

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

W kręgu cywilizacji europejskiej pojęcie gatunku literackiego wyznacza zwykle pewna określona treść w połączeniu z określoną formą. Nie zawsze jednak tak bywa. O tym, co nazywamy *powieścią*, decyduje raczej forma, choć pojęta bardzo ogólnie. Podobnie o tym, co jest *sonetem*, decydują szczegóły wersyfikacji. Bywa jednak odwrotnie. *Tren* i *pieśń maryjna* mają dosyć określoną treść, podczas gdy ich forma może być dowolna.

W kręgach cywilizacji indyjskiej i chińskiej spotykamy podobne zjawiska literackie. Jeżeli nas one zaskakują, to dlatego, że albo zakres treści gatunku jest bardzo ściśle określony, albo wymagania formalne wydają się nam zbyt drobiazgowo. Ilustracją tych spraw jest bieżący zestaw haseł z zakresu poezji chińskiej i indyjskiej. Dwa podstawowe gatunki poetyckie Chin — *ku-t'i-szy* i *kin-t'i-szy* — oparte są na tak ściśle określonych wymaganiach formalnych, zwłaszcza gramatycznych i fonetycznych, że wydają się one nieznośnym jarzmem dla twórcy. Jedynie w poezji walijskiej mamy zbliżone wymagania w zakresie układów dźwiękowych. Natomiast *wisznuckie pada*, *pāvaipāttu* i *szottepir-panczali* odznaczają się ogromną swobodą form, podczas gdy zawężona treść określona wymaganiami kultu jest w nich rzeczą najważniejszą.

Dla ułatwienia czytelnikowi orientacji w podstawowych zagadnieniach gatunków poetyckich Chin radzimy zapoznać się najpierw dokładnie z *kin-t'i-szy* i *ku-t'i-szy*.

Redakcja

CZANG-LÜ: zob. **PAI-LÜ** i **KIN-T'I-SZY**

CZANG-TUAN-KÜ: zob. **KU-T'I-SZY**

KIN-T' I-SZY: (dosł. „poezja w nowym stylu”) — chińska forma poetycka, której największy rozkwit przypadł na okres panowania dynastii T'ang (618—906), stąd często określana jest też terminem *T'ang-szy* (dosł. „poezja t'angowska”). Najwybitniejszymi poetami tworzącymi w tej formie byli Li T'ai-po znany

również jako Li Po (701—762), Tu Fu (712—770) i Po Kü-i (772—842). Poezja *kin-t'i-szy* zasługuje na szczególną uwagę również z tego względu, że w większym stopniu niż inne chińskie formy poetyckie została przyswojona w literaturach niechińskich narodów Dalekiego Wschodu, np. w Wietnamie, Korei, Japonii, i w pewnym zakresie wpływała na kształtowanie się narodowych form poetyckich w niektórych z tych krajów. Niezależnie od poezji *kin-t'i-szy*

w okresie T'ang rozwijały się mniej popularne dawniejsze formy poetyckie, określane terminem *ku-t'i-szy* (zob.) lub *ku-feng* (dosł. „dawne pieśni obyczajowe”).

Trzy cechy językowe miały decydujący wpływ na ukształtowanie się form wersyfikacyjnych *kin-t'i-szy*:

1. Monosylabiczny charakter języka chińskiego. Wprawdzie w epoce T'ang mówiony język chiński w znacznej mierze ulegał już procesowi dyssylabizacji, to jednak w poezji zachował swój monosylabiczny charakter. Nie mniejsze znaczenie dla form wersyfikacyjnych miała również budowa monosylaby w języku chińskim. Składała się ona w zasadzie z dwóch elementów: nagłosu spółgłoskowego, zwanego po chińsku *szeng*, oraz z wygłosu obejmującego całą resztę sylaby, zwanego po chińsku *jün* i pełniącego funkcję rymu. Liczba rymów była stosunkowo niewielka, a w każdym bądź razie ściśle ograniczona. Przy tym istniały monosylaby, w których występował tylko wygłos, czyli rym. Ponadto niezbędnym elementem składowym rymu czy całej sylaby był ton, zwany po chińsku *in*.

2. Tonalny charakter języka chińskiego. Oznacza to, że każda monosylaba zaopatrzona jest w określony ton językowy, pełniący funkcję wyróżnika semantycznego i odgrywający istotną rolę w strukturach wersyfikacyjnych poezji chińskiej. W języku chińskim epoki T'ang było pięć tonów: dwa tony równe, tj. *in-p'ing*, czyli „wysoki równy”, i *jang-p'ing*, czyli „niski równy”, a ponadto „ton wznoszący się” zwany *szang*, „ton opadający” *k'ü* oraz krótki „ton wstępujący” okreśłany terminem *šu*.

3. Charakterystyczna zawartość semantyczna poszczególnych monosylabicznych słów języka chińskiego. Wyrazy chińskie posiadały z reguły sens bardzo konkretny, przy braku słów o znaczeniach bardziej ogólnych. Na przykład brakuje w języku chińskim słowa na oznaczenie pojęcia ogólnego „nosić”, natomiast istnieje kilkanaście różnych monosylab oznaczających „noszenie na plecach”, „noszenie pod pachą”, „noszenie w rękę”,

„noszenie we dwoje”, „noszenie w dwóch rękach”, „noszenie na głowie” itp. Podobnie w zasadzie nie istnieje wyraz oznaczający „koszyk”, natomiast są odrębne wyrazy na „koszyk do ryżu”, „koszyk z wikliny”, „koszyk z bambusu”. Ta mnogość wyrazów na oznaczenie pojęć konkretnych sprzyjała wytworzeniu się w poetyce chińskiej specyficznych konstrukcji semantyczno-paralelnych.

