

STUDIA INDOLOGICZNE

tom 11 (2004)

**INSTYTUT ORIENTALISTYCZNY
UNIwersytet warszawski
warszawa 2004**

KOMITET REDAKCYJNY

Marek Mejor (redaktor naczelny), Piotr Balcerowicz (z-ca redaktora
naczelnego), Anna Trynkowska, Monika Nowakowska

Termin zamknięcia kolejnych numerów Studiów Indologicznych upływa każdorazowo z końcem czerwca danego roku. Redakcja prosi autorów o

- ① *nadsyłanie artykułów w formie wydruku tekstu opatrzonego dyskietką z wersją artykułu:*
 - (a) *w pliku tekstowym (*.txt) w kodach ASCII lub*
 - (b) *w pliku Word (*.doc lub *.rtf) z czcionkami sanskryckimi dostępnymi w redakcji, lub*
 - (c) *w pliku Word (*.doc lub *.rtf), przy czym sanskryckie znaki diakrytyczne powinny zostać zastąpione wg następującego wzoru:*
 - *diakrytyk = głoska + @, np. ā = a@; ī = i@; ṁ = m@; ḥ = h@ itp.*
 - *z wyjątkiem: palatalne n = n%; palatalne s = s%, gutturalne n = g@.*
- ② *uwzględnianie standardowego systemu spolszczenia przyjętego w Studiach Indologicznych (patrz Studia Indologiczne 1 (1994) 6–7),*
- ③ *stosowanie się do zasad transkrypcji naukowej obowiązującej w Studiach Indologicznych, z uwzględnieniem podziałów międzywyrazowych w złożeniach oraz sandhi na styku wyrazów (patrz Studia Indologiczne 1 (1994) 6–8),*
- ④ *opatrzenie artykułów bibliografią wedle systemu przyjętego w Studiach Indologicznych.*

Redakcja zastrzega sobie prawo do adiacji nadesłanych tekstów.

Artykuły do zamieszczenia w Studiach Indologicznych mogą być przesyłane także przez internet na adresy: p.balcerowicz@uw.edu.pl lub mejor@interia.pl

Copyright © by Redakcja Studiów Indologicznych

ADRES REDAKCJI

Instytut Orientalistyczny
Uniwersytet Warszawski
Krakowskie Przedmieście 26/28
00–927 Warszawa

skład komputerowy, czcionki: Piotr Balcerowicz
© projekt okładki: Piotr Balcerowicz

Druk i oprawa:
Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego
Zam. 163/2005
ISSN 1232–4663

SPIS TREŚCI

BARBARA GRABOWSKA:	
Taniec Krysny z pasterkami	5
KORYNA OSUCH:	
U źródeł teatru indyjskiego – – hymny dialogowe (<i>saṁvāda</i>) <i>Rygwedy</i>	33
MAŁGORZATA SULICH:	
Koncepcja karak w <i>Asztadhaji</i> Paniniego	118
ANNA TRYNKOWSKA:	
Poeta i krytyk: Komentarz Mallinathy do piątej sargi <i>Kumarasambhawy</i> Kalidasy	135
• SPRAWOZDANIA	144–145
MARTA KUDELSKA:	
Filozofia wschodu na Wydziale Filozoficznym UJ	144
ANNA TRYNKOWSKA:	
Obchody 50-lecia powojennej indologii na Uniwersytecie Warszawskim „Indie w Warszawie”	146
ANNA TRYNKOWSKA:	
Międzynarodowe Seminarium „Origins of <i>Mahākāvya</i> ”	148
DANUTA STASIK:	
Warsztaty „Translating Cultures”	149
MONIKA NOWAKOWSKA:	
III Międzynarodowa Letnia Szkoła Sanskrytu	149
DANUTA STASIK:	
Konferencja „Hindi Teaching and Research in Central and East Europe”	150
PIOTR BALCEROWICZ:	
29. Kongres Niemieckich Orientalistów (<i>DOT</i>) w Halle	151
• OŚWIADCZENIA	155
Barbara Grabowska	155

Taniec Kryszny z pasterkami

BARBARA GRABOWSKA

Jednym z elementów charakteryzujących postać Kryszny Pasterza jest jego związek z pasterkami (*gopī*)¹, stanowiący ważny element dzieciństwa i młodości.

