

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

W języku polskim w odniesieniu do materiału literatury przyjęto terminologię zapożyczoną z nauk przyrodniczych. Mamy więc rodzaj (*genus*), gatunek (*species*) i odmianę (*varietas*). Pozwala to przy tradycyjnym (i niedoskonałym) klasycznym podziale na lirykę, epikę i dramat dość precyzyjnie rozróżniać rodzaje i gatunki, choć brak nam osobnego określenia na takie zjawiska postawy lub intencji, jak *satyra*, *utopia* lub *science fiction*, które mogą występować w różnych formach gatunkowych i rodzajowych, a więc nie są ani gatunkami, ani rodzajami.

W innych językach, np. w angielskim i francuskim, określenie *genre* bywa stosowane zarówno do rodzajów, jak i gatunków. Z podobnym zjawiskiem zetknemy się, czytając zestaw haseł w bieżącym zeszycie ZRL, zaczerpniętych przeważnie z literatury indyjskiej. Ich wieloznaczność, stosowalność w odniesieniu do rodzajów i gatunków, a nawet do poszczególnych utworów może oszołomić i zaniepokoić czytelnika. Aby pomóc mu odzyskać równowagę, przypominamy, że wiele z tego oszołomienia wynika z braku przyzwyczajenia do kulturowego kontekstu indyjskiego. Z drugiej strony nasze własne mocne zakorzenienie w kulturze europejskiej sprawia, że nie zwracamy uwagi na wieloznaczność i nieostrość naszych własnych określeń literackich.

Wiersz dla wielu z nas to *poezja*, a na pewno *utwór wierszowany*, ale również i *linia wiersza*. *Poezja*, choć powinna oznaczać twórcze wyzyskiwanie wszystkich treściowych i estetycznych zasobów języka, często oznacza *zebrane utwory wierszowane* określonego pisarza lub narodu, a w liczbie mnogiej *wiersze*. Włączone do zestawu hasło angielskie *fiction* zilustruje nieostrość naszych określeń rodzajowo-gatunkowych.

Uważna refleksja nad hasłami indyjskimi ukaże wiele analogii między rodzajowością i gatunkowością Indii a zjawiskami literackimi obszaru europejskiego. Nawet utwory pisane na przemian prozą i mową wiązaną, jak *miśra* i *czampu*, mają w Europie odpowiedniki w *De consolatione Philosophiae* Boecjusza, u którego występuje na przemian *metrum* i *prosa* i w średniowiecznej *chante-fable* *Aucassin et Nicolette* [ZRL IV 1(6)].

Redakcja

CZAMPU: (campu) — niezbyt precyzyjny indyjski termin, początkowo rodzajowy w tekstach wczesnych teoretyków literatury, np. Dandina; później raczej termin gatunkowy oznaczający tekst zawierający części zrytmizowane i niezrytmizowane, przeznaczony do słuchania i czytania bez uwzględniania pozawerbalnych środków przekazu.

Rodowód utworów mieszanych jest w Indiach bardzo długi. Sporo uwagi poświęcił tej sprawie H. Oldenberg, sięgając aż do *Rigwedy*, a potem — poprzez późniejszą literaturę brahman i upaniszadów, poprzez literaturę eposów, buddyjską i dżainicką — dochodząc do późniejszej literatury okresu klasycznego, zwrócił uwagę na stałą obecność utworów mieszanych wraz z niezbyt konsekwentną tendencją albo do rozdzielania części metrycznej i części niezrytmizowanej, albo do całkowitego usuwania jednej z nich (na ogół niezrytmizowanej). Nie zwrócił jednak uwagi na termin *czampu*, poświęcając jednakże samemu zagadnieniu wiele stron swojej literatury indyjskiej. Podjął tę kwestię później Ludwik Sternbach, wybitny polski indyanista. Można przypuszczać, że dzieje literatury indyjskiej, teksty indyjskich teoretyków literatury i wywody obu wybitnych specjalistów uzasadniają w niemałej mierze następujące stanowisko: współwystępowanie prozy z wersami w jednym utworze literackim stanowiło specyfikę takich utworów, w których niezwiązana rytmicznie narracja stanowiła tło i uzasadnienie albo komentarz dla podstawowego, godnego zapamiętania tekstu o pewnej doniosłości treściowej, np. etycznej lub estetycznej. I to stanowiło o wyodrębnieniu literackiego rodzaju *czampu*. Role i funkcje wzajemne mowy związanej i niewiązanej w utworze, wielkość utworu, czynniki treściowe, stylistyczne i kompozycyjne stanowiły o mnogości gatunków i odmian, rzadko genologicznie wyodrębnianych. W odniesieniu do lirycznej literatury kunsztownego stylu daje się zauważyć szczególną rolę uzupełniających się nawzajem cząstek mo-

