

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

W wielu zeszytach naszego półrocznika obok haseł związanych z literaturami Europy pojawiały się hasła związane z literaturą sanskrytu. Chodziło nam o podkreślenie podobieństw i kontrastów rodzajów literackich lub dramatycznych należących do odmiennych kręgów kulturowych. Podany niżej zestaw haseł jest próbą rozszerzenia horyzontów badacza europejskiego o literatury narodów i ludów arabskich i tureckich, sąsiadów Europy. Mimo ich bliskiego sąsiedztwa — literatury te są mało u nas znane. Porównując gatunki arabskie i tureckie, czytelnik zauważy w formach i treści cechy zupełnie odmienne od tych, do których przywykł, ale również będzie mógł dostrzec pewne paralele. Niektóre z nich wynikają z uwarunkowań społecznych (np. podział na anonimową poezję ludową i poezję aszyków), inne — ze znanego faktu wyrastania literatury z życia (lament, kołysanka, satyryczna piosenka, pochwała, epos bohaterski) i kojarzenia poezji z muzyką (różne odmiany piosenki).

Redakcja

AĞIT: (*ahyt*), nazwa utworu tureckiej literatury ludowej anonimowej oraz twórczości poetyckiej aszyków. Lament. Nazywa się również: w Turcji *ağlama*, w Azerbejdżanie *ağrı*, u Karaimów krymskich *sağu*, *sağıt* „smętne zawodzenie”, u Kazachów *dżytau* „opłakiwanie”. W niektórych dzielnicach Anatolii pieśni żałobne nazywają *yas* (*jas*) „żałoba” lub *yakım* (*jakym*) „zawodzenie”. Dawniej w Anatolii lamenty nazywano również *sağu*, a *sağu sağmak* oznaczało „zawodzić lamenty”.

Lamenty opiewają tragiczne i smutne wydarzenia, a więc przede wszystkim śmierć bliskich krewnych, bohaterów narodowych, śmierć naturalną i na polu walki, śmierć rozbójnika i skazańca. Tematem lamentów może być nie tylko

wojna, klęska, powódź, głód, pożar, nie-szczęścia i katastrofy, lecz również rozłąka: dziewczyny z rodzicami, gdy wychodząc za mąż, opuszcza dom rodzinny, rekruta, który rozstaje się z żoną, aby odbyć służbę wojskową, lub porzucającego strony rodzinne w poszukiwaniu zarobku. Oprócz tematów świeckich powszechnie znany jest lament religijny, rozpamiętujący męczeństwo i tragiczną śmierć Husejina syna Alego w Kerbeli.

Zawodzenia-lamenty są zarówno utworami improwizowanymi przez zawodowe płaczkę lub rodziny zmarłych, jak i pisanymi przez poetów ludowych — aszyków. Wspólna nazwa *ağıt* określa tematykę tej twórczości, a nie jej formę. Forma zawodzeń jest rozmaita, poczy-

nając od lamentów prozą, poprzez utwory powstałe z połączenia 4-wierszowych strof *mânî* (zob. **MÂNÎ**) w „łańcuch *mânî*”, do bardziej wykształconych form poezji stroficznej.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

DESTAN: utwór tureckiej poezji sa-zowej. Termin ten ma zasadniczo trzy znaczenia: opowiadanie, baśń, epopeja, a w warunkach tureckich, gdzie nieznana jest epopeja narodowa, *destanami* nazywa się podania o pochodzeniu poszczególnych narodów tureckich. Mamy więc *destany*: ujugurski, gökturecki, oguzijski i inne. Treścią ich jest opis jakiegoś wydarzenia. Gatunek ten istnieje tylko w poezji sa-zowej. Składa się z 4-wierszy typu *mânî* (7- lub 11-zgłoskowce zrymowane *aaba*) lub typu *koszma* (8- lub 11-zgłoskowce z układem rymów *abab, cccb...*) o rytmie sylabicznej. Liczba strof nie jest określona. W każdym razie o ile *türkü* mają 4–5 strof, a *koszmy* do 12, to *destany* — 40, 50, a nawet i więcej. *Destany* różni od *koszm* i *türkü* długość utworu, melodia i sposób śpiewania, co jest elementem podstawowym, odróżniającym od siebie ludowe gatunki poetyckie. Formę *koszma* stosuje się do tematów lirycznych — poeta opiewa swoje uczucia; natomiast w *destanach* mamy opisy wydarzeń, które dotyczą nie jednostki, lecz społeczności: wojen, napaadów rozbójników, trzęsienia ziemi, zarazy, jaka nawiedziła jakiś obszar kraju, głodu. Zdarza się, że *destany* opiewają jakieś wydarzenia humorystyczne i komiczne, niektóre zaś mają charakter lamentów żałobnych. Obserwuje się, że *destany* o strofach typu *mânî* to najczęściej opowieści wesołe, humorystyczne; zbudowane z wierszy 11-zgłoskowych i strof typu *koszma* — opisują wydarzenia poważne: walki, powstania, bunt, pożary, klęski, chociaż i tutaj napotkać można utwory o tematyce pogodnej.

Jedną z charakterystycznych cech *destanu* jest forma rymów. Poeci dają

znaczną przewagę rymom kończącym się na *-an*, jakby dopasowując je do samej nazwy utworu. Rymy te tworzone są zarówno z wyrazów arabskich i perskich o takich zakończeniach, jak też z form gramatycznych wyrazów tureckich.

Oprócz *destanów* wierszowanych regularnie w literaturze tureckiej, również poza Turcją, spotyka się utwory noszące tę samą nazwę, ale posiadające inną formę. Są to utwory długie, w których proza przeplatana jest wierszami. Prozą opisywane są zdarzenia, natomiast monologi lub dialogi, w których ujawniają się cechy psychiczne bohaterów oraz ich przeżycia, podane są wierszem, ściślej — pieśnią.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

KASYDA: (arab.: *ķ'aşida*), arabski poemat klasyczny, poezja — *şî'r*, naśladowany później w języku perskim i tureckim.

Nazwa pochodzi od arab. *ķaşd* „cel”, był to więc „poemat celowy”, napisany (kiedyś recytowany) dla osiągnięcia jakiegoś celu: pochwały lub nagany. Jest to utwór poetycki rytmiczny monorytmiczny.

Środowisko, w jakim powstała poezja staroarabska, której doskonałą formą jest właśnie *kasyda*, to pustynia Arabii i jej mieszkańcy Beduini, „szlachetni” Arabowie, wreszcie ich życie materialne i duchowe. W dawnych czasach *kasyda* zawierała głównie pochwałę plemienia, do którego należał poeta, atak na przeciwników, a później pochwałę jakiejś osoby lub rodziny przez poetę, który oczekiwał od nich wynagrodzenia. Elegia, stanowiąca od najdawniejszych czasów wiersz samoistny, z czasem też została włączona do *kasydy*, jako pochwała zmarłego.

Kasyda w swej formie klasycznej jest już rezultatem pewnej ewolucji literackiej, jest utworem sztucznym, złożonym z kilku części nie związanych ze sobą organicznie, z różnych wątków czy te-

matów. Główne części *kasydy* są dwie: konwencjonalna, mało zróżnicowana, i okolicznościowa, „celowa”, bardziej różnorodna. Budowa taka świadczy, że *kasyda* nie jest utworem jednolitym, a tym samym nie pierwotnym, i że na całość jej złożyły się różne gatunki poetyckie, które istniały odrębnie i miały inne podłoża; były to prawdopodobnie: liryki, wiersze opisowe, satyry i elegie.

Doskonała *kasyda* powinna zawierać trzy istotne części: 1. *Nasib*, wstęp liryczny, w którym poeta opisuje swoje przybycie na miejsce obozowiska ukochanej i jej plemienia oraz swoją rozpacz, że obozowisko zastał opustoszałe. Dalej powinien nastąpić opis podróży przez pełną niebezpieczeństw pustynię, przyrody pustynnej, a przy tej okazji porównanie wierzchowca, wielbłąda czy konia do różnych zwierząt pustyni. 2. *Kasd* „cel” — główną część poematu, wyrażającą pochwałę lub naganę (satyra) skierowaną pod adresem jakiegoś plemienia lub osoby czy rodu. 3. Zakończenie — często formułujące jakąś maksymę filozoficzną lub moralną.

W części lirycznej poeta oplakuje tych, co opuścili obozowisko, skarży się przyjaciółom, w których towarzystwie zazwyczaj się znajduje, wspomina miłe chwile spędzone niegdyś z ukochaną na tych miejscach. Niewiele pozostało z dawnego obozowiska, bo odkąd opuścili je dawni mieszkańcy, wiatry i deszcze zasypały jego ślady. Z trudem tylko można odnaleźć miejsce, gdzie niegdyś było palenisko; niewyraźnie rysują się rowki i wały piasku, które otaczały namioty. Pograżonemu w zadumie poecie spływają po policzkach łzy „niby perły z rozerwanego naszyjnika”. Słowa przyjaciół, a często własna refleksja budzi go z tych rozmyślań nad przeszłością; przecież przeszłość nie wróci, a nie wiadomo, czy kochanka dochwalała wiary. Niekiedy jednak poeta, jakby nie słysząc uwag przyjaciół, rozpamiętywa głośno minione dni i opisuje scenę rozstania z ukochaną. Odtwarza wszyst-

kie okoliczności towarzyszące rozłące, przygotowania całego plemienia do wyjazdu, co nasuwa poecie okazję do różnych porównań, np. objuczonych wielbłądów do palm z chwiejącymi się szerokimi gałęziami lub do żaglowców sunących po morskich falach. Często też przy tej okazji poeta daje szczegółowy opis ukochanej dziewczyny, kreśli ideał kobiety beduińskiej, jej zalety fizyczne i duchowe. Po stracie kochanki, którą przedstawia jako ideał piękności, poeta może się pocieszyć tylko czymś takim, jak wierna wielbłądzica lub koń. Przejście do nowego przedmiotu opisu jest nagłe. Następuje szczegółowy opis wielbłądźcy, jej wszystkich zalet, z których najbardziej cenione są: silna, harmonijna budowa, równy, wytrwały chód. Poeci starają się uwydatnić wszystkie przymioty wielbłądźcy (wytrzymałość na upał, na pragnienie lub brak paszy) na tle opisu jazdy przez pustynię pełną niebezpieczeństw, gorącą i bezwodną. „Po tej pustyni potrafi biec niestrudzona wielbłądzica po kilkudniowej forsownej jeździe jeszcze tak szybko i ochotczy jak struś szybko nogi, wracający przed zmrokiem do gniazda”. Jeszcze częściej bieg wielbłądźcy porównywany jest do galopu dzikiego osła. Trzecim zwierzęciem służącym do porównań z szybką wielbłądzicą jest kozioł dużej antylopy. Niektórzy poeci woleli opisywać raczej konia niż wielbłąda.

Opis konia lub wielbłąda na tle groźnej przyrody kończy pierwszą, konwencjonalną część *kasydy*. Treść części pierwszej wskazuje, że nie jest ona tworem jednolitym. Rozmyślenia i skargi poety na tle opustoszałego obozowiska oraz wspomnienie kochanki stanowią tzw. *nasib*, liryczną część poematu. Opis wierzchowca, jazda przez pustynię, obrazki z życia zwierząt, polowania, burze mają charakter epiczny i zdają się pochodzić z innego źródła.