Kulminację tej opowieści stanowi ich wspólny taniec. Opisują go już najstarsze teksty relacjonujące dzieje boskiego pasterza: *Hariwansia*² (*Hari-vamśa*), dodatek do *Mahabharaty* (*Mahā-bhārata*), dramat Bhasy (Bhāsa)³ *Balaczarita* (*Bāla-carita* – *Dzieje chłopca*), *Wisznupurana* (*Viṣṇu-purāṇa*, VP) i inne purany, choć odmiennie w szczegółach.

Rozwinięcie motywu tańca Kryszny w indyjskiej literaturze czy sztuce jest fascynującą ilustracją bardzo złożonego współdziałania wielu rozmaitych czynników w historii mitu. Chociaż motyw ten ma chyba pochodzenie plemienne, to podjęty go dzieła religijne: *Brahma-* (*Brahma-*), *Wisznu-* i *Bhagawatapurana* (*Bhāgavata-purāṇa*), i dostępna nam wczesna wersja jest opracowaniem bramińskim. Taniec ten zwrócił też uwagę wielu poetów tworzących i w prakrycie, i w sanskrycie⁴, a w swym rozwoju wzbogacił się o dalsze fakty pochodzące z literatury ludowej.

Motyw tańca fascynował też twórców bengalskich. Poświęcił mu wspaniałą pieśń Dżajadewa (Jayadeva), opiewali go autorzy dziejów Kryszny, chwalili jego piękno poeci wisznuicy.

Warto się więc zainteresować tym tańcem bliżej, spróbować określić jego pierwotny charakter i prześledzić zmiany, jakim podlegał w utworach poetów bengalskich.

¹ Według HARDY'EGO (2001: 51) opowieść o Krysznie i pasterkach rozwinęła się w Indiach północnych, zawiera liczne odniesienia do miejsc geograficznych tam leżących (Mathura, Jamuna, Wryndawana itd.).

² WINTERNITZ (1996: 427–432).

³ KEITH (1924: 93, 98–100).

⁴ Magha (Māgha, VII w.), Wakpatiradża (Vākpatirāja, VIII w.), Bhattanarajana (Bhaṭṭanārāyaṇa, VIII w.), Anandawardhana (Ānandavardhana, IX w.) i inni.

Przedstawmy najpierw opis tańca Krysny w utworze Parasiurama (Paraśūrāma)⁵, poety bengalskiego z XVII wieku:

* * *

Jesienią w czasie pełni księżyca rozkwitły kwiaty mallika (*mallikā*) i Krysna, widząc szczególne piękno przyrody, postanowił się zabawić. Nałożył strój tancerza, udał się do Wryndawany (Vṛndāvana) i zagrał pieśń na flecie. Usłyszawszy te słodkie dźwięki, oszalałe z miłości pasterki porzuciły domowe zajęcia (gotowanie, podawanie do stołu, karmienie dziecka, ubijanie masła, igraszki z mężem itp.) i w niedbałym stroju, z rozpuszczonymi włosami, z niedokończonym makijażem (z umalowanym jednym tylko okiem, cynobrem nałożonym na pół przedziałka), w źle założonych ozdobach (naszyjnik na nogach, bransolety z nóg na rękach itp.), nie zwracając uwagi na zakazy braci, krewnych czy ojców, pobiegły na brzeg Jamuny (Yamunā).

Mężom kilku kobiet udało się zamknąć drzwi i zatrzymać żony. One jednak wciąż rozmyślały o Krysnie i w wielkim cierpieniu rozłąki straciły życie.