wy związanej i niewiązanej, ujawnianą w dziełach teoretyków *dhvani*: Anandawardhany (IX w.n.e.) i Abhinawagupty (X w.n.e.), jednego z największych indyjskich polihistorów, przy tym wybitnego filozofa i mistycznego poety. W ich traktatach przykłady ilustrujące sposoby sugestii poetyckiej mają często, jeśli nie wręcz z zasady, właśnie charakter *czampu*. Powszechna w indyjskiej literaturze tendencja do specyficznej zwartości i jednocześnie dodawania pierwszeństwa mowie związanej (*padya*) spowodowała zanik rodzaju tak, że pozostał jedynie gatunek mieszczący się na granicy między poematem (*mahākāvya*) a opowieścią niezrytmizowaną (*kathā*). To zawężanie zakresu terminu *czampu* do nazwy gatunkowej miało miejsce względnie późno, bo w okresie rozkwitu literatury kunsztownego stylu (od X w.n.e.). Gatunek *czampu* obejmował utwory nie będące *mahākāvya* ze względu na partie niezrytmizowane, ale nie będące też prozaiczną *kathā* tak ze względu na partie zrytmizowane jak i ze względu na strukturę typową dla poematu epickiego lub epicko-lirycznego. Treść *czampu* była zwykle zaczerpnięta z dawnych źródeł (wielkie eposy i *purany*) jak np. *Bharatacampu* autorstwa Anantabhatty, albo *Campurāmāyana* napisany przez króla Bhodę. Bywały też *czampu* o charakterze religijno-budującym lub pouczającym zarówno buddyjskie jak i dżainickie, np. *Yaśastilaka*, dzieło Somadewaśuriego (połowa X w.n.e.). Jednakże terminologiczna chwiejność nazwy sprawiła, że zdarzały się utwory noszące dwojaki tytuł gatunkowy. Na przykład dzieło Triwikramabhatty (IX/X w.n.e.), mające za podstawę znaną legendę, epizod z Mahabharaty o Nalu i Damajanti, nosiło zarówno nazwę *Nalacampū* jak i *Damayantīkathā*. Choć niezbyt często, ale powstawały w ciągu wieków utwory typu *czampu* pisane sprawnie i z talentem, tak, że jako gatunek — *czampu* nie zagał i np. jeszcze pod koniec XIX w. pojawił się *Laksamīcampū*, który opublikowała Rāmābāi w 1880 r.

Por. też *padja*, *gadja*, *miśra*, *driśja*, a także *ākhyāikā* i *sargabandha*.

Bibliografia: Znajduje się także pod tymi hasłami, ale szczególnie: Abhinavagupta, *Dhvanyalokaloṇa*, ed. by D. Prasada, K. P. Parab, Bombay 1911; Ānandavardhana, *Dhvanyāloka*, critically edited with introduction, tłum. K. Krishnamoorthy, t. 2, Delhi 1982; M. Hahn, *Das Mahājāta kamalā. Der grosse Legendenkranz*, Wiesbaden 1985; K. K. Handiqui, *Yasastilaka and Indian culture*, Poona 1957; R. Handurukanda, *Five Buddhist legends in the campū style*, Bonn 1984; H. Oldenberg, *Die Literatur des alten Indien*, Stuttgart 1903; L. Sternbach, *The kāvyā-portions in the kathāliterature*, t. 1—3, New Delhi 1971—1976; M. Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur*, t. 1—3, Leipzig 1908—1922 i tłum. ang.: *A History of Indian Literature*, Calcutta 1933.

Stawomir Cieślowski

DRIŚYA: (driśya) — pochodzi od *dṛś* = widzieć, a więc tyle, co: oglądany; także: *prekṣyākāvya* = oglądany utwór i inne. Termin ten obejmował głównie sztuki teatralne (*nāṭya*), dla których tekst słowny (*śrāvya* = słyszany) był tylko jednym ze środków przekazu obok mimiiki, gestyki, tańca, muzyki itd. i które z tej przyczyny były omawiane rzadziej w traktatach teoretyczno-literackich (*kāvyaśāstra*, *alamkāraśāstra*), przede wszystkim zaś w traktatach wyodrębnionej nauki — teatrologii (*nāṭyaśāstra*). Termin rodzajowy *driśja* używany był w traktatach teoretyczno-literackich dla odróżnienia od rodzajów *padja*, *gadja* i *czampu*; tak jak i termin *prekṣja* (*prekṣya*) — oznaczający utwory oglądane (od: *ikṣ*+*pra* = oglądać), ale też wartościująco: warte widzenia od tych, których się jedynie słucha — *śrawja* (*śrāvya*, od: *śru* = słyszeć).

Bibliografia: Por. *kāvja*, *padja*, *gadja*, *miśra* i *czampu* i znajdującą się tam literaturę przedmiotu. Nadto: Bharata, *Nāṭyaśāstra with the commenta-*

ry Abhinavabharati by Abhinavaguptācārya, ed. with introduction by R. S. Nagar, t. 1 — 4, Delhi 1981—1984; tłum. angielskie wydał M. Ghosh, Calcutta t. 1 — 1950, t. 2 — 1961; Dhanañjaya, *The Daśa-rupa or Hindu canons of Dramaturgy by Dhananjaya*, wyd. przez F.-E. Hall, Calcutta 1865, tłum. G. C. O. Haas, New York 1912; opracowania teatrologiczne: S. Lévi, *Le theatre Indien*, Paris 1890; S. Konow, *Das indische Drama*, Berlin 1920; A. Gawroński, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, Kraków 1946 (opracowanie materiałów z 1916 r.); A. B. Keith, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, London 1924; sprawozdanie z konferencji międzynarodowej 1972: *Sanskrit Drama in performance* wyd. przez R. V. M. Baumer, J. R. Brandon, Honolulu 1981; R. Gnoli, *The Aesthetic experience according to Abhinavagupta*, wyd. 3, Varanasi 1985; G. K. Bhat, *Sanskrit Drama, problems and perspective*, Delhi 1985; M. Ch. Byrski, *Methodology of the analysis of sanskrit Drama*, Warszawa 1979.

Stawomir Cieślowski

FICTION: ang. „fikcja”, także „fikcja literacka” — „proza fabularna”. „Zwykle — jak podaje w opisie czwartego znaczenia tego wyrazu *The Oxford English Dictionary* — powieści i opowiadania prozą ujęte zbiorowo.” Podobnie ujmuję definicję J. T. Shipley, pisząc: „Określenie to jest obecnie zazwyczaj ograniczane do powieści i opowiadania”.

Historia przemian znaczeniowych wyrazu *fiction* w języku angielskim pozwała lepiej zrozumieć płynność terminologii rodzajowo gatunkowej literatury pozaeuropejskich, np. literatury indyjskiej, w której określenie *kāvja* (zob.) dotyczy „literatury pięknej”, „poezji”, „poematu” a nawet każdego „utworu literackiego”. O zakresie znaczenia wyrazu decyduje albo okres historycznego rozwoju danego rodzaju lub gatunku, albo konkretna sytuacja, w której używa się terminu obecnie. Prześledzenie zmian znaczenia

umożliwia pełne zrozumienie używalności wyrazu *fiction*.

