

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

Starając się rozszerzyć widnokrąg badacza literatury i dostarczyć mu nowego materiału do porównań z literaturami europejsko-amerykańskiego kręgu kulturowego (jak zrobiliśmy już w zestawie poezji arabskiej i tureckiej w t. 9 z. 1(16) „Zagadnień”), dajemy w bieżącym numerze zestaw haseł odnoszących się do literatury perskiej i japońskiej. Zestawienie obok siebie tych literatur będzie prawdopodobnie szokiem dla czytelnika. Może także wydać się śmiałym absurdem. Ale podejmujemy ryzyko takiej reakcji, prosząc czytelników, żeby powstrzymali się od wydawania sądu aż do czasu, kiedy przeczytają wszystkie hasła.

Mimo braku kontaktów, między literaturą perską (bardziej nam znaną, choć egzotyczną) i literaturą japońską istnieją pewne zbieżności. Choć literatura perska japońską znacznie przewyższa swą dawnością, obie mają bogatą przeszłość, obie są wykwitem kultury literackiej obejmującej zróżnicowany społecznie naród. W obu pewne gatunki mają wielowiekową tradycję, kontynuowaną jeszcze w naszych czasach. Najpopularniejszymi formami obu poezji są formy krótkie o tak ściśle określonych wymaganiach, jak europejski sonet lub triolet. Tematyka miłosna i refleksyjna oraz zatarcie granicy między liryką i epiką są również tu i tam cechami rzucającymi się w oczy, jak również brak rymu jako elementu struktury wiersza.

Czytelnik europejski dostrzeże nie tylko podobieństwa między obu poezjami. Dostrzeże także pewne analogie do poezji Europy. Postawienie równania między poezją a pieśnią, występowanie elementów lirycznych i epickich w jednym gatunku przypomną mu ludową poezję naszego kręgu kulturowego i wskażą na sztuczność oraz pewną wyjątkowość podziału na lirykę, epikę i dramat, narzuconego nam przez teoretyków klasycyzmu; wykwin i ezoteryczność stylistyczna perskiego *gazału* przypomną mu poezję kontynentalnego baroku i angielskiej *metaphysical school of poetry*.

Redakcja

Uwaga: Transkrypcja japońskich terminów przyjęta w japonistyce i stosowana także w Japonii odbiega w pewnych szczegółach od wymowy polskiej. *Ch* i *sh* czytamy jak polskie *ć* i *ś*; *j* jak polskie *dź*; *z* jak *dz*; *y* jak *j*; *w* — dwuwargowo; *i* przed innymi samogłoskami jako osobną głoskę. Tak więc japońskie *chōka* wymawiamy długo: *ćiooka*; *Kojiki* — *kodźiki*, *Shinkokinshū* — *śinkokinśuu*, *kaeshiuta* — *kaeśiuta*.

CHŌKA lub **NAGAUTA**: („długa pieśń”). Jedna z form w japońskiej poezji klasycznej: *waka* (zob.) o następującej budowie sylabicznej: (5+7) · n+7. Najkrótsza pieśń składa się z 7 wersów, a znana jako najdłuższa liczy 149 wersów. Siedmiowersowa pieśń zbudowana jest następująco: 5757577.

„Długa pieśń” jako utwór poezji melicznej *kayō* (wiele tego rodzaju utworów przekazały najstarsze kroniki, także antologia poetycka *Man'yōshū*) w najstarszej swej postaci nie posiada jeszcze formy w pełni ukształtowanej: cechuje ją nieregularny izosylabizm, brak jeszcze stałej alternacji fraz (wersów) krótkich (5) i długich (7), na jej końcu nie ma jeszcze „pieśni-refleksu” (*hanka*), charakterystycznej dla późniejszej *chōka*.

Jednakże początki przyszłych reguł organizacji materiału dźwiękowego *chōka* już są tutaj widoczne. W okresie powstania *Man'yōshū*, w poł. VIII w., ustalają się frazy 5- i 7-sylabowe oraz wzorzec alternacji wersów nierównosylabicznych (5+7); kształtuje się i wyodrębnia *hanka* (inaczej: *kaeshiuta*) i w ten sposób powstaje wzorzec formalny „długiej pieśni”.

Tematykę *chōka* stanowią krajobrazy, zdarzenia historyczne lub legendarne, uczucia i przeżycia, myśli i refleksje. Np. *chōka* poety Yamano-no Okura (660—733) są często opisem stanu myśli, zawierają refleksje nad nietrwałością życia ludzkiego; Takahashi-no Mushimaro (początek VIII w.) zaś opisuje różne zdarzenia legendarne, baśniowe i historyczne, więc jego „długie pieśni” mają charakter wyraźnie epicki; wybitny poeta Kakinomoto-no Hitomaro (przełom VII i VIII w.) tworzy *chōka* przesycone lirycznym nastrojem i uczuciem; Yamabe-no Akahito (pierwsza poł. VIII w.) odtwarzał w *chōka* obrazy przyrody.

We wszystkich wypadkach jest to opis dość monotony o charakterze refleksyjnym i epickim. Ale poza nielicznymi wypadkami *chōka* znajduje się na pograniczu liryki i epiki, tzn. w jednym i tym samym nawet utworze występują fragmenty i epickie, i liryczne. Mimo dość urozmaiconej tematyki jednostajny rytm utworów określiła regularność powtarzających się zespołów fraz 5+7-sylabowych. Zmiany, jakie zaszły w wiekach późniejszych (zamiast 5+7 występuje odwrócenie: 7+5, podobnie jak w *tanka*

⟨zob.⟩), w *Kokinshū* (X w.) i później, nie wpłynęły na jednostajność rytmu *chōka*. Przeciwnie, zmiany te okazały się w tym sensie niezbyt korzystne i bardziej ograniczały swobodę wyrażania myśli i opisu zdarzeń, bowiem w wypadku następstw sylab 7+5 drugi wers jest „lekki” i nazbyt pogłębiający wrażenie elegancji, wdzięku i płynności, pomniejszający więc siłę i dynamikę ekspresji. Próby zmian w budowie „pieśni długiej” idą najczęściej w kierunku wzbogacenia repertuaru ozdobników, do których należą m. in. *tsuiku* (kuplet, dystych, *antyteza*), *makurakotoba* („słowo-poduszka”, epitet ozdobny) czy *jo* („wstęp”, rozbudowany epitet ozdobny). Mistrzami *chōka* pod tym względem byli Yamano-no Okura, Takahashi-no Mushimaro, Kakinomoto-no Hitomaro i in. *Chōka* dojrzała i przeżyła swój rozkwit w VIII w. i w tymże wieku zaczęła tracić na znaczeniu, a w X w. została zapomniana. Uważa się, że ważna tego przyczyna tkwiła w samej formie, jednakże problem wydaje się bardziej skomplikowany i wielostronnie, kulturowo i społecznie uwarunkowany. Warto zwrócić uwagę, że formę „długiej pieśni” odnajdujemy w recitativie chóralnym dramatu *nō* oraz w niektórych utworach dramatycznych *jōruri* (teatru lalek) i *kabuki* (teatr mieszczański).