Pasterki dobiegły do Wryndawany, stanęły i zaczęły wpatrywać się w Krysne. Młodzieniec rzekł:

– Chodźcie, pasterki. Zrobię wszystko, co chcecie. Dlaczego przybyłyście tak późną nocą? Zagrażają wam nocne drapieżniki. Pewnie się martwią wasi rodzice, będą was szukać mężowie, synowie, bracia i krewni. Idźcie do domu i służcie własnemu mężom.

Zmartwione pasterki zaczęły płakać.

– Nie przystoi ci, panie, tak okrutne zachowanie. Ukradłeś serca pasterek. Nie możemy nic zrobić, gdy słyszymy twój flet. Ciało płonie od miłosego ognia. Ugaś żar nektarem warg. Jeśli się nie zlitujesz, umrzemy wszystkie w ogniu rozłąki.

Po tych słowach pasterek młodzieniec roześmiał się, a one otoczyły gromadą stojącego w środku Krysne w girlandzie z leśnych kwiatów jak gwiazdy księżyc. Śpiewały i tańczyły. Krysna jednej położył ręce na ramionach i pocałował, innej pieścił piersi oszalomiony przez boga miłości Madanę (Madana). Brał w objęcia pasterki i zażywał z nimi rozkoszy miłosnych.

Pasterki uznały, że nie ma równie szczęśliwych kobiet. Wtenczas, aby ukarać ich pychę, Krysna znikł. Pasterki zaniepokojone zaczęły myśleć o jego urodzie i zaletach. Płakały głośno w tęsknocie jak słonice, które utraciły słonia. Wędrowały poszukując go po Wryndawanie, aż ujrzały przed sobą drzewo święte figowiec i spytały:

– Powiedz, szlachetny, czy na tej drodze widziałeś Krysne?

Potem kolejno pytały o to samo inne drzewa i rośliny – asiokę (*aśoka*), czampakę (*campaka*), mango, kadambę (*kadamba*), lianę madhawi (*mādhavī*) itd. W końcu

⁵ PKM (1957: 236–256).

ujrzały ślady stóp Kryszy z pomyślnymi znakami flagi, pioruna i ościenia do poganiania słonia; poczuły zapach aloesu, pasty sandałowej i szafranu.

Opanowane tęsknotą pasterki zaczęły naśladować jego taniec, sposób chodzenia, obwieszczwały, że są Kryszy, odgrywały sceny z jego życia. Jedna grała rolę Putany (Pūtanā), a druga jako Kryszy ssła jej pierś, inna rozbiła wóz, tak jak Kryszy, gdy zabił demona Siakaturę (Śakaṭāsura). Jedna leżała na ziemi jak mały Kryszy, a druga jako demon Trynawarta (Trṇāvarta) uniosła małe dziecko wysoko w powietrzu. Inna pasterka zaczęła naśladować Kryszy kradnącego masło. Jej przyjaciółka w roli Jaśody (Yaśodā) przywiązała ją do moździerza. Dwie pasterki udawały Kryszy i Balaramę. Jedna pasterka przybrała postać Watsasury (Vatsāsura). Jeszcze inna w podobny sposób pokonała Bakasurę (Bakāsura). Jak Kryszy zwykł przywoływać swe krowy ich imionami Dhawali (Dhavalī) i Saoli (Sāoli), tak teraz pasterki naśladowały go i wołały krowy po imieniu. Jakaś pasterka pokonała Kaliję (Kālīya), inne były jego żonami. W ten sposób pasterki odegrały wszystkie igraszki (*līlā*) Kryszy w Gokuli (Gokula).

Potem, wędrując po Wryndawanie, gdzieś dostrzegły obok śladów jego stóp ślady stóp kobiety. Zakochane zaczęły płakać, stwierdziwszy, że Kryszy radośnie spędził czas z jakąś szczęśliwą kobietą: wziął ją ze sobą, bo pewnie długo go czciła. Doszły do wniosku, że tą pasterką jest bez wątpienia Radha (Rādhā).

