, a przez to pozwalającym zaliczyć ją do nurt regionalnego są proste reduplikacje, polegające na powtórzeniu danego słowa w celu jego wzmocnienia:

Hilâl olursa muhâlif işigine getirür
Kemend-i şa'ş'a ile keşân keşân hançer (K. 7/12)

I choćby rywal był półksiężcem przywiódłby go do swych stóp
Sztylet, ciągnąc i ciągnąc go za sobą na wspaniałej linie

keşân keşân – (por. *sürükleye sürükleye*) ciągnąc, wlec coś z trudem

Fragment ten pochodzi z kasydy zadedykowanej sułtanowi Bajazydowi. Padyszach jest ukazany tu jako sztylet, posiadający cechy walecznego wojownika. Necâtî wykorzystuje hiperbolę, żeby opisać siłę władcy. Dodatkowe wzmocnienie wyraża się w słowie *şa'ş'a'a*, które można tłumaczyć jako wspaniały, majestatyczny. Potęga władcy jest tak wielka, że nawet, gdyby jego wrogiem był półksiężyc, sprowadzi go przed swój majestat, do swoich stóp. Warto również zwrócić uwagę na wizualne podobieństwo kształtu półksiężycy i sztyletu.

*Çekdikce kara saçlar **kulaç kulaç** sünerler
Ol iki ejderhâlar bir gün bana sunarlar (G. 92/1)*

Ciągają się dalej i dalej te czarne loki

A pewnego dnia podadzą mi je niczym dwa smoki

kulaç – potoczna miara długości – odległość pomiędzy czubkami palców szeroko rozwartych ramion

W literaturze dywanowej włosy ukochanej przedstawia się zwykle jako pukle, loki. Ponieważ pukle te omotują serce ukochanego, często porównuje się je do łańcuchów lub węża czy smoka. We fragmencie przytoczonym powyżej poeta porównuje spływające na ramiona włosy do dwugłowego smoka lub dwóch smoków.

*Ayagı topragina cân ü başı terk itmek
Ben ey gönül sana **bin bin** didüm ki **bir bir** olur (G. 169/6)*

Oddać duszę i rozum ziemi, po której stąpa

Ach, tysiące razy mówiłem ci serce, że wszystko dzieje się po kolei

Regionalizm uwidacznia się nie tylko w języku, którym posługuje się poeta, ale również w tematyce utworów. Poeta często odwołuje się do życia ludu i elementów folkloru oraz różnych zwyczajów i zabaw. W bejcie cytowanym poniżej Necâtî nawiązuje do jednego z weselnych obyczajów:

*Tâ kim varub düğün günü **saçu** tar iki ile
Şâhun ayagı topragina **eyleye nişâr** (K. 6/36)*

A ten kto przybędzie w dniu wesela,

Dary swoje rzuci do stóp szacha

saçu saçmak (*saçı saçmak*) – wyrażenie odnoszące się do zwyczaju polegającego na sypaniu monet na głowę panny młodej

nişâr – osmański odpowiednik tureckiego słowa *saçan*; rozrzucający

W Imperium Osmańskim istniał również zwyczaj, polegający na tym, że można rozsypywali złoto i monety na drogach, którymi miał przejeżdżać sułtan. Poeta łączy ten zwyczaj z tradycją sypania prezentów na głowę panny młodej. „*Şacı* to prezenty przesyłane przez gości zaproszonych na wesele. Dawniej ograniczały się one do pieniędzy, pszenicy itp. sypanych na głowę panny młodej, z czasem tym słowem zaczęto określać wszelkiego rodzaju prezenty”¹¹⁵. Zwyczaj ten nasuwa słuszne skojarzenie z sypaniem złotych (miedzianych) monet lub ryżu na głowy nowożeńców.

Hat u halunle yüzük gizleme oynar dehenün
Kızarur leblerün andan bulunisar hâtem (K. 19/32)

Kształt i linia ust twych jakby grały w pierścienie
A gdy wargi twe czerwienieją zamyka je pieczęć

yüzük oyunu – gra w pierścienie – zabawa, w której pierścione ukryty jest pod jednym z kilku naczyń i należy odgadnąć pod którym

Nawiązując do ludowego zwyczaju *Necâtî* poprzez podmiot liryczny wychwala urodę ukochanej. Zachwyca się kształtem i barwą jej warg, a pisząc, że usta jej zamyka pieczęć, nawiązuje do jej niedostępności.

Koma elden hüneri kim sağ el olur öpülen
Sol ele gerçi virür zinet ü ziver hâtem (K. 94/19)

Nieważne ile wspaniałych pierścieni i ozdób na twą lewą rękę wieszają
Nie zaniedbuj w prawej ręce fachu, to na niej pocałunki składają

el öpmek – całować dłoń – zwyczaj, mający na celu okazanie szacunku osobom starszym lub wysoko postawionym

¹¹⁵ A. T. Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, İstanbul 2010, s. 419.

Za pośrednictwem powyższych słów poeta zaleca, by nie zachłystywać się sławą i nie patrzeć na bogactwo. Ważne jest, aby pozostać sobą i jak najlepiej wykonywać swoją pracę.

Kolejną cechą świadczącą o tym, że twórczość Necâtîego Beya można zaliczyć do nurtu regionalizacji, są – obok elementów związanych z kulturą islamu – wzmianki o przesądach, a raczej starych wierzeniach i zwyczajach, funkcjonujących w świadomości społeczeństwa, a także pewne nawiązania do mistycyzmu. Świadczyć o tym mogą m.in. fragmenty przytoczone poniżej:

Da 'vî-i zühhd etme sûfi nev-bahâr eyyâmîdur

Çünkü şâhid oldı gülşen tevbeye düşmez yemîn (K. 20/18)

Nie umartwiaj się, sufi, dni wiosny nadeszły

Nie wypada bić się w piersi w różanym ogrodzie

tevbe (*tövbe*) – wykrzyknienie wyrażające żal za grzechy, bicie się w piersi

Z powyższego bejtu można wywnioskować, że Necâtî nie był zwolennikiem zbytniego umartwiania się. Ponownie pojawia się tu motyw wiosny – pory, w której wszystko budzi się do życia, a wraz z naturą rozkwita miłość – to nie czas na żale i bicie się w piersi (*tövbe*). Bicie się w piersi jako wyraz żalu i skruchy za popełnione grzechy, do którego nawiązuje poeta, znane jest nie tylko w kręgu kultury muzułmańskiej, ale również chrześcijańskiej.

Yâr hüsnin zikr iderken cenneti anmaz gönül

Söylemez dünyâ sözün şol kimse kim Kur-ân okur (G. 196/3)

Nie pamięta o raju serce, wspominając piękno ukochanej

Nie wypowie słów ziemskich ten, co czyta słowa Koranu

W obliczu piękna ukochanej serce zapomina o raju, podobnie jak ten, kto czyta słowa Koranu, przestaje zważać na zwykłe, „ziemskie” słowa, zachwycając się wspaniałością tych pierwszych. Ukochana przyrównana została do świętej księgi – obie są dziełem Boga, ideałem, cudem.

Bî-nikâb olma habîbüm görmesün yüzün rakîb

Mushaf açuk olıcak dirler anı şeytân okur (G. 196/5)

Nie odsłaniaj twarzy, by rywal jej nie oglądał

Mówią, że gdy Księga otwarta, bies do niej zagląda

Ukochana powinna zasłaniać twarz, nie dopuścić, żeby oglądał ją rywal, podobnie jak, zgodnie z ludowymi przesadami, należy zamykać Koran, żeby nie przeczytał go diabeł. (Podobnie z dywanikiem modlitewnym, który po modlitwie należy złożyć, żeby diabeł się na nim nie pomodlił.) Ponadto warto zwrócić uwagę na figurę retoryczną, którą posłużył się tu autor nazywaną *leff ü neşr* lub *sıralı açıklama*, polegającą na umieszczeniu w pierwszej i drugiej myśrze bejtu analogicznego zestawienia – porównania lub przeciwieństwa. W tym przypadku poeta zestawia w bejcie wyrazy *yüz* (twarz) i *mushaf* (stronnice Koranu) oraz *rakip* (rywal) i *şeytan* (diabeł).

Cüdâ olmadı sinenden Necâti nefs-i emmâre

Bu rüşen oldı kim kâfir ebed çıkmaz cehennemden (G. 392/7)

Nie wyrzuciłeś, Necâti pragnień ciała z piersi

Ten kto jak giaur żyje piekła nie opuści na wieki

W powyższym fragmencie Necâtî nawiązuje do drogi do Boga poprzez doskonalenie duszy, nazywanej w terminologii muzułmańskiej *Sirat al-Mustaqim* (Prosta ścieżka). Zgodnie z tą teorią istnieje siedem stadiów doskonalenia duszy. *Nefs* (dusza) zmusza człowieka, aby podążał za swoimi pragnieniami. Pierwszy poziom do *nefs-i emmâre* tzw. dusza cielesna – dążąca do spełnienia potrzeb ciała; następnie *nefs-i levvame* – dusza, która się potępia, żałuje za grzechy; później *nefs-i mülhime* – dusza przynosząca równowagę i dająca natchnienie, pokonująca egoizm; czwarty poziom doskonalenia duszy to *nefs'i mutmainne* – dusza, która uwolniła się od ziemskich, doczesnych przyjemności i rozkoszy, dusza dojrzała; kolejny stopień to *nefs-i raziye* – dusza oddana Bogu, niezważająca na świat doczesny; następnie *nefs-i marziyye* – dusza ukontentowana ze swojego stanu, poszukiwacz, z którego Bóg

jest zadowolony oraz ostatni, najwyższy poziom *nefs-i safiye* – dusza, która odnalazła wieczny spokój w Bogu¹¹⁶.

Z powyższego fragmentu wyczytać można upodobanie Necâtiego do ziemskich przyjemności. Z drugiej strony poeta niejako piętnuje swoje skłonności i podkreśla, że stoją one na drodze do osiągnięcia pełni harmonii i zjednoczenia z Bogiem.

Gönül 'ışk odına yanar gözüm dir

*Necâti **Tanrı saklasun beterden** (G. 397/8)*

Serce płonie w ogniu miłości,

Necâtî, niech Bóg uchroni cię od czegoś gorszego

Allah beterden saklasın – przysłowie, mówiące, że należy przyjmować los taki jakim jest, nie buntować się, nawet jeśli człowieka spotka coś złego, trzeba modlić się o to, żeby nie wydarzyło się nic gorszego

Jak wspomniano wcześniej, miłość ukazywana w poezji dywanowej ma wiele wspólnego z miłością romantyczną – nie osiąga spełnienia i zawsze towarzyszy jej cierpienie. Niejednokrotnie podmiot liryczny wyraża miłość do swojej wybranki, a jednocześnie żal, a czasem nienawiść do niej spowodowaną jej niedostępnością. Podobnie samo uczucie, które z jednej strony jest piękne, z drugiej zaś jest przekleństwem. W powyższych wersach poeta wyraża pogląd, że należy przyjmować tę miłość taką, jaka jest i modlić się o to, aby nie spotkało nas nic gorszego.

Uważnie obserwujący życie ludu Necâtî Bey, wspomina również w swoich utworach o wędrujących po terenach Anatolii derwiszach (tur. *derviş, abdal*).

Meyl itse haddi- yâra cân ü gönül bana ne

*Bir iki çiplak **abdâl** od buldular çönerler (G.92/5)*

Cóż mi z tego, że serce i dusza do ukochanej się przychyliły

Jeden, drugi biedny derwisz przysiądzie przy ogniu, gdy go znajdzie

¹¹⁶ N. Ardiç, *İrfan Mektebi*, Tasavvuf Serisi 14, ss. 6-12, http://terzibaba.com/kitaplar.pdf/14.irfan_mektebiyeni.pdf (dostęp: 05.07.2023).

Poeta porównuje zakochanego, zbliżającego się do ukochanej, do biednego derwisza, który przysiadł przy ogniu. Autor ponownie wykorzystuje sztukę *leff ü neşr*, dobierając w pary słowa *yanak* (policzek) i *ateş* (ogień) oraz *can ve gönül* (dusza i serce) z *bir iki çıplak abdal* (jeden, dwóch biednych derwiszy). Po raz kolejny Necâtî uskarża się na rywala do serca swojej wybranki.

Ehl-i 'ışk oldı Necâtî olamaz 'akla mutî'

*Hiç meczûb olan **abdâl** ide mi hidmet-i pir* (G.200/8)

Serce Necâtiego wypełnia miłość, nie ugnie się przed rozumem
Żaden oszalały z miłości nie będzie służył szejkowi jak derwisz

Natomiast w tym fragmencie Necâtî pisze o tym, że miłość, która go przepelnia jest silniejsza od rozumu. Uczucie to jest tak obezwładniające, że uniemożliwia wyzbycie się ziemskich pragnień i oddania się udoskonalaniu duszy, Bogu i modlitwie.

Yâra din bi-çâreler hakkında tedbir eylesün

***Baş açuk abdâlyuz** tedbir-i zincir eylesün* (G.425/1)

Powiedzcie ukochanej, żeby zrobiła coś z moją bezradnością
Biedny jestem jak derwisz, niech zrobi coś z moim łańcuchem

Poeta ponownie porównuje się do derwisza, jednak tym razem zestawienie ma inny charakter. Derwisz jest ascetą, który rezygnuje ze wszystkiego w imię Boga. Ukochany natomiast porzuca wszystko dla miłości i błaga ukochaną, aby zaradziła jego beznadziejnemu stanowi.

Inne obserwacje z życia społeczności, których obecność w poezji Necâtiego także stanowi element charakterystyczny dla nurtu regionalizacji, odnaleźć można w poniższych bejtach:

Beni senden sovutmağa sevâdın ekşidür nâsîh

Bilür kim sirke ile yig söyünür bi-gümân âteş (G. 250/6)

Skwaszoną minę ma doradca, by mnie zniechęcić do ciebie
Wie wszak, że octem ogień gasić lepiej

Wspomniany „doradca” chce zniechęcić zakochanego do wybranki, ochłodzić jego uczucia. Poeta porównuje to do gaszenia ognia octem. Dzięki temu fragmentowi można dowiedzieć się, jakich metod używano niegdyś do gaszenia pożarów – rzeczywiście stosowano w tym celu ocet, gdyż ma on wyższą temperaturę wrzenia niż woda, a co za tym idzie nie wyparowuje tak szybko jak ona.

Fürkat gözümlün acı yaşın ırmag idübdür
Su sızmaz iken benim ile yâr arasında (G. 447/5)

Rozstanie wyciska z moich oczu rzekę gorzkich łez
Tymczasem między mną a ukochaną nawet woda się nie przesączy

aralarından/arasında su sızmaz – dosł. woda między nimi się nie przesączy; być z kimś bardzo blisko, być w zażyłej przyjaźni

Podmiot liryczny jest bardzo mocno związany ze swoją ukochaną. Do zobrazowania tej relacji Necâtî wykorzystuje ludowe powiedzenie *arasında su sızmaz*. Rozstanie wyciska z jego oczu strumienie gorzkich łez. Warto zwrócić również uwagę na pojawiający się w obu wersach motyw wody. Można posunąć się również dalej w interpretacji i uznać, że ów wodą, która miałaby się przesączyć między kochankami, a tym samym odsunąć ich od siebie są rzeki łez, symbolizujące cierpienie. Zatem owo cierpienie, spowodowane rozstaniem z ukochaną, nie jest w stanie osłabić uczuć kochanka.

W gazelach poety zawarte są także inne spostrzeżenia związane z życiem społeczno-kulturowym:

Düşmezdi râh-ı 'ışka gönül görmese yüzün
Gün dogmayınca yolda müsâfir hatar sezer (G. 211/4)

Gdyby serce nie ujrzało twej twarzy, nie wkroczyłoby na drogę miłości
Tak jak gość, przed wschodem słońca, obawia się niebezpieczeństwa na drodze

W przeszłości (ale również i obecnie) uważano, że wyruszenie w drogę na noc, w ciemnościach, jest niebezpieczne. Poeta nawiązuje do tego słowami *gün dogmayınca yolda müsâfir hatar sezer* (przed wschodem słońca gość przeczuwa niebezpieczeństwo na drodze). Ponadto poeta wykorzystuje wspomnianą już wcześniej figurę retoryczną – *leff ü neşr*. Zestawia ze sobą pojęcia *yüz* (twarz) i *gün* (dzień), przy czym drugie słowo w tym kontekście może być interpretowane również jako „jasność”, oraz *gönül* (serce) i *misafir* (gość). Serce zakochanego jest porównywane do gościa, który wyrusza w drogę dopiero gdy dzień, czyli twarz ukochanej, rozproszy ciemność nocy.

Ol günden irse tîr-i gam olma dilâ melûl

Gökden ne yağdı kim anı yir itmedi kabûl (G. 329/1)

Nie trap się choćby od słonecznolicej strzały troski przysły
Czy ziemia mogłaby nie przyjąć czegoś, co spadło z nieba?

gökten ne yağdı da yer kabul etmedi – dosł. czegoś, z tego co spadło z nieba, nie przyjęła ziemia; mali nie mogą odrzucać tego, co pochodzi od wielkich

Zakochany musi być wytrwały w swoim uczuciu. Musi przyjmować wszystko, co pochodzi od ukochanej, nawet smutek i cierpienie, w przeciwnym razie można uznać go za niegodnego ukochanej i uczucia, którym ją darzy.

Ko Necâtî kapuna sürsün yüzün men' itme kim

Muhkem olmaz kangı dîvârün ki berg-i kâht yok (G. 277/5)

Pozwól Necâtîemu przybyć pod drzwi twoje,
Bez słomy ściana nie nabędzie trwałości

Dawniej ściany domów budowano z mieszaniny wody i gliny, a dla jej wzmocnienia do mieszanki dodawano słomy. Poeta porównuje się do pozornie niewiele wartej słomy, która jednak nadaje trwałości ścianie – podobnie jego obecność przy ukochanej jest pozornie nieznacząca, lecz będzie on dla niej wsparciem.

Poezja Necâtîego jest znakomitym dowodem na to, że mowę potoczną, język ludu wraz z należącymi do niego zwrotami, powiedzeniami, przysłowiami,

frazeologizmami, z powodzeniem można łączyć z językiem poezji i to nie tylko poezji ludowej, ale również pałacowej. Elementami języka potocznego, które odnaleźć można w poezji Necâîiego są także bezpośrednie zwroty do drugiej osoby – często wyrażające uczucia podmiotu lirycznego, m.in. *gülim, canım, ciğërim, koçum, cancağızım, hayatım, yavrum*.

Oprócz omówionych powyżej komponentów, w poszczególnych utworach znaleźć można różnego rodzaju wykrzyknienia lub zwroty wyrażające sympatię, współczucie, ale i pejoratywny stosunek do adresata:

Dem olmaz kim feleklerde melekler ahdan korkmaz

*Beni yakdun günâhum ne **be hey** Allâhdan korkmaz* (G. 222/1)

Nawet chwilę anioły w niebie klątw się nie lękają

Spaliłaś mnie mój grzechu, ach ty, która Boga się nie boi

Podmiot liryczny przyrównuje wybrankę do aniołów, którym nie są straszne złorzeczenia i jęki uciśnionych na ziemi. Jednocześnie oskarża bezlitosną ukochaną o to, że skłoniła go do grzechu i że nie lęka się nawet samego Boga. Poeta wykorzystuje przy tym ludowe wykrzyknienie *be hey*, które jest wyrazem wzburzenia, złości czy oburzenia.

Yâra cânım der imişsen öle mi bre rakîb

Ölmez isem seni bizâr edeyim cânından (G. 387/4)

Jeśli powiesz ukochanej, że jest twoim życiem, umrzyj, hej, rywalu

Jeśli ja nie umrę, sam pozbawię cię życia

W powyższym fragmencie poeta za pośrednictwem podmiotu lirycznego wyraża zazdrość o ukochaną, życzy swojemu rywalowi śmierci, a nawet grozi, że sam pozbawi go życia, jeśli ten zapagnie wyznać jego wybrance uczucia, którymi ją darzy. Tym razem dla akcentowania emocji autor posłużył się wykrzyknieniem *bre*, które jest tożsame znaczeniowo z, pojawiającym się we wcześniej cytowanym bejcie, *be hey*.

Ciekawym zjawiskiem jest również częste występowanie w wierszach Necâtîego swojego rodzaju dialogów, wprowadzanych przez „wstawki” *dedim-dedi* (powiedziałem-powiedziała), które są charakterystyczne dla poezji aszyków należącej do tureckiej literatury ludowej.

Didi başun kâse-i Mecnün gibi sınımak nice

Didüm ey 'âşıklarun dini ve imâni dürüst (G. 36/5)

Powiedziała: po co rwać sobie włosy z głowy jak Madżnun

Powiedziałem: wiara zakochanych jest szczerą

W dialog pomiędzy ukochaną a podmiotem lirycznym Necâtî wplata odniesienie do Madżnuna – bohatera znanego poematu miłosnego. Ze słów ukochanej wywnioskować można, że zakochany – podmiot liryczny – stara się do niego upodobnić, a zapytany o powód, powołuje się na szczerą jego wiary (można się domyślać, że chodzi tu o wiarę w siłę uczucia). Oprócz ludowej „wstawki” *dedim-dedi*, w przytoczonym bejcie występuje również wykrzyknienie *ey*.

Niektórzy literaturoznawcy, biorąc pod uwagę prostotę, czystość i żywość języka Necâtîego, uznają go za przedstawiciela stylu *Türkî-i Basit*¹¹⁷. Zwracają uwagę na to, że w dywanie poety znajduje się wiele (setki) dwuwersów zbudowanych jedynie ze słów tureckich. Wprawdzie İbrahim Delice, dokonawszy szczegółowej analizy słownictwa występującego w dywanie Necâtîego, doszedł do wniosku, że liczba znajdujących się w nim rdzenie tureckich wyrazów jest zbliżona do wyrazów pochodzenia obcego, jednak – podobnie jak badający twórczość Necâtîego Gülşen – nie ma on wątpliwości, że poeta w znacznym stopniu przyczynił się do popularyzacji nurtu regionalizacji wśród liryków tworzących w tym samym czasie, jak również późniejszych poetów dywanowych. Necâtî przykładą większą wagę do stosowania słownictwa tureckiego pochodzenia niż jemu współcześni i robi to w sposób naturalny i niewymuszony.

Dzięki jego twórczości pozycja języka tureckiego w poezji wzmocniła się względem języków arabskiego i perskiego, nurt regionalizacji zyskał większe poważanie, a kolejni poeci osiągnęli w tym stylu coraz większą biegłość, by w końcu osiągnąć

¹¹⁷ A. Gülşen, *Necati Bey'in Dil ve Üslubunda Türkçenin Yeri*, “Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, Cilt: 1, Sayı: 1, Ocak 2011, s. 83.

mistrzostwo, czego wyrazem jest twórczość Nedîma, omówiona w dalszych rozdziałach niniejszej rozprawy.

Bâkî

Bâkî, a właściwie Mahmud Abdûlbâkî, urodził się w Stambule w 1526 roku. Jest on uważany za jednego z najznamienitszych tureckich poetów dywanowych, o czym świadczyć może tytuł, jaki mu nadano – *Sultaniş'şuâra* – Sułtan Poetów. Pochodził z dość biednej rodziny. Niektórzy badacze uważają, że w młodości Bâkî przyuczał się do zawodu rymarza (tur. *saraç*), jednak bardziej przekonująca wydaje się teza Orhana Şaika Gökyaya, zgodnie z którą młody Mahmud był pomocnikiem funkcyjnego, zajmującego się zapalaniem świec w meczecie (tur. *sarac*), co niegdyś uznawano za bardzo ważny obowiązek, a do pomyłki doszło w wyniku błędnego odczytania wyrazu, określającego jego profesję. (Niegdyś te dwa słowa zapisywano tak samo). Biorąc pod uwagę fakt, że ojciec Bâkîego był muezzinem w jednym ze stambulskich meczetów, jest to bardziej prawdopodobne i właśnie do tej wersji przychyliła się większość badaczy¹¹⁸.

Początkowo przyszły poeta kształcił się w medresie w tajemnicy przed rodziną, z czasem jednak, widząc jego pęd do nauki, rodzice wyrazili zgodę na jego edukację. Już w tym okresie Bâkî wykazywał duże zainteresowanie poezją i stopniowo zaczął zyskiwać sławę jako utalentowany twórca.

W ciągu swojego życia pełnił różne funkcje państwowe, pozostając w bliskim otoczeniu władcy. Cieszył się szczególnymi względami sułtana Sulejmana Wspaniałego, ale późniejsi władcy – Selim II i Murat III – oraz ludność Stambułu także darzyli go dużym szacunkiem. Niewielu twórców spotkało się takim uznaniem jeszcze za życia. Istotną rolę w budowaniu renomy poety odegrała tematyka, jaką poruszał. Bâkî pisał o miłości, uciechach życia i naturze, unikał rozważań na tematy religijne i filozoficzne. Jego poezję cechuje dobra technika, harmonia i płynność. W swoich utworach posługiwał się stambulską odmianą języka tureckiego, starannie dobierając słowa.

Poczynając od Necâtîego Beya, wielu poetów dywanowych chętnie korzystało z przysłów, powiedzeń oraz związków frazeologicznych. Należał do nich także Bâkî. Te środki wyrazu często wykorzystuje się w mowie potocznej i w literaturze, nie tylko ze względu na ich walory estetyczne, ale przede wszystkim dlatego,

¹¹⁸ O. Ş. Gökyay, *Şair Bâkî Gençliğinde Saraç Çıraklığı Yaptı mı?*, „Journal of Turkish Studies”, Cilt: 3, 1979, ss. 125-133.

że są krótkie, ale znaczące – w niewielu słowach przekazują wiele treści, wywołują wiele skojarzeń w umysłach odbiorców.

Poniżej zamieszczono fragmenty utworów Bâkîego, w których poeta wykorzystał przysłowia¹¹⁹:

Tâb-ı dilden ahker-i sûzâna döndi gözlerüm

Bu meseldür kim yanar huşkün yanınca ter bile (K. 10/7)

Płomień serca zamienił me oczy w kule ogniste

Gdy płonie suche [drewno], płoną też łzy zaiste

(*huşkün*) *kurunun yanında yaş da yanar* – (dosł. gdy płonie suche [drewno], płoną też łzy) przysłowie mówiące o tym, że w społeczeństwie wraz z winnymi popełnienia złych czynów, cierpią także niewinni, którzy zostają niesłusznie ukarani

W utworach literackich, w tym także poezji, często można znaleźć krytykę i sarkazm odnoszące się do realiów, w których funkcjonuje twórca. Obdarzeni idealistyczną naturą poeci, dążyli do doskonałości nie tylko w swoich utworach, ale również w otaczającym ich świecie. Jeśli nie zgadzali się z istniejącym porządkiem czy wartościami, którym hołowano, niejednokrotnie wyrażali to poprzez swoje utwory. W powyższym bejcie Bâkî krytykuje społeczną niesprawiedliwość. Oprócz wystąpienia przysłowia, zauważa się tu odniesienie do aktualnej sytuacji, panującej w środowisku, w którym obraca się twórca, co również znakomicie wpisuje się w założenia nurtu regionalizacji.

Âh itme na'l-i esbi nişânın görüp dilâ

Şâyed kimesne işide yirün kulagı var (G. 53/3)

Nie wzdychaj, serce, na widok śladu podkowy jej konia

Jeszcze ktoś usłyszy, ziemia ma uszy

¹¹⁹ Dokonując wyboru przysłów i idiomów z dywanu Bâkîego, korzystano z następujących dzieł: Aksoy Ö. A., *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, t. 3, Ankara 1978; Tanyeri M. A., *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999; Eyüboğlu E. K., *Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*, Doğan Kardeş Matbaacılık, İstanbul 1975.

yerin kulağı vardır – (dosł. ziemia ma uszy) por. ściany mają uszy

W powyższym bejcie Bâkî wykorzystuje dobrze znane przysłowie, używane również współcześnie, którego polskim odpowiednikiem jest wyrażenie „ściany mają uszy”. Podmiot liryczny przestrzega serce, by nie obnosiło się ze swoimi uczuciami i emocjami, gdyż może zauważyć to ktoś niepowołany. Dodatkowo poeta tworzy bardzo plastyczny obraz poprzez analogię między kształtem śladu podkowy a uchem, co doskonale koresponduje z powiedzeniem, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza: „ziemia ma uszy”.

Ol sanemden Bâkıyâ bir bûse da 'vâ kıl yûri
*Söylemezse öp hemân agzın **sükût ikrârdur** (G. 58/7)*

Hej Bâkî! Spróbuj skraść całusa swojej pięknej ukochanej,
Jeśli nic nie powie, całuj, milczenie oznacza zgodę

sükut ikrardan gelir – milczenie oznacza zgodę

W przytoczonym bejcie podmiot liryczny zachęca poetę, aby ten skradł całusa swojej ukochanej. Jej milczenie poczytuje jako zgodę na ten czyn – widać tu nawiązanie do obyczajowości tureckiej i muzułmańskiej. Dawniej dobrze ułożone, skromne dziewczęta właśnie milczeniem przyjmowały oświadczyń starających się o nie mężczyzn.

Dünyâda çeker mihneti erbâb-ı mahabbet
*Ey sofî **bu gün bana ise irte sanadur** (G. 105/3)*

Wszyscy zakochani na świecie cierpią
Hej, sufi, dziś spotkało to mnie, jutro ciebie

bugün bana ise yarın sanadır – dziś mnie, jutro tobie – los jest przewrotny, to co dziś przydarzyło się mnie, jutro może przydarzyć się tobie

W powyższych słowach Bâkî wyraża życiowe prawdy. Zgodnie z pierwszą cierpienie jest nieodłącznym elementem miłości – szczególnie miłości przedstawianej w literaturze pałacowej. Druga dotyczy zmienności, przewrotności losu – to co raz spotyka jednego, innym razem może przydarzyć się innej osobie.

Beni öldürmege gel ey püser ihmâl itme
Atalar dimediler hayr işi te'hîr ideler (G. 177/4)

Przyjdź mnie zabić, chłopcze, nie zwlekaj,
Nie mówili przodkowie, że dobrych uczynków nie trzeba odkładać

hayırlı iş ertelenmez – nie należy odkładać na później dobrych uczynków, rzeczy pożytecznych

Zgodnie z powiedzeniem wykorzystanym przez Bâkîego źle jest odkładać dobre uczynki na później. Zakochany pragnie umrzeć za swoją ukochaną, poświęcić się dla miłości. W jego mniemaniu odebranie mu życia oznaczać będzie również skrócenie jego cierpienia, zatem poczytywać to należy za dobry uczynek, którego nie należy odwlekać.

Kapunda çok revân oldı dahi çok seyl olur yaşum
Meseldür akduğı yirde dimişler yine akar su (G. 402/3)

Wiele moich łez spłynęło u drzwi twoich, jeszcze wiele ich będzie powodzi
Wszak mówią, że tam gdzie raz popłynęła woda, znów popłynie

su aktıđı yere yine akar – (dosł. tam gdzie raz popłynęła woda, znów popłynie) jeśli człowiek doświadczył czegoś dobrego, prędzej czy później znów go to spotka – nie powinien tracić nadziei, że tak się stanie

Bâkî, pisząc o tym jak wiele łez wylał u drzwi ukochanej, wykorzystuje dosłowne znaczenie przysłowia *su aktıđı yere yine akar*. To przykład na to, jak poeta bawi się językiem, lawirując między dosłownymi, a przenośnymi znaczeniami pewnych zwrotów.

W swoim dywanie Bâkî użył blisko stu dwudziestu różnych idiomów. Nie ma możliwości wymienić ich wszystkich, jednak, aby lepiej zrozumieć charakter utworów poety, poniżej przedstawiono niektóre bejty, zawierające te elementy językowe¹²⁰:

Minnet Hudâ 'ya devlet-i dînyâ fenâ bulur
Bâkî kalur sâhîfe-i âlemde adumuz (G. 192/6)

Dzięki Bogu ziemskiego życia kres kiedyś nastanie
Lecz imię nasze – Bâkî – na zawsze na kartach ksiąg pozostanie

adı kalmak – (dosł. imię pozostaje) nawet po śmierci człowieka, jego imię pozostaje w pamięci dzięki jego czynom

Poeta ponownie bawi się znaczeniami – przydomek poety, Bâkî, oznacza „wieczny, nieskończony” – słowa *Bâkî kalır* można tłumaczyć jako „Bâkî pozostanie” lub „pozostanie na wieczność”.

Ağız bir idüp söylemek âsân idi yâre
Zahmunla gelüp olsa eğer hançeri yek-dil (G. 298/3)

Nawet jeśli przesyje mi serce sztyletem
Łatwo jest wytrwać w słowach powiedzianych ukochanej

ağız birliği etmek – pozostawać konsekwentnym w tym, co się powiedziało

Po raz kolejny podmiot liryczny wyraża bezgraniczne oddanie ukochanej. Jest gotów wytrwać w danym jej słowie, w miłości do niej, nawet jeśli ona zada mu cios w serce swoją obojętnością lub odrzucając jego uczucia.

¹²⁰ Fragmenty i numerację bejtów zaczerpnięto z opracowania Sabahattina Küçüka *Bâkî Divanı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.

Düşmese agzumdan ol şîrîn-dehânun lebleri

Vasf-ı la'lin turmasam zikr eylesem yârânuma (G. 434/4)

Nie przestanę opowiadać o słodkich wargach ukochanej

Wciąż będę mówił mym druhom o jej perłowych ustach

ağzından düşürmemek – (dosł. nie pozwolić, żeby spadło z ust) nieustannie o czymś mówić

Posługując się idiomem *ağzından düşürmemek* poeta wkłada w usta podmiotu lirycznego zapewnienie, że ten nie przestanie opowiadać o wargach swojej ukochanej. W przekładzie umyka niestety pewien element, na który warto zwrócić uwagę. Dosłowne tłumaczenie wykorzystanego idiomu to: „nie pozwolić, żeby [coś] spadło/zsunęło się z ust”. Zatem gdyby pierwszy wers przełożyć jako: „Nie zsuną się z moich ust słodkie wargi mojej ukochanej”, słowa te przywodzą na myśl pocałunek. To kolejny przykład na to, z jaką wirtuozerią Bâkî bawi się słowami i ich znaczeniami.

Gerçü nâzûklik ile agzın arar engüştün

Dimez ammâ dehenün sırrını gizler hâtem (K. 19/41)

Można wprawdzie dyskretnie zasięgnąć języka

Jednak usta twe po wieczność skrywają tajemnice

ağzını aramak – (dosł. przeszukać usta) zasięgnąć języka; podpytać

Miłosne cierpienie dywanowego kochanka często spowodowane jest brakiem pewności co do tego, czy oblubienica odwzajemnia jego uczucia. Chociaż zakochany może próbować dyskretnie ją o to podpytać, to ukochana milczy – jej usta strzegą tajemnic serca.

Yâd ider lebleri yanında nebâtun adın
Var ise bilmez o şîrîn-dehen agzı dadın (G. 374/1)

Jej usta przywodzą mu na myśl nazwy ziół
Nie wie natomiast, czy te słodkie wargi mają dobry smak

ağzınun tadını bilmek – wybierać najlepsze smaki, posiadać wysublimowane podniebienie; wiedzieć, co jest dobre; mieć dobry smak, gust

Powyższe słowa można rozumieć dwojako. Zakochany nigdy nie pocałował ukochanej, nie poznał smaku jej ust. Wyobraża sobie, że mogą smakować jak zioła, ale nie wie, czy jego wizja jest zgodna z rzeczywistością. Jeżeli natomiast weźmie się pod uwagę znaczenie wykorzystanego idiomu, drugi wers można odnieść do gustu – dobrego smaku oblubienicy. Zakochany nie jest pewien, czy ukochana się na nim pozna, czy dostrzeże jego wartość.

İbrâmı gel ey sâkî-i gül-çihre ko sen de
Almışdur olan aklumuz ol şûh-ı perî-zâd (G. 35/6)

Podczaszy przyjdź, nalegam, i ty spójrz na różanolicą
Ta piękna nimfa odebrała mi rozum

aklını almak – odebrać rozum

Wino to nieodłączny atrybut poetów i kochanków. Pomaga zapomnieć o cierpieniu spowodowanym niespełnioną miłością oraz rozbudza poetycką wenę. Natomiast napełniający kielich podczaszy – tak w życiu jak i w poezji – staje się powiernikiem zakochanego. Taki właśnie obraz maluje w powyższym bejcie Bâkîego. Zakochany obezwładniony uczuciem do pięknej oblubienicy, nakłania podczaszego, żeby i on na nią spojrzał, dzięki czemu zrozumie jego stan.

Düşmesün silsile-i zülf-i perîşânuna dil
Aklını başına cem eylesün ol dîvâne (G. 410/4)

Niech to biedne serce nie wpadnie w loków okowy,
Niech ten szaleniec pójdzie po rozum do głowy

aklını başına toplamak – wziąć się w garść, odzyskać rozum, iść po rozum do głowy

Miłość ukazywana w poezji dywanowej pochłania zakochanego bez reszty, jest w stanie zrobić dla niej wszystko. W cytowanym wyżej fragmencie podmiot liryczny wyraża błaganie o to, by zakochany nie zatracił się w uczuciu do pięknej oblubienicy, nie stał się więźniem uczucia, lecz aby wziął się w garść i odzyskał rozum.

Nola hürşîd-veş başun göge irdiye hüsn içre
Ser-efrâz-ı cihân ol câre-sâz-ı derd-mendân ol (K. 11/8)

Cóż z tego, że będziesz chełpić się tym, żeś piękna jak słońce
Bądź najdumniejsza w świecie, bądź sensem dla strapionych

başı göğe ermek – por. zadzierać nosa; chwalić się, wywyższać się, okazywać dumę

Aby wyrazić butę ukochanej poeta wykorzystał przysłowie *başı göğe ermek*, którego polskim odpowiednikiem jest wyrażenie „zadzierać nosa”. Być może kobieta, będąca obiektem uczuć podmiotu lirycznego jest dumna i niedostępna, ale dla zakochanego nie stanowi to przeszkody, nie zniechęca go; dla niego liczy się tylko to, żeby była, żeby to w niej mógł odnaleźć sens.

İşigi taşı imşi yüz sürecek hayf diyü
Taşdan taşa döger başını şimdi enhâr (K. 18/37)

Prosząc o wybaczenie, padnie do jej progu
Głową w mur bić będzie

başını taştan taşa vurmak – rozpaczać po niewykorzystanej szansie, sposobności albo w poczuciu bezradności, por. bić głową w mur

Zakochany zawinił ukochanej kobiecie swoim zachowaniem lub postępkiem, więc zrozpaczony chce błagać ją o wybaczenie. Wykorzystane przez Bâkîego wyrażenie, które można tłumaczyć jako „walić głową w mur” podkreśla desperację i bezradność podmiotu lirycznego.

Derme çatma geydürür iller libâsı şî'rîne
Hilat-ı nazm-ı cihângîrûn senün altunludur (Kt. 8/2)

W nędzne szaty odziewają inni wiersze twoje
Strojne są słowa pana świata, twoje zaś są złotem

derme çatma – zrobione niedbale, niestarannie, byle jak

Fragment ten można przetłumaczyć również w nieco mniej poetycki sposób: *Inni mogą uważać twoje wiersze za nic nie warte/ Jednak one są cenne niczym złoto.* Występuje tu porównanie poezji do niechlujnych szat, łachmanów. Podmiot liryczny zarzuca „innym”, że nie poznali się na wartości jego poezji – która w rzeczywistości jest złotem. Być może wiąże się to z lekceważeniem przez ówczesnych twórców poezji powstającej w nurcie lokalnym, określaniem jej jako prostackiej, ze względu na proste, potoczne, niewyszukane słownictwo, stanowiące jeden z jej elementów charakterystycznych. Możliwe również, że Bâkî odnosi się bezpośrednio do krytyki jego własnej poezji, chociaż z drugiego wersu jednoznacznie wynika, że poeta jest pewien swojej wartości.

Döne döne tolanur idüm kûyını anun
Çarha giriüp felek dahi tokuz tolanmadın (G. 397/4)

Krążyłem wokół niej [Niego/niej],
Zanim jeszcze powstały planety i zaczęły krążyć

dokuz dolanmak – nieustannie się obracać, wciąż się kręcić

Fragment ten można interpretować na dwa sposoby. Adresatem tego utworu może być ukochana, którą podmiot liryczny od zawsze darzy miłością lub Bóg, jeśli rozpatrywać ten utwór w ujęciu mistycznym. Ruch (krążenie, obracanie się – *dönme, dolanma*) odbywa się wokół pewnego „centrum przyciągania”. Wszystko, co istnieje – począwszy od największego – systemu słonecznego, aż do najmniejszego – atomu, zbudowane jest w taki sposób, że krąży wokół swojego jądra. Zgodnie z filozofią mistyczną centrum wszystkiego jest Bóg i to wokół Niego wszystko się obraca. Można również przyjąć inną interpretację, zgodnie z którą to ukochana jest centrum wszechświata zakochanego. Bâkî wykorzystuje tu rodzaj aluzji literackiej (tur. *telmih*), odwołując się do układu słonecznego i ruchu planet wokół Słońca. Autor używa słowa *felek* – los, przeznaczenie, ale również niebo (osm. *semâ*). Dawni uczeni utrzymywali, iż niebo zbudowane jest z dziewięciu pięter, warstw, a każda z nich przyporządkowana była jednej planecie. Wyrażenie *dokuz dolanmak* może być również interpretowane jako zbliżone znaczeniowo do powiedzenia: „fortuna kołem się toczy”. Ludzie doświadczają wielu rzeczy – dobrych i złych, podobnie jak podmiot liryczny, trwając w swoim uczuciu do ukochanej.

Gül gibi gülşene kılsan nola arz-ı didâr

Hayli dökildi saçıldı yoluna fasl-ı bahâr (K. 18/42)

Cóż z tego, żeś piękna jak ogród różany, nie obnoś się ze swą urodą

Wiosna na twej drodze rozkwitła w pełnej krasie

dökülüp saçılmak – bardzo się dla kogoś starać; wydać na coś dużo pieniędzy lub poświęcić wiele trudu; wykosztować się (dosł. *dökülmak* – wylewać, *saçılmak* – rozpraszać, rozsypywać; por. rozrzutność)

Poeci dywanowi często porównują urodę ukochanej do różanego ogrodu. Jednocześnie, jako wcielając się w zakochanych, nie chcą, żeby inni starający się o względy ich wybranki oglądali jej piękne oblicze. Wiosna natomiast kojarzona jest ze świeżością i młodością. W powyższym bejcie podmiot liryczny zwraca się do ukochanej z odrobiną sarkazmu – z jednej strony przyznaje, że kobieta jest w kwiecie wieku, że jej uroda i witalność są w pełnym rozkwicie, z drugiej zaś subtelnie przypomina, że jej piękno niedługo przeminie, więc nie powinna się tak pysznić.

Być może podmiot liryczny ma nadzieję, że jego słowa sprawią, że ukochana porzuci dumę i spojrzy na niego łaskawszym okiem.

Ümmîd-i vasl-ı yârdan el çekme Bâkiyâ
şâyed ki dest-gîr ola bir merhabâyile (G. 465/9)

Hej, Bâkî nie porzucaj nadziei na spotkanie z ukochaną
Być może doda ci otuchy przywitaniem

el çekmek – zaniechać czegoś, zrezygnować, dosł. zabrać/cofnąć rękę;

Zakochany wiąże swoje życie z ukochaną. To nadzieja na spotkanie z nią, na połączenie kochanków jest źródłem jego siły witalnej. Każdy najmniejszy gest może wywołać niewyobrażalne szczęście – jeśli wyraża on przychylność względem zakochanego – lub rozpacz – jeżeli świadczy o obojętności czy wręcz niechęci. Słowo *merhaba* może być interpretowane jako pozdrowienie, dobre słowo. Warto też sięgnąć do jego etymologii: do języka tureckiego, a wcześniej osmańskiego, wyraz ten został zaczerpnięty z języka perskiego. Powszechnie używa się go jako przywitania, ale właściwe znaczenie jest nieco inne i doskonale pasuje do przedstawionej tu interpretacji. W języku perskim słowo *merhaba* oznacza: „nie grozi ci z mojej strony żadna krzywda”. W poezji pałacowej zakochani niejednokrotnie cierpią męki z powodu ukochanej, być może w omawianym fragmencie ukochana ma dodać otuchy, wesprzeć zakochanego poprzez zapewnienie, że nie spotka go z jej strony nic złego.

Gönül almaga gelür şîveye âgâz eyler
Dil-i bî-çâreyi ben arz idicek nâz eyler (G. 126/1)

Chce wyjednać sobie moje przebaczenie
Lecz serce me złamane, może się starać, ile chce

gönül almak – (dosł. zdobyć serce) przejednać kogoś, wyjednać przebaczenie; odzyskać względy

Podmiot liryczny cierpi z powodu nieszczęśliwej miłości. Z powyższych słów wynika, że ukochana uczyniła coś, co złamało mu serce, a teraz chce go na powrót obłaskawić. Rana jest jednak tak głęboka, że jej starania na nic się zdadzą.

Güher-i fursati aldurma sakın devr-i felek

*Sîm ü zerle **gözini boyamasun** nergis-vâr* (K. 18/23)

Nie pozwól, żeby złota szansa wymknęła ci się z rąk

Niech srebro i złoto nie przesłonią ci oczu jak narcyzowi

göz boyamak – (dosł. malować oczy) mamić, zwodzić, oszukiwać

Nie należy lekceważyć nadarzających się w życiu okazji, ponieważ – jak głosi przysłowie – fortuna kołem się toczy. Szczęśliwe zrządzenie losu jest porównywane do klejnotu lub perły (osm. *güher*) – nie jest łatwo go znaleźć, ale z łatwością może wymknąć się z rąk, dlatego tak istotne jest, żeby dostrzegać to, co jest w życiu naprawdę ważne i wartościowe. Wyrażenie *göz boyamak* można interpretować tu w dwojaki sposób. Fortuna (los) może omamić człowieka, przesłonić mu wzrok srebrem i złotem – majątkiem, tytułami, bogactwem – przez co łatwo przeoczyć to, co naprawdę cenne. Narcyz może także symbolizować oko, a barwy, którymi jest „umalowany” (jeżeli odczytywać użyte wyrażenie dosłownie) – biel i żółć to srebro i złoto. Tym samym autor po raz kolejny maluje przed odbiorcą bardzo plastyczny obraz swojej wizji poetyckiej.

*Korkum oldur **göz dege** hâk-i der-i cânânuma*

Yogsa kühl-âsâ çekerdüm çeşm-i hûn-efşânuma (G. 434/1)

Lękam się, że moją ukochaną dotknie urok

Gdyby tak miało być natarłbym moje krwawe oczy ziemią spod jej stóp

göz değmek – (por. *nazar değmek*, dosł. dotykać okiem) wyrażenie używane w sytuacji, gdy kogoś spotyka nieszczęście, spowodowane zazdrosnym, zawistnym (ale też pełnym podziwu) spojrzeniem

Ukochana jest tak piękna, że nie sposób się na nią napatrzeć, ale jej oblicze jest niczym słońce, którego blask razi w oczy i sprawia, płyną z nich krwawe łzy. Zakochany musi pokryć oczy ziemią, po której stąpa jego oblubienica, to sprawi, że będzie mógł spojrzeć prosto w słońce, a jego oczy doznają ukojenia. Zakochany jednak lęka się, że jeśli to zrobi, jego przepełnione zachwytem spojrzenie ściągnie na ukochaną nieszczęście¹²¹.

Sana tasvîr-i mâhî benzedince

Ne gözler nûrum dökdi sitâre (G. 468/2)

Gdy przyrównywałem cię do księżyca

Gwiazdy wpatrywały się w ciebie światłem swoich oczu

göz nuru dökme – (dosł. ronić blask oczu) wyteżać, nadwyręzać wzrok, wykonując misterną i wymagającą trudu pracę; pracować z uwagą przez długi czas

Tym razem zakochany zachwyca się pięknem ukochanej, przyrównując ją do księżyca. Nawet gwiazdy zazdroszczą jej urody i przyglądają jej się z wielką atencją. Wyrażenie, którym posłużył się Bâkî można odczytać także dosłownie. Poeta zestawia ze sobą blask, który bije z oblicza ukochanej oraz światło (tur. *nur*) gwiazd. Jednocześnie gwiazdy, oświetlając ukochaną, dodają jej swojego blasku i sprawiają, że jej uroda staje się jeszcze bardziej nieziemską i spektakularną.

Göz kulag oldı ser-â-ser gözedür âfâkı

Bulalı kurb-ı vezîr-i şeh-i kişver hâtem (K. 19/16)

Zamienili się w słuch, obserwują horyzont od kresu po kres

Odkąd pieczęć znalazła się przy wezyrze padyszacha

göz kulak olmak – (dosł. być oczami i uszami) chronić kogoś, opiekować się kimś; rozglądać się i nasłuchiwać, żeby nie przydarzyło się nic złego; próbować się czegoś dowiedzieć, obserwując i nasłuchując; być czujnym

¹²¹ S. Küçük, *Bâkî Dîvânı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s. 369.

Powyższy fragment pochodzi z *Hâtem Kasidesi (Kasydy o pieczęci)*, którą Bâkî przedstawił Semiz Alemu Paşy, pełniącemu godność wielkiego wezyra na dworze Sulejmana Wspaniałego w latach 1561-1565. Utwór ten charakteryzuje się niezwykle strukturą pod względem znaczeń i możliwości ekspresji. Osią kompozycji jest pieczęć, która pojawia się jako redif w każdym z pięćdziesięciu siedmiu bejtów¹²².

Cytowany dwuwiersz można interpretować na dwa sposoby. Jeśli przyjmie się pierwsze znaczenie wyrażenia *göz kulak olmak* tj. chronić kogoś, powyższe wersy będą nawiązywały do działalności wielkiego wezyra. Wielki wezyr podejmuje decyzje, wydaje rozkazy, które mają na celu zapewnienie bezpieczeństwa i ochrony kraju. Podpisuje dokumenty i składa na nich swoją pieczęć. Dzieje się tak, odkąd pieczęć trafiła do wielkiego wezyra, czyli od chwili, gdy został mianowany na to stanowisko. To dzięki pieczęci, którą mu przekazano Ali Paşa zaprowadził w państwie pokój i porządek. Można nawet stwierdzić, że poeta w pewnym sensie utożsamia osobę padyszacha z pieczęcią. Należy również zwrócić uwagę na słowa użyte w bejcie – występujące w wyrażeniu oko (tur. *göz*) i ucho (tur. *kulak*) nawiązują odpowiednio do kamiennej części pierścienia z pieczęcią oraz obrączki¹²³.

Gözün üstünde kaşun var dimedi kimse dahi

İdeli hidmet-i pâşâ-yı dil-âver hâtem (K. 19/17)

I nikt nie powie, że ci czymś zawiniłem

Po kres służyć będę dzielnemu paszy, pieczęci

gözünün üstünde kaşın var demek – mówić lub robić rzeczy, które mogą kogoś urazić lub obrazić, okazywać brak szacunku

To kolejny bejt pochodzący z *Kasydy o pieczęci*. Poeta, za pośrednictwem podmiotu lirycznego, wyraża swoją wdzięczność za pomoc, okazaną mu przez Semiz

¹²² V. Karagözlü, *Söze Vurulan Mühür: Bâkî'nin Hâtem Kasidesi'nde Anlam Boyutları*, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 22, İstanbul 2019, http://www.devdergisi.com/Makaleler/84430705_11.pdf (dostęp: 05.07.2023), s. 449-451.

¹²³ *Ibidem*, s. 469-470.

Alego Paszę i zapewnia o swojej dozgonnej lojalności¹²⁴. Także i w tych słowach można zauważyć utożsamienie wielkiego wezyra i pieczęci.

Yollarda kaldı gözlerümüz gelmedi haber

Hâk-i cenâb-ı südde-i devlet-me'âbdan (Tk.b. V/2)

Oczy nasze wypatrywały drogi, nie przyszły wieści

Od najwyższego, szlachetnego padyszacha

gözleri yollarda kalmak – (dosł. oczy utknęły na drogach) wypatrywać drogi, wypatrywać przybycia kogoś wyczekiwanego, listu lub wiadomości

Powyższy bejt pochodzi z *Mersiye-i Sultân Süleymân Hân Aleyhi'r-rahmetü Ve'l-gufrân* (Elegia dla sultana Sulejmana Chana). Padyszach zmarł podczas oblężenia Szigetvâru w 1566 roku, jednak fakt ten ogłoszono dopiero po czterdziestu dniach, podczas powrotu w wyprawę¹²⁵. Ponoć Bâkî napisał ten utwór o poranku, gdy władca nie obudził się z – jak się okazało – wiecznego snu¹²⁶.

Derdüm hisâba gelmedi kıldum muhâsebe

Cismüm boyandı kana ser-â-pâ kalem gibi (K. 16/4)

Trosk moich zliczyć nie jestem w stanie

Ciało me krew oblała niczym pióro wieczne

hesaba gelmez – niezliczony, bardzo liczny

Podmiot liryczny uskarża się na mnogość swoich trosk. Przyrównuje swoje ciało do pióra wiecznego, a krew do atramentu. Cierpienie zakochanego jest tak wielkie,

¹²⁴ W 1564 roku Bâkî został skierowany do medresy Pîrî Mehmed Paşa w Silivri. Poeta nie chciał jednak rozstawać się ze Stambułem, robił wszystko, żeby do niego powrócić. Prawdopodobnie dzięki przychylności wielkiego wezyra, w dość krótkim czasie otrzymał mianowanie do stambulskiej medresy Murad Paşa (<http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/sair-bakinin-makam-hirsi>, dostęp: 05.07.2023).

¹²⁵ J. S. Łątka, *Sulejman II Wspaniały*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2004, ss. 243-244.

¹²⁶ A. Şimşirgil, *Kayı-IV Osmanlı Tarihi: Ufukların Padişahı – Kanunî*, Timaş Tarih Yayınları, 2013, s. 87, [https://www.google.pl/books/edition/Kayı%20IV%20Osmanlı%20Tarihi: Ufukların Padişahı – Kanunî, Timaş Tarih Yayınları, 2013, s. 87, https://www.google.pl/books/edition/Kayı%20IV%20Osmanlı%20Tarihi: Ufukların Padişahı – Kanunî/N7pVDwAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1](https://www.google.pl/books/edition/Kayı%20IV%20Osmanlı%20Tarihi%20Ufukların%20Padişahı%20Kanunî/N7pVDwAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1) (dostęp: 05.07.2023)

że niemal fizyczne – podmiot liryczny czuje się tak, jakby jego ciało unurzane było we krwi, niczym pióro w atramencie.

*Âdemün ehl-i riyâ sözleri **kanın kurudur**
Sâkiyâ toldur'a şol kan olacağı içelüm (G. 332/5)*

Pełne obłudy słowa krew w żyłach psują,
Każ podczaszemu polać nam krwistego napoju, napijmy się

kanını kurutmak – umęczać, torturować, sprawić zmartwienie

Obłudne słowa ludzi sprawiają, że zakochany cierpi, jest nieszczęśliwy i wzburzony. Pocieszenia szuka w winie, przywodzącym na myśl krew, dlatego chce, żeby podczaszy napelnił jego kielich.

*Şu denlî cân-ı şerîfnde var anun azamet
Ki **kendüsin yitürür** meclisine gelse celâl (K. 21/17)*

Tyleż wielkości w tej szanownej personie
Że przy nim sama chwała zapadłaby się w sobie

kendini yitirmek/kaybetmek – stracić przytomność, zemdleć; zatracić się, stracić panowanie nad sobą np. ze złości

Powyższy fragment pochodzi z kasydy dedykowanej szejkowi islamu Mehmedowi Ebüssuûdowi Efendiemu (1490-1574), uważanemu za jednego z największych autorytetów prawniczych. Zasłynął dzięki przeprowadzonym reformom prawnym, jak również liczbie wydanych fatw (m.in. zezwalającym na wystawianie sztuk teatrów Karagöz oraz konsumpcję kawy)¹²⁷. Wielu mężów stanu pełniących tę funkcję, stało się przedmiotem utworów poetów dywanowych. Często byli oni krytykowani za swój styl życia i sposób sprawowania godności, równie często

¹²⁷ I. Schneider, *Ebussuud*, [w:] Stolleis M. (red.), *Juristen: ein biographisches Lexikon; von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München 2001, ss. 192-193.

wychwalani. Zdaniem Bâkîego chwała szejka islamu jest tak wielka, że samo „pojęcie wielkości” przy niej niknie. Nikt i nic nie może równać się z świetnością szejka islamu.

Słowa te mogą mieć dwojakie znaczenie. Być może za słowami pochwały ukryta jest ironia i dezaprobata wobec działań Ebüssuûda Efendiego, który odpowiednią interpretacją prawa był w stanie usprawiedliwić najokrutniejsze czyny¹²⁸. Możliwe że pod słowem „chwała”, które pada w drugim wersie bejtu, kryje się sam Bóg, poeta krytykuje Ebüssuûda, sugerując, że ten stawia się przed Najpotężniejszym.

Lâle çemende başı açuk kıpkızıl deli

Sevdâ-yı hâl-i yâr ile muhtel dimâğı var (G. 53/4)

W polu tulipanów czerwony szalenciec z głową odsłoniętą
Miłość do ukochanej zmaćła mu myśli

kıpkızıl deli – całkiem szalony; ktoś, kto do reszty postradał zmysły

Wyrażenie *kıpkırmızı deli* charakteryzuje osobę, która zupełnie postradała zmysły, straciła kontrolę, a twarz ma czerwoną z obłędu. W literaturze dywanowej tego określenia używa się również w odniesieniu do wina i tulipana¹²⁹.

Zgodnie z teorią humoralną, stanowiącą jeden z głównych nurtów medycyny starożytnej, ciało wypełniają cztery płyny: krew, żółć, śluz (flegma) i czarna żółć, a ich wzajemne relacje odpowiadają za zdrowie i temperament człowieka¹³⁰. Co ciekawe, w języku tureckim czarna żółć (tur. *kara safra*) nazywana jest również *sevda* (homonim tego wyrazu tłumaczy się jako płomienna miłość, pragnienie, namiętność)¹³¹. Nadmiar owej substancji prowadzi do melancholii i szaleństwa. W powyższym bejcie tulipan symbolizuje oszalałego z miłości kochanka. W dawnych tekstach słowo *lâle* odnosiło się także do maku. Ze względu na jego krwistoczerwoną barwę symbolizował „czerwonego szaleńca” (tur. *kıpkırmızı deli*), natomiast czarne kropki w jego środku (osm. *dimâğ*)

¹²⁸ *Ibidem*, s. 193.

¹²⁹ E. Şahin, *Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, s. 140, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/48651.pdf> (dostęp: 05.07.2023).

¹³⁰ T. Brzeziński, *Historia medycyny*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 1995, ss. 68-69.

¹³¹ E. Şahin, *Bâkî Divanı...*, *op. cit.*, s. 141.

stanowiły wyobrażenie pieprzyków (tur. *ben*) ukochanej, które rozbudzały namiętność zakochanego¹³².

W powyższym bejcie tulipan-szaleniec przedstawiony jest z odkrytą głową (tur. *başı açık*). W przeszłości nakrycie głowy stanowiło ważny element stroju, świadczący o pozycji i statusie społecznym. Przyjmuje się, że z odkrytą głową chodzili członkowie niektórych mistycznych bractw religijnych, oszaleli z miłości i wariaci. Stąd też w literaturze zakorzenił się obraz szaleńca z odkrytą głową.

