

Kamila Junik-Łuniewska*

Trudności klasyfikacji gatunkowej tekstu współczesnego na przykładzie *Błękitu* Tedži Grower

Cale nowoczesne pisarstwo polega na tym, że każde dzieło staje się pytaniem o samą istotę literatury

(Todorov 1979: 307)

Wstęp

Niniejsze rozważania dotyczyć będą utworu *Błękit* autorstwa Tedži Grower, współczesnej pisarki tworzącej w języku hindi, i poświęcone będą kwestii, czym jest ów tekst. Określenie przynależności gatunkowej determinuje, często w sposób zasadniczy, wybór metody badawczej oraz wynikające z niej analizy i interpretacje tekstu. Podejmowany przeze mnie problem wiąże się z historią współczesnej literatury hindi, jej rozwojem i pojawieniem się w niej nowych gatunków literackich. Podwójny rodowód tych gatunków (indyjski i zachodni) rodzi pytania, według jakiej metody badać współczesny tekst. To pytanie o metodologię ważne jest także dlatego, że współczesna indologia nie wypracowała jeszcze odpowiedniego aparatu teoretycznego dla swoich badań, niewiele jest też studiów dotyczących formy i techniki opowiadania/narracji. Tym zasadniejsze wydaje się zatem podjęcie badań w tym kierunku.

Problem z uściśleniem gatunku literackiego jest w przypadku *Błękitu* powiązany z kategorią podmiotu. Dlatego, obok pytania o to, czym jest analizowany tekst, jakiego gatunku jest on reprezentantem, interesować mnie będzie, jaka jest relacja między jego niejednoznacznością genologiczną a typem podmiotowości otwartej, konstruowanej (konstruującej się) w procesie pisania tegoż tekstu.

Błękit: próba charakterystyki

Utwór Tedži Grower stanowi trudny do sklasyfikowania tekst. Już na wstępie jego autor(ka) kreuje atmosferę niepewności, niewiedzy, pisząc:

* Doktor w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; kamila.junik@uj.edu.pl.

Nic nie wiem. Nic nie wiem o Błękanie w Blue Eyes Black Hair. Nazwiesz swe oczy błękitnymi?

– Tak, moje oczy są błękitne.

– Nic nie wiem o Błękanie.

Ani o Brązie. Jednak nie tak, jak o Błękanie. Związek tej niewiedzy z niepisaniem, z niemocą pisania, to już stara historia między mną a Błękanem. Ale w tej chwili jestem bardzo zmęczona (Grower 2009: 5).

Nie wiadomo, kto i o czym do nas mówi, kim jest autor, podmiot, bohaterowie, czym jest sam tekst. Kolejne frazy, ciągi zdań, dotyczą tytułowego Błękanu, który jest zarówno jednym z bohaterów książki, jak i kolorem. Ów Błękan jest w książce czymś ezoterycznym, jest czymś więcej niż barwą. Kolor-błękan wykracza poza ramy bohatera-Błękanu, istnieje w tym utworze w zupełnie innej przestrzeni: przestrzeni otwartej przez ruch pisania.

Przytoczony fragment nasycony jest nieokreślonością, która wynika wprost ze słowa, ze sposobu manipulowania tworzywem tekstu. To wpływa na możliwości jego odczytania – nie sposób ująć tego utworu w rygor jednego konkretnego gatunku literackiego, a więc – co za tym idzie – opisać go według z góry ustalonych kryteriów. Aby podjąć trud klasyfikacji genologicznej tekstu, należałoby założyć wstępnie, że mamy do czynienia z jakąś opowieścią. Ponieważ jednak nie ma ona wyraźnej fabuły, nie będzie to opowieść w klasycznym tego słowa znaczeniu. Osoba, która mówi w tym tekście, to kobieta. Przedstawia ona wydarzenia ze swojego życia, przefiltrowane przez własne odczucia, w sposób bardzo emocjonalny, poetycki. Posługuje się przy tym formami pierwszej osoby liczby pojedynczej, zamieniając je kilkakrotnie na formy osoby trzeciej we fragmentach, w których dystansuje się (czy próbuje zdystansować się) od własnych przeżyć. Brak wyraźnego opisu losów postaci, ciągłości czasu. Opisy, które się pojawiają, są jakby deskrypcją zdjęć, obrazów, komentarzem do wydarzeń, napisami do filmu. Utwór stanowi mozaikę wspomnień, myśli, złożonych w jedną fragmentaryczną opowieść, tworzoną niejako na bieżąco.

Osią tego tekstu jest postać narratorki – podmiotu czynności twórczych, ale także przedmiotu (*subject*) tej opowieści, oraz dwóch bohaterów: Błękan i Brąz. Obok miłości, jako motyw wiodący na pierwszy plan wysuwa się pisanie (proces pisania, metatekstowość). Utwór nie posiada wyraźnego początku ani zakończenia, nie ma puenty, język zaś, jakim został napisany, jest przepełniony metaforami.

Tekst ma niewielką objętość, podzielony jest na trzynaście rozdziałów, które dodatkowo rozbite są na mniejsze części, wyróżnione odstępem kilkuwierszowym. Sporadyczne dialogi wprowadzane są bezpośrednio (mowa pozornie niezależna). W tekst wplecionych zostało wiele opowieści mitologicznych, aluzji do dzieł i postaci literackich zarówno indyjskich, jak i europejskich. Dodatkowo odnaleźć można kilka odniesień do biografii samej pisarki, w poetycki sposób włączonych do tekstu *Błękanu*. Wszelkie relacje w książce – między narratorką

a jej ojcem, ukochanym (Błękit), matką itd. – opisane są nierealnie, niemal bajkowo, wszystkie związane są z pisanem, zachodzą w pisanie, na piśmie, poprzez pisanie.

Wymienione powyżej cechy tekstu pozwalają zadać kluczowe dla naszych rozważań pytania: jak zdefiniować taki współczesny tekst, gdzie go umiejscowić, jakim kryteriom on odpowiada, a także: czy analizować go z punktu widzenia europejskiej, czy indyjskiej teorii? Na oddzielną analizę zasługuje zagadnienie, w jaki sposób w twórczości T. Grower – pisarki, której większość dorobku stanowią wiersze – proza wchodzi w dialog z poezją. Z tego powodu w niniejszych rozważaniach temat ten zostanie tylko zarysowany.