Bibliografia: *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej* w przekładzie i opracowaniu Wiesława Kotańskiego, 1961, PWN; R. H. Brower and E. Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford 1961, Stanford University Press; *The Penguin Book of Japanese Verse*. Transl. with an Introduction by G. Bownas and A. Thwaite, Penguin Books, 1964; Okuni Shigetoshi, *Chōka-kotoba-shui* (*Strój klejnotami ozdobiony języka chōka*); Hisamatsu Sen'ichi, *Chōka-no honshitsu* (*Istota chōka*), [w:] *Jōdai-nihon-bungaku-no kenkyū* (*Studia nad japońską literaturą starożytną*), Shibundō, Tokio 1928). Zob. też bibliografię *waka* i *kayō*.

Mikołaj Melanowicz

GAZEL albo **GHAZAL**: używana u nas nazwa *gazel* jest formą arabskiego i perskiego słowa *ghazal*; w orientalistycznej literaturze coraz częściej występuje ona w prawidłowym brzmieniu pierwotnym (*ghazal, gazał*). Nazwa pocho-

dzi od arabskiego rdzenia *g-z-l*: opiewać miłość, okazywać miłość. Jako nazwa literackiego utworu wiersza o tematyce miłosnej występuje już w IX w. w zapisach arabskich. W tym też znaczeniu jest używana początkowo w Persji, by po kilku wiekach rozwoju liryki stać się nazwą gatunku literackiego o określonych wyznacznikach formalnych i treściowych.

Gazel jest to krótki liryczny wiersz, złożony z 5 do 18 (granicznie spotykane wielkości: 3—21) *bajtów*, czyli dystychów, wszystkich w tym samym metrum (najczęściej spotykane metra: *hazadž*, *ramal*, *hafif* i *mudari* z odmianami) i z jednakowym rymem, powtarzającym się na końcu *bajtu*. Każdy *bajt* składa się z dwóch połówek, *misra'*. W pierwszym *bajcie*, zwanym *matla'*, obie *misra'* kończą się rymem. W niektórych *gazalach* po każdym rymie występuje *radif*, czyli powtarzające się słowo lub parę słów, połączonych sensem z treścią *bajtu*. Ostatni dwuwiersz *gazalu* nazywa się *maqta'*. W nim poeta z reguły umieszcza swój poetycki pseudonim, *tachallus*, wpleciony w treść wypowiedzenia, a często imię patrona i jego pochwałę. *Matla'* i *maqta'* miewają nieraz podobny temat lub są skierowane do tego samego adresata. Każdy *bajt gazalu* stanowi z reguły zakomponowaną całość; związki pomiędzy kolejnymi *bajtami* zaznaczają się w podobieństwie metaforyki i pojęć, natomiast nie występują związki gramatyczne (każdy *bajt* jest zdaniem skończonym). Forma *gazalu* wykazuje wyraźne zbieżności z formą *kasydy* (zob.).

Pod względem treści można, wzorem orientalnych teoretyków, podzielić *gazale* na świeckie — miłosne (*ghazal-e' aszqane*) i metafizyczno-filozoficzne (*ghazal-e' urfane*). Granica jednak pomiędzy tymi dwoma typami jest niekiedy płynna i trudno je rozdzielić. Zarówno bowiem jedno, jak i drugie operują podobnym zestawem motywów, metafor i pojęć ukształtowanym w ciągu paruwiekowego rozwoju gatunku, zarówno w jednych, jak i w drugich artyzm poety przejawia się w wykorzystywaniu gry skojarzeń literackich podtekstów zrozumiałych jedynie dla czytelnika zżytego z perską literaturą, operowaniu motywami o określonej „aurze uczuciowej”. *Gazel* w swoim rozwoju wchłoniął całe zestawy motywów literackich, wykorzystywanych do różnych celów w formach go poprzedzających. Główne

tematy dojrzałego *gazalu* (miłość ziemską i mistyczna, pochwała wina, opisy przyrody) jak i repertuar występujących w nim metafor powtarzają się stale w wierszach różnych twórców. Historię *gazalu* możemy podzielić na 7 okresów:

1. Pieśń miłosna i anakreontyk — X w.
2. Nasib kasydy dworskiej — XI w.
3. Krystalizacja gatunku w formach świeckiej i mistycznej — XII w.
4. Szczyt rozwoju i połączenie nurtu mistycznego i świeckiego — XIII—XIV w.
5. Dominacja „stylu hinduskiego” i początek upadku — XV—XVI w.
6. Okres powielania wzorów dawnych — od XVI w.
7. Współczesne próby ożywienia i odnowy gatunku.

Kiedy w X w., po okresie przystosowania zarówno języka, jak i form literackich do nowych wymogów, rozkwita literatura nowoperska; drobne formy liryczne noszą już na sobie znamie nowych czasów, a równocześnie bardzo wyraźnie nawiązują do rodzinnych tradycji. Opisy przyrody, piękności i kochanki, pochwały wina ujmowane są już w formę podobną do późniejszego *gazalu*; powstają wiersze monorymiczne, częściowo naśladujące arabskie wzory, częściowo dostosowane do perskich wymogów estetycznych. Oprócz monorymu właściwego *kasydzie* (AABACADA) spotykamy formy łączące niejako wymogi perskiego *masnawi*, w którym poszczególne wersy musiały rymować się parami, z wymogami *kasydy* (AAAAAAA...). Tego rodzaju wiersze można znaleźć już w średnioperskiej poezji. W tym pierwszym okresie nazwa *gazel* ma jeszcze charakter imienia znaczącego i odnosi się do wierszy miłosnych, prawdopodobnie, jako arabska, do tych, które przypominają wzory arabskie.

Wiek XI, a szczególnie jego pierwsza połowa, przynosi bardzo ważne dla późniejszego rozwoju *gazalu* zjawisko: rozkwit *kasydy* dworskiej i stabilizację motywów jej *nasibu* w ramach określonych tematów: erotyku, anakreontyk, wierszy wiosennych, jesiennych i zimowych — poświęconych opisowi sobótki, święta Sade, i wreszcie *nasibów* opisujących koniec postu muzułmańskiego. Ustalają się zasadnicze zbitki motywów obsługujących dany temat, stabilizuje się ich aura emocjonalna. Tak więc anakreontyk,

nawiązujący z jednej strony do tradycji perskich pochwał wina, z drugiej do poezji abbasydzkiej arabskiej, niesie w swoich motywach nastroj heretyskiej i buntu wobec ortodoksji; rodzime tradycje zoroastrijskie wiązały się z pojęciami oporu wobec nowej religii, zaś abbasydzka pieśń biesiadna rozwinęła się, pod niekwestionowanym zresztą wpływem perskim, w Bagdadzie w okresie, kiedy moda na wolnomyslnictwo i herezję dosięgła samego dworu kalifa i wyrażała się w wierszach poetów dworskich. *Nasiby* poświęcone niemuzułmańskim świętom sezonowym w sposób naturalny wchłaniały metafizykę oraz motywy starych hymnów religijnych i ludowej pieśni obrzędowej irańskiej, a te niosły idee obce ortodoksji. Nawet do erotyków przedostają się od samego początku nowoperskiej literatury motywy starych hymnów opiewających bóstwa i ich posągi, co wpływa na to, że poeci operują określonymi wzorcami opisu piękności niejako abstrakcyjnej, a nie podkreślają cech indywidualnych opisywanej osoby.