Gûş tutsa şâh-ı gül çiksa libâs-ı âl ile
Kıssa-i rengîne başlar lâle-i la'lin-kabâ (G. 8/6)

Jeśli pojawi się szach-róża w swoich czerwonych szatach i nadstawi ucha
Odziany w szkarłat tulipan zacznie opowiadać swoją historię¹³³

gûş tutmak, gûş etmek – kulak vermek – nasłuchiwać, nadstawiać uszu

Ważne miejsce w życiu społeczeństwa osmańskiego zajmowali gawędziarze, meddahowie (osm. *meddâh, kissahan*). Pojawiali się głównie w pałacach i bogatych domach, aby swoimi opowiadaniem pouczyć i zabawić ich mieszkańców. W powyższym bejcie ponownie pojawia się motyw kwiatów: róża, królowa kwiatów – pod postacią której może być przedstawiona zarówno ukochana, jak i władca – przysłuchuje się historii opowiedanej przez gawędziarza – czerwone kwiaty na gałęziach róży symbolizują uszy. Natomiast opowiadający piękne historie gawędziarz w szkarłatnym kaftanie ukazany jest jako *lâle* – tulipan lub mak¹³⁴. Wyrażenie *kıssa-i rengîn* odnosi się do śmiesznych i barwnych historii, którymi rozwesela swoich słuchaczy, zaś *lâle-i la'lin-kabâ* to nawiązanie do jego kolorowego i przykuwającego uwagę stroju. W tym miejscu poeta sięga także po *tevriye sanatı* – figurę retoryczną opartą na dwuznaczności wykorzystywanych pojęć. Oprócz powyższego dosłownego

¹³² *Ibidem*, s. 141.

¹³³ Ö. B. Akman, *Meddâh La'lin-Kabâ'yı Divan Şiirinde Aramak*, [w:] Özdemir M. (red.), *Bildiriler Kitabı*, Osmanlı Edebi Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu, Mayıs 2017, s. 210, <http://w3.bilecik.edu.tr/turkdiliedebiyati/wp-content/uploads/sites/15/2017/05/Osmanli%C4%B1-Edebi-Metinlerinin-Anlam-D%C3%BCnyas%C4%B1-Bildirileri-e-kitap.pdf>, (dostęp: 05.07.2023).

¹³⁴ E. Şahin, *Bâkî Dîvânı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Yapısı*, s. 293, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/73032>, (dostęp: 05.07.2023).

znaczenia, słowa *La'lin-kabâ* nawiązują do słynnego meddaha, żyjącego w czasach sułtana Murada III¹³⁵.

Görüp bu dürlü dürlü nazm-ı pâküm şermden Bâkî

Kızardı pençe-i mercân bozardı lü'lü-i ter hem (G. 343/5)

Na widok twych nieskazitelnych wersów, Bâkî

Poczerwieniał koral, perła poszarzała

kızarıp bozarmak – (dosł. czerwienić się i szarzeć) czerwienić się i blednąć ze wstydu czy zakłopotania

Bâkî często porównuje swoją poezję, pod względem jej czystości i wartości, do koralu i perły. Osiąga mistrzostwo w stosowaniu hiperboli i personifikacji. Układając wersy z wielką dbałością i skrupulatnością dobiera słowa¹³⁶. Poeta także w tym fragmencie wykorzystuje *tevriye sanatı*: przyrównując swoją poezję do perły, odnosi się nie tylko do jej wartości, ale również podkreśla, że jego utwory nie są jednostajne i pospolite. Dodatkowo obraz tworzony przez Bâkîego jest niezwykle plastyczny i barwny – w powyższym fragmencie występuje biel, szarość, czerwień, a dodatkowo jeszcze błękit morza. Oprócz doznań „wzrokowych”, słowa bejtu oddziałują również na zmysł słuchu, gdyż perła i koral osłupiały i zmieniły swoje barwy, usłyszawszy piękne i czyste wersy Bâkîego.

Öykündügi'çün işigüne ey şeh-i cihân

Dahi ne kulplar taka eflâke mâh-ı nev (G. 400/4)

Książyc wstąpił na niebo i niebiosom urąga

Za to, że chcą równać się z twoim progiem, szachu świata

¹³⁵ *Ibidem*, s. 293.

¹³⁶ M. Karadeniz, *Gazelleri Işığında Bâkî'de Tefâhür*, „Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 7/3, Summer 2012, s. 1653.
M. Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi (Edebiyat Tarihi-Metinler)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 162.

kulp takmak – szukać pretekstu, żeby pokazać, że ktoś nie ma racji, zachowuje się niewłaściwie; „czepiać się”

Próg (tur. *eşik*) jest utożsamiany z miejscem, w którym przebywa ukochana, dlatego staje się ono niedostępne, niemal święte. Największym pragnieniem zakochanego jest pokonanie wszelkich przeszkód i oddanie żywota na progu (serca, domostwa) ukochanej. Miejsce to staje się swoistym sacrum, przerasta swoją wielkością nawet niebiosy, dlatego księżyc krytykuje niebo za to, że próbuje dorównać progowi domostwa ukochanej.

Na'ra-i mest-i aşka benzedemez
Lâf çatlatmasun inende tüfek (G. 252/3)

Nic nie przypomina krzyku upojonego miłością
Niech nikt nic nie mówi, palec jest na spuście

laf çatlatmak – mówić dużo, bez zastanowienia i niepotrzebnie; klepać ozorem; kłapać dziobem

Nie ma cierpienia równego mękom zakochanego, a miłość upaja go niczym wino, traci przez nią zmysły. Na uwagę zasługuje również wspomnienie o broni palnej – strzelbie (osm. *tüfek*). W całym dywanie Bâkîego słowo to pada tylko raz. Być może jest to spowodowane faktem, iż w owym czasie było to narzędzie jeszcze mało znane i stosunkowo rzadko wykorzystywane¹³⁷.

Âyîne gibi herkese yüz virmesün ol mâh
Bir bagrı yanuk âşıkun ugrar nefesine (G. 427/4)

Niech księżycolica nie ukazuje wszystkim twarzy niczym lustro
Bo oddech cierpiącego zakochanego pociemni jej oblicze

¹³⁷ S. Yağcıoğlu, *Fuzûlî ve Bâkî Divanlarının Karşılaştırılması*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2009, ss. 156-157, https://archive.org/stream/FuzlVeBkDivanlarnnKarlatrlmas/45001_djvu.txt (dostęp: 06.07.2023).

nefese uğramak (por. *nefesi değmek*, *nazar değmek*) – paść ofiarą złego uroku; wyrażenie używane w sytuacji, gdy jedna osoba ściąga na inną nieszczęście

Przytoczony powyżej fragment można odczytać zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Wykonane ze srebra lustra są dość delikatne. Ciemnieją pod wpływem wilgoci, a więc także ludzkiego oddechu i potu. Ciemnienie lustra kojarzone jest z przepelnionymi bólem westchnieniami zakochanych, stąd właśnie wywodzi się wyrażenie *nefese uğramak*. Piękna niczym księżyc ukochana powinna ukrywać swoją twarz, nie pokazywać jej wszystkim, ponieważ może jej dosięgnąć westchnienie cierpiącego zakochanego¹³⁸.

Yazmada nakş-i nigârün müje-i hûn
Katı çok reng virüpdür kalem-i Bihzâd'a (G. 423/2)

Zakrwawione rzęsy pięknej ukochanej
Mają intensywniejszą barwę niż pędzel Bihzâda

renk katmak – dodawać kolorytu (dosłownie i w przenośni); urozmaicać

Bâkî porównuje swoje wiersze do twórczości Behzada z Heratu (ok. 1450 – 1536-1537) – słynnego perskiego miniaturzysty. Z powyższych słów można wywnioskować, że stawia on swoją twórczość ponad dziełami malarza – piórem poety są unurzane we krwi rzęsy ukochanej, których barwa jest intensywniejsza niż barwy na pędzlu Behzada. Krwią na rzęsach ukochanej mogą być łzy, spowodowane wielkim cierpieniem¹³⁹. Możliwa jest też inna interpretacja: w poezji dywanowej rzęsy ukochanej często są utożsamiane ze strzałami. Gdy kobieta patrzy na kochanka, to tak jakby wbijała strzałę w jego pierś.

¹³⁸ E. Şahin, *Bâkî Divanı'nda Ayna Metaforu*, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, Vol: 6, Issue: 25, 2020, ss. 519-534, https://journalofsocial.com/Makaleler/808411030_9.%20ID294_6-25.%20Sahin_519-534%20son.pdf (dostęp: 06.07.2023).

¹³⁹ A. Eren, *Bâkî Divanı'nda Kırmızı Renk*, Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 37, Erzurum 2008, ss.53-54, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33216> (dostęp: 06.07.2023).

Tîgun içürdi düşmene zahm-ı zebânları

Bahs itmez oldı kimse kesildi lisânları (Tk.b. VI/1)

Miecz twój poranił język wroga

Wszystkim odebrało mowę, odcięto języki

tîg içirmek – zadać cios mieczem; odciąć coś mieczem

lisani kesilmek – (dosł. odciąć język) odebrać mowę

Powyższy fragment pochodzi z cytowanej już elegii po śmierci sułtana Sulejmana Chana. Tym razem poeta odnosi się do strachu, jaki Kanunî wzbudzał wśród wrogów imperium. Jego miecz, lęk przed nim odbierał im mowę¹⁴⁰.

Çemen etfâlinün uyhuların uçurdu yine

Subh-dem gulgule-i fâhte gül-bâng-i hezâr (K. 18/10)

O świcie śpiew tysięcy słowików i świergot turkawek

Znów zbudził ze snu polne dzieci

uykusu kaçırmak – rozbudzić kogoś; wybudzić ze snu; sprawić, że straci ochotę na sen

W cytowanym bejcie Bâkî ukazuje naturę budzącą się do życia po nocnym (zimowym) śnie. O świcie (wiosną) zaczyna rozbrzmiewać śpiew ptaków – słowików i turkawek, który budzi ze snu kwiaty i inne rośliny, określone przez poetę jako „polne dzieci”. Bâkî porównuje sen kwiatów do płytkiego snu dziecka. Poeta zmienia brzmienie zwrotu *uykuları kaçırmak* (dosł. sprawić, że ich sen ucieknie) na *uykuları uçurmak* (dosł. sprawić, że ich sen odfrunie), aby nawiązać do występujących w dwuwiersie ptaków¹⁴¹.

¹⁴⁰ U. Gürsü, *Kanunüleyman Han İçin Yazılan İki Mersiye'nin Karşılaştırması*, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 192, 2011, s. 16, https://www.academia.edu/3094022/KANUN%C3%8E_SULTAN_S%C3%9CLEYMAN_HAN_%C4%B0%C3%87%C4%B0N_YAZILAN_%C4%B0K%C4%B0_MERS%C4%B0YEN%C4%B0N_KAR%C5%9EILA%C5%9ETIRILMASI, (dostęp: 06.07.2023).

¹⁴¹ E. Şahin, *Bâkî Divanı'na Göre...*, *op. cit.*, s. 153.

Gerçi dil turran elinden yakasın kurtaramaz

Ruhuna meyl idene zülf-i siyâh el karamaz (G. 203/1)

Wszak serce z pukli włosów twoich nie może się uwolnić

Nie sposób powstrzymać czarnych loków nad duszą pochylonych

yakayı kurtarmak – uratować skórę; uwolnić się

W poezji dywanowej nieodłącznym atrybutem ukochanej są jej długie, czarne włosy. Bywają one upodobniane do długoszyich smoków, węży lub bluszczu oplatającego kochanka. Zakochany nie może się z nich wyswobodzić, podobnie jak nie jest w stanie uwolnić się od obezwładniającego go uczucia, którym darzy ukochaną.

Yanuna kalur ne kulsan pâdişehsin dostum

Şânuna lâyık degül ammâ cefâlar bilmiş ol (G. 297/3)

Cokolwiek zrobisz, ujdzie ci na sucho, jesteś padyszachem, druhu

Ale wiedz, że takie okrucieństwa nie przystoją twojej chwale

yanına (kâr) kalmak – pozostać bezkarnym; nie ponieść konsekwencji swoich czynów

W powyższym wersie podmiot liryczny zwraca się do ukochanej. Zakochany zwraca się do niej jak do padyszacha, co ma obrazować jej władzę nad nim – ona jest panią jego serca, władczynią jego życia. Zakochany wypomina ukochanej okrucieństwo, przejawiające się zapewne w obojętności wobec niego i jego uczuć. Jednocześnie podmiot liryczny przyznaje, że choć czyny ukochanej są bezduszne i nie przystoją, takiej osobie jak ona, to i tak pozostanie bezkarna.

Bâkî yanardı tâb-ı teb-i hecr-i yâr ile

Su sepmeyeydi yüregine şî'r-i âb-dâr (G. 101/5)

Cierpi Bâkî przez rozłąkę z ukochaną

Miły wiersz nie ukoi bólu jego serca

yüreğine su serpilmek – (dosł. pokrapywać serce wodą) przynosić ulgę, ukojenie w cierpieniu czy smutku;

Poeta utożsamiający się z podmiotem lirycznym cierpi, będąc z dala od swojej ukochanej. Jego ból jest tak wielki, że nawet poezją nie można go uśmierzyć. Oprócz wyrażenia *yüreğine su serpilmek*, Bâkî posłużył się wyrazem *âb-dâr*¹⁴² do określenia poezji, co ma na celu podkreślenie jej kojących właściwości. Wyraz ten często pojawia się w XVI-wiecznej poezji dywanowej i można tłumaczyć go na wiele sposobów m.in. świeży, wodnisty, błyszczący, miły, ale jest to także określenie służącego przynoszącego wodę lub wino¹⁴³. Tym mianem często charakteryzuje się również poezję¹⁴⁴. Wszystkie te definicje kojarzą się z czymś lekkim, miłym i kojącym – taka właśnie jest poezja, o której pisze Bâkî. Jednak cierpienie podmiotu lirycznego jest zbyt wielkie, by można było je złagodzić poetyckimi wersetami.

Gönül tîg-ı müjenden yüz çevürmez ey gözi âhû

O bir şemşîr-i bürrâna varur şîr-i dil-âverdür (G. 50/4)

Hej, gazelooka, serce nie odwróci się od strzał twoich rzęs

Płynący z serca wiersz dosięgnie ostrza tego miecza

yüz çevirmek – (dosł. odwracać twarz) odrzucać coś; nie doceniać; nie chcieć czegoś przyjąć (por. odwracać się plecami)

Uroda ukochanej jest tematem wielu utworów poezji dywanowej, opisując ją poeci chętnie sięgają po porównania: do miecza – narzędzia walki, które rani lub zabija wroga – porównywane są dołeczki, rzęsy, jak również spojrzenie ukochanej. Rzęsy i spojrzenie oblubienicy przyrównywane są także do strzał. Ukochana jest okrutna, gdyż nie odwzajemnia uczuć, którymi darzy ją zakochany. Ostre jak miecz,

¹⁴² Osmańskie słowo *âb* oznacza wodę, natomiast *dâr* pochodzi od czasownika *dâşten* – posiadać; natomiast ich połączenie tłumaczone jest jako: wodnisty, mokry; szlachetna woda; świeży, ożywczy, miły; życiodajny, dający przyjemność. W odniesieniu do poezji wyrażenie to można tłumaczyć jako: wartki, harmonijny itp. Por. N. Açıkgöz, *Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve „Âb-dâr” Örneği*, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 2, İstanbul 2000, s. 151.

¹⁴³ *Lügat Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, hasło: abdar, <https://www.luggat.com/abdar/1/1> (dostęp: 06.07.2023).

¹⁴⁴ Y. Bayram, *16. Yüzyıldaki Bazı Divân Şairlerinin Şiiri Nitelemek Üzere Kullandıkları Sıfatlar*, *Türkbilig* (8), 2004, s. 51, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/54324/737350> (dostęp: 06.07.2023).

przeszywające niczym strzała spojrzenie ukochanej rani lub zabija zakochanego. Ten jednak nie chce odwracać od niej twarzy, osłaniać się przed jej spojrzeniem, ponieważ rany, a nawet te śmiertelne, zadane z rąk ukochanej są dla niego błogosławieństwem¹⁴⁵.

Podobny obraz znaleźć można także w następnym fragmencie:

Gönder efendi sîneme tîr-i belâlarun
Olsun siper belâlaruna mübtelâlarun (G. 262/1)

Poślij, o pani, strzały strapienia w pierś moją
Niech będzie tarczą przed troskami ukochanej

Rzęsy ukochanej ponownie porównywane zostały do strzał. Strzały te niosą ze sobą cierpienie i ból. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej, jest gotów przyjąć wszystkie strzały na własną pierś, aby w ten sposób ochronić swoją oblubienicę przed bólem i troskami. Ukochany przyjmie je z chęcią, jak wszystko, co od niej pochodzi.

Jak wynika z powyższych przykładów, cechą charakterystyczną poezji Bâkîego, która jednocześnie pozwala klasyfikować ją jako poezję tworzoną w nurcie regionalizacji, jest język, jakim posługuje się poeta – czysta, nieskażona obcymi naleciałościami stambulska odmiana języka tureckiego. Pomimo iż Bâkî dobrze znał języki arabski i perski, a w owym okresie nie patrzono przychylnie na poezję pisaną „czystym” językiem, poeta preferował ten styl, co wyraził w poniższym bejcie:

Sözüm vasf-ı leb-i la'lünle hem rengîn ü hem şîrîn
Adûlar nükteyi fehîm eyleyemezler sâdedür dîrler (G. 185/3)

Moje słowa mają barwę i kształt koralowych warg ukochanej
Zwykli ludzie nie rozumieją subtelności znaczeń, mówią że są proste

Bâkî posługuje się prostymi i zrozumiałymi zwrotami, słowami używanymi przez ludność Stambułu, językiem mówionym. Smutek, szczęście, radość, urazę

¹⁴⁵ F. Çelik, R. Şişman, *Baki Divanı'na Yansıyanlar: Kılıç*, “Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi”, Cilt: 12, Sayı: 63, Nisan 2019, s. 73, https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi63_pdf/1dil_edebiyat/celik_fatma.pdf, (dostęp: 06.07.2023).

i jeszcze wiele innych uczuć wyraża w sposób żywy i przejmujący. Odwołuje się do prostych, codziennych doświadczeń (np. patrzenia w słońce). Odbiorca może odnieść wrażenie, iż autor przelał w wersy swój stan ducha i podzielać z nim te same emocje.

Hûrşîde baksa gözleri halkun tola gelür
Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür (Tk.b .II/8)

Kiedy ludzie patrzą w słońce, ich oczy zachodzą łzami
Ponieważ widząc je, przychodzi im na myśl ukochana

Ukochana jest zjawiskiem niedostępnym dla zakochanego. Jest odległa niczym słońce. Tak jak ono roztacza wokół siebie oślepiający blask.

Seni Yûsuf'la güzellikde sorarlarsa bana
Yûsuf'ı bilmezin ammâ seni ra'nâ bilürin (G. 363/2)

Jeśli zapytają mnie o urodę twoją i Jusufa
Nie wiem, jak Jusuf, ale ty jesteś przepiękna

Podmiot liryczny porównuje piękno ukochanej do legendarnej urody Jusufa (Józefa Egipskiego). Postać Jusufa znana jest w tradycji chrześcijańskiej, muzułmańskiej i judaistycznej, a historia pięknego młodzieńca oraz żony Potifara – w literaturze orientalnej znanej jako Zulejka (Zeliha) – jest tematem licznych romansów. Motyw ten pojawia się także w różnych dziedzinach sztuki. Reprezentowany jest również w mitach greckich¹⁴⁶. Poemat, którego bohaterami są Jusuf i Zeliha uważa się za jeden z najpopularniejszych, obok historii Lejli i Madżnuna oraz Hüsrewa i Szirin, w literaturach Bliskiego i Środkowego Wschodu oraz Indii. Turecka wersja tej poetyckiej opowieści pochodzi prawdopodobnie z XIV w., a początkowo była zapewne przeznaczona do recytowania przez tzw. „opowiadaczy”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ W. Kopaliński, *Słownik eponimów, czyli wyrazów odmiennych*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 226.

¹⁴⁷ Por. opis przekładu Małgorzaty Łabęckiej-Koechereowej utworu *Jusuf i Zeliha* Szejjada Hamzy.

*Dil ne mihnetden kaçar hergiz ne gamdan incinür
Hecr elinden çekdügi cevr ü sitemden incinür (G. 76/1)*

Serce nigdy nie ucieknie od smutku, nie zranią go troski
lecz zranią go cierpienie i udręka rozstania

Podmiot liryczny jest świadomy tego, że życie pełne jest trosk i smutku. Wydaje się jednak z tym pogodzony. Jedynym, co naprawdę może zadać mu ból jest rozstanie z ukochaną. Tylko cierpienie spowodowane przebywaniem z dala od tej, którą kocha jest w stanie zranić jego serce.

*Vaz geldi cânâ dil-ber tîr-ı müjgân urmadan
Anlamışdur ol perî-sûret meger vurgunluğum (G. 325/4)*

Ukochana odstępiała, zanim strzała jej rżęś serce przeszyla
Widać pojęła ta o twarzy jak nimfa, że już mnie trafiła

W powyższym fragmencie po raz kolejny występuje porównanie rżęś ukochanej do strzał. Zakochany zdany jest na jej łaskę. Wystarczy jedno spojrzenie oblubienicy, aby jego serce przeszyla strzała. Pojawia się tu również częste w literaturze dywanowej określenie ukochanej mianem nimfy, wróżki (osm. *perî*).

*Rakîb yanını tenhâ komaz ol âhûnun
Geçer hemân oturur karşusunda âh o köpek (G. 265/4)*

Rywal nie odstąpi pięknej gazeli
Zaraz usiądzie przy jej boku ten pies

W powyższym fragmencie poeta zastosował bardzo częste w poezji dywanowej porównanie ukochanej do gazeli (osm. *âhû*). Podmiot liryczny – zakochany często okazuje swoje niezadowolenie z powodu obecności i działań rywala o serce jego ukochanej. Niejednokrotnie wyraża się o nich w bardzo niepochlebny sposób, znieważając ich i wyzywając.

Dili dilber yapar agyâr yıkılsun gitsün
Gelmesün görmeyelüm kendüye mi'mârlığı (G. 495/2)

Niech przepadnie rywal, co serce ukochanej buduje
Niech nie wraca, nie chcę widzieć jego konstrukcji

Ze zrozumiałych względów zakochany nie chce, żeby jego rywale znajdowali się w pobliżu jego wybranki. Nie chce patrzeć na to, jak starają się o jej względy. Poprzez „budowanie serca ukochanej” można rozumieć skuteczne staranie się o jej serce, wypełnianie go uczuciem. Podmiot liryczny nie chce patrzeć na to, jak konkurentowi udaje się realizować swoje plany.

Ne sende mihr ü vefâ var ne ben de sabr ü karâr
O yok bu yok ne aceb bizden ictinâb itdün (G. 259/3)

Ani u ciebie wiernej miłości, ani u mnie cierpliwości,
Skoro nie ma ni tego ni tego, jakież to dziwne, że mnie unikasz

Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej: skoro ty nie kochasz, nie jesteś stała w swoich uczuciach (wierna), a ja nie jestem cierpliwy i wytrwały, to dlaczego trzymasz mnie na dystans¹⁴⁸. Podmiot liryczny nie ma już siły i cierpliwości, by czekać na ukochaną, zwraca się więc do niej z pytaniem, dlaczego nie pozwala mu się do siebie zbliżyć, skoro w jej sercu nie ma nikogo innego. Należy zaznaczyć, że zakochany nieczęsto decyduje się na taką śmiałość, by przyznać się do zniecierpliwienia oczekiwaniem na ukochaną. Zdecydowanie częściej pokornie czeka, aż oblubienica okaże mu łaskę. Podobne słowa o wierności ukochanej, a raczej jej braku, poeta wyraża w innym fragmencie:

Dikkatler ile seyr iderüz yâri ser-â-pâ
Görmez mi idük biz de eger olsa vefâsı (G. 508/5)

¹⁴⁸ Y. Çınar, *Beyitlerden Seçmeler: En Güzel Beyitler*, s. 261, <https://archive.org/details/BeyitlerdenSemeler/page/n1/mode/2up> (dostęp: 06.07.2023).

Z uwagą, od stóp do głów, przyglądam się ukochanej
Miałbym nie zauważyć, gdyby była w niej wierność

Podmiot liryczny najwyraźniej wątpi w szczerość uczuć i stałość ukochanej. Być może w tych słowach kryje się również pewien żal o to, że wybranka jego serca nie darzy go takim samym uczuciem i oddaniem jak on ją.

Vaşlum dilersin çün didün lutf idüben olsun didün
Yarın didün bir gün didün ferdâlara saldun beni (G. 531/3)

Mówiłaś, że jeśli pragnę spotkania, w łasce swojej się zgadzasz
Mówiłaś, że dziś, że kiedyś i wciąż mnie tak zbywałaś

Także i w tym przypadku podmiot liryczny skarży się, że ukochana każe na siebie tak długo czekać, że wciąż go zbywa, mimo iż dała mu nadzieję na spotkanie.

Relacja między zakochanym a ukochaną ukazywana jest w poezji dywanowej najczęściej na dwa sposoby. Ukochana bywa obojętna, nieczuła na względy i uczucia zakochanego lub też daje mu nadzieję, ale zwodzi – w każdym przypadku skazuje zakochanego na cierpienie.

Jest to fragment pochodzący z gazeli Bâkîego *Hattum hisâbin bil didün gavgâlara saldun beni* (*Pani moja, zachowaj umiar, rzekłaś, na spory mnie narażając*). Analizując budowę tego utworu, należy zwrócić uwagę na powtarzający się kilkakrotnie we wszystkich bejtach zwrot *didün* – powiedziałaś, przywodzący na myśl poezję ludową. Bâkî często wykorzystywał ten środek wyrazu. W poniższym dwuwiersie również się on pojawia:

Didüm var mı dehânunla miyânun
Didi kim söyleme ortada var yok (G. 246/4)

Powiedziałem: czy masz wargi i talię
Powiedziała: nie pytaj, czy mam czy nie

Zakochany wyrażając swój zachwyt nad urodą ukochanej, pyta ją czy ma wargi i talię, ponieważ są one tak wąskie i delikatne, jakby ich nie było. Ona jednak jest

zawstydzona jego pytaniem i upomina go, by nie poruszał tak intymnych kwestii w obecności innych.

Gamun afyonunu tiryâk diyü bana arz itme

Yüri sağ ol benüm ömrüm ben ol tiryâkden geçdüm (G. 316/3)

Nie podawaj mi opium jako lekarstwa na troski

Na szczęście życie z opium mam już za sobą

W czasach osmańskich opium nazywane było również *tiryâk*, a osobę je zażywającą *tiryâki*¹⁴⁹. W poezji dywanowej opium (osm. *afyon*) i haszysz (osm. *esrar*) często symbolizują cierpienie i gorycz. Z drugiej strony opium postrzegano jako panaceum na smutek. Podczas gdy używanie haszyszu nie było dobrze widziane w społeczeństwie osmańskim, opium cieszyło się dużą popularnością, również wśród klas wyższych¹⁵⁰. W powyższym bejcie podmiot liryczny, chociaż cierpi, nie chce, żeby podawano mu opium jako lekarstwo na smutki, stwierdzając, że ten etap życia ma już za sobą.

Gül hasretünle yollara tutsun kulagını

Nergis gibi kıyâmete dek çeksin intizâr (Tk.b. IV/5)

Niechaj róża z tęsknotą wsłuchuje się w drogi

Niech cierpi do końca świata niczym Narcyz

Cytowany fragment jest kolejnym zaczerpniętym z elegii po śmierci sułtana Sulejmana Wspaniałego. W pierwszym wersie poeta posłużył się personifikacją, ukazując ludzi oplakujących odejście władcy jako różę. W drugiej części bejtu Bâkî odwołuje się do mitu o Narcyzie, który skazany został na wieczną tęsknotę.

¹⁴⁹ A. Erkal, *Divan Şiirinde Afyon ve Esrar*, „Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi”, Sayı: 33, Erzurum, 2007, s. 27.

F. Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1993, ss. 1110-1111.

A. S. Levend, *Divan Edebiyatı –Kelimeler, Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984, s. 345.

¹⁵⁰ A. Erkal, *Divan Şiirinde...*, *op. cit.*, s. 44.

Tym sposobem ukazuje wielkie cierpienie poddanych i niemożliwą do wypełnienia pustkę, jaką pozostawił po sobie padyszach.

*Gül gülse dâ'im aglasa bülbül aceb degül
Zîrâ kimine agla dimişler kimine gül (G.304-1)*

Nie dziwne, że róża się śmieje, słowik zaś wciąż płacze
Wszak jednym kazali płakać, a innym śmiać się

Poeta pisze o śmiejącej się róży i pogrążonym w rozpacz słowiku, zaznacza przy tym, że nie ma się czemu dziwić, gdyż jednym pisana jest w życiu radość, a innym cierpienie. Po raz kolejny Bâkî posługuje się personifikacją – róża symbolizować ma ukochaną, słowik zaś zakochanego.

Motyw słowika i róży zajmuje ważne miejsce w poezji dywanowej. Uważano, że w okresie kwitnienia róż pieśni słowików stają się głośniejsze i pełne życia. Zaczęto sobie wyobrażać, że słowika i różę łączy uczucie. Słowik stał się symbolem nieszczęśliwego kochanka, róża – pięknej, lecz niedostępnej ukochanej, łączące ich wymaginowane uczucie – metaforą nieszczęśliwej, niespełnionej miłości. Różane kolce stały się wyobrażeniem przeszkód na drodze do ich wspólnego szczęścia, często leżących po stronie ukochanej – można je odczytywać jako jej niedostępność, obojętność, brak zainteresowania czy wręcz pogardę dla zakochanego. Zapatrzonej w różę słowik, akceptuje istnienie kolców, ponieważ pochodzą one od źródła jego uczucia. Podobnie zakochany przyjmuje cierpienie z rąk ukochanej i traktuje je jako nieodłączny element miłości¹⁵¹.

Wizerunek kochanka pogodzonego ze swoim losem to obraz często występujący w poezji dywanowej, nie inaczej jest w przypadku twórczości Bâkîego:

*Cevr ü cefâni çekmege sevdi gönül seni
Derd ü belâya geldüm efendi cihâna ben (G. 357/5)*

Serce moje pokochało ciebie, by cierpieć z bólu i niesprawiedliwości
Przyszedłem na świat dla trosk i zgryzoty, pani

¹⁵¹ TDV İslâm Ansiklopedisi, hasło: bulbul, <https://islamansiklopedisi.org.tr/bulbul> (dostęp: 10.02.2021).

Podmiot liryczny jest bez reszty oddany wybrance swojego serca. Ma świadomość, że uczucie, którym ją darzy wiąże się z cierpieniem. Jednocześnie zakochany przyznaje, że troski i zgryzoty są częścią jego losu.

Jak już ukazano wcześniej, podmiot liryczny nie zawsze jest w pełni uległy. Niekiedy wyczuć można pewną irytację w słowach, wlewanych w jego usta przez poetę. Czasami powodem złości jest postępowanie ukochanej, kiedy indziej – jak w poniższym fragmencie – sprawia wrażenie, jakby był zły na samego siebie.

Künc-i gamda ko aglasun Bâkî
Yâr sevmek anun nesine gerek (G. 282/5)

Zostawcie go w kącie i niech płacze Bâkî
Na cóż mu było wielbić ukochaną

Poeta, będący jednocześnie podmiotem lirycznym, nie zamierza się nad sobą użalać, skoro miał czelność zakochiwać się w ukochanej, to niech teraz cierpi – sam jest sobie winien.

Niekiedy Bâkî porównuje ukochaną do dziecka i opisuje ją w kontekście relacji z matką. Być może w ten sposób pragnie podkreślić jej delikatność i bezbronność. Podobnie jest w dwuwiersiu cytowanym poniżej. Poeta przyrównuje wybrankę swojego serca do niemowlęcia w ramionach matki (lub mamki)¹⁵², a jednocześnie do róży, która jeszcze nie została zerwana z krzewu.

Tıfl iken dâyesi kucagında
Gül idi kopmadık budagında (G. 424/1)

Jako dziecię w ramionach matki [się kryła]
Była niczym róża, której nie zerwaliśmy z gałęzi

¹⁵² Pochodzące z języka perskiego słowo *dâye* oznacza mamkę lub niańkę, jednak w niektórych utworach poetyckich określenie to stosowane jest także w odniesieniu do matki biologicznej. Zob.: S. Çavdar, *Klasik Türk Şiirinde Anne İmajının Ele Alınış Şekilleri*, „Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, Cilt: 1, Sayı: 2, Aralık 2016, s. 105, <https://docplayer.biz.tr/143366993-Klasik-turk-siirinde-anne-imaginin-ele-alinis-sekilleri.html> (dostęp: 10.02.2021).

Nie zawsze jednak miłość zakochanego przepełniona była cierpieniem i pozostawała niespełniona. Świadczyć o tym może następujący fragment:

Bûseyi eksük eylemez cânân

Bundan artuk bana dahi ne gerek (G. 282/3)

Nie szczędzi mi ukochana pocałunków

Czego więcej mogę pragnąć

Cytowane tu słowa Bâkîego są bardzo proste, żeby nie powiedzieć banalne, ale ujmują w nich dostatecznie dużo. Zakochany nareszcie doświadcza pełni szczęścia, wybranka jego serca obdarza go pocałunkami. Zdobywszy to, co było jego największym pragnieniem, nie potrzebuje już od świata (od życia) niczego więcej.

Dilâ cihânu sirişkümle pür-şarâb itdün

Behey harâb olası âlemi harâb itdün (G. 259/1)

Serce świata łzami moimi niczym winem napełniłaś

Ach ty, zgnębiony świat, jeszcze bardziej zgnębiłaś

Mimo wszystko cierpienie jest uczuciem, które najczęściej towarzyszy tej romantycznej, dywanowej miłości. W przytoczonych powyższej wersach podmiot liryczny skarży się na ogrom bólu, który zaznał za sprawą ukochanej. Jego rozpacz jest tak wielka, że zalewa cały świat, który i tak jest nieszczęśliwy. Dodatkowo, w kontekście rozważań nad nurtem regionalizacji, należy zwrócić uwagę na wykrzyknienie, które rozpoczyna drugi wers tego bejtu: *behey*, zaczerpnięte z mowy potocznej i służące wyrażeniu złości czy dezaprobaty.

W literaturze dywanowej wyrosłej na gruncie cywilizacji islamu, opisuje się głównie ziemie muzułmańskie. w utworach poetyckich często można znaleźć wzmianki lub odniesienia do takich miejsc jak: Iran, Irak, Chorasán, Bagdad czy Hidżaz. Jednak pod wpływem zjawiska lokalizacji niektórzy poeci woleli ograniczyć się terytorialnie do swojego *memleketu* – (miejscowości, miasta, regionu, w którym się urodzili) małej ojczyzny – i poprzez swoje utwory opisywać środowisko, świat, w którym żyli.

Bâkî upodobał sobie Sztambuł (co jest znamienne dla poetów nurtu regionalizacji) i właśnie to miasto najczęściej pojawia się w jego utworach.

W bejtach przedstawionych poniżej opisuje piękno Sztambułu i jego ulic:

Serv-kâmetler iki yanın alurlar yolun

*Râh-ı gül-zâra döner yolları **İstanbûl**'un (G. 266/1)*

Po dwóch stronach drogi stoją rzędem strzeliste cyprysy

Wszystkie ulice Sztambułu zmieniają się w różane ogrody

Fragment ten nie tylko stanowi opis urokliwych sztambulskich ulic, można interpretować go także w inny sposób: cechą charakterystyczną cyprysów jest ich strzelistość i regularny kształt. W utworze Bâkiego smukłe drzewa symbolizują ukochaną lub piękne kobiety, które dodatkowo porównywane są do kwiatów, to za ich sprawą ulice miasta zamieniają się w różane ogrody. Podobny obraz wyłania się z kolejnego fragmentu:

Dil-rübâlarla aceb kesreti var her yolun

*Geçemez hûblarından gönül **İstanbûl**'un (G. 267/1)*

Niezwykła mnogość serca wybranek wypełnia wszystkie drogi

Serce nie może przejść obojętnie obok tych sztambulskich piękności

Fascynacja Sztambułem nie kończyła się jednak na zachwycaniu się pięknymi kobietami przechadzającymi się ulicami miasta. Niewątpliwie wraz z rozwinięciem się nurtu lokalizacji – a XVI wiek można uznać za okres rozkwitu tego stylu – poeci coraz chętniej podkreślali walory stolicy Imperium Osmańskiego. W swoich utworach negatywnie odnosili się do zapatrzenia społeczeństwa na ziemi perskie i arabskie.

*Hitta-i **Rûm**'dur ırk-ı nihâl-i ikbâl*

Özleme hâk-i Horâsân u Irâk'ı berü gel (G. 292/4)

Rum jest krajem o zapachu rozkwitającego szczęścia

Nie tęsknij za Chorasaniem i Irakiem, przybądź tutaj

Poeta, pod osobą podmiotu lirycznego, zwraca się do odbiorcy mówiąc, że Rum jest krainą, gdzie kwitnie szczęście i dobrobyt, przestrzega go, by nie tęsknił za ziemiami Iraku i Chorasanu¹⁵³. Bâkî posłużył się w tym miejscu metonimią (tur. *mecâz-ı mürsel*), zastępując nazwę miasta Sambuł, który poeta stawia ponad Chorasaniem i Irakiem, określeniem *Hitta-i Rûm* (kraj Rum)¹⁵⁴.

W swoich utworach Bâkî obszernie komentuje aktualne wydarzenia i sytuację społeczną. W poniższym fragmencie znaleźć można odniesienie do wydarzeń, mających miejsce w sierpniu 1562 roku, kiedy to doszło do zatopienia okrętu transportującego alkohol, na skutek wprowadzenia prohibicji przez sułtana Sulejmana Wspaniałego.

Reh-i mey-hâneyi kat' itdi tîg-i kahrı sultânun
*Su gibi arası kesdi **Sitanbûl** u **Kalâtâ**'nun* (G. 279/1)

Srogi miecz sułtana przeciął drogi do winiarni
Niczym woda oddzielił Sambuł i Galatę

Pierwszy wers powyższego bejtu odnosi się do rozkazu sułtana, wprowadzającego zakaz spożywania i sprzedaży wina. Określenie „srogi miecz” nawiązuje do kary wymierzanej tym, którzy nie przestrzegali tego zakazu¹⁵⁵. Wspominana w gazeli Galata była dzielnicą zamieszkaną głównie przez ludność niemuzułmańską, kojarzoną z winiarniami oraz hucznymi zabawami. Było to również miejsce, do którego, obok innych amatorów tego typu zabaw, udawali się poeci żądni rozrywki i obcowania z pięknymi kobietami. Pisząc o tym, że sułtański miecz oddzielił

¹⁵³ Tureckie słowo „Rum” (osm. *Rûm*) etymologicznie i historycznie wywodzi się od słowa *Roma*, oznaczającego Cesarstwo wschodniorzymskie, później Cesarstwo Bizantyjskie. Określenie *Rum* oznacza mieszkańca Cesarstwa wschodniorzymskiego, Anatolijczyka, mieszkańca Imperium Osmańskiego. W języku starotureckim Anatolia była określana jako *Diyar-ı Rum* (Kraj Rzymski, Kraj Rum), a Seldżuków Anatolijskich nazywano nie tylko *Anadolu Selçukları*, ale również *Rum Selçukları*. Zob.: *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979, ss. 280-281, https://archive.org/details/meb-islam-ansiklopedisi_202308/%C4%B0islam%20Ansiklopedisi%20Cilt%2001/ (dostęp: 09.02.2024).

¹⁵⁴ O. Kufacı, *Coğrafyanın Bâkî Divanı'na Aksi: Ülke ve Bölge Adları*, „Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi”, Cilt: 2, Sayı: 1 Şubat 2019, s. 404.

¹⁵⁵ C. B. Savaşkan, *Şarap Yasağının XVI. Yüzyıl Divanlarındaki İzleri ve Kanunî Sultan Süleyman Dönemi Şarap Yasağı*, „Sosyal Bilimler Dergisi”, ss. 93-94, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193282> (06.07.2023).

Stambuł od Galaty, Bâkî ponownie nawiązuje do wprowadzonego zakazu¹⁵⁶. W kolejnym bejcie tej samej gazeli, poeta dalej odnosi się do tych wydarzeń:

*Miyân-ı âb u âteş oldı cây-ı keştî-i sahbâ
Baturdı rüzgâr âyîn-i ‘ayşın bezm-i rindânunñ (G. 279/2)*

Miejscem okrętu z winem stały się ogień i woda
Powiew wiatru zatopił hulaszczę biesiady ludu

Powyzszy utwór dobitnie świadczy o nietrafności zarzutu kierowanego pod adresem poetów dywanowych i ich twórczości, jakoby byli oni oderwani od rzeczywistości. Jak wynika m.in. z powyższych fragmentów poezja stanowiła swojego rodzaju narzędzie, poprzez które komentowano aktualne wydarzenia społeczne. W innym utworze Bâkî dzieli się z odbiorcami pewnym spostrzeżeniem, dotyczącym związku między zakazem spożywania alkoholu a zwiększonym użyciem haszyszu¹⁵⁷:

*Devrân ayağın şöyle şikest itdi şarâbun
Gûyâ ki mey-i nâba **gözi değdi** habâbun*

*Keyfiyyet-i esrâra döşendi zürefâ hep
Yârân ayağın almada hayrân mey-i nâbun (G. 269/1-2)*

Czas stłukł nóżkę kielicha z winem
Jakby pęcherzyki powietrza dotknęły czystego wina

Elity przyjemności poszukują w haszyszu
Przyjaciele wielbiciele wina chwytają kielichy

Pierwszy bejt oparty jest na powiedzeniu *göz değmek (gözü değmek)* – dosł. „zostać dotkniętym przez oko”, odnoszącym się zawistnego, zazdrosnego

¹⁵⁶ N. Karadavut, *Bâkî ve Nedîm Dîvânî'nda İstanbul Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme*, „USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi”, Yıl: 2, Sayı: 3, Haziran 2020, s. 466.

¹⁵⁷ W tym miejscu należy wspomnieć, że taki zakaz wprowadził nie tylko *Kanunî*. Wielu władców Imperium Osmańskiego postępowało tak samo. (Zob. C. B. Savaşkan, *Şarap Yasağının...*, *op. cit.*, ss. 71-100.)

(ale również pewnego podziwu) spojrzenia, które sprowadza nieszczęście na osobę, na którą się patrzy. Bâkî nawiązuje także do wierzeń ludowych, zgodnie z którymi samoistne pęknięcie lub stłuczenie się talerza odczytywano jako niepomyślny omen. Stłuczenie kielicha jest oczywiście nawiązaniem do sułtańskiego zakazu spożywania wina. Można również zauważyć związek między „złymi” spojrzeniami a pęcherzykami powietrza w winie. Wino symbolizuje więc rozrywkę i jej zwolenników, pęcherzyki natomiast nieprzychylnie spojrzenia ich przeciwników – być może sufich i ascetów¹⁵⁸.

W drugim bejcie ukazany został inny aspekt wprowadzenia zakazu spożywania wina. Po wejściu w życie rzeczonych obostrzeń, zaczęto szukać innych sposobów osiągnięcia stanu upojenia. Najczęściej sięgano po różne substancje odurzające, na czele z haszyszem. Jak wspomniano wcześniej, przyczyny wzrostu popularności substancji narkotycznych często upatruje się właśnie w tym zakazie. Wywnioskować to można także ze słów Bâkîego opisującego „elity poszukujące przyjemności w haszyszu”. Chociaż nie jest to powiedziane wprost, fakt, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest zakaz wina sugeruje użyte przez poetę wyrażenie *mey-i nâb* – czyste wino¹⁵⁹.

Tematem wielu utworów Bâkîego są również święta oraz związane z nimi zwyczaje, niektóre obecne w kulturze po dzień dzisiejszy, takie jak: zakładanie nowych ubrań w dni świąteczne, przykładanie większej niż zazwyczaj wagi do przyjmowania gości, składanie ofiary jako obowiązek wynikający z religii. Można również znaleźć opisy rozrywek w okresie świątecznym, takich jak wizyty w lunaparkach, zabawy na huśtawkach czy przejażdżki na karuzelach:

Îd yaklaşdı salıncaga binüp salına mı
Yine ol Yûsuf-ı sâni gire mi mîzâne (G. 410/5)

Święto się zbliża czy wsiądzie na huśtawkę się pohuścić
Czy ta, która urodą równa się z Jusufem, wejdzie na wahadło

Można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny chciałby celebrować zbliżające się święto razem z ukochaną. Bâkî posłużył się w tym fragmencie *telmih sanatı*,

¹⁵⁸ C. B. Savaşkan, *Şarap Yasağının...*, op. cit., ss. 86-87.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 97.

nawiązując do postaci wspomnianego już Jusufa (Józefa Egipskiego) i przyrównując piękno ukochanej do niezwyklej urody młodzieńca.

Îd-gâhun göreyin inlesün ol dolâbi

İle seyr itdürür ol sîm-beri döne döne (G. 464/5)

Niech tylko na świątecznym placu jęknie diabelski młyn, niech zobaczą
Obracając się, pokaże tę o srebrzystej skórze

W powyższym dwuwiersie poeta ponownie wykorzystuje wieloznaczność użytych pojęć (tur. *tevriye sanati*), dzięki czemu można go interpretować na różne sposoby. Zakochany tęskni za widokiem ukochanej. Z jednej strony ma nadzieję, że będzie miał okazję zobaczyć ją, gdy wsiądzie na diabelski młyn, rozstawiony na okoliczność świąt. Z drugiej strony zakochany ma świadomość, że obracające się koło pokaże ukochaną wszystkim innym, dlatego oprócz pragnienia ujżenia tej piękności, trawi go zazdrość o to, że nie będzie jedynym, który będzie ją oglądał¹⁶⁰.

Utwory Bâkîego obfitują także w nawiązania do obyczajów związanych z życiem codziennym, jak na przykład wieszanie dzieciom na włosach niebieskich koralików, w języku polskim potocznie zwanych „oko proroka” (tur. *nazar boncuğu*) i srebrnych lub złotych monet. Działanie to miało na celu uchronienie dzieci przed złymi urokami, tzw. „złym okiem” lub „złym spojrzeniem”. Kontynuacją tej tradycji mogło być noszenie fezów obszytych złotymi krążkami lub monetami przez niektóre kobiety w Anatolii. Oprócz magicznego oblicza tego zwyczaju, złote monety służyły również jako ozdoba.

W kolejnym przytoczonym bejcie autor porównuje chmury do nianiek, pączki do dzieci, krople rosy zaś do złotych monet, którymi ozdabiano ich głowy.

Dâye-i ebr yine goncalarun şebnemden

Başına akçe dizer niteki etfâl-i sigâr (K. 18/11).

Chmury-niańki znów ozdobiły pączki rosą

Niczym głowy dzieciątek akcze przystrojone

¹⁶⁰ O. Horata, *Necâti Bey'den Bâkî'ye «Döne Döne»*, „Bilig”, 7, Güz 1998, s. 49 <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/3511-published.pdf> (dostęp: 06.07.2023).

Innym, znanym także współcześnie, zwyczajem związanym ze złotymi monetami jest sypanie ich komuś na głowę, w celu zapewnienia pomyślności i bogactwa. Wywodzi się on z osmańskiej tradycji, zgodnie z którą władcy podczas różnych uroczystości, na przykład z okazji narodzin lub obrzezania potomka czy ślubu, rzucali do ludu z pałacowego balkonu akcze ze srebrnych lub złotych mis.

Meydâna girdi şevk ile şemşîr-bâz-ı berk
Çok akçe saçdı üstine ebr-i güher-nisâr (G. 130/5)

Wszedł na plac, z pasją wyciągnął szamszir¹⁶¹
Rozrzucił złote monety, posypały się perły

Tradycją, znaną również w czasach obecnych, jest sute nakrywanie stołów na *iftar* (posiłek spożywany po modlitwie o zachodzie słońca w okresie postu). Po pełnym wyrzeczeń dniu do stołu zapraszano przyjaciół, a także ludzi potrzebujących i samotnych. Szczególnie w bogatych domach, po posiłku ktoś z gości odczytywał odpowiednie wersety Koranu i wręczał gospodarzowi prezent, zwany *diş kirası*, najczęściej były to zawinięte w papier pieniądze. Później goście obdarowywali właściciela także cennymi tesbihami, wyrobami z jedwabiu, fajkami i firkami¹⁶². Poeta nawiązuje do tego zwyczaju w kolejnym bejcie:

Rişteyle bağlayup lebin ol şûh didi kim
Mihmân-ı hân-ı vasluma bu diş kirasıdur (G. 80/2)

Przewiązawszy frywolne wargi wstążką, rzekła:
Niech będzie to prezent od gościa dla gospodarza

Wargi przewiązane wstążką przywodzą na myśl sakiewkę, wręczaną gospodarzowi jako podarek. Można wyobrazić sobie, że jest ona czerwona niczym usta ukochanej. Co więcej, wypełniają ją perły, do których często przyrównywane są zęby

¹⁶¹ Szamszir – szabla perska o charakterystycznej bardzo mocno zakrzywionej główce (z racji swego kształtu zwanej ogonem lwa (Zob. Z. Żygulski, *Broń wschodnia*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 78–80).

¹⁶² İ. Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004., s.109.

(tur. *diş*) oblubienicy. Wypełniona perłami sakiewka symbolizuje pocałunek, który oblubienica przyrzeka zakochanemu, gdy spotkają się po rozłące¹⁶³.

W poezji Bâkîego i jego nawiązaniach do codziennego życia, pojawiają także zwyczaje wspólne dla różnych kultur. Jednym z nich jest przysięganie z ręką na świętej księdze.

Gönüller aldugin inkâr ider meger zülfün
Elini mushafa urmuş yemîn ider zülfün (G. 250/1)

Jakobyś serca odbierała zaprzeczają twe loki
Rękę na księdze kładąc, przysięgają twe loki

Dość powszechny w poezji dywanowej jest obraz zakochanego spętanego lokami oblubienicy, niezdolnego do tego, żeby się z nich wyplątać. Często w lokach wybranki tkwi także uwięzione jego serce. Loki są jednym z najważniejszych atrybutów ukochanej, symbolizują jej urodę, obezwładniającą adoratora. W pewnym sensie są one winne jego uczucia. Bâkî posługuje się personifikacją – w jego bejcie loki przysięgają na księgę (można się domyślać, że jest to Koran), zapewniając, że piękna kobieta nie odbiera serc wielbiącym ją nieszczęśnikom.

Księgom, z których najważniejszą jest oczywiście Koran, przypisuje się pewne właściwości magiczne. W przeszłości, podobnie jak dziś, uciekano się do przeróżnych sposobów, żeby dowiedzieć się czegoś o przyszłości. Jednym z nich była wróżba polegająca na otwarciu na przypadkowej stronie Koranu lub dywanu jednego z wielkich poetów i odczytaniu z niej dowolnego fragmentu, który miał prorokować przyszłość lub stanowić odpowiedź na nurtujące pytanie czy pomóc rozwiązać dylemat.

Poeci dywanowi porównywali twarz ukochanej do księgi, z której mogli wyczytać swoją przyszłość:

Cemâl-i âlem-ârâsından ol mâhun nikâb açdum
Aceb ferhunde geldi fâl-i ahvâlüm kitâb açdum (G. 298/1)

¹⁶³ F. Odunkıran, *Osmanlı Şairlerinin Gözünden Diş Kirası Yahut Güzellerden Latif Bir Buse Ricası*, https://imgedergi.wordpress.com/2016/02/14/osmanli-sairlerinin-gozunden-dis-kirasi-yahut-guzellerden-latif-bir-buse-ricasi-2/#_ftn10 (dostęp: 06.07.2023).

Uchyliłem zasłonę jej księżycowego oblicza zdobiącego świat
Otworzyłem księgę, a wróżba moja wydała mi się pomyślna

Motyw zasłony w islamie kojarzony jest również z przesłoniętym obliczem Najwyższego. W literaturze kręgu kultury muzułmańskiej często mowa jest o zasłonie oddzielającej człowieka od Boga, świat ludzki od boskiego świata tajemnic. Po dzień dzisiejszy istnieje przekonanie, że w niektóre szczególne pory dnia, dni, noce czy miesiące, takie jak brzask, piątek, święte noce, zasłona ta zostaje uchylona, dzięki czemu istnieje większe prawdopodobieństwo, że modlitwy zostaną wysłuchane. Mówi się, że wówczas niebiańskie wrota są otwarte.

Götürdi perdeyi gözden görindi halka-i der
Bu gice gök kapusın açdı Bâri-i Müteâl (K. 20/12)

Odsłonił zasłonę i ukazał się ludowi
Tej nocy Wielki Wszchemogący otworzył niebiańskie wrota

Niewątpliwie jednym z celów modlitwy jest odnalezienie pocieszenia i odsunięcie od siebie trosk i problemów. Poeta nawiązuje do tego w następnym cytowanym bejcie. Wspominany przez autora derwisz jest uosobieniem pobożności. Jego szczerą, płynącą z serca modlitwa sprawia, że troski maleją, a chwała Boga rośnie:

Dil-i dervîş-i dil-rîşün duâ-yı subh-gâhundân
Belâlar eksilür câh u celâl u kibriyâ artar (G. 64/6)

Kiedy o brzasku dnia język derwisza modlitwę serca wyraża
Maleją troski, a wielkość i chwała się pomnaża

Niektóre modlitwy mają szczególne znaczenie. W jednym ze swoich utworów Bâkî nawiązuje do modlitwy, zwanej *Kadeh duası* (dosł. Modlitwa kielicha). Niewiele jest o niej wzmianek w literaturze, jednak Ahmet Talat Onay pisze o tym utworze w następujący sposób: „W księgach zawierających modlitwy wymieniona jest modlitwa *Kadeh duası*. Dawniej istniał sposób leczenia chorych, polegający na pojeniu ich wodą z naczyń, na których wypisywano modlitwy. Po dokładnej analizie bejtów, znajdujących

się w tym komentarzu, należy uznać, iż mają one następujące znaczenie: Amatorzy mocnych trunków porównują do modlitwy dźwięk *gulgul*, wydobywający się podczas przelewania alkoholu z butelki o wąskiej szyjce lub z karafki do kielicha. Atencja i rozkosz, z jaką napełniano kielichy w winiarniach, mogą odpowiadać słuchaniu modlitwy bądź uczestniczeniu w niej¹⁶⁴.

Câm-ı mey böyle şikest olacağı bellü idi
Halk çokdan okumışlardı duâsın kadehün (G. 270/3).

Wiadome było że szklana czara się rozbije
Ludzie dawno już odmówili modlitwę za kielich

Powyższy fragment można interpretować również w kontekście, wspomnianego już zakazu spożywania alkoholu, a wówczas „modlitwa kielicha” może być metaforą pragnień ludu, aby zakaz ten został zniesiony.

W utworach Bâkîego znajdują się też liczne nawiązania do wierzeń przedmuzułmańskich. Poeta wspomina o amuletach, m.in. *hâmail*, które dawniej zakładano najczęściej na szyję oraz innych ich rodzajach, zawiązywanych na nadgarstkach, w szczególności po to, żeby chroniły przed złymi urokami.

Takınur göz degmesün diyü hamâ'il boynına
Sakınur yavuz nazardan neylesün anacığı (G. 534/3)

Wkłada na jej szyję amulet, by przed złym okiem ją chronić
Czuwa matula droga, by przed okrutnym urokiem ją bronić

W innym miejscu poeta wspomina również o amulecie noszonym przez osoby, które pragną zostać pokochane. Należy uważać, aby amulety te były zakładane w odpowiednim momencie (*şeref-i âfitâbda*).

Rûyında la'li üzre hat-ı müşg-bâr-ı yâr
Şîrînlik yazar şeref-i âfitâbda (G. 469/4)

¹⁶⁴ A. T. Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, İstanbul 2010, s.216.

Ukochana, nad której wargą pieprzyk piżmem pachnie
Kazała amulet wypisać, gdy słońce w zenicie stanie

Szczególny rodzaj amuletu to *şîrînlik*. Ludowi znachorzy przygotowywali je dla osób, które chciały wzbudzić czyjąś miłość lub zainteresowanie. Piżmo dodawano do atramentu lub wcierano w amulet, co miało zwiększyć jego moc. Dodatkowo należało go wypisać o konkretnej porze dnia – kiedy słońce stało w najwyższym punkcie na niebie, czyli w tzw. *şeref-i âfitâp* lub *eşref saati* (honorowa godzina)¹⁶⁵.

*Yazdurup müşg ile boynına hamâ'il takdı
Kendüye itmek için halkı musahhar sünbül* (K. 24/5)

Hiacynt, by ludzi przywiązać do siebie,
Wypisał piżmem amulet i na szyję włożył

Powyższy fragment pochodzi z *Sünbül Kasidesi* (*Kasydy hiacyntowej*). Ponownie pojawia się tu motyw amuletu, który ma chronić przed złem lub pomóc w zdobyciu tego, czego się pragnie. W bejcie tym Bâkî personifikuje kwiat, przedstawiając go jako osobę zawieszającą sobie na szyję amulet. Według poety hiacynt chce przywiązać do siebie ludzi, zawładnąć nimi. Intensywna barwa i zapach hiacynta przyrównane zostały do piżma, a małe kwiatki składające się na kwiatostan do amuletu¹⁶⁶.

Ze względu na swoją ciemną barwę hiacynt bywa również kojarzony z żałobą:

*Sünbüllerini mâtem idüp çözsün aglasun
Dâmâne döksün eşk-i firâvânî kûh-sâr* (Tk.b. IV/3)

Niech góry przywdzieją z hiacyntów żałobę, niech zapłaczą
I niech łez strumienie u swych podnóży wyleją

¹⁶⁵ M. Keklik, *Osmanlı Toplum Hayatından Beyitlere Yansıyan Birkaç Örnek*, „Türkiyat Mecmuası”, c.27/1, 2017, s. 23, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/322585> (dostęp: 06.07.2023).

¹⁶⁶ E. Şahin, *Bâkî'nin "Sünbül" Kasidesi Şerhi*, „Hikmet” Akademik Edebiyat Dergisi, Yıl 4, Aralık 2018, s.424, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602941> (dostęp: 06.07.2023).

Kolejny fragment z elegii na cześć Sulejmana Wspaniałego. Tym razem podmiot liryczny nawołuje góry, aby po śmierci władcy, przywdziały żałobę, okrywając się kwieciem hiacyntów.

W utworach Bâkîego znajduje się wiele nawiązań do zwykłych, codziennych czynności. W epoce osmańskiej istniało wiele różnorodnych zwyczajów, związanych z edukacją dzieci. Świątowano rozpoczęcie przez dzieci nauki w szkole, nauczenia się na pamięć fragmentów lub przeczytanie w całości Koranu. W utworze Bâkîego nakreślony został portret dzieci recytujących wersety świętej księgi. Śpiewy ptaków w ogrodzie porównywane są do radości dzieci, czytających Księgę.