Opowiadanie czy powieść? Rozważania genologiczne

Błękit stanowi trudny, ale i ciekawy materiał do analizy, w świetle niejasnych definicji gatunków współczesnej prozy – zarówno w europejskiej, jak i indyjskiej teorii. Tekst *Błękitu* ma cechy zbieżne z wieloma gatunkami literackimi¹, może być też rozpatrywany jako rodzaj autobiografii (poetyckiej?), której definicja stanowi temat dociekań wielu współczesnych myślicieli. Jeśli spojrzeć na strukturę tekstu, podział na rozdziały, postaci „narratorki” i głównych bohaterów, którymi są dwa kolory (Błękit i Brąz), wielość wtrąconych wątków – *Błękit* przypisać można do prozy. Proza zaś to z pewnością jedno z najciekawszych zjawisk współczesnej literatury hindi – według Madana Soni modernizm w historii literatury hindi „objawił się jako nowy gatunek (proza) i jako nowa forma języka (khari boli)” (Soni 2010: 70). Współczesna proza – w hindi, ale także w innych współczesnych językach indyjskich – pojawiła się w Indiach dzięki wpływom z literatury zachodniej, zachodniemu stylowi edukacji i jest stosunkowo nowym zjawiskiem, którego historia sięga schyłku wieku XIX. Nie była ona jednak zupełnie „zapożyczona” z zachodniej tradycji literackiej, gdyż utwory prozą powstawały w Indiach już w starożytności². Dzieła te były z pewnością inspirowane tradycją

¹ Np. z prozą poetycką, *nouveau roman*, opowiadaniem, *dastanem*, *kathq*. Objasnienia terminów znajdują się w dalszej części tekstu.

² Do prozy, zwanej w języku sanskryckim *gadja* (gadya – dosłownie „to, co ma być (wy)powiedziane”, od rdzenia czasownikowego $\sqrt{gad}$ – „wyrażnie artykułować, gadać, mówić, opowiadać, relacjonować”), zaliczano utwory o nazwie *katha* [kathā] i *akhajika* [ākhyāyikā]. *Katha* opisywana jest przez badaczy literatury sanskryckiej jako „fikcja, opowieść fikcyjna” (Lienhard 1984: 46), „powieść, opowieść, historia” (Warder 1989: 122), „proza narracyjna” (Pollock 2003: 66), która, *notabene*, mogła być napisana „we wszystkich językach” (Daṇḍin). *Akhajika* to „prawdziwa historia” (Lienhard 1984: 159), „biografia; historia, opowiadająca zazwyczaj o osobie żyjącej współcześnie, lub w nieodległej przeszłości” (Warder 1989: 122) czy też „dynastyczny poemat prozą” (Pollock 2003: 65). Ponadto w starszej, przedklasycznej literaturze sanskryckiej mamy też do czynienia z *akhjanq* [ākhyāna]. *Akhjana* definiowana jest jako „dłuższa opowieść o bogach, bohaterach lub innych

ustną i formami wypowiedzi w niej funkcjonującymi³, przede wszystkim *kathā* (przyjmującą postać opowieści romantycznej, romansu, opowiadania, bajki moralizatorskiej czy dydaktycznej), która jest etymologicznie powiązana z mówieniem, opowiadaniem, opisywaniem, narracją, relacją. Termin ten funkcjonuje także w kulturze ludowej, gdzie *katha* oznacza po prostu opowieść o zróżnicowanej formie i strukturze, odnoszącą się do popularnych motywów, której bohaterowie są dobrze znanymi z tradycji postaciami⁴. W dawnych czasach bowiem wirtuozeria poety (autora) nie polegała na wierności wobec historii, a na kunsztownym i oryginalnym wykorzystaniu języka w przedstawianiu tematu. Sama historia najczęściej wybierana była spośród opowieści popularnych w Indiach (i poza nimi).

Opowieść w języku hindi określana jest przede wszystkim jako *katha* i *kahani* [kahānī]. Oba słowa określają odrębne gatunki – odpowiednio: opowieść/bajkę (tradycyjną, ludową, religijną) i opowiadanie (współczesne, sekularne), jednak często bywają stosowane zamiennie, do opowieści/narracji jako takiej, jako że wywodzą się od mówienia, opowiadania. Terminy określające prozę (w hindi: *gadja* lub *kathā-sāhitya*) także związane są z opowiadaniem bądź mówieniem na jakiś temat; oznaczają fikcję literacką, literaturę narracyjną. Na gatunek w języku hindi funkcjonuje kilka określeń: *sāhitya-rūp* („kształt/forma literacka/literatury”), *vidhā* („część/porcja; forma/styl/rodzaj”), *racnā-paddhati* („metoda tworzenia/kompozycji”), *śailī* („styl, forma, gatunek”). Wszystkie te terminy mogą być stosowane wymiennie, nie ma pomiędzy nim jakiegóż ustalonej hierarchii podobnej naszemu tradycyjnemu rozróżnieniu między rodzajem a gatun-

slawnych postaciach, uważana za historię prawdziwą, przeważnie wtrącana do różnych większych utworów, w których wyjaśniała np. pochodzenie jakiegoś zwyczaju lub rytuału” (Willman-Grabowska 2006: 11). Starożytni teoretycy literatury podają wiele terminów na określenie rodzimych gatunków literackich, które, jak widać chociaż z pobieżnego opisu, nie są bardzo precyzyjne.

³ Według M. Bachtina, mamy dostępny cały repertuar gatunków mowy (ustnych i pisemnych), o których istnieniu możemy nie wiedzieć, ale które są nam dostępne jak sam język, poznawany najpierw bez żadnej znajomości reguł gramatyki. W jego opinii „nawet w najswobodniejszej, niewymuszonej rozmowie wcielamy myśl w określony kształt gatunkowy, niekiedy szablonowy i schematyczny, czasem zaś bardziej giętki, plastyczny i twórczy” (Bachtin 1986: 373). Za wskazanie tego odniesienia wdzięczna jestem dr hab. Halinie Marlewicz.