Na pierwszym miejscu OED podaje przestarzałe już znaczenia *fiction* (od łac. *figo*, *fictum*). Należą do nich: „czynność tworzenia lub naśladowania”, „nieuzasadniony wymysł” (*arbitrary invention*) i wytwór tych czynności — „to, co jest ukształtowane lub sfabrykowane”, „wymysł lub wynalazek” (*device*), „fabrykat”.

Przestarzeniu uległy także znaczenia *fiction* przeciwstawiające ją prawdzie i tworom naturalnym, takie jak „udawanie, podrabianie, oszukaństwo, symulacja, przybieranie pozorów” (znaczenie drugie).

Jako trzecie znaczenie *Słownik Oxfordzki* wymienia „czynność ‘fingowania’ lub wymyślania wyimaginowanych wydarzeń, istnień, stanów rzeczy etc., czy to w celu oszukania czy też dla innych celów”. W tym znaczeniu używają wyrazu *fiction* F. Bacon w 1605 r., T. Hobbes w 1651 r. i filozof A. Shaftesbury w 1711 r., gdy pisze o prawdzie: „Nawet fikcja musi być przez nią rządzona”. To właśnie znaczenie przechodziło z czynności wymyślania rzeczy wyimaginowanych na same te rzeczy. Dlatego *fiction* — to również coś, „co jest wymyślone z pomocą wyobraźni”. Może to być „wymyślone istnienie, wydarzenie lub stan rzeczy”, coś co zwykle „przeciwstawia się faktom”.

Zapisy wytworów wyobraźni pod nazwą *fiction* spotykamy bardzo wcześnie: u Johna Trevisy w 1368 r., S. Hawesa w 1509 r., W. Warnera w 1589 r. a także u Szekspira, który pisze w *Wieczorze Trzech Króli* (III, 4): „Gdyby zagrano to teraz na scenie, mógłbym potępić to jako nieprawdopodobną fikcję”. Już wtedy zaznaczył się związek tego znaczenia z literaturą, omówiony przez OED jako znaczenie czwarte. W tym znaczeniu *fiction* — to „rodzaj literatury, która zajmuje się opowiadaniem wyimaginowanych zdarzeń i portretowaniem wymyślonych postaci” czyli „utwór oparty na fikcji” (*fictitious composition*). Tu właśnie przypada miejsce dla powieści i opowiadań razem wziętych czyli dla

tego, co w języku polskim określa się niekiedy jako *beletrystykę*. Trzeba jednak zaznaczyć, że pierwotnie *fiction* łatwo przekraczała granice epiki prozaicznej. Na przykład w 1780 r. gramatyk James Harris pisze, że „dramatyczna fikcja kopiuje życie”.

The *Dictionary of World Literary Terms* J. T. Shipleya tak szerzej określa *fiction*: „Termin ogólny dla inspirowanego wyobraźnią opowiadania (*imaginative narration*); dzieło choćby nawet ściśle związane z życiem albo z rzeczywistymi osobami i wydarzeniami, w którym wyobraźnia autora kształtuje materiał. Fikcja literacka tym stoi w opozycji do faktu, że nie jest rzeczywista (*actual*), lecz że jest wymysłem w celu oszukiwania, zabawienia lub też pouczenia poprzez sugestie rzeczywistości”.

Jak widać, wyraz *fiction* w odniesieniu do literatury określa zarówno rodzaj literacki (epickie utwory prozaiczne), jak i pewne gatunki wchodzące w zakres tego rodzaju.

Aspekty rodzajowe i gatunkowe pojęcia *fiction* kształtowały się pod wpływem historii kultury, najpierw brytyjskiej, później europejskiej i amerykańskiej. Jako rodzaj literacki *fiction* jest przeciwstawiana przez niektórych teoretyków dramatowi, poezji i esejowi. M. Beardsley, R. Daniel i G. Leggett nazywają te rodzaje *the modes of literature* i tak kontrastują *prose fiction* i *essay*: „Określenia ‘esej’ można używać, żeby nim objąć dyskursywne pisanie wszelkiej długości, od kilku paragrafów aż do książki. To, co odróżnia esej od *fiction*, nawet esej, który zawiera opowiadanie, to fakt, że zawiera on implikowane roszczenie prawdziwości dla wszystkiego, co mówi. Esej twierdzi, że jest cały prawdą, chyba, że sam gdzieś przyznaje się do fantazjowania”. Natomiast *beletrystyka* na mocy niepisanej umowy między pisarzem i czytelnikiem jest literackim zmyśleniem, a nie stwierdzeniem faktów.

Jeśli idzie o aspekty gatunkowe *fiction*, to wymienione przez cytowane tu słowniki *novels and stories* na-

leżało by rozszerzyć o *romance* (romans), opowiadanie (*short story*), nowelę (*short-story*), gatunki z pogranicza powieści i opowiadania, zawsze różnie: *short novel* (krótka powieść), *long short story* (długie opowiadanie), *novelette* i *nouvelle*, której mistrzem był Henry James, a także *fairy tale* (baśń) i rzadką *imaginary history* (fikcyjną historię) (zob.).

Jednym z najstarszych między tymi gatunkami był, oczywiście, *romance*, wywodzący się w prozaicznej postaci ze średniowiecza i renesansu. W angielskiej świadomości społecznej uzyskał on miejsce zaszczytne bliskie poezji, ale jego dekadencja postać pastoralna z czasów odrodzenia sprawiła, że rywalką jego w obrębie *fiction* stała się realistyczna *novella* lub *novel*. Dlatego co najmniej od XVIII w. istniało dość ostre rozgraniczenie gatunkowe między romansem i powieścią. W *romance* dopatrywano się przewagi wzniosłej fantazji, a w *novel* — aktualności i realizmu.