*Çikdi bir yirden sadâ vü sît-i mürgân-i çemen
Güyyâ etfâl-i mekteb hatm-i Kur'ân eyledi (K. 7/3)*

Rozległ się gdzieś dźwięczny trzask słowika
Niczym głos szkolnych dzieci recytujących Koran

Niegdyś w szkołach (osm. *mektep*) popołudniową przerwę lub dni wolne na okoliczność świąt nazywano *âzâd*. W dni *âzâd* recytowano modlitwy, hymny, wiersze pochwalne do Boga (osm. *münâcât*) i wersety Koranu. Poczciwi gospodarze w zamian rozdawali dzieciom chałwę, jedzenie lub pieniądze. Dzieci z pełnymi brzuchami, słodkimi buziami i kilkoma monetami w dłoniach radośnie wychodziły na ulice. Bâkî porównuje serce, które wyzwoliło się spod władzy rozumu, do dziecka, które ma wolne w szkole.

*Dil kayd-i aklı selb ideli şâd olup gider
San tıfldur ki hâceden âzâd olup gider (G. 140/1)*

Odkąd serce uwolniło się spod władzy rozumu raduje się
Jak dziecko, które zwolniono ze szkoły

Aby uczeń udoskonalił umiejętności w dziedzinie pięknego pisania, nauczyciel kaligrafii zapisywał na kartce jako przykład kilka liter lub zdań. Uczniowie, próbując je odwzorować, zapełniali nawet czterdzieści linii. Tym, którzy zdobyli

biegłość, zwiększano liczbę przykładów. Przykłady przygotowane przez nauczyciela nazywano *meşk*, a zapisane przez ucznia „próbne” linie *karalama*.

Yazamaz ebrûlarun râsına benzer bir hilâl
Mâh-ı tâbân bunca yıllardur misâlin karalar (G. 59/2)

Nie zapisze nikt tak pięknego râ' jak półksiężyc brwi twoich
Światło księżycyca od tylu lat kreśli podobiznę twoją

Bâkî, poprzez podmiot liryczny, podkreśla wyjątkowość i niepowtarzalność urody ukochanej. Idealne łuki brwi oblubienicy porównuje do râ' – litery alfabetu arabskiego, która swoim kształtem przypomina półksiężyc. Łącząc ze sobą obrazy łuku brwi, półksiężycyca i litery râ', poeta wykorzystuje *telmih sanatı* (aluzję), natomiast półksiężycyca brwi to przykład *tevriye sanatı* – figury retorycznej wykorzystującej dwuznaczność pojęć.

W Imperium Osmańskim, aby zapewnić bezpieczeństwo w dużych miastach niewolno było wychodzić na ulicę po określonej godzinie. Jednak, jak wynika z tekstów literackich zakaz ten niekiedy łagodzone, zastępując go obowiązkiem poruszania się po zmroku z latarnią. Celem tych obostrzeń było utrudnienie złodziejom, mordercom, zbójcom i innym indywidualom o niecznych zamiarach wykorzystywania ciemności do swoich działań. Dzięki latarniom ludzie przemieszczający się po ulicach byli łatwo zauważalni, natomiast tych, którzy poruszali się bez świateł można było bez trudu zidentyfikować jako złoczyńców¹⁶⁷. W poniższych bejtach poeta nawiązuje do tego zwyczaju, rozprawiając o swoich zgryzotach:

Rûşen kılalı meşale-i âh-ı derûnum
Gâlib görünür gicelerüm gündüzüm üzre (G. 462/2)

Odkąd zapłonęła pochodnia trosk moich
Moje noce stały się jaśniejsze niż moje dni

¹⁶⁷ A. A. Şentürk, *Necati Beğ'in Sultan Beyazıt Medhiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar*, İstanbul 1995, s.105.

W kolejnym fragmencie poeta ponownie sięga po *tevriye sanati* zestawiając ze sobą kwiat tulipana oraz czerwoną pochodnię. Bâkî zachwyca się pięknem tulipana, który rozświetla pogrążony w ciemnościach nocy ogród różany. Być może kwiatem tym jest ukochana, której uroda wyróżnia się na tle innych piękności.

Âl fânûs ile geldi giceden gül-zâra
Virdi sahn-ı çemenün yollarına fer lâle (G. 466/4)

Tulipan z czerwoną pochodnią wkroczył nocą do różanego ogrodu
Rozświetlił ścieżki rozległego skweru

Znany nie tylko na ziemiach osmańskich czy muzułmańskich był zwyczaj posyłania wiadomości za pośrednictwem gołębi pocztowych. Szkolone w tym celu ptaki, z listami zapisanymi na cienkich, małych kawałkach papieru lub jedwabiu, wysyłano do miast, twierdz, z oddziału do oddziału. Kiedy ptasi posłaniec docierał najkrótszą drogą do celu, list odczepiano od jego nogi i odczytywano¹⁶⁸.

Her yana mektûb uçurdu bâd-ı nev-rûzî yine
Berg-i nesrîni kebûter gibi perrân eyledi (K. 7/9)

Wiatr Nevruzu znów posłał listy na wszystkie strony świata
Młode liście wzleciały niczym gołębie

Nevruz (dosł. nowy dzień) to tradycyjne perskie święto, obchodzone podczas równonocy wiosennej. Bâkî maluje obraz roztańczonych na wietrze liści, obwieszczających nadejście wiosny. W poezji dywanowej zakochani do przesyłania wiadomości, oprócz tradycyjnych gołębi, wykorzystywali również wiatr.

Elden evrâkın salup bir bir uçurdu göklere
Benedi bir dilber-i şûh-ı kebûter-bâze gül (G. 301/2)

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 278.

Wypuścił z rąk papieru arkusze, a te uleciały na wietrze
Przypominały miłego sercu gołębia, świeżą różę

Zestawienie w powyższym dwuwiersie słów: list, gołąb, latać i wiatr jest przykładem *tenasüp sanatı* – środka stylistycznego opierającego się na użyciu w bliskim sąsiedztwie wyrazów zbliżonych do siebie znaczeniowo.

Wiosna to czas przebudzenia, powrotu do życia po zimowej stagnacji. To czas, w którym przyroda, uczucia i emocje rozkwitają na nowo. Radość z nadejścia wiosny oraz pewną doniosłość tej chwili wyczuwa się w wersach przytoczonych poniżej:

Döşedi mihr-i felek yolları dîbâlar ile
İtdi teşrîf çemen mülkini sultân-ı bahâr (K. 18/8)

Słońce zasłało drogi jedwabną tkaniną
Pani wiosna zaszczyciła posiadłości zieleni

Dość starym zwyczajem, znanym nie tylko na ziemiach osmańskich, jest rozkładanie dywanów, kilimów, szali i różnorodnych tkanin na drodze, którą będzie przejeżdżał bądź przechodził władca. Ten zwyczaj zachował się do czasów obecnych w postaci rozkładania czerwonego dywanu przed ważnymi osobistościami czy sławami. W powyższym bejcie ową ważną personą jest wiosna, dla której słońce oświetla drogi i która, w swojej łaskawości spowija trawniki kwieciami.

Wiosna jest porą szczególnie ważną dla zakochanych. To czas, kiedy rozkwita, uśpiona w zimie przyroda, a wraz z nią uczucia. Piękne dziewczęta i młode kobiety zaczynają wychodzić na przechadzki, dzięki czemu zakochani w nich młodzieńcy mają możliwość zobaczenia ich, a nawet zamienienia z nimi kilku słów.

Nev-bahâr oldı yine geldi cünûn eyyâmı
Takdı zencîrlerin bâd-ı bahâr enhârın (G. 276/3)

Znów nastała wiosna, szaleństwa nadeszły dni
Wiosenny wiatr zakuł w łańcuchy wody rzek

Wiosną wszystko się przebudza. Uczucia i emocje są intensywniejsze, a niekiedy osiągają wymiar szaleństwa.

Dîvânelik zamânudur âvâre gönliini
Zencîrlerle zabt idemez cûy-bârî gör (G. 122/5)

To czas szaleństwa beztroskiego serca
Nie można okiełznać łańcuchem rwącego nurtu rzek

Nie bez przyczyny odniesienia do szaleństwa i zakuwania w łańcuchy tak często występują razem. Niegdyś była to powszechna, choć niechlubna, metoda radzenia sobie z chorymi cierpiącymi na zaburzenia psychiczne.

Zülfünden ayru Bâkî bir hâl ile yürür kim
Zencîrden boşanmış dîvânedür sanurlar (G. 115/5)

Pozbawiony twych loków Bâkî popadł w taki stan
Że można by wziąć go za szaleńca, co wyrwał się z łańcuchów

W utworach Bâkîego znajduje się wiele wzmianek dotyczących ludowych sposobów leczenia. Jednym z nich jest używanie tzw. *gülbeşeker*. Jest to rodzaj pasty z płatków róży zmieszanych z miodem, stosowanej w celu ułatwienia trawienia, wzmocnienia żołądka i ograniczenia wydzielania flegmy. Dawniej, po dodaniu wody, używano jej jako syrop na wzmocnienie¹⁶⁹.

Dil-i mecrûha şifâ-bahş ruh u la'lündür
Gül-be-şekkerle bulur kuvveti tab'-ı bîmâr (K. 18/46)

Lekiem dla serca na wygnaniu są twoje wargi
Jak cukierek różany, w którym chorzy odnajdują siłę

Poeta przypisuje ustom ukochanej uzdrawiające właściwości dla serca kochanka cierpiącego z powodu rozstania, przyrównuje je do słodkiej pasty różanej. Widać tu również pewną analogię – wargi ukochanej są słodkie jak miód i delikatne jak płatki róż czyli składniki *gülbeşeker*.

¹⁶⁹ Ö. Özkan, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, İstanbul 2007, s. 545.

Sürme to używany od dawnych czasów rodzaj kosmetyku do oczu. Oprócz podkreślania ich piękna, posiadał on też właściwości lecznicze.

Ola kim bir pâre yaşın dindürüp kanın kese
Hâk-i pâyun tûtiyâsın dîde-i hûn-bâre çek (G. 254/2).

Nałóż na me przekrwione oczy ziemię spod swoich stóp
Może osuszy kilka łez, powstrzyma krwawienie

W powyższym bejcie *sürme*, jako „smarowidło”, ma powstrzymywać krwawienie. Do *sürme* porównywana jest ziemia spod stóp ukochanej. Ma ona osuszyć krwawe łzy płynące z oczu zakochanego.

W innym miejscu poeta wspomina o pewnym ludowym sposobie leczenia, opierającym się na dodawaniu do cynku sproszkowanych pereł. Perły rozdrabniano w naczyniach, stanowiących odpowiednik mózdzierzy i jako lek nakładano na powieki lub sporządzano pastę, którą spożywano, aby „uspokoić serce”¹⁷⁰.

Bilürsin nûr-ı dîdem tûtiyâ katıtur cevher
Nola aglarsa hâk-i pâyüne çeşm-i güher-pâşum (G. 322/4)

Wiesz, źrenico oczu moich, że do maści klejnotów dodają
Jeśli zapłaczę, perły łez moich mieszają się z ziemią spod twoich stóp

Ponownie ziemia spod stóp ukochanej przyrównywana jest do uleczającego mazidła. Natomiast łzy zakochanego do pereł, które się z nią mieszają.

Istnieje pewien kwiat nazywany *Merymanaeli* (dosł. dłoń Matki Maryi) lub *Buhûr-ı Meryem* (dosł. zapach Maryi). Podobno Maryja miała trudności podczas porodu i trzymała w ręku kwiat. Kwiat ten później przybrał kształt dłoni. Następnie roślinę tę zaczęto wykorzystywać podczas porodów. Kiedy brzemienna kobieta dostawała bólów, akuszerka wsypywała suszone płatki kwiatu do wody. Kiedy otworzyły

¹⁷⁰ A. Selçuk, *Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek*, [w:] Kalpaklı M., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul 1999, s. 460.

się w wodzie, poród przebiegał łatwiej. Uważa się, że kwiat ten to cyklamen, któremu rzeczywiście przypisuje się właściwości oczyszczające i lecznicze¹⁷¹.

İrişdi hâkden bûy-ı bahûr-ı Meryem eflâke
Muattar eyledi göklerde dâmân-ı Mesîhâ'yi (K. 15/5)

Zapach Maryjnego kwiatu uniósł się z ziemi i sięgnął niebios
Aromat ten przeniknął szaty Mesjasza w niebie

Ciekawym zagadnieniem, z punktu widzenia społecznego, są także wzmianki o używanych w Imperium Osmańskim rodzajach pieniędzy.

Güller siperler ile üleşdi filoriyi
Mülk-i şitâyı gâret idüp leşger-i bahâr (G. 130/3)

Gdy żołnierze wiosny złupili zimową ojczyznę,
Róże tarczami podzieliły między siebie floreny

W dwuwierszu Bâkî nawiązuje do zwyczaju dzielenia łupów wojennych tarczą. Budząca się do życia po zimie przyroda porównana została do wojska plądrującego zimowy krajobraz. Róże-żołnierze dzielą łupy tarczą. *Filori* to floreny – złote monety z wizerunkiem lilii na awersie, bite we Florencji, w pewnym okresie wykorzystywane również w Imperium Osmańskim¹⁷². *Filori* nazywano również *gül* (dosł. róża), ze względu na to, iż według niektórych kwiatowy motyw na awersie monety przedstawiał różę¹⁷³.

Lutfundan irdi Bâkî'ye rengîn filoriler
Gûyâ saçıldı meclise bir dest-mâl gül (G. 308/7)

¹⁷¹ S. Arzi, *On Altıncı Yüzyıl Divan Şiirinde Ulû'l-'Azm Peygamberler*, s. 115, <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/10945/492985.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp: 06.07.2023).

M. Dikmen, *Klâsik Türk Şiirinde Buhurumeryeme Dair*, „MECMUA Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi”, Yıl: 8, Sayı: 15, ss. 34-39.

¹⁷² E. Şahin, *Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*, İstanbul 2011, s. 206, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/48651.pdf> (dostęp: 06.07.2023).

¹⁷³ M. Erdoğan, *Divan Şiirinde...*, *op. cit.*, s. 156.

Z twojej łaski ujrział Bâkî barwę florenów
Jakby rozsypano naręcza róż

Analizując powyższy bejt, zauważyć można odniesienie do zwyczaju sypania czy rozrzucania płatków róż lub całych kwiatów, praktykowane nawet współcześnie. Bâkî nawiązuje do wspomnianej już tradycji obdarowywania poddanych z okazji wstąpienia na tron nowego sułtana¹⁷⁴.

Güzeller mihribân olmaz dimek yanlışdur ey Bâkî
Olur vallâhi billâhi hemân yalvarı görsünler (G. 55/5)

Błędem jest twierdzić, że piękne nie są litościwe, ej Bâkî,
Przysięgam, że są, gdy tylko zobaczą monety

Filori w języku hindi to *yalvar*. U Bâkîego wyraz ten występuje w formie *yalvarı*. Podmiot liryczny dzieli się z ukochaną pewną gorzką życiową prawdą, twierdząc, że pieniądze zmiękczają serca pięknych kobiet. Poeta sięga również po *tevriye sanatı*, wykorzystując dwuznaczność słowa *yalvar* (por. *yalvarmak* – błagać). Daje to możliwość nieco innej interpretacji powyższego fragmentu, zgodnie z którą nie pieniądze, ale błaganie zakochanego, może sprawić, że oblubienica spojrzy na niego łaskawie¹⁷⁵.

Beni müflis sanur gerçi görenler rûy-ı zerdümden
Velî ağ akçadur eşküm kızıl dînârdur dâgum (G. 335/3)

Patrząc na moją pobladłą twarz, myślą, żem bankrutem
Tymczasem łyzy moje to białe akcze, a płonąca rana czerwone dinary

Łzy są niewyczerpanym bogactwem zakochanego. W bejcie łyzy przyrównane zostały do srebrnych akcze, natomiast jątrząca się w jego sercu rana do dinarów.

¹⁷⁴ G. Tanrıbuyurdu, *Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil*, „Millî Folklor”, Yıl: 22, Sayı: 87, 2010, s. 201, <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=87&Sayfa=193> (dostęp: 06.07.2023).

¹⁷⁵ Y. Yüksel, *Divân Şiirinde Ticârî Unsur ve Maddî Değer Olarak Para Birimleri*, „Littera Turca – Jurnal of Turkish Language and Literature”, Vol.: 5, Issue: 3, Summer 2019, s. 576, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/774862> (dostęp: 06.07.2023).

W poezji dywanowej przedmiotom wykonanym ze złota: kielichom, pierścieniom, tacom, a także złocistemu słońcu często przedstawiana jest barwa czerwona lub miedziana. Także i w tym przypadku poeta określa złote dinary – *kızıl* czyli rude, czerwone¹⁷⁶. Podobnie, o czerwonym złocie, mowa jest w poniższym fragmencie:

*Gönül dâg-ı gamunla sînedede bir şem' uyandurmuş
Çerâg-ı aşka bir garrâ kızıl altunı yandurmuş* (G. 219/1)

Rana trosk serca rozpała w mojej piersi świecę
Pochodnia miłości w jednej chwili zapłonęła jak czerwone złoto

W kolejnym bejcie poeta porównuje policzki ukochanej do ogrodu, a delikatne włoski na jej skórze (tur. *ayva tüyleri*) – do fiołków rosnących w tym ogrodzie. Ów meszek dodaje urody oblubienicy, podobnie jak fiołki zdobią ogród. Gdy pojawi się on na skórze ukochanej, przyćmiewa wiosenne kwiaty i nikt nie chce dać choćby grosza za ich wiązkę. *Mangır* to wycięte z miedzi dawne monety o wartości ćwierć akcze, ponieważ były czerwone nazywano je *fûls-ahmer* – czerwony pieniądz. Dzisiejsze powiedzenie *meteliğe kurşun atmak*¹⁷⁷ – być bardzo biednym, nie mieć pieniędzy – pochodzi od dawnego *fûls-i ahmere muhtaç olmak*. Zamieszczony dalej fragment dowodzi, że *mangır* był pieniądzem o niewielkiej wartości¹⁷⁸:

*Bâg-ı ruhunda hattun irişse benefşenün
Âlemde kimse almazdı **mankıra** bâgını* (G. 487/4)

Kiedy w ogrodzie jej piękna pojawi się meszek
Nikt nie da grosza za bukietu fiołków

¹⁷⁶ A. Eren, *Bâkî Divanı...*, op. cit., s. 64.

¹⁷⁷ Etymologia tego zwrotu wiąże się z pewną anegdotą: dawniej wprawni strzelcy, żeby pokazać swój kunszt, ustawiali jako cel monety o niewielkiej wartości zwane *metelik*. Pewien wiejski chłopak wyuczył się i został paszą. Pewnego dnia w ogrodzie swojego domu strzelał do srebrnych monet. Wtedy jego krewni, którzy przybyli do niego w odwiedziny, widząc tę scenę powiedzieli: „To dopiero! Podczas gdy my we wsi strzelamy do miedziaków (*metelik*), nasz bratanek, czcigodny pasza strzela do srebrnych monet”. (Zob. E. Şahin, *Türçede Para Birimleriyle İlgili Deyimler ve Bundarın Anlam Bilimsel Karşılaştırılması*, „Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Vol. 9/9, Summer 2014, ss. 959-960).

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 959-960.

Bâkî nawiązuje również do gier i zabaw ludowych. Jedną z nich jest tzw. *yüzük oyunu* (dosł. zabawa pierścionkiem, zabawa w pierścionek). Celem gry jest odnalezienie pierścionka ukrytego pod filiżanką lub chusteczką. Zabawa ta znana jest także Arabom, Persom i innym nacjom. Poeta porównuje usta ukochanej do pierścionka, który jego rywal ukrył w swoim sercu¹⁷⁹.

Dilde mühr-i hâtem-i la'lün nihân itmiş rakîb
Dîv işitdük bir zamân mühr-i Süleymân gizlemiş (G. 214/3)

Rywal ukrył w sercu pieczęć ust twoich
Słyszeliśmy, że kiedyś diabeł ukrył pieczęć Sulejmana

Poeta przyrównuje usta ukochanej także do pieczęci proroka Salomona (Sulejmana), a rywala, który skradł jej serce do diabła. Jest to aluzja (tur. *telmih sanatı*) do pewnej przypowieści, zgodnie z którą prorok Salomon posiadał pierścień z pieczęcią, dający władzę nad całym światem¹⁸⁰. Jako że pierścień posiadał niezmierzoną wartość, w literaturze dywanowej częstym stało się porównanie do niego drogich warg ukochanej.

W poezji Bâkîego oraz wielu innych współczesnych mu stambulskich poetów dywanowych znaleźć można wiele odniesień do gier takich jak szachy czy tryktrak. Fakt ten świadczy o tym, jak ważne miejsce gry te zajmowały (i wciąż zajmują) w życiu społecznym Turków¹⁸¹.

Szachy to bardzo stara i popularna gra, w którą grywano w Stambule, w każdym większym domostwie i w kawiarniach. Uznaje się, że szachy pochodzą z Indii. Źródła pisane świadczą o tym, że w Persji były znane już w VI w. n.e. Amatorzy

¹⁷⁹ M. Erdoğan, *Divan Şiirinde...*, op. cit., s. 161.

¹⁸⁰ Pewnego razu prorok powierzył swój pierścień żonie Amine i udał się do łaźni. Wówczas diabeł, przebrany za Salomona, odebrał od niej pierścień. Gdy prawdziwy prorok upomniał się o swoją własność, uznano go za przebierańca i wygnano z pałacu. Mężczyzna zamieszkał w nadmorskiej wiosce, podczas gdy demon korzystał z mocy pierścienia. Gdy zły duch dokonał już tego, czego chciał wrzucił pierścień do morza, aby Salomon już nigdy nie mógł go odzyskać. Pewnego dnia Salomon pomógł rybakowi, a ten jako zapłatę dał mu rybę. Kiedy prorok otworzył brzuch ryby, odnalazł tam swój pierścień. (Zob. Y. Toprak, *Kanûnî Devri İhtişamının Divan Şiirinde Yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Divanlarında Değerli Taşlar)*, Yüksek Lisans Tezi, s. 78-79, <http://openaccess.cag.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12507/958/Yeliz%20Toprak.pdf?sequence=5>, (dostęp: 06.07.2023).

¹⁸¹ İ. Pala, *Ah Mine'l-Aşk*, Kapı Yayınları, 2007, s. 114, H. Güfta, *Bâkî Divanı'nda Siyah Renkli Unsurlar*, „Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Vol. 4/8, Fall 2009, s. 1330.

szachów zapraszali do swoich domów wprawnych graczy lub szukali godnego przeciwnika w kawiarniach, zawierali z nim znajomość i zaczęli grać. Gra w szachy sprawiała, że często zawierano przyjaźnie, a nawet stawała się fundamentem tak silnych więzi, że kończyły się one wejściem do rodziny¹⁸².

Beydak-ı hâl-i ruhun zülfünle mestûr eyleme
Almaga şâhum gönül ferzânesin açmazdan (G 364/2)

Mój szachu, nie zasłaniaj pieprzyka-pionka swoim lokiem-wieżą
Żeby wyratować królową serca z pata

Słowa *beydak*, *ruh*, *şâh*, *ferzâne* to nazwy figur szachowych – odpowiednio pionek, wieża, król i królowa; *açmaz* natomiast odnosi się sytuacji patowej podczas gry. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej, zauważa, że jej sposób postępowania – niedostępność, ukrywanie swojej urody, nie sprawi, że uratuje swoje serce przed miłością – sytuacją bez wyjścia.

W innym bejcie Bâkî wspomina o *tavli* (tryktraku) – tradycyjnej grze znanej już od czasów starożytnych, która do dziś jest popularna wśród Turków i Arabów, a także w Gruzji, Armenii, Bułgarii i w byłej Jugosławii¹⁸³.

Ne aceb dâglarun işler ise ey dil-i zâr
Çürimiş nerd-i mahabbetde bir iki pulun (G. 266/2)

Ach, cierpiące serce jak przeogromne rany zadaje
Przepadło kilka pionków w rozgrywce tryktraka

Dość zaskakującym może wydawać się fakt, iż w jednym z utworów Bâkiego można znaleźć wzmiankę o pewnym przekonaniu, doskonale znanym w XV i XVI-wiecznej Europie, kiedy to powszechne były tzw. „polowania

¹⁸² Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, (opr. Arisan K., Duygu Arisan G.), C. I, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1995, s. 379.

¹⁸³ L. Pijanowski, W. Pijanowski, *Gry świata według Wojciecha i Lecha Pijanowskich*, Warszawa 2007, s. 168.

na czarownice” – oskarżenia – przede wszystkim kobiet – o czary, ich procesy i egzekucje. Mowa tu o przesądzie, że czarownice nie toną w wodzie:

Görüp zülfün izârun üzre bildüm

Mukarrer batmaz imiş suya câdû (G. 398/2)

Gdy ujrzałem lok twój czarny na policzku twoim

Wiedziałem już, że czarownice nie toną

W poezji dywanowej ukochana – jej włosy, oczy, pieprzyk – dość często porównywana jest do czarownicy – osm. *câdû*. Obraz czarownicy w islamskiej kulturze tureckiej różni się od tego w kulturze zachodniej. Jej zachowania, cechy i przymioty również są inne. Czarownice występujące w tureckich baśniach nie latają na miotłach, ale w dzbanach lub kotłach. Stąd wśród ludu przyjęło się określenie *küp uçuran kari* (dosł. babsko/kobita, która sprawia, że dzbany latają), odnoszące się do kobiety czyniącej zło. Z takim wyobrażeniem czarownicy wiąże się również zwrot, wciąż używany we współczesnym języku tureckim *küplere binmek* (dosł. dosiadać dzbanów), w odniesieniu do ludzi złych, wściekłych i zdolnych do wszelkiego zła.

Na gruncie kultury zachodniej wyrosły przekonania, że czarownice wrzucone do wody nie toną i nie imają się ich płomienie – co we wspomnianych już procesach czarownic było wyznacznikiem ewentualnej winy. Folklorysty uważają jednak, że wiedźmy i czarownice obecne w tureckim folklorze nie posiadają takich cech. Mimo to pewne wyobrażenia przeszły i są widoczne w literaturze dywanowej, czego przykładem jest powyższy dwuwiers¹⁸⁴. W tym przypadku zamiarem poety było zapewne nawiązanie to niezwyklej urody oblubienicy.

Jeśli za trzy główne wyznaczniki lokalizacji uznać formę, treść oraz posługiwanie się czystym językiem tureckim, w twórczości Bâkîego najbardziej zauważalny jest ów trzeci element. Dodatkowo utwory poety stanowią istną skarbnicę wiedzy o ówczesnych zwyczajach, tradycjach, przekonaniach, wierzeniach, obrzędach, zachowaniach i wielu innych elementach związanych z życiem codziennym w państwie osmańskim. Jedynie pod względem formy, Bâkî nie wyszedł poza ramy poezji

¹⁸⁴ C. Dilçin, *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 203.

klasycznej. Mimo tego, analizując twórczość poety, należy przyznać, że miał on duży wkład w rozwój nurtu lokalizacji.

Ravzî

W słownikach biograficznych znajduje się niewiele wzmianek o życiu Ravzîego. Wspomina o nim İsmail Hakkı Uzunçarşılı w swoim utworze *Karesi Meşahiri*. Większość informacji o poecie pochodzi z jego własnego dywanu. Wiadomo, że urodził się w Edincik, miejscowości należącej do prowincji Balıkesir. Żył w latach panowania sułtanów Sulejmana Wspaniałego, Selima II oraz Murada III – prawdopodobnie urodził się w pierwszej połowie, a nawet pierwszym ćwierćwieczu XVI wieku, a zmarł pod koniec stulecia (po 1582 roku). Nie wiadomo jak naprawdę nazywał się Ravzî, chociaż w jednym z bejtów pisze o sobie Yûnuszâde. Z jego utworów można wywnioskować również, że pochodził z dobrze sytuowanej rodziny, której członkowie byli spahisami i bejami, a ich pozycja niejednokrotnie była powodem zazdrości w społeczeństwie, w którym żyli¹⁸⁵.

Trudno znaleźć wiarygodne przekazy dotyczące wykształcenia poety. Wiele wskazuje na to, że władał on językiem arabskim na tyle dobrze, by cytować hadisy oraz ajety, a także perskim w stopniu pozwalającym na zrozumienie utworów Hafyza i Kemâla z Chodżentu. Świadczy o tym również fakt, że w jego utworach występują słowa i wyrażenia pochodzące z tych języków. Ponadto używanie przez poetę słownictwa i pojęć odwołujących się do mistycyzmu oraz dedykowanie swoich utworów Şeyhowi Lütfullahowi oraz Şeyhowi Muhyiddinowi Karamaniemu, świadczą o tym, że był on blisko związany z bractwem religijnym¹⁸⁶.

W toku badań nie natrafiono na informacje, które mogłyby świadczyć o tym, czym – oprócz pisania – zajmował się Ravzî, ani jakie były jego relacje z państwowymi dygnitarzami. Ponownie pewną wiedzę na ten temat można czerpać z jego utworów. Jedna z kasyd poety adresowana jest do Feriduna Ahmeda Beya, dostojnika na dworze sułtana Murada III, skryby Sokollu Mehmeda Paszy, a następnie Rady Pałacowej. W innej kasydzie poeta wspomina pełniącego urząd *şehremini*¹⁸⁷ Mehmeda, w kolejnej Muhyiddina Halife funkcyjnego w meczecie Muradiye, zaprzyjaźnionego z sułtanem Sulejmanem Wspaniałym, cieszącego się szacunkiem Selima II i Murada III.

¹⁸⁵ Y. Aydemir (opr.), *Ravzî Divanı*, Birleşik Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, ss. 4-8, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56190,ravzi-divanipdf.pdf?0> (dostęp: 05.04.2022).

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Şehremini – urząd państwowy w Turcji osmańskiej, istniejący do czasu tanzymatu, şehremini troszczył się o wygląd i ewentualne remonty i renowacje pałaców i budynków państwowych, a także kontrolował wydatki haremu oraz jego bieżące sprawy. Zob. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, hasło: şehremini, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sehremini> (dostęp: 07.07.2023).

Niewiele jest jednak utworów poświęconych państwowym osobistościom, a ze słów poety wynika, że nie jest on zwolennikiem ich wychwalania¹⁸⁸.

Poeta nie waha się natomiast krytykować sytuacji i osób, które stoją w konflikcie z jego systemem etycznym i moralnym. Przykładem mogą być utwory, w których Ravzî przedstawia swoją reakcję na – jego zdaniem niesłusznie wykonaną – egzekucję szejka Muhyiddina Karamaniego, skazanego za występowanie przeciwko wierze, w okresie panowania Sulejmana Wspaniałego. Poeta negatywnie wypowiada się o kadich, którzy zamiast bronić prawa, niszczą świat, skupieni jedynie na materialnych korzyściach:

*Bir bölük câhilleri kâdî idiüp şâh-ı cihân
Kâ'inâtı zulm ü bî-dâd ile bed-hâl eyledi
Emr-i şer' icrâ olunmaz kâdılar ancak hemân
'Âlemi yakup yıkup tahsîl-i emvâl eyledi (Kıt. 15)¹⁸⁹*

Świat pogrążył się w okrucieństwie i niesprawiedliwości
Gdyż szach świata uczynił ignorantów sędziami
Sędziowie ci na prawa szariatu nie zważają
Niszcząc świat na swojej drodze, pieniądze zmieniają

Patrząc na utwory, znajdujące się w dywanie Ravzîego, już na pierwszy rzut oka zauważa się, że poeta preferował czysty język. Wzorując się na takich twórcach jak: Bâkî, Hayretî, Necâtî, Hayâlî czy Yahya Bey, autor poświęca wiele miejsca elementom lokalnym, przysłowiom, frazeologizmom i powiedzeniom ludowym¹⁹⁰. Niektóre z utworów w całości zapisane zostały językiem potocznym, mają charakter swojego rodzaju rozmowy. Poeta „zwraca się” do odbiorcy w sposób szczery, a wręcz poufały, oprowadzając go po uliczkach Edincik, okolicznych ogrodach, daje mu zasmakować regionalnych potraw, sprawia, że uczestniczy on w codziennym życiu lokalnej społeczności.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Fragmety i numerację bejtów zaczerpnięto z dywanu Ravzîego, opracowanego przez Yaşara Aydemira. (Zob. Y. Aydemir (opr.), *Ravzî Divanı, Birleşik Kitabevi Yayınları*, Ankara 2007).

¹⁹⁰ Y. Aydemir, *Ravzî'nin Rumeli İzlenimleri*, „Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/2 Winter 2009, s. 120.

Charakterystyczne dla nurtu lokalnego utwory opisujące uroki miasta (tur. *şehrengiz*) także znalazły się w poetyckim dorobku Ravziego. Z treści jego poezji wywnioskować można, że autor wiele podróżował. Odwiedził m.in. Sambuł, Bursę, Mihaliç (dzis. Karacabey), Gallipoli, Erdek, Dukakin, İştib i Üsküp. Trudno natomiast stwierdzić, czy były to wyprawy o charakterze oficjalnym czy wyjazdy prywatne. Z poszczególnych utworów wiadomo, że Ravzî pragnął odwiedzić również Germiyan, Irak oraz Chorasán, nie natrafiono jednak na wzmianki, które mogłyby rzucić światło na to, czy udało mu się te plany zrealizować¹⁹¹. Niezależnie jednak od powodów i celów wyjazdów, poeta opisuje odwiedzane miejsca i ich mieszkańców, miejscową kulturę, sytuację ekonomiczną, przedstawia ich cechy charakterologiczne, socjologiczne i etnograficzne, tworząc w ten sposób bardzo cenny obraz historyczny swojej epoki.

Niejednokrotnie tematem utworów Ravziego stają się aktualne wydarzenia jak np. uroczystości obrzezania syna sułtana Murada, które miały miejsce w 1582 roku; osobliwości odwiedzanych miast: Sambułu (a w szczególności Galaty – centrum ludności niemuzułmańskiej, gdzie akceptowane były zachowania zakazane prawem islamskim), Bursy i innych, wymienionych powyżej.

Dokładna data śmierci poety nie jest znana, jednak pewne informacje na ten temat odnaleźć można w jego dywanie. Najpóźniejszą datą, w która w nim pada jest 1576/7 rok (984 h.). Poeta był wówczas poważnie chory, ale udało mu się powrócić do zdrowia, o czym świadczy fakt, że uczestniczył we wspomnianych wcześniej uroczystościach obrzezania księcia Mehmeda, syna sułtana Murada III. Ponadto w jednej ze swoich gazeli Ravzî wspomina o śmierci Bâkîego, którego bardzo cenił jako poetę:

Öğünseñ sen n'ola Ravzî cihândan gitdi ay Bâkî
Nice lâf eyler iseñ eyle bulındı zaman tenhá (G. 86/5)

Ravzî możesz się teraz chwalić, gdyż Bâkî odszedł z tego świata
Możesz wypowiedzieć wiele słów, ale ten czas to pustka

Na podstawie tego fragmentu można jednoznacznie stwierdzić, że Ravzî żył, gdy na początku listopada 1600 roku zmarł Bâkî¹⁹².

¹⁹¹ Y. Aydemir, *Ravzî Divanı, op. cit.*, s. 12.

¹⁹² *Ibidem*, s. 17.

Jako przedstawiciel nurtu lokalnego Ravzî używa wielu słów pochodzenia tureckiego, w większości wykorzystując lokalną stylistykę. W mistrzowski sposób umieszcza w swoich utworach regionalne powiedzenia, wzmianki o wierzeniach ludowych, elementy kulturowe właściwe lokalnej społeczności, przysłowia i frazeologizmy. Dodatkowo fakt, iż poeta stroni od stosowania konstrukcji przynależnościowej (tur. *tamlama*), a niektóre z jego wierszy noszą znamiona poezji ludowej, doskonale wpisują jego twórczość w nurt *mahallileşme*.

Zamieszczone poniżej fragmenty stanowią przykłady utworów Ravzîego o stylistyce ludowej, folklorystycznej:

Elden çıkardum anı
Çeşmüm akıtdı kanı
Ol yâr-ı nev-cevânı
Kim görđi kim işitdi (Mr.28/2)

W chwili gdy ją odprawiłem
Jeziora mych oczu spłynęły krwią
Kto widział, kto słyszał
Tę młodą ukochaną

Podmiot liryczny rozpacza po rozstaniu z ukochaną, płacze krwawymi łzami. Poszukuje jej i pyta ludzi, czy coś o niej wiedzą. Wszystkie te emocje i uczucia poeta wyraża w bardzo prosty sposób, sięgając do języka potocznego i zwrotów z codziennego życia. Szczególnie ostatni wers oryginału *kim görđi kim işitdi* – „kto widział, kto słyszał” – jest typowy dla mowy potocznej i ludowych form poetyckich.

Kim severse o çeşmi alaları
Derd ü gussa olur nevâleleri (G. 624/1)

Temu, kto pokocha te oczy orzechowe,
Pisane będą troski i zmartwienia

W tym fragmencie poeta zawarł kwintesencję romantycznej miłości przedstawianej w poezji dywanowej, która ze swojej natury jest uczuciem niespełnionym, a zakochany cierpi z miłości.

Ravzî w bardzo naturalny sposób wplata do swojego poetyckiego języka elementy lokalne w postaci przysłów, frazeologizmów, utartych ludowych powiedzeń, regionalizmów i elementów kultury regionalnej, a także wierzeń ludowych. Twórca obficie korzysta również ze stereotypów i zwrotów potocznych. Doskonale wciela się w rolę „opowiadacza z ludu”.

*Çul degül torva degülsin dahu bir çantâysin
Evde kısırak görüp ayğır lanma güccük tâysin (G. 464/1)*

Nie jesteś siennikiem, ni workiem, ni sakwą
Na widok klaczy, nie myśl, żeś ogier, bo z ciebie młody żrebak

Widać wyraźnie, jak poeta wykorzystuje mowę potoczną, codzienny język. Pojawiają się tu słowa sporadycznie używane w poezji dywanowej, natomiast często występujące w dywanie poety, takie jak *çul* (rodzaj siedziska przypominającego poduszkę lub niewielki materac, tur. *minder*), *torva* (worek, tur. *torba*), *çantay* (duża lniana sakwa) oraz określenie *güccük* (mały, tur. *küçük*).

*Gün yüzüne bakılmaz olupdur şu'âdan
Ey meh güneş gibi yalabırsın yalap yalap (G. 112/6)*

Blask sprawił, że w twarz twoją spojrzeć nie sposób
Błysku, błysku, błyszczysz niczym księżyc czy słońce

Piękna twarz ukochanej jest niczym słońce, jej blask sprawia, że zakochany nie jest w stanie na nią spojrzeć. Z jednej strony podmiot liryczny jest pod wrażeniem tej oszałamiającej urody, z drugiej żali się, że może jej podziwiać. W powyższym przykładzie, uwidacznia się inna ważna cecha poezji Ravzîego, wskazująca na jej przynależność do nurtu lokalnego, mianowicie powtarzanie przez autora słów np. *yalap yalap*, w celu ich wzmocnienia i utrzymania harmonii wiersza. Należy również zwrócić uwagę na sposób odmiany czasowników, noszący cechy koniugacji staroanatolijskiego

języka tureckiego. W zamieszczonych poniżej przykładach wyróżniono czasowniki odmienione w ten sposób. Ravzî w swoim zbiorze poezji często stosuje to rozwiązanie¹⁹³.

Âhirette sizinle haşr olavuz

Hak müyesser iderse îmânı (K. 9/154)

Będziemy razem na wieczność

Jeśli taka będzie wola Boża

Âh itmeyince varmazuz kûy-ı yâre biz

Bir kişi arşa niçe çıkar nerdübân yok (G. 400/2)

Nie dotrzemy do wioski ukochanej, nie jęknąwszy z bólu

Bo jakżeby miał ktoś dotrzeć do nieba, skoro schodów nie ma

Dla podmiotu lirycznego ukochana jest nieosiągalna. Miejsce, w którym przebywa, poeta porównuje do najwyższych sfer nieba lub wysokości, na której zasiada władca – tym samym oblubienicę ukazuje jako boginię lub władczynię. Droga zakochanego do ukochanej nie jest więc łatwa, gdy nią podąża z jego piersi wydobywają się jęki cierpienia.

Dawniej wierzono, że gwiazdy mają wpływ na usposobienie i los człowieka. O powszechności tych przekonań świadczy fakt, że zainicjowały one powstanie dziedziny pseudonaukowej – astrologii (osm. *ilm-i tencim*), bardzo popularnej również na ziemiach Imperium Osmańskiego. Władcy zatrudniali na swoich dworach astrologów i podejmując ważne decyzje, brali pod uwagę układ ciał niebieskich. Istniało przekonanie, że każda z gwiazd na niebie przyporządkowana jest konkretnemu człowiekowi. Spadająca gwiazda zaś oznaczała czyjąś śmierć lub nieszczęście. Po wątek ten, który można uznać za element lokalny, chętnie sięgali twórcy poezji dywanowej.

¹⁹³ M. H. Erzen, *Râvzî Divânında Yerlilik*, “Ulusallararası Sosyal Araştırmalar Dergisi”, Cilt: 5, Sayı: 23, Güz 2012, s. 220.

Ravzîyâ kaldum şeb-i firrâtde zâr u haste-dil
Yıldızum düşdi benim bir mâhdan oldum cüdâ (G. 53/5)

W noc rozstania pozostało Ravzîemu serce biedne a strapione
Gwiazda moja spadła, straciłem swój księżyc

Podmiot liryczny rozpacza po rozstaniu z ukochaną. Zapowiedzią tego przykrego wydarzenia była spadająca gwiazda – zły omen. Z drugiej strony ową spadającą gwiazdą jest sam zakochany. Gwiazda spada z firmamentu, opuszczając księżyc, będący metaforą ukochanej. Poeta wykorzystuje tu *tenasüp sanatı*, umieszczając w bliskim sąsiedztwie wyrazu zbliżone do siebie znaczeniowo: *şeb* (noc), *mâh* (księżyc) oraz *yıldız* (gwiazda).

Jak wspomniano wcześniej, Ravzî obficie sięga po wyrażenia i zwroty należące do mowy potocznej, ukazuje życie codzienne w sposób bezpośredni i naturalny, co pozwala stwierdzić, jak silnie jego twórczość była związana ze środowiskiem, w którym żył. W bejcie zamieszczonym poniżej poeta, w nieco ironiczny i żartobliwy sposób, ukazuje obraz lekkoducha, nieprzejmującego się otaczającym światem. Wyróżnione wyrażenia (*bir dem eglenme* i *yüri*) to regionalizmy, nadające utworowi „swojskości” i naturalności.

Dâr-ı dünyâda karâr idemedüñse sûfî
Bir dem eglenme yüri cennet-i me'vâ tenhâ (G. 83/2)

Jeśli w doczesnym świecie decyzji podjąć nie mogłeś, sufi
Nie zwlekaj, ruszaj, raj jest pusty

Kolejny fragment także jest przykładem szczerzej i swobodnej atmosfery, cechującej poezję Ravzîego:

Gerçi babaña müşâbih dirüz ammâ hergiz
Saňa benzer güzel olmaz behey anası güzel (G. 421/4)

Choć wszyscy mówią, żeś w ojca się wdała
Nikt nie ma urody podobnej tobie, hej, piękności matki

Podmiot liryczny zwracając się do ukochanej, wykorzystuje potoczne wyrażenie *behey anası güzel* (dosł. piękność swojej matki), żeby odnieść się do jej urody, zapewne odziedziczonej po matce, chociaż – jak wynika z pierwszego wersu – mawiają, że dziewczyna podoba jest do ojca. Sięgnięcie po taki zwrot nie tylko sprawia, że utwór nabiera lokalnego zabarwienia, ale także nadaje mu nieco lubieżnego charakteru, gdyż porównanie dziewczyny do matki może nawiązywać również do jej „kobięcych wdzięków”.

Podobny naturalny, codzienny koloryt charakteryzuje kolejny fragment. Autor w bardzo bezpośredni sposób opisuje przebieg wydarzeń między kochankami, którzy spotkali się w dzielnicy (miejscu zamieszkania lub przebywania) ukochanej (osm. *ser-i kûy*). Kobieta przestrzega mężczyznę i wymierza mu siarczasty policzek. Potoczne zwroty, wykrzykniki *unutma ha!*, są znakomitym przykładem lokalizacji.

Ravzî görüp beni ser-i kûyuñda yüzime
Bir sille çaldı didi o cânân unutma hâ (G. 81/11)

Ujrzawszy Ravzîego w pobliżu domu swego wymierzyła mi w twarz
Policzek siarczasty, powiedziała: tylko nie zapomnij ukochanej, ha!

Taką samą funkcję pełnią zwroty wyróżnione w poniższych bejtach:

Ol iki şûh-ı zibâlar ki hüsn içre müsellemdür
*Biri pâlude-i terdür **birisi bir içim sudur*** (G. 227/9)

Te dwie piękności znane są ze swej urody,
Jedna jest czysta i bez skazy, druga jak łyk wody

bir içim su – (dosł. łyk wody) o kobiecie: piękna, pociągająca, wzbudzająca zachwyt

Jest to wyrażenie często używane w języku potocznym, zwykle stosowane w odniesieniu do kobiet. Krystaliczna czystość wody, niepowtarzalność kropli, ukojenie, jakie przynosi spragnionemu stanowią metaforę wyidealizowanych kobięcych cech.

İntizâr ile ben helâk oldum

Be gelürseñ gel indi hey kâfir (G. 270/4)

Wykończyło mnie czekanie,

Jeśli masz przyjść, gaurze, to przyjdź teraz

Zarówno wykrzyknienia *be, hey*, jak i sposób wyrażania się podmiotu lirycznego („[Hej, ty!] Jeśli masz przyjść [...], to przyjdź!) nadają temu fragmentowi wyraźnie potoczny charakter.

Ben hasteye 'inâyet eyle kıl nazâr didüm

Ol cân u dil tabîbi gelüp didi hoş n'ola (G. 485/4)

Powiedziałem pomóż choremu, zajmij się nim

Przyszedł lekarz od serca i powiedział: a cóż to ci dolega

Dzięki zwrotom *didüm – didi – powiedziałem – powiedział(a)*, typowym dla poezji ludowej, jak i potocznemu *hoş n'ola* powyższy bejt doskonale wpisuje się w nurt lokalny zarówno pod względem formy, jak i języka.

Niezależnie od nurtu jaki reprezentowali, poeci nieustannie starali się wprowadzać do swoich utworów nowe wyobrażenia i obrazy, aby wyróżnić się na tle swoich poprzedników i twórców im współczesnych. Starania te prowadziły do powstawania nowych stylów i nowych środków wyrazu. To właśnie te poszukiwania doprowadziły do tego, że w poezji zaczęło pojawiać się słownictwo – zwroty oraz powiedzenia – należące do mowy potocznej. Niekiedy owo pragnienie nowości i świeżości sprawiało, że utwory poetyckie stawały się śmieszne i banalne, sprowadzając na siebie krytykę środowiska.

Z drugiej strony, w rezultacie tych prób do poezji, a przynajmniej poezji tworzonej w nurcie regionalizacji, na stałe wpisały się lokalna mowa i obrazy, co niewątpliwie ją wzbogaciło i sprawiło, że poezja dywanowa stała się bliższa i przystępniejsza dla odbiorcy. Ravzî, poszukując oryginalności, również chętnie sięga po przysłowia ludowe i związki frazeologiczne.

Analizując dywan poety zauważyć można, że wykorzystując związki frazeologiczne i przysłowia, Ravzî opiera się na skojarzeniach, jakie ze sobą noszą,

a także posługuje się czystym językiem. Na uwagę zasługuje fakt, iż poeta niekiedy modyfikuje oryginalne brzmienie przysłowia – parafrazuje je, dostosowując do tematu, obrazu, będącego przedmiotem utworu oraz jego wymogów stylistycznych, o czym świadczyć mogą przytoczone poniżej przykłady.

Burin isterken kulakdan çikdi zîrâ cümle halk
Var mı 'âlem içre hiçbir kimse nâ-pervâ-yı cev (K. 6/13)

Lud stracił uszy, pragnąc nosa
Czy jest wśród nich ktoś niewzruszony?

W powyższym bejcie poeta wykorzystał powiedzenie *deve boynuz umarken kulaktan olmuş* (dosł. wielbłąd, licząc na rogi, stracił uszy), mówiące o tym, że jeśli nie docenia się tego, co się ma, w pogoni za czymś więcej, można stracić to, co już się posiadało, jednak zamiast słowa *boynuz* (rogi) użył słowo *burin* (*burun* – nos), a w miejsce *deve* (wielbłąd) wstawił *halk* (lud).

W innym miejscu Ravzî nawiązuje do, występującego także w języku polskim powiedzenia *dikensiz gül olmaz*, czyli „nie ma róży bez kolców”:

Aceb olmaz rakîbe yâr olursañ
Biter ey gonçe-i ter gül dikende (G. 558/8)

Nie dziw, jeśli pokochasz rywala
Wśród kolców róż zakwita pąk

Poeta sparafrazował dobrze znane powiedzenie. Róża symbolizuje ukochaną, jej kolce zaś – obecnych wokół niej rywali. Według Ravzîego każda dobra lub piękna rzecz ma jakąś wadę. Wadą ukochanej jest to, że przyciąga do siebie także innych zalotników, którzy są dla zakochanego niczym kolce przy pięknej róży. Także i w tym fragmencie poeta wykorzystał wspomnianą wcześniej *tenasüp sanatı*, gromadząc w jednym miejscu wyrazy powiązane ze sobą znaczeniowo: *gül* (róża), *diken* (kolec), *gonçe* (pąk).

‘Ârzû-yı sünbül-i zülf itse dil olmaz ‘aceb

*Bu meseldür söylenür olur **gönül oğlan** dede (K. 10/30)*

Nie dziw, jeśli serce zapagnie hiacyntowych loków

Mówią, że nawet u starego serce jest jak dziecko

W cytowanym powyżej fragmencie kasydy Ravzîego pojawia się powiedzenie *gönül çocuktur* (dosł. serce jest dzieckiem). W myśl tych słów serce jest jak dziecko, które miewa swoje zachcianki, bywa kapryśne i zmienne.

***Bilür insân** olan söz yok keremler gördüğün çok çok*

***Tuz etmek hakkını** gözetmeyen hayvâna ‘ışk eyle (K. 13/101)*

Ten, który jest człowiekiem zna wartość hojności

Niech wstydzi się zwierzę, które nie docenia zaznanej dobroci

Słowa *tuz etmek hakkını insan bilir* stanowią nawiązanie do przysłowia *tuz etmek hakkını bilmeyen kör olur* (dosł. ślepnie ten, kto nie zna „prawa soli i chleba”). „Prawo chleba” to prawo, które dobroczyńca zyskuje nad kimś komu wyświadcza dobro, kogo częstuje swoim chlebem. Człowiek niewdzięczny, nie doceniający dobra, którego doświadczył ze strony innych, nie jest miły Bogu, ani ludziom, a za jego postawę należy mu się kara¹⁹⁴. Zgodnie ze słowami Ravzîego jest on nie człowiekiem, a zwierzęciem i powinien wstydzić się swojego postępowania.

Merd iseñ zinhâr ey dil eyleme hergiz ‘inâd

***Zâl-i devrân her ne sûretten görünse uy aña** (G. 18/2)*

Jeśli jesteś człowiekiem, nie podążaj za sercem wszystkim na przekór

Nieważne, jakie oblicze ukaże stary świat, dopasuj się do niego

Wyróżnione w powyższym fragmencie słowa to znane i używane również współcześnie przysłowie: *zaman sana uymazsa sen zamana uy* – jeśli czas się do ciebie

¹⁹⁴ Ö. A. Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, t. 2, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995, s. 203.

nie dostosuje, ty dostosuj się do niego – nie zawsze okoliczności, w których się znajdujemy są zgodne z naszymi przekonaniem czy filozofią życia, a ponieważ nie sposób przekonać wszystkich wokół do naszych racji, należy samemu przystosować się do otoczenia.

Bâde-i nâb ile zâhid bize bühtân itme
‘Ârif olan kişi boyunca kazar çâhlari (G. 604/6)

Nie wiń nas, ty pobożny, za wino czyste
Człowiek mądry kopie grób na swoją miarę

Każdy człowiek kieruje się innym zbiorem reguł, jest bardziej lub mniej zasadniczy. Podmiot liryczny zwraca się do pobożnego ascety, by nie mierzył wszystkich swoją miarą i nie ganił go i jego towarzyszy za ich postęпки.

Oprócz przysłów, w dywanie Ravzîego, znajdują się także zwroty, które można określić mianem złotych myśli czy ludowych mądrości, poniżej zamieszczono kilka przykładów:

Şarâb-ı ‘ışkuñ ile gitse ‘âşık n’ola kendinden
Zâ ‘if olsa eger haste aña eyler zarâr şerbet (G. 119/3)

Jeśli odejdzie za sprawą wina miłości, jaka miłości w tym wina
Jeśli jest słaby lub chory, i sorbet mu zaszkodzi

Nieszczęśliwa, niespełniona miłość często prowadzi do nieszczęścia. Zdesperowany zakochany może nawet targnąć się na własne życie. Miłość jednak jest uczuciem pięknym i dobrym, to nie ona jest powodem złego, ale słabość ludzkiego charakteru.

Tâcimi terk eylemez ‘âlemde serden geçmeyen
Ma ‘rifet gencini bulmaz sîm u zerden geçmeyen (G. 437/1)

Nie porzuci korony, kto nie zrezygnuje z władzy na ziemi
Nie znajdzie skarbu mądrości, kto złota i srebra nie porzuci

Ten kto skupia się na doczesnym, nietrwałym bogactwie: złocie, srebrze czy drogich kamieniach, nigdy nie odnajdzie prawdziwego skarbu, jakim jest wiedza i poznanie. Ten, kto nie odrzuci tego, co doczesne, nie zdobędzie tego, co jest największą wartością.

*Acı sözden lezzet almaz Ravzîyâ Ferhâd'veş
'Ârzû-yı cevr idüp Şîrîn haberden geçmeyen (G. 437/5)*

Ravzî nie czerpie przyjemności z gorzkich słów niczym Ferhad
Który cierpiąc z tęsknoty, nie mógł pogodzić się z wieścią o Szirin

W bejcie cytowanej wyżej gazeli poeta wyraźnie nawiązuje do dobrze znanego poematu o Ferhadzie i Szirin. Przyczyną tragedii kochanków stała się nieprawdziwa wiadomość o śmierci ukochanej, którą przekazała Ferhadowi pewna staruszka. Swoistym spełnieniem romantycznego kochanka była śmierć z miłości – taka, jaka stała się udziałem Ferhada, podmiot liryczny nie podziela jednak tej postawy: cierpienie i gorzkie słowa nie są dla niego źródłem przyjemności.

*Geç hevâ-yı cânđan cânâna isterseñ vusûl
İremez matlûbına cânıyla serden geçmeyen (G. 439/2)*

Jeśli chcesz połączyć się z ukochaną, odrzuć radości i pragnienia,
Nie osiągnie upragnionego ten, kto nie zrezygnuje z siebie i tego, co posiada

Zgodnie z powyższym bejtem, aby odnaleźć szczęście u boku ukochanej, należy wyrzec się wszystkiego innego, nawet samego siebie i własnego życia.

*Ravzî visâl-i yâre eshel tarîk odur kim
Cânđan geçenler evvel âhir irer murâda (G. 546/5)*

Ravzî, łatwiej spotkać się z ukochaną temu
Kto rezygnując z życia wcześniej osiągnie szczęście

Myśl przewodnia cytowanego bejtu jest identyczna z tą z wcześniejszego fragmentu. Spotkanie, połączenie z ukochaną rozumiane jest jako osiągnięcie największego szczęścia, równać się z nim może tylko radość z wiecznego obcowania z Bogiem (z którym niejednokrotnie utożsamia się ukochaną). Zatem ten, który odrzuci ziemski żywot, łatwiej i szybciej osiągnie upragniony cel.

Inne elementy regionalne, licznie występujące w utworach Ravzîego to związki frazeologiczne. Poeta układa swoje bejty, uwzględniając znaczenie i skojarzenia wywoływane przez wykorzystany związek frazeologiczny. W rezultacie często stosuje środki stylistyczne, opierające się na bliskoźnaczności lub przeciwności słów, takie jak *tenâsiüb sanatı* – wykorzystanie w jednym zdaniu, wersie lub bejcie słów zbliżonych do siebie znaczeniowo lub wywołujących podobne skojarzenia; *îham-ı tenâsiüb* – stosowanie wyrażenia, które zawierają w sobie wyrazy wieloznaczne, przy czym to drugie, niezamierzone znaczenie pozostaje w związku znaczeniowym z pozostałymi wyrazami; *îham-ı težad* – zastosowanie w zdaniu słowa o dwóch znaczeniach, przy czym jego drugie, niezamierzone znaczenie jest przeciwieństwem innego słowa, znajdującego się w tym zdaniu¹⁹⁵.

Poniżej przedstawiono kilka przykładów wykorzystania związków frazeologicznych w utworach Ravzîego:

Şadlıktan ayağum yir basmasa olmaz ‘aceb
Gerden-i ağyârı gördüm Ravzîyâ urganda (G. 491/5)

Nie dziw, że ze szczęścia stopy me nie dotykają ziemi
Ujrzałem wszak, Ravzî, linę na szyi nieprzyjaciela

ayağı yere basmamak – (dosł. nie dotykać stopami ziemi) bardzo się cieszyć, skakać ze szczęścia;

Podmiot liryczny nie posiada się z radości, widząc pętlę na szyi swojego rywala. Prezentuje tym samym niezbyt chlubną postawę. Aby usprawiedliwić użycie tego zwrotu, świadczącego o radości, poeta sięga również po dosłowne znaczenie tych słów – wszak

¹⁹⁵ Y. Aydemir, *Ravzî Divanı, op. cit.*, s. 41.

naturalnym jest, że człowiek skazany na śmierć przez powieszenie, na szubienicy nie dotyka stopami ziemi.

Küfr-i zülfine gönül bağlandı yârün âh kim
‘Âkabet anı çıkarur dînden îmândan (G. 463/3)

Serce wplątało się w czarne loki ukochanej,
Lada chwila odżegna się od wiary

dinden, imandan çıkarmak – (dosł. sprawić, że ktoś odejdzie od tego, w co wierzy) bardzo kogoś zdenerwować, doprowadzić do wściekłości, sprawić, że ktoś straci panowanie nad sobą;

W tym przypadku również zwrot został wykorzystany w znaczeniu dosłownym i przenośnym. Serce daje się zwieść, wpada w pułapkę czarnych włosów (w tym fragmencie symbolizujących piękną ukochaną) i przywiązuje się do nich, zaplątuje się w nie. Ostatecznie zakochany odchodzi od swoich przekonań, od tego, w co wierzy i zatracą się w tym zgubnym uczuciu. Ciekawe jest również zestawienie słowa *küfr*, które można tłumaczyć jako niewierny, niewdzięczny, gjaur (por. *kâfir*), chociaż w zestawieniu *küfr-i zülf* odnosić się będzie do czarnej barwy loków oblubienicy, ze słowami *din* oraz *iman* oznaczającymi religię i wiarę. To sprawia, że można odnieść wrażenie, iż piękna oblubienica ma w sobie coś diabelskiego, że jest w stanie nakłonić do złego, do odejścia od tego, w co się wierzy.