W XI w. *nasiby*, szczególnie *nasiby* miłosne i anakreontyki, poczynają odrywać się od *kasyd* i niekiedy pisane są jako utwory samodzielne (Farruchi). Nazwa *gazel* stosuje się w tym okresie do miłosnych *nasibów kasyd* i samodzielnych wierszy miłosnych. Jako samodzielne występują też *gazale* w twórczości mistyków, wpłatane w dzieła teoretyczne (Ansari). Poprzednio wspomniane cechy charakterystyczne erotyku i anakreontyku (abstrakcyjność, religijny ton) ułatwiają ich przejście przez mistyków, którzy śpiewają je na swoich zgromadzeniach i poczynają pisać wiersze miłosno-mistyczne w podobnej jak świecka konwencja (Kisai), pogłębiając ich znaczenie nowymi tonami, przekształcając metafory erotyków w symbole mistyczne.

Podobne zjawisko obserwujemy w poezji dworskiej, gdzie pojawiają się panegiriki pisane w konwencji erotyków. Zachodzi przesunięcie znaczeń podstawowych metafor miłosnych z jednej strony ku treściom mistycznym, co daje znane równania *ma'szuq* = *ma'bud* (ukochany = czczony), z drugiej ku panegirycznemu, co wyraża się równaniem *ma'szuq* = *mamduh* (ukochany = wychwalony).

Wiek XII, czas krystalizacji i stabilizacji *gazalu*, to okres, kiedy w poezji cenić zaczęto najbardziej uczoność i erudycję, gdy stała się

ona nosicielką treści przede wszystkim intelektualnych, poznawczych, nie emocjonalnych. W *gazalu*, powstałym z oderwanego już ostatecznie od *kasydy nasibu* (*tachallus* występuje w nim często, lecz nie zawsze jeszcze zacierają się indywidualne cechy wypowiedzi lirycznej), wiersz wyraża bardziej wiedzę o przedmiocie niż emocje przezeń wzbudzone. Rosną tendencje do teoretyzowania, uogólniania, budowania *baftu* w formie sylogizmu z symboli, które mają ustaloną wartość jak największego nasycenia nimi wypowiedzi (Muizzi). Poeci erudyci nasycają *gazel* terminologią naukową, astrologiczną (Anwari). Pod koniec XII w. poezja dworska osiąga najwyższy stopień komplikacji formalnej i treściowej w twórczości Chakaniego.

W czasie kiedy poezja świecka rozwija typ *gazalu* erudycyjnego, staje się on też ulubioną formą mistyków. W ich *gazalach* widać także wpływ owych uczonych czasów: metafory miłosne pełnią w nich funkcje znaków, symboli pojęć filozoficzno-mistycznych i przeplatane są terminami filozoficznymi czerpanymi z dzieł teoretyków (Attar). Koniec XII w. przynosi pełną stabilizację formy *gazalu* z *tachallusem* w *maqta'*.

W XIII w. najazd mongolski ucina rozwój poezji dworskiej, a ogólna w tym czasie pauperyzacja wzmacnia falę mistycyzmu. Niemal równocześnie obserwujemy najwyższy rozwój *gazalu* mistycznego, który łączy doświadczenia zarówno poetów erudyków — mistyków, jak i piewców miłości (ekstatyczny i filozoficzny nurt *gazalu* mistycznego) w twórczości Dżalal ad-Dina Rumiego, oraz połączenie mistycznego i świeckiego *gazalu* w dojrzałą formę *gazalu* klasycznego. Dokonuje się to na terenie Farsu, dzielniccy stosunkowo mało przez Mongołów zniszczonych, i związane jest tradycyjnie z działalnością Sa'diego z Szirazu. Sa'di od mistyków bierze prostotę stylu (jest uznanym mistrzem stylu prostego — *sāde*) i bogactwo miłosnej metaforyki, zabarwiając świecką nutą ich relatywizm. *Gazale* jego znalazły licznych naśladowców. W twórczości ich krystalizuje się dalej forma wypowiedzi, w których współgranie elementów mistycznych i świeckich daje metafizyczne miniatury o wielopłaszczyznowych odniesieniach. To przygotowuje grunt do najwyższego wznoszenia *gazalu* w twórczości Hafiza z Szirazu (1320—

1390). Wykorzystując ustabilizowane już szeregi asocjacji literackich i przełamując je nawzajem tworzy on wiersze, których istotna wartość polega na grze emocji, podtekstów, aury emocjonalnej, wiersze nieprzetłumaczalne na żaden inny język.

Po kulminacji *gazału* w później twórczości Hafiza (tzw. *gazale surrealistyczne*) następuje jego powolny upadek. Moda na naśladowanie Hafiza i niebываła ilość *gazałów*, które powstają pod jego wpływem, sprawia, że pisanie ich według stereotypów i „przepisów” jest powszechnie praktykowane; powstają *gazale* mistyczne, refleksyjne, penegiryczne, satyryczne — na wszystkie możliwe tematy, ciągle jednak w ramach konwencjonalnego zestawu motywów.

Ostatnią próbę twórczego przekształcenia *gazału* obserwujemy w twórczości Dżamiego (1414—1492). Ten rezygnując z lirycznych emocjonalnych wartości nasycza je treściami filozoficzno-mistycznymi, intelektualnymi. Swoją świat poetycki tworzy z symboli pojęć abstrakcyjnych. Toteż uważa się go za prekursora tzw. stylu hinduskiego w *gazału*, stylu, który charakteryzuje się nagromadzeniem dużej ilości symboli, pojęć abstrakcyjnych, użyciem ich w terminologicznym odniesieniu. *Gazale* w stylu hinduskim operują symboliką i motywami o ustalonym znaczeniu, a że są to przeważnie w tym czasie wiersze mistyczne, przeważa w nich symbolika mistyczna. W *gazałach* świeckich, jakie wtedy powstają, styl ten prowadzi do spadku wartości emocjonalnej *gazału*, przekazywania pojęć, a nie uczuć. Coraz większą wagę przykłada się do ozdób formalnych występujących w wierszu, gry homonimów, użycia rzadko spotykanych wyrazów, aż wreszcie *baity gazału* przekształcają się w swoiste rebusy, których rozszyfrowanie wymaga znajomości zarówno chwytów formalnych, jak i terminów specjalnych z rozmaitych dziedzin. W tym czasie wiersza się nie czyta czy słucha, tylko się go rozwiązuje. Równocześnie poszczególne *baity gazału* tracą powiązania, oprócz rymu i metrum nic ich nie łączy.