Jednocześnie jednak wcześnie twórcy fikcji literackich, jak J. Swift w *Podróżach Guliwera*, a w jeszcze większym stopniu D. Defoe w *Robinsonie Kruzoe* i licznych rzekomych autobiografiach i biografiach kryminalnych (zob.), starali się przedstawić najbardziej ekstrawaganckie twory fantazji z wystudiowanym realizmem, który nazwano „drobiazgowym realizmem” (*circumstantial realism*). Ta praktyka w ostatecznym efekcie zbliżyła *romance* i *novel* i wzmocniła zawiązek pojęcia *fiction* ze zmyśleniem i udawaniem, co w żywej jeszcze tradycji purytańskiej niechęci do wyobraźni i przy postawie mieszczańskiej rzeczowości dało beletrystyce angielskiej pewne ujemne piętno społeczne. Na początku XIX w. nawet w oświeconych domach mieszczańskich niechętnie zezwalano młodzieży na czytanie *fiction*. Dopiero twórczość Scotta, Dickensa i innych *fictionists* albo *fictioners*, jak ich nazywano, nobilitowała w pewnym stopniu *fiction* w oczach społeczeństwa. Jednak jeszcze w 1875 r. kardynał Manning, przeniknięty duchem dydaktyzmu i praktycyzmu, mógł napisać: „Nie czy-

tają nic prócz fikcji i rzeczy niepoważnych (*fictions and levities*)”.

Powstanie powieści historycznej, która pod piórem Waltera Scotta niemal stopiła *romance* i *novel* w jedno, nasilenie wiktoriańskiego realizmu a później — w skali europejskiej — naturalizmu w twórczości powieściowej, a także wpływ dziennikarstwa, który widać już u Defoe'a, sprawiły, że w XX w. w obrębie *fiction* spotykamy również utwory określane paradoskalnie jako *documentary fiction*.

Hasło *document* w *Słowniku* Shipleya wyjaśnia jak do tego doszło, definiując wyraz *document* jako „coś napisanego, co dostarcza informacji lub materiału dowodowego dotyczącego jakiegoś przedmiotu”. Stąd „w literaturze utwór oparty bezpośrednio na życiu odtworzonym tak dokładnie, jak na to pozwala ta forma przekazu (*medium*). Powieści naturalistów określano jako *documents humains*. Historia, w której otoczenie stanowi tło albo nawet tylko wysuwa się na plan pierwszy jako kolorystyka lokalna, szczególnie od czasów *Roman experimental* (1880) Zoli i jego *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* — seria *Rougon-Macquart* (1871—1893), zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych w «społecznych latach trzydziestych» utorowała drogę utworowi, w którym zarówno postacie jak i zdarzenia są brane wprost z życia. Sinclair Lewis miał doradcę lekarza dla swej powieści o doktorze — *Arrowsmith* (1925), Dreiser korzystał z akt sądowych niemal słowo w słowo w *An American Tragedy* (1925).”

Powołując się na praktykę Dickensa, Shipley twierdzi, że „dokument i sztuka nie wykluczają się wzajemnie”. Przytacza również jako przykłady *documentary fiction* nie tylko książkę Trumana Capote *In Cold Blood* (Z zimną krwią, 1961), historię barbarzyńskiej rzezi, opartą na rozmowach autora z mordercami i nazwaną przezeń w podtytule *non-fiction novel* (powieść nie zmyślona), lecz także wylicza powieści Pearl Buck, E. Caldwell i J. Steinbecka, w których rolę ma-

teriału dokumentarnego odgrywa „pewna trwała cecha krajobrazu”. Wywód swój kończy twierdzeniem że „document ma źródło w dziennikarstwie”.

Przytoczone wyżej przykłady wskazują dobitnie jak bardzo płynne w perspektywie historycznej, a bardzo szerokie obecnie, stało się pojęcie *fiction* w języku angielskim. Nabiera ono ostrości i precyzji tylko w konkretnym kontekście i dlatego, mimo wszystko, może służyć celom naukowym.

Bibliografia: *The Oxford English Dictionary* (OED), t. 4, Oxford 1933; J. T. Shipley, *Dictionary of World Literary Terms*, London 1970; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1966; M. Beardsley, R. Daniel, G. Legget, *Theme and Form, An Introduction to Literature*, Englewood Cliffs, New York 1958; W. Ostrowski, *Esej, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”*, VII 2(13); *Romance*, ZRL, XXX 1(59); *Short Novel* ZRL, XII 1(22); T. Cieślukowska, *Nowela*, ZRL, IV 1(6) i liczne inne artykuły pod hasłami *Novel*, *Powieść i Roman*, ZRL, XI 1(20), XII, 2(23), XVIII, 2(35), XIX, 2(37); A. Styczyńska, *The Art of Henry James's Nouvelle. A Study of Theme and Form*, Łódź 1977.

Witold Ostrowski

GADJA: (gadya) — termin rodzajowy używany powszechnie przez teoretyków indyjskich do oznaczenia wypowiedzi nieokreślonej rytmicznie (*gadya* od *gad*, *gadati* = m.in. nazywać, wyliczać, mówić, gadać) różnej od składanej rytmicznie mowy wiązanej nazywanej *padja* lub *nibaddha*. Wamana (Vāmana, VIII w. n.e.) użył w tym celu terminu *anibaddha* (mowa niewiązana) tę zaś podzielił na trzy klasy: 1. *writttagandhi* (*vr̥tttagandhi*) „o posmaku wiersza”, czyli nieco zrytmizowana; 2. *czurna* (*curna*) = „drobnoziarnista”, tj. bez długich złożeń słownych; 3. *utkalikapraja* (*utkālikapraya*) — „gęsto zwężlona”, a więc o długich i częstych złozeniach słownych; trzeba zaś pamiętać, że sanskry-