⁴ W kulturze literackiej języka urdu, blisko spokrewnionego z językiem hindi, podobną rolę odgrywał *dastan* [dāstān] – romans, nierzeczywista historia miłosna, dosłownie „opowieść” – który, według Władysława Dulęby, „używany bywa przede wszystkim na określenie powieści poetyckich [...], odnosi się również do poszczególnych części eposów” (Dulęba 1986: 247). Autor *Klasycznych podstaw poetyki perskiej* tak definiuje ten gatunek: „podczas gdy współczesna fikcja próbuje opisać życie takie, jakie ono jest naprawdę, dastan usiłuje być daleko od rzeczywistości” (Dulęba 1986: 247) – za przykład zaś podaje historie miłosne, jak np. poemat o Khusro i Širin (popularna opowieść perska, będąca podstawą wielu utworów literackich). W luźny sposób można by powiązać tę historię z wątkiem w głównej opowieści w *Błękitie* (gdzie kochankiem byłby Błękit, rywalem – Brąz), ale także z przywoływaną wielokrotnie w tekście historią nieszczęśliwej miłości króla Udajana i Wasawadatty. Sama opowieść o Wasawadacie bywa nazywana zarówno *akhajikā*, jak i *kathā* (Keith 1996: 308–309), co może świadczyć o płynnym rozumieniu obu gatunków.

kiem. Podobnie dzieje się w literaturze angielsko- czy francuskojęzycznej: w obu słowo *genre* oznacza zarówno rodzaj, jak i gatunek literacki (Sendyka 2010: 250). W europejskiej tradycji literackiej granica pomiędzy rodzajem i formą jest także płynna, często też typologie poszczególnych badaczy wydają się nie być zbieżne. Również stosowanie dzisiejszych określeń do starszych (starożytnych) utworów może okazać się niezbyt trafne – Michał Głowiński zwracał także uwagę na brak przystawalności gatunków jednej kultury literackiej do drugiej (Głowiński 1997: 42). Ale nawet pomiędzy dość zbliżonymi kulturami podobieństwo terminologiczne może okazać się niewielkie – angielskie terminy *novel*, *romance*, *fiction* to po polsku „powieść”, a przecież każdy z tych terminów określa inny utwór prozą.

Opowieści i bajki, inspirowane tradycyjnymi historiami pochodzącymi ze źródeł sanskryckich, perskich, urdu (np. *dastan*), pojawiały się nadal w wieku XIX w języku hindi i można je uznać za wczesne stadium rozwoju nowoczesnej prozy. Proza literacka – w postaci opowiadania i powieści – rozwijała się bardzo dynamicznie pod ogromnym wpływem tendencji zachodnich (McGregor 1974: 98). Inspiracje zachodnimi trendami bardzo często stawały się obciążeniem dla nowych zjawisk w literaturze. Warto w tym miejscu wspomnieć wybitnego prozaika hindi, Nirmalę Warmę [Nirmal Varmā], wielokrotnie oskarżanego o zachodnią manierę – zarzut często stawiany przez krytyków, którzy równie często na postawieniu zarzutu poprzestawali, nie zadając sobie trudu głębszej analizy twórczości pisarza (Montaut 2006: 247). Wszystkie nowoczesne prądy w literaturze hindi krytykowano za uleganie zachodnim wpływom. Twórcy, czerpiący choćby najmniejsze inspiracje z zachodniego stylu tworzenia, bywali za to ganieni, otrzymując niepochlebną etykietę „zachodniości”. Ramswarup Ćaturvedi, odnosząc się do kwestii rodowodu nowoczesnej prozy, z jednej strony diagnozuje u rodzimych pisarzy swoiste poczucie niższości, które leczą odniesieniami do zachodnich twórców i prądów myślowych, nie wierząc w siłę własnej wyobraźni. Z drugiej jednak słusznie zauważa, że w czasach rozwoju nowych środków przekazu, nowoczesnej edukacji, trudno byłoby odnaleźć kraj wolny od zewnętrznych (światowych) wpływów. Także osobowość artysty (pisarza) rozwija się z inspiracji wieloma bodźcami, nie w izolacji (Ćaturvedi 1995: 162).

Nowoczesna proza hindi ma zatem podwójną genezę: z jednej strony wywodzi się ze starożytnej indyjskiej tradycji (pod względem formy i treści), z drugiej strony podlegała (i podlega) wpływom zachodnim, odzwierciedlając problemy współczesnego człowieka. Badaczka literatury hindi Sarodżini Śarma uważa, że współcześni pisarze, zachowując indyjski trzon, zapożyczają zewnętrzny korpus z literatury zachodniej i generują z tego nową formę ekspresji. W swej książce pisze: „Jeśli przyrzeć się początkowi i rozwojowi opowiadania w hindi, to z jednej strony jest ono powiązane ze staroindyjską bogatą tradycją, z drugiej strony widać w nim wpływ zachodniej fikcji literackiej (*kathā-sāhitya*)” (Śarmā 1996: 9). Natomiast według Rama Ćaturwediego „należy badać nową (nowoczesną) literaturę

nie przez pryzmat wpływów zachodnich, lecz w odniesieniu do sytuacji światowej. [...] Literatura narodów indoeuropejskich jest nośnikiem nowej świadomości” (Caturvedī 1995: 165).

Opowiadanie i powieść – gatunki dobrze rozwinięte w literaturze zachodniej, w hindi musiały w krótkim czasie wiele nadrobić. Tematycznie powiązane z życiem klasy średniej, adaptowały pewne rozwiązania formalne z literatury zachodniej, prędkiej czy później chłonąc pojawiające się tam nowości. Współczesna powieść – *upanjas* [upanyās], podobnie jak opowiadanie (*kahani*), powiązana jest etymologicznie z praktyką mówienia⁵. Tradycyjne opowieści indyjskie (*katha*) dotyczyły postaci historycznych lub mitologicznych, opisanych według ustalonych kanonów sztuki poetyckiej i pełnionej funkcji (np. dydaktycznej). Nowoczesna powieść stanowi formę dłuższą od opowiadania, jest zwykle wielowątkowa (w czym może przypominać *kathę*), prezentuje fikcyjny świat i fikcyjne wydarzenia, oparte na indyjskich realiach i indyjskich problemach. Charakteryzuje się rozbudowanymi opisami, narracją w trzeciej lub, obecnie częściej, w pierwszej osobie. Peter Gaeffke wyszczególnił trzy stadia rozwoju powieści – od stadium zobiektywizowanej, trzecioosobowej opowieści o bohaterze poszukującym swojego miejsca w dość konserwatywnym środowisku (konflikt pomiędzy tradycją a modernizmem), poprzez historie pokazujące próby odnalezienia się w tym społeczeństwie, w stronę coraz większej indywidualizacji bohatera i przejęcia przez niego roli narratora (Gaeffke 1978: 61). W tak zdefiniowanej „nowej” powieści ważne stają się poszukiwania wewnętrzne bohatera, kreowanie przestrzeni intymnej, metafizycznej, subiektywnej, a nie tworzenie iluzji rzeczywistości, wiernego jej kopiowania. Można więc założyć, że powieść ta inspirowana była ideami nowego pisarstwa – w przypadku *Błękitu* widoczne jest podobieństwo do francuskiej nowej powieści (*nouveau roman*), co z kolei wpisuje się w poszukiwania nowych środków ekspresji literackiej.