‘Ârızuñ âbinda gördi ‘aks-i ruhsârûñ meger
Anuñ içün ey melek üstüne dîtrer ay u gün (G. 449/2)

Ujrzał w wodzie odbicie jej lica
Najwyraźniej o nią, o tego anioła, drżą słońce i księżyc

üstüne titremek – (dosł. trząść się nad kimś) drżeć o kogoś, niepokoić się o to, żeby komuś bliskiemu, drogiemu nic się nie stało, nie spotkało go coś złego

Opisując ujrane w wodzie odbicie ukochanej, poeta ponownie ucieka się do gry słów, dosłownego i metaforycznego znaczenia wykorzystanego związku frazeologicznego. Słońce i księżyc troszczą się i martwią o ukochaną-aniola, drżą o nią. Z drugiej strony także i one odbijają się w wodzie, w której widać lico oblubienicy, zaś wodne odbicia z natury rzeczy drżą.

Jedną z najważniejszych cech poezji Ravzîego świadczącej o tym, że należy ona do nurtu regionalizacji jest duże nagromadzenie bejtów i zwrotek pisanych czystym językiem tureckim. Poeta posługuje się w nich swobodnym stylem, zbliżonym do języka potocznego. Stylizowanie języka na ludowy (bliski metrum *hece*) oraz mała ilość związków typu *tamlama*, sprawiają, że niektóre z fragmentów noszą również cechy nurtu *Türkî-i Basit*.

‘Işk oldı çünki hâdis
Ben oldum aña vâris
Bunun gibi havâdis
Kim gördi kim işitdi (Mr. 28/7)

Gdyż słowo miłością się stało
I mnie w spadku pozostało
Takie jak te wieści
Kto widział, kto słyszał

W powyższym czterowersie wyraźnie zauważalny jest potoczny styl wypowiedzi. Zwroty typu „kto widział, kto słyszał” również są charakterystyczne dla twórczości o zabarwieniu folklorystycznym. Właściwie metrum *aruz* to jedyny element odróżniający ten czterowers od poezji ludowej.

*Gûş idüp nâlem benüm **güm güm** felekler **gümledi***
Saçımı çözdü bulutlar ağladı bârân baña (G. 34/3)

Usłyszawszy mój krzyk, zagrzmiały niebiosy
Chmury rozplotły włosy i zapłakały nade mną deszczem

Poeta w bardzo malowniczy sposób kreuje obraz przedstawiony w powyższym bejcie. Stan pogody jest ściśle związany z emocjami i stanem psychicznym podmiotu lirycznego. Na jęki i krzyki rozpaczony zakochanego niebo odpowiedziało huczącym grzmotem – *güm güm gümledi*, chmury natomiast zapłakały strugami deszczu, które poeta przyrównał do rozpuszczonych włosów.

Akarsu gibi çağlarsın eser yıl gibidür ‘ömrün
Cihânda her ne kim bulduñsa hep urdun götürdün tut (G. 137/6)

Życie szemrze jak potok, przemija niczym powiew wiatru
Cokolwiek, kogokolwiek spotka na tym świecie, chwyci i już nie wypuści

Podobnie prostym i zrozumiałym językiem poeta rozprawia nad przemijalnością świata. Aby przedstawić tę kwestię w bardziej przystępny dla odbiorcy sposób, również i w tym miejscu sięga po zwrot z języka potocznego – *urdun götürdün tut* (*vurdun götürdün say*), który można zrozumieć w sposób następujący: jeśli już coś złapałeś, zdobyłeś, to trzymaj to i nie pozwól, żeby wymknęło ci się z rąk. Tu wyrażenie to zostało użyte w kontekście życia, które niczym potok czy wiatr porywa ze sobą człowieka i wraz z nim przemija.

Cenneti seyrümde görürsem de ey iki gözüm
Aña sensiz girmezin olursa içi taşı dürr (G. 229/2)

Gdybym ujrzał podczas mej podróży raj, ach, oczy mej duszy
Bez ciebie bym do niego nie wszedł perło perel

Podmiot liryczny czystą turecczyzną wyznaje, że nawet raju nie chciałby oglądać bez swojej ukochanej. Zawarte w tym bejcie słowa *ey iki gözüm* nadają utworowi bardziej bezpośredni i szczery nastrój. Zwrot ten podmiot liryczny kieruje do swojej wybranki. Dosłownie oznacza „moje dwoje oczu”, można przez to rozumieć, że miłość zakochanego jest tak wielka, że niemal staje się jednością z ukochaną i widzi świat jej oczami.

Wyczuwa się tu również pewien związek znaczeniowy z funkcjonującym także obecnie zwrotem *gözümün içi* (dosł. środek/źrenica oka), odnoszącym się do osoby, która jest człowiekowi najdroższa.

*Cânum almasun kıya bakışlaruñ **didüm didi***

Kendüyi mümkün midür kim eyleye bîmâr zabt (G. 362/6)

Niech nie odbiera mi życia twoje mordercze spojrzenie, powiedziałem
Powiedziała: czy możliwe jest, by ktoś sam na siebie sprowadził chorobę

Zakochany pragnie uwolnić się od śmiercionośnego spojrzenia ukochanej, ona jednak pozostaje niewzruszona. Powyższy bejt jest kolejnym przykładem upodobnienia poezji pałacowej do poezji ludowej, czego wyrazem jest użycie wspomnianego już kilkakrotnie zwrotu charakterystycznego dla utworów ludowych z gatunku *koşma – didüm dedi*.

Ravzî tworzył również utwory o charakterze satyrycznym, wyśmiewające i krytykujące środowisko, w którym żył, ludzi oraz miejsca. Niejednokrotnie poeta wkłada w usta przedstawicieli społeczeństwa przekleństwa i wulgaryzmy, a także słowa nieprzyzwoite.

*Zâtice **cünüb boklı** bodur tuhfe toluksun*

*Ahvel keçi şaşı bî-nevâ **egrice boksun***

Künhüñle seni bilmediler sanma sakın hâ

Bu şekl ü kıyafetle sen Erdek'de de yoksun

*Ağardı sakaluñ dahı **oğlanlığ** idersin*

Turılmaduñ uslanmaduñ aslâ bulanuksun

Taşlukda taşak yimek ile kalmadı 'akluñ

Gez turma yabanlarda yılanlar seni soksun (K.15/1-2, 8, 11)

Jesteś brudnym, obsranym koźlęciem
Żalonym głównem zezowatego kozła

Nie myśl, że nie poznali ciebie i twoich korzeni
Z takim strojem i wyglądem nie istniejesz w Erdek

Broda ci posiwała, a ty zgrywasz młokosa
Nie ustatkowałeś się nigdy, chodzisz zamroczony

Rozum ci odebrało od jedzenia żołądków i jąder
Włócz się po dzikich pustkowiach, niech pokąszą cię żmije

W przedstawionych powyżej bejtach jednej z kasyd poety krytykuje on sposób bycia, zachowanie, charakter i wygląd fizyczny pewnej osoby, której imienia nie wymienia. Jednak, sądząc po tym, że człowiek ten wywodził się z Erdek, należącego do Balıkesir, z którego pochodził również Ravzî, można się domyślać, że należała ona do znanego mu środowiska. Autor krytykuje go i oskarża, nie przebierając w słowach.

Jak wynika z cytowanego wyżej fragmentu Ravzî chętnie pisze o ludziach, pochodzących z jego otoczenia. W utworach typu *şehrengiz*, poetyckich listach oraz krytykach odnaleźć można portrety szerokiego grona (blisko trzystu) rozmaitych, osobistości¹⁹⁶. Wiele z nich wymienianych jest nawet z imienia. Niektórym personom poeta poświęcił więcej niż jeden utwór, czasami również w jednym utworze mowa jest o wielu osobach, jak w *şehrengiz* o Edincik. Jeśli dokładnie się wczytać, można również znaleźć pewne wskazówki, mówiące o przydomkach lub profesjach wspomnianych postaci, co wydaje się potwierdzać, że Ravzî pisze o faktycznie istniejących, znanych sobie osobach.

*Zehr-i fûrkat cânuma kâr itdi hâk oldı beden
Sen beni her dem-be-dem zâr u nizâr itmeñ neden*

*Lutf u ihsân it benüm çok sevdügüm cânım Hasan
Ben garîb üftâdeye bir bûse vir bayramlık (Mr. 17/6-7)*

¹⁹⁶ M. H. Erzen, *Ravzî Divânında Yerlilik*, op. cit., s. 230.

Truczna rozstania zalała moją duszę, ciało zmieniło się w proch
Dlaczego nieustannie czynisz mnie kruchym i słabym

Okaż dobroć i łaskę mój ukochany Hasanie
Daj mnie, nieszczęsnemu kochankowi, całusa

W przytoczonym powyżej fragmencie poeta, pisząc o niejakim Hasanie, jako skojarzenia z tym imieniem, wykorzystuje zwroty *zehr'i fürkat* – trucizna rozstania i *zâr u nizâr* – bezsilny i słaby. Ponieważ podmiot liryczny w poezji dywanowej posiada zwykle cechy męskie, to fakt, iż wspomina on o rozstaniu i prosi Hasana o pocałunek, nasuwa na myśl relację homoseksualną, a uczucie do Hasana czyni podmiot liryczny słabym i bezsilnym.

Biri Turmuş Bâlidür kassâbluk san'at aña
Dahı koyunda yaraşur kuzıdur ol bî-vefâ

Câme-i âl ile gördükce ben anı da'imâ
Çok büyükce kana girmişsin disem cânâ n'ola

Hak budur bâğ-ı İrem'dür şehr-i İdincik ki var (Mh. 3/29-31)

Pewien Turmuş Bâli mistrzem jest rzeźnictwa
Choć chciałby z baranem się równać, jest niczym jagnię

Ilekroć go widzę, szata jego w czerwieni
Cóż z tego, że powiem, iż ręce twe po łokcie krwią są zbrukane

Prawdą jest, że miasto Edincik jest jak ogrody raj

Bohaterem tego fragmentu jest Turmuş Bâli – rzeźnik. Poeta wykorzystał tu słowa i wyrażenia kojarzące się i związane z tą profesją: *koyun* (owca), *kuzı* (jagnię) oraz *kana girmek* (mieć krew na rękach”).

Ponadto w utworach Ravzîego podają także imiona zaczerpnięte z historii i mitologii. Poeta często dodaje też informacje o tym, gdzie mieszkały dane osoby –

oprócz licznie reprezentowanych mieszkańców Edincik, wspomina również o Bıyıklı Mimaroğlu Mehemmedzie Şahu z Gallipoli (Mr. 14), o derwiszu muezzinie z Mihaliç (Mr. 16) i wielu innych.

Dywan Ravzîego jest niewątpliwie dziełem bogatym w elementy regionalne. Oprócz wspomnianych powyżej, do motywów regionalnych zaliczyć można też odniesienia do występujących lokalnie zwierząt, nazw regionalnych dań czy strojów. Poeta nie jest pod tym względem odosobniony – wielu poetów dywanowych zamieszcza w swoich utworach nazwy gatunków zwierząt. Analizując dywan Ravzîego można dojść do wysoce prawdopodobnego wniosku, że część z nich to gatunki występujące lokalnie.

Rozpatrując twórczość poety w kontekście występujących w niej elementów lokalnych, należy również zwrócić uwagę na nawiązania do elementów stroju, które licznie występują w jego utworach. Jednym z najlepszych przykładów utworów, w których Ravzî zawiera motyw ubiorów są gazele 347, 348, 349 z redifem *libâs* (strój, ubranie, szata). Można natknąć się w nich na bogate słownictwo związane ze strojami m.in. futra z soboli (tur. *samur*), rysy (tur. *vaşak*), włosiennica (osm. *pelâs*), sweter, narzutka (tur. *hırka*), brokat (tur. *sündüs*), jedwab (osm. *harîr*), zwrot „od stóp do głów” (osm. *serâser*) i wiele innych.

Penbe-i berf ile pür kıldı cihânı ser-be-ser

Kürte-i beyzâ giyip Hallâc-ı devrân oldı kış (G. 352/2)

Różowy śnieg okrył całą ziemię

Zima nastąpiła, okrywając świat białą wstęgą

Hûri-yi cennet midür kim ki yeşil sündüs giyer

Zerd-rû ‘âşık-sıfât gâhî giyer asfer libâs (G. 348/2)

Czy niebiańską huryską jest ta, która zielone brokaty przywdziewa

Zakochany o pożółkłym obliczu wdziewa czasami żółtą szatę

Wykorzystane w powyższym fragmencie określenie *rû-zerd* w dosłownym tłumaczeniu oznacza „pożółkły, o żółtej twarzy”, co dobrze koresponduje z drugą częścią wersu. Jednak należy pamiętać, że w języku tureckim (podobnie jak w osmańskim)

„pożółkły” może mieć również znaczenie „poblady”. Zakochany jest wyczerpany miłością, wobec czego jego oblicze jest blade. Należy również zwrócić uwagę na barwy strojów, pojawiające się w utworach – najczęściej są to: czerwień (osm. *al*), biel (osm. *ak*, tur. *beyaz*), róż (osm. *penbe*), zieleń (tur. *yeşil*) i żółć (tur. *sarı*).

Ol gül-i nev-reste giymiş allar üzere yeşil
Gönlüm alan âl ile ol dilber-i âfet gibi (G. 590/10)

Młoda róża przywdziała czerwienie przykryte zielenią
Zupełnie jak ta piękność, która serce moje czerwienią zdobyła

Innym elementem uważanym za charakterystyczny dla nurtu regionalnego i pojawiającym się w utworach Ravzîego są wzmianki o potrawach. Fakt, że redifem jednego z utworów jest *pilav*, innego zaś *kebab* oraz że poeta zamieszcza wiele nazw dań, a nawet przepisy kulinarne, świadczy o tym, że kuchnia stanowi ważną składową kultury regionalnej, będącej przedmiotem utworów poety. W dywanie Ravzîego spotkać można następujące nazwy potraw i ich składników: *helva*, *pirinç* (ryż), *Urfa kebabı*, *bulamaç*, *tutamaç*, *pilav zerdesi*, *biryân*, *kebab*, *zerde*, *şiş kebab*, *sarımsak* (czosnek), *soğan* (cebula), *peynir* (ser), *bal* (miód), *yağ* (tłuszcz), *piyaz*, *menn*, *selvâ*, *güvec* i inne.

Wspomniana wyżej kasyda z redifem *pilav* ukazuje, jak ważna i niezastąpiona jest dla poety ta potrawa– już sam jej widok go uszczęśliwia:

Gayrı yimekler seniñ yanuñda gülmez yüzlüdür
Şûh-ı ra'nâsın sen ey gül-berg-i handânım pilav

Yüzüñi gün gibi görsem her sabâh u şâmda
Can katarduñ cânuma 'âlemde cânânım pilav (K.11/9-10)

Przy tobie inne dania wypadają ponuro
Ty zaś jest piękny i radosny, o uśmiechu różanolistnym, pilawie

Gdybym każdego ranka i wieczora oblicze twe mógł zobaczyć
Życie wlałyś w mą duszę, o ukochany przez świat, pilawie

Te pełne uwielbienia słowa stanowią najlepszy dowód na to, jak ważne miejsce na stole osmańskim i tureckim zajmował – i zajmuje po dzień dzisiejszy – pilaw. Słowa poety świadczą o tym, że potrawa ta jest niezastąpiona i przewyższa wszystkie inne dania.

W dywanie poety znajduje się również gazel z redifem *kebâb*. Poeta podaje w nim przepis na potrawę zwaną *Urfa kebabi*, jednocześnie porównując kebab do zakochanego (do aszyka). Krople krwi wydobywające się z mięsa podczas gotowania ukazuje jako krwawe łzy, ronione przez zakochanego.

Eşk-i hûnîn akıdup 'işkuña yakar cismin
Niçe döndi gör e ben 'âşık-ı mahzûna kebab

Her kişi mâ'il olur dâ'im aña döndügiçün
Bâğ-ı bezm içre dilâ Rûha-i mevzûna kebab (G. 99/3-4)

Sączy krwawe łzy, paląc ciało zakochanego
Obraca się nieustannie niczym smutny zakochany, ów kebab

Każdy zachwyca się tym ciągłym wirowaniem
Trafia do radosnego ogrodu serca, ów urfański kebab

Balıkesir, do którego należy Edincik, dzięki swoim warunkom klimatycznym, jest miejscem, gdzie rośnie wiele gatunków owoców. Ravzî wspomina o lokalnych owocach w odniesieniu do życia społecznego, wykorzystuje je również w regionalnych zwrotach i wyrażeniach, odnosi się także do różnych znaczeń i skojarzeń, jakie wywołują. Opisując urodę ukochanej, najczęściej wspomina o brzoskwiniach i morelach. Owoce te, symbolizujące Bursę i Balıkesir, są metaforą ust ukochanej. Inne pojawiające się w poezji Ravziego owoce to: śliwki, winogrona, figi, wiśnie, pomarańcze, pigwy, oliwki i daktyle.

Hâlini söylemez ammâ ki sarardur beñzin
'Âşık-ı haste-i bî-çâreye beñzer turunc (G. 159/2)

Pomarańcza przypomina zakochanego, który zapadł na beznadziejną chorobę
Nie przyzna się do swojego stanu, lecz skóra jego pożółkła

Ey bâğ-ı hüsnüñ mîvesi beñzüm sarardı ğussadan
Kaysı-ı la'lüñden cüdâ dir gören ayva baña (G. 19/3)

Jestem niczym pigwa pożółkła ze zgryzoty rozstania
Z twymi brzoskwiniowymi wargami, owocem ogrodu piękna

W powyższych fragmentach poeta porównuje usta ukochanej do moreli, rosnących w ogrodzie piękności. Zakochany, pozostający z dala od niej, jest natomiast pożółkły, zwiędły niczym pigwa. Poeta z jednej strony posługuje się wyrazem *ayva* (pigwa), w odniesieniu do wyglądu zakochanego, z drugiej – wykorzystując jego brzmienie – stosuje go jak wykrzyknik *eyvah!* („O nie!”, „Co za pech!”).

W kolejnym bejcie wyczuwa się pewną niecierpliwość. Podmiot liryczny obwieszcza dobrą wiadomość o nadejściu święta i zakończeniu postu. Mówi, że zamierza zerwać brzoskwinie i morele (stanowiące metaforę ust ukochanej) i je spożyć.

Şeftâlu kaysı mu diyü men' itme bûseden
İd-ı mübârek irdi tenâvül zamânıdur (G. 238/3)

Mam raczyć się brzoskwiniami czy morelami?
Nadeszły święta, to czas ucztowania

Poeta nawiązuje również do gorzkiego smaku oliwek. W tym fragmencie oliwki mają być alegorią oczu rywala, stąd owa gorycz:

Ey rakîb olmaz idi bâğ-ı cihânda acı
Mîvesi gözlerüñe beñzemese zeytûnuñ (G. 414/4)

W ogrodzie świata oczy rywala
Są niczym cierpkie owoce oliwek

Istotnym elementem w życiu ludności Edincik jest również morze, nad którym położone jest miasto. W poezji Ravzîego znaleźć można związane z nim terminy i odniesienia. Poeta chętnie wykorzystuje je również do tworzenia porównań i metafor. Szczególnie gazel z redifem *deniz* (morze) ukazuje, jak ważne miejsce morze zajmuje w codziennym życiu opisywanej przez autora społeczności.

*Ne kadar var ise hep ulu kiçi çak deñiz
Seni gözler güzelüm uzadup a'nâk deñiz*

*Defter-i zühdi helâk eyledi bahr-i bâde
Suya dôkildi gel ey hâce hep evrâk deñiz*

*Bâd-ı ber-tesyîle görüp kalyete'i hüsn içre
Gemici neftileri hep saña 'uşşâk deñiz*

*Mâ-cerâmı ki su'âl eyleye yârân sizden
Soyınup suya giren dil-bere müştâk deñiz*

*Göz terâzûsı ile gör niçedür ey Ravzî
Eşk-i çeşmümle benüm Karadeñiz Akdeñiz (Mh. 335-339)*

Oczy twe są niczym sięgające po horyzont
Niezmiennie bezkresne, huczące morze

Zbiór zasad ascezy zniweczył puchar morza
Wylał do wody morski glejt

Moja przygoda, o którą pytam was, przyjaciele,
Tęskniące za pięknosciami, które rozdziawszy się wchodzą do wody, morze

Przyjrzyj się uważnie i oceń to, hej Ravzî!
Wraz z moim źródłem miłości Morze Czarne, Białe Morze.

Trudno zachować wierność formy przy jednoczesnym oddaniu metafor, ale z powyższego fragmentu wywnioskować można, że morze wywołuje w podmiocie lirycznym jak najmielsze skojarzenia z wolnością, radością, przygodą, stanem pewnego rodzaju rozmarzenia. Dla wyjaśnienia należy również dodać, że padający w ostatnim dwuwiersie termin Morze Białe (tur. *Akdeniz*) odnosi się do Morza Śródziemnego.

Piękne metafory znaleźć można również w poniższym bejcie:

Âşinâ olah bahr-ı 'ışk-ı cânânumla ben

Ten sefine âh lenger eşk deryâdur baña (G. 23/3)

Odkąd się poznaliśmy z morzem mej miłości

Cierpienia ciała mego kotwicą się stały, lzy zaś oceanem

Ukochana jest tu porównywana do morza, natomiast ciało zakochanego, od chwili, kiedy ją poznał, jest niczym okręt, który po nim żegluje. Jego cierpienia są niczym kotwica, a lzy jak ocean.

Nawiązanie do okrętu znajduje się również w bejcie przytoczonym poniżej, tym razem jednak jest to okręt rozumu, rozsądku, który zagubiony, wciągnięty w wiry miłości nie jest w stanie bezpiecznie dopłynąć do lądu.

Deryâ-yi hayretüñ niçe görmem karasını

Keştî-i 'akl ğarka-i gird-âb meded (G. 171/4)

Zagubiony w oceanie nie dostrzegam lądu

Wciągający wir pochłania okręt rozumu

W powyższych słowach wyczuwa się pewną desperację, poczucie beznadziei. Podmiot liryczny jest obezwładniony przez miłość, która wciąga go coraz głębiej, a on nie może się z niej wyswobodzić.

Analizując fragmenty poezji tworzącego w XVI wieku Ravzîego, znaleźć można wiele motywów regionalnych. Poeta, który wiele podróżował po ziemiach Imperium Osmańskiego, nie poprzestaje na odniesieniach do swoich rodzinnych stron – w jego utworach dostrzec można również kulturowe i lokalne akcenty z wywodzące się z innych miejsc, które odwiedził. Niewątpliwie Ravzî odgrywa ważną rolę w rozwoju nurtu

regionalizacji. W swoich utworach typu *şehrengiz* poeta wykorzystuje wiele elementów lokalnych. W jego poezji znajdują się także liczne nawiązania do religii, społeczeństwa i warunków geograficznych. Akcenty regionalne, tak istotne w twórczości poety, stanowią jednocześnie cechę charakterystyczną jego stylu, na który składa się obecność regionalnych zwrotów, powiedzeń i przysłów, prosty, pozbawiony zapożyczeń język turecki, krytyka osób i zdarzeń, nazwy miejsc, regionalne potrawy, stroje, nazwy roślin (przede wszystkim owoców) oraz słownictwo marynistyczne.

Poezja Ravzîego bogata jest w nawiązania do kultury, codziennego życia i uwarunkowań socjoekonomicznych, w których funkcjonował. To swoiste lustro epoki, w której żył poeta. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że utwory te noszą znamiona dokumentu historycznego.

XVII-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej

Nev'î-zâde Atâyî

W dziele *Vekâyi'ü'l-fuzalâ* Şeyhiego Mehmeda, które jest najbogatszym źródłem biograficznym, jako pełne imię Atâyîego podaje się Atâ'ullâh bin Nev'î Yaḥyâ bin Pîr 'Alî bin Naşûḥ. W innych źródłach wymieniany jest jako Nev'î-zâde Atâyî. Był on synem słynnego poety i uczonego Nev'î Yahyi Efendîego (urodzonego w 1599 roku). Pseudonim Atâyî, jakim posługiwał się poeta to skrócona wersja imienia Atâ'ullâh. Jego pełne imię brzmiało Atâ'ullâh bin Yaḥyâ el-ma'rûf bi-Nev'îzâde¹⁹⁷.

Nev'îzâde urodził się w 1583 roku w Stambule. Jego dziad od strony matki był naczelnym skrybą i księgowym w Diyarbakır. Rodzina ojca poety należała natomiast do notabli Malgary, niewielkiego miasteczka w Tracji. Ojciec Atâyîego, Nev'î Efendî był człowiekiem bardzo ambitnym. Jako młodzieniec opuścił rodzinne miasteczko i udał się do stolicy, żeby tam zdobyć odpowiednią pozycję społeczną. Nev'î Efendî studiował pod okiem wybitnego profesora, w jednej z najbardziej prestiżowych medres, którą ukończył jako przyszły członek elit osmańskich. Podobnie jak jego kolegom z klasy Bâkîemu i Sâ'adeddinowi Efendiemu, udało mu się otrzymać tytuł ulema. Uważa się, że głównym powodem jego sukcesu był talent literacki i naukowy, czym zaimponował mecenasom i pracodawcom. Zdobył uznanie na dworze sułtana Murada III, o czym świadczy fakt, że został mianowany wychowawcą książąt¹⁹⁸.

Pierwszym nauczycielem Atâyîego był jego ojciec, którego poeta bardzo poważał. Od najmłodszych lat uczęszczał z nim na spotkania literackie i towarzyskie¹⁹⁹. Nev'î-zâde pobierał także nauki od najznamienitszych uczonych tamtego okresu. Poeta był bardzo zdolny i odnosił sukcesy na kolejnych etapach swojej kariery naukowej, chociaż miał pewne trudności związane ze zmianami w systemie awansów i nominacji, wprowadzonymi przez sułtana Sulejmana I. Po napisaniu wiersza

¹⁹⁷ R. Ekinci, *Vekâyi'ü'l-Fuzalâ, Şeyhî'nin Şakâ'ik Zeyli*, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2018, s. 4.

¹⁹⁸ A. Niyazioğlu, *Dreams and Lives in Ottoman Istanbul: A Seventeenth Century Biographer's Perspective*, Routledge 2017, s. 31.

¹⁹⁹ S. Donuk, *Nevizade Atayi – Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmile-ti'-Şakâ'ik*, Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2017, s. 1042.

dla kadiego Stambułu Şeyhülislâm Yahyi Efendiego, w 1605 roku Nev‘î-zâde Atâyî został mianowany profesorem (tur. *müderri*) jednej z prestiżowych medres. Według Niyazioğlu wraz z tą nominacją jego problemy się nie skończyły – przez pięć następnych lat Atâyî nie otrzymał awansu²⁰⁰. Prawdopodobnie z tego właśnie powodu w 1610 roku porzucił karierę pedagogiczną, która mogła go zaprowadzić na wysokie stanowiska. Zamiast tego rozpoczął pracę jako kadi średniego stopnia. Niemal do śmierci poeta pełnił urząd kadiego w różnych prowincjach imperium. Poszukiwania i rozwój intelektualny kontynuował, czerpiąc z bogatego życia kulturalnego miasteczek, w których obejmował urzędy. Związał się również kręgami mistycznymi w Stambule, gdzie ojciec przedstawił go wybitnym szejkom. Początkowo z ojcem, a później także sam, często odwiedzał klasztory w prowincjach. Z fragmentów wspomnień poety cytowanych w dziele *Hadâ‘ik* wynika, że podczas pełnienia urzędu kadiego, nawiązał bliskie relacje z szejkami zakonów Bayramiyye i Halvetiyye²⁰¹.

Niewątpliwie Nev‘î-zâde cieszył się ogromnym szacunkiem i zainteresowaniem starszyny w kręgach sufickich. Sam też miał głębokie skłonności do mistycyzmu, prawdopodobnie pod wpływem swojego dziada – szejka zakonu Gülşenî – i ojca pozostającego w bliskich relacjach z sufimi. Mimo to, nic nie przemawia za tym, że sam był sufim. Nie ma również wzmianek świadczących o tym, że był *müridem* (sufickim uczniem). Chociaż z jego dzieł jasno wynika, że był *muhibem* (dosł. ten, który kocha; osoba niezwiązana formalnie z zakonem, ale pozostająca z nim w bliskich relacjach)²⁰².

Analizując twórczość Atâyîego w poszukiwaniu wzmianek o jego życiu, można stwierdzić, że prowadził on życie barwne i aktywne. Zarówno z hamzy jak i z *Hadâ‘ik* wynika, że cechował się dociekliwą osobowością, która zaprowadziła go do różnych kręgów i wprowadziła zamęt w jego życie. Po tym jak opuścił medresę i został kadim, przez pierwsze lata miotał się wśród wątpliwości, czy nowo obrana ścieżka jest dla niego odpowiednia. Rozwagał nawet porzucenie tej funkcji i oddanie się upragnionemu pisaniu oraz wyruszenie drogą mistycyzmu. Kończąc swoją mowę w masnawie Nefhat‘ül *Ezhâr* (drugim masnawie, wchodzącym w skład hamzy), powiedział:

²⁰⁰ A. Niyazioğlu, *Dreams and Lives*, op. cit., s. 40.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² T. Kortantamer, *Nevzade Atayi ve Hamsesi*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir 1997, s. 105.

Bildüm anı herkese bi-irtiyâb
Kendi tarikinden olur feth-i bâb

Dokładnie już to zrozumiałem,
Że każdy otwiera drzwi na swój sposób

Wiadomo, że podczas pełnienia urzędu kadiego w prowincjach Imperium Osmańskiego, brał udział w wielu zgrupowaniach i nawiązywał wiele przyjaźni. Jednak jego relacje społeczne nie ograniczały się do ludności lokalnej. Utrzymywał też dobre stosunki ze stambulskimi elitami hojnie dedykował swoje kasydy, szczególnie przyjaciółom związanym z administracją państwową²⁰³. Większość towarzyszy Atâyiego należała do świata literackiego. Grupa przyjaciół zachęcała się wzajemnie do tworzenia kolejnych dzieł, ale nie brakowało również pomiędzy nimi rywalizacji w dziedzinie poezji²⁰⁴.

Chociaż Atâyî był zadowolony z mecenatu, jaki otrzymał od państwa, czuł się niedoceniany. Ułożył nawet długą kasydę opisującą jego sytuację i zaadresował ją do sułtana Murada IV. Wspominał w niej, że jest autorem wielu wyjątkowych prac z dziedziny historii starożytnej oraz że jego hamza jest bardziej udana niż dzieło Nizâmiego. Napisał też, że jego poprzednicy korzystali z gotowych tematów i motywów, podczas gdy on proponuje nowy styl pisarski. Nie omieszkał również wspomnieć, że wiele swoich prac zadedykował sułtanowi, a jego ojciec był ulubieńcem Murada III i wychowawcą księcia, a wyłożywszy to wszystko, poprosił padyszacha o wsparcie²⁰⁵.

Nev'î-zâde Atâyî miał niewątpliwie poczucie własnej wartości. W swoich utworach opisuje siebie jako poetę, syna poety, cechującego się większą wiedzą i wyższymi kompetencjami niż jego rówieśnicy, chociaż prześladowanego przez pech. Z treści jego utworów wynika, że pod koniec życia jego aspiracje pozostały w dużej mierze niespełnione. Na początku 1635 roku wrócił do Stambułu, zrzekając się urzędu kadiego w Skopje. Rok później zmarł i został pochowany obok swojego ojca²⁰⁶.

²⁰³ Atâyî zadedykował kasydy niemal wszystkim głównym kadim i muftim, m.in. Yahyi Efendiemu oraz kaditemu Rumelii Ganizâde Nâdirîemu, którzy pomogli Atâyîemu osiągnąć uprawnione przez niego stanowiska (obaj byli też uczniami ojca poety Nev'î Efendiego) (Zob. A. Niyazioğlu, *Dreams and Lives*, *op. cit.*, s. 49).

²⁰⁴ S. Donuk, *Nevizade Atayi*, *op. cit.*, s. 96, Niyazioğlu A., *Dreams and Lives*, *op. cit.*, ss. 48-49.

²⁰⁵ S. Donuk, *Nevizade Atayi*, *op. cit.*, s. 107.

²⁰⁶ T. Kortantamer, *Nevizade Atayi*, *op. cit.*, s. 125.

Kortantamer opisuje poetę następującymi słowami: „Atâyî był wykształconym i światłym przedstawicielem prawa i pisarzem. Kochał ludzi i był tolerancyjny, ale w zależności od swojej pozycji potrafił być też surowy. Nie był mistykiem, ale dobrze znał sufizm, a ze światem mistycyzmu łączyła go głęboka więź. Dorastał w świecie nauki, poezji i mistycyzmu. Był radosny, lubił się śmiać i rozśmieszać innych. Był emocjonalny, a ta emocjonalność nie była przepełniona wrażliwością, subtelnością czy entuzjazmem; była to emocjonalność człowieka patrzącego na życie realistycznie. Jak każdy miał swoje słabości. Lubiał mocne trunki i zabawę. Pragnienie osiągnięcia szczytów mocno odcisnęło się na jego osobowości”²⁰⁷.

W dyskusjach dotyczących poezji klasycznej panuje powszechna opinia, że nie odzwierciedla ona rzeczywistości. Podstawą tej tezy są argumenty, mówiące o tym, że poezja dywanowa tworzona jest z wykorzystaniem powtarzających się metafor, gotowych motywów i tematów. Pogląd ten sugeruje, że cały dobytek poezji pałacowej cechuje jeden styl, co jest niezgodne ze stanem faktycznym²⁰⁸. Prace Nev‘îzâde Atâyîego są ważnym przykładem realizmu tamtego okresu. Na szczególną uwagę zasługują realistyczne, żywe opisy w dziele *Âlemnümâ* ([*Księga*] *ukazująca świat*). Autor posługuje się pojęciami i obrazami, próbując zwizualizować odbiorcy opisywane obrazy.

Nigârende-i kûbbe-i âb-gûn
Ĥabâb-âver-i sâgar-ı ser-nigûn
Bu ne şîşe-i nîlî-i âsümân
Anuñ nefhâ-i kudretinden nişân
O şahbâya peymânedür mâh u mihr
Tehî humm-ı galtîdesidür sipihr
Bu humı idüp pür-mey-i ‘ışk-ı pâk
Buhârı sehâb oldı dürdisi hâk

Malarz błękitnej kopyły
Odwróconej szklanki z pęcherzykami powietrza
Ta niebieska butelka nieba
Jest symbolem siły jego oddechu

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 131.

²⁰⁸ A. A. Şentürk, *Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair*, [w:] Kalpaklı M. (red.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY, İstanbul 1999, s. 432.

Kielichem do tego wina są słońce i księżyc
Niebo toczy gliniany dzban wina
Gdy wino czystej miłości wypełni ten kielich
Para wina stanie się chmurą a reszta ziemią

Malarzem z powyższego fragmentu jest Bóg, który tworzy niebo. Ono zaś, w oparciu o cechy fizyczne porównane jest do odwróconej szklanki lub szkła. Poeta nie ucieka się do skomplikowanych metafor, ale próbuje znaleźć obiekt najbliższy opisywanemu zjawisku. W kolejnym bejcie niebo porównywane jest to butelki. W wyobraźni odbiorcy pojawia się też wiatr na niebie, który jest oddechem Stwórcy. Dalej elementy natury porównywane są do wina – niebo jest dzbanem, słońce i księżyc kielichami, para wydobywająca się z dzbana do chmury. Przejawem regionalizacji jest tu wejście do poezji zwykłych przedmiotów codziennego użytku.

*Mühürli dehen gerçi vaqt-i şıyâm
Derûnum hum-ı mey gibi pür-ħarâm
Ayak bařmazın mescide lâ-cerem
Meğer anda kandili sâgar řanam
Varursam da ser-mest ü řûrîde-ħâl
Ayag üstüne turmağa yok mecâl
Görüp minberi bu dil-i pür-melâl
İder mey-gede nerdübânın ħayâl*

W czas postu usta są zapieczętowane lecz
Ciało moje jak dzban pełne jest zakazanego wina
Moja noga nie przekroczy meczetu
Jeśli pomyślę lampę oliwną z kielichem wina
A nawet jeśli [tam] dotrę, będę upojony, w oplakany stanie
Nie będę miał siły ustać na nogach
Z tym sercem przepelnionym smutkiem zobaczę minbar
Pomyślę, że to schody do tawerny

W powyższym fragmencie pojawia się porównanie meczetu do tawerny – dość typowe dla gatunku *sâkînâme* (księga podczaszego). Podobnie jak we wcześniejszych

bejtach poeta skupia się na właściwościach fizycznych opisywanych obiektów – schody mihrabu porównuje do schodów w wejściu do tawerny, lampę oliwną do kielicha z winem. Stan ducha i przemyślenia podmiotu lirycznego także są bardziej codzienne niż poetyckie.

W innym fragmencie *‘Âlemnümâ*, który prawdopodobnie został dodany do oryginalnego tekstu nieco później²⁰⁹, autor relacjonuje przygotowania sułtana Osmana II do wyruszenia na wojnę chocimską 1620-1621. Wzajemne wyprawy łupieżcze Tatarów w głąb terytorium Rzeczypospolitej, a przede wszystkim Kozaków plądrujących wybrzeże czarnomorskie i ważne ośrodki miejskie takie jak Warna, Kaffa, Trapezunt, a nawet przedmieścia Stambułu oraz inne czynniki polityczne sprawiły, że w kwietniu 1621 roku sułtan wyruszył uroczyście ze Stambułu, żeby dać Polakom bolesną lekcję (choć, jak wiadomo, sprawy nie potoczyły się po jego myśli)²¹⁰. Nev‘î-zâde opisuje przygotowania sułtana do wyprawy w poniższych bejtach:

Seher kim sehen-şâh-ı encüm-sipâh

Binüp rahşına giydi zerrîn külâh

Alup dûşüne Gâveyânî siper

Ûşandı miyâna Keyânî kemer

Hurûşunda Rûmî sipeh çavk çavk

Çep ü râst pîş ü pes ü taht u fevk

Dem-i şubh u eyyâm-ı faşl-ı bahâr

Zemîn sebz ü hurrem zamân tâb-dâr

O świecie sułtan, który ma więcej żołnierzy niż gwiazd

Wsiadł na swego rumaka, włożywszy złoty hełm

Niczym Kawe osłonił żelazną zbroją pierś

Opasał się w talii sułtańskim pasem

W radości wykrzykują Rumscy spahisi

Z lewej i z prawej, z przodu i z tyłu, z góry i z dołu

²⁰⁹ M. Kurnali, *Ways of seeing: Nev‘îzâde Atâ‘î’s ‘Âlemnümâ and changes in the visual perception of Ottoman society in the early seventeenth century*, Sabancı University, İstanbul 2020, s. 36.

²¹⁰ Bitwa pod Chocimiem, która była ostatnim starciem w tym konflikcie, przyniosła obu stronom olbrzymie straty i pozostała nierozstrzygnięta. Por. J. Pajewski, *Buńczuk i koncerz*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, ss. 87-102.

To wiosenny poranek
Ziemia zieleni się i cieszy, czas to jasny i świetlisty

Niewątpliwie zachwyca klarowność opisu i jego realizm. Odbiorca z łatwością może wyobrazić sobie władcę szykującego się na wyprawę. W cytowanym fragmencie pojawia się również nawiązanie do bohaterskiego kowala Kawe – postaci wywodzącej się z mitologii irańskiej, który zbuntował się przeciwko Zahhakowi, królowi-smokowi²¹¹. Również język, którym posługuje się poeta jest jasny i zrozumiały, bez zbędnych ozdobników.

W części zatytułowanej *Sıfat-ı Hisâr ü Ta'rîf-i Nüzhet-gâh En-diyar* (Opis fortec i miejsc rozrywek tej krainy) *Atâyî* opowiada o Bosforze oraz fortecach Anadolu i Rumeli Hisarı:

Nice hûb limânı var bî-keder
Muhît-i sipihr ider kûşeler
Olur mevcden fülke kehfü 'l-emân
Deniz dağı ana şıgınuur hemân
Gelür bâd ile toli keştîleri
Ne keştî ki gencîne-i Kayserî
Ni 'amla gelen toli keştîleri
Bize andırur genc-i Bâd-âveri

Jest tu wiele pięknych portów
Wszystko wokół otacza niebo
Porty te stają się bezpieczną jaskinią
Nawet morze się w nich skrywa
Przybywają statki ciągnięte przez wiatr
Pełne są cesarskich skarbów
Statki te pełne są błogosławieństw
Przypominają skarb Bâd-âver²¹²

²¹¹ M. Składankowa, *Bohaterowie, bogowie i demony dawnego Iranu*, Wyd. Iskry, Warszawa 1984.

²¹² Skarb Bâd-âver – skarb Chosrowa II Parwiza (?-628), władcy z dynastii Sasanidów, zgodnie z legendą Bizantyjczycy załadowali skarb na swój statek, a gdy chcieli z nim odpłynąć wiatr zawiął w przeciwnym kierunku i poniósł do w stronę, gdzie znajdował się Chosrow; słowo *bâd-âver* (pers.) oznacza „przyniesiony przez wiatr”, <https://glosbe.com/tr/fa/badaver> (dostęp 06.06.2023).

Ta część *‘Âlemnümâ* jest najbardziej konkretna. Narracja oparta jest na realistycznych przedstawieniach. Atâyî ponownie maluje przed odbiorcą obraz, któremu ten może się przyglądać. Widać liczne statki przepływające przez Bosfor, które w tamtejszych portach znajdują schronienie przed falami. Jest tu również nawiązanie do postaci historycznych – irańskiego władcy Chosrowa II Parwiza i cesarza bizantyjskiego (pochodzące z arabskiego słowo *kayser* oznacza władcę Rumu), prawdopodobnie Fokasa²¹³. Tak realistyczna narracja, oparta na prawdziwych elementach jest prawdziwą rzadkością w tekstach klasycznej literatury osmańskiej. Jest to również jeden z najistotniejszych elementów świadczących o oryginalności Atâyiego.

W dziele poety nie brakuje również pięknych opisów przyrody:

Nice kâşr-ı zîbâ-yı ferruh-zılâl
Su üzre tûrur tâk-ı gerdûn-mişâl
Döküldükçe gird-âba berg-i bahâr
Görinür münebbit yeşil kâse-vâr

Cienie zdobionych rezydencji
Odbijają się w wodzie jak wielkie łuki
Gdy w wodny wir wpadają wiosenne liście
Wygląda on jak zielona misa

Słyszane ze swojego uroku nadbosforskie rezydencje otoczone są drzewami. Wiosną wiatr porywa liście na wody cieśniny, a te wpadając w wodne wiry zamieniają je w zielone misy. Atâyî zwraca także uwagę na mieszkańców wybrzeży Bosforu. Piękności o srebrzystych ciałach, kąpiące się w wodach cieśniny, porównuje do róży w butelce:

Girüp ana hûbân-ı sîmîn-beden
Görinür ruhi gül gibi şîşeden

Wchodzą [do wody] piękni mężczyźni o srebrnych ciałach
Wyglądają jak róże z butelki

²¹³ Hasło: *kayser*, <https://hukukidestek.net/kayser-in-anlami-ne/> (dostęp: 06.06.2023).

Po raz pierwszy w poezji osmańskiej pojawia się opis pięknych młodych mężczyzn, pływających w Bosforze²¹⁴. Jest to pewna wskazówka, dająca odbiorcy obraz struktury społecznej owego okresu. Piękni mieszkańcy miasta zwykle widywani na promenadach i w ogrodach, tym razem kąpią się w morzu. To naturalistyczny obraz ówczesnego Stambułu, wykraczający poza ówczesne schematy. Kolejne bejty natomiast świadczą o tym, jak zróżnicowane jest stambulskie społeczeństwo:

Gehî Mevlevîler ki seyrân ider
Gelüp ol kenârı neyistân ider
Deler lüccenüñ bağrını ol nevâ
Gelür rakşa gird-âblar câ-be-câ
İder Gülşenîler nevâ-yı garîb
Olur gülşen-i şoḥbete ‘andelîb
Güzâr eyleyüp ḥayl-i abdâl-ı Rûm
Pür eyler çerâğını haḳḳu ’l-ḳudûm
Geçer gâhi âlây ile ḥûblar
Olur zevrak anlarla dürc-i güher

Czasami mewlewici udają się na przechadzkę
A ziemia wzdłuż ich ścieżek pokrywa się trzcina
Ich krzyki przecinają morze
Dźwięki te sprawiają, że wiry wirują
Dziwne okrzyki wydają bracia Gülşeniyye²¹⁵
To słowiki w rozmowie w różnym ogrodzie
Przechodzi tędy wielu derwiszów z Rumu
Napełniają lampy przybywającym z daleka²¹⁶

²¹⁴ M. Kurnalı, *Ways of seeing...*, s. 40.

²¹⁵ Gülşeniyye to bractwo sufickie, założone przez İbrahima Gülşeni w Kairze. Na ziemiach osmańskim zaczęło działać w XVI wieku. Ważnym elementem ich rytuałów jest poezja i muzyka. (Zob. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, hasło: gülşeniyye, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gulseniyye>, dostęp: 07.06.2023).

²¹⁶ W burzliwym czasie końcowego okresu anatolijskich Seldżuków i początków Imperium Osmańskiego, bractwa derwiszy z Rumu, z których większość utworzona została przez derwiszów migrujących z terenów Azji środkowej i Persji, spopularyzowały ten ruch na dużym obszarze geograficznym. Jego najważniejszym przedstawicielem w Anatolii był Turkmen Sheikh Dede Garkın, uważany za założyciela bractwa noszącego jego imię. Bractwo Babâ'iyye założone przez Babę İlyasa, funkcjonujące od XIII wieku, uważa się za jeden z najstarszych ruchów sufickich w Anatolii (Zob. H. Şahin, *Dervişler ve Sufi Çevreler, Klasik Çağ Osmanlı Toplumunda Tasavvufi Şahsiyetler*, Alfa Yayınları, İstanbul 2022).

Piękności wędrują pochodem
Łodzie wyglądają jak szkatułki z biżuterią

Z powyższego fragmentu wywnioskować można, że nad brzegami Bosforu zbierają się mewlewici, członkowie bractw *Gülşeniyye* i derwisze z Rumu (osm. *abdâl-ı Rûm*) – przedstawiciele najważniejszych bractw sufickich w Stambule – i odprawiają swoje rytuały przy akompaniamencie muzyki. Przedstawiciele bractw zwykle ukazywani są w swoich *tekke*, Atâyî natomiast ukazuje ich w relacjach społecznych. Poeta opisuje nie tylko ludzi, ale również przestrzeń wokół Bosforu, w tym celu niejednokrotnie wykorzystuje personifikację i nadaje obiektom cechy osobowe:

*N'ola bahruñ olsa kilidi hişâr
Girer birbirine dem-i kâr-zâr
İki kal'a kim birbirine baķar
Biribirine 'âşık olmuş meğer
Velî bahr olup mâni '-i ittişâl
Girer araya tîg-ı hicrân-mişâl
Beraber tûtup seyr ider ehl-i dil
Birin kimse tercihe kâdir degil*

A co gdyby twierdza była kluczem do morza
Podeszłyby do siebie w czasie wojny
Dwa zamki, które patrzą na siebie
Jakby się w sobie zakochały
Jednak morze nie pozwala im się zjednoczyć
Wchodzi między nie niczym miecz rozłąki
Dobrzy ludzie patrzą na nie razem
Nie stawiają jednej nad drugą

Twierdze Anadolu i Rumeli poeta porównał do pary kochanków, rozdzielonych przez bezwzględne wody Bosforu. Ludzie patrzą na obie budowle z równą sympatią. Poeta wspomina także inne miejsca w Stambule i okolicach m.in. Göksu i Akbaba. Umieszczenie w opisach konkretnych miejsc pozwala odbiorcy

wyobrazić sobie Stambuł z tamtych czasów. Atâyî prowadzi swojego odbiorcę ulicami miasta. W pewnej chwili przychodzi mu na myśl ojciec, Nev'î. Atâyî przypomina sobie, jak odwiedzał z nim opisywane miejsca. Tym sposobem rzeczywiste wydarzenie z życia twórcy zostaje wkomponowane w treść jego utworu. Zamiast wyobrażeń – typowych dla poezji osmańskiej – przywołane zostaje prawdziwe doświadczenie:

*Bu faşl içre vardık pederle añ
Kalem oldi vaşfinda destân-serâ
Şalup şûret-i nev-beste gül-zârına
Bu ebyâtı nakş itdi divânına
N'ola olsa ser-meşğ-i nazm-ı sühân
Ki yazdum göñül levhına anı ben
Anun feyzidür dilde olan güher
Hem üstâddur bana ol hem peder*

Przybyliśmy tu z ojcem o tej porze
Jego pióro wychwalało to miejsce
Wypuścił skończone strofy do rózanego ogrodu
Napisał te bejty do swego dywanu
Na wszelki wypadek próbkę tej poezji
I obraz tej chwili zapisałem w sercu
Klejnot w jego sercu to błogosławieństwo chwili
Jest mi zarówno mistrzem, jak i ojcem

Biorąc pod uwagę przedstawione powyżej fragmenty utworów Atâyîego, można sformułować wniosek, że jego twórczość jest przykładem literatury odzwierciedlającej cechy charakterystyczne czasów i społeczeństwa, w których funkcjonował poeta. Atâyî dorastał w centrum życia miejskiego Imperium Osmańskiego i zdobył rozmaite doświadczenia w różnych społecznościach, dzięki czemu w jego utworach można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące kultury, historii i socjologii. Technika i styl pisarski poety znakomicie wpisują się zatem w idee regionalizacji.

Şeyhülislam Yahya

Şeyhülislam Yahya był jednym z wielkich poetów XVII wieku i ważnych przedstawicieli nurtu lokalnego w tureckiej literaturze klasycznej. Yahya Efendi urodził się w Stambule w 1552 roku jako najstarszy syn ówczesnego szejka islamu Bayramzâde Zekeriya Efendiego, od którego imienia nazywano go Zekeriyaşâde Yahya Efendi. Poeta odebrał staranną edukację w medresie, a dzięki sukcesom w nauce, niezwyklej inteligencji i dużej wiedzy, w krótkim czasie osiągnął wysokie stanowisko jako urzędnik państwowy. Po pielgrzymce do Mekki, którą odbył wraz z ojcem, rozpoczął nauczanie w medresach. Był doradcą sułtana Murada IV i cieszył się jego wielką sympatią. Regularnie uczestniczył w organizowanych przez władcę spotkaniach poetyckich. Niektóre źródła podają, że byli ze sobą tak blisko, iż padyszach zwracał się do niego *Baba* (ojciec)²¹⁷. W późniejszych latach Yahya pełnił także funkcje kadiego, kadiaskera i trzykrotnie szejka islamu. Zmarł w 1644 roku jako doceniany poeta, człowiek cieszący się dużym szacunkiem, lubiany przez społeczeństwo.

Edukacja silnie związana z religią znalazła odzwierciedlenie w sposobie życia i charakterze Yahya Efendiego. Współcześni mu autorzy słowników biograficznych chwalili nie tylko jego sztukę poetycką, ale także usposobienie. Opisywali go jako osobę towarzyską, dowcipną, a przy tym skromną, cechującą się wysoką kulturą i twardymi zasadami moralnymi. Podziwiano jego rozległą wiedzę i prawość²¹⁸. Warto o tym wspomnieć, aby ukazać wysoki poziom intelektualny poety.

Jednakże, gdy spojrzeć na Yahyę Efendiego przez pryzmat jego twórczości, rysuje się zupełnie inny wizerunek tej postaci. Pełniąc swoje funkcje, Yahya Efendi dał się poznać jako człowiek głęboko religijny i ascetyczny, w jego poezji natomiast wyraźne są ślady miłości ziemskiej, cielesnej. Poeta zamiast transcendentnego, abstrakcyjnego świata, kreuje obraz prawdziwego życia, nieopartego na mistycyzmie, duchowości i wyobraźni, ale na rzeczywistych uczuciach i doświadczeniach.

Anlamaz keyfiyyet-i hâl-i dili huşyâr olan

Mest-i câm-ı bâde-i bezm-i elest anlar beni (G. 390/3)

²¹⁷ A. Altunsu, *Osmanlı Şeyhülisâmları*, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1972, s. 63.

²¹⁸ C. H. Erdoğan, *Divan Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1983, s. 490.

Nie pojmie tej rozkoszy stanu ten, którego język pokorny
Zrozumieją mnie upojeni wina kielichem

Yahyâya eylersin ibâ feryâdın anlarsın hevâ
Vâiz mey-i engûr ile mestâne mi sandın beni (G. 436/5)

Stroniłeś od Yahyi, krzyki jego miałeś za próżne pragnienie
Nauczycielu myślałeś, że od wina ogarnęło mnie upojenie?

Bâde-i hum-ı mecâzî bize te'sîr etmez
Eski meyhâreleriz köhne şarâb olsa bize (G. 307/3)

Nie zasmuca nas myśl o wina dzbanie
Nam wystarczy stare, pocziwe wino

Pozareligijny, wręcz profanacyjny, charakter poezji Yahyi Efendiego wywoływał dużo kontrowersji za życia autora, a i w następnych stuleciach był szeroko dyskutowany. Wprawdzie znaleźli się tacy, którzy uważali, że przedkładanie w utworach winiarni nad meczet i częste wspomnianie o trunkach świadczy o tym, że szejki islamu propaguje postawy niezgodne z religią i zasadami moralnymi, ale insynuacje te nie są słuszne²¹⁹. Jak wiadomo w klasycznej literaturze tureckiej pojęcia związane z winem, obok ich znaczenia dosłownego, często używane były jako metafory o znaczeniu mistycznym²²⁰. Şeyhülislam Yahya z wielką wprawą posługiwał się językiem symboli. Wykorzystywanie pojęć niejednoznacznych, które mogły prowadzić do nieporozumień, jest kolejnym przykładem na to, jak złożoną osobowością cechował się poeta.

Postawa, jaką prezentował Yahya w swojej poezji, jego język, elementy lokalne, z których chętnie korzystał, sprawiły, że poeta stał się jednym z ważnych przedstawicieli nurtu lokalnego. W kolejnych stuleciach często wymienia się jego imię, szczególnie

²¹⁹ H. Yekbaş, *Mahallileşme ve Şeyhülislam Yahya*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5 Summer 2009, s. 335.

²²⁰ M. Arslan (opr.), *Aynî Sâkînâme*, Kitabevi Sanat Yayınları, İstanbul 2003, s. 18.

za sprawą wyjątkowo udanych gazeli. Nedîm porównuje jego twórczość do poezji Bâkîego, podobnego zdania jest Bursalı Mehmed Tahir, twierdzący, że „Şeyhülislam Yahya podąża drogą Bâkîego, a jego utwory cechuje finezja wierszy Nedîma”²²¹. Te same poglądy przedstawia również Gibb²²². Według innych źródeł w kasydach i gazelach Yahya Efendiego uwidaczniają się wpływy Nefîego, natomiast stylem poeta nawiązuje do Bâkîego.

Jak wynika z powyższego Şeyhülislam Yahya, za sprawą swojego rozumienia poezji i stylu, jest bardzo ważnym ogniwem w łańcuchu osmańskich poetów, jest swoistym pośrednikiem między starą a nową epoką w klasycznej poezji tureckiej.

W badaniach literackich dotyczących zagadnienia *mahallileşme* najwięcej uwagi poświęca się dwóm elementom: językowi używanemu w poezji oraz rozumieniu sztuki. Niektórzy badacze literatury skupiają się na uproszczeniu języka, inni na wykorzystaniu przez poetę elementów lokalnych i nawiązań do życia codziennego. Żyjący w XVII wieku Şeyhülislam Yahya jako jeden z przedstawicieli nurtu regionalizacji, jest poetą wykorzystującym w swoich utworach gwarę stambulską, czysty język turecki, a także powiedzenia i przysłowia. Patrząc na dywan poety, już na wstępie zauważa się liryzm i dynamikę języka, a to za sprawą związków frazeologicznych, po które często sięga Yahya Efendi. Na przykładzie zamieszczonych poniżej dwuwersów zaobserwować można, jak poeta zręcznie wykorzystuje idiomy, używane w niezmienionej formie także we współczesnym języku tureckim, umiejętnie łącząc je z mową potoczną²²³.

Ayağına yüzünü sürmek ile sultânım

Gubâr-ı kûyun olur tûtîyâ-yı ehl-i basar (K. 4/22)

Gdy pada się do twych stóp, mój sultanie

Kurz ulicy staje się maścią na oczy

ayağa yüz sürmek – por. padać do stóp

²²¹ M. T. Bursalı, *Osmanlı Müellifleri*, Kurnaz C., Tatçı M. (opr.), Bizim Büro Basımevi, Ankara 2000, s. 498.

²²² J. W. Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, III-V, Çavuşoğlu A. (tłum.), Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 197.

²²³ Przykładowe bejty zaczerpnięto z pracy: Ertem R., *Yahya Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

Proch spod stóp padyszacha jest dla podmiotu lirycznego niczym lecznicze mazidło. Jednocześnie zwrot *sultânim* – „mój sułtanie”, może odnosić się do ukochanej („moja pani”, „moja sułtanko”).

Gönül yapmak da yıkmak da elinde dostum
Olur elbette ne eylerse şeh-i kişver murâd (G. 43/3)

Potrafisz i cieszyć i ranić, mój druhu
Lecz z rąk padyszacha przyjmę wszystko

gönül yapmak – cieszyć, pocieszać
gönül yıkmak – złamać serce

Powyższy fragment, podobnie jak wcześniejszy, może być interpretowany na dwa sposoby – adresatem może być zarówno władca, jak i ukochana. W swojej niezmierzonej miłości podmiot liryczny przyjmuje od niego wszystko – to co dobre i co wiąże się z cierpieniem. Podobna sytuacja przedstawiona została także w następnym bejcie:

Acı sözler niyet eylersen de olmam bî-huzûr
Çünkü eyler ol zebânile o leblerden sudûr (G. 55/1)

Nie urażą mnie twe gorzkie słowa
Gdyż słowa płynące z tych warg są niczym woda

acı sözler – gorzkie słowa

Niektóre frazeologizmy w dywanie Yahyi Efendiego wyrażone zostały w sposób odmienny od współczesnego, ale mimo użycia innych słów, mają one to samo znaczenie, co obecnie:

Ey gönül ağlama gül sünbül-i hoş-bûyundan
Ebrden nem kapar ol hatt-ı semen-sâ ter olur (G. 77/2)

Nie załamuj serca róžo nad aromatem hiacynta
Chwytaj każdą kroplę z chmur, a lzy twoje będą jaśminowe

ebrden nem kapmak (współcz. *buluttan nem kapmak*) – dosł. chwytać wilgoć z chmur;
obrażać się o byle co; przejmować się każdą drobnostką

Şimdi ey Yahyâ benim bahr-i leâl-i mağfiret
*Sözlerim **gûşunda mengûş olmayan** bilmez beni* (G. 445/5)

A teraz, mój Yahyo, morska perło przebaczenia
Nie znają mnie ci, którzy nie słuchają słów moich

gûşunda mengûş olmak (współcz. *kulağında küpe olmak*) – wyciągnąć z czegoś lekcję,
naukę; zapamiętać coś (ku przestrodze)

Przytoczone powyżej wersy mogą odnosić się do mieszanych opinii względem poety i jego twórczości. Yahya Efendi przemawia ustami podmiotu lirycznego, zarzucając sobie współczesnym brak zrozumienia, a jednocześnie chwając swoją wspaniałomyślność i zdolność do przebaczenia.