ckie *composita* bywają o wiele dłuższe, niż najdłuższe w języku niemieckim. Wewnątrz tych klas miały miejsce podziały na gatunki, oparte na rozmaitych kryteriach, nie zawsze dość precyzyjne i nie zawsze jasne, jak zresztą i podział na dwie ostatnie klasy; cóż bowiem znaczy „długie złożenie”? Z ilu słów ma się ono składać? z czterech, pięciu, siedmiu czy piętnastu? Wprowadzono więc klasę „średnich złożeń słownych”, ale to trudności nie usunęło. Ów podział Wamany, aczkolwiek w ciągu wieków zmieniany lub uzupełniany co do swej istoty utrzymał się przez pełne tysiąclecie w tekstach teoretyczno-literackich; ale sam termin *anibaddha* bywał używany za Bhamahą (Bh Bhāmaha VI/VII w. n.e.) na określenie należącego do *padja* zespołu niepowiązanych ze sobą strof. Kłopoty pojawiły się także przy podziale dwu gatunków: *kathā* oraz *ākhyāyikā*. Bhamaha je odróżniał, ale nieco młodszy od niego Dandin (Dandin, również VI/VII w. n.e.) wykazał bezzasadność rozróżnienia, ponieważ kryteria Bhamahy takie, jak wypowiedź w pierwszej lub trzeciej osobie, wzajemny stosunek do siebie rozdziałów i w związku z tym różne nazwy dla rozdziałów oraz osnowa akcji i jej poszczególne elementy występują w obu gatunkach, a więc nie dadzą się utrzymać jako kryteria różnicujące w zetknięciu z literacką rzeczywistością. Późniejsi teoretycy powikłali tę sprawę, różnicując *gatunek* na odmiany w różnej ilości i według rozmaitych kryteriów. Anandawardhana, (Ānandavārdhana, IX w. n.e.) uwzględnił odmiany według kategorii estetycznych, Bhanu (Bhānudatta czy też Bhānukāra) w swojej *Alankāratilaka* uwzględnił — w dużej mierze za Bhodzą (Bhoja, XI w. n.e.) — także podział językowy, zaś Hema-candra (Hemacandra, XII w. wielki po-lihistor) potraktował *Akhyāyikā* jako jedną z dziewięciu odmian *kathā*. Przy tym wszystkim nie ma pewności, czy np. czterej ostatni autorzy używali tych samych terminów do oznaczenia różnych odmian, czy też czasem te same odmiany nazywali różnie. Można tę sprawę uogól-

nić: trudność orientacji w indyjskich kwestiach genologicznych wydaje się wynikać z kilku przyczyn: niejasności wielu terminów, rozmaitości i niejasności różnych kryteriów dla różnych autorów, niedostatecznie nam znanej chronologii zarówno w odniesieniu do autorów dzieł teoretyczno-literackich, jak i do samej literatury, a w związku z tym niedostatecznej znajomości procesu historyczno-literackiego. Dodać można jeszcze i to, że różnice datowania sięgają nie tylko dziesięcioleci, ale czasem i kilku wieków, co przy ponad stu pięćdziesięciu ważniejszych dziełach, a ponadto przy jeszcze więcej niż dwustu autorach o nieco skromniejszym znaczeniu i przy dość licznej poważnej krytyce literackiej nie ułatwia rozpoznania kształtowania się pojęć genologicznych w Indiach.

Zob. też *kawja*, *padja*, *miśra*, *driśja*, *czampu*; por. *ākhyāyikā*. Podstawowa literatura przedmiotu znajduje się również pod tymi hasłami, ponadto: C. R. Garg, *An Encyclopedia of Indian Literature*, Delhi 1982.

Stawomir Cieślukowski

KAWJA: (*kāvya*) — wieloznaczny termin używany powszechnie w praktyce i teorii literatury w Indiach, a oznaczający tyle, co „literatura piękna”, ale też „poezja” a także gatunkowo „poemat”, nado — szeroko — każdy „utwór literacki”, tak więc np. konkretny dramat, również konkretny dwuwiersz liryczny lub poemat. Wyraz *kavya* jest poswiadczony wielokrotnie w *Rigwedzie* i pochozi być może — jak sądził Grassmann — od *ka* = wiedzieć, ale na pewno od *ka* = męczy, męczyć, co zawyżając odnosiło się do boga ognia — Agniego, ale i do ludzi, np. do tworców hymnów: tak więc słowo *kavya* (lub *kavi*) oznaczało posiadaną przez kogoś właściwość, cechę mędrcą jaką była, np. zdolność wieszczenia (wierszem lub prozą); ale też i samo wieszczenie wiedzę, mądrość. Słowo to przeszło z weddyjskiego do sanskrytu w formie przymiotnej bez

zmiany znaczenia, w formie rzeczownikowej zachowało znaczenie mądrości, wieszczenia stało się dość ogólną „zdolnością tworzenia” i szybko uzyskało wspomnianą na początku wieloznaczność. Jest to termin często używany w traktatach teoretyczno-literackich jako część tytułu, np. *Kāvyaśāstra* (zwierciadło poezji), *Kāvyaśāstra* (hermeneutyka poezji) i wiele innych. Występuje też jako część składowa terminu *Kāvyaśāstra* (*śāstra* to tyle co wiedza, nauka) dla oznaczenia całej teorii literatury obok *alamkāraśāstra* (nauki o ozdobach, a więc tropach, figurach i in.) oraz obok *sāhityavidyā* (tj. teorii kompozycji literackiej). Terminem *kāvya*, ale z zaznaczeniem pierwszeństwa (*adikāvya*) nazywana była *Ramayana*. *Kāvya* często występuje jako część składowa terminów gatunku, odmiany itp. jak np. *citrakāvya* = utwory w kształcie obrazu, *diviśamdhānakāvya* = utwory obejmujące dwa sensory, *tryarthikāvya* = utwory o trzech sensach różnych jednocześnie, *mahākāvya* = (duży, poemat) itd.

Bibliografia: S. N. Dasgupta and S. K. De *A History of Sanskrit Literature*, t. 1, Calcutta 1975; S. Lienhard, *A History of Classical Poetry*, Wiesbaden 1984; A. K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, t. 1—4, Delhi 1972—1983.