Główne cechy powieści nowoczesnej, XX-wiecznej, to – cytując definicję S. Jaworskiego (1999: 19) – „rozbicie obrazu rzeczywistości, rozbicie spójności postaci z sięganiem do podświadomości, odejście od dominującej roli fabuły, wprowadzanie problematyki filozoficznej, wielość znaczeń”. Francuska koncepcja powieści opierała się na nieufności wobec słów, ich umiejętności wyrażania tego, co postrzegane i doświadczane, na niepewności co do wiedzy o otaczającym świecie. Powieść stała się tekstem, który odnosi się do innych tekstów (rozumianych także jako inne świadomości), jednak pozbawionym dostępu do rzeczywistości, zarazem tworem autotematycznym, akcentującym proces twórczy. Oba te aspekty zauważyć można w *Błękitcie* – bogate odniesienia intertekstualne do historii innych bohaterów/postaci oraz zainteresowanie aktem pisania, tworze-

⁵ Upanjas wywodzi się od prefiksowanego sanskryckiego rdzenia *upa-ni-√as* oznaczającego tyle, co „przybliżać, zbliżać; wspominać, mówić o, czynić aluzję do, wyjaśniać”.

niem – tekstu książki i „tekstu” własnej tożsamości, własnej cielesności. Teresa Cieślukowska wylicza kilka cech charakterystycznych dla francuskiej powieści (Cieślukowska 2006: 461–464), które odnieść można także do *Błękitu*. Są to między innymi: opis albo dialog zamiast narracji; postaci/bohaterowie bez imion i/lub nazwisk, oznaczeni symbolami, przy czym jeden symbol może odnosić się do kilku osób; w tekście pojawia się zdanie/fraza, wielokrotnie powtarzana (tutaj byłoby to samo słowo „błękit”, pojawiające się niemal w każdym zdaniu); obecność cytatów z innych tekstów, parafraz i innego rodzaju odniesień.

W narracji *Błękitu* zauważyć można także pokrewieństwo z pewnymi cechami powieści poetyckiej, w której, według definicji, „fragmentaryczność i inwersyjność fabuły (zakłócenia chronologii zdarzeń) służą do wytworzenia napięcia i tajemniczości. Narrator ujawnia swoje uczucia w nastrojowych opisach, lirycznych komentarzach i refleksjach” (Jaworski 2007: 164). Jako przykład posłużyć może choćby fragment *Błękitu*, opublikowany także jako odrębny utwór w tomie poetyckim:

Próbujemy płakać w próżni. Ale nawet w próżni widać ślady łez. Znaki łez spadających gwiazd. Aniołów, które niosąc poselstwo, płaczą w sekrecie przed bogiem. Łzy ciemności międzygwiazdnych, które nie spadają wraz z gwiazdami. Łzy luster, czystych, bez odbić, luster, w których toną kochanki, zapatrzone w swe odbicia. Łzy prób niemożliwych do zrealizowania, podejmowanych w tej opowieści (Grower 2009: 49; 2000: 71).

Indyjski krytyk Giriradž Kiradu stwierdza z kolei, że tekst książki Grower jest wierszem:

Błękit jest prawdopodobnie pierwszym takim wierszem (*kavitā*) w języku hindi, który może być tylko powieścią. *Błękit* to nie wiersz, który wydarzył się w formie powieści, lecz po prostu taki wiersz, który może być tylko powieścią. [...] Wspierając się popularną definicją powieści można stwierdzić, że *Błękit* będąc poetycką medytacją nad ‘nie-bytem’, staje się tym szczególnym rodzajem poezji, jakim jest powieść. [...] *Błękit* to próba ponownego wykreowania poezji z powieści (Kirādū 2000: 91).

Dla G. Kiradu interesujące jest też to, jak zmienia się warsztat pisarski Grower, gdzie widać ślady innego, nowatorskiego podejścia do literatury, do pisania, jakie realizowane są w tekście *Błękitu*. W twórczości pisarki odnajduje jeden taki ślad, który nazywa „przodkiem *Błękitu*” – wiersz *Sztuka o ostatniej miłości fikcyjnej kobiety* [*Ek nāṭkī aurat ke antim prem ka nāṭak*] z tomu *O, Sambari*. G. Kiradu pisze: „pomijając ukrytą historię postaci i strategię językowe, ten wiersz, będąc opowieścią o ‘nie-bycie’, jest w pewnym sensie wprowadzeniem do »Błękitu«” (Kirādū 2000: 90). Jednak negocjacje gatunkowe, przenikanie się prozy i poezji, widoczne są w wielu innych utworach, szczególnie w tych pochodzących z dwóch ostatnich tomów poezji. Opublikowane tam „wiersze” to w większości fragmenty prozy poetyckiej, mniej lub bardziej zmetaforizowanej.

W samym tekście *Błękitu* odnajdujemy dwie nazwy gatunkowe: *qissa* [qissā] i *kahani*. *Qissa* pojawia się na początku książki, określając relację narratorki i Błękitu; *kahani* wewnątrz tekstu, odnosząc się bezpośrednio do narracji w książce⁶. Wyraz „qissa” może oznaczać „historię, dzieje”. W tradycji języka urdu *qissa* to „gatunek fikcyjnej narracji związanej z dastanem (*dāstān*) i często składa się z krótszych form tych samych historii” (Āzād 2001: 461). W kulturze stanu Pańdżab terminem tym określa się tradycję opowieści ustnych, oscylujących wokół takich motywów, jak miłość, przyjaźń, obietnica.