Problematykę prozodii *kin-t'i-szy* możemy podzielić na cztery typy zagadnień: 1) długość utworu poetyckiego, związana z liczbą zgłosek w wersie oraz liczbą wersów w całym utworze; 2) stosowanie rymów; 3) problemy związane z rozmieszczeniem tonów językowych w poszczególnych sylabach tworzących wers; 4) zasady stosowania wyrazów i wyrażen paralelnych.

1. W poezji *kin-t'i-szy* stosowano wyłącznie jedną z dwóch miar wierszowych, bądź pięciozgólkową zwaną *wu-jen-szy* (poezja pięciu słów <w wersie>), bądź siedmiozgólkową, tj. *ts'i-jen-szy* (poezja siedmiu słów <w wersie>). W obrębie *kin-t'i-szy* istniały trzy podstawowe formy, uzależnione od liczby wersów w utworze. Były to: *lü-szy* (zob.), *p'ai-lü* (zob.) lub *czang-lü* oraz *tsüe-kü* (zob.).

2. Rozważając zagadnienie stosowania rymów w *kin-t'i-szy* musimy pamiętać, że rozwój języka powodował zmiany w jego strukturze fonetycznej. Zmiany te były różne w różnych rejonach Chin, stąd powstała potrzeba ujednolicenia norm wymowy poszczególnych słów, aby pisanie poezji, jeden z ważnych przedmiotów w państwowych egzaminach urzędniczych, mogło się opierać na jednoznacznych zasadach. W związku z tym powstają słowniki rymów. Najbardziej podstawowym takim słownikiem był *T'ang-jün* (dosł. „rymy t'angowskie”). Słownik ten zawierał 206 kategorii rymów, ponieważ jednak w praktyce poetyckiej niektóre z nich były między sobą wymienne, ostateczna liczba różniących się między sobą kategorii rymowych wynosiła 106. Oczywiście, była to liczba rymów łącznie z odpowiadającymi im tonami językowymi, których było pięć. Liczebność grup rymowych

w zależności od tonów przedstawiała się następująco:

ton wysoki równy	15 grup
ton niski równy	15 grup
ton wznoszący się	29 grup
ton opadający	30 grup
ton wstępujący	17 grup

Układ rymów w poezji *kin-t'i-szy* zależał od tego, czy wiersz napisany był pięciozłogłosem, czy siedmiozłogłosem. W poezji pięciozłogłosej rymowanie zakończenia parzystych wersów stanowiło normę. Istniał jednakże wariant tej formy, polegający na rymowaniu również zakończenia pierwszego wersu. W utworach siedmiozłogłosej sytuacja była odwrotna. Normą było rymowanie wersów, 1, 2, 4, 6, 8, natomiast brak rymu w pierwszym wersie stanowił jej wariant. Ponadto należy dodać, że poeci t'angowscy starali się stosować rymy w poezji *kin-t'i-szy* wyłącznie w którymś z tonów różnych, bądź *in-p'ing*, bądź *jang-p'ing*, co oczywiście nie oznacza, że nie spotykamy zupełnie utworów *kin-t'i-szy* ze zgłoskami rymującymi się w którymś z pozostałych tonów.

3. W poezji *kin-t'i-szy* istniały surowo przestrzegane zasady dotyczące stosowania określonych tonów językowych dla słów zajmujących określone pozycje w wersie. Poprawne ich stosowanie dawało gładkości i melodyjności wierszowi. Dla potrzeb prozodycznych Chińczycy dzielili wszystkie pięć kategorii tonów na dwie zasadnicze grupy: tony równe *p'ing*, obejmujące kategorie *in-p'ing* i *jang-p'ing* (w diagramach będziemy je oznaczać znakiem "—") oraz tony ukośne, zwane *tse* i obejmujące kategorie tonów *szang*, *k'ü* i *žu* (w diagramach oznaczamy je znakiem "v").

Najprostsze i najbardziej stereotypowe układy tonów w pięciozłogłosekach *wu-jen-szy* wyglądały w następujący sposób

v v — — v	— — — v v
— — v v —	v v v — —
	lub
— — — v v	v v — — v
v v v — —	— — v v —

Z powyższych przykładów wynika, że niezależnie od tego, czy utwór poetycki rozpoczynał się od tonu równego (—), czy od ukośnego (v), wyraz rymujący się, kończący wersy parzyste, zawsze wypadał w tonie równym. Ponadto warto zwrócić uwagę na swoistą antytezę w poszczególnych parach wersów. W każdej z par naprzeciw tonu równego w pierwszym wersie stoi ton ukośny w drugim wersie i na odwrót. Od powyżej opisaney zasady istniał wyjątek polegający na wymianie tonów na trzecim i czwartym miejscu w dwóch ostatnich wersach utworu poetyckiego, a więc zamiast — — — v v było — — v — v, a zamiast v v v — — było v v — v —, bądź też pozostawiono pierwotną formę v v v — —, naruszając w ten sposób paralelizm tonalny.