Stawomir Cieślukowski

PADJA: (*padya*) — termin rodzajowy używany powszechnie przez teoretyków literatury w dawnych Indiach do określenia utworów pisanych w określonych wersyfikacyjnie miarach: stopach i strofach zwanych *pada* (lub *pāda*), tyle co: krok, promień, stopa, ćwiartka strofy. Termin *padya* odnosi się właściwie do przedmiotu wersyfikacji będącej w Indiach samodzielną dyscypliną odrębną od teorii literatury (*czāhanādaśaśtra* i *alamkāraśāstra*). A więc *padya* to tyle, co: „utwory zrytmizowane”. Nie jest to termin równoznaczny z europejskim „utworem poetyckim” ani „poezją”, albowiem dla łatwiejszego zapamiętania

układano w Indiach w strofy rytmiczne także utwory prozaiczne, w tym prozę naukową. Systematyka (metryka i strofika) utworów związanych metrycznie należy więc do innej dziedziny niż teoria literatury; wyróżnikiem zaś utworów zaliczanych do „literatury pięknej” (*kāvya*) był określony sposób wypowiedzi tzw. „nieużytkowy”, „odchylony”, „ozdobny” to jest służący jedynie przeżyciu estetycznemu uzyskiwanemu za pomocą odpowiednich środków językowych (np. *ālaṃkāra* = tropy, figury, rymy itd.; *mārga* lub *riti* = mniej więcej styl; *rasa* = kategorie estetyczne; *dhvani* = sugestia poetycka).

Ze względu na więź wersyfikacyjną niektórzy teoretycy używali zamiast *padya* także terminu *nibaddha*, od *bandh* = wiązać, *ni-badha* = związany, wiązany, powiązany, co odpowiadałoby europejskiej nazwie „mowa wiązana”. Rodzaj *padya* był przez pierwszych teoretyków literatury dzielony na kilka grup, które w systematyce europejskiej odpowiadałyby klasom pośrednim między rodzajem a gatunkiem. Odpowiedniość ta jest o tyle wątpliwa, że systematyki były tyleż częstsze co różnorodne (trudno zaś mówić o genologii, gdyż ta, jako nauka, nie była w Indiach rozwinięta). W każdym razie wspomniane klasy były oparte przede wszystkim o ujęcie ilościowe. Wyodrębnione więc zostały — jako podstawowe — krótkie, samodzielne utwory stroficzne: *muktaka*, po czym średnie, tj. nieco większe całości liczące od pięciu strof: *kulaka*, następnie duże całości o specyficznej strukturze i kompozycji zwane *mahākāya* lub *sarga-bandha* (zob.), nadto zbiory strof jednego autora: *saṃghāta* i antologie strof: *kośa*. Podporządkowanie klasy *sarga-bandha* zasadzie nie tylko ilościowej ale i kompozycyjnej sprawiło, że termin stał się gatunkowy. Niezbyt jasną rolę w gatunkowych podziałach *padya* odgrywał krzyżujący się z ilościowym podział językowy (*bhāṣā*). Słowo to pochodzące od *bhas* (czyt. *bhasz*) = mówić, mogło oznaczać tyleż gwarę co dialekt a nawet język.

W dziełach językoznawczych i teoretyczno-literackich rolę i liczbę owych *bhasza* ujmowano nieco odmiennie, choć bywało, że pisał je ten sam autor, jak np. zapewne Bhāmaha z VI/VII w. n.e. lub na pewno Hemacandra z XII w. n.e. Można sądzić, że w teorii literatury początkowo uwzględniano te tylko, które uważano za takie przekształcenie albo odchylenie od sanskrytu, lub za taką jego regionalną odmianę, którym da się przypisać szczególną rolę estetyczną w rozmaitych gatunkach lub odmianach, jak np. przyznawanie pierwszeństwa *maharasztri* dla liryki miłosnej itp. Jednakże liczba owych *bhasza* (w tym i prakrytów) i próby systematycznego ich ujmowania w teorii literatury stały się z czasem — jak można sądzić — przyczynami tyleż nie nazbyt jasnych co i niezbyt konsekwentnych podziałów gatunkowych na odmiany. W efekcie ujawnił się, raczej mało odkrywczy fakt, że pewne gatunki literackie występują w różnych *bhasza* i w każdej noszą własną, odrębną nazwę, czasem zaś te same nazwy określają odmienne gatunki, a czasem gatunki i ich nazwy występują w dość powikłanych i niezbyt jasnych współzależnościach, np. odmianowych.

Por. też: *kawja*, *gadja*, *miśra*, *driśja*, *czampu*, *sargabandha*.

Bibliografia: Bhāmaha, *Kāvya-ālaṃkāra*, pod red. P. V. N. Sastry, Tanjore 1927; Dandin, *Kāvya-darśa* — Dandin's Poetik, sanskrit und deutsch, hag O. Böhtlingk, Leipzig 1890; Vāmanas Lehrbuch der Poetik, *Kāvya-ālaṃkāravrtti*, tłum. C. Cappeller, Jena 1875 — Strassbourg 1880; są to podstawowe dzieła trzech pierwszych teoretyków literatury w Indiach okresu klasycznego, żyjących między VI a VIII w. n.e. Nadto informacje w: P. V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, wyd. 3, Delhi, 1961; S. K. De, *History of Sanskrit Poetics*, wyd. 3, Calcutta 1960; E. Gerow, *Indian Poetics*, Wiesbaden 1977; K. Krishnamoorthy, *Indian Literary Theories, a reappraisal*, New

Delhi 1985; L. Renou, J. Filliozat, *L'Inde classique*, t. 2, Paris 1953.