Jak zauważa Frances Pritchett zarówno *qissa*, jak i *dastan* uważane były za jeden gatunek literacki – *qissa* za krótki *dastan*, *dastan* za długą *qissę* (Pritchett 1985: I, 2–3) – przyrównywany do romansu. Według badaczki, romans to „narracja wyzwolona zarówno od naśladowczych ograniczeń powieści realistycznej, jak i od intelektualnego przymusu alegorii: to narracja poddana nieskrępowanej artystycznej wyobraźni”. Może przyjmować strukturę snu, nie mieć wyraźnego osadzenia w czasie i przestrzeni, wszystko może się w nim wydarzyć, wszystko jest prawdopodobne – a kontrolę nad nim sprawują tylko wyobrażenia i świadomość śniącego (opowiadającego? piszącego?). Ten opis można łatwo odnieść do bajki, jednak Pritchett stwierdza, że gatunki takie, jak romans, bajka, nowela zostały intencjonalnie zaprojektowane jako terminy-„parasole” – niedoprecyzowane pojęcia, mieszczące w sobie zbiór luźno powiązanych ze sobą tekstów. Jeśli zatem *qissa* rozumiana jako romans to opowieść o miłości, przyjaźni, tęsknocie, pełna alegorycznych lub symbolicznych odniesień, bez wyraźnego miejsca czy czasu akcji, o narracji bliskiej tworzywu snu, to *Błękit* można zaklasyfikować i do tego gatunku. Badaczka pisze także, że opowiadanie (*kahani*) nigdy nie stanowiło osobnego gatunku, a wraz z *qissą* oraz *kathā* było określeniem na historię, opowieść (ustną, później także pisaną). Wszystkie trzy terminy mogły się między sobą nieco różnić, jednak w popularnym obiegu stanowiły synonimy (Pritchett 1985: IX, 1–6).

Słowem *kahani* określa się nowy w Indiach gatunek *short story*, który w języku polskim oddajemy przez ‘opowiadanie’. Zarówno źródłosłów, jak i polski odpowiednik związane są z praktyką opowiadania, to każda treść wyrażona w słowach. Angielskie określenie sugeruje jednak, że utwór nim opisany jest historią krótką (krótszą niż powieść).

⁶ „Nic nie wiem. Nic nie wiem o Błękitcie w *Blue Eyes Black Hair*: Nazwiesz swe oczy błękitnymi?

– Tak, moje oczy są błękitne.

– Nic nie wiem o Błękitcie.

Ani o Brazy. Jednak nie tak, jak o Błękitcie. Związek tej niewiedzy z niepisaniem, z niemocą pisania, to już stara **historia** między mną a Błękitem. Ale w tej chwili jestem bardzo zmęczona” (Grower 2009: 5).

„W drugą noc Błękitu Błękit musiał dokąś pójść. Ta **opowieść** zapomina o nim” (Grower 2009: 54).

W pierwszym fragmencie „qissa” przetłumaczona została jako „historia”, w drugim „kahani” jako „opowieść”.

Współczesne opowiadanie tym różni się od opowiadania tradycyjnego, że jest ono produktem indywidualnej, prywatnej wyobraźni, jest zanurzone w świadomości jednostkowego autora, który pozostawił w nim swój podpis. Eksperymenty z formą i tematyką opowiadania, które pojawiały się już po utworzeniu Związku Pisarzy Postępowych (a więc po 1936 r.) sprawiły, że gatunek ten – w nowoczesnym wydaniu – stał się jednym z najdynamiczniejszych środków artystycznego wyrazu. Autonomiczność i uniwersalność opowiadanie zawdzięcza wcześniej rozwiniętej współczesnej powieści, która uitorowała mu drogę do zaistnienia w indyjskich realiach. Różnicę między opowiadaniem a powieścią postrzegać należy nie w długości tekstu czy w wielości przytaczanych szczegółów, lecz w stosunku twórcy do formy dzieła. Jeden z najważniejszych indyjskich twórców opowiadania, wspomniany wyżej Nirmal Warma, zainspirowany propozycjami Nowej Szkoły Francuskiej, w swoich opowiadaniach realizował założenia *nouveau roman*. Można by się więc zastanowić, czy *Błękit* nie jest tak właśnie rozumianym „opowiadaniem” (*kahani*) – „historią” (*story*) z jednej strony bez wyraźnego początku ani końca, bez klasycznie rozumianej fabuły, pierwszoosobową, nieskonkretyzowaną czasoprzestrzennie, z drugiej strony – pełną wątków pobocznych z udziałem innych bohaterów (Brąz, rodzice, Ingmar, Udajan itd.), autoteliczną (powieść?), z innej jeszcze strony – zbudowaną z nierzeczywistych, niemal metafizycznych opisów (np. przedstawienia bohaterów, wydarzeń, ojca, matki, przyrody) (*katha*? *qissa*?). To opowiadanie o sobie zdradza także pewne powinowactwo z autobiografią – *notabene* w języku hindi określaną słowem *āmakathā*⁷ – w myśl uwagi Michała Głowińskiego, że pokazywanie świata z własnej perspektywy jest quasi-autobiografią. Pojęcie autobiografii można jednak przyłożyć do *Błękitu* tylko pod pewnymi warunkami – tekst książki nie jest bowiem autobiografią w tradycyjnym rozumieniu, o której pisały Regina Lubas-Bartoszyńska czy Małgorzata Czermińska. Nie jest to dziennik czy pamiętnik⁸. To opowieść o sobie samym, mówienie o sobie, bez chronologii, bez widocznego związku z historią. Narrator – mówiąc o „sobie” w pierwszej osobie – wprowadza nas w swój świat, tworzy własną fikcję, a w niej: siebie⁹. Samo pisanie – z którego zbudowany jest cały

⁷ *‘Āmakathā* do dosłownie ‘opowieść o sobie’. Użycie słowa *katha* w tym terminie oznaczać może, że albo *katha* nie jest wyłącznie opowieścią w sensie bajki, albo w każdej narracji autobiograficznej jest z założenia miejsce na fikcję, fantazję.

⁸ Można odnaleźć ślady pokrewieństwa tekstu z tym, co pisarka mówi sama o sobie, o swoim życiu. Przede wszystkim sposób przedstawienia postaci rodziców: ojca zanurzonego w świecie literatury i matki próbującej za wszelką cenę utrzymać dom, ujawnia podobieństwo ze wspomnieniami z dzieciństwa, którymi autorka podzieliła się z czytelnikami na łamach magazynu „Sākṣātkār” (Jñāneś, Grovar 1996: 50–64).