Upadek *gazału*, wyraźny już w XVI w., pogłębia się jeszcze w XVII, i później stan ten nie ulega żadnym zasadniczym zmianom.

We współczesnej literaturze perskiej, tadżyckiej i urdu zaznaczają się próby galwanizowania

starej formy *gazału*, użycia jej do wyrażenia nowych treści, polityczno-społecznych w Tadżykistanie, filozoficznych i refleksyjnych w Iranie i w Indiach.

W Turcji, gdzie *gazał* jest gatunkiem zapożyczonym z literatury perskiej (zaszło to w okresie formowania się stylu hinduskiego, który dominował później w utworach pisanych po turecku, lecz na wzór perski), wykorzystują go niekiedy poeci tradycjonalisci, zaś zwolennicy nowoczesności i nawrotu do narodowych tureckich form zwalczają go jako gatunek „obcy tureckiemu duchowi”.

Gazał stanowił podstawę bardziej skomplikowanych układów i form stroficznych, jak *tardzi-band*, *tarkib-band*, *musammat*.

Bibliografia: A. Ateš, [w:] *Islam Ansiklopedisi*, Istanbul 1945; A. Bausani, *Ghazal*, [w:] *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden—London 1965; M. Mirzoejew, *Rudaki i razwitiye gazeli*, Stalinabad 1958; J. S. Braginskij, *O woznikownienii gazeli w tadżyckoj i piersidskoj literaturie*, Sow. Wost., II, 1958, s. 94—100; M. Składankowa, *Ghazal*, „Zagadn. Rodz. Liter.”, t. 11, z. 2 (21); J. Rypka, *Dějiny perské a tadžické literatury*, Praha 1958; E. E. Bertels, *Istorija piersidsko-tadžičkoj literatury*, Moskwa 1960.

Maria Składankowa

NAGAUTA: zob. CHÖKA.

MIJIKATA: zob. TANKA.

RUBAJAT albo RUBA'I: określenie spotykane w europejskim nazewnictwie, pisane również *rubayyat*, *rubaiyat*, to arabska forma liczby mnogiej właściwej nazwy gatunku: *rubai*, która pochodzi od arabskiego słowa *rub'* — cztery.

Ruba'i to najwcześniej w nowoperskiej literaturze pojawiająca się forma stroficzna, gatunek rodzimy poezji ludów irańskich — czterowiersz o układzie rymów AAAA lub AABA, z występującym niekiedy po rymie *redifem*, rodzajem jedno- lub parowyrazowego stałego refrenu powiązanego treściowo z poprzedzającymi wersami. Pierwotne perskie *rubajaty* nazywano

tarane (od słowa *tar* — świeży). Miały one układ rymów przeważnie AAAA, metrum sylabiczno-przyciskowe, równą ilość sylab w wersach (6—10) i śpiewano je na różne, w zależności od okolicy, melodie. Były to okazjonalne i miłosne piosenki ludowe.

Obecnie nazwa *tarane* w odniesieniu do *rubajatu* (*rubai-tarane*) wskazuje na układ rymów w wersach — AAAA. Zastosowanie nazwy perskiej do określonej formy mówi o jej bardziej ludowym i archaicznym charakterze. Średniowieczna perska teoria głosi, że *tarane* nazywano *rubai* połączone z muzyką (melodią), a *rubai* bez muzyki — *du-bajti*, „ponieważ nie zawiera niczego prócz dwóch *bajtów*”. Współcześnie nazwa *du-bajti* służy jako określenie czterowiersza, który nie mieści się w normach metrycznych uznanych za wyznacznik gatunku *rubai*. Kiedy bowiem poeci dworscy przejęli tę formę z poezji ludowej, jej różne warianty metryczne zaczęto analizować według zasad teorii arabskiego *'aruzu*, „wtłaczając” je niejako we wzorzec metrum *hazadż* i jego derywatów (razem 24 układy). W związku z tym pewna liczba wczesnych czterowierszy i czterowierszy pisanych w dialektach, na inne niż przyjęte melodie, pozostaje poza obrębem gatunku, jakkolwiek niekiedy stosowana jest do nich nazwa *rubajatów* na zmianę z nazwą *du-bajti*.

Za twórcę pierwszych *rubajatów* tradycja uważa Rudakiego (X w.), jakkolwiek znamy wcześniejsze utwory tego gatunku (choć ich pochodzenie nie jest pewne). W najwcześniejszym okresie *rubajaty* wyrażają treści miłosne refleksyjne i opisowe. Wiersze te często były improwizacjami na aktualne tematy (typ ludowych przyspiewek weselnych itp.). Pewną ich liczbę przypisuje się poetom-filozofom: al-Farabiemu, Awicennie. W tych właśnie *rubajatach*, najdalej odbiegających od ludowych wzorów, zaczyna się kształtować typ czterowiersza filozoficzno-refleksyjnego, w którym przy mniejszej, szczególnie we wczesnym okresie, plastyce obrazowania zaznacza się duża swoboda we wprowadzaniu pojęć oderwanych.

W ten sposób niejako nobilitowana forma ludowa wchodzi do poezji dworskiej. Poeci wykorzystują ją, tworząc wiersze okolicznościowe i miłosne, podobne do ludowych piosenek. Szczególnie wyraźne są związki pomiędzy *ru-*

bajatami miłosnymi Farruchiego (XI w.) i ludową trwałością zarówno w treści, jak i w formie (wszystkie jego *rubajaty* mają układ rymów AAAA).

Rozwija się także w omawianym okresie w najściślejszym powiązaniu z ludową twórczością *rubajat* mistyczny dzięki charakterystycznemu dla mistyków dążeniu do zbliżenia swych utworów w formie i nastroju do pieśni ludowej. Mistycy pisywali *rubajaty* w dialektach, na melodie popularne w danej okolicy (nie w metrach *'aruzowych*). Toteż nie zawsze ich utwory zaliczane są do gatunku *rubai* i wiele z nich określa się jako *du-bajti* (np. czterowiersze Baba Tahira Urjana, 1000—1055). Za twórcę najwcześniejszych mistycznych *rubajatów sensu stricto* uważa się Szeicha Ansarięgo z Heratu (1006—1088). Wpłatał on miłosne *rubajaty* do swoich teoretycznych rozpraw, zachowując ich naturalny charakter (teoria, że w XI w. *rubajaty* operowały już pełnym repertuarem symboliki mistycznej, oparta jest na fałszywym datowaniu późniejszego zbioru poezji na ten czas).