Sławomir Cieślowski

MIŚRA: (tekst mieszany) jest to termin rodzajowy, używany przez indyjskich teoretyków literatury dla różnicowania tego, co jest zrytmizowane (*pa-dya*) i tego co nie jest zrytmizowane (*gadya*) od tego, co po części jest zrytmizowane a po części nie jest zrytmizowane i co jest w takim przypadku właśnie mieszane (*miśra*): a więc termin *miśra* obejmuje utwory zawierające zarówno mowę wiązaną jak i niewiązaną. Dla Dandina i późniejszych teoretyków termin ten obejmował dwa różne rodzaje zjawisk artystycznych: *driśja* (*drśya*) i *czampu* (*campu*).

Zob.: *driśja*, *czampu*, por. też: *padja* i *gadja*.

Sławomir Cieślowski

SARGABANDHA lub **MAHĀKĀVYA:** w staroindyjskiej teorii i praktyce oba terminy używane były na oznaczenie poematu, tj. utworu należącego do „literatury pięknej” (*kāvya*) przeznaczonego do czytania lub słuchania (*śravya*), i pisanego mową związaną rytmem (*pa-dya*). *Sargabandha* (od *sarga* = strumień, nurt, rozdział i *bandh* = wiązać, a stąd *bandha* = wiązka, powiązanie) to tyle, co wielowątkowa kompozycja epicka lub epicko-liryczna *mahākāvya* zaś z tej przyczyny, że był to utwór obszerny (*maha* = duży, *kāvya* = utwór literacki). Wydaje się, że oba terminy miały zakres trochę szerszy niż gatunek; jednakże dyskusje wokół zakresu tego pojęcia między Bhamahą i Dandinem oraz ich następcami sprowadziły rzecz do poziomu gatunku. Definicję gatunku *mahākāvya* podają traktaty obu wymienionych teoretyków (VI/VII w. n.e.) ze stosunkowo niewielkimi różnicami, ich następcy raczej rzadko wprowadzają własne elementy [jak np. Rudrata (IX w. n.e.)] zazwyczaj po prostu powołując się na poprzedników, głównie na najbardziej dokładnego z nich Dandina. Jego

zdaniem *sargabandha* jest to utwór obszerny, obejmujący: 1) wstęp, który jest prośbą modlitewną, hołdem lub/i wskazaniem przedmiotu, treści dzieła; 2) owym przedmiotem może być to, co znajduje się w *Mahabharacie* lub *Ramajanie* (*Itihāsa*) lub w innych starych pismach (*purāna*), nadto zdarzenie, które miało miejsce w rzeczywistości oraz dało, a przynajmniej powinno było dać skutek pozytywny dla bohatera. Pozytywny skutek oznaczał zaś wypełnienie przynajmniej jednego z czterech celów życia: uzyskanie wyzwolenia (*moksha*), uzyskanie „satysfakcji polegającej na uczuciu bycia w porządku wobec rzeczywistości” (*dharma*), jak to zrzęcznie ujął M. K. Byrski, uzyskanie powodzenia życiowego (*artha*) i uzyskanie powodzenia w miłości; 3) bohaterem utworu powinien być ten, co posiada w stopniu wystarczającym zalety konieczne do wypełnienia tych celów („bohater winien być poczwornie wyniesiony”), a więc, np. wielkoduszny, wykwinny, dzielny; 4) tekst powinien zawierać partie opisowe, np. opisy miasta albo/i morza, gór, opisy pór roku, dnia i nocy, szczególnie wschody słońca, księżyca; 5) sama akcja powinna być współorganizowana przez różne czynniki, powinna więc uwzględniać, np. zabawy w parku lub na wodzie, wątek miłosny winien obejmować zarówno gry miłosne jak i samo wesele a także narodziny syna. Na przykład wątek heroiczny winien również objąć bitwy i zwycięstwa bohatera. Winny też znaleźć się w nim zabiegi dyplomatyczne poselstwa, rady i narady; 6) *mahākāvya* dzieli się na rozdziały, ale te nie powinny być zbyt długie; opisy nie służą samym sobie, więc powinny być dokładne, ich zaś elementy powinny być tak dobrane, podobnie zresztą jak i same słowa, by wskazywały na podstawową kategorię estetyczną jej odcienia i przemiany. *Metrum* powinno być dobrane przemysłane, nie nużąc jednostajne, ale — zależnie od treści — zmienne, przejścia zaś między miarami poszczególnych strof winny być także dobrze przemysłane od strony rytmicznej.

Utwór może nie zawierać wszystkich elementów, gdyż ich brak nie jest wadą jeśli to, co zostało użyte dało dobry efekt. Można też, do już wymienionych, dodać inne składniki. Konstrukcja utworu, a więc akcji, charakteru postaci nie powinna być nazbyt uproszczona, jednakże niekoniecznie należy oceniać negatywnie utwór, w którym autor przedstawia, np. siłę, zręczność, doświadczenie i świetną broń bohatera a następnie ukazuje jak ów heros łatwo zwyciężać wrogów. Dandin nazywa takie postępowanie „ksobnym”, albowiem jeśli słuchacze lub czytelnicy mają docenić dzielność bohatera, to wypadałoby przedstawić zalety przeciwnika, np. męstwo czy uczoność, szlachetność lub wysokie urodzenie, gdyż zwycięstwo nad dzielnym przeciwnikiem podnosi wartość bohatera. Pierwowzorem dla *mahākāvya* była oczywiście *Ramajana*. Jednakże w literaturze klasycznej za utwory — przykłady wzorcowe, a zarazem i typy odmian służyły przede wszystkim trzy poematy Kalidasy oraz poematy jeszcze trzech autorów. I tak *Meghadūta* (*Obłok pośmiew*) stał się jako poemat wzorem w wiekach późniejszych dla licznych „poselsstw” i „przesłań” (*dūta* i *samdeśa*), tak że odmianę nazwano nawet *dūta-kāvya*. Powstawały one nie tylko w sanskrycie, ale i w różnych językach nowoindyjskich aż po wiek bieżący. Drugi poemat Kalidasy *Kūmarasambhāva* (*Narodziny Kumary*, to ostatnie słowo oznacza syna Śivy a także następcę tronu); podobnie jak i trzeci *Raghuvamśa* (*Ród Raghu*) były wzorcami dla licznych poematów pochwalnych zarówno o charakterze religijnym jak i dworskim, między in. poematów nazywanych w Europie historycznymi, choć właściwsze byłoby nazwać je mityczno-historycznymi lub pseudohistorycznymi. Kolejnym wzorcem był tekst Bharawiego (Bhāra-vi — przed połową VII w. n.e.) *Kirātārjūniya* (*Walka Górala z Arżuną*), oparty na epizodzie z *Mahabharaty*, słynny z nieprawdopodobnej wręcz wirtuozerii w operowaniu rytmem i dźwięka-