Do części drugiej, „celowej”, przechodzi poeta bez żadnego nawiązania. Ta część poematu, *kasyda* właściwa, ma

za cel pochwałę albo wyszydzenie jakiegoś plemienia czy wybitnej osobistości, a także pochwałę samego autora. Jeśli poeta wychwalał jakiegoś męża, to wysławiał wszystkie jego zalety fizyczne, świadczące o szlachetnej rasie (m. in. orli nos, wysoki wzrost), oraz najlepsze cechy charakteru i cnoty, ujawniające się tak w życiu prywatnym, jak i społecznym. A najwyżej cenione wśród „szlachetnych synów pustyni” były: męstwo, dzielność i gościnność. Dawało to poecie znowu okazję do różnych porównań. Tak np. przy opisie gościnności poeta przywoływał na pamięć obraz ostrej zimy, chłodu i głodu, kiedy wszelka istota żywa kryje się, pies nawet nie chce wyjść z jamy, żeby czekać na obcego przybysza. W taki to czas szczodry Beduin rozpala wielkie ognisko na wysokim wzgórzu, by z daleka widoczny blask zapraszał biednych, głodnych i przemarzniętych. Dla przybyłych gości szlachetny gospodarz mógł nawet zabić wielbłądzącą żrebną w ostatnim miesiącu, żeby ich nakarmić specjami delikatnego płodu i tłuszczem z garbu zwierzęcia.

W *kasydach*-satyrach poeta zarzucał przeciwnikowi przede wszystkim tchórzostwo i skąpstwo, jako wady najbardziej pogardzane przez Arabów pustyni. Wyszydano też wady fizyczne, podawano w wątpliwość pochodzenie.

Kasyda-elegia rozwinęła się ze skarg i zawodzeń po zmarłych. Oddzielne wiersze czy pieśni żałobne ujęto potem w formę artystyczną *kasydy*, która przejęła większą część motywów z *kasydy* pochwalnej. Sławiła więc zmarłego jako wielkiego rycerza, obrońcę swego szczepu i wspaniałomyślnego żywiciela biednych.

Po koniec *kasyd* dołączają jeszcze poeci krótkie gnomiczne sentencje, o przeznaczeniu, zmienności losu, czy też etyczne napomnienia — maksymy filozoficzno-moralne.

Strona formalna *kasydy* jest również bardzo specyficzna. *Kasyda* to poemat

o bardzo rygorystycznych zasadach budowy. Wiersze, tzw. *bajty* „namioty”, podzielone są średniówką na połowy. Średniówka wypada z reguły, przy wierszach doskonałych, między wyrazami, lecz zdarza się, że dzieli wyraz. W pierwszym wierszu *kasydy*, zwanym *matla*, rymują się oba półwiersze, a w następnych tylko drugie półwiersze. Jeden rym występujący w drugim półwierszu powtarza się w całym poemacie bez względu na jego wielkość. A liczba wierszy w *kasydzie* wynosi zwykle od kilkunastu do kilkudziesięciu. Jest to oczywiście bardzo krępujące dla poety, zwłaszcza w długim poemacie liczącym do 90, a nawet 100 wierszy. Nie są to jedyne rygory ograniczające swobodę wypowiedzi poetyckiej. Dochodzi jeszcze rytm. Rytm arabski jest iloczasowy i polega na stałym następstwie krótkich i długich zgłosek w określonym porządku. Wiersze składają się ze stóp, a te ze zgłosek. Arabskie stopy liczą 3—5 zgłosek. Poematy z czasów przedmuzułmańskich (VI i początek VII w.) były budowane według mniej więcej 12 różnych metrów (później było ich 16). Wyróżniano metra jednorodne, powstałe przez kilkakrotne powtarzanie tej samej stopy, i metra różnorodne, w których powtarzają się po sobie dwie różne stopy. Najprostsze i najprostsze było metrum *rağaz* (dyjambiczne metrum bez średniówki), używane początkowo w krótkich okolicznościowych utworach. W czasach islamu posługiwano się tą formą w dłuższych utworach i *kasydzie*. Później dopiero rozwinęły się inne metra; nie znamy jednak bliżej ich ewolucji (teorię metryki arabskiej zbudował dopiero słynny gramatyk i leksykograf Ahmad ibn Khalil w VIII w.). Najczęściej używane metra w *kasydzie* arabskiej były następujące: *tawīl*, *wāfir*, *kāmīl*, *basīt*, *raḡal*, *khafīf*, *munsariḥ*, *maḍīd*, *hazag*, *rağaz*, *sarī*.

Kasydę arabską naśladowali poeci, którzy pisali w innych językach muzułmańskich, zwłaszcza po persku i tu-

recku. Poeci perscy, jak Anwari i Khakani, są sławni jako mistrzowie *kasydy*. W świecie arabskim *kasyda* przetrwała do naszych dni. Oczywiście utrzymała się przede wszystkim forma zewnętrzna, rytm i rym, w pewnym zaś stopniu budowa, niekiedy powtarzają się też obrazy poetyckie. Tematyka natomiast ulegała zmianie w zależności od czasu, miejsca i środowiska, ale i w treści pojawiają się czasem pewne konwencjonalne obrazy poezji staroarabskiej, choć nie odpowiadające już rzeczywistości.

Najsłynniejsze *kasydy* arabskie z okresu muzułmańskiego to *mu'allaki* (arab. *mu'allakāt*). Nazwa ich wywodzi się od słowa *allaka* „zawiesić”, part. pass. *mu'allak*, f. *mu'allaka* „zawieszony”. Były to więc „poematy zawieszone”. Wyróżniano je na konkursach poetyckich urządzanych w Arabii przedmuzułmańskiej w Ukāz w pobliżu Mekki, na których poeci recytowali swoje utwory. Specjalne jury przyznawało zwycięzcom nagrody, a ich poematy cieszyły się powszechną sławą. Właśnie 7 lub 10 takich najsłynniejszych *kāsyd*, jak głosi tradycja arabska, zostało wyszytych złotem i zawieszonych w świątyni Ka'abie w Mekce — stąd ich nazwa „poematy zawieszzone”, lub też „poematy złote” (*mudhahhabat*). *Mu'allaki* uchodziły za wzór doskonałej poezji arabskiej, były naśladowane i doczekały się licznych komentarzy. Autorami tych *kasyd-mu'allak* byli: Imru'l-Kajs, Tarafa ibn al-Abd, Zuhajr ibn Abī Sulmā, Labīd ibn Babi'a, Antara ibn Šaddād, Amr ibn Kulthūm, Al-Hārtith ibn Hilizza, Majmūn al-A'šā, An-Nābiga adh-Dhubjān i Ubajd ibn al-Abras.

Bibliografia. Najważniejsze zbiory arabskie *kasyd*: *Mu'allakat* — 7 *kasyd* z komentarzem Ibn al-Anbārī (zm. 939); *Mu'allakat* — 9 *kasyd* z komentarzem Ibn an-Nahhāsa (zm. 950); *Mu'allakat* — 7 *kasyd* z komentarzem az-Zauzāniego (zm. 1093); *Mu'allakat* — 10 *kasyd* z komentarzem at-Tibriziego (zm. 1109). Większość autorów *mu'allak*, jak np. Nābiga,

Tarafa, Antara, Zuhajr, Imru'l-Kajs, pozostawiła zbiory swoich *kasyd*, tj. *Diwāny*. Najsławniejsze (poza *mu'allakami*) obszerne antologie *kasyd*: Mufaddal al-Ḍabbi, *Mufaddaliyyāt* (VIII/IX w.); Abū Tammāma i al-Bukhturī, *Hamāsa*, (IX w.); Abū Zajd al-Kurašī, *Gamharat aš'ar al-Arab*, (IX w.). Tłumaczenia i opracowania europejskie: F. Krenkow, *Kasyda*, [w:] *Encyklopédie de l'Islam*, t. 3 (1927), s. 843—844; F. A. Arnold, *Septem Mo'allakāt, Carmina antiquissima Arabum*, Leipzig 1850; Ph. Wolf, *Die sieben Preisgedichte der Araber*, Rotveit 1857; F. Ahlwardt, *The Diwan of the six Arabic Poets*, London 1870; L. Abel, *Die sieben Mu'allakat*, Berlin 1891; G. Jacob, *Altarabisches Beduinenleben nach den Quellen geschildert*, Berlin 1897; M. Hartmann, *Metrum und Rhythmus. Die Entstehung der arabischen Versmasse*, Giessen 1896; T. Kowalski, *Na szlakach islamu*, Kraków 1935 (zwłaszcza rozdziały: 1 — *Poezja staroarabska* i 3 — *Próba charakterystyki twórczości arabskiej*, oraz dołączone tłumaczenie dwóch *kasyd*); Gaudfroy-Demombynes, *Introduction au «Livre de la Poésie et des Poètes» — Mukaddimatu K. aš-ši'r wa's-šū'arā'*. Texte arabe d'après l'éd. de Goeje avec introduction, traduction et commentaire par G.-D., Paris 1947. Wiadomości i informacje o *kasydach* arabskich zawierają również historie literatury arabskiej z C. Brockelmannem na czele.

Józef Bielawski

KOŞMA: (koszma), nazwa utworu poezji ludowej i poezji aszyków w literaturze tureckiej i azerbejdżańskiej. Opis *koszmy* w rozmaitych podręcznikach literatury oraz w pracach badaczy form poetyckich nie były zadowalające, zawierały zawsze jakieś luki, niekonsekwencje, a niekiedy sprzeczności. Uczeń tureccki, Mehmed Fuat Köprülüzade,

Ahmed Talat, Riza Nur, oraz europejscy, a wśród nich orientalista polski Tadeusz Kowalski, starali się w badaniach nad *koşmą* zastosować metodę językoznawczą i, wychodząc od nazwy, określić charakter utworu. Nazwa pochodzi od pnia czasownikowego *koş-* (*koş-*). W języku tureckim występują formy *koşma* „muzyka przy tańcach, śpiewanie przy tańcach” i *koşuk* „śpiew” oraz „śpiew przy tańcach”. Forma ta, notowana w znaczeniu poezji, a ściślej: *kasydy*, w dziele Mahmuda Kaszgarskiego (XI w.) *Divan lugat at türk* oraz w poemacie dydaktycznym Jusufa Has-hariba z Balasagun (Środkowa Azja) *Kutadgu bilik* (XI w.), występuje także w czagatajskim (starouzbekim), u poety Nevaiego.

Kożuk w ugarskim oznacza „wiersz”, a czasownik *kożul* — „być ułożonym” (o wierszu). W narzeczu altajskim *kożon* znaczy „pieśń” (również wesoła), *kożondo* — „śpiewać”, *kożondot* — „kazać, zmusić, skłonić do śpiewania”, *kożonczy* — „pieśniarz”.

W narzeczu taranczyńskim i komańskim *koszak* znaczy „pieśń historyczna”, *koszak koszy* — „śpiewać pieśń historyczną, legendę” („improvizować”). „Twórca pieśni, pieśniarz” w taranczyńskim — *koszakczy*, w komańskim — *koszycy*.

U Kara-Kirgizów „śpiewanie” — *koszok*, „śpiewać” — *koszokto*. Pień czasownikowy *kosz-* w ugarskim i czagatajskim — „układać wiersze, opiewać i opłakiwać zmarłego”.