Yâr hattını tirâş etdirir asla turmaz
*Şöyle nâzik geçinir **üstüne kıl kondurmaz*** (B. 46)

Ukochany nigdy nie zaniedbuje golenia oblicza swego
Tak elegancko żyje, że nie można rzec złego słowa na niego

üstüne kıl kondurmamak (współcz. *üstüne toz kondurmamak*) – nie dać powiedzieć o kimś złego słowa

Jak widać na powyższych przykładach, Yahya posługujący się stambulską odmianą języka tureckiego, którego utwory cechują się niemal potocznym stylem, umiejętnie wplótł w swoje wersy związki frazeologiczne. Dzięki temu wiersze te stały się bogatsze znaczeniowo, a autor ukazał jak bliska jest mu kultura ludu i jej sposób wypowiedzi.

Innym środkiem, który wykorzystał Yahya, aby wzbogacić swoją poezję są przysłowia. Obecne niemal w każdym kręgu kulturowym, opierają się na doświadczeniach wielu pokoleń danego narodu, odzwierciedlają folklor, historię, stanowią swoisty portret psychologiczny i socjologiczny społeczności, odzwierciedlając jej filozofię życiową. Şeyülislam Yahya, podobnie zresztą jak inni tureccy poeci klasyczni, wykorzystywał je, aby wyrazić swoje myśli w sposób bardziej wyrazisty, ekspresyjny, a także jako element ozdobny. W tej kwestii poeta wykazał się dużą zwinnością językową i starannością. Niekiedy w celu zachowania rytmu wiersza poeta zmienia szyk wyrazów w danym przysłowiu, kiedy indziej posługuje się „słowami kluczami”, które mają nawiązać do konkretnego przysłowia.

İltifât eyler sana ey dil o şâl-ı nîk-baht

Meyl eder elbette hâke meyve-dâr olsa draht (G. 30/1)

Pomyślny los odwraca się od ciebie, serce

Drzewo, które wydaje owoce, przygina się

meyve veren ağaç eğilir – dosł. drzewo wydające owoce wygina się; ten, który wiele z siebie daje, musi też wiele znosić

Şu şartla tutarın tîr-i yâre sînemi Yahyâ

Çekip hadengini alırsa anda dermeni kala (G. 349/5)

W tej sytuacji zostawcie w mej piersi ranę po strzale

Bo choć gwóźdź wyciągniecie, ślad i tak pozostanie

çekip hadengini alırsa dermeni kalır (współcz. *çivi çıkar izi kalır*) – dosł. gwóźdź wychodzi, ślad zostaje, por. rana się goi, ślad/blizna pozostaje; nigdy do końca nie zapomina się wyrządzonej przez kogoś krzywdy

Jak widać poeta umiejętnie korzysta z przysłów i frazeologizmów należących do kultury ludu. Czystość języka i estetykę stylu Şeyhülislam Yahyi dostrzega się również w powiedzeniach ludowych oraz aforyzmach:

Seni bu sûrete koyan gülün aşkıdır ey bülbül
Neye düşse anı yakıp kül etmek şân-ı âteşdir (G. 56/3)

To miłość doprowadziła cię do tego stanu, słowiku
To ogień, który w mig zmienia w popiół wszystko czego dotknie

Także u pobożnego Yahyi nie brak odniesień do płomiennej miłości, która trawi i pochłania wszystko. Słowik w powyższym fragmencie symbolizuje zakochanego cierpiącego z miłości.

Etmez va'de eylese gelmeğe ol mehlikâ gelmez
Ezelden böyle âdettir güzellerden vefâ gelmez (B. 44)

Nie przyjdzie ta o obliczu jak księżyc na umówione spotkanie
Od zamierzchłych czasów przyjęło się, że piękności nie są stałe

W tym miejscu natomiast podmiot liryczny wytyka ukochanej niesłowność i niestałość. Chociaż oczekuje on swojej pięknej wybranki, ma świadomość, że jej obietnice bywają bez pokrycia.

Ders-i aşkın müşkilin Yahyâ nice hall eylesin
Söyleyenler kendisin bilmez bilenler söylemez (G. 137/5)

Trudna jest lekcja miłości, Yahyo, sporo się natrudzisz
Ci, którzy o niej mówią, nie znają jej, ci co ją poznali o niej nie mówią

Poeta, opowiadając o uczuciach i przemyśleniach, często wykorzystuje ludowe zwroty, posługuje się stylem potocznym, zbliżonym do języka mówionego, wyraźnie widać jego biegłość w stosowaniu gwary stambulskiej. W rezultacie, niezależnie od tego czy wykorzystane przez poetę sformułowania i zwroty stanowią element mowy ludu czy są one wytworem indywidualnego stylu Yahyi Efendiego, to jego utwory znakomicie wpisują się w styl poezji w nurcie lokalnym, zarówno pod względem językowym, jak i biorąc pod uwagę ekspresję oraz tematykę. Warto także zwrócić uwagę,

jak Şeyhülislam Yahya, posługując się czystym językiem tureckim i potocznym stylem wypowiedzi, nadawał swoim utworom radosną, beztrudną i pełną życia atmosferę.

Sun sagâri sâkî bana mestâne desinler

Uslanmadı gitdi gör o dîvâne desinler

Peymânesini her kişi toldurmada bunda

Şimde gerü bu meclise meyhâne desinler (G. 93/1-2)

Podaj mi kielich, podczaszy, niech nazwą mnie pijakiem

Niech mówią, że nie porzucił złych nawyków, zatracił się jak głupiec

Wszyscy kielichy swoje tutaj napelniają

Niech od teraz miejsce tych zgromadzeń winiarnią nazywają

Bir niyâz ile lebin emdirdi çok nâz etmedi

Lutf u ihsâni bana çok sevdigim az etmedi (G. 395/1)

Za jedną prośbą wargi mi oddała, zbyt się nie opierała

Ku radości mej, dobroci i łaski nie pożałowała

Szczery, czysty i miejski język turecki to nie jedyna cecha poezji Şeyhüislam Yahy, pozwalająca na zakwalifikowanie jej do nurtu lokalnego. W swoich utworach poeta poświęca wiele miejsca miłości, ziemskim uciechom oraz szczegółom z życia codziennego. Można znaleźć w nich opisy miasta, codziennych wydarzeń z epoki, w której żył autor, tradycji i zwyczajów, a także nawiązania do znajdujących się w Stambule miejsc rozrywki oraz tych, które mieszkańcy często wybierali podczas swoich wycieczek.

Analizując dywan Şeyhüislam Yahy z łatwością dostrzec można prostolinijność i bezpośredniość, charakterystyczne dla nurtu lokalnego. Jak już wcześniej wspomniano, mimo iż poeta pełnił stanowisko duchownego, w swoich utworach nie poświęca wiele miejsca tematyce religijnej – w zbiorze jego poezji

znajduje się tylko jeden *tevhit*²²⁴ oraz jeden *na't*²²⁵. Fakt, iż są to utwory krótkie i jakby wymuszone, może świadczyć o tym, że autor napisał je, aby podporządkować się tradycji klastycznej literatury tureckiej²²⁶. Chociaż Yahya Efendi przez wiele lat pełnił funkcję szejka islamu, z jego twórczości przesyconej wzmiankami o miłości, winie, podczaszach i winiarniach, wyłania się wizerunek tolerancyjnego wolnomyśliciela²²⁷. Z drugiej strony, jak zauważono wcześniej, poeta wykorzystuje symboliczny język klasycznej poezji tureckiej i niejednokrotnie jego wersy można odczytywać jako metafory odnoszące się do zagadnień mistycznych.

Ważnym elementem lokalnym obecnym w poezji Şeyhülislama Yahyi są sceny z życia codziennego. Tłem dla przedstawionych w utworach wydarzeń jest najczęściej Sztambuł, który poeta często określa mianem „ogrodu różanego” (osm. *gülşen, gülistan, gülcâr*) czy „miejscem/wioską zakochanych” (osm. *kûy-ı yâr*)²²⁸. Sztambuł, który przez ponad pięć wieków był stolicą Imperium Osmańskiego, stanowił jednocześnie ważny ośrodek rozwoju kultury i sztuki. Miasto to, ze swoimi pięknymi, naturalnymi krajobrazami, pałacami, rezydencjami, pawilonami, miejscami rozrywki, medresami, meczetami i barwnymi scenami z życia codziennego, było częstym tematem klasycznej poezji tureckiej. Sztambuł z wierszy Şeyhülislama Yahyi jest pełen życia i witalności. Poeta, na podobieństwo Bâkîego, zachwyca się jego pięknem. Dla porównania, poniżej zamieszczono fragmenty utworów obu poetów:

*Dil-rübâlarla 'aceb kesreti var her yolun
Geçemez hûblarından gönül İstanbulun* (G. 267/1)²²⁹

Każda jego ulica pełna tych, co serce twe podbiją
Nie przejdzie obojętnie serce obok stambulskich piękności

²²⁴ *Tevhit* – gatunek w klasycznej poezji tureckiej o tematyce poświęconej jedności Boga, jego wspaniałości i potędze oraz wyrazie tego na ziemi. (Zob. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, hasło: *tevhit*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=tevhit&p=m>, dostęp: 27.02.2019).

²²⁵ *Na't* – gatunek w klasycznej poezji tureckiej wychwalający proroka Mahometa. (Zob. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, hasło: *na't*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=na't&p=m>, dostęp: 27.02.2019).

²²⁶ L. Bayraktutan, *Şeyhülislâm Yahya ve Dîvânından Seçmeler*, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990, s. 43.

²²⁷ H. Kavruk, *Şeyhülislam Yahyâ Divânı*, MEB Yayınları, Ankara 2001, s. XXVI.

²²⁸ K. Yoldaş, *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı'nda Sosyal Hayatın Mekân Boyutu*, „Ekev Akademi Dergisi”, Sayı: 20, Yaz 2004, s. 331.

²²⁹ S. Küçük, *Bâkî Dîvânı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s. 265.

Salındı 'ıyd erişdi yine hûbânı Sitanbûlun
Yine ârâste olsun karâmânı Sitanbûlun (G. 197/1)

Nadeszły święta i znów ukazały się Stambułu uroki
Niech znów będzie strojny Stambuł jak długi i szeroki

Opisując uroki miasta, poeta zwraca uwagę na urodę stambulskich kobiet. Podobnie są one tak ponętne, że gdyby wiedziały o tym huryski, obawiałyby się ukazywać kochankom w raj.

Korkarın cennetde de uşşâk râhat görmeye
Öğrenirse şive-i hûbân-ı İstânbûlu hûr (G. 55/4)

Lękajcie się kochankowie, gdyż niełatwo je ujrzyć,
Gdy huryski poznają urodę stambulskich piękności

Według niektórych literaturoznawców poeta nieprzypadkowo wykorzystuje w powyższym bejcie słowo *şive*, które z jednej strony tłumaczyć można jako “kokieteryjność, zalotność”, zaś w odniesieniu do języka oznacza wymowę i intonację. Zdaniem Hakana Yekbaşa, poeta celowo chce w ten sposób zaakcentować piękno dialektu stambulskiego²³⁰. Mowa Stambułu jest równie piękna co jego mieszkanki – podkreśla poeta.

Yahya Efendi wychwala także w swoich utworach współczesne mu zabawy towarzyszące obchodom rozmaitych świąt, a także miejsca rozrywki i wycieczek. Jednym z takich miejsc jest plac Vefa (tur. *Vefa Meydanı*). To tu zakochani młodzieńcy czekają na swoje oblubienice, dziewczęta kręcą się na karuzelach i diabelskich młynach, a obraz ten przywodzi na myśl błyszczący księżyc.

Safâlar kesb edip 'uşşâk olunsun merhabâ yer yer
Vefâ Meydânına gelsin civânânı Sitanbûlun
Döner hurşîd-i 'âlem-tâbına gerdûn-ı gerdânın
Binip dolâba her bir mâh-ı tâbân-ı Sitanbûlun (G. 197/2-3)

²³⁰ H. Yekbaş, *Mahallileşme...*, op. cit., s. 346.

Niech napelniwszy się radością, dzielą się miłością i pozdrawiają
Niech stambulscy młodzieńcy na plac Vefa przybywają
Niech wsiądą na diabelski młyn, co jak słońce ziemię rozświetla
Co błyszczy niczym księżyc na niebie Stambułu

W dalszych bejtach tej gazeli, poeta nawiązuje do innego popularnego celu spacerów i wycieczek stambulskich piękności, jakim był Hipodrom (tur. *At Meydanı*), plac usytuowany naprzeciwko Błękitnego Meczetu, na którym w czasach Bizancjum odbywały się wyścigi konne.

Semend-i nâzla yügrük civânlar seyre çıksınlar
Pür olsun hûblarla At Meydânı Sitanbûlun (G. 197/4)

Niech wyruszają młodzieńcy na swych pięknych rumakach
Z ślicznymi dziewczętami na stambulski Hipodrom

Poeta wspomina również jedną z dzielnic Stambułu – İstinye – słynącą z dużej ilości słowików i ich nieustannych treli.

Ko kafes nâlesini nağme-i pey-der-peye gel
Râygân dinleyelim bülbülü İstinyeye gel (B. 60)

Porzuć melodie płynące z klatki, a potem przybądź,
Przybądź do İstinye i posłuchajmy słowiczych treli

Analizując poezję Şeyhülislama Yahyi, zauważyć można, że poeta przykłada sporą wagę do tego, czy jego poezja spodoba się stambulskim intelektualistom, fakt ten świadczy o tym, iż w owym czasie miasto to było liczącym się ośrodkiem rozwoju literatury. To w Stambule orzekano o wartości utworów poetyckich. Takie przekonanie także może być traktowane jako przejaw nurtu lokalnego.

Bir şî'rin hak budur Yahyâ ki gâyet bî-nazîr oldu
Pesend eylerse lâyık ehl-i irfânı Sitanbûlun (G. 197/5)

Takież to prawo poezji, że Yahya stał się bardzo wyjątkowy
Jeśli się spodoba, stanie się godny mądrych i zdolnych Stambułu

Stambuł nie jest jednak jedynym miastem, o którym wzmiankuje poeta.
W swoich utworach, oprócz dawnej stolicy imperium, Yahya Efendi sławi również
Edirne:

Gül yüzün bûyun sabâda aldi âb-ı Edrine
Ben de bildim ki olur erzân gül-âb-ı Edrine
Şöyle mâ'mûr oldu hûbân-ı Sitânbûl ile kim
Câydır bir gence her künc-i harâb-ı Edrine (G. 310/1-2)

Woda w Edirne wraz z porannym wiatrem przybrała zapach róż
Ja zaś pojąłem, jak drogocenna jest różana woda w Edirne
Któż tak pięknie odnowił Stambuł urodziwy
Podczas gdy każdy zakątek Edirne tak jest zrujnowany

Powyższy utwór powstał jako odpowiedź na gazel, napisaną przez Nefî'ego z okazji przybycia do miasta sułtana Murada IV w trzecią rocznicę jego wstąpienia na tron²³¹. Opisując Edirne, poeta wspomina czasy jego świetności, pisze o śpiewających w pałacu słowikach, rozmaitych kwiatach zdobiących ogrody. Ubolewa także nad tym, że uroki miasta przeminęły, że nie ma już śladu po miłości i winie. Przybycie do miasta padyszacha jest jedyną nadzieją na odzyskanie dawnego piękna, wszyscy mieszkańcy – bogaci i biedni – oczekują go.

Bir zamân gülşen değil miydi sarây-ı Edrine
Söylemez mi bülbül destân-ı sarây-ı Edrine
Bir fezâdır pür has u hâşâk her bir gülşeni
Reşk-i gülşenmiş zamânile fezâ-yı Edrine

²³¹ *Nice dilşâd olmasınlar şeyh ü şâb-ı Edrine*
Şehri teşrîf etdi gâh-ı kâmyâb-ı Edrine

Niech się tak nie cieszą, gdyż padyszach Edirne
Zaszczycił swoją obecnością to szczęśliwe miejsce Edirne

M. Akkuş, *Nefî Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s. 337-338.

*Dilhurâş eyler nazar kıldıkça mihnet artırır
Dil-güşâ her bir makâm-ı gam-zedâ-yı Edrine
Bâdeden hâlî eser yok 'aşkdan bir kimsede
Bî-sebeb memdûh imiş âb u hevâyı Edrine
Edrine Yahyâ ayaklanmış ayaklansın deyü
Makdem-i şâhı umar bâý u gedâyı Edrine (G. 378/1-5)*

Czyż nie był niegdyś ogrodem różanym pałac Edirne
Czyż słowiki nie śpiewały eposów w pałacu Edirne
Już dawno grzyzy i śmiecie pokryły różane gazony
Niegdyś obiektem zazdrości były ów różane Edirne ogrody
Serce pęka, gdy przez złe uroki mnożą się zgrzyzoty
Każda chwila wychnienia przynosi ulgę udręczonemu Edirne
Nikt już nie czuje w sobie miłości i wina
Niegdyś uwielbiano wodę i powietrze Edirne
Żeby, Yahyo, Edirne jeszcze stanęło na nogi
Przybycie szacha to nadzieja bogatych i biednych Edirne

Inne obiekty geograficzne wzmiankowane przez poetę to rzeki Kızılırmak i Torlu Suyu oraz miasto Âmid (dawna nazwa Diyarbakır). O wymienionych wyżej rzekach autor wspomina w kontekście wojny polsko-tureckiej, która miała miejsce w latach 1620-1621. To właśnie podczas tego konfliktu doszło do tak pamiętnych starć jak bitwa pod Cecorą – w której po podbiciu wojsk polskich przez siły turecko-tatarskie pod dowództwem Ískendera Paszy, zginął dowodzący wojskami polskimi hetman Żółkiewski – oraz obrona twierdzy Chocim – podczas której życie stracił hetman wielki litewski Karol Chodkiewicz. Mówi się, że wojna ta była tak krwawa, iż wody rzeki Torlu Suyu przybrały szkarłatną barwę. W poniższym fragmencie poeta używa określenia *Kızılırmak* (dosł. czerwona rzeka) – nazwy innej tureckiej rzeki – żeby opowiedzieć o okrucieństwie wojny:

*Kızılırmaga döndü Torlu suyu
Dem-i küffârla olup hûnîn (T. 1/4)*

Rzeka Torlu zmieniła się w Czerwoną Rzekę
Jej wody wypełniła krew gjaurów

W 1638 roku sułtan Murad IV wraz ze swoją świtą udał się do miasta Âmid z zamiarem pobrania podatków od gjaurów z tego regionu. Wydarzenie to opisał Yahya Efendi w swojej kasydzie:

Geldi mansûr u muzaffer Âmide verdi şeref
Kasdi budur kim ala cümle adûlardan harâc (T. 14/4)

Przybył zwycięski i błogosławiony i zaszczycił Âmid
Celem jego zaś był od wszystkich wrogów haracz

W swoim dywanie Şeyhülislam Yahya, szczególnie gdy wspomina o miejscach odległych, kładzie nacisk na lokalność. Nawet jeśli w jego utworach padają takie nazwy jak: Eufrat (tur. *Firat*), Tygrys (tur. *Dicle*), Bagdad (tur. *Bağdat*), Aleppo (tur. *Halep*) czy Damaszek (tur. *Şam*), ma to miejsce w opisach wypraw sułtana Murada IV na Wschód. Poeta, wymieniając poszczególne miejsca, stara się łączyć je z elementami lokalnymi, a także ukazać ich związek z życiem społeczeństwa.

Jednak w poezji Yahy Efendiego obserwacje codziennego życia nie ograniczają się jedynie do miejsc. Autor zwraca uwagę na wszystkie jego aspekty, stąd też w swoich utworach często nawiązuje do świąt, szenlików, zabaw, zwyczajów i wierzeń. Ważne miejsce w jego wierszach zajmują obrazy ramadanu i obchodów świąt. Przykładem może być gazel poświęcona tej tematyce i zatytułowana *Bayram* (*Święto*). Wprawdzie turecki pisarz, tłumacz i literaturoznawca İsmet Zeki Eyüboğlu był zdania, że w rzeczywistości utwór ten dotyczy miłości do mężczyzny, jednak trudno się z tym zgodzić, biorąc pod uwagę, że jest to sprzeczne ze sposobem ukazywania miłości w poezji klasycznej i niezgodne z poglądami na tę kwestię samego autora²³². Jak zauważono wcześniej, nie można oceniać dzieła lub twórcy ze współczesnej perspektywy, w oderwaniu od społecznych i kulturowych uwarunkowań epoki, z której pochodzą. Niewłaściwie jest zatem twierdzenie, że w XVII wieku poeta, dodatkowo pełniący urząd szejka islamu, a co za tym idzie posiadający określone zasady

²³² İ. Z. Eyüboğlu, *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*, Broy Yayinevi, İstanbul 1991, s. 146-147.

moralne, cechy osobowe oraz wiedzę, pisał o miłości między mężczyznami. Dodatkowo fakt, że w utworze tym autor wspomina ówczesnego władcę sułtana Ahmeda I, świadczy o tym, że teza Eyüboğlu jest mało prawdopodobna.

W poniższym fragmencie poeta ukazuje radość człowieka z powodu zakończenia ramadanu – okresu postu, wyrzeczeń i umartwiania się – oraz nadejścia świąt. Chociaż świąteczny czas trwa krótko, wszyscy – duzi i mali – zakładają z tej okazji nowe, piękne stroje:

*Ana küçük büyük bir câme-i zîbâyı hazırlar
'Aceb makbûl-i 'âlemdir 'aceb mergûbdur bayrâm
Görünür rûze-dâr-ı hicre ancak yilda bir kerre
Çok eglenmez gider bir dilber-i mahcûbdur bayrâm (G. 245/2-3)*

Matki szykują i małym i dużym najpiękniejsze stroje
Czy bardziej uwielbiony jest świat, czy też święta
Raz w roku nastaje święty czas postu
Nie bawią się wówczas wstydlive piękności i nadchodzi święto

Yahya Efendi ukazuje obchody świąt także poprzez metaforę ogrodu. Świąteczne dni są wyjątkowe nie tylko dla ludu, ale również dla padyszacha i jego dworu:

*'Iyd oldu bâga makdem-i Sultân-ı kâmyâb
Gül-gûni câmesini nola giyse gülsitân (K. 2/3)*

Nastały święta, wielka radość z przybycia sułtana
Niech ogród różany przywdzieje różową szatę

Świętem równie ważnym dla społeczeństwa osmańskiego co święta religijne był Nevruz, przypadający w dniu równonocy wiosennej. W poezji klasycznej określany jako *Iyd-ı Nevruz* lub *Nevruz-ı Iyd*²³³. W cytowanym poniżej bejcie świeże gałązki, będące metaforą ukochanej, wypuszczają pierwsze listki i pączki – przywdziewają nową szatę, właśnie na okoliczność zbliżającego się święta:

²³³ *Iyd* (z osm.) – święto. (Zob. *Luggat – Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, hasło: *Iyd*, <https://www.luggat.com/iyd/1/1>, dostęp: 04.02.2019).

'İydi ehl-i gülşenin nevrûzdur kim her nihâl
Bir yeni câmeyle eyler gül gibi 'arz-ı cemâl (G. 232/1)

Nadeszło święto Nevruz i każda świeża odnóżka w ogrodzie
W swojej nowej szacie ukazuje swe piękno niczym róża

W innym bejcie Yahya Efendi nawiązuje do ówczesnej wiedzy astronomicznej. Kiedy Słońce wejdzie w znak Barana, w dwudziestą pierwszą noc marca, noc zrównuje się z dniem. Święto Nevruz symbolizuje nadejście wiosny, jak również zwycięstwa światła nad ciemnością, dnia nad nocą, słońca nad księżycem, stąd też często bywa wspomniane razem ze słońcem i wiosną²³⁴.

Tal'atındır hüsvâ mihr-i cihân-efrûzumuz
Kadr-i bahtındır cihânda 'ıydımız nevrûzumuz (G. 140/1)

Oblicze padyszacha to rozświetlające nasz świat słońce
Nasz Nevruz zwiastuje pomyślny los dla świata

Poniżej natomiast poeta wspomina o tym jak niegdyś astrologi, na podstawie kalendarza księżycowego, obliczali czas Nevruzu:

Hatın eyyâm-ı şekdir rûz-ı nevrûzu yakîn etdi
Bu takrîbiyle birkaç gün temâşâ-gâh olur sahrâ (G. 4/2)

Niebo zbliżyło do siebie dzień ramazanu i Nevrûz
A co za tym idzie za kilka dni łąki zmieniają się cele podróży

Można się domyślać, że drugi wers przytoczonego bejtu odnosi się do budzącej się do życia przyrody, a szczególnie zwierząt, które wraz z nadejściem wiosny zaczynają coraz tłumniej odwiedzać łąki i stopy.

W dawnych czasach dla uczczenia świąt na wielkich stambulskich placach rozstawiano wesołe miasteczka. Ludność miasta zbierała się tam, żeby wspólnie się

²³⁴ A. A. Şentürk, *Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)*, „Türk Dünyası Araştırmaları”, Sayı: 90, 1994, s. 174.

bawić i spacerować. Wśród atrakcji znajdowały się karuzele, a jak wynika z fragmentów cytowanych wcześniej uwadze poety nie umknęły kręcące się na nich piękności. Świąteczne dni uświetniali również kuglarze i akrobaci, poeta nawiązuje do nich, wspominając o włosach ukochanej:

Kâkül-i yâr iledir kârı dil-i şeydânın
Rîsmanın kurar üstâd-ı resen-bâz bülend (G. 42/2)

Loki ukochanej i serce rozmiłowanego połączone są liną
Którą mistrz linoskoczek zawiązuje wysoko

Nieodłącznym elementem życia społeczeństwa osmańskiego były różnego rodzaju festyny i szenliki. Jednym z nich był festyn zorganizowany na okoliczność narodzin syna sułtana Murada IV. Poeta wspomina o życzeniach składanych padyszachowi przez jego lud:

Sürûr u şevkile toldu cihânın haldı şâd oldu
Biri birine girdi tehniyetle halkı divânın (K. 3/3)

Świat napęłnił się radością i zachwytem, nastąpiła wesołość
Jeden drugiemu winszuje, lud dywanowi gratuluje

Natomiast w jednej z kasyd, napisanej dla Osmana II, w kontekście szenlików, znaleźć można nawiązania do sułtańskiej floty:

Deryâ misâl havzda gör aks-i gülleri
Gûyâ tonanma oldu deniz yüziüne revân
Pür-âteş etdi nahl-i gül-i âhl nahl-bend
Hiç görmedim tonanmada bir böyle pehlevân (K. 2/7-8)

Niczym w morskiej toni dojrzyj w basenie odbicie róż
Stały się jak flota, by mknąć po morza falach
Ogrodnik wystrzelił ogniem czerwienią krzewów róż
Nigdy nie widziałem we flocie takiego mocarza

Niewątpliwie ważnym społecznie wydarzeniem, które wywołało niemałe zamieszanie, było wprowadzenie przez sułtana Murada IV zakazu sprzedaży oraz spożywania alkoholu i tytoniu. Nawiązania do tych wydarzeń znaleźć można w twórczości wielu ówczesnych poetów, szczególnie tych, którym bliski był nurt lokalny. Zakaz tak bardzo wstrząsnął społeczeństwem, że do dnia dzisiejszego znane są historie i anegdoty z nim związane. Ubolewał z tego powodu także Yahya Efendi, o czym świadczyć może poniższy fragment:

Bâdeyi bir humda içsek kim ferâğı olmasa
Bir şarâbın mesti olsak kim yasâğı olmasa (G. 319/1)

Wypilibyśmy kielich wina, gdyby nie zaniechanie
Upoilibyśmy się winem, gdyby nie ten zakaz

Zakaz dotyczył również używania tytoniu. Podobno sułtan, żeby sprawdzić, czy obywatele stosują się do tego ograniczenia, udawał się w przebraniu do miejsc, w których mogły być sprzedawane podobne wyroby i własnoręcznie zabijał tych, którzy pogwałcili jego prawo²³⁵. Poeci klasyczni krytykowali tę sytuację, a żeby nie narazić się władcy, wykorzystywali w tym celu zmyślne gry słowne. Yahya Efendi także narzeka na to, że nie może palić tytoniu.

Ben dühân içdim diyü meclisde şâd olmam hele
İşret olsun mu bu kim fi'l-hâl burnundan gele (B. 81)

Wśród towarzyszy nie będę już radował się paleniem tytoniu
Jak teraz biesiadować, nie puszczając dymu nosem

Istnieje również opinia, że w powyższych słowach poeta nie krytykuje wprowadzonego przez padyszacha zakazu, lecz widząc, iż pomimo ograniczeń i surowych kar zwolenników palenia tytoniu szybko przybywa, z charakterystycznym dla siebie wycuciem i subtelnością gani osoby oddające się temu nałogowi²³⁶.

²³⁵ J. Thévenot, *1655-1656'da Türkiye*, Yıldız N. (tłum), Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser Serisi, Kervan Kitapçılık Basın Sanayi ve Ticaret A. Ş., İstanbul 1978, s. 153.

²³⁶ L. Bayraktutan, *Şeyhülislâm Yahya ...*, *op. cit.*, s. 60.

Być może autor nie bez powodu posłużył się również związkiem wyrazowym *burnundan gelmek* – żałować tego, co się zrobiło. Wówczas dwuwers ten można by rozumieć w sposób następujący:

Wśród towarzyszy nie będę już radował się paleniem tytoniu
Teraz pożaluje ten, kto będzie tak biesiadował

Ta rozbieżność interpretacji jest najlepszym dowodem na to, że autorowi udało się uzyskać zamierzony efekt niejednoznaczności.

Każda społeczność ma swoje wierzenia głęboko zakorzenione w jej historii i kulturze. Podobnie jak wszelkiego rodzaju gusła i przesady, mogą mieć one związek z wcześniejszym wydarzeniami lub doświadczeniami. Jednym z nich jest *cemre*²³⁷, o którym poeta wspomina w następującym fragmencie:

Gözüme 'aks-i ruhun düşmek ile yanmada gönliüm
Hevâ-yı dil katı germ oldu cemre âba düşelden (G. 283/2)

Moje serce płonie, gdy oczy me widzą odbicie mej duszy
Serce zapłonęło pragnieniem, gdy *cemre* zstąpiło do wody

W społeczeństwie tureckim od zamierzchłych czasów wierzy się, że osoby o „złym spojrzeniu”, o złych intencjach sprowadzają nieszczęście na tych, na których spojrzą. Jest to chyba jedno z najbardziej rozpowszechnionych przekonań. Z tego powodu, zarówno w przeszłości jak i obecnie, ludzie chronią się przed „złym okiem” poprzez talizmany, popularnie znane jako „oko proroka” (tur. *nazar boncuğu*). Wspomina o nich także Yahya Efendi:

Fârig etdi mihrin özge mehlikâlardan beni
Hırz imiş 'aşkın senin saklar belâlardan beni (B. 113)

²³⁷ *Cemre* – zjawisko atmosferyczne na początku wiosny, wzrost temperatury kolejno: powietrza, wody i ziemi, w równych, siedmiodniowych odstępach. Zgodnie z kulturą i mitologią ludów tureckich i altajskich dzieje się to za sprawą dżinna imieniem İmre (także: İmere lub Emire), który ukazuje się wraz z przyjściem wiosny i roztaczając drżące światło wznosi się ku niebu, później zstępuje na lód, rozpuszczając go, by następnie wstąpić w ziemię, która rozgrzana wydobywa z siebie kłęby pary. (Zob. D. Karakurt, *Türk Söylence Sözlüğü*, F-Klavve Yayınları, Türkiye 2011, s. 89).

Twoja lubość odwiodła mnie od innych piękności/niebezpieczeństw
Twoja miłość jest amuletem, który chroni mnie przed troskami

Wyraz *mehlikâ* można odczytać jako „piękności” lub „księżycowica”, ale może być to również słowo *mehâlik* czyli „niebezpieczne miejsce, miejsce zagłady” – jedno i drugie znaczenie pasuje do kontekstu. Najistotniejsze są słowa, mówiące o tym, że miłość ukochanej, niczym talizman, uchroni oblubieńca przed troskami i problemami.

W wielu miejscach Anatolii wciąż funkcjonuje przekonanie, że nogi stołu, przy którym spożywany jest posiłek, podtrzymywane są przez anioły lub że istoty te odwiedzają domy podczas posiłku. Nawiązanie do tego odnaleźć można w poniższym bejcie:

Huşk-ı nân-ı sufre-i dervîşi tahfif etme kim
Her gece kerûbiyân ol sufrenin mihmânıdır (B. 130)

Każdej nocy cherubin gości przy stole derwisza
By podtrzymać stół z suchym chlebem

Derwisze, chociaż ubodzy w dobra materialne – czego wyrazem może być suchy chleb, byli bogaci duchowo, dlatego sami cherubini gościli przy ich stołach.

Jak wynika z fragmentów utworów przeanalizowanych w niniejszym rozdziale, Şeyhülislam Yahya w swojej poezji posługuje się czystym i stosunkowo prostym językiem tureckim, wykorzystuje mowę potoczną, przysłowia, powiedzenia i frazeologizmy. W jego wierszach odnaleźć można obrazy z życia społecznego ówczesnych czasów i inne licznie występujące elementy lokalne. Pomimo, że był osobą duchowną, w swojej twórczości skupia się raczej na tematyce pozareligijnej. W swoich gazelach, skromnym stylem, opisuje sceny z życia XVII-wiecznego Stambułu. Te cechy jego poezji sprawiają, że jest on jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu lokalnego w literaturze tureckiej.

Sâbit

Sâbit, a właściwie Alâeddin Ali, urodził się w wilajecie Bośni w miejscowości Uzica (Öziçe), prawdopodobnie w 1650 roku. Przybył do Stambułu, żeby tam kontynuować edukację. Jeszcze jako student zainteresował się poezją. Otrzymał stanowisko imama u admirała floty osmańskiej Seyizâde Mehmeda Paszy. Pełnił ważne funkcje u boku kadich i muftich imperium, m.in. w Kaffie na Krymie, w Tekirdağ, w Sarajewie, Konyi i Diyarbakır. W 1709 roku powrócił do Stambułu i mieszkał tam aż do śmierci. Zmarł w 1712 roku.

Sâbit, chcąc uniknąć naśladownictwa i sztuczności, w swojej twórczości skupia się na codziennym życiu. Czerpiąc z różnych jego aspektów, wyróżnia się na tle epoki. Poeta przykłada dużą wagę do oryginalności i swojskości. Posługuje się naturalnym i humorystycznym językiem. Jego utwory charakteryzują zdania bogate w przysłowia i powiedzenia ludowe, gry słów i sprzeczności. Sâbit pisze o życiu i społeczeństwie, niewiele miejsca poświęca miłości i winu, unika również subtelnych mistycznych uczuć. Tworząc, opiera się raczej na rozumie niż na wyobraźni. Uczucia i wyobrażenia pozostają w jego wierszach na drugim planie²³⁸. Poeta wyłamuje się spod wzorców poezji perskiej oraz surowych zasad literatury klasycznej. Chętnie sięga po tureckie słownictwo, chociaż nie można uznać go za przedstawiciela nurtu *Türki-i Basit*. Stroni także od stylu dydaktycznego, choć niewątpliwie tworzący w tym samym czasie Nâbî wywarł duży wpływ na jego osobowość poetycką. Sâbit stworzył swój własny, indywidualny styl i to dzięki niemu tak wyraźnie zapisał się na kartach historii literatury tureckiej.

Właściwe Sâbitowi jest pesymistyczne spojrzenie na życie, charakterystyczne dla wielu twórców dywanowych. W swoich utworach poeta narzeka na niesprawiedliwy los, często wspomina o cierpieniach, które przyszło mu znieść na tym świecie. Nie mogąc uwolnić się od tych trosk, walczy z przeznaczeniem. Doszedłszy jednak do wniosku, że nie jest w stanie mu się przeciwstawić, wybiera uległość i poddanie.

Sâbit, wierząc w przemijalność tego świata, od czasu do czasu poszukuje szczęścia w hedonizmie. Dzięki temu chociaż na chwilę wyzwala się od problemów i poszukuje sposobów na czerpanie przyjemności z życia. Niejednokrotnie nie waha się krytykować dewotów, próbując wskazać im właściwą drogę.

²³⁸ T. Karacan, *Bosnali Alaeddin Sâbit Divanı*, Karacan Yayını, Samsun 1998, s. 10.

Poeta zwraca także uwagę na wiele problemów społecznych epoki. W swoich utworach otwarcie krytykuje ludzi skorumpowanych, dwulicowych i samolubnych. Nie oszczędza również też tych, którzy niezasłużenie szczycą się talentem poetyckim²³⁹.

Najważniejszym dziełem Sâbita jest jego dywan, jest on również autorem utworów z gatunku *mesnevi*: *Derenâme*, *Berber-nâme*, *Zafer-nâme* i *Edhem ü Hüma*, przy czym ostatni utwór nie został ukończony. Po Nâbîm, Sâbit jest jednym z najślynniejszych i najoryginalniejszych poetów XVII-wiecznych. Wyróżnia się na tle innych twórców wysublimowanym stylem poezji klasycznej, płynnie łączącym się w wierszach z grami słów, powiedzeniami i przysłowiami. Jak wspomniano wcześniej, poeta unika naśladownictwa, skupiając się na tematyce lokalnej.

Autor posługuje się bardzo interesującym słownictwem należącym do mowy potocznej, dzięki czemu zbiór jego wierszy nabiera charakteru wyjątkowego słownika poezji dywanowej. Częste sięganie po frazeologizmy i przysłowia sprawia, że poeta wyróżnia się na tle XVII-wiecznych twórców, stając się wzorem dla wielu późniejszych poetów. Dodatkowo Sâbit nadaje poezji charakter lokalny, poprzez umieszczanie w swoich wierszach wydarzeń z życia codziennego i regionalnego²⁴⁰. Próbując odróżnić się od współczesnych sobie twórców, poszukuje nowych tematów. W rezultacie jego wiersze są bogate w elementy z życia społecznego i elementy lokalne, które poeta traktuje jako wyraz nowatorstwa swojej poezji. Styl jego gazeli jest niezgodny z ówczesną tradycją. Cechujące go pragnienie wprowadzenia do poezji aspektów życia społecznego stanowi podwaliny poezji okresu tulipanowego. Na szczególną uwagę zasługują dwa *ramazaniyye*²⁴¹ poety, w których w mistrzowski sposób ukazał ludowe i religijne oblicze ramadanu i życia społecznego epoki²⁴².

Naturalnym jest, że poeci czerpią ze środowiska, w którym żyją, z jego doświadczeń, wierzeń, tradycji i zwyczajów, że wykorzystują język ludu, opisują tradycje, zabawy, kuchnię, wartości kulturowe. Nie inaczej jest w przypadku poetów dywanowych. U niektórych twórców elementy te zajmują ważniejsze miejsce i występują częściej niż u innych, tak właśnie jest w przypadku Sâbita.

²³⁹ *Ibidem*, s. 10.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 13.

²⁴¹ *Ramazaniyye* (z osm.) –gatunek w tureckiej poezji klasycznej, rodzaj kasydy, dedykowanej padyszachowi lub wysokim dostojnikom, którego początkowa część poświęcona jest ramadanowi. (Zob. *Kapsamlı Osmanlıca Sözlük*, hasło ramazaniyye, <https://www.osmanice.com/osmanlica-27206-nedir-ne-demek.html>, dostęp: 08.03.2019).

²⁴² A.A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi...*, *op. cit.*, s. 423.

Poeta jest uważnym obserwatorem i analitykiem, a swoje wnioski i spostrzeżenia w mistrzowski sposób wplata w wersy swoich utworów. Dzięki temu przekazuje kolejnym pokoleniom wiele elementów kultury, tworząc obraz codziennego życia społeczeństwa. W jego poezji wyróżnić można bardzo wiele tematów, takich jak: władza w państwie, krytyka społeczeństwa, tradycje, zwyczaje, obrzędy, wierzenia ludowe, jedzenie i picie, zabawy, choroby i metody leczenia, stroje i wiele innych. Jako ilustrację powyższego, poniżej zamieszczono fragmenty z dywanu poety:

Görince gönlümi zülfinde kendüm unutmum
Virürmiş âdeme nisyân nezâre-i maşlûb (G. 22/4)²⁴³

Widząc me serce na puklu twych włosów zapomniałem siebie
Widok wieszanego na szubienicy przyprawia człowieka o niepamięć

Niegdyś wierzono, że oglądanie czyjejś egzekucji może przyprawić człowieka o amnezję. W powyższym bejcie podmiot liryczny zatracą się w miłości do ukochanej – jego serce uwikłane jest w loki oblubienicy, niczym szyja straceńca pętlą szubienicznej liny, a ten stan może przyprawić go o niepamięć, spowodować, że się zatraci. Dodatkowo poeta posługuje się wyrażeniem *kendini unutmak* – zapominać się, zatracać się.

Inne przekonanie, o którym wspomina poeta wiąże się z polowaniami. Myśliwi przepowiadali pomyślność (lub niepowodzenie) w zależności od osób lub zwierząt, jakie stanęły im na drodze. W poniższym bejcie podmiot liryczny w rywalu, który ma wybrać się z nim na polowanie upatruje zwiastuna nieszczęścia:

Garaz şikâr ise hınzırı öldürüp gömelim
Rakip gibi uğursuzla beyim olmaz av (G. 280/6)

Jeśli zaś zamierzamy polować zabijmy tego łachudrę i pogrzebmy
Nie ma polowania, mój panie, z takim siewcą zguby jak rywal

Nieodłącznym elementem życia jest wiara i religia, a jej najbardziej rozpoznawalny symbol stanowi święta księga – Koran. Podobnie jak w chrześcijaństwie

²⁴³ Fragmenty i numerację bejtów zaczerpnięto z pracy: T. Karacan, *Bosnali Alaeddin Sâbit Divanı*, Karacan Yayını, Samsun 1998.

przysięga się, kładąc rękę na Biblię, tak muzułmanie, aby uwiarygodnić swoje słowa lub czyny, składają przysięgę na Koran (arab. *Mus 'haf*):

Cenâb-ı muşhaf-ı iclâline yemin iderüm
Eder iderse kaza bir husis içün taḥlif (K. 9/35)

Przysięgam na stronnice czcigodnego Koranu
Jeśli to wystarczy zaklinam się na jego słowa

W następnym fragmencie mowa jest również o tym, jakich czynności należy dokonać przed wzięciem do rąk świętej księgi:

Sâbit gibi evvel alup eşkümler vuzûyi
Sonra öperek Muşhaf-ı ruhsâra yapışdum (G. 251/7)

Najpierw, niczym Sâbit, ukorzyłem się we łzach
Później, ucałowałem Księgę, przyłożyłem do czoła

Inne bejty dotyczą natomiast uzdrawiających właściwości wybranych modlitw i ajetów Koranu:

Cân-ı 'alile yazdı birer âyet-i şifâ
Hâh ol ğubâr-ı şarâb-ı nûşin hâh ḥaṭ (G. 180/2)

Dla chorego napisał po jednym uzdrawiającym ajecie
Zaprań słodkości opium i wina, zaprań tych strof

Wielokrotnie w utworach Sâbita pojawia się motyw amuletów (osm. *bâzû-bend*, *hamâ'il*), ochraniających swoich posiadaczy przed skutkami tzw. „złego spojrzenia” (tur. *nazar*). Najczęściej mowa jest o, wspomnianym już, niebieskim koraliku z oczkiem, znanym pod potoczną nazwą „oko proroka” – mocowanym do ubrania lub zawieszanym na łańcuszku czy rzemieniu – lub kawałku skóry, zszytym w kształcie trójkąta, noszonym na szyi, w którym umieszczona jest kartka z wypisanym fragmentem Koranu.

Kemâl-i hüsnine göz degmesün diyü kevâkibden
Meh-i nev bir hamâ'il arz ider bâzû-yı cânâna (G. 293/3)

By jej wspaniałości złe oko nie tknęło, z gwiazd
Księżyc poprosił o amulet na pierś ukochanej

W kolejnym fragmencie poeta luźno nawiązuje do innego sposobu chronienia się przed złem i urokami oraz zapobiegania chorobom, a także przewidywania przyszłości. Było to lanie rozpuszczonego ołowiu (tur. *kurşun dökme*) do miski z wodą ustawionej na głowie osoby, która miała otrzymać ochronę lub której przyszłość zamierzano odczytać. W poniższym fragmencie Sâbit wykorzystuje powiedzenie:

kulağına kurşun akıtmiş – (dosł. mieć nalany ołów do uszu) być głuchym,
nie słyszeć/nie rozumieć, co się mówi

W tym przypadku poeta dostosował ludowe przekadło do swoich wersów i słowo „uszy” wymienił na wyraz „usta”, zmieniając znaczenie powiedzenia na „być/stawać się niemową, nie odzywać się, oniemieć”:

Bir souk şebnem yiyüp dem-beste olmuşlar ki ebr
Ağzına kurşun akıtmiş sanasın bülbüllerüñ (G. 219/9)

Chmury najadły się wilgoci nocy i zamilkły
Myślałbyś, że ktoś nalał słowikom ołowiu do ust

Jednym z wierzeń, o których wspomina autor jest przekonanie, że niektóre zwierzęta i ludzi, którzy swoimi czynami wzbudzili boski gniew, Stwórca zamieniał w kamień. W poniższym bejcie poeta pisze o kochankach, płaczących do swoich oblubienic, które zamieniły się w kamienie nagrobne:

Zann itme merkadindeki seng-i mezâridur
Taş oldı kaldı ol bütün 'uşşâk-ı zâridur (G. 82/1)

Nie myśl, że miejscem twego spoczynku jest kamienny grób
Wszyscy kochankowie obrócili się w kamień

Sâbit bardzo chętnie nawiązuje w swoich utworach do zwyczajów, przyzwyczajęń i zachowań, związanych z codziennym życiem. Poeta pisze na przykład o tym, że aby nie zapomnieć, w którym miejscu książki przerwano lekturę, do strony przyklejano odrobinę wosku, wielkości ziarna soczewicy:

Handeyle didi mûm yapışdur buracığa
Şem 'üñ yanında gerdenine dikkat eyledüm (G. 248/2)

Z uśmiechem powiedziała, przyklej tu wosk
Przy świecy zwróciłem uwagę na jej szyję

Autor wspomina także o różnych praktykach związanych z wychowaniem dzieci, żołnierką, rozwiązaniach wykorzystywanych w gospodarstwie domowym, przedmiotach codziennego użytku, potrawach i napojach. Zamieszcza także informacje o panujących obyczajach i rozwiązaniach prawnych. W poniższym fragmencie mowa jest o tym, że zgodnie z osmańskim prawem, jedną z kar za popełnienie przestępstwa było odcisnięcie na czole złoczyńcy piętna:

Bu selsâla muzâhat itmesün yohsa habâbindan
Basar teşhîr içün âb-i hayâtın alnına tamga (K. 42/24)

Niech nie porównuje wody życia do słodkiej wody
Bo pęcherzyki powietrza odcisną na niej piętno

W powyższym fragmencie pieczęcią mają być pęcherzyki powietrza, na wodzie życia. W poezji osmańskiej „woda życia” (osm. *âb-i hayât*) tłumaczona jest w różny sposób – jako krew, życie lub woda, o magicznych właściwościach, zapewniająca nieśmiertelność.

Sâbit wspomina również o karze, czekającej fałszerzy i złodziei, a którą było wyprowadzanie ich na widok publiczny, przywiązawszy im u szyi garnki:

Asdılar boynuna gök surlı 'amel pütelerin
Kalpazanlıkda tutulmuş gibi zer-ger sünbül (K. 8/8)

Przywiązali do szyi błękitem szklwione rondle
Przyłapanemu na fałszerstwie jubilerowi

Poeta nawiązuje także do zwyczajów, które przetrwały w kulturze do czasów obecnych, między innymi o przywożeniu bliskim prezentów z podróży, szczególnie z pielgrzymki do Mekki. W utworach Sâbita pojawiają się również fragmenty opisujące przyrządzanie posiłków, a przede wszystkim zwyczaj przygotowywania chałwy w domu, w którym ktoś zmarł i częstowania nią sąsiadów i innych przybyłych na ceremonię pogrzebową.

Zâhid öliyor hasret-i iftâr-ı lebünle
Helvasını vir cânı içün şâma yetişmez (G. 147/4)

Gdy pobożny człowiek umiera, mięso mlecznego zwierza
i chałwę daj za duszę jego, żeby dostała światłości

Poeta pisze także o noszeniu czarnych szat na znak żałoby oraz o wdziwaniu bieli w czasie świąt, o wzywaniu na modlitwę przez muezzina recytującego ezan z minaretu, a także o obyczajach związanych ze świętami i ramadanem:

Müezzin-i çemene nukre vormese şebnem
Çikup minâre-i serv üstine ezân mı virür (G. 124/4)

Zanim nocna wilgoć kroplami osiądzie na trawie
Muezzin wspina się na strzelisty minaret i recytuje ezan

W innych fragmentach można znaleźć informacje o rozmaitych czynnościach, które wraz z rozwojem techniki odeszły w zapomnienie, takich jak sposoby na usuwanie błędów lub zabrudzeń z atramentu podczas pisania, wzmacnianiu grzbietów i okładek książek, przesyłaniu wiadomości za pomocą gołębi, rozpalaniu ognia i „dzieleniu się” nim z sąsiadami, a także wielu innych. W czasach, gdy nie było jeszcze zapalek, ogień

rozpalano od iskry uzyskiwanej przez energiczne uderzanie specjalnego kamienia tzw. krzesaka. Czynność ta była dość mozolna, dlatego powszechnym było dzielenie się ogniem. Często, gdy ogień w palenisku przygasał trzeba było szybko biec do sąsiedniego domostwa i „pożyczyć” ogień od sąsiada. W języku polskim znajdziemy nawiązanie do tego w związku frazeologicznym „wpadać jak po ogień”, w języku tureckim używa się sformułowania *ateş almak* (dosł. brać ogień), a także zwrotu: *Ateş almaya mı geldin?* (Przyszłaś/przyszedłeś po ogień?) – w odniesieniu do osoby, która pojawiła się gdzieś na krótko i zaraz wychodzi.

Gûyâ ki âteş almağa gelmişdi Sâbitâ
Aldi şerâre-i dili gitdi hevâsına (G. 307/5)

Przyszła do Sabita niczym po ogień
Zabrała iskrę i odeszła do swych pragnień

W swoich bejtach poeta zawarł także informacje np. o wyglądzie starych domów, których drzwi wyposażone były w kołatki albo obręcze, a w wejściu wisiała zasłona, chroniąca przed dostaniem się zimna do środka:

Gûşum misâl-i halka-i der heb kapudadur
Çeşm ise mim-i müjdeye nâzır harifdür (Tc. 1, 6/3)

Na drzwiach zawsze wisi pierścień niczym ucho
Oko zaś wraz z nim wyczekuje pomyślnych wieści

Miftah-ı kazâ kufl-ı temennayı açınca
Çün perde-i der bâb-ı tevekküle göğüs ger (Kıt. 16)

A gdy klucz niespodziewanie kłódkę zapragnie otworzyć
Pierś twoją ochroni w drzwiach wisząca zasłona

Sâbit poświęca wiele miejsca chorobom, schorzeniom i tradycyjnym, ludowym metodom ich leczenia. Pisze o kuracji aplikowanej w przypadku zapalenia spojówek

i ucha, o łagodzeniu objawów trądu i żółtaczkę, sposobach na przyspieszenie gojenia ran, a także metodach znanych również obecnie, jak „wypocenie się” przy przeziębieniu:

Soğuk geçerse ‘arakdur ‘ilâci derliye gör

Ne imtinân-ı rahîki ne nâz-ı ‘uşşâkı (G. 353/6)

Przy przeziębieniu upatruj leku w poceniu

Nie bądź wdzięczny winu, ani zalotom ukochanej

Często poruszonymi przez poetę kwestiami są również handel i związane z nim obyczaje, jak na przykład uścisk rąk, oznaczający „ubicie interesu”. W jednym z utworów poeta nawiązuje do tego popularnego, również w dzisiejszych latach gestu – podmiot liryczny w zamian za pocałunek ukochanej, ofiarowuje jej swoje życie. Dodatkowo poeta posłużył się zwrotem:

evdeki hesap çarşıya uymaz – (dosł. domowe targi/rachunki nie przystają do bazaru)
nie wszystko idzie zgodnie z planem

Gice bûs-ı dehânın nakd-i câna el tutuşmuşduk

Peşimân oldı uymaz evdeki güftâr bâzâra (G. 291/3)

Nocą uścisnęliśmy dłonie, życie zapłata za ust twych pocałunek

Pożałował, że domowe rachunki nie przystają do bazaru

Poeta opisuje aspekty ekonomiczne życia społeczeństwa osmańskiego, zasady handlu oraz działania władz, mające na celu ukrócenie niepożądanych praktyk. W jednym z utworów Sâbit nawiązuje do praktyki nazywanej *iltizam*, która miała swoje początki w XVII wieku, polegającej na przekazywaniu, za odpowiednią opłatą, zasobów, przynoszących dochody skarbu państwa w ręce osób prywatnych. Osoby, które nabyły *ilzitam* czyli *mültezimler*, opłatę na rzecz państwa uiszczaly „z góry”, a następnie pobierały ją od ludu²⁴⁴:

²⁴⁴ M. E. Yardımcı, E. Oflaz, O. Menecler, *Tarihsel Surecte İltizam Sisteminin Sosyo Ekonomik Etkileri; Devlet Erkinin KisiselKullanimi 'Mültezim'*, „Duzce İktisat Dergisi”, Vol. 1, Issue 1, ss.57-68.

Kesmezse iltifâtını gamzeñ kulûbdan
Alsun göñül mukâtâsın iltizâm ile (G. 289/4)

Jeśli nie przykuje uwagi twego zranionego serca
Niech zabiera serce razem z wpływami z *ilzitam*

W zależności od rodzaju dobra, którym handlowano, od kupujących i sprzedających pobierano różnego rodzaju podatki. W poniższym dwuwiersie autor wspomina o podatku nazywanym *bac*:

Bâc-ı sipâhdan iki yüz akçe almağa
Divân-ı hüsnê çikdi virüp 'ârz-ı hâl hatt (G. 181/3)

Dla dobra państwa wręczywszy petycję
Żeby od spahisa na *bac* dwieście akcze pobrać

Aby zapobiegać oszustwom w Imperium Osmańskim (i nie tylko) istniał zwyczaj stemplowania tkanin. Na stemplu znajdowała się informacja o rodzaju tkaniny oraz jego cenie. Poeta nawiązuje do tego w poniższych słowach:

Şu hoş-kumâş-ı nesîc-i belâgate Sâbit
Bu şâh beyt ile tamga-zen-i perend oluruz (G. 143/5)

Wyczuciem i trafnością tego szach bejtu, Sâbit
Przypieczętował tę piękną atlasową tkaninę

Szach bejtem nazywany jest najpiękniejszy, a przez to najważniejszy, bejt gazeli. W powyższym dwuwiersie Sâbit, bez fałszywej skromności, porównuje swój szach bejt do pieczęci, która wskazuje na jakość materiału, tu zaś ma być potwierdzeniem jego poetyckiego kunsztu.

Utwory Sâbita są także źródłem informacji o noszonych w owych czasach strojach, o tkaninach z jakich były szyte, a nawet kolorach w jakich występowały.

Sünbül beneşsedür yakışan bâğ-ı hüsnüne
Kaftanun âsümânîsi ferrâcenüñ mori (G. 346/6)

Hiacynt i fiołek pasują do ogrodu twej urody
A błękit kaftana twego do fioletu feradży²⁴⁵

Semmûr kontosında o billûr tûgmesi
Beñzer şu necme kim çika zîr-i sehâbdan (G. 362/3)

Te kryształowe guziki w sobolowym kontuszu
Podobne są do Plejad błyszczących pośród chmur

Jak wynika z powyższego, wplatanie elementów lokalnych w treść utworów jest jedną z cech poezji Sâbita, pozwalającą na zakwalifikowanie twórczości poety do nurtu *mahallileşme*. Inną właściwością jest częste wykorzystywanie przez autora przysłów, powiedzeń i frazeologizmów jako środków ekspresji. Pod tym względem Sâbit niewątpliwie wyróżnia się na tle sobie współczesnych. Przypatrując się niektórym utworom, można nawet odnieść wrażenie, że wiele bejtów zostało wkomponowanych w utwory tylko po to, aby umieścić w nich te zwroty²⁴⁶. Część z przysłów i frazeologizmów, które Sâbit wykorzystuje w swych wierszach przetrwała do czasów obecnych (choć niektóre w zmienionej formie), inne zostały całkiem zapomniane. Aby dopasować te elementy do harmonii, poeta niejednokrotnie zmienia konstrukcję zdania lub zastępuje tureckie słowa ich odpowiednikami arabskimi i perskimi. Umieszczając przysłowie w swoich bejtach, autor często wprowadza je słowami: *eski mesel*, *eski darb-ı mesel*, *eskiden darb-ı mesel* (dawny przykład, dawne powiedzenie, dawniej powiadano) lub *dirlir* (mówią, mawiają). Poniżej zamieszczono przykłady przysłów i frazeologizmów użytych przez Sâbita w jego utworach.

²⁴⁵ Feradża (tur. *ferace*) – rodzaj damskiego okrycia wierzchniego, noszonego przez kobiety w Anatolii w czasach Imperium Osmańskiego. (Zob. *Wikipedia*, hasło: *ferace*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferace>, dostęp: 25.01.2023).

²⁴⁶ T. Karacan, *Bosnah Alaeddin...*, *op. cit.*, s. 69.

'Aceb mi ağlar isem haṭṭuna eceldür bu
Ak akça kara gün için dinür meseldür bu (G. 277/1)

Czyż to dziwne, że płacę to kres życia władcy
Lecz mówi się, że czysty pieniądz jest na czarny dzień

ak akçe, kara gün içindir – (dosł. białe/czyste akcze jest na czarny dzień) pieniądze,
które zarobiliśmy uczciwą pracą, wybawią nas z niektórych problemów w trudnym czasie

Prawdopodobnie poeta pisze o śmierci Mustafy II w 1074 roku. Zmiana na sułtańskim tronie mogła spowodować pogorszenie się sytuacji życiowej poety, stąd obawa przed zbliżającą się „czarną godziną”.

Âfitâba sor begüm üftâdelük mâhiyyetin
Hâl-i mecrûhi ne bilsün damdan düşmeyenler (G. 256/2)

Zapytaj słońce, o pani, czym są miłosne męki
Cóż mogą wiedzieć o cierpieniu ci, który nie spadł z dachu
[Cóż mogą wiedzieć o cierpieniu ci, którzy go nie zaznali]

damdan düşen, damdan düşenin hâlinden (hâlini) bilir – (dosł. ten kto spadł z dachu,
rozumie tego kto z dachu spadł) ktoś, kto doświadczył trudnej sytuacji, zrozumie tego,
który znalazł się w podobnych okolicznościach

Nie tylko w języku tureckim istnieje wiele mądrości ludowych, mówiących o tym, że z każdej sytuacji jest wyjście i że na każdy problem znajdzie się jakaś rada. W poniższym bejcie poeta odnosi się do innej mądrości przodków, w myśl której, kto nie powie o swoim problemie, temu nie można pomóc w jego rozwiązaniu.

Renciş-i hâtıra 'arz eyle şifâ niyetine
Derdini söylemeyen hasteye timâr olmaz (K. 5/15)

Poproś by wspomniał o swym bólu, w celu wyzdrowienia
ci, co swych trosk nie wyjawia, nie znajdą uleczenia

derdini söylemeyen (saklayan) derman bulamaz – ten, kto nie zwierzy się ze swojego problemu (ukryje go), nie znajdzie nań lekarstwa

W kolejnym dwuwiersie Sâbit powołuje się na inną uniwersalną prawdę, zgodnie z którą charakter człowieka nie można zmienić.