mi, dopasowanymi ściśle do sensu i o dużej nośności emotywniej. Młodszy od Bharawiego, a być może niemal mu współczesny (ok. połowy VII w.) był inny mistrz słowa Magha, autor *Śiśupalavādha* (*Zabicie króla Śiśupali*). W poemacie, również opartym na temacie z eposu, Magha niewątpliwie usiłował przewyższyć kunszt poprzednika, przeciwstawiając śiwaizmowi tamtego swój tekst pisany *ad maiorem Wisznu gloriam*. Błyskotliwe gry słowne, niemniejsza sprawność rytmiczna, płynne a zgodne z treścią i grą emocjonalnych kategorii estetycznych przechodzenie dwudziestotrzykrotne [!] w jednym rozdziale do coraz innego *metrum*, zostało wzbogaczone pomysłem — mogłoby się wydawać, że nie do przeprowadzenia: poseł króla Śiśupali zwraca się do Kriszny z dłuższym wyrażeniem hołdu i pochwałą w takich złożeniach słownych, obejmujących dźwięki miękkie i twarde, ostre, zgłoski lekkie i ciężkie itp., które w niczym nie naruszają gry emocjonalnej, są stanowczym wyzwaniem do walki. Było to wykonalne dzięki specyfice sanskrytu: łączenie słów w złożenia, nie tylko kilku czy kilkunastu, ale np. w prozie także kilkustronicowe, dawało możliwość rozmaitego ich rozłączania, tworząc przynajmniej dwa znaczenia. Na przykład złożenie dwu słów brzmiące *salākānana* można rozłożyć na: 1. *salā kānana* = ‘las drzew salā’ oraz 2. *salāka anana* = ‘twarz okolona lokami’. W odniesieniu do krótkich, jedno lub kilkustrofowych utworów, praktyka tego rodzaju nie była rzadka. Jednakże w obszernym utworze na wysokim poziomie artystycznym dłuższa wypowiedź tego rodzaju była sprawą znacznie trudniejszą i przez czytelników była oceniana bardzo wysoko. Nic więc dziwnego, że wysokie miejsce zostało z tego względu przyznane jeszcze jednemu autorowi żyjącemu w VI albo w VII w.n.e. Był to Bhatti, autor poematu *Rāvanavadha* (*Zniszczenie demona Rawayi*), który niemniej często nazywany był „poematem Bhattiego” (*Bhattikāvya*). Otóż ten poemat, niezależnie od wysokich walorów artystycznych poszczegół-

nych strof (dźwięki, *metrum*, tropy i figury, rymy i aliteracje oraz obrazy poetyckie) i nieco słabiej skonstruowanej akcji jest jednocześnie przykładową ilustracją gramatyki Paniniego (9 rozdziałów) i reguł poetyki i retoryki (13 rozdziałów)! Tak pojawiła się jeszcze jedna odmiana *mahākāvya*: dwutematyczna (*dviśam—dhāna*) wraz z jej podobianą trójtematyczną (*tryarthā*) przy czym wśród tych utworów znajdowały się dzieła nie tylko średniej ale i nawet wysokiej klasy, jak Kavirādźy i Hemaczandry (Kavirāja, Hemacandra, obaj z XII w.). Dzieje gatunku są na pewno dawniejsze niż wymienione poprzednio daty wybitnych twórców i teoretyków. Nazwą *mahākāvya* w odniesieniu do dwóch swoich utworów posłużył się już buddyista żyjący zapewne w I w.n.e. Aśwaghosza, autor *Poematu o życiu Buddy* (*Buddhacāritamahākāvya*) i *Poematu o pięknym Nandzie* (*Saundaranandamahākāvya*), które znane są nam z przekładu chińskiego i tybetańskiego, na pewno wcześniejszych niż Kalidasa. Pierwszy z nich, mający w tytule *carita* (*carita* = życie, biografia) wskazuje tym właśnie wyrazem na jakże częstą później odmianę historyczno-biograficzną z utworami o charakterze biograficzno-reli-

gijnym lub biograficzno-filozoficznym. Dzieje gatunku są też znacznie bardziej urozmaicone, bogate w nie poddające się klasyfikacji utwory pisane w sanskrycie do bieżącego wieku włącznie, pisane również w prakrytach i językach nowoindyjskich. Wydaje się jednak, że niespełna tysiąclecie między Kalidasa (V w.) a Someśwarą (XII—XIII w.) i Sarwanandą (XIV w.) było okresem najlepszych dzieł typu *sargabandha-mahākāvya*.

Bibliografia: jak pod hasłami *ka-wja*, *padja*. Prócz tego: M. Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur*, t. 1—3, Leipzig 1908—1922; H. v. Glasenapp, *Die Literaturen Indiens*, Leipzig 1983; S. C. Banerji, *A Companion to Sanskrit Literature*, Calcutta 1971; *A Companion to Middle Indo-Aryan Literature*, Calcutta 1977; K. Chaitanya, *A New History of Sanskrit Literature*, Delhi 1962; z olbrzymiego materiału odnoszącego się do poszczególnych autorów podają niektóre: A. Gawroński, *Studies about the sanskrit buddhist literature*, Kraków 1919; Aśwaghosza Lwów 1926; St. Fr. Michalski, *Kalidasa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1961, ser. I, z. 20.

Stawomir Cieślowski