Wychodząc z pierwszego, podstawowego znaczenia pnia *kosz-* „dodać, dołączyć, sprzęgać”, uczeni wysnuli wniosek, że nazwa ta oznacza zespolenie tekstu pieśni z melodią albo — ten pogląd reprezentował T. Kowalski — ściśle powiązanie ze sobą strof, co w rezultacie miało oznaczać w ogóle poezję, lub też poematy zbudowane dwudzielnie przez zespolenie ze sobą dwóch odpowiadających sobie elementów.

Badanie formy tych utworów wykaza-

ło, że *kożony* altajskie to utwory wierszowane długie — zarówno stroficzne, jak i wolne. Wiersze najczęściej 7- i 8-zgłoskowe, przy czym oba rodzaje wierszy występują obok siebie bez jakichkolwiek ograniczeń. Układ rymów w *kożonach* jest bardzo rozmaity i trudno mówić o jakiejś regularności w obrębie poszczególnych utworów. Zdarzają się także utwory noszące tę nazwę, lecz pisane prozą.

U Kara-Kirgizów *koszok* budowane jest z 7-zgłoskowych strof 4-wierszowych, choć nie stanowi to reguły, tak samo jak nieregularny jest układ rymów.

Tureckie *koszma* to utwory stroficzne. Składają się one z 4-wierszowych strof, przy czym dominuje 11-zgłoskowiec, chociaż zdarza się, wprawdzie rzadko, i 8-zgłoskowiec. Liczba strof jest bardzo rozmaita, od 2 do 12. Układ rymów charakteryzujący tureckie *koszma* jest dla pierwszej strofy *abcb*, a dla dalszych — *dddb*, *eeeb* itd., albo też *abab* dla pierwszej strofy, dla dalszych *cccb*, *dddb* itd. Czwarty wiersz, którego rym wiąże strofy, może być stałym refrenem.

Na ogół aszykowie wymieniają swoje imię (zawołanie poetyckie) w ostatniej strofie utworu, chociaż bywa, że *koszmy*, których autorstwo jest bezsporne, nie zawierają imienia poety.

Treść tych utworów jest najrozmaitsza. Jak podają źródła, *kożon* altajskie może być również wesołe, u Taranczy i Komanów jest pieśnią historyczną, u Uzbeków — lamentem żałobnym. Widać z tego, że zarówno forma, jak i treść różnie są u poszczególnych ludów tureckich i nie stanowią żadnych ram, w które dałoby się ująć ten rodzaj twórczości ludowej.

Próby powiązania tureckiej *koszmy* ze starouzbekim *koszuk* i altajskim *kożon* dały w wyniku jedynie stwierdzenie, że wszystkie te nazwy pochodzą od jednego pnia czasownikowego *kosz-*.

Dopiero badania wybitnego folklorysty-

sty tureckiego Pertev Nâîlî Boratava, który poddał analizie zarówno teksty *koszmów*, jak i twierdzenia oraz wnioski niektórych uczonych, pozwalają zrozumieć istotę tej twórczości. Na podstawie badań anatolijskich *koszmów* Pertev Nâîlî Boratav stwierdza, że zapisane w starych zbiorach *koszmy* są treści miłosnej i filozoficznej. W oparciu o te materiały nie można nic pewnego powiedzieć na temat długości tego gatunku. Ogólnie biorąc, *koszmy* są krótsze od *destanów* (zob. **DESTAN**). Pod wspólnym tytułem *koszma* znalazły się w starych zbiorach poezje pisane 11-zgłoskowcem utwory o treści miłosnej i filozoficznej. Podobnie postąpiono w późniejszych antologiach i zbiorach — gromadzono w jednym dziale wszystkie utwory 11-zgłoskowe, z wyjątkiem *destanów*. Zdarza się, że w starych zbiorach utwory o tej samej rytmice, formie, treści i długości nazywane są różnie: albo *koszma*, albo *türkü*, *Ğevherî*, *Kerem*, *dâği*, *türkmeni*, *bozlak* itp., przy czym np. *Kerem* nie oznacza imienia autora, bo imię poety zawarte jest w ostatniej strofie utworu i brzmi inaczej. Należy z tego wyciągnąć wniosek, że zarówno wyraz *koszma*, jak i inne tytuły utworów, np. *Kerem*, oznaczają nazwę melodii.

Przy dzisiejszym stanie wiedzy, kiedy nie przeprowadzono jeszcze wszechstronnych badań *koszmy* jako utworu poetyckiego i jako utworu muzycznego, nie potrafimy dać prawidłowego opisu tego gatunku literackiego. Na podstawie istniejących materiałów i przeprowadzonych badań stwierdzić można, że *koszma* jest powszechna dla całej tureckiej twórczości ludowej i że nie ma jednolitego charakteru. W różnych okręgach geograficznych Anatolii twórczość poszczególnych plemion i środowisk wykazuje rozmaite cechy poezji i muzyki *koszmy*.

Badacze przyjęli nazwę *koszma* w znaczeniu formy poezji ludowej i sufickiej, którą miał zapoczątkować poeta Junus Emre (XIII w.) w Anatolii; na-

zwa ta odnosiła się również i do terenu Azerbejdżanu. Skłonni byli nawet określać tą nazwą wszystkie rodzaje poezji, poza dywanową.

Chociaż niektórzy badacze zwrócili uwagę na związek *koszmy* z muzyką, na istnienie melodii tanecznych, zwanych np. *Ankara koszmasy* lub *Topal kozma*, jednak nie poświęcili temu związkowi większej uwagi. Obserwacje seansów aszyków — poetów sazowych — wykazały, że druga część ich wystąpień zaczyna się *koszmą*, a kończy *destanem* i że śpiew ich związany jest ściślej z treścią utworu niż z jego formą. Dlatego właśnie dawano *koszmom* takie nazwy, jak *Kerem*, *Ğarip* czy *Köroğlu*. W nazwach tych należy szukać związku muzyki ze słowami. *Koszmy* śpiewane są na 24 sposoby.

Już analiza tych faktów doprowadza do wniosku, że nie można objaśniać tych utworów tylko z punktu widzenia treści, rytmiki i formy, z pominięciem towarzyszącej im muzyki.

Nagrania i zapisy nutowe utworów zwanych *koszma* nie wykazują jednorodności. Są wśród nich takie, które pod względem formy i rytmiki odpowiadają 7-zgłoskowemu poematowi *mânî* lub utworom aszyków zwanym *divanî*, albo takie, których strofy rozszerzone są 2-wierszowym refrenem. Pod nazwą *koszma* zanotowany jest również utwór o treści humorystycznej. Jest to rozmowa dziewczyny z chłopcem, posiadająca ciekawą właściwość formalną: w każdej następnej strofie wypowiedzianej przez chłopca powiększa się liczba wierszy. Utwory takie są znane w różnych okręgach Anatolii, nie nadaje się im jednak — z wyjątkiem tego jednego — nazwy *koszma*. Z zebranych materiałów wynika jasno, że *koszma* oznacza melodię. Nagrania i zapisy pozwalają na stworzenie prawdopodobnego schematu muzyczno-słownego *koszmy*. *Koszma* zaczyna się przygrywką *sazu* w mniej więcej określonym rytmie, najczęściej melodii tanecznej. Potem następuje część

słowna z akompaniamentem *sazu*, przy czym w części tej są przerwy, które wypełnia przygrywka *sazu*. Niekiedy po tej części w rytmie wolnym melodia przechodzi znowu w taneczną. W części słowno-muzycznej taniec jest zwolniony albo ustaje zupełnie, w części końcowej przyspiesza znowu w takt żywej melodii tanecznej. Taki charakter tańca nie jest wyłączny dla *koszmy*, lecz właściwy i dla innych melodii tanecznych.

Brak jest wiadomości o cechach muzyki *koszuk-kozonów* w poezji ludowej poza Anatolią, brak też starych zapisów, co uniemożliwia porównanie ich pod względem formy z *koszmami* anatolijskimi. Zanotowane *koszoki* Kara-Kirgizów nie wykazują żadnych podobieństw formalnych.

Pozostaje otwarte zagadnienie pochodzenia *koszmy*, a mianowicie, czy istnieje możliwość wpływów literatury irańskiej na jej powstanie. Możliwe jest, że *koszma* powstała niezależnie od wpływów literatury irańskiej, najpierw jako nieregularna forma poezji epickiej, później przekształcona w utwór stroficzny o przedstawionej wyżej formie. Przypuszczenie, że *koszmy* pojawiły się na terenie Anatolii w w. XIII, nie ma uzasadnienia. Według dotychczasowych wyników badań najwcześniejsze poezje ludowe w formie 11-zgłoskowych *koszmów* zanotowane zostały na terenie Anatolii w końcu XV wieku.

Badania Boratava dowiodły, że analiza tekstów pod względem formy i treści nie jest wystarczająca do studiów nad twórczością ludową. To nie forma i treść różnią między sobą poszczególne utwory poetyckie o różnej nazwie, lecz towarzysząca ich recytacji muzyka lub sposób ich wypowiedzania przed słuchaczami. Tak więc nazwa utworu poetyckiego *koszma* nie określa gatunku poetyckiego, lecz formę muzyczną, zastosowaną przez poetę *sazowego* do danego utworu.

Nim przedstawimy przekształcenia, jakim ulegała *koszma* w twórczości aszyków, poświęćmy tym poetom kilka

słów. Twórczość aszyków nie jest jednolita. Rozróżniamy wśród nich dwa typy poetów: tych, którzy improwizowali swe utwory przy akompaniamentie instrumentu muzycznego, tzw. *sazu* — poetów *sazowych*, oraz tych, którzy nie śpiewali przy akompaniamentie *sazu*, lecz poezje swoje pisali — „poetów pióra”. Z jednej strony aszykowie związani z ludem tworzyli poezje na wzór utworów ludowych, w rytmice sylabicznej *hece*, z drugiej, szczególnie bardziej wykształceni, ulegali wpływom klasycznej literatury dywanowej i tworzyli swe poezje w rytmice iloczasowej arabsko-perskiej — *aruz*, przejmując formy klasycznej poezji dywanowej.

Aszykowie wprowadzili do *koszmów*, które są wybitnie narodowe i ludowe, tzw. formę *musammat*. W klasycznej poezji, wzorującej się na poezji arabsko-perskiej, *musammat* polega na zastosowaniu w utworze metrum symetrycznego, które 16-zgłoskowy wiersz dzieli na dwa wiersze po 8 zgłoszek, a dystych (*bejt*), stanowiący podstawową jednostkę, przekształca w strofę 4-wierszową. Aszykowie dzieląc 11-zgłoskowiec *koszmy* otrzymywali dwa wiersze: 6- i 5-zgłoskowy. Z 4-wierszowej strofy, będącej podstawową jednostką *koszmy*, powstawała w ten sposób nierównomierna strofa 8-wierszowa. Takie utwory nazywają się *musammatlı koşma* (*musammatlı kozma*).

Wzorując się na klasycznej formie *müstezad*, polegającej na wprowadzeniu po każdym dystychu dodatkowego wiersza w rytmice powstałej z połączenia dwu stóp — pierwszej i ostatniej — aszykowie po każdych dwóch wierszach *koszmy* wprowadzali wiersz trzeci, tworząc w ten sposób *musammatlı ayaklı koşma*.