Hûy cân altındadır dirler lebün tahtındaki
Habbetü'l-sevdâdur ârâmu hûy-ı 'âşıkun (G. 216/6)

Usta twe mówią, że charakter kryje się w duszy
W naturze zakochanego jest najgorętsze kochanie

huy canın altındadır – (dosł. charakter jest pod duszą) człowiek nie jest w stanie wyzbyć się swoich przyzwyczajęń i zmienić swojego charakteru (powiedzenie o podobnym znaczeniu w języku polskim to: „kto się wróblem urodził, ten kanarkiem nie będzie”)

Przedstawione powyżej przykłady, to tylko niektóre z dużej ilości przysłów, które poeta zawarł w swoich utworach. Równie liczną grupę stanowią frazeologizmy. Podobnie jak przysłowia, nadają one utworowi kolorytu, melodyjności i wyrazistości znaczenia. Sâbit lubował się regionalnych powiedzeniach i potocznych zwrotach. Wśród nich można wyróżnić te, które zbudowane są tylko z tureckich słów:

ağzında tıy bitmek (B.158) – (współcz. *dilinde tıy bitmek*) – mieć dość ciągłego powtarzania tych samych słów,

boynuna almak (G. 90/2) – (dosł. wziąć na swoją szyję) wziąć na siebie (np. winę, dług, zadanie) – (por. wziąć na swoje barki),

etekleri tutuşmak (G. 94/4) – niecierpliwic się, ekscytowac się, nie móc się czegoś doczekać (por. palić się do czegoś),

sakal başı dağıtmak (B.154) – rozpaczać (por. rwać włosy z głowy),

toz kondurmamak (G. 118/5) – (dosł. nie pozwolić położyć [na kimś] drobinki kurzu) nie dać powiedzieć o kimś złego słowa,

gönlüne girmek (K. 7/19) – (dosł. wejść do serca) przypodobać się komuś, zyskać/odzyskać czyjeś względy.

Następną grupą są frazeologizmy stanowiące połączenie wyrazów tureckich oraz arabskich i perskich:

bâda vermek (yele vermek) (G. 287/4) – (dosł. puścić z wiatrem) roztrwonić, przehulać,

dâmenini kurtarmak (G. 232/5) – (współcz. *paçasını kurtarmak*) uratować skórę; wyjść cało z opresji.

W poezji Sâbita występują także związki wyrazowe, w których miejsce słów tureckich zajęły ich arabskie i perskie odpowiedniki lub tureckie archaizmy:

can kulağıyla istimâ etmek (dinlemek) (G. 237/4) – (dosł. słyhać uszami duszy) słyhać uważnie, w pełnym skupieniu,

çeşm-i hiyânet ile nazar etmek (yan gözle bakmak) (G.117/2) – patrzeć z ukosa, patrzeć/spoglądać spode łba,

gûşına girmek (kulağına girmek) (K. 15/5) – przykuć słowami czyjąs uwagę, sprawić, że ktoś słyha z uwagą, być słyhanym z uwagą,

kâmetini ham itmek (belini bükmek) (K. 34/38) – (np. o problemie) przygnieść kogoś; sprawić, że ktoś ugiął się pod ciężarem (sytuacji, problem itp.),

pâyine yüz sürmek (ayağına yüz sürmek) (T. 20/2) – paść komuś do stóp; okazywać wielki szacunek, uwielbienie.

Jak zauważono wcześniej, poeta nie zawsze zachowuje porządek związków frazeologicznych. Podobnie jak innym twórcom, Sâbitowi zdarza się przestawić szyk

wyrazów w związku frazeologicznym, powiedzeniu czy przysłowiu, tak aby dane wyrażenie dopasować do rytmu i melodii utworu.

Jedną z cech charakterystycznych nurtu lokalnego jest wykorzystywanie w poezji zwrotów należących do mowy potocznej, wykrzyknień, a nawet przekleństw, złorzeczeń i wulgaryzmów powszechnie wykorzystywanych w codziennym języku. W dywanie Sâbita często natknąć się można na tego typu zwroty np. *Allah bela(sı)ni versin* – niech go/cię Bóg pokara, *çok yaşa* – na zdrowie (dosł. żyj długo), *helal olsun* – niech ci wyjdzie na dobre. Poniżej przedstawiono wykorzystanie potocznych zwrotów w konkretnych fragmentach:

Bu derd ile habâb-ı meyi görmesün gözüm

Mahmurluk bir âfet imiş bâde bir maraz (G. 174/3)

Niech me oczy nie widzą trosk i serdeczności wina

Pijaństwo jest utrapieniem, wino zaś chorobą

gözüm görmesin – (dosł. niech moje oko nie widzi) – nie chcę czegoś widzieć/doświadczać; trzymajcie [to] z dala ode mnie

Podmiot liryczny krytykuje postawę ludzi, którzy pocieszenia upatrują w pełnym kielichu. Życzy sobie, aby w jego życiu nie było problemów i trosk, ani wina, które miałyby się stać najlepszym przyjacielem w takim trudnym czasie.

Dağıtma kendüni Sâbitle lâle-zâra açıl

Be-hey gönül sana mı kaldı bu perîşânlık (G. 198/6)

Nie trudź się tak, wybierz się z Sâbitem do tulipanowego ogrodu

Hej! Serce, akurat ty musisz się tak mordować?

Be-hey – hej! – wykrzyknienie charakterystyczne dla języka mówionego

Sana mı kaldı? – (coś) przypadło (akurat) tobie; akurat ty musisz się tym zajmować?

N'ışleşem ben de dil-i hasteye bilmem n'itsem

Zehr ise işledemez zahmuma merhem itsem (G. 242/1)

Cóż mam począć z moim chorym sercem, nie wiem, co robić
Nawet trucizna nic nie zdziała, położę maść na mą ranę

n'ışlesem n'itsem (także: *ne yapsam, ne etsem*) – cokolwiek zrobię, cokolwiek zdziałam

Gözüm görüp seni gönlüm beğendi sultânım

Ķumâş-ı hüsne özendüm efendi sultânım (G. 247/1)

Gdy oczy me cię ujrzały, serce cię sobie upodobało, sułtano
Staralem się, żeby tkanina była najpiękniejsza, o moja sułtano

göz görür gönül ister – dosł. oczy widzą, serce pragnie

Buyur delâlet-i ışk ile kûy-ı cânâna

Egerçi kim görünen köye istemez delil (K. 3/66)

Proszę oto dowód miłości i w sercu ukochanej miejsca

Wszelako nie trzeba nikogo prowadzić do widocznego miejsca

görünen köy kılavuz istemez – (dosł. widoczna wieś [miejsce] nie wymaga przewodnika)
coś oczywistego nie wymaga dowodów

Na początku XXI wieku powstało wiele prac dotyczących podobieństw między poezją dywanową a poezją ludową. Jednym z punktów wspólnych tych rodzajów poezji jest wykorzystanie techniki zwanej „powiedziałem-powiedziała” (tur. *dedim-dedi*)²⁴⁷. Pierwsze przykłady tej techniki znaleźć można w *Divanü Lügati't- Türk* Mahmuda z Kaszgaru. Autor wspomina o utworze o tematyce miłosnej, którego poszczególne wersy rozpoczynają się od słów *aydum* i *aydi*²⁴⁸. W późniejszych epokach ten sposób pisania powtarza się zarówno w poezji ludowej jak i dywanowej. W poezji ludowej technika ta często wykorzystywana była w utworach z gatunku *koşma* lub *semâi*, mających formę dialogu np. między aszykiem i jego ukochaną. Z czasem zmieniła się w tradycję pisarską

²⁴⁷ H. D. Batislam, *Divan Şiiriyle Halk...*, *op. cit.*, s. 201-211.

²⁴⁸ *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri: Tarih, Antoloji, Ansiklopedi, Ötüken Söğüt Yayınları*, İstanbul, Ankara 2004, s. 122-123.

właściwą poezji ludowej. Jednakże, jak wykazano na podstawie wspomnianych prac, pojawia się ona także w utworach należących do poezji dywanowej, a wśród nich w wierszach Sâbita. Dzięki temu zabiegowi autor upodabnia język swojej poezji do mowy potocznej:

Didüm eyvân-ı vasluna çıkayum
Hande-fermâ-yı nâz olup didi çık (G. 202/2)

Rzekłem wyjdźmy na taras
Roześmiała się uroczo i rzekła „nie”

W powyższym fragmencie, oprócz omawianej techniki „powiedziałem-powiedziała”, poeta sięga również po onomatopieję *çık* – charakterystyczne dla Turków „cyknięcie”, oznaczające odmowę.

Didüm anañ mı güzel şâh-ruhum zâtuñ mı didi
Bin nâz ile anam da güzel ben de güzel G. 238/3

Rzekłem czy matka twa jest piękna, pani serca mego
Rzekła urokliwie: i matka moja piękna, i ja piękna

Inne elementy noszące cechy języka ludowego, które można znaleźć w poezji Sâbita to powtarzanie wyrazu w celu wzmocnienia jego znaczenia, jak również dla utrzymania harmonii utworu, np. *kat kat* (G. 257/1), *çâk çâk* (K. 41/5), *kana kana* (K. 43/38) czy *yegân yegân* (K. 34/33).

Dywan Sâbita jest także cennym źródłem słownictwa tureckiego. Część wyrazów wykorzystywana jest we współczesnym języku, inne wyszły z użycia, zyskując status archaizmów. Niektóre z nich to:

artuk (T. 8/8) – współcześnie: *başka, gayri; fazla, ziyade; üstün* – inny, dodatkowy, ponad;

bildur (G. 205/7) – współcześnie: *geçen yıl* – ubiegły rok;

çapkun (G. 336/4) – współcześnie: *hızlı koşan at* – rączy rumak; we współczesnym języku tureckich funkcjonuje również słowo *çapkın*, oznaczające lubieżnika;

çepel (K. 17/69) – współcześnie: *kirli, pis, mundar, pislik, bataklık* – brudny, plugawy, bagno;
döymek (G. 14/5, G. 17/16, G. 24/1, G. 89/6, G. 269/6, B. 168) – współcześnie: *dayanmak, katlanmak, tahammül etmek* – znosić, wytrzymywać, trawić;
etmek (G. 24/4, K. 6/6, K. 43/78, G. 133/9) – współcześnie: *ekmek* – chleb;
eyi (B.128) – współcześnie: *iyi* – dobry;
ırağ (G. 24/6, G.320/5) – współcześnie: *uzak* – daleki;
ilenç (Tc.1/4) – współcześnie: *beddua, azarlama* – przekleństwo, złorzeczenie, reprimenda;
koçmak (L. 3/6) – współcześnie: *kucaklamak, sarılmak, bağrına basmak* – obejmować, przytulać, przygarnąć do piersi;
paşmak (G. 310/3) – współcześnie: *ayakkabı* – but;
şimdengerü (K.13/2) – współcześnie: *bundan sonra, bundan böyle, artık* – od teraz, od tej pory, już;
tınmak (G. 89/2) – współcześnie: *ses çıkarmak, söz söylemek* – wydawać dźwięk, mówić;
torlak (L. 2/2) – współcześnie: *genç, acemi, toy; parlak, tüysüz oğlan* – młody, niedoświadczony, nieopierzony, gołowąs;
yilmek (B. 137) – współcześnie: *koşmak, acele yürümek, esmek* – biec, iść szybkim krokiem, wiać²⁴⁹.

Opisane powyżej cechy poezji Sâbita pozwalają uznać go za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu lokalnego w XVII wieku. Przysłowia, powiedzenia ludowe i frazeologizmy zajmują ważne miejsce w utworach tego poety. O przynależności do nurtu *mahallileşme* świadczy nie tylko język, jakim posługuje się Sâbit, ale również podejmowana przez niego tematyka. Poeta opisuje m.in. sceny z codziennego życia ówczesnego społeczeństwa, wierzenia i przekonania, zwyczaje, choroby i metody ich leczenia, stanowiska i rodzaje służby państwowej, stroje, przyrządy i przybory wykorzystywane w codziennym życiu, potrawy i napoje, zabawy. To wszystko sprawia, że dywan Sâbita jest jednym z najpiękniejszych przykładów poezji dywanowej, zawierającej elementy lokalne.

²⁴⁹ Inne archaizmy występujące w dywanie Sâbita znaleźć można w artykule Y. Kaplana *Sâbit'in Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri*, "Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/4 Summer 2009, ss. 599-635.

XVIII-wieczni przedstawiciele nurtu lokalnego w literaturze dywanowej

Nedîm

Nedîm to jeden z najwybitniejszych i najbardziej znanych przedstawicieli tureckiej literatury dywanowej – w rzeczywistości miał na imię Ahmet i przyszedł na świat w Stambule, gdzie mieszkał w dzielnicy Beşiktaş. Urodził się prawdopodobnie w 1681 roku. Jego matką była Saliha Hatun, pochodząca z rodu Karaçelebizadeler, który służył państwu od czasu podboju Stambułu, ojcem zaś kadi Mehmet Efendi – syn Mustafy Muslihittina Efendiego z Merzifonu, kazaskera w czasach panowania sułtana İbrahima (1640-1648). Dziad przyszłego poety, z powodu swoich złych nawyków, nie cieszył się sympatią ulemów i ludu, którzy nadawali mu rozmaite, niezbyt pochlebne przezwiska. Z tego powodu cierpiał również Nedîm, nazywany przez niektórych nieżyczliwych mu poetów – jak np. Osmanzada Taipa – *Mülakkabzade* („z rodu przezywanych”; „potomek przezywanych”). Sam Ahmet odebrał staranną edukację. Studiował nauki klasyczne, znał również arabski i perski na tyle dobrze, by móc tworzyć w tych językach. Po ukończeniu studiów podjął pracę jako badacz prawa islamskiego²⁵⁰.

Największą sławę jako poeta Nedîm osiągnął za panowania sułtana Ahmeta III, w tzw. Erze Tulipanów (tur. *Lale Devri*), przypadającej na lata 1718-1730. Znany był z dekadencjonalnych, a wręcz wyuzdanych treści. Posługiwał się klasycznymi formami poezji, ale zasłynął także popularyzowaniem użycia ludowych form *türkü* i *şarki* w poezji dywanowej. Chcąc zdobyć uznanie jako poeta, napisał kilka kasyd na cześć Alego Paszy, sprawującego urząd wielkiego wezyra w latach 1713-1716. Jednak dopiero jego następca – Nevşehirli Damat İbrahim Pasza docenił ich sztukę i zapewnił poecie miejsce na dworze sułtana. Nedîm bardzo zbliżył się do wielkiego wezyra, który pełnił również funkcję jego sponsora w ramach osmańskiego systemu patronatu. To właśnie w tym okresie powstały najznamienitsze utwory poety, które – wraz z dość krzykliwym i wyrazistym trybem życia – zapewniły mu sławę. Rozrywkowy styl życia, poglądy artystyczne i estetyczne, przekładające się na jego poezję, sprawiały, że Nedîm wyróżniał się na tle innych

²⁵⁰ M. Macit (red.), *Nedîm Divanı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul 2012, s. 9.

twórców tej epoki. Poeta nie stronił też od alkoholu i substancji narkotycznych – szczególnie opium.

Wiadomo, że Nedîm zginął w 1730 roku podczas buntu janczarów, którego inicjatorem był Patrona Halil, ale istnieją sprzeczne wersje co do bezpośredniej przyczyny śmierci poety. Najpopularniejsza z nich mówi, że spadł z dachu swojego domu w dzielnicy Beşiktaş podczas próby ucieczki przed buntownikami. Zgodnie z inną zmarł na skutek spożycia nadmiernej ilości alkoholu, a jeszcze inna, że oddał ducha ze strachu, przerażony torturami, jakim poddany został İbrahim Pasza i jego świta. Poeta został pochowany w dzielnicy Üsküdar w Stambule²⁵¹.

W XVIII wieku zjawisko lokalizacji wyrażające się w przeniknięciu do literatury wysokiej elementów lokalnych, tradycji i zwyczajów, staje się jeszcze bardziej zauważalne. Nedîm, który w swoich utworach poświęca wiele miejsca elementom lokalnym, jest najważniejszym przedstawicielem tego prądu. W swoich kasydach Nedîm opowiada o Stambule. W gazelach jego inspiracją jest piękno ludzkiego życia. Poeta odegrał też ogromną rolę w procesie „oczyszczania” języka. Dzięki niemu poezja dywanowa zyskała swój indywidualny charakter i stała się bardziej lokalna.

Najwspanialsze wytwory poezji dywanowej, podobnie jak innych rodzajów literackich, pochodzą sprzed XVIII w., stąd też ówczesnym poetom trudniej było stworzyć nowatorskie i piękniejsze dzieła. Problem ten zauważalny jest w twórczości wszystkich poetów tego okresu. Mówi się na przykład, że Sâbit, żyjący na początku XVIII wieku, w którym kontynuowano tradycyjną poezję opartą na klasycznych wzorcach, wykorzystując powiedzenia i różnorodne gry słowne, tworzył nowatorskie wiersze, wyznaczając nową ścieżkę poezji. W rzeczywistości natomiast tendencję tę zapoczątkował Necâtî w XV wieku. W XVIII wieku, w porównaniu z poprzednimi stuleciami, poświęca się więcej miejsca tematom lokalnym i realistycznym opisom otoczenia, w poezji obficie korzysta się z języka potocznego, obserwuje się większy wzgląd na upodobania i gusta ludu²⁵².

W odróżnieniu do wcześniejszych okresów, w XVIII wieku *mahallileşme* nie jest już zjawiskiem marginalnym, a przedstawicielami tego nurtu są czołowi twórcy tego stulecia. Ruchy mające na celu „oczyszczanie” (tur. *sadeleşme*) tureckiej kultury,

²⁵¹ W. G. Andrews, *Nedim*, [w:] Andrews W. G., Black N., Kalpaklı M., *Ottoman Lyric Poetry: An Anthology*, University of Texas Press, Austin 1997, ss. 253–255,

A. Orga (red.), *Istanbul (Poetry of Place): A Collection of the Poetry of Place*, Eland Publishing Ltd., London 2007.

²⁵² H. Mazioğlu, *Nedim*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 64.

uwidaczniają się przede wszystkim na polu językowym i idealnie komponują się z przechodzącym swój rozkwit zjawiskiem lokalizacji. Stambulska odmiana języka tureckiego używana od czasu do czasu przez takich poetów jak Bâkî, Seyhülislam Yahya i Nâilî, w gazelach Nedîma staje się naturalnym środkiem wyrazu. Dodatkowo poeta, wlewając w swoje utwory uczucia, myśli, piękno i subtelność ekspresji, nadaje im właściwy sobie charakter, który w literaturze przedmiotu określa się mianem *Nedîmane şîir* (wiersz nedimowski):

Der sana Nedîmâ bunu tekrâr-be-tekrâr
Bîgâne ile etme sakın azm-i çemenzâr (M. 26 V/1,2)²⁵³

A Nedîm tak wciąż i wciąż ci powtarza
Żebyś z nieznanymi na łąki i w ogrody nie chadzała

Już na pierwszy rzut oka zauważa się odmienną atmosferę, panującą w utworach poety. Z jego wersów emanuje beztroska i lekkość, a słowa skierowane do obiorcy są bardzo praktyczne i “życiowe”.

Hamdır mîve-i vaslîm sana olmaz dersin
Olsun ey tâze nihâl-i çemen-i cân olsun (M. 35 III/3,4)

Mówisz, że owoc złączenia z ukochaną jest surowy, to nie dla ciebie, mówisz
Nie szkodzi, niech będzie z niego sadzonka w ogrodzie życia

Jak wynika z powyższego, mimo iż poeta sam prowadził życie pełne zabaw i hulanków, w swoich utworach nie zachęcał do rozwiązłości.

Senin her cevrine bin cân ile sabr eylerim ammâ
Beni pek öldürür ey bî-vefâ ellerle bâzârın (M. 29 IV/3,4)

²⁵³ Fragmenty i numerację bejtów zaczerpnięto z dywanu Nedîma opracowanego przez Muhsina Macita *Nedîm Divânı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul 2012.

Przez tysiąc żyć znosił będę okrucieństwo twoje lecz
Zabijają mnie twoje targi z fałszywymi rękami

Nedîm-i zâra benzer âşıkım yokdur demişsin sen
Efendim işte vardır ben esîrin ben giriftârın (M. 29 V/3,4)

Powiedziałam, że nie masz kochanka podobnego zdesperowanemu Nedîmowi
Ależ pani, przecież masz – jestem twoim więźniem, twoim niewolnikiem

Sen de gel gâhîce hâlî kalmasın cânâ yerin
Suç benim olsun beni döğsün duyarsa mâderin (M. 21 IV/2,3)

Kochana, ty też przyjdź od czasu do czasu, niech miejsce twoje pustką nie świeci
Niech ja będę winny, niech mnie się dostanie, jeśli się dowie matula twoja

Kim öğretti sana cânâ bu denlî şîve vü nâzı
Ki dâ'im böyle nâz ile güler nâz ile söylersin (M. 30 II/3,4)

Kto cię nauczył, kochana moja, tych dąsów i tych kaprysów
Że zawsze się tak zalotnie śmiejesz i tak zalotnie rozmawiasz

Wszystkie przytoczone powyżej fragmenty pieśni charakteryzuje czytelność i bezpretensjonalność adekwatna do uczuć poety. Nedîm, czy raczej podmiot liryczny, zwracając się do ukochanej wykorzystuje prostotę i przejrzystość języka mówionego. Czytając te utwory, można odnieść wrażenie, że jest to zapis zwykłej, codziennej rozmowy.

Sen böyle soğuk yerde niçün yatar uyursun
Billahi döğer dur hele dâyen seni görsün
Dahı küçücüksün yalnız yatma üşürsün
Serd oldu havâ çikma koyundan kuzucağım (M. 26 II/1-4)

Dlaczegoż to śpisz, leżąc w miejscu tak chłodnym?
Zobaczysz, niańka ci wkropi, kiedy cię tak dojrzy
Jesteś jeszcze mała, zmarzniesz – nie śpij sama
Pogoda się oziębiła, nie wychodź mego z łoża, miła

Źródłem natchnienia Nedîma są sytuacje dnia codziennego, sceny z życia jego samego oraz ludzi z jego otoczenia. Uczucia i pragnienia, jakie wyraża w swoich pieśniach, a przede wszystkim w gazelach emanują pięknem autentyczności – prawdziwego człowieka i jego życia²⁵⁴.

Dur zuhûr etsin hele her gûşeden bir dil-rübâ
Kimi gitsin bâğa doğru kimi sahrâdan yana (M. 17 IV/1,2)

Poczekaj, niech z każdego zakątka wychyną zalotnicy,
Niech jedni pójdą w ogrody, inni zaś na łąki

Tıfl-ı nâzım cümle gördüm deyü aldatma beni
Görmedin bir hoşça sen dahı ol dil-cû gülşeni (M. 17 V/1,2)

Kapryśnico moja, nie zdradzaj mnie, myśląc, że wszystko widziałas
Nie widziałas jeszcze tego urzekającego serce ogrodu

Meğer zâlim kaçup tenhâca Sa 'd-âbâda dek gitmiş
Temâşâ eylemiş âlâyını şevketlü hünkârın (M. 29 II/3,4)

Skoro okrutnica uciekła i sama udała się aż do Sadabadu
Obejrzała pochód czcigodnego sułtana

Jak widać u Nedîma także pojawia się znany motyw Sadabadu jako miejsca, w którym zasmakować można miejskich rozrywek, a powyższy fragment nie jest

²⁵⁴ H. Mazioğlu, *Nedim, op. cit.*, s. 46.

odosobniony. Poeta w swoich pieśniach dosłownie opowiada historie, opisuje przeżyte uczucia. W pieśni z refrenem: *Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a* jest jednym z najbardziej znanych utworów opisujących Sadabad. Za jego pośrednictwem można dosłownie zobaczyć Nedîma, który obsypuje ukochaną słodkimi słówkami, zabiera ją ze sobą, razem z nią wsiada do łodzi, czekającej w gotowości na wybrzeżu Beşiktaş i płynie do Sadabadu, tam bawi się, czerpie z życia, spaceruje wśród fontann, czyta pieśni, recytuje gazele, przechadza się sekretnymi drogami, prowadzącymi na wybrzeże.

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (M. 40 I/ 1-4)

Chodź, zasmakujmy przyjemności dla tego serca bez radości
Chodźmy, ma jak cyprys smukła, udajmy się do Sadabadu
Łódź z trzema parami wiosł już czeka na wybrzeżu
Chodźmy, ma jak cyprys smukła, udajmy się do Sadabadu

Geh varup havz kenârında hırâmân olalım
Geh gelüp kasr-ı cinan seyrine hayrân olalım
Gâh şarki okuyup gâh gazel-hân olalım
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (M. 40 III/ 1-4)

Albo pospacerujemy nad brzegiem sadzawki
Albo z podziwem popatrzymy na Rajski Pałac
Albo pośpiewamy albo poczytamy gazele
Chodźmy, ma jak cyprys smukła, udajmy się do Sadabadu

W okresie tulipanowym, który rozpoczął się w 1718 roku – wraz z objęciem przez Nevşehirli İbrahima Paszę urzędu wielkiego wezyra – zarówno padyszach, jego dowódcy, jak i ludność pragnęli uwolnić się od napięć i negatywnych uczuć, jakie wywołały wieloletnie wojny i bolesne klęski, chcieli zasmakować piękna świata oraz szczęścia. Lata tej epoki, które upływały na zabawach i przyjemnościach, stały się

też sceną dla wielu reform w życiu politycznym i społecznym. To czas nowoczesnych ruchów i przedsięwzięć. W wierszach Nedîma ważne miejsce zajmuje ówczesny Stambuł, ze swoimi meczetami, fontannami, wodopojami, pałacami, kioskami, chanami, łaźniami, ogrodami i wzgórzami oraz jego dzielnice: Kâğithane, Göksu, Çırağan, Üsküdar czy Beşiktaş. Nedîm, który dorastał w Stambule, poprzez swoją poezję i zawarte w niej opisy życia społecznego, zwykłych ludzi i codziennych wydarzeń, ukazuje wyjątkowość tego miasta, jego niezwykłość, wyższość nad ziemiami dawnej Persji, co stanowi niespotykaną dotąd nowość²⁵⁵.

Nedîm w swoich utworach z wielką rozkoszą opowiada o popularnych w okresie tulipanowym miejscach rozrywki takich jak Sadabad, Feyzabad i Asafabad, o ogrodach Şerefabad i Kasr-1, zabawach urządanych nocami w Çırağan w tulipanowych ogrodach, o radości i pięknie, których doświadczył tam w świąteczne dni.

Sadabad, nad brzegiem rzeki Kâğithane, popularne miejsce zabaw, ozdobione ogrodami i winnicami, było miejscem najczęściej wspominanym przed Nedîma w jego utworach.

Şevket ü şân u celâlin dâimâ olsun mezîd
Kıldî Sa'd-âbâdı teşrîf-i hümâyûnun sa'id (M. 15 I/3,4)

Mówi się, że padyszach, którego chwała i wielkość niech będą wieczne
Zaszczycił Sadabad swoją obecnością

W zasadzie w każdym z przytaczanych fragmentów można wyczuć ekscytację i niecierpliwość, wiążące się z wyprawą do Sadabadu – miejsca pełnego rozmaitych uciech i radości, które z przyjemnością odwiedza nawet sam padyszach.

Iyd gelsin bâ'is-i şevk-i cedîd olsun da gör
Seyr-i Sa'd-âbâdı sen bir kerre iyd olsun da gör
Gûşe gûşe mihrler mehler bedîd olsun da gör
Seyr-i Sa'd-âbâdı sen bir kerre iyd olsun da gör (M. 17 I/1-4))

²⁵⁵ Ö. Emiroğlu, *op. cit.*, s. 209.

Niech nadejdzie święto, przyniesie nam nowe radości, zobacz
Chociaż raz odwiedź Sadabad w czas świąteczny, zobacz
Niech na każdym rogu zabłyśną księżycy i słońca, zobacz
Chociaż raz odwiedź Sadabad w czas świąteczny, zobacz

Gel behey bîgâne-meşreb gel yeter nâz eyleme
Çık benimle seyr-i Sa‘d-âbâd-ı nev-peydâyı gör (M. 18 I/1,2)

Chodźże ty, co obce masz zwyczaje, dość tych dąsów!
Wyruszmy razem na wycieczkę do nowo powstałego Sadabadu

Şimdi Sa‘d-âbâda gelmiş cüst ü cû eyler seni
N işlemiş aşkın Nedîm-i zâra gör hercâyı gör (M. 18 IV/3,4)

Przybył teraz do Sadabadu i wypytuje o ciebie
Zobacz, co miłość z biednym Nedîmem uczyniła, jakże go upoiła

Gel hele bir kerrecik seyr et göze olmaz yasağ
Oldu Sa‘d-âbâd şimdi sevdiğim dağ üstü bâğ (M. 21 I/1,2)

Przyjdźże i spójrz chociaż raz, oczom patrzenia zakazać nie sposób
Mój ukochany Sadabad stał się teraz niczym na szczycie góry ogród

Niewątpliwie Nedîm był wielbicielem Sadabadu. Nawet opisując uroki Feyzabadu, jednego z kiosków w Kâğıthane, czy też Asafabadu, pałacu wzniesionego w Beşiktaş, poeta podkreśla, iż nie mogą się one równać z Sadabadem:

Gâhi Feyz-âbâda doğru azm edüp eyle safâ
Âsaf-âbâda gelüp gâhî salın ey meh-likâ
Gel hele gör sahn-ı Sa‘d-âbâda hiç olmaz bahâ
İyddır çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (M. 25 III/1-4)

Albo udaj się prosto do pałacyku Feyzabad i baw się;
Albo też hulankom oddaj się w Asafabadzie, o księżycolica.
Ale jak zobaczysz Sadabad, nic z nim równać się nie zdoła
To święto, błagam cię, wyjdź na wycieczkę, chociaż nadašana

W poezji Nedîma pojawiają się także utwory, w których poeta opisuje zabawy
w Çırağan:

Gülistan lâle-i ahmerle pür-zîb oldu ser-te-ser
Çırâğan faslı ıyd eyyâmıdır şevketlü hünkârım
Karâr etsin mi İstanbulda şimden sonra hâtırlar
Çırâğan faslı ıyd eyyâmıdır şevketlü hünkârım (M. 27 I/1-4)

Ogród różany od końca do końca ustroiły tulipany
Czcigodny sułtanie, święto nastąpiło w Çırağanie.
Niech postanowią, że od teraz w Stambule wspominać będą
Czcigodny sułtanie, święto nastąpiło w Çırağanie.

Erişdi nev-bahâr eyyâmı açıldı gül-i gülşen
Çırâğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen
Çemenler döndü rûy-ı yâra reng-i lâle vü gülden
Çırâğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen (M. 33 I/1-4)

Nadeszła wiosna, rozkwitły różami ogrody
Przyszedł czas Çırağanu, błyszczą oczy ogrodów tulipanowych
Trawniki barwą tulipanów i róż, przemieniły się w twarz ukochanej
Przyszedł czas Çırağanu, błyszczą oczy ogrodów tulipanowych.

W kolejnym fragmencie poeta (podmiot liryczny) zaprasza padyszacha
do Şerefabadu, kiosku w Salacak, wybudowanego na polecenie wielkiego wezyra:

Vasf-ı hüsn ü behceti bir vech ile sığmaz dile
Gel Şeref-âbâdı gör şevketlü hünkârım hele
Anlanılmaz hak bu kim ârâyişi takrîr ile
Gel Şeref-âbâdı gör şevketlü hünkârım hele (M. 37 I, 1-4)

Ciężaru jego piękna nie sposób udźwignąć w sercu
Przybądź, czcigodny sultanie, i zobacz Şerefâbâd
Nie sposób słowa znaleźć, by jego zdobność opisać
Przybądź, czcigodny sultanie, i zobacz Şerefâbâd

Jednak nie tylko hulanki i zabawy stanowią przedmiot twórczości Nedîma. Na kartach niniejszej pracy niejednokrotnie już wykazano, że poezja, a w szczególności utwory należące do nurtu *mahallileşme* jest niewyczerpanym źródłem informacji o życiu społeczeństwa. Można znaleźć w niej wskazówki dotyczące typów ludzi, wierzeń i przekonań, gier i zabaw, mody oraz wielu innych dziedzin życia. Niezmiennie bardzo ważnym elementem życia, a tym samym także poezji jest miłość. W poezji klasycznej ukochana ukazywana jest jako smukła niczym cyprys istota (osm. *servi boylu*) o czerwonych wargach (osm. *la'l dudaklı*) i pięknym obliczu (osm. *ay yüzlü*). Nie jest ona jednak pozbawiona wad – bywa bezlitosna dla rozmiłowanego w niej kochanka, nieczuła na jego zaloty, a czasem także wyrachowana, o czym świadczyć mogą poniższe fragmenty:

Âkıbet gönülüm esîr etdin o gîsûlarla sen
Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen (G. 103/1)

W końcu zniewoliłaś me serce tymi lokami
Hej, co z ciebie za czarownica, że ogień wznieciłaś włosami

Niçün sık sık bakarsın böyle mir'ât-ı mücellâya
Meger sen dahı kendi hüsnüne hayran mısın kâfir (G. 41/7)

Dlaczegoż to tak często zerkasz w błyszczące lusterko
Czyżbyś była wielbicieleką własnej urody, niewierna?

W poezji Nedîma ukochana staje się bytem bardziej realnym. Odziana w piękne atłasy, w tkaniny z różanym deseniem młódka, napominana przez niańkę nie należy już do świata wyobrażeń, ale jest pięknością, którą w czasach poety można było spotkać na ulicy:

*Unutdurdu bana serv-i revânî dîn gülistanda
Efendim bir uzun boylu yeşil atlaslı âfet var
Henüz on ikiden on üç gün eksik yaşı ammâ kim
Ayın ondürdünü yâd etdirir bir mâh-ı tal‘at var (Kt. 66/3,4)*

Wczoraj w różanym ogrodzie sprawiła, że zapomniałem o smukłych sylfidach
Ta wysoka piękność w zielonym atłasie
Do dwunastu, trzynastu wiosen jeszcze dni jej brakuje, lecz któż
W czternastą jej wiosnę wspomni o tej piękności

*Güllî dîbâ giydin amma korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ senni (G. 154/3)*

Wdziałaś różaną suknię, ale obawiam się przeto
Moja zalotnico, że cień kolców róży na tkaninie cię zrani

*Dil senin sohbetine tâlib ü râgıbdır pek
Şevkimiz tal‘at-ı pür-nûruna tâlibdir pek
Hele Top-hâne günü olsa münâsibdir pek
Gel benim kaşî hilâlim bize bir tyd edelim (Ms. 24 IV/1,2)*

Serce wypełnia pragnienie rozmowy z tobą
Oblicze naszego pragnienia błyszczą promienieście
Niech tylko nastanie dzień w Tophane
Przyjdź moja o brwiach jak półksiężycy, uczyn nam święto

Yaklaşdı şitâ ebr-i siyâh tutdu cihâni
Kalmadı sabânın gezecek tâb u tûvânı
Kurbânın olam geçdi boğaz seyri zamânı
Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım (M. 26 III/1-4)

Zima już blisko, świat okryły czarne chmury
Zefir nie ma już sił powiewać
I, o ukochana, minął już czas wycieczek po cieśninie
Ochłodziło się, owieczko ma, nie wychodź z mego łoża

Jak wiadomo, ważne miejsce w poezji twórców nurtu lokalnego zajmowały wierzenia i przesady. Nie inaczej jest w przypadku Nedîma, o czym świadczyć może poniższy fragment:

Bârî haterden saklasın yavuz nazardan saklasın
Dâim kederden saklasın kilsin tebessüm dem be dem (K. 35, 16)

Niech chroni cię przez zawistnymi, przed spojrzzeniami okrutnymi cię chroni
Niech chroni cię przed cierpieniem i sprawi, żebyś wciąż się uśmiechała

Słowa te mogą dotyczyć amuletu, który ma chronić swojego posiadacza przed złem. Przykładem magicznych przedmiotów, strzegących np. przed złymi spojrzzeniami zawistnych są wspomniane już wcześniej *nazar boncuğu* – popularne również współcześnie niebieskie koraliki (lub szklane tafle w kształcie koła lub kropli) z charakterystycznym „niebieskim okiem”.

W wierszach Nedîma można również znaleźć wzmianki o zabawach i grach, popularnych ówczasie w Imperium Osmańskim m.in. zapasach w oliwie (tur. *yağlı güreş*), do chwili obecnej uznawanych za niemal narodowy sport turecki, czy grę *çevgan*, zbliżonej do polo, w której poruszający się konno zawodnicy uderzają skórzaną piłkę specjalnymi drewnianymi kijami, od których gra wzięła swoją nazwę:

Uşşâkın olsa n'ola fedâ nakd-i canları
Seyr etmedin mi dünkü fedâyî cüvanları
Şevk âteşine sen de tutuşdun mu ey gönül
Seyr etmedin mi dün tutuşan pehlevanları (G. 155, 1-2)

Cóż by się stało, gdyby kochankowie życie swe oddali w ofierze
Nie oglądałaś wczorajszego poświęcenia młodzieńców?
Czy ciebie, serce, też ogarnął żądzy ogień
Nie oglądałaś wczoraj pełnych żaru pechliwanów?

Gör temâşâyı Nedîmâ sen de Nâmî Han dahı
Gûy u çevgân oynadırsa arsa-i tanzîrde (G. 139, 10)

Obejrzyj widowisko z Nedîmem i Nami Chanem
Będą grali w *çevgân* [polo] na placu

Nedîm chętnie nawiązuje do obyczajów i tradycji społeczeństwa, ukazuje obrazy z jego codziennego życia, opisuje zwykłe czynności, to, jak ludzie zarabiają na życie, do czego przykładają wagę, jak się ubierają. Z jego utworów dowiedzieć się można, że ówczesne piękności nosiły turbany, nazywane *civankaşı sarık*, powstające poprzez obwiązanie fezu muślinem, raz od dołu, raz od góry, układając tkaninę w kształt brwi. Cienkie, wełniane tkaniny, z których wykonywano przylegające do ciała stroje, posiadały różane wzory lub barwę róż. Kobiety owijały sobolowe futra różowymi szalami i nosiły nakrycia głowy przesunięte na bok. Młodzieńcy natomiast nosili złote pasy, za które zatknięte mieli sztylety²⁵⁶.

Sînemi deldi bu gün bir âfet-i çâr-pâreli
Gül yanaklı gülgülî kerrâkeli mor hâreli
Çifte benli sim gerdenli güneş ruhsâreli
Gül yanaklı gülgülî kerrâkeli mor hâreli

²⁵⁶ R. Erkul, *Mahallileşme...*, *op. cit.*, s. 178.

Bir cüvan kâşî sarık sarmış efendim başına
Sürme çekmiş itr-ı şâhîler sürünmüş kaşına
Şimdi girmiş dahı tahmînimde on beş yaşına
Gül yanaklı gülgüli kerrâkeli mor hâreli (M. 42/I, II)

Przeszła dziś mą pierś klątwa w czterech spódnicach
O policzkach różanych i w fiołkowym płaszczu,
O księżycowym obliczu z dwoma pieprzykami i srebrnym naszyjnikiem,
O policzkach różanych i w fiołkowym płaszczu.

Na głowie, panie, zawiązała turban
Brwi pociągnęła czernidłem, mirrą wypachniła
Przypuszczam, że właśnie piętnaście wiosen dopełniła
O policzkach różanych i w fiołkowym płaszczu.

Kapladup gül-penbe şâhî ferve-i semmûruna
Ol siyeh zülfü döküp ol sine-i billûruna (M. 25/IV, 1,2)

Okrywszy swe sobolowe futro różanym szalem
Rozpuściła czarne loki na swą krystaliczną pierś

Sürmeli gözlü güzel yüzlü gazâlân anda
Zer kemerli beli hançerli cüvânân anda (M. 36 II, 1,2)

Są tam piękne gazele o oczach poczernionych
Są tam młodzieńcy ze sztyletami za pasami złotymi

Jednym z ważnych obrazów życia społecznego, które widoczne są w poezji Nedîma są łaźnie, jawiące się jako jeden z nieodłącznych elementów ówczesnego życia. Już od starożytności hamamy stanowiły szczególne miejsce, gdzie nawiązywano znajomości, przekazywano informacje i omawiano sytuację w państwie. W następnym fragmencie poeta nawiązuje do łaźni wybudowanej w Nevşehir na rozkaz wielkiego

wezyra İbrahima Paszy. Jak wynika ze słów podmiotu lirycznego, nie jest to tylko miejsce odpoczynku i relaksu, ale także dające uzdrowienie i ulgę od trosk.

*Ana bir hasta âdem girse derdinden bulur sıhhat
Değil hammâm bu dârü'ş-şifâ-yı feyzdir gûyâ
Gelüp bir şevk vasfindan Nedîme dedi târîhin
Bu nev hammâmı İbrâhîm Pâşâ eyledi inşâ [1134]²⁵⁷ (T. 55/7-8)*

A jeśli wejdzie do niej chory znajdzie uzdrowienie od trosk
Zupełnie jakby nie była to łaźnia a szpital
Przyszedł i z entuzjazmem rzekł do Nedîma
Że ten rodzaj łaźni wybudował İbrahim Pasza [1134]

Istotną rolę w owym okresie odgrywały również fontanny, stąd wiele wzmianek o nich w utworach poety. Jedną z nich jest fontanna Başkadın Meydan Çeşmesi z 1728 r. (1141 H.), znajdująca się w Üsküdarze na małym placu przed meczetem İmrahor Camii.

*Suyu başından edüp icrâ o hâkân-ı kerîm
Ehl-i devlet ol sudan çok çeşme peydâ eyledi*

*Başkadın hazretleri dahı bu zibâ çeşmeyi
Kendü mâltıyla yapup bir hayr-ı vâlâ eyledi*

*Bu mahalle âb-ı sâfîye katı muhtâc idi
Hakka şükr olsun bu mâ atşânı irvâ eyledi (T. 22/3-5)*

Hojny władca stanął nad wodą
I z tej wody wznosił dla swojego państwa wiele fontann

Czcigodni mądrzy mieszkańcy Başkadın
Wykonali to źródło własnym sumptem, dobry uczynek czyniąc

²⁵⁷ W przypadku tego i innych utworów odnoszących się do miejsc historycznych i zabytków architektury, Nedim umieścił na końcu datę powstania obiektu, co stanowi ważną wskazówkę dla literaturoznawców i historyków sztuki.

Ta dzielnica potrzebowała czystej wody
Dzięki Bogu nawodnili tę pustynię

Dzięki utworom Nedîma można poznać Sambuł z czasów poety oraz społeczeństwo, w którym żył. W jego wersach można także odnaleźć najpiękniejsze przykłady stambulskiej odmiany języka tureckiego, którego prostota, współgra ze sposobem przedstawiania uczuć.

Tıfl-ı nâzım sevdiğim bir iki gün sabret hele
Seyr-i Sa'd-âbâdı sen bir kerre ıyd olsun da gör (M. 17 II, 3,4)

Miłości moja nadašana uzbrój się w cierpliwość jeszcze dzień lub dwa
Chociaż raz wybierz się do Sadabadu i zobacz go w święto

İ'tizâr etme Nedîmâ sana kurbân olsun
Gel benim kaşı hilâlim bize bir ıyd edelim (M. 24 V, 3,4)

Nie sprzeciwiaj się Nedîmowi, o najdroższa
Chodź moja o brwiach jak sierp księżycy, świętujmy i my

Nedîm chętnie korzysta z języka potocznego, który nadaje jego utworom prostoty i przejrzystości. Ekspresja, płynność, subtelne zwroty dialektu stambulskiego, z których czerpali już Bâkî i Şeyhülislam, nadają jego utworom wyjątkowe piękno i stanowią cechę charakterystyczną jego poezji²⁵⁸. Nawet w zwrotach, w których poeta posługuje się formami rozkazującymi, zauważa się kurtuazję i takt. Osobliwego charakteru nadają językowi Nedîma także frywolne, rubaszne zwroty oraz powiedzenia:

Gece yıldız sayar iken bu dil-i nâlânım
Doğdu nâ-gâh güneş gibi meh-i tâbânım (M. 23 I 3,4)

²⁵⁸ H. Mazioğlu, *Nedim, op. cit.*, s. 60.

Podczas gdy tą jęczące serce nocą gwiazdy liczyło
Narodziła się niczym słońce moja księżycolica

gece yıldız saymak – (dosł. liczyć gwiazdy nocą) nie móc zasnąć

Pieśni Nedîma, w których poeta opisuje, charakterystyczne dla epoki, codzienne sceny, obserwacje i wrażenia sprawiły, iż literatura dywanowa w pewnym stopniu stała się bardziej zrozumiała i przystępna, szczególnie dla mniej wysublimowanego odbiorcy. Utwory te to najpiękniejsze przykłady narodowej poezji tureckiej, które nie w pełni hołdują klasycznym wzorcom. Nedîm, w swoich pieśniach, a przede wszystkim w kasydach – na tyle na ile pozwalają techniki poetyckie, stosowane w literaturze dywanowej – przekazuje swoje wrażenia, to, co zaobserwował i usłyszał w środowisku, w którym żył. Prowadzi to do wniosku, iż Nedîm pisał swoje utwory, nie z obowiązku, ale z pasji, przelewając w nie swoją osobowość i charakter.

Subhizâde Feyzî

Subhizâde Feyzî urodził się w Stambule. Naprawdę miał na imię Feyzullah. Był prawnikiem wielkiego wezyra Hezarpâre Ahmeda Paszy i synem urzędnika państwowego oraz poety Subhi Ahmeda Efendiego. Po skończeniu edukacji rozpoczął karierę urzędniczą, obejmując stanowisko swojego zmarłego ojca. W kolejnych latach pracował również w kancelarii wielkiego wezyra Çorlulu Alego Paszy. Zmarł w 1739 roku w Stambule²⁵⁹.

Z informacji zawartych w biografiiach (*tezkiye*) wynika, że Feyzî był znanym poetą. Râmiz, który poświęcił dziełom Feyziego więcej uwagi niż inni, określa go jako „poetę syna poety”. Może to świadczyć o tym, że nigdy nie udało mu się wyjść z cienia ojca, a jego talent i popularność ustępowały innym twórcom jego okresu. Jako autor czterech *mesnevi* i dywanu, Feyzî wymieniany jest wśród poetów, którzy w swoim dorobku osiągnęli hamzę. Niewątpliwie jest to największe osiągnięcie twórcy, chociaż niektórzy literaturoznawcy są zdania, że zbiór ten nie posiada dużej wartości artystycznej i nie może być porównywany z innymi *Hamse*, wyrosłymi na gruncie literatury tureckiej²⁶⁰. Mimo tak ostrej krytyki jest to postać ważna ze względu na tematykę niniejszej rozprawy, co mogą potwierdzać słowa Mehmeta Arslana, zajmującego się twórczością Feyziego. Arslan jest zdania, że na prawdziwą uwagę zasługują zamieszczone w dywanie wiersze typu *manzume*, znacznie przewyższające artyzmem, znajdujące się w nim *mesnevi*. Arslan posuwa się nawet do stwierdzenia, że analizując wpisujące się w styl literacki epoki *manzume* i suche, pozbawione smaku wersy *masnawów*, można odnieść wrażenie, że te dwa typy utworów sprawiają wrażenie, jakby były pisane przez dwóch różnych poetów²⁶¹.

Twórczość Feyziego wyróżnia się mnogością elementów lokalnych. W dywanie poety znajdują się nawiązania do wydarzeń historycznych, dzięki czemu dostrzec można panoramę ówczesnego Stambułu. W gazelach poeta położył duży nacisk na językowy wymiar regionalizacji. Język jego dywanu jest naturalny, prosty i czysty, pozbawiony zapożyczeń i nadmiernych środków stylistycznych.

²⁵⁹ M. Uzun, *Subhizâde Feyzî*, [w:] *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 12 İstanbul 1995, s. 523.

²⁶⁰ A. S. Levend, *Feyzî'nin Bilinmeyen Hamsesi*, TDAY Belleten, Ankara 1955, s. 151-152.

²⁶¹ M. Arslan, *Türk Edebiyatında Hamseler ve Subhizâde Feyzî'nin Hamsesi*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s. 93-94.

Çeşmümde fūrkat ile sirişküm füzûn olur
Hâsretle girye itmede gird-âb-ı hûn olur (G. 30/1)²⁶²

Oczy me przepelnia rozstanie i łzy
Tęsknota i płacz burzą we mnie krew

Niçün 'uşşâkın eyler küşte-i tîğ-ı cefâ bilsem
Sezâ mi 'âşıkân bu cevrüne ey bî-vefâ bilsem (G.93/1)

Gdybym wiedział, dlaczego kochankowie ranią się śmiernym ostrzem
Gdybym wiedział, czy w tych okolicznościach kochankowie mogą być niełojalni

Cechą charakterystyczną nurtu *mahallileşme* jest zbliżenie języka poezji do stylu ludowego. Stąd, podobnie jak u innych przedstawicieli tego nurtu, w utworach Feyziego napotkać można ludowe zwroty, przysłowia i związki frazeologiczne:

'Âşıkâ cevr eyledün ağıyâra kıldun iltifât
Bu cefâlar her zamân ey şûh sendendür bana (G. 4/3)

Zakochanego dręczyłaś, rywala komplementowałaś
Te moje męczarnie dla ciebie zawsze są igraszką

cevr eylemek – dręczyć, męczyć, torturować
iltifat etmek (kılmak) – komplementować

Ġâm-ı deşt-i firâka bu dil-i nâ-şâd ayak başmuş
Şanurlar Bî-sütûn'a ey perî Ferhâd ayak başmuş (G. 62/1)

To nieszczęśliwe serce dotarło na smutną równinę rozstania
Można pomyśleć, że to piękny Ferhad dotarł do Behistunu

²⁶² Fragmenty i numerację bejtów zaczerpnięto z pracy Mehmeta Arslana *Türk Edebiyatında Hamseler ve Subhizâde Feyzî'nin Hamsesi*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.

ayak basmak – (dosł. postawić stopę) dotrzeć gdzieś

W drugiej części dwuwersu poeta nawiązuje do poematu o Ferhadzie i Szirin. Behistun to miejscowość w prowincji Kermanszahu u stóp góry Zagros, w której – zgodnie z poematem – zakochany młodzieniec miał wydrążyć tunel, aby uzyskać zgodę na ślub ze swoją wybranką.

Powyższe bejty pokazują prostotę języka, którym posługiwał się Feyzî. Sam poeta pisze o tym w poniższym fragmencie:

*Sâdedür mir'ât-veş şî'rüm cihân içre benüm
Gösterür ehl-i dile hüsn-i edâ nev-rûz dur* (G. 48/9)

Treść moich wierszy czysta jest niczym lustro
Ukazuje znajomym językiem piękno nowego dnia

Słowo *nev-rûz* w dosłownym tłumaczeniu oznacza „nowy dzień”, ale określenie to może również odnosić się do wspomnianego już kilkakrotnie na kartach niniejszej rozprawy tradycyjnego irańskiego święta nowego roku, które obchodzone jest w dniu równonocy wiosennej.

Cechy nurtu regionalizacji pojawiają się nie tylko w formie, ale i w treści utworów Feyzîego. W poniższym fragmencie wywodzący się ze Stambułu poeta wspomina o dzielnicy Hisar, którą uważa za miejsce, do którego można uciec, chcąc uwolnić się od zmartwień i trosk:

*Şafer-peżîr olamaz şahne-i gam-ı devrân
Sipâh-ı derd-i elemden kaçup Hîşâr'a çekil* (G. 87/3)

Nie może odnieść zwycięstwa los przepelniony zmartwieniem
Zabierz mi troski i cierpienia spahisie i udaj się do Hisar

W innym miejscu poeta wspomina o okolicach rzeki Göksu:

*Dem-i kiras olur idi Göksu gam-fersâ
Şarâb-ı nâb ile pür olsa ger sebûy-ı Hîşâr* (G. 42/4)

Niosąca troski Göksu byłaby niczym szczęście
Gdyby dzban Hisar był pełen przejrzystego wina

W utworach Feyzîego oprócz nawiązań do miejsc, można natknąć się również na odniesienia do wydarzeń, które miały miejsce w Stambule za życia poety i to nie tylko wydarzeń spektakularnych, znanych i wymienianych przez kronikarzy, ale zdarzeń z codziennego życia miasta np. daty wybudowania lub ufundowania fontanny, daty narodzin i śmierci, a nawet obrzeżania mieszkańców Stambułu, powołania na urzędy, wstępowanie na tron, a także bardziej prozaicznych zdarzeń, jak nastanie pory siewu i sadzenia²⁶³. Wzmianki te nadają jego utworom swojskiego charakteru.

Jak przystało na poetę tworzącego w duchu *mahallileşme*, Feyzî nie stroni od niezbyt poetyckich tematów dnia codziennego, takich jak zawody łucznicze, strzelectwo, zapuszczanie brody.

Bir atışda nişânını urdı
Var midur böyle merdüm-i mümtâz
Didüm anuñ nişânına târîh
Merd-i pâkîzedür tüfeng-endâz (Mz. 42/1112)

Jednym strzałem sięgnął celu
Czy znajdzie się tak wybitny mąż?
Wspomniałem datę jego strzału
Szlachetnym człowiekiem jest ów strzelec

Zapewne częste nawiązania do wydarzeń historycznych związane są z faktem, iż poeta znajdował się blisko administracji państwowej. Był także osobą, z zainteresowaniem śledzącą wydarzenia polityczne, nie był także obojętny na zmieniającą i rozwijającą się architekturę. Dzięki utworom poety poznać można wiele aspektów życia owego okresu.

Podobnie jak w swoim dywanie, także w dziele *Heft Seyyâre* (*Siedem krain*) poeta zamieścił wiele elementów związanych z historią i życiem codziennym w Imperium Osmańskim. W utworze tym znajduje się siedem niepowiązanych ze sobą

²⁶³ M. Arslan, *Türk Edebiyatında Hamseler...*, op. cit., s. 100.

opowiadań przedstawionych za pomocą prostej narracji. Feyzî opisuje zwyczajne historie zaczerpnięte z życia codziennego, a bohaterowie noszą cechy postaci historycznych. W pewnym sensie to *masnavi* ze swoimi elementami mitologicznymi i historycznymi stało się inspiracją dla anatolijskich poetów. Uważa się, że pod względem występowania elementów lokalnych *Heft Seyyâre* jest najbogatszym dziełem, wchodzącym w skład hamzy Feyziiego²⁶⁴. Oprócz występowania mowy potocznej, związków frazeologicznych, przysłów i aforyzmów, tekst jest uproszczony pod względem formalnym – konstrukcje zdaniowe są krótkie, rymy znajdują się wewnątrz poszczególnych bejtów, wprowadzone zostały śródtytuły, odpowiadające poszczególnym historiom, a żeby wyeliminować monotonię, zastosowano dialogi i monologi bohaterów²⁶⁵.

Cechą charakterystyczną nurtu regionalizacji, obecną w *Heft Seyyâre* jest osadzenie opisywanych wydarzeń w rzeczywistych miejscach, stąd też mnogość nazw geograficznych występujących w utworze:

Şehr-i İstanbul'a revân oldı

Ya'ni hürşîd-veş nihân oldı (Heft Seyyâre, 348)

Wybrał się do miasta Sambułu

Ukrył się niczym słońce

Hıttâ-i Üsküdâr'a başdı kadem

Gördi bir şehr-i pâk-i ferruḥ-dem (Heft Seyyâre, 351)

Gdy wkroczył do Üsküdaru

Ujrzał czyste i jasne miasto

Na uwagę zasługuje także sposób, w jaki poeta opisuje Sambuł – Hasan, jeden z bohaterów, wkraczając do miasta, zachwyca się jego dzielnicami, jedną piękniejszą

²⁶⁴ M. M. Özpölat, *Subhizâde Feyzî'nin Hamse'sinde Mahallîleşme Akımı Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ardahan 2015, s. 51.

²⁶⁵ D. Örs, *Bir Anlatım Şekli Olarak Klâsik Türk ve İran Edebiyatında Mesnevî*, [w:] Aynur H. i in. (red.), *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI Mesnevî: Hikâyenin Şiiri*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2011, ss. 45-46.

od drugiej. Poprzez swojego bohatera Feyzî opisuje także stambulskie miejsca rozrywek: Galatę, Kasimpaşa, Eyyûb i Kâğıdhâne. Perypetie bohaterów rozgrywają się również w Karaman, Konyi, Bursie oraz Anatolii (tur./osm. *Rum*):

Var idi Konya içre bir bî-kes
Ṭaleb-i 'ilme eylemişdi heves
Vaṭanı terk idüp o gam-peymâ
Bursa şehrine oldı cilve-nümâ (*Heft Seyyâre*, 650-651)

Był w Konyi samotny student,
Co wiedzę pragnął zdobywać
Opuścił ojczyznę swą tę pełną trosk
I do miasta Bursa się udał

Bohater czwartej historii – Molla Ali udaje się z Konyi do Bursy, aby tam pobierać nauki.

Zdaniem Murata Özpolata nieprzypadkowa jest liczba historii – siedem – która ma odpowiadać siedmiu kontynentom, co również można odczytać jako próbę umiejscowienia opowiadań na rzeczywistym gruncie²⁶⁶.

Yedi kıt'a hikâye-i zîbâ
Gûyiyâ heft gonce-i ra'nâ (*Heft Seyyâre*, 1159)

Siedmiu kontynentów piękna historia
Niczym liczba urodziwych kwiatów

Kolejną cechą utworów Feyziego charakterystyczną dla nurtu regionalizacji są elementy socjokulturowe. Poeta maluje przed odbiorcą wielobarwny obraz społeczeństwa tureckiego. Poprzez swoich bohaterów Feyzî ukazuje najpowszechniejsze wśród mieszkańców Imperium Osmańskiego profesje: handlarza Hacı Ahmeta, golarza Alego Çelebiego, mającego swój zakład w Parmak Kapı czy sprzedawcę kawy Halila Efendiego:

²⁶⁶ M. M. Özpolat, *Subhizâde Feyzî...*, *op. cit.*, s. 52.

Var idi bir harîf-i hoş-şoĥbet
Usta berber idi şafâ-ülfet
Ya'ni Parmak Kâpı'da dükkânı
Zevk ü şevk ile geçdi devrânı (Heft Seyyâre, 230-231)

Był raz serdeczny jegomość, pocziwiec,
Co mistrzem był golibrodą
Zakład swój w Parmak Kapı miał
I żył z radością i z pogodą

W utworach Feyziego nie brakuje także nawiązań do przekonań, wierzeń i religii:

'Arz olundi niçe kese ammâ
Ĥayr ola dîmedi birisi bana
Ben daĥi vâkı'ayı söylemedüm
Ketm olundi kimseye demedüm
Bunuñ içün çekildi çok zaĥmet
Mihnetiñ âĥirindedür devlet (Heft Seyyâre, 939-941)

Wielu tego chciało, ale
Ĥayr ola nikt mi nie powiedział wcale
Ja też nie rzekłem, co się wydarzyło
Nie powiedziałem, w sekret się zmieniło
To dlatego tyle trudów znosić trzeba było
Państwo się w troskach pogrążyło

Zwrot *ĥayr ola* tłumaczyć można jak pytanie: „Co się stało?”, jednak w tym miejscu istotna jest również jego etymologia. W języku osmańskim słowo *ĥayr* określa coś dobrego, korzystnego, dlatego można powiedzieć, że zwracając się do kogoś z tym pytaniem, jednocześnie życzy mu się pomyślności. Powyższy fragment odnosi się do snu, który ujrzał jeden z bohaterów – szach Osman. Ponieważ nikt nie zapytał go o sen (a tym samym nie wyraził nadziei, że spotka go coś dobrego), szach nikomu go nie opowiedział. W przekonaniu szacha, fakt iż nie usłyszał od nikogo słów *ĥayr ola*, sprawił,

że na niego i jego kraj spadło wiele nieszczęść. Później, zwracając się właśnie tymi słowami, o sen zapytały władcę jego małżonki. Wówczas szach opowiedział, że ujrzał szczęśliwe małżeństwo z każdą z nich i tak też się stało. Feyzî chciał w ten sposób przekazać, że należy mówić *hayr ola*, gdyż w przeciwnym razie można narazić siebie lub kogoś na przeciwności losu. Przekonanie to jest wciąż żywe wśród anatolijskiej ludności, zarówno w przypadku tego zwrotu, jak i popularniejszych oraz częściej używanych *maşallah* – wyrażającego podziw nad czymś, a jednocześnie chroniące przed złymi urokami oraz *inşallah* – będące wyrazem zdania się na bożą łaskę.

