

**Sanskrycka poezja figuratywna:
Teoria i praktyka na przykładzie *citrabandha***

Streszczenie pracy doktorskiej

Praca doktorska poświęcona została szczegółowemu przedstawieniu zjawiska jakim jest *ćitrakawja* (*citrakāvya*), czyli sanskrycka poezja figuratywna przynależąca najczęściej do obszaru *laghukawji* (*laghukāvya*), krótszych form literackich w obrębie klasycznej literatury sanskrytu. Analizie poddane zostały zarówno stosowne fragmenty dzieł teoretycznych i innych tekstów normatywnych, jak i utwory komponowane w tym nurcie. Szczególna uwaga poświęcona została figurom, które określane są zazwyczaj mianem *bandha* (*bandha*, wzór), bądź *ćitrabandha* (*citrabandha*, wzór/schemat obrazowy). Są to strofy, które pozornie stanowiąc niewyróżniającą się część tekstu ciągłego, zapisane mogą zostać również na kształt znanych przedmiotów, takich jak kwiat lotosu, koło, pług czy miecz.

Opisywana rozprawa doktorska stanowi jednak nie tylko proste studium teoretyczne *ćitrakawji* wzbogacone analizą przykładów strof figuratywnych zaczerpniętych z dzieł literatury sanskryckiej. Omawiana tradycja literacka opracowana została z wielu możliwych punktów widzenia, co pozwoliło na zweryfikowanie hipotez stworzonych na potrzeby pracy. Zakładają one, że nadanie dziełu literackiemu charakteru figuratywnego i położenie nacisku na formę nie umniejszają jego wartości literackiej, jak twierdziła większość teoretyków literatury sanskryckiej. Dodatkowo, elementy *ćitrakawji* wykorzystywane przez poetów nie są przypadkowe i w wielu przypadkach nie służą jedynie wykazaniu się przez nich biegłością w sztuce słowa i erudycją, ale stanowią integralną część utworu, wzbogacającą go znaczeniowo. Hipoteza ta zakłada również, że znaczenie wynikające z odczytania warstwy wizualnej dzieła koresponduje ze znaczeniem wpływającym z warstwy dźwiękowej czy semantycznej. Ponadto, w pracy poruszone zostały kwestie początków i możliwych źródeł poezji figuratywnej, negatywnego stosunku teoretyków do omawianej twórczości literackiej i prawdopodobnych przyczyn takiego osądu. Uzupełnienie stanowi część poświęcona

wielowiekowej, performatywno-literackiej tradycji awadhany (*avadhāna*, skupienie), w której między innymi realizuje się wspólnie ćitrakawja. Całość zaowocowała kompleksowym ujęciem tematu przedstawiającym sanskrycką poezję wizualną w szerszym kontekście.

Praca podzielona została na cztery rozdziały. W rozdziale wprowadzającym wyróżnić można trzy podrozdziały. Pierwszy z nich poświęcony został dociekaniom dotyczącym początków ćitrakawji. Przedstawiona została teoria mówiąca o wedyjskich źródłach tradycji i relacje pomiędzy poezją figuratywną a zagadką literacką. Przywołane zostały również pathy (*pātha*), czyli sposoby recytacji tekstów wedyjskich, wypracowane w oparciu o metody przywodzące na myśl przekształcenia charakterystyczne dla utworów figuratywnych. W części tej omówiona została także hipoteza A. B. Keitha, zakładająca, że praktyka tworzenia strof typu bandha mogła mieć swój początek w tradycji umieszczania konkretnych inskrypcji na mieczach bądź pisania na liściach. Analizie poddana została też opinia Siegfrieda Lienharda, który zauważył, że terminy odnoszące się do poszczególnych typów formacji wizualnych stanowiły pierwotnie określenia danych szyków bojowych, tzw. wjuh (*vyūha*), które odzwierciedlały w sposobie ustawienia wojsk konkretne kształty denotowane przez ich nazwy. Zależność ta stała się podstawą do sformułowania hipotezy zakładającej powstanie strof obrazowych w wyniku prób odwzorowania formacji wojennych w formie literackiej, bardziej „plastycznej” niż tylko ich opis i ukrytej na drugim planie – w warstwie wizualnej tekstu. W dalszej części omówione zostały podobieństwa pomiędzy ćitrabandhami a jantrami (*yantra*), rozumianymi zarówno jako różnego rodzaju maszyny i narzędzia, jak i diagramy magiczne. Podrozdział poświęcony początkom ćitrakawji kończą rozważania na temat hipotezy postawionej przez Kennetha Newella, mówiącej, że to właśnie Indie miały być kolebką poezji obrazowej. Poprzez liczne kontakty handlowe i kulturalne tradycja ta trafić miała do literatury perskiej, skąd w okresie poprzedzającym i następującym po azjatyckich podbojach Aleksandra Wielkiego dotrzeć miała aż do Grecji. Porównanie pierwszych, greckich utworów wizualnych i przykładów podobnych strof znanych z literatury sanskryckiej zdaje się przeczyć tej teorii.