W siedmiozłogłosekach stosowano analogiczne układy tonów, poprzedzając każdy z wersów dwoma znakami o tonach przeciwnych do tonu rozpoczynającego wers w strukturze pięciozłogłosej. W rezultacie otrzymano następującą strukturę tonalną:

— — v v — — v
v v — — v v —
v v — — — v v
— — v v v — —

Wśród wielu wyjątków od tych zasad, dopuszczających odchylenia od przedstawionych diagramów tonalnych, warto jeszcze wspomnieć o zasadzie *i-san-pu-lun* (ton w zgłosce pierwszej i trzeciej nie jest istotny) dla poezji pięciozłogłosej oraz zasadzie *i-san-wu-pu-lun* (ton w zgłoskach pierwszej, trzeciej i piątej nie jest istotny) dla siedmiozłogłosek. Oznaczało to, że w wymienionych pozycjach poeta mógł użyć słowa w tonie równym lub ukośnym. Zasady te były jednakże stosowane z pewnymi ograniczeniami i powodowały określone zmiany w innych częściach wersu lub w sąsiednich wersach.

4. Jedną z istotnych cech charakterystycznych poezji *kin-t'i-szy* są konstrukcje paralelne, zwane *tui-czang* — „paralele”. Podstawą wszelkiego rodzaju wyrażen paralelnych jest odpowiedniość

gramatyczna poszczególnych członów w dwóch paralelnych wersach. Na przykład:

ts'ao	ku	jen	jen	tsi
süe	tsin	ma	ti	king
rzech.	przym.	rzech.	rzech.	przym.
trawy	zeschle	kaczka	oczy	szybkie
śnieg	stopniały	koń	kopyta	lekkie

(Wśród zeschłych traw szybko biegają oczy kaczek,
Po stopniałym śniegu lekko pomykają kopyta koni).

Ten rodzaj paralelizmu określany był terminem *k'uan-tui* — „paralelizm rozszerzony”. Znacznie trudniejsze do zastosowania były specjalne konstrukcje oparte na grupach wyrazów spokrewnionych z sobą pod względem semantycznym. Już w początkach naszej ery Chińczycy układali swoje słowniki według kategorii znaczeniowych. Na przykład do kategorii semantycznej „niebo” zaliczane były takie wyrazy, jak „słońce”, „księżyc”, „gwiazdy”, „chmury”, „deszcz” itp. Takich kategorii znaczeniowych było ponad dwadzieścia i obejmowały przede wszystkim nazwy rzeczy i zjawisk. Jednym z trudniejszych układów paralelnych w poezji t'angowskiej był paralelizm ścisły, zwany *kung-tui*, który polegał na przeciwstawieniu w dwóch paralelnych zdaniach wyrazów należących do tej samej grupy znaczeniowej. Jako przykład paralelizmu ścisłego można przytoczyć następujący dwuwiersz:

Szuang	in	tai	wu	tsi
feng	king	t'a	jen	fei
Mróz	przyciąga	taras	kruki	zbierać się
wiatr	odstrasza	pagoda	jaskółki	lecieć

(Mróz przyciąga na taras kruki, które się na nim zbierają,
Wiatr odstrasza z pagody jaskółki, które z niej odfruwają).

W tym dwuwierszu trzykrotnie zachowany został ścisły paralelizm: 1) w zakresie zjawisk atmosferycznych (mróz, wiatr), 2) w zakresie nazw budowli (taras, pagoda) i 3) w zakresie świata ptaków (kruki, jaskółki). Warto przy tym zwrócić uwagę na antonimiczny charakter wyrażen czasownikowych „przyciągać — odstraszać” i „zbierać się — odfruwąć”.

Bibliografia: Wang Li, *Han-jü szy-lü-hüe szy* (Historia wersyfikacji chińskiej), Pekin 1958; Tsiang Po-ts'ien, *Wen-t'i-lun ts'uan-jao* (Podstawowe wiadomości o rodzajach literackich), Szanghaj 1946; W. Jabłoński, *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956; T. Żbikowski, *Prozodia chińska epoki T'ang* „Przegląd Orientalistyczny”, 1966, nr 1(57), s. 13–22.

Tadeusz Żbikowski

KU-FENG: zob. KU-T'I-SZY

KU-T'I-SZY (dosł. „poezja w starym stylu”) — chińska forma poetycka uformowana w III–VII w., a w epoce T'ang rozwijająca się równolegle do poezji *kin-t'i-szy* (zob.) jako jej przeciwieństwo. Określana była też terminem *ku-feng* (dosł. „dawne pieśni obyczajowe”) lub *sin-jüe-fu* (dosł. „nowa poezja ludowa”). Najważniejsze cechy poezji *ku-t'i-szy* w przeciwieństwie do poezji *kin-t'i-szy* można przedstawić w następujących pięciu punktach:

1. Rymy mogły być stosowane nie tylko w tonie równym *p'ing*, ale również i w tonie ukośnym *tse*, a ponadto w obrębie jednego utworu rym mógł ulegać zmianom.

2. Stosowanie rymów cechowała większa swoboda, ponieważ niekoniecznie trzeba się było opierać przy doborze rymów na słownikach rymotwórczych.