⁹ Posługując się terminem Serge’a Doubrovsky’ego, można by zdefiniować takie pisanie jako autofikcję.

tekst – jest niemal najważniejszym motywem autobiograficznym. Owo pisanie o sobie – podobnie jak w przypadku Marguerite Duras, do której aluzje odkryć można w wielu miejscach *Błękitu* – staje się sposobem na istnienie. Według Anne N. Barker, w nowym gatunku – fikcji autobiograficznej – pisarz podejmuje daną historię w subiektywny sposób, w trakcie jej odtwarzania dodaje (intencjonalnie lub nie) własne opinie. To pozwala mu prze-pisać siebie tak, jak chce. Duras w *Kochanku* patrzy na „tekstową siebie”, na podmiot inaczej niż w *Tamie...*, przyjmuje inną perspektywę. Wyobraźnia i wspomnienie spotykają się w procesie pisania, w myśl słów: „wszystko da się opowiedzieć na wiele sposobów” (Barker 1995).

Narracja *Błękitu* nosi więc znamiona monologu wewnętrznego – by sparafrazować słowa Głowińskiego – napisanego, piszącego się w trakcie mówienia, opowiadania. To nie tylko opowiadanie o zjawiskach, faktach, kreowanie świata fikcji, wyobraźni, wspomnień – narratorka/podmiot przedstawia swoje myśli, wrażenia, odczucia w formie zbliżonej do mowy, jak podaje Stanisław Jaworski, w sposób nieuporządkowany, „w stadium poprzedzającym organizację wypowiedzenia” (Jaworski 2007: 128).

W stronę dzieła otwartego

Niejednolita terminologia, brak odpowiedników między gatunkami literackimi różnych kultur, mnożenie pojęć¹⁰ – zarówno przez samych twórców, jak i badaczy – to wszystko sprawia, że niełatwo jest ująć konkretne dzieło w rygor genologii. Niejednolite są także reguły takiej czynności: czy bowiem dane dzieło musi spełnić wszystkie kryteria, by zostać zaklasyfikowanym do danej kategorii, czy wystarczy przeważająca liczba cech, a może tylko kilka? Roma Sendyka w swoim artykule pisze, że pojawienie się gatunków mieszanych, powstałych na styku kilku innych, na granicy ich definicji, wymusiło „sformułowanie słabszego kryterium podziału”, gdzie gatunek rozumiany jest jako pojęcie „typologiczne” (a więc dany egzemplarz musi mieć którąś z cech określających dany typ, ale nie musi mieć ich wszystkich)” (Sendyka 2010: 255). Wydaje się, że w czasach wielu narracji, ciągłych twórczych poszukiwań i prób dokonujących się w zmieniających się realiach świata, w obliczu wielości ludzkich postaw, zastosowanie słabszego kryterium pozwoli na klasyfikację dzieł literackich w możliwie skończoną liczbę typów/gatunków, bez mnożenia w nieskończoność kategorii. Jednak wspomniane wyżej sytuacje graniczne, na styku

¹⁰ Np. poprzez prefiksację, np. anty-powieść, meta-powieść lub doprecyzowanie, np. powieść poetycka, opowiadanie równoległe – dla utworów powstających na przecięciu kilku gatunków, nie-możliwych do opisania klasycznymi pojęciami.

dwóch lub więcej gatunków wymuszają rewizję istniejącej typologii, w myśl zasady, że to twórczość podlega kategoryzacji, a nie kategoryzacja determinuje twórczość¹¹. Na gruncie europejskim byliśmy świadkami kilku tzw. uderzeń antygatunkowych (np. F. Schlegel, B. Croce, T. Todorov, P. Lacoue-Labarthe), które w ten czy w inny sposób akcentowały jednostkowość, niepowtarzalność, jednokrotność twórczego aktu.

W tradycji indyjskiej starożytny podział na mowę wiązaną i prozę dotyczył przede wszystkim przestrzegania reguł kompozycji tekstu (metrum itd.), opisanych w podręcznikach poetyki. Terminy określające poszczególne gatunki w językach nowożytnych (terminy-„parasole”) były dość ogólne, często rozumiano je jako synonimy, nadal dotyczyły jednak opowieści przede wszystkim mitologicznych, tradycyjnych. Współczesne gatunki literackie – powieść i opowiadanie – musiały w krótkim czasie wiele nadrobić¹², należy więc mieć na uwadze, że pewne zabiegi formalne czy podejmowana tematyka, które w zachodniej tradycji mogą wydać się przestarzałe czy powszechne, w literaturze hindi będą uznane za nowatorskie. Z drugiej strony, współczesna literatura hindi dopiero w połowie wieku XX uwolniła się od prymatu konwencji i reguł poetyki sanskryckiej (Czekalska 2008), na rzecz indywidualizmu, oryginalności, nie tylko w tematyce, ale także i formie twórczej ekspresji.

Współczesne teorie – a raczej ta część z nich, która dotyczy literatury dalece odbiegającej od klasycznych/klasycystycznych wzorców – postrzegają dzieło jako utwór otwarty, niczym nieograniczony, powstały bez narzuconej konwencji. W takim układzie praktyka pisarska nakierowana na wolność twórczą, nieobustrzoną odgórnie żadną z teorii, żadnym z gatunków, żadną z definicji, dopełniona zostaje praktyką czytelniczną: tekst jako otwarty jest aktywny, w ciągłej „produkcji”, w **procesie** powstawania.

W przedmowie do książki traktującej o nowej prozie Stanisław Jaworski pisze:

krytyka zastanawia się niekiedy, czy to proza, czy poezja najlepiej objawiają nowoczesność, gdzie najszybciej objawia się nowa wrażliwość. Najlepiej jednak – czytać po prostu teksty. Czytanie nie jest już lekcją pobieraną od kogoś, kto wie lepiej, i ma prawo (ochotę) pouczać innych. Jest rozmową o świecie (światach), o ludziach i ich losach, próbą odszukiwania znaczeń wpisanych w te losy. Jest grą z autorem. Czym potrafisz mnie jeszcze zaskoczyć, zdziwić, co chcesz mi jeszcze opowiedzieć? (Jaworski 2001: 5).