Nie były to jednak jedyne przekształcenia. Przejęli oni z poezji dywanowej sztukę tzw. *iade*, polegającą na tym, że wyraz, który występuje na końcu dystychu, wprowadza się jako początkowy następnego dystychu. Aszykowie i te

sztuczną i wymyślną formę zastosowali w *koszmach*, dając im nazwę *musammatli ayaklı zincirleme koşma*. *Zincirleme* znaczy „otoczony łańcuchem”, i rzeczywiście, oddalanie się od czysto ludowych form i przekształcanie *koszmy* przez wprowadzenie do niej cech poezji klasycznej dało w wyniku utwory pozbawione wartości poetyckiej, a spięte „łańcuchem” sztuczności.

Bibliografia: Pertev Nâili Boratav, *Koşma*, [w:] *İslâm Ansiklopedisi*, t. 6, s. 876—880 (tam też bibliografia dotycząca badań nad formą *koszma*); İsmail Habib Sevük, *Edebiyat Bilgileri*, Istanbul 1942, s. 218—219.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

MAKĀMA: (pl. *makāmāt*) gatunek arabskiej prozy literackiej, forma opowiadania łotrzykowskiego — żywych obrazków z życia różnych warstw społeczeństwa arabskiego, malowanych bardzo wyszukaniem językiem w prozie rymowanej (arab. *sağ*). *Makāma* oznacza: „miejsce przebywania, posiedzenia”, „posiedzenie, zebranie” (franc. *séance*), i wywodzi się od arab. czasownika *kāma* „stać, przebywać, odbywać posiedzenie”.

Makāma w dawnym języku arabskim pierwotnie znaczyło zebranie członków plemienia; jest to synonim słowa *nadī*, *nadwa* „zebranie, miejsce zebrania”. Bywa też używane do oznaczania zebrania, na których kalifowie omajjadzcy gromadzili wiernych dla wysłuchania budujących opowieści. Ibn Kūtajba, sławny pisarz arabski z IX w., mówi o takich zebraniach w *Ujūn al-akhbār* (rozdz. *Makāmāt*). Wyras ten później przyjmuje znaczenie bardziej ogólne: „opowiadanie ustne”.

Lecz już w IX w. słowo to powoli traci pierwotny sens, zaczyna przyjmować znaczenie uroczystej a dowcipnej oracji (*harangue*) żebraka-włóczęgi, oszusta czy łotrzyka, który stara się

wyrażać w języku sugestywnym, wyszukany, w celu wywarcia wrażenia na zebranych przygodnie słuchaczach i wyłudzenia od nich pieniędzy. Takie uroczyste oracje dowcipnych żebraków stały się z czasem gatunkiem literackim we właściwym tego słowa znaczeniu.

Cechy charakterystyczne klasycznej *makamy* to: krótka forma literacka, krótkie opowiadanie, zawierające przeważnie przygody sprytnych oszustów, łotrzyków, często wykształconych filików, pisane przez ludzi do głębi znających tajniki języka arabskiego, pełnego synonimów, homonimów, rzadkich wyrazów i archaizmów — trudnych do zrozumienia. W klasycznych *makamach* występują dwie główne postaci: „opowiadacz” (*rāwī*) i bohater. Akcja opowiadania toczy się zwykle tak: jakiś oszust, żebrak-włóczęga, krasomówca, wyraża swoje opinie na różne tematy wobec podziwającego go tłumu lub uczestniczy w przygodach mniej lub więcej osobliwych. Wypowiedzi i opinie tego bohatera są przytaczane przez opowiadacza, który stanowi drugą nieodzowną postać w *makamach* klasycznych. Te mowy i opinie są wygłaszane w prozie rymowanej. Inaczej: *makama* to szkic, scenka rodzajowa czy rodzaj *mi-mu* pisanego wyszukaniem językiem w prozie rymowanej. Główna postać, bohater opowiadań, gra najprzeróżniejsze role w dziwnych sytuacjach i wycoufuje się z nich, w razie konieczności stosując podstępny nicponia i wybiegi oszusta. Przy okazji autor porusza tematy literackie, religijne lub społeczne i wyraża swoje osobiste poglądy na dane zagadnienie.

U dwóch mistrzów *makamy* klasycznej, al-Hamadhānīego i al-Harīrīego, główne postacie ich opowiadań mają charakterystyczne imiona. U al-Hamadhānīego opowiadacz nazywa się Isā ibn Hišām, a bohater — Abū'l-Fath al-Iskan-dari; u al-Harīrīego opowiadacz nosi nazwę Harīth ibn Hammām, bohater — Abū Zajd as-Saruḡi. Każda *makama*

posiada tytuł, który zwykle, choć nie zawsze, wskazuje na jej treść.

Przyjmuje się, że pierwszym autorem opowiadań w stylu *makam* był żyjący w Bagdadzie wybitny filolog i leksyko- graf arabski Ibn Durajd (837—933, ur. w Basrze), który przekazał poza pracami filologicznymi ciekawy zbiór opowiadań, *hadīthów*. Były to krótkie, żywe, pełne werwy i dowcipu sceny z życia Beduinów, pisane prozą rymowaną. Nie możemy jednak wydać pełnego sądu o tych opowiadaniach, ponieważ nie zachowały się do naszych dni, jedynie nikle urywki ocalały w dziełach filologów, m. in. w al-Kālīego (XI w.) *K. al-Āmālī*.

Prawdziwym twórcą, który nadał temu osobliwemu gatunkowi literackiemu samodzielną i doskonałą formę, był Badi'az-Zaman al-Hamadhānī (968—1007), poeta i prozaik, znany m. in. jako mistrz arabskiego stylu epistolarnego, Pers z pochodzenia, lecz Arab z wychowania i kultury; autor ten należał do tych przedstawicieli pisarzy-wagabundów, którzy zebrali dziedzictwo poetów satyry arabskiej (*hiğā'*) z pierwszych wieków islamu. Zbiór *makam* (ok. 50) al-Hamadhānīego jest dziełem oryginalnym, często stojącym na wysokim poziomie. Abū'l-Fath al-Iskandari, bohater jego opowiadań, zawsze zmieniający swoją rolę, wypowiada swoje myśli w prozie rymowanej, która u ówczesnych mu pisarzy zaczęła panować w podniosłym stylu epistolarnym. Temu bohaterowi przeciwstawiony jest narrator, Isā ibn Hišām, opowiadający jakiś epizod, w którym występuje bohater, Abū'l-Fath: jako podróżnik, kaznodzieja, czy też jako nieoczekiwana postać wśród podziwiałego go tłumu, któremu rzuca „fale” elokwencji i kończy zbieraniem pieniędzy. Taki jest schemat tych opowiadań, choć nie wszystkich. Problemami centralnymi niektórych *makam* są sprawy krytyki. Opowiadania te dostarczają autorowi, ukrywającemu się za osobą bohatera, okazji do opisywania

różnych scen ulicznych, snucia opowieści o wydarzeniach minionych i wyrażania własnych opinii. Spotykamy więc w *makamach* al-Hamadhānīego wykłady literackie, filologiczne, filozoficzne i teologiczne. Prócz dążenia do oryginalności w treści — widoczna jest u autora wielka troska również o formę. W wielu opowiadaniach widać talent dramatyczny i umiejętność ukazowania stanów psychicznych. Al-Hamadhānī troszczy się także o ozdobny, kwiecisty język. Jednak w większości *makam* stylistą i leksykograf trzymają za rękę artystę twórcę. Krytykowano np. znanego pisarza arabskiego z w. IX, al-Gāhiza (*makama* 14), oskarżając go o używanie w pismach języka zbyt prostego i potocznego. Sam al-Hamadhānī pisał opowiadania dla wybranych, kasty zawodowych literatów i filologów. W tłumaczeniu trudno oddać bogactwo prozy rymowanej, aliteracji, rymów *makam*. Lecz pozostają: komizm sytuacji, smak estetyczny szczegółu realistycznego i słownictwo techniczne, np. nomenklatura gastronomiczna, żargon żebraków i oszustów, mocna leksyka „seksualna” itp. (*makama* 26 i 31).

Makama 30, w której akcja toczy się wokół konkursu na opis konia, zorganizowanego przez znanego mecenasa literatów i poetów, księcia syryjskiego Sajf ad-Daula (X w.), dostarcza bardzo interesującego materiału leksykograficznego. Al-Hamadhānī ma więc zasługę stworzenia nowego gatunku w literaturze arabskiej. Nie możemy jednak w pełni ocenić jego talentu literackiego, ponieważ — jeśli wierzyć tradycji — zachowała się jedynie ósma część jego *makam*. Al-Hamadhānī nie miał wśród współczesnych i bezpośrednich następców godnych siebie naśladowców. Dopiero w wiek później pojawili się: Ibn Nakija i al-Ĥarirī, który zdobył największy rozgłos właśnie jako autor *makam*. Tymczasem jeden z autorów, Ibn Šaraf (zm. 1068), wyjątkowo posłużył się formą *makamy* dla wyrażenia

opinii o poetach arabskich. Ibn Nakija (1020—1092), poeta i filolog z Bagdadu, którego inne dzieła nie zachowały się, pozostawił 9 *makam*. Autor nie trzymał się w nich jednak klasycznego modelu stworzonego przez al-Hamadhānīego, zerwał m. in. z zasadą jedności bohatera, a także jedności opowiadacza, wprowadzając do akcji wiele postaci. Istotna dla niego była wyszukana forma artystyczna dla wyrażenia prostych treści.

Do perfekcji formalnej, a zarazem do zwyrodnienia treści *makamy* doprowadził al-Harīrī (1054—1122), gramatyk i filolog arabski z Basry, znany jako wielki purysta języka arabskiego, Pers z pochodzenia, lecz Arab z kultury. Jego *makamy* nie wytrzymują porównania z *makamami* al-Hamadhānīego, jeśli chodzi o oryginalność treści. Jego język natomiast odznacza się niesłychanym bogactwem, artyzmem i wyszukaniem doprowadzonym niekiedy do absurdu. I to właśnie zapewniło jego opowiadaniom niesłychaną popularność, oczywiście wśród elity intelektualnej, filologów i leksykografów oraz wszelkich ówczesnych pięknoduchów; stanowiły one „delicje” intelektualne dla wybrednych czytelników arabskich przez długie wieki. Al-Harīrī dokonuje istnych akrobacji językowych i literackich, ze szkodą dla treści opowiadań. Doczekały się też te *makamy* licznych komentarzy, które były nieodzowne dla przeciętnego, nawet inteligentnego czytelnika. Al-Harīrī doprowadził do niesłychanej perfekcji formę *makamy*, ale nie wzbogacił jej treści, raczej ją zubożył. Autor umieszcza bohatera, Abū Zajd as-Sarūḡīego, w centrum opowiadanych przez rawiego, al-Hāritha ibn Hammāma, historii. Podobno prawdziwy „cygan”, wagabunda, miał dostarczyć al-Harīrīemu inspiracji do napisania *makam*, a w każdym razie pierwszej z nich. *Makamy* al-Harīrīego pod względem formy są szczytowym osiągnięciem artystycznej prozy arabskiej. Naśladowali je nie tylko pisarze arabscy, ale i perscy oraz

tureccy, a nawet europejscy tłumaczący literaturę arabską (np. Rückert w Niemczech). *Makamy* al-Harīrīego inspirowały również miniaturzystów arabskich ze szkoły bagdadzkiej (XII—XIII w.).