3. Nie przestrzegano schematów tonalnych charakterystycznych dla poezji *kin-t'i-szy*.

4. Nie stosowano zdań i wyrażen paralelnych.

5. W zasadzie nie istniały żadne ograniczenia co do liczby znaków w wersie.

Należy przy tym pamiętać, że zdarzały się dosyć często utwory poetyckie w formie *ku-t'i-szy*, których na pierwszy rzut oka nie można było odróżnić od poezji *lü-szy* (zob.), zawierały bowiem na przykład osiem wersów pięcioletkowych lub siedmioletkowych. Dopiero analiza układu tonów pozwalała je odpowiednio zaklasyfikować. Pod względem układu tonalnego cechą charakterystyczną dla poezji *ku-t'i-szy* było

rozemieszczenie znaków o jednakowym typie tonów na drugim i czwartym miejscu w wersie pięciogłoskowym, a na drugim i czwartym lub na czwartym i szóstym w wersie siedmiogłoskowym, co bardzo rzadko się zdarzało w poezji *kin-t'i-szy*. Utwory pięciogłoskowe w formie *ku-t'i-szy* nazywano *wu-jen-ku-szy* (dosł. „dawna poezja pięciogłoskowa”), w skrócie *wu-ku*, natomiast utwory siedmiogłoskowe nazywano odpowiednio *ts'i-jen-ku-szy* lub w skrócie *ts'i-ku*.

Do poezji *ku-t'i-szy* zaliczano również utwory poetyckie o różnej długości poszczególnych wersów. Zwano je *tsa-jen* (dosł. „zmieszane słowa”) lub *czang-tuan-kü* (dosł. „długie i krótkie zdania”). Utwory poetyckie typu *tsa-jen* opierały się na wersach siedmiogłoskowych przepłatanych trójgłoskowymi i pięciogłoskowymi, czasami napotymano w nich wersy czterogłoskowe, sześciogłoskowe, a nawet dziesięciogłoskowe.

Bibliografia: Wang Li, *Han-jü szy-lü-hüe szy* (Historia wersyfikacji chińskiej), Pekin 1958; Wang Li, *Szy-ts'y ke-lü szy-kiang* (Dziesięć wykładów o zasadach wersyfikacyjnych poezji szy i ts'y), Pekin 1962; W. Jabłoński, *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956; T. Żbikowski, *Prozodia chińska epoki T'ang*, „Przegląd Orientalistyczny”, 1966, nr 1(57), s. 13–22.

Tadeusz Żbikowski

LU-SZY: (dosł. „poezja regularna”) — podstawowa forma chińskiej poezji epoki T'ang, zwanej *kin-t'i-szy* (zob.). W jej obrębie wyróżnia się dwie odmiany: *wu-jenlü-szy* (pięciogłoskową poezję regularną) i *ts'i-jen lü-szy* (siedmiogłoskową poezję regularną). Utwór poetycki w formie *lü-szy* składał się z ośmiu wersów. I ta cecha stanowiła jej wyznacznik wśród innych form zaliczanych do *kin-t'i-szy*, zachowując pozostałe elementy jej struktury prozodycznej, tj. układ rymów, rozemieszczenie tonów językowych oraz stosowanie zdań paralelnych. Paralelizmy występowały w *lü-szy* z reguły w środkowych parach wersów, tj. między 3 i 4 oraz 5 i 6 wersem utworu. Poniżej zamieszczamy ana-

lizę prozodyczną wiersza *Kuo- ku-žen czuang* (Mijając wioskę starego przyjaciela), napisanego w formie *lü-szy* przez znanego poetę z dynastii T'ang, Wang Weia (699–759):

1. ku žen ts'ie ki szu	v - v - v
2. jao wo czy t'ien kia +	- v v - - +
3. lü szu ts'un pien ho	v v - - v
4. ts'ing szan kuo wai hie +	- - v v - +
5. k'ai hien mien czang pu	- - v - v
6. pa ts'iu hua sang ma	v v v - - +
7. tai tao czung ży	v v - - v
8. huan lai tsü kü hua +	- - v v - +

Znaczenia poszczególnych głosek w wersach są następujące:

1. stary — człowiek — ponadto — kurczę — proso
2. zaprosić — ja — przyjsć — pole — dom
3. zielony — drzewo — wioska — skraj — łączyc się
4. siny — góry — mur wioski — na zewnątrz — pochylać się
5. otworzyć — drzwi powozu — być twarzą ku — plac — ogród
6. trzymać — wino — mówić — morwy — konopie
7. czekać — przyjsć — podwójny — słońce — słońce
8. wrócić — przybyć — pójść do — chryzantema — kwiat.

Tłumaczenie wiersza:

Stary przyjaciel Ts'ie Ki-szu
Zaprosił mnie, bym przybył do jego wiejskiej posiadłości,
Zielone drzewa na skraju wioski łączyły się z sobą,
A sine góry za murem siola pochylały się ku sobie.
Otworzyłem drzwi powozu i przed sobą miałem plac i ogród.
Trzymając wino w dłoniach rozmawialiśmy o morwach i konopiach.
Zatrzymałem się u niego, aż słońce wyszło powtórnie,
Wróciłem do swego domu i poszedłem między moje chryzantemy.