Szczytowy punkt rozwoju gatunku przypada na przełom XI i XII w., kiedy to w twórczości Omara Chajjama nastąpiło splecenie różnych typów *rubajatów*. Omar Chajjam był uczonym, nie poetą zawodowym. Dla wyrażenia w poetyckiej formie swoich myśli używał obrazów i motywów zaczerpniętych z różnych gatunków poezji; stąd chyba owo bogactwo formy i treści w jego utworach. Jego wielka sława jako poety jest na gruncie perskim zjawiskiem niejako wtórnym i w dużej mierze wynika z zachwytu, jaki w Europie wzbudziły tłumaczenia *rubajatów* przez Edwarda Fitzgeralda. Stwierdzić jednak trzeba, że te *rubajaty*, które znane są na Zachodzie w wersji fitzgeraldowskiej, to nie tyle tłumaczenia, ile swobodne wariacje tłumacza na temat perskiego *rubajatu* filozoficznego. Ponad połowy z nich nie da się odnieść do żadnego konkretnego utworu Chajjama, jakkolwiek inspiracja orientalna jest w nich niewątpliwa. Poza tym korzystał on z bardzo silnie interpolowanego tekstu; większość popularnych w Persji *rubajatów* przypisywano Chajjamowi.

Od XII w. ustala się pozycja *rubajatu* jako gatunku przede wszystkim wyrażającego re-

fleksje filozoficzne i stopniowo coraz silniej przejawiają się w nim mistyczne tendencje. Na przełomie XII i XIII w. silny wpływ na rozwój *rubajatu* mistycznego wywarł Szejjch Nadżm ad-Din Kubra, w którego utworach techniczna doskonałość i ostre pointowanie typu chajjamowskiego wiąże się z mistycznymi treściami. Odtąd mistyczne *rubajaty* będą w charakterystyczny sposób łączyć opozycje pojęciowe, na których oparta zostaje pointa całości. Chwył ten, użycie paradoksu, zarówno Omar Chajjam, jak i mistycy przejęli z ludowej poezji; właśnie bowiem w ludowych czterowierszach często myśli buntownicze wkładane są w usta szaleńców, stylizowane na wypowiedzi nieodpowiedzialnych *diwānegan*, wypowiedzi o ostrej wymowie społecznej.

W okresie pomongolskim (od XIII w.) już ustabilizowany formalnie i treściowo gatunek *rubai* (teraz najczęściej o rymach AABA) nie traci popularności; zarówno mistyczne, jak i świeckie *rubajaty* znajdujemy w zbiorach niemal wszystkich poetów. Wtedy też ustala się zasada, że *rubajaty* stanowią samodzielne utwory, a w rękopisach datowanych po tym okresie ułożone są one w porządku alfabetycznym (według ostatniej litery rymu), a nie, jak dotychczas, według treści, sensu i tematu. Z badań nad tymi późnymi zapisami wyprowadzono znane, lecz niezupełnie zgodne z prawdą twierdzenie, jakoby nie mogły się one ze sobą wiązać w większe całości. Istnieje sporo przykładów przeczących tej tezie.

Farruchi skomponował podobno *kasyde* w metrum *rubai* i z rymami tak rozłożonymi, że była ona podobna do szeregu powiązanych ze sobą *rubajatów*. Retoryka perska, której znana jest figura *musalsal* (łańcuchowa — „układ, w którym poeta recytuje garść *rubajatów* wiążących się ze sobą”), pozwala nam przypuszczać, że takie tendencje do wiązania czterowierszowych strof w większe całości nie były rzadkie. Ich wyrazem jest także mistyczny poemat Attara (XII w.) złożony z ok. 5000 *rubajatów* (*Muchtar-name*). W dzieła mistyczne także wplatanio *rubajaty* jeszcze w XV w. Dżami zestawił 44 *rubajaty* z komentarzem w całość o mistycznej treści (*Szach-e rubai'ijat*).

Wpływ *rubajatu* na rozwój perskiej strofiki obserwujemy w przypadku form *mustazzad*,

gdzie *rubajaty* stanowią podstawę bardziej skomplikowanych układów.

Rodzima irańska forma *rubai* bardzo wcześnie została przejęta przez literaturę arabską, w której występowanie jej notowane jest już w IX w. Przejęli ją także od Persów Turcy; popularność wśród ludów tureckich zawdzięcza ona, być może, swojemu podobieństwu do bardzo zbliżonego gatunku czterowiersza rodzimego tureckiego (*tujudz*). W języku urdu gatunek ten jest kontynuacją perskiej tradycji.

Współcześnie *rubai* spotykane jest w poezji ludowej Iranu i Afganistanu, w republikach środkowoazjatyckich Związku Radzieckiego, a także w Turcji Osmańskiej. Są to śpiewane i recytowane czterowiersze, niekiedy improwizowane z okazji uroczystości weselnych itp. Na terenach irańsko-języcznych występuje w nich układ rymów AABA lub AABB, natomiast forma AAAA (*tarane*) spotykana jest bardzo rzadko.

Bibliografia: J. Rypka, *Dějiny perské a tadžické literatury*, Praha 1958; E. E. Bertels, *Istorija piersidskoj-tadžikskoj literatury*, Moskwa 1960; E. E. Bertels, *Sufizm i sufijskaja literatura*, Moskwa 1965; E. H. Allen, *Edward Fitzgerald's Rubaiyyat of Omar Khayyam with Their Original Persian Sources*, London 1899; A. Christensen, *Critical Studies in the Rubaiyyat of Umar Khayyam*, København 1927; H. Masse, *Rubai*, [w:] *Encyclopaedia de l'Islam*; A. A. Romaszkievicz, *Piersidskije narodnye czetwierostichija*, Zap. Wost. Odd. Arch. Obszcz., t. XIII, XXV.

Maria Składankowa

SEDŌKA: (dosł.: „pieśń z powtórzoną głową”, „pieśń z przydaną głową”) jedna z form *waka* (zob.). Nazwę swą zawdzięcza formie powtórzonego tercetu, to znaczy drugi tercet jest formalnie identyczny i niejako dodany do „głowy”, tj. do pierwszego tercetu. Składa się z sześciu fraz (równoznacznych tu z wersami) o następującej ilości sylab w każdej: 577 577; w rezultacie składa się z dwu „pieśni fragmentarycznych” *katauta*. Z sześciowersowych form warto wspomnieć jeszcze *bussokusekika* lub *bussokuseki-no uta*, czyli „pieśni (zapisane) na kamieniu (z rzeźbami) stóp Buddy”, pieśni po-

chwalne na cześć Buddy w formie *tanka* z dodatkowym szóstym wersem. Formę *sedōka* znajduje się tylko w najstarszych zabytkach piśmiennictwa japońskiego, w kronikach *Kojiki* i *Nihongi*, w antologii *Man'yōshū* (62 utwory) i w in. Zachowane przykłady świadczą o jej dialogowym i pieśniowym pochodzeniu, przy czym najstarsze *sedōka* są to dialogi dwu osób i należą do ustnej poezji melicznej; późniejsze do literatury pisanej; te wraz z zanikiem funkcji pierwotnej nie znajdują uznania u piszących i zanikają.