Począwszy od XII w. *makama* zachowuje u późniejszych autorów tylko kunszt retoryczny. Forma zewnętrzna stała się jedyną specyfiką tego gatunku literackiego i mogła przyjmować jak najbardziej różnorodne treści: a niekiedy i sposób przedstawienia akcji odbiegał znacznie od wzorów klasycznych. Najwybitniejsi uczeni i pisarze arabscy poświęcają swoje pióra temu modnemu gatunkowi literackiemu, np. al-Gāzalī (zm. 1111), wielki teolog i filozof islamu, az-Zamakhšari (zm. 1143), znany filolog i teolog, autor słynnego komentarza do *Koranu* — *Al-Kaššāf* „Odkrywający”. *Makamy* pisują niekiedy lekarze i mistycy. *Makama* stała się z czasem prostym ćwiczeniem zwolenników retoryki, pragnących podtrzymać dawne tradycje językowe przez użycie rzadkich słów i wyrażen wykwintnych, mających niewiele wspólnego z literaturą piękną. Tak więc mistycy pisali *makamy* traktujące o tematyce mistycznej, jak np. Šihāb ad-Dīn as-Suhrawardī (zm. 1191) w dziele: *Makāmāt as-sūfiyya*. Dla celów filozoficzno-mistycznych posłużył się formą *makamy* Šams ad-Dīn Muh ibn Ibrāhīm ad-Dimiški (zm. 1327), który pozostawił zbiór 50 tego rodzaju opowiadań pt. *Makāmāt al-falsafijja wa't-targamāt as-sūfiyya*. Wielki i bardzo płodny pisarz-encyklopedysta arabski z Egiptu XV w. również posługiwał się odmianą *makamy*, choć wyrzekł się jej formy tradycyjnej, dla najbardziej różnych dziedzin wiedzy i tematów; traktował w nich sprawy religijne i świeckie, np. o jakości perfum i kwiatów, to znów poruszał tematy bardzo sprośne.

Nie zapomniano w świecie arabskim o *makamie* w nowszych czasach. Jeszcze w XVIII w. literat Jūsuf ibn Sālim al-Hifni (zm. 1764) przedstawiał w swoich opowiadaniach *Makāmāt al-muhā-*

kama bajna'l-mudām wa'z-zuhūr ulubiony w literaturze arabskiej „spór” o pierwszeństwo między jakimiś dwoma rzeczami (*munāzara*), w danym wypadku spór między winem i kwiatami. Arab-chrześcijanin z Bejrutu, Nāṣif al-Jāziǧī (1871), podjął tę formę opowiadania w dziele pt. *Maḡma' al-bahrajn* (Zlewisko dwóch mórz), zawierającym 60 *makam*, do których sam napisał komentarz; było to bardzo udane naśladownictwo *makam* al-Harīriego.

Forma *makam* była naśladowana i w innych kulturach orientalnych. W Persji szczególnie ceniono *makamy* kadiego Hamīd ad-Din al-Balkhiego (zm. 1164). Inny znany autor perski, Arūdī Samarḳandi (XII—XIII w.), w dziele *Čahār maḳāle* (Cztery rozprawy) dorównuje arabskim mistrzom klasycznym. Zbiór jego opowiadań również zawiera *munāzaraty*, np. między młodością i starością, sunnitą i szyitą, lekarzem i astronomem, wiosną i jesienią, miłością i szaleństwem.

W Hiszpanii Żyd Rabbi Jehūda ben Šelōmō Ḥarīzī (XIII w.) przetłumaczył *makamy* al-Harīriego na język hebrajski i sam napisał 50 opowiadań w formie *makam* pt.: *Sefer taḥḳemoni*, używając zrecznie cytatów biblijnych. Pisał też na Wschodzie *makamy* w języku syryjskim i innych.

Bibliografia: C. Brockelmann, *Maḳāma*, [w:] *Encyclopédie de l'Islam*, t. 3, s. 170—172; de Crussard, *Études sur les séances de Hariri*, Paris 1923; C. Dumas, *Le Héros de maqāmāt de Hariri*, Abou-Zaid de Seroudj, vol. 1, Alger 1917; F. Gabrieli, *La Maqama Madirijja di al-Hamadānī*, [w zbiorze:] *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, IV, 1949; B. az-Z Hamadhānī, *Maqāmāt*, z komentarzem Muhammada Abduha Beryouth, wyd. 3, 1924; al-Ḥarīrī, *Maqamat*, vol. 1, Le Caire 1933; Cl. Huart, *Les Séances d'Ibn Nāqiyā*, „Journal Asiatique”, sér. 10, t. XII, 1908, s. 435—454; de Lagarde, *Iudae Harizii Macamae*, Goettingen 1881,

Hannover 1924; A. Mez, *Abū l-Oāsim Hikāyat Abū'l-Qāsim: Ein Bagdader Sittenbild von Muh. ibn Ahmad Abu'l Mutahhar al-Azdi*, vol. 1, Heidelberg 1902; Ch. Pellat, *Le Milieu basrien et la formation de Gāhiz*, Paris 1953; H. Pérès, *Les Origines d'un roman célèbre de la littérature arabe moderne*, [w:] *Bulletin d'Études Orientales*, X, 1934—1944, s. 1—18; W. Prendergast, *The maqāmāt of Badi'az-Zaman al-Hamadani*, translated from Arabic, London—Madras 1915; O. Rescher, *Beiträge zur Maqamen-Litteratur*, Heft 4, Istanbul 1914, s. 123—153, i *Beiträge zur Maqāmen-Litteratur*, Heft 5: *Die Maqāmen des Hamadsānī*, aus dem Arabischen übersetzt von O. Rescher, Leonberg 1913; najnowsza publikacja zawierająca bogatą bibliografię pojawiła się w serii *Études Arabes et Islamiques*: *Al-Hamadhānī, Choix de Maqāmāt (Séances)*, traduites de l'arabe par R. Blachère et P. Masnou, Paris 1957.

Józef Bielawski

MĀNĪ: w Turcji najbardziej rozpowszechniona forma anonimowej poezji ludowej. Nazwa wywodzi się od arab. *ma'nā* „sens, myśl, idea” i w formie *mānī* rozpowszechniona jest prawie w całej Anatolii, w Stambule i Rumelii (na Bałkanach), u Gagauzów Besarabii i Turków Krymskich, gdzie równocześnie występuje nazwa *cir* (dżir), pochodna od *yir* (jyr). W Urfie tego rodzaju utwory recytowane przez kobiety nazywają *meāni*, a przez mężczyzn — *hoyrat* (hojrat). W Diyarbekirze obok *mānī* nadaje się nazwę *hoyrat* utworom *māna*, charakteryzującym się bogatą grą słów. W okręgu Denizli w Azerbejdżanie i niektórych miejscowościach wschodniej Anatolii noszą nazwę *bayatī* (bajati), u Miszerów — *çin* (czin), co u Turków krymskich oznacza formę poetycką o innym układzie. W wielu regionach Anatolii nadaje się im nazwę *türkü*. W Trapezuncie utwory te nazywają

atma, (wyróżnia je refren, który stworzony jest z ostatniego słowa ostatniego wiersza z partykułą spójnikową *de*). W okręgu Konii nadaje się tej formie także nazwę *dörtleme*, a w dawnych czasach nazywano ją *arandak* lub *aşula*. Nie wiadomo nic o pochodzeniu formy *mânî*. Uczeń przyjmował możliwość wpływów irańskich oraz prawdopodobieństwo, że forma ta jest rodzima dla literackiej twórczości tureckiej. Wiadomo, że *mânî* na teren Anatolii przybyła wraz z napływającymi plemionami z centralnej Azji.

Mânî składa się z pojedynczej strofy 4-wierszowej. Wiersze są 7-zgłoskowe o rytmie sylabicznej, tzw. *hece* (*hedže*), bez stałej cezury lub ze stałą cezurą 4-3 czy 3-4, niekiedy 2-3-2. Zdarzają się strofy *mânî* 8- oraz 11-zgłoskowe. Jedną z charakterystycznych cech tego gatunku jest układ rymów *aaba*, który nawet wówczas, gdy *mânî* jest utworem wielostroficznym, zachowuje z punktu widzenia porządku rymów niezależność strofy. Nie jest to jednak jedyny układ rymów spotykany w tego rodzaju utworach. W tzw. *cinastî mânî* (*džinastî mani*), czyli w utworach zbudowanych na zasadzie gry słów, układ rymów jest *abcb*. *Cinastî mânî*, spotykane często we wschodniej Anatolii i w Azerbejdżanie, a ulubione w „muzycznych” kawiarniach stambulskich w w. XIX, polegają na tym, że rym w drugim i w ostatnim wierszu utworzony jest z identycznych sylab (z wyrazów jednobrzmiących) o różnym znaczeniu. Uznano to za bardzo cenny element utworu. W kawiarniach, w czasie turniejów poetyckich, *cinastî mânî* pisano na tablicach, często w formie nie 4-wiersza, lecz 2-wiersza, co tym bardziej usprawiedliwiała zagubienie rymu w pierwszym wersie strofy 4-wierszowej. Oto przykład takiego utworu:

Adam aman *kuzusu*

Çay kuru çeşme kuru, nerden içsin
[kuzu su?

Beni yakipbitiren, bir ananın *kuzusu*.

Człowieku, litości, jagniątko,
Rzeczka sucha, źródło suche, skąd się
[napije jagnię?
Mnie spaliło [w ogniu miłości] pewnej
matki dziecię [jagnię]

Cinastî mânî były — co jest dość istotne — improwizowane przez poetów ludowych (aszyków), znanych jako twórców *manici* (*manidži*). Nazwiska ich zachowały się w twórczości aszyków. Stambulskie *mânî* aszyków to nieco zmieniona czy udoskonalona forma dawnych anonimowych utworów. Aszykowie, zachowując formę, rozciągnęli ją na tematy nie spotykane w twórczości ludowej, a mianowicie religijne (sufickie).

Są wypadki kiedy *mânî* ma więcej niż cztery wiersze. Wówczas układ rymów jest *aabaca* lub *abcbdb*. Zdarza się także, że strofa skrócona jest do trzech wierszy. Wypadnięcie jednego z dwóch pierwszych wierszy nie powoduje uszkodzenia konstrukcji *mânî*. Na miejscu tego wiersza pozostaje słowo lub grupa dźwięków nie mająca znaczenia — element kalamburu. Tego rodzaju utwór nazywa się *kesik mânî* „*mânî* ucięte”. W „uciętych *mânî*”, zarówno tych z grą słów (*cinastî*), jak i bez kalamburu, dodaje się przed słowem rymującym słówka: *azizem* „jam miły” lub *azizim* „mój miły”, *azziyem* „jam miły”, *men aziz* „ja miły”, *bala* „dziecię”, *balacan* (*baładzan*) „dziecino”, *aşik* (*aszyk*) „poeta, pieśniarz ludowy”, *aşik der* „pieśniarz mowy”.

Tego rodzaju utwory w muzycznych kawiarniach stambulskich uzupełniano słowami *adam*, *aman* „człowieku”, „łaski”, stanowiącymi wykrzykniki nie spełniające konkretnego znaczenia. Po słowach tych następował rym albo *redif* (słowo powtarzające się po każdym rymie). W *mânî* pełnych, 4-wierszowych, słowa te dodawane są na początku utworu, i taki utwór nazywa się *ayakli mânî* — „*mânî* z nogami”.