Zgodnie z zasadami poezji *lü-szy* wiersz ten składa się z ośmiu wersów. Rymy zaznaczone znakiem „+” rozmieszczone są prawidłowo w parzystych wersach utworu. Struktura tonalna wiersza jest w zasadzie regularna, a pewne odchylenia od normy, opisane w haśle *kin-t'i-szy* (zob.), obserwujemy w wersie pierwszym, drugim i piątym. W pierwszym wersie odchylenie polega na zamianie tonów w pozycji 3 i 4 wersu, natomiast w pozostałych wypadkach odchylenia dopuszczalne są na podstawie zasady *i-san-pu-lun* (ton w zgłosce pierwszej i trzeciej nie jest istotny). Parale-

lizmy zostały rozmieszczone prawidłowo między wersem 3 i 4, 5 i 6, a nawet można się doszukać paralelizmu rozszerzonego między wersami 7 i 8.

Bibliografia: jak przy haśle *kin-ti-szy*.

Tadeusz Żbikowski

PADA WISNUICKIE: (sansk. *pada* — część wiersza, ćwiartka lub linia zwrotki), rodzaj pieśni w literaturze Indii pñ. wsch., szczególnie popularnej w Bengalu, opiewającej uczucia dwojga kochanków: Kryszny — wcielenia Wisnu i pasterki Radhy — alegorii intuicyjnego dążenia duszy ludzkiej do Boga.

Pada składa się najczęściej z 5—7 zwrotek, z których druga to zazwyczaj refren, ostatnia zaś zwana *bhanitą* wymienia autora i zawiera jego uwagę, komentarz lub radę dla bohaterów. Widjapati, jeden z pierwszych twórców, umieszcza w niej też imię swego kolejnego mecenasa; naśladują to tylko nieliczni późniejsi poeci. Autorzy z zasady na początku utworu podają nazwę modelu melodycznego (*rāga*) i rytmicznego (*tāla*).

Pierwsze znane pieśni o tego typu budowie to bengalski zbiór *Caryāpada* (X—XII w.), o innej jednak tematyce. Niewątpliwie w tym okresie w Bengalu, Biharze i innych prowincjach wschodnich układano i śpiewano wiele podobnych utworów także o miłości Kryszny i Radhy. Należy przypuszczać, że te pieśni ludowe obok *Caryāpada* były pierwowzorem *padavali* (zbiór *pada*) z *Gītāgovindy* (Pieśń o pasterzu), sanskryckiego poematu Dżajadewy (XII w.). Choć *padavali* Dżajadewy mają budowę typową dla tego gatunku i opiewają Krysznę i Radhę, stanowią jednak część większej całości. Z tego względu nie mogą jeszcze służyć za wzór pieśni *pada*. Podobnie jest z XIV-wiecznymi pieśniami w *majthili* Umapatiego Upadhjaji umieszczonymi w sanskryckiej jednoaktówce *Pārijātaḥaraṇa* (Porwanie drzewa rajskiego) oraz bengalskimi pieśniami *Boru* Czondidasza, częścią składową poematu *Śrīkṛṣṇakīrtan* (Hymn na chwałę Kryszny).

Te wszystkie utwory, znane i popularne, utorowały drogę Widjapatiemu z Mithili (1380(?)—1460?) i Czondidaszowi z Bengalu (XV w.), pierwszym autorom pieśni *pada* stanowiącej twór już samodzielny.

Pieśni Widjatiego stanowią wyraźną kontynuację tradycyjnej liryki sanskryckiej i prakryckiej. Jeśli się zapoznać z najśłynniejszymi wzorami poezji miłosnej w tych językach (*Amaruśataka*, *Śrīgāraśataka* czy *Sattasaī*), to widać wyraźne podobieństwo między dawnymi, krótkimi zwrotekami a nieco dłuższymi pieśniami *pada*. Wynika ono nie tylko z naśladownictwa czy przeróbek oryginału klasycznego, lecz z podobnego opracowania materiału, tj. z zaakceptowania wskazówek traktatów poetyckich.

Widjapati, jak jego poprzednicy, nie opisuje określonej żywej czy wymagowanej bohaterki, lecz jej typ, który ona reprezentuje ze względu na pewne cechy swego charakteru lub na sytuację w jakiej się znajduje. Poszczególnym typom, czy też stanom poeta poświęca szereg utworów tworzących kolejne cykle tematyczne. Odnajdujemy więc tam dorastającą bohaterkę (cykl *vayaḥsandhi*), która zaczyna się interesować sprawami miłości, opisy jej dojrzewającej coraz wspanialszej urody, budzenie się uczuć u obojga bohaterów (cykl *pūrvarāga*), pierwsze spotkania i schadzki (*sandarśana*, *mīlāna*), rady i pouczenia pośredniczek oraz bardziej doświadczonych przyjaciółek (*dūtisaṃvāda*, *sakhiśikṣā*), klótnie i prośby o przebaczenie (*māna*), wyprawy na schadzkę (*abhisāra*) czy wreszcie tęsknotę i żale porzuconej (*viraha*).

Widjapati posługuje się tu określonymi konwencjami odziedziczonymi po poezji dawniejszej. Odpowiednio do charakteru, pozeji czy też sytuacji bohaterki opisuje ją przedstawiając tradycyjne obrazy, przypisuje jej określone gesty, słowa, zachowanie i odczucia.