Gdy, wędrując dalej, nie ujrzały już jej stóp, domyśliły się, że to chyba źdźbła trawy kusia (*kuśa*) ranila ją i dlatego młodzieniec wziął ją na ręce, by dalej postawić ją znowu na ziemi. Wnioskując ze śladów, zorientowały się, że zrywał dla niej kwiaty, a nie mogąc dosięgnąć ich ręką, złamał gałąź czampaki, stając na palcach stóp. Pod drzewem madhawi posadził ją sobie na kolanach i wpiął jej we włosy różne kwiaty. Tak to pasterki, szukając Kryszy, wędrowały po lesie i nie mogły go znaleźć.

W sercu Radhy tymczasem wzbierała duma. Uznała, że nie ma tak szczęśliwej kobiety jak ona: wszak Kryszy wszystkie porzucił, aby wybrać ją. Zażądała, by znowu ją niósł. Wtedy Kryszy zniknął. Pasterki ujrzały ją, gdy głośno lamentowała i prosiła go, by wybaczył jej winę. Nie wiedziała, dokąd poszedł.

Widząc rozpacz pasterek, Kryszy pojawił się w żółtej szacie i w girlandzie z leśnych kwiatów. Radość opanowała wszystkie dziewczęta. Jedna ujęła go za ręce, inna padła mu do stóp. Tańczyły, śpiewały, spoglądały zalotnie, klaskały w dłonie. Zapomniały o tęsknocie. Kryszy obejmował je, całował i igrał z nimi. Utworzyły krąg, w którego środku stanął Kryszy. Pasterki wzięły się za ręce. Kryszy, najlepszy tancerz, sprawił za pomocą iluzji jogicznej, że między każdą parą pasterek pojawił się jeden Kryszy. Przyjął tyle postaci, ile było kobiet. Każda z nich myślała, że Kryszy jest tuż obok.

Taniec Kryszy z pasterkami obserwowali bogowie, niebianki mdlały z wrażenia. Śiwa w duchu żalił się, czemu nie narodził się pasterką: w ten sposób czciłby we

Wryndawanie Harego (Hari). Bogowie uznali, że pasterki są niezmiernie szczęśliwe, bo mogą się cieszyć obecnością Krysny.

Gdy dziewczęta zmęczyły się, Krysna wytarł swą żółtą szatą ich twarze i razem z nimi wskoczył do wód Jamuny. Rozpoczął zabawę w rzece. O świcie pasterki poszły do domów. Ich mężowie, oszołomieni iluzją, nic nie wiedzieli o ich nieobecności.

* * *

Powyższą dość skomplikowaną relację można przedstawić w skrócie następująco:

Krysna przywołuje pasterki, zabawia się z nimi i znika. Pasterki szukają go w lesie i naśladują jego zachowanie. Orientują się, że spędził czas z jakąś kobietą. Krysna powraca i zaczyna taniec.

Ta opowieść zawiera wiele interesujących elementów:

- nazwa, rodzaj i czas tańca Krysny,
- uczestnicy tańca,
- erotyzm tańca,
- zniknięcie Krysny i poszukiwanie go,
- naśladowanie Krysny,
- obrzęd, misterium.

Nazwa i rodzaj tańca Krysny

Historia miłosnych piasów Krysny z pasterkami jest długa.

Być może, chronologicznie najstarszą wzmiankę na ten temat zawiera antologia *Sattasai* ((prakryt: *Satta-sai*, sanskr.: *Sapta-satī* – *Siedemset strof*), która powstała na Dekanie. Jej kompilację przypisuje się Hali (Hāla), władcy z dynastii Satawahanów (Sātavāhana). Hala panował około I–II wieku naszej ery, ale całe dzieło pochodzi prawdopodobnie z II–VI wieku⁶.

Tematem trzech strof zbioru, poświęconego głównie sprawom miłości, jest Krysna i pasterki, a jedna z nich wspomina jego taniec:

„Sprytna pasterka zbliżyła się i pod pretekstem pochwały tańca pocałowała Krysne, mającego policzki podobne do innych pasterek”⁷.

⁶ LIENHARD (1984: 81).