W innych miejscach znajdują się nawiązania do znanych, a nawet dość oczywistych zachowań, takich jak przybywanie gości z upominkami do gospodarza, całowanie dłoni na znak szacunku, a także zwyczaje i związane z nimi tradycje osadzone w tradycji muzułmańskiej jak *hac* (hadż) – pielgrzymka do Mekki, oświadczyzny, ślub, obrzezanie. Przy okazji opisywania różnych uroczystości, autor szczegółowo przedstawia także rozrywki i dania, jakie im towarzyszą oraz muzykę i instrumenty takie jak *ney*, *kânûn* i *kemân*, a także sztukmistrzów uświetniających zabawę.

Muzyka oraz rozmaite rozrywki zostały szczegółowo scharakteryzowane przez poetę w jego utworze *Safânâme (Księga zabaw)*, który w całości poświęcony jest opisom hulaszczego oblicza życia w Stambule.

Na uwagę zasługuje także obraz kobiet, jaki Feyzî ukazuje w swoich historiach. Jego bohaterkami są kobieta-matka, kobieta-żona, kobieta-córka. Pojawia się również wizerunek kobiety-intrygantki – podstępnej, przebiegłej, uciekającej się do rozmaitych sztuczek. Feyzî konstruuje swoje opowieści w realistyczny sposób, tak aby odbiorca wyciągnął z nich naukę. W każdej z historii pojawia się tzw. *mekr-i zenân* (tur. *kadınlar hilesi*) – kobieca przebiegłość, co stanowi nowość w literaturze dywanowej. Wyidealizowany, wysublimowany, wręcz abstrakcyjny obraz kobiety, któremu do tej pory hołdowano, ustąpił miejsca kobiecie z krwi i kości, niewolnej od wad, na którą można spojrzeć krytycznym okiem.

Her birisini diñle ez-dil ü cân

Nicedür añla sen de mekr-i zenân (Heft Seyyâre, 1171)

Każdej z nich wysłuchaj prawdziwie i z serca

Ty też zrozum wreszcie przebiegłość kobiecą

Jedną z ważnych cech nurtu regionalizacji jest umieszczenie w poezji elementów historycznych. Utwory Feyzîego także są bogate pod tym względem. Autor nawiązuje do wydarzeń historycznych, wspomina sułtanów i urzędników państwowych. Poeta opisuje na przykład rządy sułtana Murada IV, który dla zapewnienia sobie autorytetu sięgnął po surowe środki, z których najbardziej znanym było wprowadzenie zakazu używania tytoniu, opium i konopi – substancji, które przyczyniły się do wielu pożarów w Stambule i stały się poważnym problemem społecznym. Surowe rządy i srogie obostrzenia sprawiły, że okres jego panowania nazywany był „epoką lęku”²⁶⁷:

Devr-i Sulţân Murâd idi o zamân
Ĥavf u ĥaşyetde idi ĥalk-ı cihân (Heft Seyyâre, 229)

Trwała to wówczas epoka sułtana Murada
Gdy lękiem i strachem zdjęty był lud świata

W innym miejscu autor umiejscawia w czasie opisywane wydarzenia, odnosząc się do wstąpienia na tron sułtana Bajazyda II:

Devr-i Sulţân Bâyezîd-i Velî
İki yıl idi pâdişâh olalı (Heft Seyyâre, 647)

Był to czas gdy sułtan Bajazyd Veli
Padyszachem był już dwa lata

Oprócz padyszachów w swoich utworach Feyzî nawiązuje także do osób piastujących ważne urzędy w państwie. Przykładowo w części *masnavi* zatytułowanej *Hâtîme*, poeta upodabnia swoje opowiadania do „pałacowych wezyrów” (osm. *Kubbealtı vezirleri*) – organu, w którego skład wchodziło siedmiu urzędników, działającego w XVIII wieku, powiązanego z najważniejszym w Imperium Osmańskim organem decyzyjnym, jakim była Rada Pałacowa (osm. *Dîvân-ı Ĥümâyun*). Upodobnienie to jest doskonałym przykładem regionalizacji:

²⁶⁷ M. M. Özpolat, *Subhizâde Feyzî...*, *op. cit.*, s. 81.

Ya'ni dîvân-ı ma'ni içre hemîn
Heft-âşafdur oldı kûbbe-nişîn (Heft Seyyâre, 1167)

Zatem wewnątrz dywanu jeszcze
Siedmiu wezyrów zasiadło pod kopułą

W innym miejscu poeta opowiada o tym, jak szach Osman postanowił udać się do Karamanu wraz z urzędnikami tamtejszego gubernatora. Gubernator mianował swojego podkomorzego (osm. *kethudâ*) *mütesellimem*. *Mütesellim* to tytuł, który w zależności od kontekstu, może odnosić się do różnych pozycji w hierarchii osmańskiej. Jako osm. *tahsildâr* – poborca, był to tytuł nadawany urzędnikom państwowym, którzy zostali wyznaczeni do pobierania podatków od ludności Imperium Osmańskiego i utrzymywania porządku publicznego. W tym samym czasie nazywano tak też starostów powiatowych²⁶⁸:

Kethudâsını vâli-i mezbûr
Mütesellimlige idüp me'mûr
Mütesellim ile ma'an nâ-gâh
Ûaramân'a dek oldılar hem-râh (Heft Seyyâre, 774-775)

Rzeczony podkomorzy
Mütesellima dostał urząd
Zaraz razem z *mütesellimem*
Wyruszyli we wspólną drogę do Karamanu

Twórcy będący pod wpływem nurtu regionalizacji w swoich dziełach – szczególnie zaś w masnawach – częściej niż ich poprzednicy sięgali po elementy realistyczne, które zawierali w opisach (osm. *tasvîr*). Piękne przykłady realistycznych opisów znaleźć można również w utworach Feyzîego. Na uwagę zasługuje opis kawiarni znajdujący się w *Mir'ât-ı Sûretnü mâ* (Lustro ukazujące oblicze). Poeta scharakteryzował także bywalców tego miejsca i nawet jeśli Subhizâde nawiązuje w pewnym stopniu do mistycyzmu, pozostaje wierny realizmowi.

²⁶⁸ TDV *İslâm Ansiklopedisi*, hasło: *mutesselim*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mutesellim> (dostęp: 08.07.2023).

Ṭa'n-ı Üftâde-i Berş ü Efyûn

Temâşâ idi kahve-hâne 'aceb

Olur ehl-i keyfe maķar rûz u şeb (Mir'ât-ı Sûretnü mâ, 618)

Ciekawe czy potępieni i pasjonaci opium

Zaglądali do kawiarni

Miejsca, gdzie przyjemności w bród dniem i nocą

Z powyższych bejtów dowiedzieć się można, że kawiarniani goście nie stronią od używek i przyjemności zarówno w dzień, jak i w nocy. Wspomniany tu *berş* to rodzaj odurzającej pasty wykonywanej z syropu z opium oraz liści lnu. Poeta wielokrotnie w swoich utworach wspomina o rodzajach używek spożywanych w tego typu miejscach rozrywki. Nie jest jednak ich zwolennikiem, o czym świadczą mogą fragmenty, w których Feyzî pisze o tym, jak wiele szkód przynosi uzależnienie od opium, haszyszu i tytoniu; jak substancje te odczłowieczają ludzi, pozbawiają ich sił, a wręcz zamieniają w widma:

Kimi maşş ider kesret ile duhân

Olur kahve-hâne içi gök duman

Heyûlâ gibi mest ü hayrân hemân

Vücûdını itmiş kafesden nişân

Olup keyf ile hâl-i zârî harâb

Ġidâ ile gâhî olur zevk-yâb

Duhânı yaķar söndürür dem-be-dem

Vücûd-ı za'ifi 'aceb pür-elem (Mir'ât-ı Sûretnü mâ, 621-624)

Niektórzy wciągają wielkie chmury

Wnętrze kawiarni wypełnia dym

I zaraz zamroczeni jak widma się stają

Ich ciała wrywają się z klatki

Pozbawione świadomości i upojone rozkoszą

Jedzenie i picie staje się źródłem przyjemności

Jeden po drugim zapalają i gaszą papierosy

Ciekawe czy słabość ich ciał bierze się z mnogości trosk

Mir'ât-ı Sûretnü mâ to dzieło, które w całości poświęcone jest rozrywkowemu życiu stolicy, bogate jest w opisy rozmaitych uciech i ich zgubnych skutków. Przed czytelnikiem przewijają się obrazy ludzi zamroczonych narkotykami, przysypiających przy stołach, mówiących do siebie, błędzących po ulicach w poszukiwaniu używek. Ludzie ci myślą, że stan odurzenia przynosi im spokój, jednak poeta się z tym nie zgadza. Przyrównuje ich do krabów – zapewne ze względu na sposób poruszania się – i stłuczonych latarni; uważa, że potracili rozum.

Kawiarnie, podobnie jak meczety, łaźnie i bazyry były ważnym elementem przestrzeni publicznej, nie dziwi więc, że Feyzî jako przedstawiciel nurtu regionalizacji tak często umieszcza je w swoich utworach. Dla społeczeństwa osmańskiego były one alternatywą do meczetów, przez co stały się także narzędziem sekularyzacji²⁶⁹. W kawiarniach można było stosować używki takie jak opium i haszysz. Były nawet kawiarnie specjalnie do tego przeznaczone. Opium było szeroko stosowane w najrozmaitszych formach – płynnej, stałej czy jako pasta. W XVII wieku ta sytuacja urosła do rangi problemu społecznego. W rezultacie, jak już wspomniano, sułtan Murad IV zakazał stosowania substancji odurzających i polecił zamknąć miejsca ich konsumpcji. Niechęć do kawiarni wiązała się także z faktem, iż były one postrzegane jako ośrodki, w których kształtowała się opozycja i kwitła bezbożność.

Z drugiej strony kawiarnie były miejscem popularyzacji literatury i muzyki, o czym także wspomina Feyzî:

Gelür gâhice kahveye kıssa-hân

Anı keyf ile gûş ider bir zamân (Mir'ât-ı Sûretnü mâ, 650)

Przychodzi czasem do kawiarni bard

I tak miło się go słucha

Bardzo ciekawym pod względem występowania elementów lokalnych jest także *Safânâme (Księga zabaw/rozrywek)*. Poeta przyznaje w nim, że bardzo cierpi, a w Stambule widzie miejsce, gdzie może znaleźć ukojenie.

²⁶⁹ U. Kömeçoğlu, *Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusal ve Toplumsal: Osmanlı Kahvehaneleri*, [w:] Yaşar A. (red.), *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2010, s. 55.

*Eyledi dil böylece geşt ü güzâr
Oldı bu hâletle gönül bî-ķarâr
Gâh Hîşâr-ı Rum İli cilve-gâh
Gâh Sitanbûl idi cây-ı penâh (Safânâme, 223-224)*

I tak to serce wałęsa się i kluczy
A zdecydować się serce nie może
Czy flirty w Rumeli Hisar
Czy herbaciane zakątki Stambułu

Przemierzając ulice i uliczki Stambułu poeta (podmiot liryczny) zachwyca się pięknem jego ogrodów, drzew, kwiatów, a także twierdz i fontann. Feyzî wspomina także o osmańskich rezydencjach (tur./osm. *yalı*) nad Bosforem, stanowiących jeden z najważniejszych przykładów tradycyjnych budowli tureckich:

*Sâhil-i deryâda yalı bî-şümâr
Ķaşr-ı şafâ-bahşı olup âşikâr (Safânâme, 358)*

A na morskim nabrzeżu niezliczone wille
Pałacyki dają radość i wesele

Podobnie jak inni poeci nurtu *mahallileşme*, poeta wymienia także inne miejsca rozrywek i zabaw stambulczyków, a wśród nich Göksu ważny – używając współczesnego języka – teren rekreacyjny społeczeństwa osmańskiego, najważniejsze miejsce rozrywek po anatolijskiej stronie miasta, szczególnie w Erze Tulipanów.

*Göksu ‘aceb cây-ı meserret-nümâ
Şevķ virür cân u dile dâ’imâ*

*Bir niçe murĝân-ı hoş-elhânı var
Tâ dem-i şubha deĝin efĝânı var (Safânâme, 362,363)*

Göksu z herbacianych radości jest znane
Nieustannie sercu i duszy rozkosze daje

Tu rozbrzmiewa świergot wielu ptaków
Przez całe przedpołudnia rozlega się ich krzyk

Anatolijski brzeg zachwyca poetę mnogością rzek i potoków oraz czystością kąpielisk. Autor porównuje je nawet do Nilu i Eufratu:

*Çeşmeleri mâye-i âb-ı hayât
Kaṭresi reşk-âver-i Nil ü Furât (Safânâme, 376)*

Strugi wypełnia woda życia
Nil i Eufrat zazdroszczą im kropli

Nietrudno zauważyć, że wszystkie te miejsca, opisywane z najdrobniejszymi szczegółami cieszą serce i przepelniają poetę zachwytem. Jednak Feyzî nie skupia się jedynie na miejscach, równie ważnym elementem krajobrazu są dla niego ludzie. Nie brakuje więc też opisów kobiet wyruszających na przejażdżki łodziami, zanurzających się w wodzie piękności, których ciała przywodzą na myśl perły Adenu (osm. *Dürr-i Aden*)²⁷⁰, ludzi gawędzących aż do blasku świtu i podziwiających Hisar.

*Zenneler itmekde kayıkla güzâr
Şâhid-i zevk olmadadur der-kenâr
Dâ'ire-ber-kef niçe meh-ṭal'atân
Geşt ü güzâr itmedediür râygân (Safânâme, 385-386)*

²⁷⁰ Aden – miasto znajdujące się nad Zatoką Adeńską (od którego ta wzięła swoją nazwę), stanowiącą część Oceanu Indyjskiego, pomiędzy Jemenem na południowym brzegu Półwyspu Arabskiego, a Somalią w Afryce. Miasto to jest słynne z poławianych w zatoce pereł, ale również z koralowców i ryb oraz jako schronienie piratów. Aden i jego jasne, duże perły pojawiają się bardzo często w poezji dywanowej. Poeci wykorzystują perły jako obiekt wyrażający cechy ukochanej – jej czystość, gładkość, doskonałość. Stanowią one także analogię łez. (Zob.: *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 14; <https://www.edebiyatvesanatakademisi.com/edebiyat-terimleri-mazmunlar/durr-i-aden-aden-incisi-5097.aspx>, dostęp: 10.05.2023).

Kobiety przepływają łodziami
Brzeg rzeki jest świadkiem ich rozkoszy
Sierp księżycy pada światłem na ich piersi
Przechadzają się beztrosko

Dalej poeta opisuje również inne sposoby na umilenie sobie czasu, takie jak puszczanie sztucznych ogni i łowienie ryb.

Podążając za Feyzîm, można przemierzyć niemal wszystkie dzielnice na anatolijskim brzegu, a wśród nich Kanlıca, Çubuklu, İncirli, Bağçe-i Sultânî, Begkoz, Serviburnu, Akbaba, Meşhed-i Yûşa i Kavak. Opisy ich wszystkich przepelnia podziw i zachwyty poety nad tym, co widzi wokół siebie – naturą, architekturą, ludźmi. W dalszej części *Safânâme*, zatytułowanej *Tavsîf-i Hisâr-ı Anatolî*, Feyzî porównuje anatolijską i rumelijską część miasta, dochodząc do wniosku, że są one równie piękne i obie nie mają sobie równych. Poeta oświadcza również, że postara się stworzyć nowy utwór, a jednocześnie przeprasza czytelnika za wszelkie niedociągnięcia w swojej narracji:

Anatolî Rûm İli de dil-güşâ
İkisi de zevk ü şafâya sezâ
İkisi de cây-ı şafâya maḥal
Diyemezem biri birinden güzel
İkisi de gülşen-i hâlet-fezâ
İkisi de hûb-nümâ dâ'imâ
Hûb-nümâlıkda berâber idi
İki güzel şûḥ birâder idi
Var ise vasfında kuşûrı eger
Lutf ile 'afv eyleye ehl-i nazar
Vâkı'-ı hâl üzre beyân eyledüm
Nev-eser-i hûb 'ayân eyledüm (Safânâme, 449-452)

Tak anatolijska prowincja jak i Rumeli napelniają serce radością
Obie są odpowiednie by bawić się i radować
Obie też są miejscami herbacianych rozkoszy
I nie sposób rzec, która z nich piękniejsza

Obie są bezkresne i piękna jak róża
Obie znane są ze swych nieprzemijających uroków
A urokliwość ich była jednaka
Były niczym dwie radosne siostry
Jeśli zaś w opisie znajdzie się ułomność jaka
Niechaj okażą łaskę i wybaczą mędracy
A wobec powyższego oświadczenie złożyłem
Powstanie nowego dzieła ogłosiłem

Z przedstawionych powyżej fragmentów można wywnioskować, że Subhizâde Feyzî postrzegał Stambuł jako miejsce pełne uroku, idealne do wypoczynku i miłego spędzania czasu. Sądząc po szczegółowości opisów, nie ulega wątpliwości, że poeta bardzo dobrze znał to miasto, a swoje doświadczenia i obserwacje ubrał w piękny, poetycki język. Relacje Feyzîego są zgodne z relacjami historycznymi i danymi geograficznymi. Dzieło poety, podobnie jak innych twórców nurtu regionalnego, jest doskonałą odpowiedzią na zarzuty wobec literatury dywanowej, która – jak widać – nie tylko nie jest oderwana od społeczeństwa i jego problemów oraz otoczenia, ale zawiera wiele elementów mających swoje źródła w literaturze i cywilizacji tureckiej.

W utworach Feyzîego pojawia się wiele dat, określających powstanie łaźni, fontann, pawilonów, nadbosforskich rezydencji i innych wytworów architektury. Co niezwykle istotne, w poetycki sposób utrwalił wiele cech architektury osmańskiej. Zagłębiając się w jego utwory, można dostrzec nie tylko estetyczną wartość opisywanych elementów, ale także ich znaczenie dla społeczeństwa. W swoje opisy Feyzî wplata także tradycje, zwyczaje i codzienne zajęcia, którymi parała się ludność w czasach współczesnych poecie. Opisuje przedmioty codziennego użytku, instrumenty, odnosi się do porządku społecznego. Dzięki temu tworzy bardzo realistyczne przedstawienia ludzi i miejsc, stanowiące ważne źródło informacji dla literaturoznawców, historyków czy socjologów, które dzięki prostemu, nieobciążonemu obcymi naleciałościami językowi są jasne i przejrzyste dla odbiorcy. Widać, że Feyzî funkcjonuje zgodnie z turecką filozofią i myśli w języku tureckim, co jest bardzo ważne w idei regionalizacji poezji dywanowej. To wszystko sprawia, że Subhizâde Feyzî to postać bardzo ważna dla nurtu regionalizacji i rozwoju literatury dywanowej. Elementy lokalne stanowią podstawę osobowości literackiej tego twórcy.

Sünbülzâde Vehbî

Sünbülzade Vehbi urodził się w 1718 roku w Maraş w dobrze sytuowanej i szanowanej rodzinie ulemów, w której wielu członków zajmowało się również tworzeniem poezji. Naprawdę nazywał się Mehmed bin Raşid bin Mehmed²⁷¹. Jego dziad – Mehmed Efendi – był słynnym muftim i autorem dzieł: *Tevkîu'l-âle fî-şerhü'l-Eşbâh*, *Nûrû'l-ayn*, *Kitâbü't-tenzihât*, dotyczących prawa muzułmańskiego. Natomiast ojciec Râşid Efendi pełnił urząd kadiego na dworze sułtana Ahmeda III, u boku Seyyida Vehbiego. To po nim poeta otrzymał imię, które później używał jako przydomek (tur. *mahlas*) i pod którym napisał swój dywan²⁷².

Niewiele jest informacji dotyczących dzieciństwa i młodości poety, jednak pewne wiadomości na jego temat można znaleźć w jego dywanie. Wiadomo, że Sünbülzâde Vehbî dzieciństwo i większą część lat młodości spędził w Maraş. Tam też, u boku ojca i szanowanych uczonych, rozpoczął naukę. Później, aby kontynuować edukację i zdobyć pozycję w państwie, przeniósł się do Stambułu. Z wiadomości zawartych w utworach poety wynika, że po przybyciu do stolicy przez jakiś czas nauczał w medresie. Nawiązał również znajomości z dygnitarzami państwowymi, dzięki czemu piastował różne stanowiska przy kadich w Rumelii i Anatolii. Z dzieła *Hezeliyyât* autorstwa poety Sürûriego, przyjaciela Vehbiego, dowiedzieć się można, że Sünbülzade przez siedemnaście lat sprawował urząd kadiego w Jassach i Bukareszcie, przebywał także na Wołoszczyźnie, w Mołdawii oraz w sandzaku Seres na terenach Macedonii Środkowej²⁷³. O jego sukcesie zawodowym świadczy fakt, że po objęciu władzy przez Mustafę III otrzymał dobre stanowisko w Wysokiej Porcie, co upamiętnił w zadedykowanej sułtanowi kasydzie *Be-Hazret-i Sultân Mustafâ Hân Pes Ez-Çerâğ Kerden Be-H'âcegânî Der-Zımn-ı Taleb-i Semen-i Rûbâh-ı Siyâh Ez-Receb Paşa*²⁷⁴.

Poeta cieszył się poważaniem także w czasach panowania Abdülhamida I, o czym świadczą wybrane fragmenty jego dywanu, gdzie opisuje aktualne wydarzenia i misje dyplomatyczne, w których brał udział. Poeta jednak wypadł z łask osmańskiego

²⁷¹ A. Yenikale, *Sünbülzâde Vehbî Divânı*, Ukde Yayinevi, Kahramanmaraş 2011, s. 19.

²⁷² S. Beyzâdeoğlu, *Kahramanmaraş'ın Sultanî 'şşuarası Sünbülzâde Vehbî ve Lutfiyyesi*, Kahramanmaraş Sempozyumu, I, 2004, s. 99.

²⁷³ M. Kara, *Sünbülzâde Vehbî Divânı'nda Maddî Kültür Unsurları ve Toplumsal Hayat*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 2.

²⁷⁴ *Ibidem*.

władcy z powodu niewłaściwej postawy podczas swojego poselstwa do Iranu. W rezultacie Abdülhamid I wydał na niego wyrok śmierci. Dzięki znajomościom Vehbî zdołał wrócić do Stambułu i ukryć w domu jednego z przyjaciół. Poecie udało się co prawda odzyskać przychylność sułtana za sprawą kasydy *Tannâne*, dostarczonej władcy przez zaufanych poety, Sülbülzâde utracił jednak swoją wcześniejszą pozycję i mimo licznych kasyd, pisanych na cześć ówczesnych wysokich dygnitarzy, długo nie udało mu się jej odzyskać. Dopiero wielki wezyr Halil Hamid Pasza pozwolił mu ponownie objąć stanowisko przy urzędzie kadiego²⁷⁵.

W kolejnych latach Vehbî pełnił różne funkcje na Rodos, w Zagorze, Manisie i Bitoli. Przebywając na Rodos, wziął udział w pojmaniu ostatniego chana Chanatu Krymskiego Şahina Gireja, czym na nowo zaskarbił sobie poważanie władcy. Wydarzenia na Rodos poeta szczegółowo opisał w kasydzie *Tayyâre Kasidesi* zadedykowanej Abdülhamidowi I²⁷⁶. Później, przebywając w Zagorze, Vehbî został osądzony, ograbiony i wtrącony do więzienia przez grupę Tatarów, chcących wziąć odwet za Şahina Gireja – również i te wydarzenia poeta utrwalił w jednym ze swoich utworów. Pozbawiony urzędu Vehbî liczył na przychylność sułtana Selima III, dedykując mu kasydę, jednak kiedy jego prośba o nadanie urzędu pozostała bez odpowiedzi, w 1791 roku zadedykował sułtanowi, napisany w trzech językach, wspaniały dywan, czym w końcu zdobył szacunek i sympatię padyszacha.

Okres panowania sułtana Selima III był jednocześnie okresem świetności Vehbîego jako poety. To właśnie wtedy zyskał przydomek „sułtana poetów” (osm. *sultanü'ş-şuara*). Był ekstrawertykiem o dużym temperamencie, uwielbiającym rozmaite rozrywki. Nawet w podeszłym wieku poeta nie stronił od przyjemności i zabaw, a ówczesi mu poeci nazywali go starcem wiodącym życie młodzieńca²⁷⁷. Pod koniec życia Vehbî zapadł na podagrę, zmarł w 1809 roku.

XVIII wiek był pełen napięć na tle militarnym, politycznym i ekonomicznym, jednak dzięki pieczy ówczesnych władców, sytuacja ta nie wpłynęła w znaczący sposób na życie kulturalne – w tym literackie – w Imperium Osmańskim. Vehbî miał więc dogodne warunki do rozwoju swojej twórczości. Dzięki talentowi i licznym kasydom dedykowanym ważnym osobistościom w państwie pisał się po szczeblach kariery zawodowej i zyskiwał coraz większą estymę jako poeta.

²⁷⁵ S. Beyzâdeoğlu, *Tannâne Kasidesi*, „Dergâh”, c. 2, 1991, ss. 10-12.

²⁷⁶ M. Kara, *Sülbülzâde Vehbî Divânı...*, *op. cit.*, s. 4.

²⁷⁷ *Ibidem*, s. 5.

Vehbî władał płynnie językami perskim i arabskim, czego dowiódł w swoich działach *Tuhfe* oraz *Nuhbe*. Do atutów twórczości Sünbülzâde Vehbîego należą technika i forma, jednak niekiedy zarzuca się poecie brak liryzmu, uwagi i staranności, a także pewną wymuszoną i „suchość” wypowiedzi, przez co bywa oceniany jako poeta przeciętny. Przykładowo Ziya Pasza porównuje kasydy i gazele Vehbîego do wyrosłej na górze róży pozbawionej zapachu²⁷⁸. Z drugiej strony istnieją tacy, którzy uznają Vehbîego za ponadprzeciętną osobowość literacką oraz wzór dla współczesnych mu twórców²⁷⁹.

Abstrahując od tych ocen, twórczość Vehbîego można uznać za stosunkowo łatwą w odbiorze, przede wszystkim ze względu na prostotę i płynność języka poety. W jego utworach widać wyraźne wpływy Nedîma, najwybitniejszego przedstawiciela nurtu regionalizacji, o czym świadczą m.in. częste wzmianki o urokach Stambułu, chociaż Sünbülzâde nie dorównywał swojemu poprzednikowi pełnemu entuzjazmu i subtelności stylu. Oprócz miłosnych wierszy, w których poeta hołduje ludzkiemu, cielesnemu wymiarowi miłości, Vehbî ma swoim dorobku także utwory inspirowane twórczością Nâbîego, które mają charakter bardziej dydaktyczny. W rezultacie Vehbîego można uznać za poetę o dużej wiedzy i talencie, który jednak – ze względu na swoje umiłowanie do doczesnych uciech i niespokojną naturę – nie był w stanie w pełni wykorzystać i pokazać w swoich możliwości twórczych.

Dedykowany Selimowi III dywan, zalicza się do najbardziej obszernych zbiorów poezji w literaturze tureckiej. Można w nim znaleźć wiele cech, które pozwalają uznać Vehbîego za jednego z przedstawicieli nurtu regionalizacji. Istotne pod tym względem jest również drugie wielkie dzieło tego poety – *Lutfiyye*, w którym opisuje ówczesne życie społeczeństwa, styl życia ludu, normy i wartości moralne. Ekstrawertyczny poeta opisuje w swoich utworach wszystko, co związane jest życiem, sposobem bycia, uciechami i pięknem. W jego utworach znaleźć można wiele wzmianek dotyczących społeczeństwa, jego zwyczajów i obyczajów. Jego daleki od liryzmu i subtelności język obfituje w sformułowania pochodzące z języka potocznego, realistyczne opisy, gry słowne. Niewątpliwie wiersze Sünbülzade Vehbîego w dużym stopniu odzwierciedlają życie społeczne epoki, a elementy lokalne odgrywają w jego twórczości dużą rolę²⁸⁰. Teksty poety są źródłem wiedzy o panujących w owych czasach

²⁷⁸ A.A. Şentürk, A. Kartal, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi...*, op. cit., s. 446.

²⁷⁹ M. Kara, *Sünbülzâde Vehbî Divanı...*, op. cit., s. 8.

²⁸⁰ Sünbülzade Vehbi, *Nasihâtname-i Vehbi*, Alici L. (opr.), Ukde Yayınları, Kahramanmaraş 2011, s. 29.

zwyczajach, tradycjach, wierzeniach i ogólnie przyjętych zasadach, z których część funkcjonuje w społeczeństwie również obecnie. Elementy te są przekazywane odbiorcy w formie związków frazeologicznych, przysłów i powiedzeń, co niewątpliwie dodaje „smaku” i kolorytu poezji Vehbîego. Dzięki odniesieniom i analogiom wykorzystywanym przez poetę uzyskać można wiele informacji o życiu społecznym tamtego okresu.

Jednym z ważnych aspektów owych czasów była rola społeczeństwa jako stróża moralności, zauważalna szczególnie w społeczeństwach wschodnich. Ta potrzeba utrzymania pewnego porządku, mogła mieć także podłoże religijne. Vehbî ukazuje odbiorcy reakcję społeczeństwa na wprowadzane zakazy, a w szczególności zakaz spożywania alkoholu, który w rezultacie przyczynił się do powstania poważnego problemu społecznego – uformowania się swoistego „podziemia”, gdzie zaopatrywano się w trunki i spożywano je w tajemnicy. Przykładowo wino od zawsze stanowiło wręcz nieodłączny atrybut poety, zatem jego odebranie wywołało słuszny sprzeciw:

Saz çalarken meclise gelmiş dikilmiş men' içün
Şeyh efendiniñ 'asâsın başına çalmalıdır (G 68/4)

Gdy graliśmy na sazie dobył do drzwi szejch efendi, żeby nam tego zakazać
Należałoby dzielić go po głowie tą jego laską

Girmesin meclis-i rindâna tayak bas sâkî
Kapıya şeyh diñeldikçe 'asâsın kakarak (G 156/4)

Zarygluj drzwi, saki, żeby nie wszedł do nas
Szejch co do drzwi swoją laską stuka

Jak można się spodziewać, sądząc po naturze poety, w dziełach Vehbiego można znaleźć wiele wzmianek dotyczących wydarzeń towarzyskich i miejscach rozrywki: winiarniach, alkoholowych biesiadach, tawernach, tańcach, a także ogólnie o kulturze zabaw. Jak wspomniano powyżej, naturalną konsekwencją wprowadzenia zakazu sprzedaży i spożywania alkoholu był powstanie winiarni nazywanych *ayaklı*. Potajemnie sprzedawano w nich trunki, ukrywane pod kaftanami w szklanych butelkach

lub wydrążonych tykwach. Gdy zdarzyło się, że stróżowi prawa udało się schwycić kogoś na gorącym uczynku, rozbijał mu taką tykwę na głowie:

*Gelemez kızdı kedû-yı meyi etdikde şikest
Zâhidiñ biz dahi başında kabak patlatdık
Der-i meyhâneyi şahne kapamak ister imiş
Ayagı deng alarak gizli kapagı atdık (G 154/9,10)*

Nie może wejść do winiarni zahid²⁸¹,
Bo rozbiliśmy mu na głowie tykwę z winem
Ponieważ strażnicy chcieli zamknąć winiarnię
Zachowaliśmy ostrożność i ukryliśmy ją

Za pośrednictwem poety można zajrzeć do wnętrza winiarni, gdzie przy akompaniamencie muzyki i świętym oburzeniu przedstawiciela kleru tańczą piękne kobiety, zdejmując z siebie odzienie:

*Ridâsını çıkarıp raks ederdi dâ'irede
O çengi şûhi olaydı eger hem-ülfet-i şeyh (G 40/5)*

Tańczyła w kole [w izbie] zdejmując z siebie odzienie
Gdyby ta tancerka biła się w piersi znalazłaby wspólny język z szejchem

Użyte w powyższym fragmencie słowo *dâ'ire* może być tłumaczone zarówno jako okrąg, w którym tańczy kobieta, jak i jako izba.

Z innego fragmentu utworu Vehbiego można się dowiedzieć, że w Kumkapı drogi do winiarni pokryte były błotem i aby nie dopuścić do dostania się go do wnętrza lokalu, w drzwiach winiarni kładziono słomę:

*Çokdan ayagıñ altına şevk ile döşendik
Sâkî der-i meyhânedede bir eski hasîriz (G 103/5)*

²⁸¹ Zahid – asceta. (Zob. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, hasło: zahid, <https://islamansiklopedisi.org.tr/zahid> (dostęp: 08.07.2023)).

Już dawno z przyjemnością wyścieliliśmy ziemię pod twoimi stopami
Saki, jesteśmy starą słomą w progu winiarni

Powyższe słowa nie tylko odnoszą się do wspomnianego zwyczaju wykładania progu słomą, ale świadczą o tym, że winiarnie posiadały grono swoich stałych bywalców.

*Pek çamurdur bilirim Kumkapı meyhâneleri
Vehbiyâ gel Galata semtine git etme galat (G 134/5)*

Wiem, że winiarnie w Kumkapı strasznie są zabłocone
Przyjdź Vehbi do dzielnicy Galata, nie popełnij błędu

*Kudûm-ı muhtesibden bir ayaklı eyledi âgâh
Tez elden bâdeyi tenhâ çekip ayagı deng aldım
Rakîb-i seg-nihâdı yâd edince meclis-i meyde
Edip mânâ-şikenlik destime bir iki seng aldım (G 180/3,4)*

Zanim przyszedł stróż w winiarni na stojąco
Wziąłem kielich i odszedłem w ustronne miejsce
A gdy pośród zebranych wspomniałem tego psa – mojego rywala
Chwyciłem rozbitą butelkę i kilka kamieni

Jak to bywa, także współcześnie, przy alkoholu nietrudno o bójkę. Podmiot liryczny w powyższym fragmencie jako broni przeciwko swojemu rywalowi zamierza użyć rozbitej butelki i kamieni. I trzeba przyznać, że chociaż opisywana scena pochodzi sprzed trzech stuleci, to łudząco przypomina współczesne filmy o awanturkach.

Zdarza się również, że Vehbi opisuje w swoich kupletach bardzo śmiałe sceny:

*Bir yatakda basdı yâr ile beni bu şeb rakîb
Kâfiriñ tâkat gelir mi siklet-i kâbusuna (G. 222/3)*

Tej nocy rywal przyłapał mnie w łóżku z ukochaną
Czy starczy sił, by unieść ciężar koszmaru o tym giaurze

Vehbiyâ yâr ile der-hâb olıcak geldi rakîb
Yine hayfâ ki basıldık bu gece kâbûse (G. 219/5)

Ach, Vehbi, gdy kładliśmy się spać z ukochaną, przyszedł rywal
Cóż to za niesprawiedliwość, że tej nocy znów zgnębił nas koszmar

Poeta (podmiot liryczny) w dość bezpośredni sposób nawiązuje do intymnych chwil spędzonych z ukochaną, lecz – jak widać – nawet te słodkie momenty mają świadomość istnienia rywala, nawiedzającego kochanków na jawie i w snach.

W utworach Vehbiego znaleźć można także opisy i odniesienia do wierzeń religijnych, rytuałów, przekonań oraz zwyczajów:

Evvel edâ-yı şükri görülsün bu ni'metiñ
Etmek revâ mi besmelesiz hâna ibtidâ (G. 1/4)

Pierwej winno się podziękować za te błogosławieństwa
Czy godzi się siadać do stołu bez basmali

W powyższym dwuwiersie wspomniany jest bardzo ważny obyczaj wywodzący się z religii muzułmańskiej. W języku arabskim formuła *Bi-ismi Allâhi Ar-Raḥmâni Ar-Raḥîm* popularnie zwana „basmalą” oznacza: „w imię Boga miłosiernego, litościwego” i rozpoczyna prawie każdą surę Koranu. Basmala wyraża także szacunek i uznanie. Wypowiada się ją przed pojęciem rozmaitych działań, takich jak modlitwa, jedzenie czy praca.

Ben bu gece niyyetliyim ol hân-ı visâle
Zâhid yürü sen şübhe ile rûze-i şek tut (G. 25/2)

Ja dziś wieczorem zamierzam dotrzeć do chanu
Ty zaś sufi idź ze swoimi wątpliwościami i trzymaj post

Możliwe, że podmiot liryczny jest w podróży i zmierza do chanu na odpoczynek. Zgodnie z obyczajami muzułmańskimi podróżni nie muszą przestrzegać

postu. Do podobnych okoliczności odnosi się również następny dwuwiers, jednak tym razem strawą są usta ukochanej.

Eyyâm-ı siyâm olsa da ahşama bakar mı
Nukl-i leb-i dilberdeki 'âşık seferîdir (G. 64/7)

Nawet jeśli to dni postu, jak czekać wieczora
Na przekąskę z ust ukochanej, wszak miłujący jest w podróży.

W poezji Vehbiego odnaleźć można również informacje dotyczące zwyczajów związanych z handlem, rodzajami tkanin, sytuacją kupców i targowiskami epoki.

Nakd-i 'aklîm aldiñ evvel al metâ'-ı sabrı da
Ey büt-i kâlâ-fürûşum gûşe-i dükkâna as (G. 130/6)

Grosz rozumu mi zabrałaś weź też towar cierpliwości
O piękna sprzedawczyni tkanin, i zawieś go w rogu swojego sklepu

W powyższym fragmencie poeta porównuje rozum i zdrowy rozsądek do pieniądza, a cierpliwość do towaru na sprzedaż. Ukochana, a właściwie uczucie do niej, już odebrała podmiotowi lirycznemu rozum, a jak wynika z jego słów – cierpliwości też już mu niewiele zostało. Ten fragment rzuca też pewne światło na wygląd stoisk i sklepów tekstylnych, obwieszonych tkaninami.

Vehbî hemân sâdece basma kalıp degil
Tamgalıdır hitâm-ı kabûl ile kâlemiz (G. 105/5)

Vehbi nasze tkaniny nie tylko mają nadrukowany wzór
Posiadają też pieczęć zgodności

Z przytoczonego bejtu wynika, że w owym czasie dostępne były tkaniny z drukowanym wzorem (*basma*), a – jak już wspomniano – jakość tkaniny była potwierdzana odpowiednią pieczęcią potwierdzającą zgodność z obowiązującymi normami.

Hat-âverler güzeşte hüsn ü ânın yâd eder gâhî
Misâl-i merdüm-i müflis zamân-ı devletin söyler (G. 77/3)

Tak jak kupcy-bankruci wspominają czas bogactwa,
Tak i brzydzące piękności wzdychają za latami młodości i piękna

Trudno się nie uśmiechnąć, czytając te słowa. Poeta porównuje kupców i piękne kobiety – jedni i drudzy tęsknią za lepszymi czasami – kupcy za dobrobytem, a kobiety za młodości i urodą. Nie da się ukryć, że są to słowa aktualne bez względu na szerokość geograficzną, ani epokę.

Fark olunmaz rûyu benlerle benekli kâleden
Nev-kumâş-ı hüsnü gelmiş sanasın Bengâle'den (G. 205/1)

Nie różni się niczym jej twarz skropiona piegami
Pomyślałbyś, że to nowa, piękna tkanina przywieziona z Bengalu

Podmiot liryczny przyrównuje twarz ukochanej do tkaniny. Zapewne chodzi tu nie tylko o piegi, przywodzące na myśl wzór na materiale, ale także o gładkość i delikatność jej skóry. Dodatkową informacją, zawartą w tym fragmencie jest fakt, iż na ziemi Imperium Osmańskiego sprowadzano tkaniny z Indii.

Benekli kâle bendergâh-ı hüsnü başka örnekdir
Bu vech ile kumâş-ı rûy-ı al-ı yâre ben düşdü (G. 238/4)

Nakrapiana tkanina jest innym przykładem na targowisku urody
Taka tkanina wygląda jakby na paşowe poliki ukochanej spadły czarne pieprzyki

Kâle-i vuslatı biz gizlice aldık satdık
Bu bazarlıkda rakîbâ seni pek aldatdık
Çömlegi sürmüş idik âteşe da'vet edicek
O perî tuymadı ardında ne iş kaynatdık (G. 154/2-3)

Potajemnie kupiliśmy tkaninę i spotkanie z ukochaną
Nieźle oszukaliśmy konkurenta na tym interesie
Kiedy nas zaprosił wysmarowaliśmy piec gliną,
Nie słyszał, o wróżko, cośmy zmalowali za jego plecami

Powyższy tekst jest pełen dwuznaczności. Nie do końca wiadomo, czy rzeczywiście doszło do transakcji, która jednocześnie była pretekstem do tego, aby zobaczyć się z ukochaną, być może przebywającą na stoisku rywala. Wydaje się natomiast jasne, że podmiot liryczny w jakiś sposób oszukał, zwiódł swojego przeciwnika i jeszcze narobił plotek za jego plecami.

W tamtych czasach tkaniną często wykorzystywaną do szycia odzieży był len. Istniało przekonanie, że światło księżyca sprawia, że materiał żółknie:

Dil-i Vehbî olur fersûde görse sîne-i yârı
Ketân-ı nâ-tüvâna dûrdan te'sîr eder mehtâb (G. 16/7)

Serce Vehbiego uschnie, gdy ujrzy pierś ukochanej
Księżyc nawet z daleka naznaczy delikatny len

Opierając się na ludowym przekonaniu, poeta przyrównał ukochaną do księżyca – tak jak blask księżyca ma zgubny wpływ na delikatną tkaninę, tak blask bijący z piersi ukochanej zniszczy serce kochanka.

Agırlarsañ bizi seng-i melâmetle agırlarsın
Sarây-ı hüsnüññ pek tafralı mihmânıyız cânâ (G. 4/4)

Jeśli nas ugościsz, ugościsz nas na kamieniach pokutnych
Jesteśmy wielce dystygowanymi gośćmi pałacu twojej urody

Z jednej strony mowa tu o dystygowanych gościach, z drugiej o dość oschłym przyjęciu ich przez ukochaną. Nasuwa się więc myśl, że być może piękna gospodyni, nie życzy sobie takiego gościa.

Üftâdeyim belî kad-i mevzûn-ı dilbere
Şâ'ir isem de bunda düşer mi yalan bana (G. 11/4)

Tak, jestem pod wrażeniem proporcji tej piękności
Chociaż jestem poetą, czy wypada mi w tym kłamać

Stwierdzenie, że poeci lubią idealizować swoje muzy nie jest odkrywczym. W powyższym bejcie poeta-podmiot liryczny zachwyca się idealnymi proporcjami ciała ukochanej, przy czym zapewnia, że nawet jako poeta nie mógłby w tej sprawie kłamać.

Her sözünde olsa biñ dürlü yalanı şâ'iriñ
Setr eder 'aybın yine hüsn-i beyânı şâ'iriñ (G. 166/1)

W każdym słowie poety tysiąc kłamstw się kryje
Piękno jego słów niedostatki kryje

O poetyckim fałszu mowa jest również w powyższym fragmencie. Poeci pewne niedostatki maskują pięknym, choć nie zawsze prawdziwym, słowem.

W utworach Vehbiego znaleźć można również wiele nawiązań do wierzeń i zabobonów. Jednym z nich jest przekonanie, że ludzie o zielonych oczach rzucają uroki oraz zaklęcia:

Kapar çeşmin görünce zâhid-i ef'î-nigeh gûyâ
Zümürrüd ma'denindedir meger kim cevher-i mînâ (G. 6/4)

Zamknij oczy na widok ascety o spojrzeniu jak żmija
Zupełnie jakby jego klejnoty [oczy] pochodziły z kopalni szmaragdów

Żmije w wielu kulturach kojarzone są ze złem. Wierzy się, że spojrzenie ich żółtozielonych oczu może sprowadzić na człowieka nieszczęście. Widać podobne obawy żywiono wobec ludzi, o takiej barwie oczu, dlatego podmiot liryczny poleca, by w takiej sytuacji czym prędzej zamknąć oczy.

W poniższym fragmencie znaleźć można zwyczaj i zabobony związane z zapadaniem w sen:

Encüm-şümâr-ı hasret-i rûy-ı münîriñiñ
Âyâ girer mi çeşmine ey mâh-tâb hâb
Emn ü huzûr ümîdini etmem felekde kim
Bî-bâk olur mu zîr-i şikeste-kabâb hâb
Olsa 'aceb mi gaflet-i nev-devletân füzûn
Sengîn olur dimâgda vakt-i şebâb hâb (G. 18/4-6)

Czy tym, którzy liczą gwiazdy o błyszczących obliczach
Oczy spowije sen?
Nie mogę oczekiwać bezpieczeństwa i spokoju od nieba;
Wszak nikt nie zazna spokoju pod zrujnowaną kopułą
Czy dziwi, że nowo do państwa przybyli są nieuważni?
Wszak młodzi zapadają w sen głęboki

Mowa tu o liczeniu gwiazd przed snem – receptcie na bezsenność znanej nie tylko Turkom; obawie towarzyszącej spędzaniu nocy pod gołym niebem oraz młodzieńczemu głębokiemu snowi, którego jeszcze nie mącą troski wieku dojrzałego.

Świątynie i miejsca kultu to miejsca szczególne dla przedstawicieli każdej religii i kultury. W każdej świątyni natomiast jest miejsce lub przedmiot, który nadaje jej tych niezwykłych, ponadnaturalnych przymiotów. W kulturze islamu jest to mihrab czyli nisza, znajdująca się w sali modlitw w meczecie, pośrodku ściany zwanej kibla. Mihrab wskazuje kierunek Mekki, w którym powinni modlić się muzułmanie. Istnieje ludowe przekonanie, zgodnie z którym, nawet jeśli meczet runie, mihrab pozostanie na swoim miejscu. Nawiązuje do niego poniższy bejt:

Hat-âver olsa da ebrûsudur perestişgâh
Ykılrsa câmi'-i hüsnü yerindedir mihrâb (G. 220/3)

Nawet jeśli twarz pokryje zarost, brwi będą się nad nim pochylać
Nawet jeśli piękny meczet runie, mihrab pozostanie na swoim miejscu

W innym bejcie Vehbiego pojawia się informacja o tym, że niektóre meczety zostały przekształcone z kościołów:

Kilîsâdan yapıлма mescid-âsâ hâne-i dilden
Tesâvîr-i günâhî mahva istigfârdır bâ'is (G. 28/4)

Podobnie jak w meczetach utworzonych z kościołów, tak w domu serca
Celem jest usunięcie przedstawień grzechu

W islamie obowiązuje zakaz przedstawiania wizerunku Boga oraz osób mających charyzmat świętości, dlatego w kościołach przekształconych na meczety, znajdujące się na ścianach freski, ukazujące święte postacie skuwano, zakrywano lub pokrywano warstwą tynku. Istnieje bowiem przekonanie, że próby przedstawiania Boga i ludzi to próba konkurowania ze Stwórcą.

Oprócz spostrzeżeń dotyczących ludzi i ich zwyczajów, w utworach Vehbiego znaleźć można także pewne obserwacje przyrody, wplecione w poszczególne bejty:

Cûş u hurûş-i fursata olma rübûde kim
Seyl-i bahâr gibi şitâbân gelir geçer (G. 50/5)

Nie poddawaj się pędowi okazji,
Bo przychodzi i odchodzi prędko jak wiosenna powódź

Hâb-ı hargûşuna aldanma o tavşân-beçeniñ
Taş yatardan gelip ulaşıdırarak dâma düşür (G. 79/2)

Nie daj się zwieść; sen młodego zająca jest lekki
Żeby go złapać, ukryj się i zastaw na niego pułapkę

Sayd olmaz o tavşân-beçeyi taş yatar eyle
Var gizli yatağında bir âhû-yı harem bas (G. 128/4)

Niełatwo upolować tego zająca o lekkim śnie
Lepiej potajemnie wkradnij się do łoża haremowej gazeli

W obu przytoczonych fragmentach pojawia się motyw zajęcia o lekkim, czujnym śnie. Szczególnie drugi bejt może sugerować, że zwierzątko jest metaforą ukochanej, którą trudno jest uwieść (złapać) i najlepiej zrobić do podstępem lub udać się po łatwiejszy kasek.

W utworach Vehbiego jest też miejsce na gorzką refleksję. Poeta w swoich wersach wskazuje na pewne gorzkie prawdy i przekazuje swoje refleksje dotyczące wiarołomnej natury człowieka:

Bâlâ-nişîn-i sadr olıcak pest-fitratân
Halka yukarıdan aşağıdır mu'âmele(G. 227/4)

Gdy człowiek podły dochodzi do wysokich stanowisk
Traktuje lud z pogardą i wyższością

İnanma sevdiğim 'arz-ı mahabbet etse de farzâ
Güzeller gibi ahbâb-ı zamâne bî-vefâdır hep (G. 21/4)

Hej, ukochana, nie wierz, choćby pięknie mówił
Druhowie jak piękności bywają wiarołomni

İsti'âze edegör şeytanat u şerrinden
Düşmen-i köhne eger etse de arz-ı ihlâs (G. 129/5)

Szukaj schronienia u Boga przed diabelstwami i złem
Nawet jeśli stary wróg okazuje ci szczerłość i przyjaźń

Poeta radzi by nie ufać starym wrogom i, nawet jeśli sprawiają wrażenie przyjaznych, szukać schronienia u Boga. Pamiętać też należy, że również przyjaciele mogą okazać się fałszywi. Mowa jest także o tym, że alkohol ukazuje prawdziwą naturę człowieka:

*Añlanır meclis-i 'işretde 'ayâr-ı ahbâb
Vehbiyâ tecrîbe-i kalbe mehedir bâde (G. 218/5)*

Kielich jest miarą sercowych doświadczeń
Ujawnia się podczas biesiady charakter przyjaźni

W innej gazeli poety również jest mowa o używkach. Tym razem w utworze znalazła się wzmianka o paleniu tytoniu w fajkach:

*Pür âteş olur lûle nezâketle imâme
Bûs eyler iken la 'l-i leb-i yârı görünce (G. 223/2)*

Fajka płonie żywym ogniem z subtelnym pragnieniem
Widząc jak całuje usta ukochanej podobne do owocu granatu

Kolejny bejt wskazuje natomiast na to, że wino stawiano ponad opium i haszysz:

*'Arak nûş et şarâb iç toğrusu ben bildigim Vehbî
Yiyip afyon u berşi olma bir kanbûr tiryâkî (G. 258/5)*

Z tego co wiem, Vehbi, lepiej pij wino,
Nie pal haszyszu i opium nie bądź zgarbionym ćpunem

Słowa te mogą nawiązywać do obrazu osób uzależnionych od narkotyków – wychudzonych i zgarbionych.

Długo jeszcze można mnożyć przykłady nawiązań do najróżniejszych aspektów codziennego życia występujących w poezji Vehbiego. Twórczość tego poety jest kolejnym dowodem na to, że w klasycznej poezji osmańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości poetów reprezentujących nurt regionalizacji, znajdują się nawiązania do wszystkich dziedzin życia i jest ona ściśle związana z realnym światem i z rzeczywistością, w jakiej funkcjonował dany poeta.

Postrzeganie literatury dywanowej przez współczesne społeczeństwo²⁸²

We wcześniejszych rozdziałach niniejszej rozprawy ukazano, w jaki sposób nurt regionalizacji uwidaczniał się w twórczości poetów dywanowych żyjących i tworzących w różnych okresach. W tej części skupiono się na skutkach, jakie powstanie tego nurtu wywarło na istnienie literatury dywanowej, co ma na celu zweryfikowanie postawionej w niniejszej rozprawie hipotezy, zgodnie z którą nurt lokalny wpłynął na popularyzację literatury dywanowej i opóźnił jej schyłek. Aby to ocenić, zbadano jak w literaturze przedmiotu przedstawione jest postrzeganie literatury dywanowej przez współczesne społeczeństwo tureckie.

Literatura dywanowa rozwinęła się pod wpływem języków arabskiego i perskiego, aby ją poznać konieczna jest ich dobra znajomość, stąd też nie dziwi, że dla współczesnego odbiorcy kwestia językowa stanowi największą barierę. Po epoce tanzymatu zarówno wśród przedstawicieli świata literackiego, jak i reszty społeczeństwa zaczęły kształtować się negatywne opinie dotyczące literatury dywanowej. Sytuację tę pogłębiło wprowadzenie 1 listopada 1928 roku alfabetu opartego na piśmie łacińskim i rozpoczęcie działań nad uproszczeniem języka, a wśród nich usuwanie zapożyczeń i zastępowanie ich odpowiednikami tureckimi. Język osmański przechodził do historii. Pomimo internalizacji innych epok kształtujących literaturę turecką, literatura dywanowa z różnych powodów zawsze była postrzegana jako obca. Tymczasem literatura dywanowa, jak każda wielka tradycja artystyczna, musi być postrzegana z obiektywnego i bezstronnego punktu widzenia. Naturalnie literatura dywanowa wywarła pewien wpływ na negatywne postrzeganie wszystkiego, co wiązało się z Imperium Osmańskim, przez niektórych pisarzy pozostających pod wpływem ideologii.

Literatura dywanowa, czerpiąca z doświadczeń i zdobyczy cywilizacji islamskiej, pod której wpływem pozostawała, wyłoniła się ze społeczeństwa i przez wieki wpływała na jego gust i postrzeganie piękna. Na gruncie tej literatury wyrosły nieśmiertelne dzieła. Jednak nowe pokolenie literatów do swojej krytyki, oceny i dyskusji

²⁸² Rozdział ten został opracowany na podstawie wyników badań Alego Aksita i Mustafy Arslana, przedstawionych w artykule: A. Aksit, M. Arslan, *Toplum Tarafından Divan Edebiyatının Algılanması Üzerine Bir Araştırma*, „Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 9/3 Winter 2014, ss. 133-143.

przyjęło nowe gatunki, formy, treści, jakie ukazała mu literatura zachodnia, traktując je jako punkt wyjścia do krytyki literatury dywanowej. Z czasem, w zgodzie z ideami westernizacji, miejsce tradycyjnych wartości i literatury, zaczęły zajmować literatura i kultura zachodnia. Obecnie toczą się liczne dyskusje, dotyczące celowości nauczania literatury dywanowej. Okazuje się, że istnieją pewne niespójności w postrzeganiu literatury przez poszczególnych ludzi, grupy i literatów. Szczególnie najmłodsze pokolenia pozostają obojętne na literaturę dywanową, a jej treści i wytwory są dla nich obce. Negatywne spojrzenie na przeszłość, funkcjonujące we współczesnym świecie, zwłaszcza wśród młodszych pokoleń tworzy jej fałszywy obraz. Tymczasem społeczeństwa wzmacniają się, adaptując doświadczenia przeszłości do współczesności²⁸³.

Nie ma wątpliwości, jak istotna jest możliwość wykorzystywania naukowego i kulturowego – a w tym oczywiście literackiego – dorobku wcześniejszych epok przez współczesne społeczeństwo. Obecnie zauważa się jednak, że literatura dywanowa i jej tradycje z różnych powodów tracą na wartości, a społeczeństwo coraz bardziej dystansuje się od jej języka, terminologii, formy i cech.

Ali Aksit i Mustafa Arslan przeprowadzili badanie, mające na celu określenie sposobu postrzegania literatury dywanowej przez współczesne społeczeństwo tureckie. W związku z tym przygotowano kwestionariusz ankiety oparty na skali Likerta, mający na celu określenie problemu na podstawie założeń związanych z odbiorem literatury dywanowej. W badaniu wzięły udział osoby z wykształceniem wyższym, należące do różnych grup zawodowych, które odebrały edukację z zakresu literatury dywanowej na poziomie przynajmniej szkoły średniej. Wyniki badania wykazały, że najważniejszym czynnikiem uniemożliwiającym społeczeństwu zrozumienie literatury dywanowej jest trudność zrozumienia jej języka²⁸⁴.

Wyniki przeprowadzonego badania wykorzystano na potrzeby niniejszej pracy, aby przeanalizować, czy poeci tworzący w nurcie regionalizacji są inaczej postrzegani współcześnie niż pozostali twórcy.

Ponad 67% ankietowanych odpowiedziało, że interesuje się literaturą. Największym zainteresowaniem cieszyła się literatura ludowa (39,6%), następnie współczesna literatura turecka (tur. *Yeni Türk Edebiyatı*, 35,1%), na trzecim miejscu zaś

²⁸³ E. Erbay, *Eskiler ve Yeniler...*, *op. cit.*, s. 457.

²⁸⁴ A. Aksit, M. Arslan, *Toplum Tarafından Divan Edebiyatının...*, *op. cit.*, s. 136.

uplasowała się literatura dywanowa (19,8%)²⁸⁵. Zdecydowana większość (84,6%) badanych zgadza się ze stwierdzeniem, że młode pokolenie nie wykazuje zainteresowania literaturą dywanową. Być może powodem takiego stanu rzeczy jest sposób, w jaki zapoznaje się młode pokolenie z literaturą dywanową na poziomie szkoły średniej. Niewątpliwie są to teksty trudne do zrozumienia, często uczone są na pamięć, bez wystarczającego wyjaśnienia, a zapamiętane fragmenty uczniowie prezentują na egzaminach, po czym zapominają je. Takie podejście prowadzi do zniechęcenia, a w rezultacie odchodzenia od tej literatury²⁸⁶.

Drugim ważnym powodem jest fakt, że język osmański nie jest nauczany w szkołach. Tylko 14,4% ankietowanych uznaje, że zna język arabski na tyle, by być w stanie rozszyfrować teksty literatury dywanowej, 61,2% nie zna go wcale, a 24,3% częściowo. Jeszcze mniejszy odsetek badanych posiada odpowiednią wiedzę w zakresie języka perskiego – 8,1% uznaje, że ich poziom znajomości języka jest wystarczający, by mogli zrozumieć wytwory literatury dywanowej; 78,4% nie zna języka, a 13,5% częściowo. Nieznajomość tych języków przez społeczeństwo sprawia, że literatura dywanowa dla znakomitej większości stała się niezrozumiała²⁸⁷.

Najważniejsze – z perspektywy niniejszej rozprawy – pytanie dotyczyło trzech poetów dywanowych, którzy w pierwszej kolejności przychodzą respondentom na myśl. 32 % ankietowanych wymieniło Fuzulego, 14,3% Nedîma, natomiast 13,1% Bâkîego. W dalszej kolejności wymieniano Şeyha Galiba i Mevlanę²⁸⁸.