Poezja Czondidasza natomiast różni się znacznie od utworów Widjatiego, z tego przede wszystkim względu, że jej związki z lirką tradycyjną są luźniejsze. Nie odnajdujemy tych wszystkich

cyklów tematycznych, na które łatwo podzielić pieśni Widjapatiego. W *padawali* Czondidasza wyraźnie dominuje wątek, którym się poeta z Mithili niewiele zajmował — *ākṣepānurāga* — wyznania i żale zakochanej bohaterki. O ile Widjapati tworzył zewnętrzną oprawę scenki czy sytuacji, Czondidasz kładzie nacisk na przeżycia wewnętrzne. Mimo tych różnic w *padawali* Czondidasza odnajdujemy echa dawnej liryki — wynik ciągłości tradycji poetyckiej.

Twórczość obu poetów dała początek dwu odmiennym nurtom w liryce wisznuickiej.

Pieśni *pada* Widjapatiego, wyraźnie dworskie i wyrastające z potrzeb dworu, zapoczątkowały poezję wytworną, pisaną w *brodźobuli* (sztuczna forma języka, używana tylko w tej poezji), pełną ozdób i bogatą w obrazy: strofy Czondidasza, układane w *bengali* dla czytelnika mniej wyrobionego, są dużo prostsze, choć równie pełne uczucia, i zrodziły *padę* podobne do siebie.

W twórczości Widjapatiego i częściowo Czondidasza pieśń *pada* ze względu na tematykę miała wiele odmian (pieśni miłosno-erotyczne, o Siwie i Gauri, o Gandze, hymny do Kryszny oraz innych bogów itp.), z których tylko jedną, zresztą tę najpopularniejszą, o miłości dwojga kochanków, przejął XVI-wieczny odradzający się wisznuizm bengalski i ten gatunek jako wisznuicka pieśń *pada* rozwijał się dalej.

Bohaterkę, bardzo często bezimienną, uznano za Radhę, w jej zaś ukochanym doszukano się Kryszny; identyfikację tę umożliwiał fakt, że w wielu pieśniach rzeczywiście występuje Kryszna — pasterz z Wrynwanu, wcielenie Wisznu, i jego ukochana Radha. W ten sposób sekta Czajtjanji (1486–1533) — twórcy bengalskiej formy wisznuizmu — nadała liryce o tematyce miłosno-erotycznej charakter religijny. Opiewana w pieśniach miłość nabrała sensu mistycznego, przedstawiała najwyższą prawdę, ukazywała odwieczny związek między człowiekiem i Bogiem, dawała obraz duszy dążącej do Boga.

Tę podstawę filozoficzną poezja czer-

pała z nauk Czajtjanji oraz licznych traktatów systematyzujących jego idee. Najbardziej znane z nich: *Bhaktirasāmṛtasindhu* i *Ujjvalanīlamani* Rupy Goswamiego, zawierają również zasady nowej poetyki, której podporządkowali się poeci wisznuiccy.

Padawali układało między XV a XVIII w. około 150 poetów zwanych *padakartami*, tworząc kilka tysięcy utworów. Najpłodniejszy okres rozwoju pieśni *pada* przypada na w. XVI i XVII, kiedy je pisali nie tylko poeci z Bengalu, lecz także z Asamu, Orisy, Biharu i Nepalu.

Padawali układali nie tylko poeci z powołania, lecz także wyznawcy Wisznu, oddający mu hołd piórem, choć obdarzeni talentem nie zawsze najwyższej miary. Zdarzali się jednak w tym gronie i prawdziwie genialni twórcy, równi rangą najslawniejszemu chyba Bengalczykowi, Rabindranathowi Tagore (ostatniemu autorowi zbioru pieśni *pada*), jak Gobindodasz, Gendasz, Loczondasz, Baszudeb Ghosz i inni. Dzięki ich dorobkowi można stwierdzić, że zbiory pieśni *pada* są najwspanialszą poezją, jaka na temat Kryszny i Radhy powstała w całej literaturze indyjskiej.

Bibliografia: J. C. Ghosh, *Bengali Literature*, London 1948; Sen Sukumar, *A History of Bengali Literature*, New Delhi 1960; Majumdār Bimānbihārī, *Pāmsata vatsarer padāvalī*, Kalikātā 1966; Mukhopādnyāy Harekr̥ṣṇa, *Padāvalī paricay*, Kalikātā 1963; Sen Nīratan, *Vaiṣṇav padāvalī paricay*, Kalikātā 1968.

Barbara Grabowska

P'AI-LU: (dosł. „zestawiona poezja regularna”) — jedna z form chińskiej poezji epoki T'ang, nawiązująca do struktury prozodycznej poezji *kin-t'i-szy* (zob.). Był to niemal ten sam typ wersyfikacyjny, jaki stosowano w poezji regularnej *lū-szy* (zob.) z tą jedynie różnicą, że pod względem ilości wersów wykroczał ponad ustanowioną dla *lū-szy* liczbę ośmiu. Najczęściej spotykane utwory *p'ai-lū* zawierały liczbę wersów podzielną przez dziesięć, a więc dwadzieścia, trzydzieści, pięćdziesiąt, sto

i więcej. Również i w tego rodzaju poezji stosowano bądź to wersy pięciogłoskowe, bądź siedmiogłoskowe. *P'ai-lü* określano też terminem *czang-lü*.