Bibliografia: Hashimo to Chokkō, *Sedōka-kai* (Interpretacja *sedōka*); Kusakado Senryū, *Sedōka-sho* (Antologia *sedōka*). Zob. też bibliografię *waka* i *kayō*.

Mikołaj Melanowicz

TANKA albo **MIJIKAUTA**: (dosł.: „krótka pieśń”) oba terminy równoznaczne, pierwszy jest odczytaniem sinojapońskim, drugi czystojapońskim tychże samych ideogramów chińskich; jedna z form wiersza japońskiego, główna reprezentantka „pieśni japońskich” *waka* (zob.), najbardziej popularna i żywotna forma w poezji japońskiej dawnej i współczesnej.

W poezji tradycyjnej podstawowym czynnikiem organizującym mowę poetycką był i jest sylabizm i rytm powstający na skutek alternacji fraz (wersów) o ustalonej i w zasadzie niezmienniej poprzez wieki ilości sylab. Rym natomiast nie jest jej elementem konstytutywnym. *Tanka* od początku istnienia aż po dni dzisiejsze zachowuje swój stary wzorzec sylabiczny, modyfikowany tylko nieznacznie w przeciągu około dwunastu wieków. Niezmienna pozostaje liczba sylab w wierszu (31) i ich rozczłonkowanie na 5 fraz (*ku* — „frazę”, „wers”) 5- i 7-sylabowych oraz cezura, najczęściej po trzeciej frazie (wersie). Pierwsza część przed cezurą nosi nazwę *kami-no ku* („górna strofa”), druga część — *shimo-no ku* („dolna strofa”).

Tak więc wzorzec klasycznej *tanka* jest następujący: 57577 = 31.

Oto przykłady:

Haru-wa hana	5	Wiosną kwiaty
natsu hototogisu	7	latem kukulka
aki-wa tsuki	5	jesienią księżyc

fuyu yuki saete	7	a zimą śnieg
suzushikarikeri	7	czysty i chłodny
		(Dōgen, 1200—1253)
Kokoro-to-wa	5	Powiem wam
ika-naru mono-o	7	czym jest to
iu naran	5	co sercem zwiecie
Sumie-ni kakishi	7	To szum wiatru w gałęziach
		sosny
matsukaze-no oto	7	namalowanej tuszem
		(Ikkyū, 1394—1481)

Tanka jest jedną z najstarszych form lirycznych w Japonii. Dokładny czas jej powstania jest trudny do określenia, natomiast w pierwszych japońskich zabytkach z VIII w. jest już formą w pełni dojrzałą. Przypuszcza się, że trzy procesy złożyły się na jej powstanie: 1. Do istniejącego wcześniej czterowiersza (*shiku*) zaczęto dodawać piąty wers, początkowo jako powtórzenie czwartego (w najstarszych *tanka* wers 5 jest po prostu powtórzeniem wersu 4). 2. W 6-wersowej formie poetyckiej *sedōka* (zob.) wypada trzeci wers, który w *sedōka* często równy był pod względem swych cech formalnych i treściowych wersowi szóstemu. 3. Autonomizuje się 5-wersowe zakończenie *chōka* („długa pieśń”) (zob.), nazywane „pieśnią-refleksem” (*hanka* albo *kaeshiuta*), i zaczyna funkcjonować jako samodzielny utwór o formie *tanka*. Zjawisko to obserwujemy na przykładzie pieśni *kayō*, zapisanych w *Kojiki* (*Kronika spraw dawnych*), *Nihongi* (*Kronika japońska*), w *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*) i in. Można więc przyjąć, że trzy procesy leżą u podstaw ukształtowania się formy *tanka*, która od wieku VIII do XIV zapanowała w japońskim świecie poetyckim i, choć jej znaczenie zmalało nieco na skutek powstania i rozwoju nowych form (np. *renga*, *haiku*), nie zanikła, przeciwnie — uprawiana jest do dnia dzisiejszego. Posiada dziś swoich mistrzów, szkoły i grupy twórcze, liczne periodyki jej wyłącznie poświęcone, ceniona jest i lubiana przez szerokie rzesze społeczeństwa japońskiego. W tej zwartej formie poeci japońscy wyrażają najsubtelniejsze uczucia i przeżycia człowieka, zmiany zachodzące w przyrodzie, jej piękno i urodę. Najstarsze *tanka* miały głównie charakter liryki miłosnej, której nieobce były motywy pracy na roli przy uprawie ryżu, pieśni biesiadnych, pieśni opiewających przyrodę i harmonię jej zjawisk z życiem i uczuciami czło-

wieka. „Górna strofa” (*kami-no ku*) stanowiła zazwyczaj część opisującą zewnętrzne wyglądy zjawisk otaczającego świata, zdarzenia itp., natomiast „dolna strofa” (*shimo-no ku*) jest rodzajem refleksji, podsumowania, pointy czy zdania wykrzyknikowego, wyrażającego zachwyt, smutek czy rozpacz człowieka w związku z przedmiotem (zjawiskiem) wskazanym bezpośrednio, aluzyjnie czy symbolicznie w poprzedniej części wiersza.

<i>Omoitsutsu</i>	Gdybym w swych myślach
<i>nurebaya hito-no</i>	ujrzała naraz postać
<i>nietsuran</i>	ukochanego
<i>yume-to shiriseba</i>	a byłoby to we śnie
<i>samazarashi-o</i>	nie chciałabym się obudzić

Ono-no Komachi (834—900), ze zbioru *Kokinshū* (*Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych*, przekład W. Kotańskiego).

<i>Miwataseba</i>	Jak okiem sięgnąć
<i>yamamoto kasumu</i>	u stóp gór we mgle wiosen-
	nej

<i>Minasegawa</i>	Rzeka Minase.
<i>Yube-wa aki-t o</i>	Czemuż kiedyś myślano
<i>nani omolken</i>	że wieczory jesienią naj-
	piękniejsze?

Cesarz Gotoba (1180—1239), ze zbioru *Shinkokinshū* (*Nowy zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych*).

W związku z bardzo ograniczonym rozmiarem formy środki ekspresji stają się wraz z upływem wieków bardzo oszczędne, skrótowe, asocjacyjne, często o bogatej symbolice, o wielokierunkowej sugestywności oraz odniesieniom kulturowym i emocjonalnym, nierzadko też są przeładowane konwencjonalnymi ozdobnikami, nacechowanymi wieloznaczną wartością emocjonalną i semantyczną. Do najczęstszych należą *makurakotoba* („słowa-poduszki”) — rodzaj stalego epitetu dla pewnych klas słów, w których wartość fonetyczna, a nie semantyczna jest decydująca; czy też *kakekotoba* — słowa o podwójnym znaczeniu i funkcji. Popularne były szczególnie te *makurakotoba*, w których słowa z biegiem czasu straciły swe pierwotne znaczenie, a stosowane dość automatycznie, stały się często nieczytelne i niezrozumiałe bez odpowiednich komentarzy; stanowią one też poważny problem dla tłumacza tej poezji.