Mając na uwadze, że literatura ludowa, do której w pewnym sensie aspirowali twórcy stylu regionalnego, cieszy się największym zainteresowaniem przedstawicieli współczesnego społeczeństwa, a wśród poetów dywanowych jednymi z najlepiej rozpoznawalnych są twórcy należący do stylu *mahallileşme* można uznać, że nurt ten znacząco wpłynął na popularyzację literatury dywanowej, co uwidacznia się również w czasach obecnych. Za stwierdzeniem tym przemawia również fakt, że wśród głównych barier stojących na drodze do poznania i zrozumienia literatury dywanowej jest nieznajomość języków perskiego i arabskiego, a przecież poeci reprezentujący styl regionalny dążyli do ograniczenia obcych wpływów i stosowania rodzimych form oraz słownictwa.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 137.

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 139.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 141.

Podsumowanie i wnioski

Analizując wytwory sztuki, a za takie należy uważać dzieła literackie oraz zjawiska występujące w literaturze, należy je rozpatrywać, biorąc pod uwagę sytuację socjokulturową oraz wzajemne związki pomiędzy dziełem, twórcą oraz środowiskiem, w którym funkcjonował. W przeciwnym razie analizy tej nie będzie można uznać za pełną i obiektywną.

Na przełomie wieków społeczeństwo osmańskie i jego wymiar socjokulturowy kształtowały trzy główne grupy czynników: elementy tureckie, muzułmańskie i lokalne. Elementy te ukształtowały społeczeństwo osmańskie – jego styl życia, kulturę i sztukę, a co za tym idzie, również literaturę. Zgodnie z opinią wielu badaczy literatury, elementy religijne i lokalne, postrzegane jako źródło literatury i sztuk pięknych, wywierają największy wpływ na literaturę klasyczną²⁸⁹. Natomiast ze względu na tematykę niniejszej rozprawy, największą uwagę skupiono na elementach lokalnych, pełniących bardzo ważną rolę w kształtowaniu świadomości społecznej w wieloreligijnym, wielokulturowym i zróżnicowanym językowo Imperium Osmańskim.

Wielokulturowe życie społeczne na obszarach Imperium Osmańskiego stało się ważnym źródłem i materiałem dla tureckiej literatury klasycznej. Poezja pałacowa, powstała na gruncie kultury turecko-muzułmańskiej, oprócz wartości kulturowych, estetycznych, religijnych, mistycznych i filozoficznych, zawiera także – równie istotne – elementy lokalne. Być może właśnie dlatego okazała się tak żywotna i trwała, a wiele jej aspektów także obecnie jest przedmiotem zagorzałych dyskusji. Wykorzystując elementy tureckie, muzułmańskie i lokalne poeci dywanowi tworzyli poezję klasyczną, w prawdziwym znaczeniu tego słowa. To właśnie dzięki tym klasycznym utworom, poeci dywanowi stworzyli literaturę prawdziwie osmańską, opisującą wierzenia, przekonania, miłości, tęsknoty, radości i cierpienia społeczeństwa, w którym żyli.

Poeci dywanowi za zasłoną tego, co widzialne starali się opisać to, co niewidzialne, uchwycić to, co niematerialne, być może stąd wynikają zarzuty dotyczące abstrakcyjności i niezrozumiałości poezji dywanowej oraz jej oderwania

²⁸⁹ F. Köprülü, *Türk Edebiyatının Menşei*, Edebiyat Araştırmaları, TTK Yayını, Ankara 1999, s. 52.

od codziennego życia. Tymczasem wiersz abstrakcyjny wcale nie musi oznaczać wiersza obdartego z jego społecznego kontekstu²⁹⁰.

Odkąd wykształciła się turecka literatura klasyczna, aż do czasów obecnych, wielu badaczy często wysuwa błędne wnioski dotyczące literatury dywanowej, gdyż w swoich analizach nie biorą pod uwagę życia społecznego i kondycji sztuki w epoce, w której tworzył dany autor oraz jego związków z nimi, a grupa znajdująca się w mniejszości, stara się przeciwstawiać im swoje odmienne stanowisko. Zarzuty dotyczą najczęściej formy i autentyczności literatury dywanowej. Krytykujący formę, mówią o nadmiernym wykorzystywaniu obcego słownictwa, w kwestii autentyczności natomiast potępiają literaturę klasyczną za zbytne nawiązania do kultur arabskiej i perskiej, a w rezultacie nieprzystawalność i oderwanie od codzienności.

Szczególnie w ostatnich latach przeprowadzono wiele badań naukowych nad literaturą klasyczną, których tezy sprzeciwiają się tej krytyce. W badaniach tych dużą wagę przyłożono do wpływu na literaturę pałacową wspomnianych wyżej trzech głównych czynników. Badania te, do których należy także analiza przeprowadzona na potrzeby niniejszej rozprawy, wykazały, że wbrew istniejącemu przekonaniu, poeci klasyczni zarówno pod względem stosowanego języka, jak i treści nie pozostawali w oderwaniu od społeczeństwa. W tym miejscu na szczególną uwagę zasługują poeci posługujący się czystym językiem tureckim i kładący nacisk na elementy lokalne, przedstawiciele nurtu nazwanego przez badaczy literatury *mahallileşme*. Poeci ci nadali poezji klasycznej zupełnie nowy, odmienny charakter.

Każda tradycja literacka charakteryzuje się określonym stylem i treścią. Treść zaś w dużym stopniu determinuje styl. Z systemu pojęć i obrazów wykształciła się turecka literatura klasyczna wraz z trwającą przez wieki tradycją poezji ściśle związaną z kulturą osmańską i muzułmańską. Poeci uczeni w tej poezji przez długi czas nie wyobrażali sobie wyjścia poza wyznaczone ramy i poszukiwania nowych rozwiązań. W tej rządzonej przez tradycję literaturze nie podlegały dyskusji indywidualne źródła inspiracji poszczególnych twórców, ani zmieniające się z epoki na epokę rozumienie poezji. Jednak na przestrzeni wieków za sprawą regionalizacji do tej tradycji zaczęto dodawać nowe elementy²⁹¹.

²⁹⁰ A. Özdenören, *Divan Şiiri Savunma İstemez*, [w:] Kalpaklı M. (red.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, s. 274.

²⁹¹ Ö. F. Akün, *Divan Edebiyatı*, *op. cit.*, s. 153.

Mahallileşme (*yerlileşme*), tłumaczone jako regionalizacja lub lokalizacja, opiera się na wykorzystaniu w poezji elementów lokalnych i codziennych, zarówno w warstwie tematycznej, jak i językowej. Choć, jak ukazano w niniejszej rozprawie, nurt ten pojawił się w literaturze znacznie wcześniej. Począwszy od XVII wieku stał się on wyraźnie zauważalny, szanowany przez wielu twórców i zajął miejsce w literaturze tureckiej jako ważny „ruch odnowy”. Aby móc ocenić lokalizację i jej wpływ na literaturę klasyczną, należy przede wszystkim zdefiniować źródła, z których czerpie. Narracja w poezji dywanowej opiera się na ukazaniu relacji pomiędzy człowiekiem a naturą, człowiekiem a społeczeństwem, człowiekiem a przedmiotem, a wykorzystuje do tego sztukę retoryki i semantykę²⁹². Jak wynika z analizy tekstów źródłowych przeprowadzonej na potrzeby niniejszej rozprawy, jeśli wziąć pod uwagę związki poezji dywanowej ze społeczeństwem, zauważyć można, że elementy społeczne stanowią dla niej bogate i częste źródło inspiracji.

Spółeczeństwo osmańskie zawsze było ważnym motywem w świecie znaczeń klasycznej literatury tureckiej. Wraz z rozwinięciem się regionalizacji elementy te zaczęły być przedstawiane bardziej szczegółowo, a w twórczości niektórych twórców stała się to tendencja dominująca. To historia państwa osmańskiego sama w sobie stworzyła tradycję poezji dywanowej, dlatego ta nie może być rozpatrywana czy oceniana w oderwaniu od niej. Wraz z rozkwitem politycznym i kulturowym, także literatura wspięła się na wyżyny.

Kiedy Turcy, przyjąwszy islam, przybyli na ziemię Anatolii zastali tam wielki chaos. W okresie Seldżuków starano się utworzyć władzę centralną, ale udało się to dopiero Osmanom. Tendencja do centralizacji, zahamowana przez bitwę pod Ankarą w 1402 roku, która jednak wzmocniła się w okresie panowania sułtana Mehmeda II Zdobywcy, stała się podłożem do stworzenia własnej literatury. Poezja dywanowa, rozwijająca się przy wsparciu pałacu, dążyła do idealizacji i abstrakcyjności, ustawiając się w opozycji do realizmu. Podczas gdy realizm ma na celu wierne odzwierciedlenie zastanych realiów, w idealizmie obserwuje się przypisywanie opisywanym postaciom, zjawiskom i wydarzeniom wyłącznie dobrych cech lub wybieranie tematów irracjonalnych, duchowych, nadmysłowych. W dawnej literaturze tureckiej opisywano środowisko społeczne nie takie jakim było, ale takie jakim powinno być.

²⁹² C. Dilçin, *Divan Şiiri...*, *op. cit.*, s. 196.

Pierwszy okres (mniej więcej trzy stulecia) tradycji literackiej, którą określa się mianem literatury dywanowej, można nazwać okresem naśladownictwa. Począwszy od XIII wieku, aż do wieku XV dla Osmanów najwspanialsze przykłady literackie wywodziły się z literatury perskiej. Stąd też niedojrzała jeszcze literatura osmańska czerpała z jej motywów i struktury.

W dawnej literaturze tureckiej tematy regionalne występują szczególnie w masnawach, są one bardziej „swojskie”, „lokalne” niż gazele i kasydy, chociaż przedstawiciele stylu regionalnego, dzielnie walczyli o to, żeby przełamać ten stereotyp. Tureckie masnawy natomiast dopiero w XVII wieku zaczęły przybierać cechy odmienne od perskich wzorców, zyskując swojego rodzaju indywidualność. Poeci dywanowi zaczęli nawet tworzyć całkowicie lokalne hamzy, składające się z pięciu masnawów. Najlepszym przykładem takiego twórcy jest Nev'îzâde Atâyî. Natomiast głównym czynnikiem, za sprawą którego wykształciła się turecka tradycja hamzy ze swoją wolnością i oryginalnością, były niewątpliwie elementy lokalne²⁹³.

Style i prądy w literaturze są ściśle związane i wynikają z historii oraz uwarunkowań społecznych, a ich prekursorami są silne i wolne osobowości literackie. W przypadku *mahallileşme* taką osobowością jest niewątpliwie Nedîm, którego uznaje się za twórcę własnej szkoły. Według Alego Budaka, zajmującego się literaturą turecką w aspekcie westernizacji, Nedîm i Era Tulipanów, w której tworzył podłożyły fundamenty współczesnej literatury tureckiej, powstałej w epoce tanzymatu. To dzięki Nedîmowi styl regionalny w literaturze tureckiej, ze swoim czystym językiem, koncentrujący się na życiu społeczeństwa, jego rozrywkach, przyjemnościach i sztuce, osiągnął szczyt. Poprzez swoje kasydy, gazele i pieśni poeta przeżywał i pozwalał przeżywać Erę Tulipanów – okres pełen splendoru, zabaw i rozrywek²⁹⁴.

Ahmet Hamdi Tanpınar, jeden z najwybitniejszych tureckich literaturoznawców, nazwał Nedîma „nowoczesnym duchem” starej literatury: „Dzięki Nedîmowi możemy choć raz wyjść z grona poetów dostosowujących swój wewnętrzny świat i wytwory emocji do mody płynącej z książek. To wielki sensualista, który woli przedstawiać swoje uczucia takimi jakie są. Nie wykorzystuje oczu, uszu, skóry jako

²⁹³ M. Arslan, *Türk Edebiyatında Hamseler...*, op. cit., s. 38.

²⁹⁴ A. Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lâle Devri'nden Tanzimât'a Yenileşme*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s. 138.

ucieleśnionego motywu dekoracyjnego. One żyją – widzą, słyszą i odczuwają. To dlatego wydaje nam się swoistym duchem nowoczesności”²⁹⁵.

Największym zarzutem wobec poezji dywanowej jest jej oderwanie od społeczeństwa i odrealnienie. Przede wszystkim dawna literatura turecka posiada unikalną treść i systematykę stylów. Nie bez powodu Tanpınar definiuje poezję dywanową jako „metaforę pałacu”. Ta skoncentrowana wokół pałacu poezja, stworzyła odmienną poetykę, która różni się od stylu regionalnego – *mahallileşme* – i dydaktycznego – *hikemî*. Tym zaś, co łączy styl regionalny z dydaktycznym, są elementy realistyczne. Wraz z popularyzacją stylu dydaktycznego w XVII wieku, w oparciu o te cechy rozwinęło się pojęcie „poezji narodowej” (tur. *millî şiir*) o charakterze lokalnym. Prekursorem tego nowego nurtu był Sâbî, który chociaż pozostawał pod wpływem Nâbîego, zawarł w swojej poezji nieco inne elementy lokalne. Pochodzący z Bośni Sâbî, podobnie jak Nâbî, jest poetą idei. Tak jak u Nâbîego, w jego poezji widać dydaktyczną narrację, zamiłowanie do przypowieści, jasny i prosty styl wypowiedzi²⁹⁶.

Klasyczna literatura osmańska zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio odzwierciedla społeczeństwo osmańskie. Znajomość polityki i życia społecznego w państwie osmańskim są zasadnicze w pracach, których przedmiotem jest analiza i interpretacja dawnej literatury. Jeśli fakt ten nie zostanie zaakceptowany i wdrożony w praktykę badań, literatura dywanowa, obejmująca najdłuższy okres w historii literatury tureckiej, nadal będzie postrzegana jako oderwana od społeczeństwa. Tymczasem to nie literatura dywanowa, a jej badacze są dalecy od życia społecznego i idei tamtego okresu. Poglądowi o oderwaniu literatury dywanowej od społeczeństwa sprzeciwia się również literaturoznawczyni Mine Mengi: „Głównym przedmiotem krytyki wobec literatury dywanowej jest pogląd, że nie ma w niej człowieka ani społeczeństwa i że w tym kontekście funkcjonuje ona w zamkniętym świecie oderwanym od społeczeństwa. Tymczasem nasza poezja poprzedniego okresu również, podobnie jak poezja każdego okresu, jest poezją, która w taki czy inny sposób odzwierciedla własną kulturę człowieka, doświadczenia i światopogląd”²⁹⁷.

²⁹⁵ A. H. Tanpınar, *Nedim'e Dair Bazı Düşünceler*, [w:] Kerman Z. (red.), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 174.

²⁹⁶ A. Erkal, *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yayınevi, Ankara 2009, s. 94.

²⁹⁷ M. Mengi, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 154.

Jak wspomniano powyżej, w samym środku dyskusji na temat poezji dywanowej znajduje się związek tej tradycji poetyckiej ze społeczeństwem. Nasuwa się także pytanie, czy literaturę dywanową można uznać za literaturę narodową. Jak próbowano wykazać, klasyczna literatura turecka uznawana jest za literaturę „społeczną”, a tym samym – co jest tego naturalną konsekwencją – narodową. Społeczeństwo i państwo osmańskie istniały przez sześć wieków, a jego manifestacja widoczna jest w różnych formach w poezji dywanowej. Zatem jest to nie tylko poezja narodowa, ale także bogate źródło informacji o narodzie i społeczeństwie. Ali Nihat Tarlan uważa, że powodem, dla którego kwestionowana jest narodowość poezji pałacowej, jest błędne definiowanie narodu: „Nazywanie literatury dywanowej elitarną i nieuznawanie jej za literaturę narodową, jest równie ignoranckim osądem, co twierdzenie, że elity danego narodu do tego narodu nie należą. Czy człowiek, który osiągnął wysoki poziom kontemplacji i wysublimowany gust koniecznie musi wyrzec się swojej narodowości? Narodowość to nie strój. To istnienie, krążące w żyłach. Oczywiście, społeczeństwo pod wieloma względami znajduje się na różnych poziomach. Każdy ma inne potrzeby. A najbardziej dojmującą i najistotniejszą z potrzeb, które łączą człowieka z całością, jest potrzeba sztuki”²⁹⁸.

Zdaniem Cemala Kurnaza poezja dywanowa jest poezją narodową i zawiera w sobie głęboko zakorzenioną tożsamość turecką. Ta tożsamość nie jest ograniczona jedynie do literatury danej epoki, ale przejawia się we wszystkich sztukach pięknych. Zmiany w obrębie treści i stylu, które z czasem pojawiły się w literaturze pałacowej i określane są mianem „lokalizacji” można zdefiniować jako próbę „odnowienia” lub „odświeżenia” tej literatury. Dzięki *mahallileşme* klasyczna literatura turecka uniknęła powtarzalności, a istniejące już reguły się wzbogaciły. Zmianę tę spowodowały nie tylko przeobrażenia historyczne i społeczno-kulturowe, ale także osobliwe cechy literatury dywanowej. Wraz ze stylem regionalizacji poezja pałacowa weszła w okres swoistego renesansu, nowych wytworów „starej” literatury. Jest to zjawisko często omawiane w naukach społecznych, polegające na wprowadzeniu zmian bez całkowitego eliminowania tego co stare i bez wychodzenia ze strefy jego wpływów. Każdy poeta wnoszący do literatury pewną innowację, w jakimś stopniu inspirowany jest również przeszłością. Zaprzeczenie przeszłości do unicestwienia sztuki²⁹⁹.

²⁹⁸ M. A. Y. Saraç, A. N. Tarlan, *Divan Edebiyatı, Osmanlı'nın Şiiri*, 3 F Yayınları, İstanbul 2008, ss. 75-76.

²⁹⁹ A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal ve Şiirimiz*, [w:] Kerman Z. (red.), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 174.

Rozważając związki poezji dywanowej z rzeczywistością, należy pamiętać, że język poezji jest językiem całkowicie oderwanym od języka potocznego. Wyrazy i pojęcia z codziennego języka w języku poezji zyskują całkiem nowe warstwy znaczeniowe, inne konotacje i wartość. Dlatego niewłaściwym jest ocenianie poezji przez pryzmat dokumentów historycznych, mimo iż naturalne jest, że poeta jako członek danej społeczności, podlega socjologicznemu wpływowi środowiska, w którym żyje. Zatem, chociaż autor tworzy swoją poetycką fikcję i tak, w mniejszym lub większym stopniu, odzwierciedla w swoich utworach wierzenia, zwyczaje i zachowania społeczeństwa, w którym funkcjonuje.

Najważniejszą cechą poezji klasycznej jest jej aspekt tradycyjny – posiada ona gotowe szablony, do których poeta klasyczny powinien się dostosować. Oprócz wymogów formalnych, istotne są też osobowość samego twórcy i aspekt społeczno-kulturowy. Badania nad istotą poezji klasycznej jednoznacznie ukazują, że poezja ta w naturalny sposób żywiła się wartościami kulturowymi społeczeństwa osmańskiego, z którego się wyłoniła i na gruncie, którego zakończyła swój rozwój³⁰⁰. Jest przecież niemożliwe, żeby twórcy tej poezji żyli poza współczesną sobie rzeczywistością społeczną. Poeta nie jest w stanie odciąć się od swojego środowiska, tym samym jego poezja także nie może być od niego oderwana. Fakty ujawniane i przekazywane przez historyków, literaci przepuszczają przez filtr swoich uczuć i przemyśleń. Poeta do wytworów powstających w świecie jego wyobraźni dodaje wartości właściwie społeczeństwu, którego jest częścią. Taki zabieg, chętnie wykorzystywany w poezji dywanowej nazywany jest *irsal-ı mesel* i polega na wzmocnieniu przekazu wypowiedzi artystycznej, poprzez wykorzystywanie przysłów, powiedzeń albo ogólnie znanych wyrażań. Poeta przekazuje swoją bardziej abstrakcyjną wizję, poprzez elementy konkretniejsze i szerzej rozumiane przez społeczeństwo. Z drugiej strony nie zmienia to faktu, że metafizyczność jest nieodłącznym elementem poezji, przez co poziom jej odrealnienia może być uznawany za zbyt wysoki. Dlatego właśnie *mahallileşme* odegrało kluczową rolę dla rozwoju poezji pałacowej. To dzięki temu stylowi w utworach dywanowych zaczęto poruszać zwykłe, codzienne tematy, co niewątpliwie było ważną innowacją stylistyczną, szczególnie jeśli weźmie się

³⁰⁰ A. Yıldırım, *Sünbülzâde Vehbi'nin Şiirinde Adetler, İnançlar ve Kabuller*, <https://teketekhaber.com/sunbulzade-vehbinin-siirlerinde-adetler-inanclar-ve-kabuller-3-39146h.html> (dostęp: 09.07.2023).

pod uwagę tradycyjny w tej poezji sposób zwracania się do obiorcy nieco patetycznym językiem.

Nurt regionalizacji w znaczący sposób poszerzył tematykę literatury dywanowej, a niezauważane wcześniej proste zagadnienia potraktowano z wielką odwagą. Pod wpływem lokalizacji historiografowie zaczęli opatrywać datami opisywane przez siebie wydarzenia. Dawna, tradycyjna literatura zyskała bardziej realistyczny wymiar, ponieważ twórcy nurtu lokalizacji odwrócili swoją uwagę od tematów abstrakcyjnych, zwracając się ku społeczeństwu i życiu samemu w sobie. Wszystko, co dotyczyło człowieka i jego doświadczeń, zarówno tych metafizycznych, jak i ziemskich, cielesnych mogło stać się przedmiotem wiersza. Właściwie, jak zaznaczono wyżej, człowiek, a mówiąc ogólniej społeczeństwo zawsze byli obecni w literaturze dywanowej. Jednak poeci nawiązywali do nich pośrednio poprzez właściwe sobie metafory. Wraz z rozwinięciem się lokalizacji, podniesiono zasłonę oddzielającą literaturę i człowieka, a życie ludzkie zaczęto opisywać z całą jego nagością³⁰¹. Włączenie do repertuaru tematów literatury klasycznej elementów codziennych, zwyczajnych, a nawet obsceniczych było ważnym skutkiem lokalizacji.

Kolejnym istotnym skutkiem *mahallileşme* było położenie dużego nacisku na elementy socjokulturowe, obejmujące życie gospodarcze, klasyfikację społeczeństwa, wierzenia, zwyczaje, ceremonie i rytuały – wszystkie wartości, które budują społeczeństwo. Dzięki regionalizacji elementy te zaczęły zajmować w poezji znacznie więcej miejsca niż wcześniej, a sama poezja stała się pewnego rodzaju lustrem, odbijającym rzeczywistość. Technika narracyjną najczęściej stosowaną przez twórców realistycznych jest opis, zobrazowanie rzeczywistości (tur. *tasvîr*). Podobnie w przypadku twórców nurtu regionalizacji – jeśli chcieli tworzyć utwór złożony z elementów realistycznych, musieli uchwycić przedstawianą przez siebie rzeczywistość na płaszczyźnie osoby i przestrzeni. Dlatego poeci dywanowi pozostający pod wpływem lokalizacji, częściej niż inni wykorzystywali w swoich utworach elementy realistyczne i ukazywali je za pomocą opisów, ponieważ wydarzenia przekazywane w dziełach realistycznych są uważnie obserwowane, a społeczne przyczyny ich występowania są badane i analizowane z równie wielką uwagą. Poeci nurtu lokalizacji chętnie i często czerpali ze swoich doświadczeń życiowych i starali się ukazywać rzeczy takie, jakimi są w rzeczywistości³⁰². Poeci dywanowi nie wykorzystywali motywów

³⁰¹ M. Arslan, *Türk Edebiyatında Hamseler...*, op. cit., s. 43.

³⁰² S. K. Karaalioğlu, *Edebiyat Akımları*, Wyd. 2, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1971, s. 51.

realistycznych jako przeciwieństwo do romantyzmu, jak to miało miejsce w literaturze zachodniej, po prostu nadali swoim utworom bardziej lokalny charakter.

Rozważania te nie powinny jednak prowadzić do wniosku, że literatura klasyczna nie była literaturą realistyczną, a stała się taka dopiero wraz z rozwinięciem się nurtu lokalizacji. Historia i społeczeństwo osmańskie zawsze były obecne w poezji dywanowej, jednak za sprawą *mahallileşme* elementy lokalne stały się bardziej widoczne i zyskały na znaczeniu. İlhan Tekeli interpretuje lokalizację w aspekcie socjokulturowym jako wzrost liczby znaczących części, które składają się na całość, poprzez ich rozdrobnienie. Według Tekeliego lokalizacja nie odnosi się do lokalności jako części, ale jako całości³⁰³.

Za każdą tradycją literacką stoją nowatorskie koncepcje i poglądy na życie. Elementy te z czasem ulegają przemianom i rozwojowi, na skutek doświadczeń literackich, stając się modelami. Twórcy w zależności od swojej osobowości literackiej wykorzystują te modele, a nawet tworzą nowe na ich podstawie. Oryginalność autorów mierzy się także siłą tej działalności. Można wyróżnić dwie drogi: wykorzystanie istniejących modeli i motywów na swój własny, unikalny sposób lub wykorzystać nowy element. To samo tyczy się istniejącej blisko sześć wieków poezji dywanowej. Źródła, z których czerpała ta literatura, są zróżnicowane proporcjonalnie do historycznego i geograficznego bogactwa kultury, do której należą. Dlatego też literaturę tę odczytywać można na bardzo różne sposoby, a największą pomocą dla zajmujących się tym literaturoznawców są takie dziedziny jak: historia, geografia, filozofia i socjologia. Socjologia definiuje człowieka jako zwierzę polityczne czy inaczej istotę społeczną, zgodnie z arystotelesowską definicją człowieka jako istoty z natury zdolnej do uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym społeczeństwa, do którego należy. Wszystko, co dotyczy tego społeczeństwa znajduje natomiast odzwierciedlenie w twórczości artystycznej. W działalności twórczej, artystycznej odróżniającej człowieka od innych istot żywych, najważniejszym czynnikiem są charakteryzujące twórców, odmienne sposoby postrzegania rzeczywistości, określające ich styl. Lokalizacja jest właśnie jednym z nich. Lokalizacja, która jak wykazano w niniejszej rozprawie była zauważalna, szczególnie w warstwie stylistycznej, już we wcześniejszych stuleciach, a po XVII wieku zyskała pokaźne grono zwolenników, jest prostym, skromnym stylem, skupiającym się na tematach codziennych i lokalnych.

³⁰³ İ. Tekeli, *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010, s. 174.

Jest ona rezultatem starań o odnowienie klasycznej literatury. Pojawienie się stylu *mahallileşme* było także odpowiedzią na zawily i trudny w odbiorze styl *Sebk-i Hindî*. Co więcej, począwszy od XVI wieku, przy wsparciu dygnitarzy państwowych, twórcom udało się uchronić literaturę dywanową przed powtarzalnością, dzięki zainicjowaniu jej ewolucji. Pewność siebie, jaką dawało to literackie podłoże, w XVII wieku stała się największą siłą twórczą nurtu lokalizacji. Natomiast w XVIII wieku lokalizacja przybrała naturę prądu, który w mniejszym lub większym stopniu wpływał na twórczość wszystkich pisarzy.

Celem niniejszej rozprawy była weryfikacja hipotez badawczych sformułowanych w części metodologicznej. Przeprowadzona analiza tekstów źródłowych oraz prac naukowych dotyczących podjętej tematyki, pozwoliła na dowiedzenie, że zjawisko lokalizacji ze względu na jego zasięg i wpływ na rozwój literatury dywanowej można, a nawet należy uznać za nurt literacki. W żadnym wypadku nie było to zjawisko marginalne – jak wykazano cechy stylu lokalnego nosi twórczość poetów, tworzących w kolejnych stuleciach. Nie podlega także wątpliwości, że nurt lokalny stworzył dla ogarniętej stagnacją poezji dywanowej nowe możliwości rozwoju, ratując ją przed odtwórstwem i powtarzalnością. Mając na uwadze powyższe, można sformułować wniosek, że nurt lokalny wpłynął na popularyzację literatury dywanowej, opóźniając jej schyłek.

Bibliografia

1. Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, Arısan K., Arısan G. D. (red.), Cilt I, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1995.
2. Açıkgoz N., *Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve „Âb-dâr” Örneği*, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 2, İstanbul 2000, ss. 149-160.
3. Akkuş M., *Nef’î Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.
4. Akman E., *Necati Beğ Divanı’nda Deyimler ve “Tebbeti Ters Okutmak” Deyimi Üzerine*, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu 15-17 Nisan 2009 “Ölümünün 500. Yılında Necâtî Beğ Anısına”, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kocaeli, ss. 68-76.
5. Akman Ö. B., *Meddâh La’lîn-Kabâ’yi Divan Şiirinde Aramak*, [w:] Özdemir M. (red.), *Bildiriler Kitabı*, Osmanlı Edebî Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu, Mayıs 2017, <http://w3.bilecik.edu.tr/turkdiliedebiyati/wp-content/uploads/sites/15/2017/05/Osmanl%C4%B1-Edebi-Metinlerinin-Anlam-D%C3%BCnyas%C4%B1-Bildirileri-e-kitap.pdf>, (dostep: 05.07.2023).
6. Aksit A., Arslan M., *Toplum Tarafından Divan Edebiyatının Algılanması Üzerine Bir Araştırma*, „Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 9/3 Winter 2014, ss. 133-143.
7. Aksoy Ö. A., *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, t. 2, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995.
8. Aksoy Ö. A., *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, t. 3, Ankara 1978.
9. Akün Ö. F., *Divan Edebiyatı*, İsam Yayınları, İstanbul 2013.
10. Altunsu A., *Osmanlı Şeyhülislâmları*, Ayyıldız Matbaası, Ankara 1972.
11. Andrews W. G., *Nedim*, [w:] Andrews W. G., Black N., Kalpaklı M., *Ottoman Lyric Poetry: An Anthology*, University of Texas Press, Austin 1997, ss. 253–255.
12. Andrews W. G., *Osmanlı Divan Şiirinin Toplumsal Ekolojisi*, [w:] Halman T. S. (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2007, ss. 331-345.
13. Ardıç N., *İrfan Mektebi*, Tasavvuf Serisi 14, <http://terzibaba.com/kitaplar.pdf/14.irfanmektebiyeni.pdf> (dostep: 05.07.2023)
14. Armutlu S., *Zâtî: Hayatı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri*, „Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi”, Ekim 2018/22 (Özel Sayı): 1935-1956, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/558077>, (dostep: 15.01.2018).
15. Arslan M. (red.), *Aynî Sâkînâme*, Kitabevi Sanat Yayınları, İstanbul 2003.

16. Arslan M., *Türk Edebiyatında Hamseler ve Subhizâde Feyzî'nin Hamsesi*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.
17. Arslan M., *Osmanlı Edebiyat – Tarih – Kültür Araştırmaları, Sâkînâmeler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2012.
18. Aryân K., *Fars Şiirinin İçinde Hindî Adıyla Meshur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri*, [w:] Aynur H. (red.), *Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebki Hindî*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2006, ss. 175-207.
19. Arzı S., *On Altıncı Yüzyıl Divan Şiirinde Ulü'l-‘Azm Peygamberler*, <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/10945/492985.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp: 06.07.2023)
20. Avşar Z., *Türkî-i Basiti Yeniden Tartışmak*, „Bilig”, 18/Yaz 2001, ss. 127-143.
21. Avşar Z., *Gölde Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallîleşme*, „Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5 Summer 2009, ss. 19-33.
22. Aydemir Y. (opr.), *Ravzî Divanı*, Birleşik Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56190,ravzi-divanipdf.pdf?0> (dostęp: 05.04.2022).
23. Aydemir Y., *Ravzî'nin Rumeli İzlenimleri*, „Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/2, Winter 2009, ss. 119-132.
24. Aynur H., *Türkî-I Basît Hareketini Yeniden Düşünmek*, „Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5, Summer 2009, ss. 34-59.
25. Ayyıldız M., Birgören H., *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003.
26. Azlal E., *Necâtî Beyin Edebi Muhitleri*, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu 15-17 Nisan 2009 “Ölümünün 500. Yılında Necâtî Beğ Anısına”, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kocaeli, ss. 628-634.
27. Babacan İ., *Klâsik Türk şiirinin sonbaharı: Sebki Hindî (Hint üslubu)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
28. Balbus S., *Metodologie i mody metodologiczne we współczesnej humanistyce (literaturoznawstwie)*, „Przestrzenie Teorii”, nr 1, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2002, ss. 97-103.
29. Banarlı N. S., *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, t. II, İstanbul 1998.

30. *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri: Tarih, Antoloji, Ansiklopedi*, Ötüken Söğüt Yayınları, İstanbul, Ankara 2004.
31. Batislam H. D., *Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi*, „Folklor/Edebiyat Dergisi”, Cilt: VI, Ankara 2000, ss. 201-211.
32. Batislam H. D., *Dîvân Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm*, „Folklor/Edebiyat Dergisi”, Cilt: 9, Sayı: 34, Ankara 2003, ss. 185-197.
33. Bayraktutan L., *Şeyhülislâm Yahya ve Dîvânından Seçmeler*, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990.
34. Bayram Y., *16. Yüzyıldaki Bazı Divân Şairlerinin Şiiri Nitelemek Üzere Kullandıkları Sıfatlar*, Türkbilig (8), 2004, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/54324/737350>, (dostęp: 06.07.2023).
35. Bayram Y., *Klâsik Türk Şiirinde Duyguların Dili Çiçekler*, „Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 2/4, Fall 2007, ss. 209-219.
36. Beyzâdeoğlu S., *Tannâne Kasidesi*, „Dergâh”, Cilt 2, 1991, ss. 10-12.
37. Beyzâdeoğlu S., *Kahramanmaraş'ın Sultanü'şşuarası Sünbülzâde Vehbî ve Lutfiyyesi*, Kahramanmaraş Sempozyumu, I, 2004, ss. 99-118.
38. Bolecki W., *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2, s.11-21, https://rcin.org.pl/Content/52210/PDF/WA248_67982_P-I-2524_bolecki-pytania.pdf, (dostęp: 02.04.2021).
39. Bozdoğan A., *"Dönem" ve "Akım" Nitelemeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Millî Edebiyat*, „İlmi Araştırmalar”, 0 (22), 2006, ss. 15-32, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fsmiadeti/issue/6499/86113>, (dostęp: 17.09.2022).
40. Brzeziński T., *Historia medycyny*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 1995.
41. Budak A., *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lâle Devri'nden Tanzimât'a Yenileşme*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2008.
42. Bursalı M. T., *Osmanlı Müellifleri*, Kurnaz C., Tatçı M. (red.), Bizim Büro Basımevi, Ankara 2000.
43. Cengiz H. E., *Divan Şiiri Antolojisi*, Milliyet Yayın Ltd. Şti, Ankara 1972.
44. Çavdar S., *Klâsik Türk Şiirinde Anne İmajının Ele Alınış Şekilleri*, „Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, Cilt: 1, Sayı: 2, Aralık 2016, <https://docplayer.biz.tr/143366993-Klasik-turk-siirinde-anne-imaginin-ele-alinis-sekilleri.html>, (dostęp: 10.02.2021).

45. Çelik F., Şişman R., *Baki Divanı'na Yansıyanlar: Kılıç*, “Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi”, Cilt: 12 Sayı: 63, Nisan 2019, ss. 72-80, https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi63_pdf/1dil_edebiyat/celik_fatma.pdf, (dostęp: 06.07.2023).
46. Çetin K., *Mektep Sahibi Bir Şair Olarak Necâî Bey*, “Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]”, Sayı: 5 (Ekim 2016), ss. 245-262.
47. Çınar Y., *Beyitlerden Seçmeler: En güzel beyitler*, <https://archive.org/details/BeyitlerdenSemeler/page/n1/mode/2up>, (dostęp: 06.07.2023).
48. Demirel Ş., *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup, Sebki Hindî, Hikemî Tarz, Mahallileşme*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/2, Winter 2009, ss. 246-273.
49. Develioğlu F., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1993.
50. Dikmen M., *Klâsik Türk Şiirinde Buhurumeryeme Dair*, „MECMUA Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi”, Yıl: 8, Sayı: 15, ss. 34-51.
51. Dilçin C., *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.
52. Dilçin D., *Edebiyatımızda Atasözleri*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu, Ankara 2000.
53. Donuk S., *Nevizade Atayı – Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmile-ti'ş-Şakâ'ik*, Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Türkiye 2017, <https://archive.org/details/Hadikul-HakikFTekmilet-akik1.Cilt-NevzdeAty>, (dostęp: 20.04.2023).
54. Ekinci R., *Vekâyi'u'l-Fuzalâ, Şeyhî'nin Şakâ'ik Zeyli*, Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş., Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul 2018.
55. Emiroğlu Ö., *Historia grup literackich w Turcji*, Wyd. Campidoglio, Warszawa 2022.
56. Emiroğlu Ö., *Tradycja i nowoczesność w literaturze tureckiej*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2010.
57. Emiroğlu Ö. (red.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 1., İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul 2021, s. 404.
58. Erbay E., *Eskiler ve Yeniler*, Akademik Araştırmalar, Erzurum 2001.
59. Erdoğan C. H., *Divan Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1983.

60. Erdoğan M., *Divan Şiirinde Mahallileşme Kavramı ve Bâkî Divanı 'nda Bazı Mahallî Unsurlar Başlığın*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5, Summer 2009, ss. 114-165.
61. Eren A., *Bâkî Divanı 'nda Kırmızı Renk*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı: 37, Erzurum 2008, ss. 31-69, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33216>, (dostęp: 06.07.2023).
62. Erkal A., *Divan Şiirinde Afyon ve Esrar*, “Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi”, Sayı: 33, Erzurum, 2007, ss. 25-61.
63. Erkal A., *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yayınevi, Ankara 2009.
64. Erkul R., *Mahallileşme ve Nedim'in Şarkıları*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5, Summer 2009, ss. 166-181.
65. Erol T., *Necâtî Bey Dîvânı 'nda Günlük Dilden Yansımalar*, “TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi”, 2016; 1(8), ss. 228-245.
66. Ertem R., *Yahya Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.
67. Erzen M. H., *Ravzî Divânında Yerlilik*, “Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi”, Cilt: 5, Sayı: 23, Güz 2012, ss. 215-234.
68. Eyüboğlu E. K., *Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*, Doğan Kardeş Matbaacılık, İstanbul 1975.
69. Eyüboğlu İ. Z., *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*, Broy Yayınevi, İstanbul 1991.
70. Gibb J. W., *Osmanlı Şiir Tarihi*, III-V, Çavuşoğlu A. (tüm.), Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
71. Gökalp Z., *The Principles of Turkism*, Leiden 1968.
72. Gökyay O.Ş., *Şair Bâkî Gençliğinde Saraç Çıraklığı Yaptı mı?*, „Journal of Turkish Studies”, Cilt: 3, 1979, ss. 125-133.
73. Gölpınarlı A. (red.), *Nedim Divanı*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., İstanbul 1972.
74. Güfta H., *Bâkî Divanı 'nda Siyah Renkli Unsurlar*, „Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/8, Fall 2009, ss. 1314-1373.
75. Günşen A., *Necati Bey'in Dil ve Üslubunda Türkçenin Yeri*, “Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi”, Cilt: 1, Sayı: 1, Ocak 2011, ss. 63-86.

76. Gürsü U., *Kanunîüleyman Han İçin Yazılan İki Mersiyenin Karşılaştırması*, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 192, 2011, https://www.academia.edu/3094022/KANUN%C3%8E_SULTAN_S%C3%9CLEYMAN_HAN_%C4%B0%C3%87%C4%B0N_YAZILAN_%C4%B0K%C4%B0_MERS%C4%B0YEN%C4%B0N_KAR%C5%9EILA%C5%9ETIRILMASI, (dostęp: 06.07.2023).
77. Haşim Ş., *Dervişler ve Sufi Çevreler, Klasik Çağ Osmanlı Toplumunda Tasavvufi Şahsiyetler*, Kitap Yayınevi, İstanbul 218.
78. Horata O., *Necâti Bey'den Bâkî'ye «Döne Döne»*, „Bilig”, 7, Güz 1998, s. 44-66, <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/3511-published.pdf> (dostęp: 06.07.2023).
79. İçel H., *Necâti Beg Divanı 'ndaki Deyimler*, TÜBAR-XV-/2004-Bahar, ss. 175-230.
80. *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979, https://archive.org/details/meb-islam-ansiklopedisi_202308/%C4%B0slam%20Ansiklopedisi%20Cilt%2001/ (dostęp: 09.02.2024).
81. İsen M., *Geleneğe Direnen Bir Şair: Nâbî*, “Millî Folklor”, Yıl 24, Sayı 95, b.m. 2012, ss. 5-8.
82. İsen M., *Ötelerden bir ses: divan edebiyatı ve Balkanlarda Türk edebiyatı üzerine makalelerine*, Akçağ Yayınevi, Ankara 1997.
83. İspirli S. A., Gülbahçe A., *Gençlerimiz ve Divan Edebiyatı Öğretimi – Erzurum İli Örneği*, „Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/2 Winter 2009, ss. 621-638.
84. Jankowicz G., Tabaczyński M. (red.), *Socjologia literatury Antologia*, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
85. Jusdanis G., *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: milli edebiyatın icat edilişi*, Birkan T. (tüm.), Metis Yayınevi, Stambul, 1998.
86. Kalaycı Sevinç D., *18. Yüzyıl Şairlerinden Sümbülzade Vehbi (Lutfiyye), Bosnalı Sabit, Enderundlu Vasıf ve Nedim'in Divan ve Mesnevilerinde Atasözleri ve Deyimler*, Trakya Üniversitesi, Edirne 2007, https://archive.org/stream/18.YzyllairlerindenSnblzadeVehbiLutfiyyeBosnalSabitEnderunluVasfVeNediminDivanVeM/DEVR%C4%B0M%20KALAYCI%20SEV%C4%B0N%C3%87_djvu.txt, (dostęp: 17.11.2022).
87. Kaplan M. *Hayriyye-i Nâbî*, AKM Publications, Ankara 2008.

88. Kaplan Y., *Sâbit'in Şiirlerinde Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/4, Summer 2009, ss. 599-635.
89. Kaplan Y., *Sâbit Divanı'nda Mahallîleşme ve 17. Yüzl Sosyal Hayat Unsurları*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 4/5, Summer 2009, ss. 209-248.
90. Kara M., *Sünbülzâde Vehbî Divânı'nda Maddî Kültür Unsurları ve Toplumsal Hayat*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2015.
91. Karaalioglu S. K., *Edebiyat Akımları*, Wyd. 2., İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1971.
92. Karacan T., *Bosnalı Alaeddin Sâbit Divanı*, Karacan Yayını, Samsun 1998.
93. Karadavut N., *Bâkî ve Nedîm Dîvânı'nda İstanbul Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme*, „USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi”, Yıl: 2, Sayı: 3, Haziran, 2020, ss. 460-480.
94. Karadeniz M., *Gazelleri Işığında Bâkî'de Tefâhür*, „Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 7/3, Summer 2012, ss. 1649-1664.
95. Karagözlü V., *Söze Vurulan Mühür: Bâkî'nin Hâtem Kasidesi'nde Anlam Boyutları*, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 22, İstanbul 2019, ss. 449-488, http://www.devdergisi.com/Makaleler/84430705_11.pdf, (dostęp: 05.07.2023).
96. Karakurt D., *Türk Söylence Sözlüğü*, F-Klavye Yayınları, Türkiye 2011.
97. Karasu H., *Aslı Niyazioğlu, Dreams and Lives in Ottoman Istanbul: A Seventeenth-Century Biographer's Perspective*, Toplumsal Tarih Akademi, Routledge 2017.
98. Kavruk H., *Şeyhülislam Yahyâ Divânı*, MEB Yayınları, Ankara 2001.
99. Kaya B.A., *Atasözleri ve Deyimlerin Dîvân Şiirinde Kullanımı ile Dîvânların Bu Söz Varlıklarımız Bakımından Önemi*, "Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi", Sayı: 6, İstanbul 2011, ss. 11-54.
100. Kaya B.A., *Necâtî Beyîn Şiir Anlayışı*, "Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi", Sayı: 27, İstanbul 2012, ss. 143-218.
101. Keklik M., *Osmanlı Toplum Hayatından Beyitlere Yansıyan Birkaç Örnek*, „Türkiyat Mecmuası”, c.27/1, 2017, ss. 139-169, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/322585>, (dostęp: 06.07.2023).
102. Kocatürk M., *Türk edebiyatı tarihi*, Edebiyat Yayınevi, Ankara 1964.

- 103.Kopaliński W., *Słownik eponimów, czyli wyrazów odimiennych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- 104.Kortantamer T., *Nevizade Atayi ve Hamsesi*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir 1997.
- 105.Kömeçoğlu U., *Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusalılık ve Toplumsalılık: Osmanlı Kahvehaneleri*, [w:] Yaşar A. (red.), *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2010, ss. 45-80.
- 106.Köprülü F., *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken, İstanbul 1986.
- 107.Köprülü F., *Türk Edebiyatının Menşei*, Edebiyat Araştırmaları, TTK Yayını, Ankara 1999.
- 108.Köprülü F., *Edebiyat Araştırmaları I*, Akçağ, Ankara 2004.
- 109.Köprülü F., *Milli edebiyat cereyanının ilk mübeşşirleri ve Divân-ı Türkî Basit*, Birici S. (red.), Kesit Yayınları, İstanbul 2018.
- 110.Kurnalı M., *Ways of seeing: Nev'îzâde Atâ'î's 'Âlemnümâ and changes in the visual perception of Ottoman society in the early seventeenth century*, Sabancı University, İstanbul 2020, <https://research.sabanciuniv.edu/id/eprint/41260> (dostęp: 15.05.2023).
- 111.Kufacı O., *Coğrafyanın Bâkî Divanı'na Aksi: Ülke ve Bölge Adları*, „Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 1, Şubat 2019, ss. 377-424.
- 112.Küçük S., *Bâkî Divânı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.
- 113.Levend A. S., *Feyzî'nin Bilinmeyen Hamsesi*, TDAY Belleten, Ankara 1955, ss. 143-152.
- 114.Levend A. S., *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evrenleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1960.
- 115.Levend A. S., *Divan Edebiyatı –Kelimeler, Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984.
- 116.Łątka J. S., *Sulejman II Wspaniały*, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2004.
- 117.Macit M. (red.), *Nedîm Divânı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul 2012.
- 118.Macit M., *Mahallileşme Cereyanı ve Nedîm*, “Osmanlı” (“Kültür ve Sanat”), IX, Ankara 1999.
- 119.Macit M., *Divan Edebiyatı Tartışmaları ve Gelenekten Yararlanma Sorunu*, „Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi”, (7) 77-78, 2006, ss. 20-32.

- 120.Macit M., *Garip Şair Necatî*, „Dil ve Edebiyat”, Sayı: 24, İstanbul 2010, ss. 22-35.
- 121.Mazioğlu H., *Necatî'nin Türk Dili ve Edebiyatının Gelişmesindeki Yeri*, „Türk Dili”, Cilt: 10, Sayı: 114, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara 1961, ss. 366-369.
- 122.Mazioğlu H., *Divan edebiyatında sadeleşme akımı*, “Türk Dili ve Edebiyat Dergisi”, Cilt: 14, Haziran 1965, s. 607-612, http://www.tdkdergi.gov.tr/TDD/1965s165/1965s165__02_H_MAZIOGLU.pdf, (dostęp: 20.01.2020).
- 123.Mazioğlu H., *Nedim*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- 124.Mengi M., *Eski Türk Edebiyatı Tarihi (Edebiyat Tarihi-Metinler)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- 125.Mengi M., *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.
- 126.Mengi M., *Necatî'nin Şiirinde Atasözlerinin Kullanımı*, “Erdem”, Cilt: 2, Sayı: 4, 1986, s.47-58, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44572/553139>, (dostęp: 17.03.2022).
- 127.Mitostek Z., *Teorie badań literackich*, Wyd. PWN, Warszawa 2004.
- 128.Mum C., *Sebk-i Hindî'de Beyit yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*, [w:] Aynur H. (red.), *Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2006, ss. 109-141.
- 129.Niyazioğlu A., *Dreams and Lives in Ottoman Istanbul: A Seventeenth Century Biographer's Perspective*, Routledge 2017.
- 130.Onay A. T., *Açıklamalı Divan Siiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, İstanbul 2010.
- 131.Orga A. (red.), *Istanbul (Poetry of Place): A Collection of the Poetry of Place*, Eland Publishing Ltd., London 2007.
- 132.Örs D., *Bir Anlatım Şekli Olarak Klâsik Türk ve İran Edebiyatında Mesnevî*, [w:] Aynur H. i in. (red.), *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI Mesnevî: Hikâyenin Şiiri*, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2011, ss. 37-46.
- 133.Özdenören A., *Divan Şiiri Savunma İstemez*, [w:] Kalpaklı M. (red.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999, s. 273-274.
- 134.Özkan M., *Edirneli Nazmi ve Türkî-i Basit Hareketi*, “İlmi Araştırmalar”, Sayı: 5, İstanbul 1997, ss. 233-246.
- 135.Özkan Ö., *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, İstanbul 2007.
- 136.Özkırmı A., *Türk Yazın Tarihinde Akımlar*, “Türk Dili Dergisi” (Yazın Akımları Özel Sayısı), Ocak 1981, ss. 411-435.

- 137.Özpolat M. M., *Subhizâde Feyzî'nin Hamse'sinde Mahallîleşme Akımı Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ardahan 2015.
- 138.Pajewski J., *Buńczuk i koncert*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- 139.Pala İ., *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.
- 140.Pala İ., *Ah Mine'l-Aşk*, Kapı Yayınları, 2007.
- 141.Sağlam A., *Nedîm ve Necâtî Divanlarında Kullanılan Mahallî Unsurların Mukayesesi*, "The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science", Vol. 5 Issue 2, April 2012, ss. 269-284.
- 142.Pijanowski L., Pijanowski W., *Gry świata według Wojciecha i Lecha Pijanowskich*, Warszawa 2007.
- 143.Saraç Y. M. A., Tarlan A. N., *Divan Edebiyatı, Osmanlı'nın Şiiri*, 3 F Yayınları, İstanbul 2008.
- 144.Savaşkan C. B., *Şarap Yasağının XVI. Yüzyıl Divanlarındaki İzleri ve Kanunî Sultan Süleyman Dönemi Şarap Yasağı*, „Sosyal Bilimler Dergisi”, ss. 71-100, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193282> (06.07.2023).
- 145.Schneider I., *Ebussuud*, [w:] Stolleis M. (red.), *Juristen: ein biographisches Lexikon; von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München 2001, ss. 192-193.
- 146.Selçuk A., *Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek*, [w:] Kalpaklı M., *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul 1999.
- 147.Sılay K., *The Türki-i Basit Movement and its significance for Turkish language reform*, "Turkish Studies Association Bulletin", 17, no 1, April 1993.
- 148.Sılay K., *Nedim and the poetics of the Ottoman court: medieval inheritance and the need for change*, Indiana University 1994.
- 149.Składankowa M., *Bohaterowie, bogowie i demony dawnego Iranu*, Wyd. Iskry, Warszawa 1984.
- 150.Such J., Szcześniak M., *Filozofia nauki*, WN Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1999.
- 151.Şahin E., *Türçede Para Birimleriyle İlgili Deyimler ve Bundarın Anlam Bilimsel Karşılaştırılması*, „Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 9/9, Summer 2014, ss. 953-968.
- 152.Şahin E., *Bâkî'nin "Sünbül" Kasidesi Şerhi*, „Hikmet” Akademik Edebiyat Dergisi, Yıl 4, Aralık 2018, ss. 415-450, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602941>, (dostęp: 06.07.2023).

- 153.Şahin E., *Bâkî Divanı'nda Ayna Metaforu*, "International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences", Vol: 6, Issue: 25, 2020, ss. 519-534, https://journalofsocial.com/Makaleler/808411030_9.%20ID294_6-25.%20Sahin_519-534%20son.pdf, (dostęp: 06.07.2023).
- 154.Şahin E., *Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/48651.pdf>, (dostęp: 05.07.2023).
- 155.Şahin H., *Dervişler ve Sufî Çevreler, Klasik Çağ Osmanlı Toplumunda Tasavvufî Şahsiyetler*, Alfa Yayınları, İstanbul 2022.
- 156.Şentürk A. A., *Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)*, „Türk Dünyası Araştırmaları”, Sayı: 90, 1994, ss. 131-180.
- 157.Şentürk A. A., *Necati Beğ'in Sultan Beyazıt Medhiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar*, Enderun Kitapevi, İstanbul 1995.
- 158.Şentürk A. A., *Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair*, [w:] Kalpaklı M. (red.), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY, İstanbul 1999, ss. 431-438.
- 159.Şentürk A. A., Kartal A., *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, Ankara 2013.
- 160.Şimşirgil A., *Kayı -IV Osmanlı Tarihi: Ufukların Padişahı – Kanunî*, Timaş Tarih Yayınları, 2013, https://www.google.pl/books/edition/Kay%C4%B1_4_Ufuklar%C4%B1_n_Padi%C5%9Fah%C4%B1_Kanuni/N7pVDwAAQBAJ?hl=pl&gbpv=1, (dostęp: 05.07.2023).
- 161.Sünbülzade Vehbi, *Nasihatnâme-i Vehbi*, Alıcı L. (red.), Ukde Yayınları, Kahramanmaraş 2011.
- 162.Tanpınar A. H., Kerman Z., *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Wyd. 9., Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.
- 163.Tanrıbuyurdu G., *Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil*, „Millî Folklor”, Yıl: 22, Sayı: 87, 2010, ss. 196-203, <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=87&Sayfa=193>, (dostęp: 06.07.2023).
- 164.Tanyeri M. A., *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- 165.Tanyıldız A., *Klasik Dönem Türk Şiirinde Atasözü Ve Deyim Kullanımı Bir Akımın Göstergesi Midir?*, „Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi” (HÜTAD), (6) 2007, ss. 93-105, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/16670/330874> (dostęp: 20.03.2020).

166. Tekeli İ., *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010.
167. Tetik B., *15. Yüzyıl Divanlarında Mekan Algısı*, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan 2016, https://www.researchgate.net/publication/339662508_15_Yuzyil_Divanlarında_Mekan_Algısı_Avni_Cem_Sultan_Ahmed_Pasa_Necati_ve_Esrefoglu_OrnegindePerception_of_Space_in_Divans_of_15_Century, (dostęp: 26.06.2023).
168. Tetik B., *Divan Şiirinde Yerelleşme/Mahallileşme Konusunda Sosyolojik Bir Bakış*, I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Ankara 2017, https://www.academia.edu/33420247/Divan_%C5%9Eiirinde_Yerelle%C5%9Fme_Mahallile%C5%9Fme_Konusuna_Sosyolojik_Bir_Bak%C4%B1%C5%9F_A_Sociological_Overview_of_Localization_in_Divan_Poetry, (dostęp: 26.06.2023).
169. Thévenot J., *1655-1656'da Türkiye*, Yıldız N. (tüm), Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser Serisi, Kervan Kitapçılık Basın Sanayi ve Ticaret A. Ş., İstanbul 1978.
170. Timurtaş F. K., *Yunus Emre Divanı*, Ankara, 1980, https://www.academia.edu/41435274/Faruk_Kadri_Timurta%C5%9F_YUNUS_EMRE_D%C4%B0VANI (dostęp: 05.07.2023).
171. Tonga N., *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Divan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Yararlanma*, "Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic", Vol. 2/4, Fall 2007, ss. 771-782.
172. Toprak Y., *Kanûnî Devri İhtişamının Divan Şiirinde Yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Divanlarında Değerli Taşlar)*, Yüksek Lisans Tezi, <http://openaccess.cag.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12507/958/Yeliz%20Toprak.pdf?sequence=5>, (dostęp: 06.07.2023).
173. Turan F., *Elyazması Mecmualarda Gündelik Hayat, Güncel Sorunlar ve Günlük Dil: 18. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Mahallileşmenin Kapsamı*, "FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi", Sayı: 2, Güz 2013, ss. 343-365, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fsmia/issue/6474/85564> (dostęp: 20.04.2023).
174. Turan V., *Şeyh Galib Divânı'nda Sosyal Hayat Unsurları*, "Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi", Sayı: 6, s. 29-45.
175. Ulicka D. (red.), *Literatura. Teoria. Metodologia*, wydanie drugie rozszerzone, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2001.

- 176.Uzun M., *Subhizâde Feyzî*, [w:] *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 12, İstanbul 1995, s. 523.
- 177.Ünver İ., *XIX. Yüzyıl Divan Şiiri*, „Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi”, 32 (1-2), 1988, ss. 131-140, <https://dergipark.org.tr/en/pub/dtcfdergisi/issue/66753/1043804>, (dostęp: 17.01.2018).
- 178.Ünver İ., *Hoca Dehhani*, [w:] *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, t. 18, ss. 187-188, <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c18/c180094.pdf>, (dostęp 07.01.2018).
- 179.Yağcıoğlu S., *Fuzûlî ve Bâkî Divanlarının Karşılaştırılması*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2009, https://archive.org/stream/FuzlVeBkDivanlarınKarşılaştırılması/45001_djvu.txt (dostęp: 06.07.2023).
- 180.Yardımcı M. E., Oflaz E., Meneçler O., *Tarihsel Surecte İltizam Sisteminin Sosyo Ekonomik Etkileri; Devlet Erkinin KisiselKullanımı 'Mutezim'*, „Duzce İktisat Dergisi”, Vol. 1, Issue 1, b.m. 2020, ss.57-68.
- 181.Yekbaş H., *Mahallîleşme ve Şeyhülislam Yahya*, “Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic”, Vol. 4/5, Summer 2009, ss. 330-356.
- 182.Yenikale A., *Sünbülzâde Vehbî Divânı*, Ukde Yayınevi, Kahramanmaraş 2011.
- 183.Yıldırım A., *Nedim'in Şiirlerinde Somutlaştırma*, “Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi”, Cilt: 12, Sayı: 2, Elazığ 2002, ss. 211-218.
- 184.Yıldırım A., *Sünbülzâde Vehbi'nin Şiirinde Adetler, İnançlar Ve Kabuller*, <https://teketekhaber.com/sunbulzade-vehbinin-siirlerinde-adetler-inanclar-ve-kabuller-3-39146h.html> (dostęp: 09.07.2023).
- 185.Yoldaş K., *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı'nda Sosyal Hayatın Mekân Boyutu*, „Ekev Akademi Dergisi”, Sayı: 20, Yaz 2004, ss. 329-344.
- 186.Yüksel Y., *Dîvân Şiirinde Ticârî Unsur ve Maddî Değer Olarak Para Birimleri*, “Littera Turca - Jurnal of Turkish Language and Literature”, Vol.:5, Issue:3, Summer 2019, ss. 556-582, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/774862>, (dostęp: 06.07.2023).
- 187.Żygulski Z., *Broń wschodnia*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.

Strony internetowe:

1. <http://www.lugatim.com>
2. <https://www.luggat.com>
3. <https://archive.org>
4. <https://dergipark.org.tr>
5. <https://glosbe.com/tr>
6. <https://hukukidestek.net/>
7. <https://islamansiklopedisi.org.tr/>
8. <https://osmanlica.ihya.org>
9. <https://sjp.pwn.pl/>
10. <https://sozluk.gov.tr/>
11. <https://www.britannica.com>
12. <https://www.buyuklugat.com/osmanlica-turkce>
13. <https://www.edebiyatfakultesi.com/divan-edebiyati>
14. <https://www.kamusiturki.com/>
15. <https://www.osmanice.com>