¹¹ Nie oznacza to oczywiście, że należy kategoryzować, ale że twórczość, tak jak i każdy inny wycinek rzeczywistości, w pewien naturalny dla ludzi sposób ulega/podlega kategoryzacji. Rozumujemy i poznajemy świat klasyfikując. A zatem, to nie teoria determinuje twórczość/rzeczywistość, a odwrotnie – to rzeczywistość/twórczość jest prymarna w stosunku do kategorii/teorii.

¹² Należy w tym miejscu wyjaśnić, że podczas gdy gatunki te w tradycji zachodniej kształtowały się stopniowo i harmonijnie, do Indii trafiły już w postaci rozwiniętej, w chwili wchodzenia literatury w językach nowożytnych (w tym hindi) w nowoczesność.

Gdyby odwrócić sytuację, moglibyśmy stwierdzić, że pisarz także tworzy tekst, nie starając się z góry planować jego przynależności gatunkowej. Prezentuje nam pewną historię, opowieść, pełną ukrytych znaczeń, wciąga nas w ten tekst, który i dla niego jest zagadką, powstaje w trakcie pisania, niejako „pisze się nim”, otwiera przed nim swoje ciało. W samym tekście wielokrotnie ta „niewiedza” jest podkreślana, narracja zaś przypomina bardziej mowę – nieuporządkowaną, naturalną wypowiedź, aniżeli skonstruowaną, przemyślaną i sformatowaną treść. Oczywiście, należy założyć, że autorka, pisząc ten tekst, przewidywała istnienie bardziej bądź mniej modelowego czytelnika, na którego ten tekst będzie oddziaływał w trakcie lektury – polisemia (intertekstualność) tego tekstu jest z pewnością w pewnym stopniu zaprojektowaną częścią gry, w jaką pisarka nas wciąga.

Koncepcja tekstu bliska jest idei dzieła otwartego, zaprezentowanej przez Umberto Eco w jego książce o tym samym tytule (Eco 2008). Według niego dzieło jest tekstem, jest otwarte, dopiero nasza – czytelnicza – interpretacja kieruje je na dany tor (także gatunkowy). Podobny pogląd wygłosił Roland Barthes, przeciwstawiając sobie dwa pojęcia: dzieło i tekst (zapisywany przezeń wielką literą). Dzieło jest dla niego zamknięte, jest „fragmentem substancji i zajmuje miejsce w przestrzeni książek (na przykład w bibliotece). Tekst natomiast jest polem metodologicznym” (Barthes 1998: 189; 2001). Tekst jest wieloznaczny, posiada wiele odczytań, jest możliwością, jest nieskończony. Swoistą intertekstualność tekstu – utkanego z „cytatów, odniesień, ech, języków kultury [...], minionych lub współczesnych” nazywa Barthes „stereograficzną wielością” (Barthes 1998: 192, 191). Tak zdefiniowany tekst nie mieści się więc w żadnej z klasyfikacji, wykracza poza granice gatunku, jak pisze sam autor, „tym, co tworzy Tekst, jest jego przewrotny stosunek do klasyfikacji [...]; Tekst jest tym, co dochodzi do granic reguł wypowiedzania (racjonalności, czytelności)” (Barthes 1998: 189). Doświadczenie go może nastąpić jedynie w wytwarzaniu, w procesie tworzenia, nie tylko od strony piszącego, ale także czytelnika, który musi podjąć z tekstem grę, współ-tworzyć go (Barthes 1998: 193–194).

Także Maurice Blanchot był zwolennikiem uwolnienia literatury od wszelkiego porządkowania czy struktury. W jego ocenie

naprawdę liczy się jedynie książka jako taka. Daleka od gatunków, od rubryk, prozy, poezji, powieści, dokumentu, w których nie chce się pomieścić i którym odmawia prawa do wyznaczania jej miejsc ani formy. Książka nie należy już do gatunku, a określa się jedynie jako literatura, jak gdyby zawarte w niej były z góry wszelkie sekrety i formuły, dzięki którym to, co się pisze, urzeczywistnia się jako książka. Wszystko odbyłoby się zatem, jak gdyby po rozpadzie gatunków pozostała wyłącznie literatura (Blanchot 1959: 243–244; por. Todorov 1979: 307–308).

Zakończenie

Jak wynika z powyższych rozważań, w zależności od tego, jakie przyjmujemy kryterium (kompozycja, budowa, typ bohatera, narracji, światopogląd czy postać nadawcy) możemy uznać przynależność danego tekstu do innego gatunku. W przypadku *Błękitu* byłyby to przede wszystkim: *nouveau roman*, fikcja autobiograficzna, *qissa*, monolog wewnętrzny¹³. Najtrafniejszym terminem do określenia utworu T. Grower wydaje się jednak „dzieło otwarte”, będące w zgodzie z treścią i podmiotem tekstu. Pisanie o sobie, jakie zachodzi w *Błękiecie*, ściśle powiązane jest z kryzysem osobowości, z problemem tożsamości narratorki. W akcie twórczym narratorka (autorka?) próbuje odnaleźć/zbudować swoją tożsamość, jej zaś pisanie – by mogło osiągnąć stawiane cele – musi stanowić proces, ciągłość. Nic jednak nie jest z góry określone, cele nie są *a priori* zdeterminowane, poza jednym: napisać siebie na nowo, napisać siebie tak, by odzyskać utraconą podmiotowość, choćby tylko na chwilę. W ten sam sposób pisarka zdaje się podchodzić do konstrukcji swojego tekstu: jego gatunkowość nie jest przez nią z wyprzedzeniem ustalona, zaplanowana, ale jest produktem spontanicznego pisanie, sytuującego się w wielu fragmentach na pograniczu prozy i poezji.

W mojej ocenie tekst pełni funkcję „terapeutyczną” dla pisarki/podmiotu – ma wypełnić lukę po utraconych obiektach miłości (ojcu, Błękiecie-kochanku, innych), powstał/powstaje, by poprzez pisanie/na piśmie ożywić ich, a dzięki temu zrozumieć samą siebie. Sama autorka (przede wszystkim poetka) wspominała, że dla niej ważne jest samo pisanie, nie jego forma, ale treść i czynność; *Błękit* sprawia wrażenie rozbudowanego, „przerośniętego” wiersza. Tę spontaniczność rozumiem jako nieuporządkowanie, podobne bardziej mowie (powstającej mniej lub bardziej spontanicznie) niż pismu (poddanemu refleksji, przemyślanemu, zorganizowanemu, sformatowanemu). To „spontaniczne” pisanie jest wspomnianiem jak gdyby na bieżąco rejestrowanym, bez nadawania mu sekundarnej formy, „autentycznym” – to ma zbliżyć autorkę do ponownego przeżywania pewnych emocji, odnalezienia w nich siebie.