⁷ HARDY (2001: 59):

*naccaṇa-salāhaṇa-ṇiheṇa pāsa parisamṭhia niuna govī /
sari-goviāṇa cumvai' kavola-paḍimā gaam kaṇham //*

HARDY (2001: 59) przypuszcza, że pasterki obserwowały zwycięski taniec Kryszny na głowie węża Kaliji. Wydaje mi się jednak, że słuszne jest również założenie, iż mamy tu do czynienia właśnie z opisem Kryszny tańczącego z pasterkami. W twórczości późniejszych poetów często znajdujemy strofy o pasterkach całujących Krysznę podczas tańca.

Na podstawie tej strofy nie można jednak wywnioskować ani nazwy tańca, ani jego charakteru.

Najstarszymi natomiast tekstami, które wyraźnie się odnoszą do tańca z pasterkami, są dramaty Bhasy *Balaczarita* i *Hariwansia*. Trudno ustalić między nimi chronologię względną, choć HARDY (2001: 99) sądzi, że *Balaczarita* stanowiła źródło dla *Hariwansii*.

Zacznijmy więc od przedstawienia wersji Bhasy.

A. *Balaczarita*

Balaczarita jest jednym z najważniejszych dramatów Bhasy, a powstała między II–IV wiekiem, czyli mniej więcej w tym samym czasie co *Hariwansia* i *Sattasai*. Prezentuje obraz młodzięcych czynów Kryszny, kończąc na zabiciu Kansa (Kaṁsa). Taniec z pasterkami stanowi tu interludium między bohaterскими czynami Kryszny.

Dla naszych rozważań istotny jest akt trzeci⁸. W strofach wstępnych stary pasterz opowiada o kilku heroicznym czynach Kryszny. Inny pasterz, Damaka (Dāmaka), przerywa tę relację informacją, że Kryszna tego dnia zamierza udać się do lasu (*vana*) kwiatów wrynda (*vṛndā*)⁹, by radować się tańcem zwanym *halliśaka* (*halliśaka*)¹⁰, który przystoi pasterzom. Nadchodzą pasterze z bębnami i pasterki niosące bębenki.

Stary pasterz, któremu przypisano rolę widza, nie może się powstrzymać i przyłącza się do tańca. Zabawę przerywa wkrótce przybycie demona byka Ariszty (Ariṣṭa). Kryszna żegna dziewczęta, a pasterze wchodzą na górę i obserwują walkę. Młody bohater zabija demona.

⁸ HARDY (2001: 80–86); PRECIADO-SOLIS (1984: 84); MAJUMDĀR (1969: 69–70).

⁹ Trudno powiedzieć, czy w tym tekście jest to nazwa własna lasu Wryndawana, czy las bogini Wryndy, czy też po prostu las kwiatów wrynda (bazylii).

¹⁰ BC, s. 45:

*ādya bhartṛ-dāmodaro 'smin vṛndāvane gopa-kanyakābhiḥ
saha halliśakāṁ nāma prakṛḍitum āgacchati /
tena hi sarvair gopa-janaih saha bhartṛ-dāmodarasya
halliśakāṁ prekṣāmahai //*

Wzmiankę o tańcu *hallīśaka* zawiera także akt czwarty *Balaczarity*. Mieszkańcy Wradży (Vraja) podziwiający Krysznę pokonującego węża Kaliję wykrzykują: „On tańczy na pięciu głowach Kaliji hallisiakę”¹¹.

HARDY (2001: 83–84) podaje, że termin *hallīśaka* (w swych rozważaniach stosuje on właśnie tę formę) mógłby pochodzić od pierwiastka \sqrt{hall} , znaczącego ‘poruszać’, ‘potrzasać’.

MONIER-WILLIAMS (1999: 1293), powołując się na *Zwierciadło poezji* (*Kāvyādarśa*) Dandina (Daṇḍin, VII w.), opisuje taniec *hallīśaka* jako rodzaj dramatycznego przedstawienia, składającego się głównie ze śpiewu i tańca, w którym bierze udział siedem, osiem lub dziesięć kobiet pod przewodnictwem jednego mężczyzny. Podobnie według Abhinawagupty (Abhinavagupta, X/XI w.) *hallīśaka* to taniec kobiet w kręgu, a przewodzić im powinien mężczyzna: niczym Krysna wśród pasterek¹².