Bibliografia: jak przy haśle *kin-t'i-szy*.

Tadeusz Żbikowski

PĀVAIPPĀTTU: po tamilsku „pieśń dziewczęca” (od *pāvai* — „panienka”, „lalka” i *pāttu* — „pieśń”). Do tego gatunku literackiego należą *Tiruppāvai* (Święta dziewica) świątobliwej poetki Āṇṭal i *Tiruvempāvai* (Nasza święta dziewica) świątobliwego Mānikavācvara, obie z IX w. n. e. *Tiruppāvai* składa się z 30 pieśni, a *Tiruvempāvai*, stanowiąca część *Tiruvācakam* (Święte wypowiedzi) — z 20. Każda z pieśni kończy się zwrotem *ēl or empāḍḍy* („o wstań nasze dziewczę!”). Pieśni te są owocem hinduskiego odrodzenia religijnego zającego w okresie Pallava (600–900 n.e.) w Tamilnāṭu. Nāyanmāra (święci sziwaicy) i Ālvāra (święci wisznuicy) byli duchowymi przywódcami, którzy układali hymny, wyzyskując zarówno literackie, jak i ludowe formy w służbie Boga. *Pāvaippāttu* przypomina pieśń ludową.

Mówi się, że pieśni te były układane w związku ze świętem obchodzonym przez młode dziewczęta w miesiącu Mārkaḷi (od 15 grudnia do 15 stycznia). W tym okresie dziewczęta, które pościły przez całą noc, wstają o świcie, budzą towarzyszkę dom za domem i idą kąpać się w rzece albo w świętym zbiorniku. Proszą wtedy boga lub boginię, której wyobrażenie zrobiły z nadrzecznego piasku, o błogosławieństwo w postaci dobrych mężów dla siebie i obfitych deszczów dla kraju. Dokonują wtedy także pewnych obrządków. Wymienia je Āṇṭal:

Nie dotykamy masła, nie pijemy mleka; oczu naszych nie malujemy; nie nosimy kwiatów we włosach; nie myślimy, bo nie powinniśmy, ani nie roznosimy nowinek; ale dajemy jałmużnę i wsparcie.

(*Tiruppāvai*, 2)

Modlitwy dziewcząt podane przez Mānikavācakara brzmią:

Pamiętając także o nas, jak nasza Królowa zlewa słodką łaskę, tak spłyni w dół, o chmuro!

(*Tiruvempāvai*, 14)

Panie nasz, do Ciebie wnosimy modlitwę, zechciej wysłuchać!

Niech nikt prócz Twych miłośników nie obejmuje naszych wiernych ciał,

Niech nasze ręce nie służą nikomu prócz Ciebie; nasze oczy — czy noc, czy dzień — niech nie widzą nic prócz Ciebie.

(*Tiruvempāvai*, 19)

Pieśni te są teraz częścią kultury Tamilów. Nawet dzisiaj w miesiącu Markali są śpiewane przez lud w świątyniach całego Tamilnāṭu. Przekraczając jego granice, zawędrowały do Tajlandii, gdzie kilka z nich śpiewano w czasie uroczystości aż do pierwszej ćwierci naszego stulecia. Niektóre ich wiersze recytowano jako *mantry* podczas koronacji królów tajlandzkich.

Bibliografia: *Tiruvācakam* or *Sacred Utterances*, transl. G. U. Pope, Madras 1970; Āṇṭal, *Tiruppāvai*, Madras 1968; Jesudasan, *History of Tamil Literature*, Calcutta 1962.

Ramathan Sundaram

SIN-JÜE-FU: zob. KU-T'I-SZY

SZOTTEPIR-PANCZALI: (*Satyapir-pā-mcālī*) — krótkie wierszowane utwory w języku bengalskim sławiące bóstwo zwane Szottepirem, niekiedy mające formę przedstawienia teatralnego i zawierające elementy folklorystyczne.

Wiek XVI i XVII zapisały się w historii Bengalu jako okres syntezy hinduskiej i muzułmańskiej. Wzajemne oddziaływanie na siebie religii islamu i hinduizmu, a także dwóch odrębnych literatur — muzułmańskiej i hinduskiej — doprowadziło do powstania utworów, a nawet całego nurtu literackiego poświęconego nowemu bóstwu Szottepirowi. W kulisze Szottepira zwały się monoteistyczne idee islamu i bengalskiego ruchu *bhakti* reprezentowanego przez Czajtanję, twórcę bengalskiej formy wisznizmu. Szotte (*Satya*) lub Szottenarajon (*Satyanārāyaṇa*), czczony przez hindusów, był dawnym bogiem Wisznu, *pīr*, to święty muzułmański. W ten sposób w obrazie Szottepira połączyły się wierzenia obu religii.

Kult Szottepira narodził się prawdopodobnie w XIII w. Za najwcześniejsze

szy utwór poświęcony temu bóstwu tradycja indyjska uznaje poemat napisany około 1550 w. w sanskrytowanym bengali pt. *Szekoszubhodaya* (*Sekaśubhodayā*, czyli *Pomyślne pojawienie się szejka*). Zawiera on wiele opowieści o magicznej mocy szejka Dżalalud-dina, który miał przybyć do Bengalu w okresie panowania Lakszmanaseny (koniec XII w.). Przypuszcza się, że w tym dziele został wyzyskany materiał z innych wcześniejszych utworów na ten temat.