Drugi z podrozdziałów poświęcony został nazewnictwu i systematyzacji form w obrębie sanskryckiej poezji figuratywnej. Wskazane i porównane zostały terminy wykorzystywane przez teoretyków we fragmentach dzieł teoretycznych poświęconych ćitrakawji. Określony został ich zakres znaczeniowy, co pomogło w stworzeniu schematu wyróżniającego grupy figur w obrębie sanskryckiej poezji figuratywnej i wskazaniu wśród nich pozycji ćitrabandh.

W ostatniej części pierwszego rozdziału analizie poddane zostały trzy główne komponenty utworu wizualnego, sens (*artha*), dźwięk (*śabda*) i obraz (*citra*) oraz relacje pomiędzy nimi oraz pozostałymi elementami składającymi się na strofy figuratywne.

Przedstawiono w jaki sposób korespondują one ze sobą, wpływając na ostateczne odczytanie tekstu.

W rozdziale drugim pracy prześladowany został rozwój poglądów na temat *ćitrakawji* w dziełach teoretyków literatury. Przedstawiono ich opis zjawiska, wymienione przez nich typy i ogólną ocenę tego rodzaju twórczości. Część pracy mówiąca o poetyce sanskryckiej zrealizowana została na podstawie analizy porównawczej fragmentów poświęconych *ćitrakawji* w tekstach dotyczących szeroko pojętej teorii literatury (sanskryt. *alankāraśāstra*), takich jak między innymi odpowiednie fragmenty „Agnipurany” (*agnipurāṇa*, „Purana boga ognia”), „Dhwanjaloki” (*dhvanyāloka*, „Wgląd w teorię dhwani”) autorstwa Anandawardhany (*ānandavardhana*), „Kawjalankary” (*kāvyaalankāra*, „Ozdoba poezji”) Rudraty (*rudraṭa*), „Saraswatikanthabharany” (*sarasvatīkaṇṭhābharāṇa*, „Ozdoba szyi bogini Saraswati”) Bhodży (*bhoja*) czy też „Kawjaprakaśi” (*kāvya prakāśa*, „Światło poezji”) Mammaty (*mammaṭa*) wraz z właściwymi komentarzami uzupełniającym zawarte w nich informacje. Dodatkowo, przytoczone zostały opinie innych teoretyków, którzy na temat *ćitrakawji* wypowiadali się marginalnie. Dodatkowym rezultatem tych analiz są również propozycje innego niż dotychczas rozumienia fragmentów traktatów teoretycznoliterackich, np. „Kawjadarśi” Dandina.

W rozdziale drugim zawarte i porównane zostały również definicje terminów denotujących poszczególne formacje w obrębie sanskryckiej poezji figuratywnej zaproponowane przez teoretyków. Wskazane zostało, jakie znaczenie poszczególni twórcy przypisują *ćitrakawji* – czy rozumiana jest przez nich jako *alankara* (*alankāra*), ozdoba poetycka, czy też jako rodzaj poezji pozbawiony wartości literackiej. Zwrócono również uwagę na fakt, że spośród najbardziej znanych twórców jedynie ci, których prace datowane są na skomponowane przed IX wiekiem wcale bądź minimalnie poświęcają uwagę tego rodzaju twórczości. Może się to wiązać z faktem, że — choć wykorzystywana już w tym okresie od dawna w praktyce literackiej — *ćitrakawja* zyskała większą popularność dopiero ok. VIII-IX wieku, a tym samym stała się obiektem szerszego zainteresowania teoretyków.