W sposobach ekspresji zachodziły pewne zmiany w przeciągu wieków. I tak od środków prostych, naiwnych i prymitywnych, od zwykłych wykrzykników i wyrażen przekazujących

emocje, dochodzi do refleksji nad zjawiskiem czy własnymi emocjami; od wyrażen bezpośrednich do wyrażen przeładowanych ozdobnikami, od emocjonalizmu do intelektualizmu wizji świata poetyckiego. Różnice te obserwujemy już między pierwszym zbiorem *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*, 2 poł. VII w.) a *Kokinshū* (*Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych*, początek X w.). Z ważniejszych modyfikacji formalnych warto zwrócić uwagę na rozluźnienie więzi między *kami-no ku* i *shimo-no ku*, przejście od cezury po drugim i czwartym wersie do cezury po pierwszym lub / i trzecim, pojawienie się licznych przykładów zmiany rytmu frazowego z 5/7-sylabowego na 7/5-sylabowy. Pewnym zmianom podlegał również kształt piątego wersu: od zakończenia formą finalną czasownika (nb. orzeczenie w jęz. jap. stoi na końcu zdania) do zakończeń formą przydawkową lub nawet warunkową, od zakończeń czasownikowych następuje w licznych przypadkach przejście do rzeczownikowych zakończeń wersu. Zachodziły również zmiany w ujęciu przedstawianego świata; w jednej epoce (czy tylko szkole, prądzie) szczególną wagę przywiązywało się do wdzięku i elegancji, w innej — do sublimacji i przepychu, w innej znowu — do wyrażania emocji i świata w sposób stonowany.

W najwcześniejszym okresie (w tzw. epoce Yamato, do VIII w.) historia *tanka* wiąże się ściśle ze starożytnymi *kayō* (ustnie przekazywana poezja meliczna), ważnym osiągnięciem japońskiej literatury przedpiśmiennej, w której biorą początek formy późniejszej literatury pisanej, w tym również *tanka*. Najstarsze utwory i formy poetyckie, przekazywane dotąd z ust do ust, po raz pierwszy zanotowane zostały po zapożyczeniu i adaptowaniu do specyfiki japońskiego języka chińskiego. Miało to miejsce gdzieś w V—VI w., choć zetknięcie z pismem chińskim nastąpiło o kilka wieków wcześniej. Pierwsze zachowane zabytki pochodzą z wieku VIII. Są to kroniki i zapiski historyczne (*Kojiki*, 712; *Nihongi*, 720), opisy ziem (*kofudoki*) i wielki zbiór poezji z okresu 4 wieków *Man'yōshū*, w których zachowały się najstarsze wiersze japońskie. W tym pierwszym okresie formy wiersza japońskiego nie są jeszcze w pełni wykształcone. Najczęstszą zasadą organizacji wiersza jest nieregularny izosylabizm, który

stopniowo traci na znaczeniu na rzecz rytmu fraz 5- i 7-sylabowych. Stopniowo często występuje jeszcze forma „długiej pieśni” (*chōka* — zob.); w związku z tym rozpoczął się proces autonomizacji „pieśni-refleksu” (*hanka*); forma *sedōka* jest dość rzadka, *tanka* natomiast już dość licznie reprezentowana, choć jej budowa sylabiczna jeszcze nie jest konsekwentna. W pierwszym zbiorze poezji (*Man'yōshū*) zdecydowanie przeważa ilościowo *tanka* (na ok. 4500 utworów tylko 262 *chōka*, 61 *sedōka*), która przesądza o lirycznym charakterze całego zbioru. Oprócz twórców anonimowych są tu utwory wielu wybitnych poetów, jak np. Kakinomoto-no Hitomaro, Yamanoe-no Okura, Otomo-no Yakamochi i in. W poezji VIII w. ustalił się już specyficzny wzorec przeżywania i wzorce formalne, które zdecydowały o kształcie poezji japońskiej późniejszych wieków.

Drugi okres Heian (od końca VIII w. do XII w.), tj. od *Kokinshū* do *Senzaiishū* (*Zbiór tysiąclecia*, ok. 1188 r.), charakteryzuje się już refleksyjnością i intelektualizacją poezji w odróżnieniu od bezpośredniości i emocjonalizmu *Man'yōshū*. Z głównych zbiorów poezji (= *tanka*) tego okresu wymienić jeszcze należy: *Gosen-shū* (*Zbiór później opracowany*, 951 r.), *Shūishū* (*Pokłosie*, X w.), *Kin'yōshū* (*Zbiór złotych liści*, 1124—1127 r.) i *Shikashū* (*Zbiór kwiatów słów*, ok. 1151—1154). Główni poeci okresu to: Ki-no Tsurayuki, Ki-no Tomonori, Oshikochi-no Mistune, Ariwara-no Narihira, Ono-no Komachi, Izumi Shikibu, Sone-no Yoshitada, Fujiwara Shunzei, Fujiwara Kintō i in. W tym okresie w pełni dojrzała i wyłącznie panująca jest *tanka*. Nastąpił tu także całkowity rozdział formalny *waka* i *kayō*. Komponowanie *tanka* stało się niemal środkiem komunikacji oraz ważnym elementem życia towarzyskiego i obyczajowego na dworze cesarskim i dworach możnowładców. Komponowali ją cesarze, damy dworu, urzędnicy, dworzanie. Urządzano specjalne konkursy poetyckie, opracowano antologię pod patronatem cesarza, działał nawet specjalny urząd do spraw poezji na dworze cesarskim. W przebogatej kulturze dworskiej okresu Heian poezja (czytaj: *tanka*) rozwijała się i pełniła wielorakie i ważne funkcje, nie spotykane w tym stopniu w innych kulturach świata.

Trzeci okres (Kamakura i Muromachi) trwa

od zbioru *Shinokokinshū* (*Nowy zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych*, 1205) do powstania i ukształtowania się w XV i XVI w. nowej formy poetyckiej, tzw. poematów wiązanych, łańcuchowych, wywodzących się zresztą z *tanka*.

Trzeci po *Man'yōshū* i *Kokinshū* co do rangi literackiej i roli w historii literatury zbiór poezji *Shinkokinshū* jest szczytowym osiągnięciem poezji dworskiej i formy *tanka*. Sprawność techniczna kompozycji *tanka* posunęła się o krok dalej (stając się nierzadko popisem zręczności werbalnej), doszły tu nowe elementy tajemniczości i sugestywności (*yūgen*), ewokacyjności i asocjacyjności (*yōjō*) czy zmysłowej fantazji i ulotnego czaru (*yōen*) — porównywalne z cechami współczesnej poezji symbolicznej. Wraz z upadkiem znaczenia arystokracji dworskiej w poezji (*tanka*) odzwierciedla się wyraźnie tęsknota do dawnych czasów, a dominantą nastrojową staje się smutek i znużenie.