Każda strofa *mânî* wyraża całość treściową, zamyka w sobie pełną wypowiedź. Stanowi to zasadniczą cechę tureckiej poezji ludowej. Pod względem

treści *mânî* dzieli się na dwie części: pierwsze dwa wiersze dają opis przyrody, spostrzeżenia z życia codziennego, z otoczenia poety; dwa końcowe wiersze mają charakter osobisty, wypowiadają przeżycia i uczucia twórcy utworu. Tak więc pierwsze dwa wiersze stanowią fazę przygotowawczą — autor szuka odpowiednich słów i rymów dla wypowiedzenia zasadniczej treści. Są to gotowe szablony, które poeta zgromadził w swej pamięci, by wykorzystać je w odpowiednim momencie, i dlatego nie są związane treściowo z dwoma ostatnimi wierszami. *Mânî* to utwory improwizowane, a w związku z tym poeta, wypowiadając dwa pierwsze wiersze, wygospodarowuje sobie czas na stworzenie dwóch nowych, aktualnych, związanych z problemem chwili. Zasadniczo do tych dwóch pierwszych wierszy, zwanych *muhmelât* „nieważne, bez sensu, nie mające znaczenia” lub *zevâid* „zbędne”, ani poeta, ani jego słuchacze nie przywiązują zbyt wielkiej wagi, chociaż za najpiękniejsze utwory uznane są takie, w których pocie uda się połączyć opis przyrody, świata zewnętrznego z przeżyciami wewnętrznymi człowieka. Takie zespolenie zbliża *mânî* do form artystycznej poezji, jakimi są utwory 4-wierszowe — *rubajaty* i *tujugi* (*rubai*, *tuyug*).

Mânî są recytowane, a często śpiewane na melodię prymitywną i nieskomplikowaną. Są to więc piosenki ludowe śpiewane przy najrozmaitszych okazjach. Jedną z nich jest dzień *Hydrylez* (*Hidir Ilyas*), przypadający na 23 kwietnia, święto wiosny. W dniu tym młode dziewczęta starają się dowiedzieć czegoś o swej przyszłości. Piosenki te noszą rozmaite nazwy, w zależności od dzielnic kraju, a więc: *mantivar*, *bahtiyar*, *bahtivar*, *martaval*, *vartivar*, *vasf-i hal* — „wróżebne”. W przeddzień święta wiosny dziewczęta wkładają do napełnionego wodą dzbaną o szerokiej szyjce biżuterię lub ozdoby, dzban przykrywają tiulem i ustawiają w blasku księżyca

lub pod krzakiem róży. Rano w dzień *Hydrylezu* jedna z dziewcząt wyjmuje z dzbaną poszczególne przedmioty, a druga śpiewa *mânî*. Treść piosenki przepowiada przyszłość właściciela przedmiotu.

Większość *mânî* ma charakter piosenek miłosnych, śpiewają je, przekomarzając się ze sobą, dziewczęta i chłopcy. Taki utwór nazywa się *karşılıklı mânî* (*karszylykly*) „dwustronne, przeciwstawne”, czyli *mânî* z odpowiedzią.

Okazją do tworzenia *mânî* są także uroczystości weselne, trwające kilka dni — ostatniego wieczoru w gronie przyjaciółek rozplecinom i pożegnaniu z rodzicami towarzyszą piosenki.

W formie *mânî* opowiadają w listach swą tęsknotę ci, których los rzucił na obczyznę, i ci, którzy pozostając w ojczyźnie, tęsknią za przebywającymi poza granicami kraju.

Mânî śpiewają kobiety pracujące w polu, tocząc w ten sposób z sobą rozmowy lub żartobliwie zaczepiając przechodniów. Piosenki z *Findik* nad Morzem Czarnym śpiewane przez kobiety przy wspólnej pracy nazywają się *Findik mânileri*.

Przeważnie z wierszy 8-zgłoskowych zbudowane są *mânî* stróżów nocnych i doboszów. Handlarze zachwalający towary uzupełniają swe utwory refrenami, a opowiadacze wiejscy włączają ten rodzaj utworów w swe opowiadania.

Strofy *mânî* stanowią materiał do różnego rodzaju dłuższych piosenek o rozmaitej treści, a więc miłosnych, satyrycznych, żołnierskich, rozbójniczych, do lamentów żałobnych i tekstów do melodii tanecznych. Samodzielne, 4-wierszowe strofy *mânî*, wiążące się ze sobą tematycznie, mogą być połączone w utwory wielostroficzne, w tzw. „łańcuchy *mânî*”, jakie tworzyli aszykowie. Jednym z takich, zachowanych w źródłach, utworów, składającym się z 43 strof *mânî*, jest historia proroka Izmaila. Do wielostroficznych utworów powstałych z połączenia strof *mânî* należą tzw.

bekçi destanları (bekczy destanlary) „opowiadania stróżów nocnych” oraz *davulcu destanları* (dawuldzu destanlary) „opowiadania doboszów”, którzy w wieczory w czasie ramazanu lub w dni świąteczne pragną w ten sposób zebrać od słuchaczy datki.

Strofy *mânî* opracowane pod względem tematycznym, ułożone jedna po drugiej i powiązane melodią, tworzą piosenki — *türkü*. Wówczas 4-wierszowa strofa może ulec pewnym zmianom charakterystycznym dla pieśni, może być rozbudowana przez jeden czy kilka wierszy refrenu lub rozszerzona o jakieś słowa w zależności od tego, czego wymaga melodia. Zdarza się, że wspomniane *karşılıkli mânî* połączone w formie pieśni — *türkü* — przekształcają się w strofy 2-wierszowe. Dzieje się tak, gdyż zasadniczą częścią strofy jest rozmowa zawarta w dwóch ostatnich wierszach. Każda z osób biorących udział w tej rozmowie-pieśni opuszcza część opisową strofy i, pragnąc jak najszybciej odpowiedzieć swemu rozmówcy, zamyka swą wypowiedź w dwóch wierszach. Utwory te w rejonach wschodnich Morza Czarnego nazywają się *karşılama* lub *karşı-beri*.

O pochodzeniu i czasie powstania *mânî* nie konkretnego powiedzieć nie można. Wydaje się ona równie stara, jak stara jest twórczość ludowa, i tak jak wiele rodzajów poezji ludowej tureckiej — pomijając piosenki stróżów nocnych, doboszów, kawiarniane i opowiadaczy wiejskich — kultywowana jest głównie przez kobiety.

Współcześnie wielką popularnością cieszą się tworzone w formie *mânî* utwory poezji artystycznej.

Bibliografia: Obszerna bibliografia podana jest w: Pertev Nâilî Boratav, *Mânî* [w:] *İslâm Ansiklopedisi*, t. 7, Istanbul 1957, s. 285—288. Autor pominął jednak prace T. Kowalskiego: *Ze studiów nad formą poezji ludowej tureckich*, Kraków 1922; *Piosenki ludowe anatolskie o rozbójniku Czaky-*

dżym, „Rocznik Orientalistyczny”, Kraków 1916—1918, t. 1, s. 337—355.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

NINNI: utwór poetycki tureckiej anonimowej literatury ludowej. Kołysanka.

Utwór stroficzny, składający się ze strof 4-wierszowych, których liczba nie jest określona. Wiersze 8-zgłoskowe o rytmice sylabicznej *hece* (*hedže*). Układ rymów w strofach *aaab*, *cccb*... Ostatni wiersz oprócz rymu zakończeniowy jest tzw. *redifem*, czyli słowem — w tym wypadku *ninni*, odpowiadającym naszemu *luli* — które powtarza się na końcu wiersza każdej strofy. Melodia kołysanek jest najczęściej improwizowana.

Tę ludową formę kołysanek stosują poeci do utworów o treści humorystycznej i patriotycznej. Oprócz strof 4-wierszowych zdarzają się w *ninni* artystycznych także 5-wierszowe, o układzie rymów *aaabb*, *ccddd*..., przy czym wiersze czwarty i piąty mają stały *redif ninni*.

Kołysankami tureckimi zainteresował się orientalista węgierski, pierwszy badacz folkloru tureckiego, I. Kúnos. Zebrał on pewną ich liczbę i wydał, poprzedzając wstępem, po turecku, pt. *Les Berceuses turques. (Ninni)*, Istanbul 1925. Wśród tych tekstów znajdują się jednakże innego rodzaju utwory, mające niewiele wspólnego z kołysankami.

Bibliografia: İsmail Habib Sevük, *Edebiyat Bilgileri*, Istanbul 1942, s. 208.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

SIRA, SIRAT: rodzaj arabskiej prozy literackiej, rycerski epos ludowy, romans rycerski. *Sira* lub *sirat* „sposób życia, sposób postępowania, żywot”, wywodzi się od czasownika arab. *sāra* „iść, postępować”. Stąd pochodzi inne pokrewne znaczenie tego pojęcia: „historia” lub „biografia”, np. najwcześniejsza biografia proroka Muhammada

nazywa się *Sīrat an-Nabī* (*Żywot Pro-roka*). Następnie nazwą *sirat* oznaczano w literaturze arabskiej przede wszystkim historyczno-fantastyczne historie sławnych postaci lub też całych plemion, były to więc opowieści lub romanse rycerskie typu ludowego.

Siraty to najbardziej typowy rodzaj ludowej literatury arabskiej ze względu tak na swą treść, jak formę i swoiste właściwości. Stanowią one odtworzenie w wyobraźni ludu arabskiego — w późniejszych wiekach znajdującego się w zależności od innych ugrupowań etnicznych muzułmańskich, Persów i Turków — wielkiej przeszłości Arabów, ich zwycięskich pochodów, świetności ich kultury i cywilizacji. Odtwarzają ideał Araba, jego cnoty i zalety, ideał, który przeszedł pewną istotną ewolucję przynajmniej w dwóch okresach historii Arabów: w okresie przedmuzułmańskim był to ideał szlachetnego Araba-Beduina, rycerza i poety, a za czasów islamu — Araba-Muzułmanina broniącego honoru, ale zarazem będącego obrońcą islamu, wcielającym w życie jego ideał moralny.

Romanse rycerskie, *siraty*, zawierają przede wszystkim obrazy z życia Arabów na Półwyspie Arabskim, ich zmagania się z surową przyrodą, pustynią, ich walki międzyplemienne itp. oraz zwycięskie pochody rycerzy arabskich walczących w imię nowej wiary, zwłaszcza w pierwszych wiekach islamu. Cechy te odróżniają m. in. *sirat* od bardziej u nas znanego rodzaju ludowej literatury arabskiej — *opowieści z 1001 nocy*, które ukazują przede wszystkim życie miejskie społeczności arabsko-muzułmańskiej.

Siraty arabskie były przez długie wieki przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie, rozwijane, zmieniane i wzbogacane. Pewne ich partie były już dobrze znane w IX i X wieku. Tak np. wspomina o nich znany, bardzo sumienny pisarz arabski, Ibn an-Nadīm (X w.), w cennym dziele *Kitāb al-Fihrist* (*Księga-katalog*). Jako literatura przekazy-

wana ustnie i przeznaczona dla ludu, eposy te charakteryzuje język prosty i łatwy, bliski potocznemu. *Siraty* w zasadzie pisane były prozą, ale podobnie jak *opowieści z 1001 nocy* przeplatane są bardzo obficie wierszami, niekiedy bardzo pięknymi i w niczym nie ustępującymi klasycznej poezji arabskiej, co świadczy o wielkim zamiłowaniu Arabów do poezji, obserwowanym od najdawniejszych czasów do dnia dzisiejszego.