Przedstawione, przetłumaczone i omówione (zarówno z punktu widzenia formy, jak i znaczenia) zostały przykłady strof, które zaklasyfikować można do grupy *ćitrabandha*. Figury zaprezentowane zostały również w postaci schematów wizualnych obrazujących kryjące się w tekście kształty i wskazujące sposoby odczytywania poszczególnych wersów. Analiza wymienionych tekstów i stosownych fragmentów innych dzieł z zakresu poetyki sanskryckiej oraz zawartych w nich przykładów strof obrazowych pozwoliła na uporządkowanie wiedzy teoretycznej na temat *ćitrakawji*.

Ostatnia część rozdziału drugiego poświęcona została kwestii negatywnego stosunku teoretyków do ćitrakawji, który skonfrontować można z długowiecznością tradycji. Bliższe przyjrzenie się rozważaniom na temat kawji i cechom przypisywanym idealnemu dziełu literackiemu w ujęciu autorów alankaraśastry pozwoliła na wysnucie hipotezy mówiącej o zależności pomiędzy jedną z opisywanych przez nich *guna* (zaleta dzieła poetyckiego) a twórczością w zakresie poezji figuratywnej. Mowa o *prasāda* (zasada), czyli zalecie, wartości utworu poetyckiego rozumianej jako przejrzystość, klarowność kompozycji. Możliwe, że ćitrakawja została zanegowana bądź całkowicie odrzucona przez twórców alankaraśastry jako forma, która nie jest w stanie sprostać jednemu z podstawowych wymogów poezji – komunikowaniu sensu w sposób przejrzysty, zarówno z punktu widzenia znaczenia słów, jak ich kompozycji. Co więcej, choć w korpusie tekstów przynależących do ćitrakawji odnaleźć można przykłady strof, które mogłyby stanowić wzorzec kawji idealnej, skomponowanej zgodnie z zaleceniami teoretyków, duża część utworów tego typu skupia się przede wszystkim na ingerencji w warstwę brzmieniową, zaniedbując warstwę znaczeniową. Możliwe, że to właśnie taki obraz poezji wizualnej, postrzeganej jako rodzaj gry literackiej pozbawionej walorów utworu poetyckiego i negującej pryncypia kawji, sprawił, że twórcy alankaraśastry zakwestionowali jej wartość. W większości nie uznawali ćitrakawji za wartą szczegółowej analizy i – co za tym idzie – nie dokonali rozróżnienia utworów tego typu pod względem ich funkcji, a tradycję uznali za homogeniczną. Ze względu na takie podejście za gorszy rodzaj poezji uznana została nie tylko wybrana grupa utworów wizualnych, lecz cała twórczość klasyfikowana w obrębie ćitry. Prawdopodobnie jednak ze względu na swą odmienność od klasycznych form uznawanych przez teoretyków, rozrywkowy czy też rebusowy charakter oraz połączenie ludycznej idei zagadki z elementem uczoności, wynikającym zarówno z wykorzystania sanskrytu, jak i treści samych ćitr, tradycja ćitrakawji na stałe wpisała się w obraz poezji indyjskiej. Co więcej, wciąż ewoluowała i rozwijała się, będąc przejawem żywotności martwego języka. Kolejne dzieła w obrębie poezji wizualnej powstawały, gdyż były atrakcyjne dla odbiorców, bez względu na opinię wyrażoną przez teoretyków. Paradoksalnie więc to właśnie ćitrakawja, odrzucana przez autorów alankaraśastry forma literacka, stała się jednym z nośników kultury sanskrytu, przyczyniając się do jej przetrwania.