Utwory o pirach były objętościowo nieduże, tworzono je w stylu *panczali* (*pāncālī*), które z początku były hymnami rytualnymi lub pieśniami sławiącymi bóstwo, ale z czasem przybrały formę przedstawień stanowiących popularny gatunek literacki — lub w stylu *brotothā* (*vratākathā*) — literatura sławiąca bóstwa kobiece, przeznaczona głównie dla kobiet. Zawierały także elementy folkloru bengalskiego i motywy z Czondi oraz Monoszamongolkabho.

Utwory o pirach osiągnęły szczególną popularność w XVIII w. i w tym też czasie tworzyło je wielu sławnych pisarzy: Ghonoram Kobirotno, Rameszszor Bhottaczordzo, Dżojnarajon Sen, Bhorotczondro Raj. Najdłuższy i najoryginalniejszy poemat na ten temat ułożył w końcu XVIII lub na początku XIX w. poeta Krysznohori Dasz.

Szottepir-panczali pisali głównie hindusi, ale znanych jest też jako twórców tego rodzaju kilku poetów muzułmańskich, najstawniejszym z nich jest Faizullah. Według Sukumāra Sena Faizullah napisał swój poemat około 1725 r., według Haqa około 1546 lub 1575. Jego *panczali* zatytułowane *Szottepir pustok* (*Satypir pustaka*), czyli *Księga Szottepira*, cieszyło się równym powodzeniem wśród hindusów, jak też muzułmanów. Oto fragment utworu Faizulli:

Witam z szacunkiem bogów indyjskich!
Klaniam się Gopinathowi z Khanakuli,
w ukłonie cześć i opiewam Dharę-Nirańdzana,
który ma białe łoże, białe jedwabne szaty i biały tron.
Cześć las Wryndawan znad brzegów Jamuny
znany z tańców Kryszy-rasa,
Krysznę i Balaramę — synów Nandy,
świętego Czajtana z Nawadwipy,

tego czciciela Wisznu, który się zrodził w łonie Sioczi.

Oddaję cześć Pańczananie z Kamarhati,
synom Dasiarathy — Ramie i Lakszmanie,
Lakszmi, Saraswati, Gandze-Bhagirathi,
czcigodnej Sicie i innym cnotliwym żonom.
Cześć Dewakę, Rohini, Sioczi,
z której ona narodził się Czajtanja.
Słuchajcie pilnie, gorliwi wyznawcy!
Pan Szottepir wszystkich uszczęśliwi...
Ty jesteś Brahmą, Wisznu, Narajaną.
Słuchaj, wojownikowi za wiarę, ukaż się we własnej osobie! Stań się silny dla swoich czcicieli
i objaw się siedząc na tronie!
Porzuć Mekkę, wojownikowi za wiarę, i ukaż się na tronie!
Tak poeta Faizullah śpiewał u stóp Szotte.

Utwory o pirach nie posiadają może głębszych wartości artystycznych, zajmują jednak w literaturze bengalskiej sporo miejsca. Stanowią poza tym element godny odnotowania ze względu na niepowtarzalną tematykę świadcząca o ścisłej syntezie kultury hinduskiej i muzułmańskiej.

Bibliografia: Haq Enamul, *Muslim Bengali Literature*, Karachi 1957; V. A. Novikowa, *Oczerki istorii bien-galskoj literatury*, Leningrad 1965; Sen Sukumār: *History of Bengali Literature*, Delhi 1960; *Islāmi bāmlā sāhitya*, Kalikātā 1951.

Elżbieta Walterowa

TSA-JEN: zob. KU-T'I-SZY

TS'I-JEN-KU-SZY: zob. KU-T'I-SZY

TS'I-JEN LÜ-SZY: zob. LÜ-SZY

TS'I-JEN-SZY: zob. KIN-T'I-SZY

TS'I-KU: zob. KU-T'I-SZY

TSÜE-KÜ: (dosł. „oderwane zdania”) — jedna z form chińskiej poezji *kin-t'i-szy* (zob.). Czterowersowa forma poetycka, będąca jak gdyby połową utworu *lü-szy* (zob.). Stąd istnieją kontrowersyjne poglądy na temat jej genezy. Część badaczy uważa, iż *tsüe-kü* była formą pierwotną, a *lü-szy* powstała z połączenia dwóch *tsüe-kü*, inni zaś dowodzą, iż *lü-szy* była formą podstawową, a *tsüe-kü* powstała z jej podziału na dwie części. *Tsüe-kü* również mogły być zestawiane z wersów pięciogłoskowych lub siedmiogłoskowych. Zesta-

wienia paralelne występowały z reguły między wersem 2 a 3.

Bibliografia: jak przy hasle *kin-t'i-szy*.

Tadeusz Żbikowski

WU-JEN-KU-SZY: zob. **KU-T'I-SZY**

WU-JEN LÜ-SZY: zob. **LÜ-SZY**

WU-JEN-SZY: zob. **KIN-T'I-SZY**

WU-KU: zob. **KU-T'I-SZY**