Istnieją różne tradycje o początkach utrwalania na piśmie tych opowieści rycerskich, najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że zostały ostatecznie zredagowane i spisane dopiero w w. XIV (a niektóre może już w XIII) na terenie państwa Mameluków, obejmującego Egipt i Syrię. Był to już okres dekadencji Arabów, ich upadku politycznego i kulturalnego, zależności od obcych panujących. Mamelucy bowiem, choć reprezentowali jeszcze państwo arabskie, byli Turkami lub Czerkiesami z pochodzenia. Arabowie w tym okresie poniżenia wspominali dawną wielkość, żyli nią, starali się ją utrwalić na piśmie.

Siraty arabskie są bardzo obszerne, znacznie przewyższają objętością *opowieści z 1001 nocy*. Zachowała się pokaźna ich liczba, dzisiaj w większości zostały już opublikowane. Podamy krótką charakterystykę kilku najważniejszych z nich i najbardziej popularnych w świecie arabskim. Wypada nadmienić, że w krajach arabskich jeszcze i dziś (nie mówiąc o niedalekiej przeszłości) spotyka się zawodowych „opowiadaczy”, wygłaszających i recytujących urywki z tych romansów.

1. *Sirat Antara* to najbardziej znany i ceniony epos rycerski ze względu na formę literacką i treść. Jest to utwór bardzo obszerny, liczy bowiem 8 tomów, około 3500 stron tekstu arabskiego (tekst arabski zajmuje znacznie mniej miejsca: w arabskim piśmie nie znaczy się samogłosek), czyli jest prawie dwa razy obszerniejszy niż zbiór *1001 nocy*.

Dlatego *Sirat Antara* jest bardzo cennym dokumentem epoki, obrazuje życie Arabów-Beduinów, ich walkę, zwyczaje i obyczaje, ich świat myśli i ideały. Sam bohater eposu, Antara ibn Saddād, to sławny poeta przedmuzułmański; jest wcieleniem ideału dzielności, gościnności, elokwencji i szlachetnej miłości (*muruwwa, dijāfa, balāga-fasāha, mahabbā*). Epos ten cieszy się do dziś wielką popularnością w krajach arabskich. Redagowane są specjalne wydania młodzieżowe tego eposu w licznych odmianach. I w Europie romans ten zdobył sobie sławę w dobie romantyzmu. Był popularny we Francji XIX w., tłumaczony w obszernych fragmentach przez orientalistów, opracowywany literacko przez znanych pisarzy (np. Lamartine'a). Był nazywany niekiedy „Iliadą Arabów”, bo jak *Iliada* maluje obraz życia pogańskich Greków, tak *Sirat Antara* daje obraz życia pogańskich Arabów.

2. *Sirat Banī Hilāl* znany jest jako *Sirat Abī Zajd al-Hilālī*. Epos nieco mniejszy rozmiarami od poprzedniego, głównym tematem opowieści jest zwycięski pochod plemienia arabskiego Banū Hilāl, które wyruszyło z Egiptu, oraz jego walki i przygody w Afryce Północnej. Opowieść ta osnuta jest na wydarzeniach historycznych (plemię Banū Hilāl zostało wypędzone przez dynastię Fatymidów z Egiptu w X w. i powędrowało w kierunku Afryki Północnej, prowadząc walki z ludnością miejscową i tereny te arabizując), lecz równocześnie pełna fantastycznych przygód i niezwykłych czynów bohaterów (m. in. Abū Zajda al-Hilālī) w wielu krajach (Bizancjum, Indie, Abisynia), co jest niezgodne z historyczną prawdą. Dzieło to nie posiada takiej wartości artystycznej jak *Sirat Antara*, niemniej jednak jest bardzo popularne i jeszcze do dziś żywe w tradycji ustnej w krajach arabskich. Niektórzy z badaczy arabskich nazywają ten właśnie epos *Iliadą* arabską,

ponieważ bohaterem tutaj jest całe plemię arabskie, a nie jednostka.

3. *Sirat al-Amira Dhāt al-Himma* to najobszerniejszy ze znanych *siratów* arabskich, choć mniej popularny; wydanie kairskie tego eposu liczy 7 grubych tomów (blisko 5000 stron tekstu arabskiego). Głównym tematem są walki Arabów z Bizancjum za Omajjadów i pierwszych Abbasydów (od VII do X w.), głównie za Hārūna ar-Rašīda. Około trzech wieków trwający konflikt arabsko-bizantyjski posłużył za temat do eposu *Żywot Księżnej Dhāt al-Himma i jej syna Abd al-Wahhāba*. Jest to długa opowieść fantastyczna, oparta na różnych legendach i miejscowych opowiadaniach, wzbogacona w ciągu wieków przez zawodowych opowiadaczy. Daty nie odgrywają tutaj wielkiej roli. Ramy czasowe zostały w opowieści rozciągnięte aż do wojen krzyżowych. Utwór dość wyraźnie rozpada się na dwie główne części: pierwsza, krótka, obejmuje panowanie Omajjadów (do połowy VIII w.), druga — panowanie Abbasydów. W pierwszej wydarzenia rozgrywają się głównie na terenie Hirdżazu i Syrii oraz Azji Mniejszej, Konstantynopola; w drugiej głównym terenem akcji jest Azja Mniejsza, głównie jedno miasto-twierdza Militeny-Malatii. Utwór ten, podobnie jak i inne tego rodzaju, jest pisany prozą lekką, bogato przeplatana wierszami. Oprócz licznych scen wojennych zawiera piękne opisy i liryki. Głównym bohaterem jest kobieta, księżniczka Dhāt al-Himma; niektórzy nazywają ją arabską Jeanne d'Arc.

Zaznaczyć wypada, że z eposem tym łączy się tematycznie turecki epos ludowy *Sajjid Battāl*, przedstawiający walki Turków z Bizancjum.

4. *Sirat Sajf ibn Dhī Jazān* (znacznie mniejszy rozmiarami, liczący około 1500 stron tekstu arabskiego) przedstawia historię króla Jemenu, wasala władców perskich Sasanidów (z okresu przedmuzułmańskiego), oraz jego niezwykle

walki w dalekich krajach, m. in. w Abisynii. Akcja utworu odbiega bardzo od rzeczywistości historycznej. Mimo że utwór ten nie posiada wielkiej wartości obiektywnej, jest jednak popularny wśród Arabów. Znajdujemy w nim ciekawe opisy i piękne pieśni zagrzewające bohaterów do walki i sławiące ich czyny.

5. *Sirat (Kışsa) al-Amīr Hamza Pahlavān* to opowieść przedstawiająca życie oraz bohaterskie czyny emira Hamzy, pochodzącego z rodziny proroka Muhammada, i jego walki z Persami. Zaczyna się od przedstawienia potężnego państwa Sasanidów, mądrego władcy Anuszirwana i jego sławnego ministra Buzurgmihra, ich pokojowych stosunków z Arabami. Akcja opowieści sięga czasów muzułmańskich. Niewiele w tej opowieści faktów historycznych, dużo anachronizmów i fantastycznych wydarzeń. Objętością równa się mniej więcej *Sirat Sajf ibn Dhī Jazan* (około 1500 stron tekstu arabskiego), pisany jest, jak inne, prozą bogato przeplataną wierszami.

6. *Sirat al-Gandaba* lub *Sirat Dhū'l-Himma* — epos pochodzący mniej więcej z w. XII, przypisywany niejakiemu Nagd ibn Hišām al-Hāšimī, al-Higazī. Według tradycji powstał z początkiem panowania Abbasydów, lecz wydarzenia w nim przedstawione świadczą, że epos ten pochodzi ze znacznie późniejszego okresu. Jest to interesująca opowieść o przygodach rycerskich i perypetiach miłosnych występujących w niej bohaterów, ukazuje dzielność i odwagę Arabów, ich zwyczaje. Należy do jednych z ciekawszych *siratów* arabskich, dotąd mało znany.

7. *Sirat az-Zāhir Bajbars* — obszerna opowieść, licząca 5 grubych tomów (około 3000 stron tekstu arabskiego), należy do bardzo wyróżnianych i cenionych arabskich eposów rycerskich. Cieszy się szczególnie wielką popularnością w Egipcie i Syrii, gdzie doczekał się wielu opracowań i wydań. Ze względu na treść zajmuje on wśród *siratów* odrębne

miejsce. Przede wszystkim mniej w nim pierwiastka fantastycznego, jest bardziej związany z rzeczywistością historyczną — panowaniem dynastii Mameluków w Egipcie i Syrii, głównie z panowaniem bohatera tej opowieści, władcy Bajbarsa. W arabskiej literaturze ludowej bohaterem islamu w walkach z krzyżowcami jest Bajbars, a nie Saladyn, który odegrał decydującą rolę w wojnach krzyżowych. Bajbars występuje również w *opowieściach 1001 nocy*, w opowiadaniach związanych z Egiptem. *Sirat Bajbars* zawiera wiele interesujących opisów życia ludu egipskiego, zwłaszcza życia miejskiego. Najlepiej jednak jest przedstawione życie niższych warstw miejskich. I tak jak inne eposy rycerskie arabskie czerpały materiał głównie z życia Beduinów, przekazując ich ducha i tradycje, tak *Sirat Bajbars* maluje obrazy z życia ludności osiadłej Egiptu XIII i XIV stulecia. Epos jest silnie prześiąknięty islamem (również w przeciwstawieniu do innych eposów rycerskich, gdzie islam w zasadzie jest potraktowany powierzchownie), wszystko ujmując się niejako z religijnego punktu widzenia; mnóstwo w nim opisów wierzeń ludowych, cudów, świętych, talizmanów itp., czyli islam zniekształcony, ludowy.

8. *Sirat (Kışsa) Firūz Šāh*. Ten niewielki w porównaniu z poprzednim (około 1300 stron tekstu arabskiego), ani też nie tak popularny epos, również związany jest z panowaniem Mameluków w Egipcie. Główną postacią, wokół której osnuto akcję, jest jeden z władców mameluckich, Firūz Šāh.

Siratów arabskich jest więcej, przedstawiliśmy najważniejsze z nich. W całości są one jeszcze mało opracowane, ostatnio dopiero wzrosło zainteresowanie nimi również wśród uczonych arabskich.