Analiza powyższych tekstów i stosownych fragmentów innych dzieł z zakresu poetyki sanskryckiej oraz zawartych w nich przykładów strof obrazowych stała się podstawą do opracowania fragmentów utworów wykorzystujących elementy wizualne w praktyce literackiej. Całościowe ujęcie korpusu dzieł w ramach ćitrakawji pozwoliło na wyznaczenie trzech głównych nurtów w obrębie tego rodzaju twórczości, wyróżnionych wedle kryterium

funkcji, jaką pełnią w nich strofy obrazowe. Są to: 1. funkcja dydaktyczna i rozrywka, 2. zastosowanie w literaturze pochwalnej oraz 3. ubarwienie narracji w poematach epickich. Chodzi oczywiście o funkcję nadrzędną, przeważającą, która jednak nigdy nie jest jedyną funkcją zastosowanych figur i/lub całego tekstu. Dominujący cel wykorzystania konkretnych form, a co za tym idzie przeznaczenie i koncepcja dzieła przyświecające jego twórcy, wpływają znacząco również na inne czynniki, takie jak dobór określonych figur wizualnych, poziom ich trudności czy wartości artystycznej, które zmieniają się w zależności od funkcji tekstu. W obrębie pierwszej wyróżnionej grupy odnaleźć można przede wszystkim przykłady strof wizualnych pojawiające się w dziełach teoretycznoliterackich i uzupełniające dyskurs na temat ćitrakawji oraz zbiory zagadek i gier słownych. Drugi typ w obrębie sanskryckiej poezji wizualnej obejmuje dzieła pełniące funkcję pochwalną. W dużej mierze są to krótkie utwory literackie, śataki (setki strof), male (*mālā*, girlandy strof) bądź stotry (hymny pochwalne, panegiryki). Zależności pomiędzy poszczególnymi komponentami tekstu wizualnego najpełniej objawiają się jednak w utworach należących do trzeciego z typów, które wyróżnić można w obrębie ćitrakawji. Zaklasyfikować można tu dzieła zdecydowanie dłuższe, poematy, w których strofy wizualne pojawiają się w określonych momentach narracyjnych.

Rozdział trzeci pracy, w którym zawarto analizę fragmentów obrazujących powyższe typy, nie tylko charakteryzuje wymienione rodzaje utworów. Opiera się on na opracowaniu przykładów zaczerpniętych z wybranych dzieł przynależących do tradycji poezji figuratywnej. Każdemu z typów przyporządkowane zostały utwory wzorcowe, ukazujące najpełniej sposób, w jaki zgodnie z założeniami poszczególnych rodzajów ćitrakawji realizują się w nich elementy poezji wizualnej. Figury opisane zostały z uwzględnieniem wszystkich komponentów — ich warstwy tekstualnej, semantycznej, obrazowej i brzmieniowej. W pracy przedstawione są zarówno tłumaczenia strof wykorzystujących formy typu bandha, jak i odtworzone zostały oryginalne schematy wizualne prezentujące kryjące się w nich kształty. Analizę figur przeprowadzono w odniesieniu do informacji na ich temat zawartych w dziełach teoretycznoliterackich oraz z uwzględnieniem symboliki obrazów, które stały się podstawą poszczególnych wzorów związanych z danymi bandhami. Przykłady przedstawione w pracy pochodzą z takich utworów, jak „Widagdhamukhamandana” (*vidagdhamukhamanḍana*, „Ozdoba ust erudyty”) Dharmadasy (*dharmadāsa*), „Dewiśataka” (*devīśataka*, „Setka dla Bogini”) Anandawardhany, „Iśwaraśataka” (*īśvaraśataka*, „Setka dla Boga”) Awatary (*avātara*), „Ćitranakṣatramālā” (*citranakṣatramālā*, „Girlanda jaśniejących gwiazd”) A.R. Radżaradża Warmy (mal. *rājarājavarṃma*), Kiratardżuniji (*kirātārjunīya*, „Ardżuna i Człowiek Gór”) Bharawiego (*bhāravi*), „Śiśupalawadhy” (*śiśupālavadhya*, „Zabójstwo

Śiśupali”) Maghy (*māgha*), „Harawidźaji” (*haravijaya*, „Zwycięstwo Hary”) Ratnakary (*ratnakāra*) oraz „Kapphinabhjudaji” (*kapphinābhyudaya*, „Wywyższenie Kapphiny”) Śiwaswamina (*śivasvāmi*). Wspomniane zostały również inne, pomniejszych dzieła wykorzystujące figury należące do ćitrakawji. Dokładna analiza pozwoliła na określenie, że w większości autorzy ćitrakawji przestrzegali reguł tworzenia takich kompozycji, które zostały zdefiniowane i zalecone w dziełach teoretyków literatury i w innych tekstach normatywnych. Wskazane zostały również podobieństwa pomiędzy strofami tworzonymi na przestrzeni wieków, które wskazują na fakt, iż twórcy korzystali z podobnych wzorów komponowania poszczególnych formacji wizualnych.