Poszukiwania genologiczne, choć skomplikowane, wydają się szczególnie ważne w kontekście literatury hindi, w przypadku tekstów wieloznacznych, wielowątkowych. Wartość takich dociekań nie jest tylko utylitarna (służąca identyfikacji rodzajów tekstów, „szufladkowaniu”), ale pozwala dostrzec wielość kontekstów i wielość możliwości badawczych. Literatura współczesna tworzona w języku hindi, która mówi o człowieku współczesnym językiem, pozwala się badać za pomocą współczesnych teorii zachodnich, jednak dopiero uważne odczytanie wszelkich znaczeń ukrytych w tekście pozwoli usłyszeć jego artystyczny wielogłos.

¹³ Skłaniam się przy tym do tezy, że tekst, mimo przepełnienia metaforami, jest reprezentantem prozy.

Bibliografia

- Āzād M. H., (2001), *Āb-e ḥayāt. Shaping the Canon of Urdu Poetry*, New Delhi: Oxford University Press.
- Bachtin M., (1986), *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barker A. N., (1995), „Misty Water – Colored Memories...”. *The Fictional Nature of Autobiography in Marguerite Duras' The Lover*, „Undergraduate Review”, t. 8, No 1, www.digitalcommons.iwu.edu/rev/vol8/iss1/7 [dostęp: 11.03.2015].
- Barthes R., (1998), *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 187–195.
- Barthes R., (2001), *From Work to Text*, [w:] V. B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: W.W. Norton & Company, Incorporated, s. 1470–1475.
- Becher H., von Simson G. (red.) (1979), *Einführung in die Indologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Abt. Verl.].
- Blanchot M., (1959), *Le livre à venir*, Paris: Gallimard.
- Caturvedī Dā. R., (1995), *Samkālīn hindī sāhitya*, Dillī: Rādhākṛṣṇ Prakāśan.
- Cieślakowska T., (2006), *Nowa powieść*, [w:] G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas, s. 461–464.
- Czekalska R., (2008), *Rodowody nowoczesnej poezji hindi*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Dulęba W., (1986), *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Eco U., (2008), *Dzieło otwarte*, Warszawa: W.A.B.
- Gaefke P., (1978), *Hindi Literature in the Twentieth Century*, [w:] J. Gonda (ed.), *History of Indian Literature*, t. 8, fasc. 5, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Głowiński M., (1997), *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] R. Nycz (red.), *Prace wybrane*, t. 1, Kraków: Universitas, s. 38–48.
- Grovar T., (1983), *Yahā kuch andherī aur tīkhī hai nadī*, Dillī: Bhārtī Bhāṣā Prakāśan.
- Grovar T., (1994), *Lo kahā Sābarī*, Nayī Dillī: Neśnal Pabliśing Hāus.
- Grovar T., (1999), *Nīlā*, Nayī Dillī: Vānī Prakāśan.
- Grovar T., (2000), *Ant kī kuch aur kavītāē*, Nayī Dillī: Vānī Prakāśan.
- Grovar T., (2008), *Maitrī*, Bīkāner: Sūrya Prakāśan Mandir.
- Grower T., (2009), *Bḷokit*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Jaworski S., (1999), *Wstęp*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus (red.), *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Park, s. 9–22.
- Jaworski S., (2001), *U wejścia*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków: Universitas, s. 5–7.
- Jaworski S., (2007), *Słownik terminów literackich*, Kraków: Universitas.
- Jñāneś, Grovar T., (1996), *Sāntvanā ke ujās mẽ. Tejī Grovar se Jñāneś kī bātēt*, „Sākṣātkār”, nr 194, s. 50–64.
- Keith A. B., (1996), *A History of Sanskrit Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kirādū G., (2000), ‘Nīlā’. ‘Na hone’ kā bhāṣā mẽ honā, „Bahuvacan”, nr 2, s. 89–95.
- Lienhard S., (1984), *A History of Classical Poetry*, [w:] J. Gonda (ed.), *History of Indian Literature*, t. 3, fasc. 1, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Madhureś, (2004), *Hindī upanyās kā vikās*, Ilāhābād: Lokbhārtī Prakāśan.
- McGregor R. S., (1974), *Hindī Literature of the Nineteenth and Early Twentieth Century*, [w:] J. Gonda (ed.), *History of Indian Literature*, t. 8, fasc. 2, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Montaut A., (2006), *The Poetics of Nirmal Verma and his Stylistics. From the Grammar of Indefiniteness to the Subversion of Gender Oppositions*, [w:] T. Damsteegt (ed.), *Voices from South Asia, Language in South Asian Literature*, Zagreb: Odjel za orijentalistiku Hrvatskoga filološkog društva, s. 247–296.
- Pollock Sh., (ed.), (2003), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, New Delhi: Oxford University Press.

- Pritchett F. W., (1985), *Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi*, www.columbia.edu/itc/mealc/pritchett/00litlinks/marv_qissa/ [dostęp: 11.03.2015].
- Śarmā S., (1996), *Bhumikā*, [w:] S. Śarmā (red.), *Ādhunik kahānī saṅgrah*, Āgrā: Kendriy Hindī Sansthān, s. 9–31.
- Sarrāju Ḍā. Ār. Es., (2005), *Bhāratīy upanyās sāhity kā udbhav tulnātmak samājsāstrīy viśleṣaṇ*, Haidarābād: Milind Prakāśan.
- Sendyka R., (2010), *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury*, Kraków: Universitas, s. 249–283.
- Soni M., (2010), *Before the Translation*, [w:] M. Burger, N. Pozza (eds.), *India in Translation through Hindi Literature. A Plurality of Voices*, Bern: Peter Lang, s. 65–75.
- Todorov T., (1979), *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 307–322.
- Warder A. K., (1989), *Indian Kāvya Literature*, t. 1: *Literary Criticism*, Motilal Banarsidass, Delhi 1989.
- Willman-Grabowska H., (2006), „*ākhyāna (akhyana)*”, [w:] G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas, s. 11.