Bibliografia: B. Heller, *Sirat Antar*, [w:] *Encyclopédie de l'Islam*, t. 4, s. 464—468; Levi della Vida, *Sira*, [w:] *Encyclopédie de l'Islam*, t. 4, s. 458—462 (1934); T. Hamilton, *An-*

tar, a Bedouin Romance, t. 1—4, London 1819—1820; tłumaczenie francuskie tegoż: *Antar, roman bédouin*, Paris 1819; M. Devic, *Les Aventures d'Antar*, Paris 1864; G. Rouger, *Romans Antara*, według starych źródeł arabskich, przekład autoryzowany F. Mirandoli (bardzo krótka wersja eposu, nie oddająca obrazu jego treści i wartości artystycznych); A. Lamartine, *Vies des Grands Hommes*, I, Paris 1856, s. 267—345; J. Sękowski, *Antar, fantazja poetycka*, [w:] *Soczinienija*, I, 1858; B. Heller, *Die Bedeutung des Arabischen für die vergleichende Literaturwissenschaft*, Leipzig 1931; R. Paret, *Sirat Sajf ibn Dhi Jazan, ein arabischer Volksroman*, Hannover 1924; Abd al-Hamid Janus, „*Al-Hilalijja*” in *History and Folk-literature*, Cairo 1956 (dobre arabskie opracowanie *Sirat Banī Hilāl*); H. Wangelin, *Zur Sirat az-Zahīr Bajbars*, Bonn 1936; H. Wangelin, *Das arabische Volksbuch vom König az-Zahīr Bajbars*, Stuttgart 1936; R. Paret, *Der Ritterroman von Umar ibn an-Nu'man*, Tübingen 1927 (opracowanie krótkiego romansu rycerskiego włączonego do zbioru 1001 nocy); M. Canard, *Delhemma, „Bizantion”* X 1934 (omówienie i streszczenie eposu *Sīrat Dhāt al-Himma*).

W związku ze wzrostem zainteresowania literaturą ludową i folklorem w ogóle w krajach arabskich ukazało się ostatnio szereg prac dotyczących *siratów*.

Józef Bielawski

TAŚLAMA: (taszlama), nazwa utworu poezji sazowej. Satyra. *Taszlama* to utwory improwizowane przy akompaniamencie *sazu*, utwory śpiewane na specjalną nutę. Są to pieśni satyryczne, ośmieszające najrozmaitsze przejawy życia. Tworzono je w założonej w w. XIX w Stambule „Wielkiej Kawiarni Aszyków”, będącej miejscem stałych, codziennych zebrań aszyków stambulskich oraz ośrodkiem, do którego zdą-

żali poeci ludowi z różnych miast Anatolii. Poetów przyciąga Stambuł jako centrum kulturalne. Poeci ludowi dążą do Stambułu, bo tu jest ośrodek rozwoju poezji klasycznej, która poczynając od w. XVI wzbudza zainteresowanie i wywiera coraz większy wpływ. Po zamknięciu w końcu XIX w. „Wielkiej Kawiarni Aszyków” otworzono w różnych dzielnicach miasta szereg innych, nazywanych kawiarniami muzycznymi lub sa-zowymi. Stanowią one swego rodzaju kluby, w których odbywają się turnieje literackie. Tu stają do współzawodnicstwa twórcy *mānī*, współzawodniczą z sobą poeci w rozwiązywaniu zagadek, co było jedną z ulubionych rozrywek, tym bardziej że właściwą ocenę uzyskiwały te, które były podane w najlepszej formie poetyckiej. W tych właśnie kawiarniach jednym z utworów turnieju poetyckiego była *taszlama*. Ośmieszano w niej nie tylko bolączki życia społecznego czy gospodarczego, nie tylko łapownictwo, przekupstwo, korupcję, ale wszystko, co w danym momencie nasunęła poecie myśl: np. rozplanowanie, charakter, organizację czy zwyczaje różnych miast Anatolii.

Taszlama to utwór stroficzny o nieokreślonej liczbie strof. Wiersze 8-zgłoskowe o rytmie sylabicznej. Układ rymów: *aaab, cccb*.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

TÜRKÜ: w Turcji najbardziej rozpowszechniona forma literatury ludowej anonimowej oraz aszyków. Piosenka. *Türkü* to ogólna nazwa piosenek ludowych. Zbudowane są one ze strof 4-wierszowych. Liczba ich jest różna, od 3 do 5 i więcej. Wiersze 8- i 11-zgłoskowe. Układ rymów pierwszej strofy: *abab* albo *aaab*. Wszystkie strofy utworu wiąże ze sobą rym czwartego wiersza, który może stanowić stały refren. *Türkü* mogą powstać z połączenia strof *mānī* (zob. **MĀNĪ**). Wiersze są wówczas 7- albo 11-zgłoskowe, a rym ma układ *aaba*. Liczba strof jest nie określona.

Türkü różnią się między sobą nie formą, lecz melodią lub tonem muzycznym, który tę melodię prowadzi. Stąd też rozróżnienia, jakie istnieją wśród *türkü*, i nazwy, jakie się tym pieśniom nadaje, uzależnione są od melodii. Tzw. *Türkmeni* to *türkü* śpiewane przez Turkmenów właściwym ich pieśniom tonem muzycznym. *Ezgi* to *türkü* śpiewane chóralnie przez wieśniaków, a *kayabaşı* (*kajabaszy*) — pieśń na melodię góralską i pasterską, z niewyszukanymi, prostymi słowami.

Oprócz tego *türkü* otrzymują nazwy od miejscowości, w których są popularne, a więc *Adanali* — *türkü* z Adany, *Konyali* — piosenka z Konii.

I wreszcie trzeci sposób klasyfikacji czy rozróżnienia *türkü*: w oparciu o tzw. dialekt, czyli dzielnicowy sposób śpiewu. Stąd nazwy *türkü*: np. *Urfa ağzi* — dialekt Urfy, *Bingöl ağzi* itp.

Tematyka *türkü* jest bardzo różnorodna. Chociaż zasadniczo większość z nich to pieśni miłosne i liryczne, opisy przyrody, piękna i młodości, jednakże liczne są *türkü* opiewające wyczyny sławnych rozbójników, pieśni wojenne opiewające bitwy i walki oraz sławiące bohaterów narodowych.

Pierwsze wpływy poezji ludowej na poezję klasyczną dywanową obserwuje się na przełomie w. XVII i XVIII, kiedy to poeta Nedim wprowadził do swej twórczości nowy rodzaj poezji — *şarki*. Różnica, jaka istnieje między *türkü* i *şarki*, polega tylko na tym, że *türkü* tworzone są w rytmice ludowej sylabicznej — *hece* (*hedze*), a *şarki* w rytmice iloczasowej — *aruz*.

Bibliografia: T. Kowalski, *Ze studiów nad formą poezji ludów turreckich*, Kraków 1922; İsmail Habib Sevük, *Edebiyat Bilgileri*, Istanbul 1942, s. 210.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

VARSAGI: (*varsahy*), utwór poetycki w literaturze aszyków. Jest to jeden z rodzajów *türkü* — pieśni zbudowane

ze strof typu *koszma*. Liczba strof wynosi od 3 do 5 i więcej. Wiersze najczęściej 8-zgłoskowe, rytmika sylabiczna — *hece*. Nazwa utworu pochodzi od plemienia koczowniczego Varsak w południowej Anatolii. Charakterystyczny dla tych pieśni jest okrzyk *bire, behey* na początku utworu. *Varsagi* opiewają męstwo, odwagę, bohaterstwo; posiadają właściwą sobie melodię.

Stanisława Płaskowicka-Rymkiewiczowa

UZUPEŁNIENIA

MASKA: (I, 1, 1958, 214), bibliografię należy uzupełnić: S. K. Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge, Mass., 1965.

SHANTY: (III, 1, 1960, 138), pieśni marynarskie typu *shanties* (nazywane również *Hauling Songs*) znane były także niemieckim i skandynawskim żeglarzom; zob. H. Schacht, *Plattdütsche Schipperleeder*, Hamburg 1903; R. Möller, *Plattdütsche Volkslieder*, Hamburg 1933; *Sangbok för Svenska Flottan*, Stockholm 1928. — Poeta niemiecki Joachim Ringelnatz (1883—1934), który w młodości był marynarzem, uprawiał *shanties* i pisał parodie pieśni tego gatunku (*Kuttel Daddeldu*, München 1923; *Aus der Seemannskiste*, Berlin 1940). — Bibliografię uzupełnić: C. Fox Smith, *A Book of Shanties*, London 1927; W. B. Whall, *Seasons and Shanties*, Glasgow 1927; R. W. Neeser, *American Naval Songs and Ballads*, New Haven—London 1938; K. Tegtmeier, *Alte Seemannslieder und Shanties*, Hamburg 1936.

LAI: (III, 1, 1960, 143), bibliografię uzupełnić: O. Levý, *Básnické povídky Marie de France*, Bratislava 1935; J. Kónúpek, O. F. Babler, *Marie de France. Milostné příběhy ze staré Francie*, Praha 1958.

SKOLION: (III, 1, 1960, 151), bibliografię uzupełnić: J. Parandowski, *Drei Tierkreiszeichen*, Bonn 1961, s. 75, 198 (Trzy znaki zodiaku).

CHANTEFABLE: (IV, 1, 1961, 214), bibliografię uzupełnić: Garszin, *Staro-francuzskij roman ob Okasinie i Nikolecie*, „Żurnal Ministierstwa Narodnago Proswieszczenija”, St.-Pietierburg 1887, s. 296—314; M. I. Liwerowska, *Ob Okassenie i Nikolet*, „Russkaja Mysl”, III, Moskwa—Pietierburg 1914, s. 167—204; H. Sauter, *Wortgut und Dichtung. Eine Studie über Aucassin et Nicolette*, Münster—Paris 1934; O. F. Babler, *Zkazka o Aucassinu a Nicolette*, „Archa”, XXX, Olomouc 1946, s. 121—127; *Alcassino e Nicoletta*. A cura di G. Calzecchi Onesti, Firenze 1959; *Rzecz o Alkasyńie i Nikolecie*. Przełożyła A. L. Czerny, Warszawa 1962.

LIMERYK: (VI, 2, 1964, 152), bibliografię należy uzupełnić: A. Schone, *Nonsens-Epigramme*, „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik”, IV, Berlin 1956, s. 463—472; *The Limerick Book of Kenneth Whittaker*, Manchester 1953; B. A. Cerf, *Out on a Limerick*, London 1961; J. Dahl, *111 Limericks*, Ebenhausen 1961.

PALINDROM: (IV 2, 1964, 156), dodać: G. W. Kilian, *Gedanken zum grossen Palindrom*, „Forschungen und Fortschritte”, XXXII, Berlin 1958, s. 272—277.

RONDEAU: (VI, 2, 1964, 158), bibliografię uzupełnić: J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strasburg 1893, s. 464—465.

SESTINA: (VI, 2, 1964, 159), należy przypomnieć, że do poezji czeskiej *sestynę* wprowadził J. Vrchlický (1853—1912), który napisał także autostylizacyjne wiersze *Básník sestiny* (w zbiorze *Hudba v duši*, 1886). Bibliografię uzupełnić: J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strasburg 1893, s. 447—449.

TRIOLET: (VI, 2, 1964, 160), *triolety* (pod nazwą *rondel*) pisał J. Vrchlický. Współczesny poeta czeski, J. Seifert (ur. 1901), w formie *trioletów* ułożył cykl *Mozart v Praze* (1946). Bibliografię uzupełnić: J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strasburg 1893, s. 457—458.

MASKERATA: (V, 1, 1962, 169), bibliografię uzupełnić: A. Čubranović, *Jedjupka, priredio Mihovil Kombol*, Zagreb 1949; A. Kolendić, *Jedjupka i njen autor*, „Republika”, XVIII, Zagreb 1962, s. 79—93, 155—162, 253—260; M. Petković, *Dubrovačke maskerate*, Beograd 1950.

Otto F. Babler