Analiza powyższych tekstów i zawartych w nich przykładów strof obrazowych, pozwoliła między innymi na zweryfikowanie wcześniej wspomnianej hipotezy zakładającej, że nadanie dziełu charakteru figuratywnego i podporządkowanie go formie nie umniejsza jego wartości literackiej. Jak pokazano w pracy, w korpusie tekstów należących do ćitrakawji odnaleźć można dzieła o różnej wartości artystycznej. Choć komponowanie utworów w tym nurcie wymaga od poety nie lada umiejętności, nie jest czynnikiem jednoznacznie warunkującym obniżenie wartości literackiej tekstu. W pracy przytoczone zostały cytaty wskazujące, że formy z zakresu ćitrakawji wykorzystywane przez poetów nie są przypadkowe i nie służą jedynie wykazaniu się przez nich kunsztem literackim, ale stanowią integralną część utworu, wzbogacającą jego sens. Również analiza poszczególnych strof prezentująca zależności pomiędzy warstwą znaczeniową, obrazową i dźwiękową stanowią argument przemawiający za poparciem tej tezy.

Uzupełnieniem rozważań nad praktyką sanskryckiej poezji figuratywnej opartych na analizie strof służących teoretykom za przykłady obrazujące opisywane przez nich zjawisko, są zawarte w rozdziale czwartym pracy wnioski płynące ze spotkania z awadhanami, przedstawicielami wielowiekowej tradycji awadhany opierającej się na zmaganiach poetyckich, z których jeden z elementów stanowi właśnie ćitrakawja, w tym od niedawna (od 1986 roku) również kompozycja strof obrazowych. W rozdziale przedstawiony został stosunek współczesnych twórców poezji figuratywnej do omawianej tradycji, określona została rola jaką pełni twórczość tego typu w awadhanie oraz wskazano jaką wiedzę na temat poezji wizualnej z zakresu poetyki dysponują współcześni twórcy ćitrakawji i jaki jest związek pomiędzy teoretycznoliteracką wykładnią tradycji a regułami stanowiącymi podstawę jej realizacji we współczesnych Indiach. Pokazano również w jaki sposób kompozycja strof obrazowych włączona została w zakres opisywanej tradycji literacko-performatywnej i w jaki sposób przebiega część przedstawienia, w której jest realizowana.

Sanskrycka poezja figuratywna stanowi rozległe pole badań – zarówno ze względu na mnogość elementów konstytuujących *ċitrakawjē*, jak i możliwość porównań do podobnych zjawisk występujących w literaturach światowych. Pomimo popularności, jaką się cieszyła, nigdy nie powstało opracowanie wyczerpująco omawiające to zjawisko. Przedmiot badań indologów zazwyczaj stanowią poszczególne elementy tego systemu wzajemnych zależności, jaki tworzą sztuka i literatura. W literaturze przedmiotu brak pozycji, które dzięki podejściu komparatystycznemu podejmowałyby się próby całościowego ujęcia tematu i szczegółowego określenia złożonych zależności pomiędzy sztuką a literaturą indyjską (zarówno literaturą piękną, jak i naukową, świecką i religijną) przenikających się w poezji figuratywnej. Brak również odniesienia omawianych zjawisk do tych, które odpowiadają im na gruncie europejskim. Niniejsza dysertacja doktorska jest zatem nie tylko szczegółowym i nowatorskim opracowaniem tradycji zajmującej znaczącą pozycję w literaturze sanskryckiej w sposób kompleksowy, zarówno od strony teoretycznej, jak i praktycznej, ale stanowi również punkt wyjścia i platformę porównawczą dla przyszłych badań nad poezją figuratywną, również w odniesieniu do innych, podobnych zjawisk występujących w literaturach światowych.