Smutek jednak
bezbarnie się przejawia
wszędę, jak tutaj
w jesienną noc, na górze
porosłej cyprysami.
(Jakuren, ?—1202, ze zbioru *Shinkokinshū*,
w tłum. W. Kotańskiego).

Posepny wieczór,
gdy na pustego pola
skraju, na drzewie
siedzący gołąb głośno
zwołuje towarzyszy.
(Saigyō, 1118—1190, ze zbioru *Shinkokinshū*).

Do najwybitniejszych zbiorów *tanka* tego okresu należą również: *Gyokuyōshū* (*Zbiór drogowych liści*, 1313 lub 1314 r.), *Fūgashū* (*Zbiór wierszy w najlepszym guście*, 1344—1346) i in. Najwybitniejsi przedstawiciele okresu: Fujiwara Teika, mnich Saigyō, cesarz Gotoba, Fujiwara Ariie, Fujiwara Ietaka (Karyū), mnich Jakuren i in.

Czwarty okres (Edo, od XVI w. do poł. XIX w.) nie przynosi wybitnych osiągnięć *tanka* na miarę wymienionych wyżej zbiorów. W kulturze mieszczańskiej tego okresu największym powodzeniem cieszy się *haiku*; *tanka* jednakże, zachowując w zasadzie swój styl tradycyjny, nie zostaje zapomniana. Próby odnowy tej formy są głównie rezultatem przetwarzania i odkrywania na nowo poezji *Man'yōshū*, *Kokinshū* lub *Shinkokinshū*. Te różne stylistycz-

nie i treściowo zbiory decydują o zróżnicowaniu szkół i stylów *tanka* w tym okresie, charakteryzującym się rozkwitem studiów nad literaturą klasyczną, a zwłaszcza *tanką*. Działają tacy poeci i filologowie, jak: Keichū (1640—1701), Kada-no Azumamaro (1663—1736), Kamono Mabuchi (1697—1769), Motoori Norinaga (1730—1801), Ozawa Roan (1723—1801), Ryōkan (1757—1831), Kagawa Kageki (1768—1843) i wielu innych.

Piąty okres (współczesność, od poł. XIX w.). Poezja japońska rozwija się pod dużym wpływem europejskim. Jednakże formy tradycyjne *tanka* i *haiku* — choć często poddawane ostrej krytyce — nie tracą na znaczeniu. *Tanka*, nieco odświeżona nowym słownictwem i tematyką życia codziennego (również z życia zwykłych, biednych ludzi), posiada swoich miłośników i twórców. Do dnia dzisiejszego zachowuje obok wiersza wolnego żywotność i nic nie wskazuje, by w najbliższym czasie stała się tylko zabytkiem przeszłości. Do najwybitniejszych twórców *tanka* należą: Yosano Tekkan, Yosano Akiko, Sasaki Nobutsuna, Ishikawa Takuboku, Kitahara Hakushū, Wakayama Bokusui, Saitō Mokichi, Itō Sachio, Shaku Chōkū i wielu innych.

Bibliografia: W. Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, 1961, PWN; H. Brower and E. Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford, California, 1961, Stanford University Press; *The Penguin Book of Japanese Poetry*. Translated with an Introduction by G. Bownas and A. Thwaite, 1964; A. Miyamori, *Masterpieces of Japanese Poetry Ancient and Modern*, 2 vol., Tokyo 1936. Zob. też bibliografię *waka*.

Mikołaj Melanowicz

TARANE: zob. RUBAJAT.

UTA: zob. WAKA.

WAKA: (dosł. po japońsku „pieśń” w znaczeniu „poezja”). W tym samym znaczeniu używa się również terminów *uta* („pieśń”, wiersz tradycyjny w formie *tanka*), *yamato-uta* („pieśń Yamato”) i *tanka* („krótka pieśń”). *Waka* obejmuje formę *tanka* i powstałą wcześniej *chōka* („długa pieśń”), *sedōka* („pieśń

z powtórzoną głową”), *katauta* („pieśń fragmentaryczna”), *shiku* („czterowers”). Nie należą do niej *kanshi* („wiersz chiński”). Wyłączone są też z jej zakresu powstałe później *renga* („pieśni wiązane”), *haikai* („żartobliwe”), *kyōka* („szalone pieśni”), *senryū* (epigramy humorystyczne i satyryczne), *haiku* („epigramy” wywodzące się z *haikai*), *shintaiishi* („wiersze w nowym stylu”) oraz *shi* („wiersz”, „poezja”), a więc w gruncie rzeczy *waka* to gatunek japońskiej liryki klasycznej. Historia *waka* jest długa, liczy sobie około 15 wieków, przy czym pierwsze zabytki piśmiennictwa pochodzą z VIII w.: w 712 r. powstała *Kojiki* — *Kronika spraw dawnych*; zanotowano w niej 111 „pieśni”, w 720 powstała *Nihongi* — *Kronika japońska*. W 2 poł. VIII w. powstała wielka antologia poezji, zawierająca *waka* i *kayō* z okresu czterech wieków. Reprezentuje ona około 700 poetów pochodzących z różnych warstw społecznych (od cesarzy po lud), składa się z 20 ksiąg, zawiera około 4500 utworów, w tym 262 *chōka*, 61 *sedōka*; *katauta* ani *shiku* nie ma w niej w ogóle, natomiast zdecydowaną przewagę ma *tanka*. Od X w. zaczęły powstawać podobne antologie na rozkaz i pod patronatem cesarza; ukazało się ich 21, z których pierwszą i najznakomitszą jest *Kokinshū* (*Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych*, 905 r.). Zbiór zawiera 111 utworów ok. 120 autorów, bezwzględnie większość stanowi *tanka*; *chōka* i *sedōka* należą tu do rzadkości. W późniejszych antologiach nie spotykamy już form *waka* innych niż *tanka*, zatem dalsza historia *waka* ogranicza się do historii jednej formy *tanka* (zob.).

Bibliografia: Igarashi Tsutomu, *Kokka-no taisei oyobi hattatsu* (*Narodziny i rozwój pieśni japońskiej*), Tokio 1924, wyd. Uniwersytetu Waseda; Sasaki Nobutsuna, *Nihon-kagaku-shi* (*Historia studiów nad „waka”*), 1 wyd. 1910, 2 wyd. 1917, poprawione 1941, wyd. Hakubunkan; Koyama Shin'ichi, *Shinkō-wakashi* (*Nowe wykłady z historii „waka”*), Tokio 1931, Taimeidoshoten; Sasaki Nobutsuna, *Wakashi-no kenkyū* (*Studia nad historią „waka”*), 1916, Dainippon-gakujutsu-kyokai; Hisamatsu Sen'ichi, *Kodai-wakashi* (*Historia „waka” w starożytności*), Tokio 1960, Tōkyōdō.

Mikołaj Melanowicz