Słownik bengalski DASA (1979: 2135) definiuje podobnie: *hallīśa* lub *hallīśa* to rodzaj tańca z pieśniami w kręgu, w którym bierze udział jeden mężczyzna i 7–10 kobiet. Inny słownik jednak – BANDYOPĀDHYĀY (1966: 2334) – podaje tylko, że *hallīśaka* to taniec kobiet w kręgu. Nie ma tu mowy o mężczyźnie.

Łatwo zauważyć, że zarówno definicja Dandina, jak i Abhinawagupty nie odpowiada opisowi tańca przedstawionego przez Bhasę. W dramacie w tańcu bierze udział nie tylko Krysna, lecz także Balarama i inni pasterze.

Definicja ta jest natomiast zgodna z tańcem opisanym w puranach. Tam *hallīśaka* zmienia swą nazwę na *rāśa* i jest tańcem tylko Krysny z dziewczętami.

Tańce *hallīśaka* i *rāśaka*, jako dwie odmienne formy typu *uparūpaka* (*uparūpaka*), wymienia Watsjajana (Vātsyāyana) w *Kamasutrze* (*Kāma-sūtra*)¹³.

Hariwansia natomiast sprawia pewien kłopot. Jak zwraca uwagę HARDY (2001: 71), choć w kolofonie do rozdziału o pasterkach zamieszczonego w niektórych manuskryptach mowa jest o *hallīśaka*, to w samym tekście brak jest nazwy tańca.

B. Hariwansia

Hariwansia, dodatek do *Mahabharaty*, powstała najprawdopodobniej w pierwszych stuleciach naszej ery. Jej legendy bazują na materiale, w którym Krysna jest bohaterem plemion pasterskich. Bardzo luźny związek łączy go z Krysną, doradcą Pandawów z epepei.

¹¹ BC, s. 59: *āścaryam kālīyasya pañca-phaṇān ākrāman hallīśakam prakrīḍati /*

¹² HARDY (2001: 604).

¹³ HARDY (2001: 600–601).

Prawdopodobnie w IV wieku podstawowy, prestiżowy materiał o Krysznie, zawarty w eposie, został uzupełniony o wątki z innych tradycji i przedstawiony jako *Hariwansia*¹⁴.

Opowieść o pasterkach zawiera 21 wersów (rozdział 63, 15–35)¹⁵.

Poprzednie rozdziały dotyczą konfliktu z bogiem Indrą i dźwignięcia przez Krysznę góry Gowardhany (Govardhana). Z analizy fragmentu możemy się dowiedzieć, że na widok młodego księżycy Kryszna zapragnął przyjemności jesiennych nocy. Sprowadził rozwścieczone byki i nakłonił do walki z nimi na drogach Władzy pasterzy, a młode pasterki zachęcił do nocnej zabawy.

Według *Hariwansī* „wszystkie pasterki stanęły rzędem parami i zabawiały się przyjemnie, śpiewając o czynach Kryszny”¹⁶. W tekście użyty jest wyraz szereg (*pañkti*), który komentator rozumie jako krąg (*maṇḍala*). Czy w każdej parze był Kryszna? Nie jest to do końca jasne, choć tak to rozumie komentator¹⁷.

Nie ma właściwie podstaw, by interpretować tekst z *Hariwansī* jako opis tańca Kryszny z pasterkami, choć tak to się często komentuje. Pasterki śpiewają o jego czynach, spoglądają na niego, naśladują jego igraszki (*līlā*), jego chód, spojrzenia, uśmiechy, taniec i pieśni. Nie ma tutaj wyraźnej wzmianki o ich wspólnym tańcu, choć może należy założyć, że skoro stanęły rzędem parami, to pewnie poruszały się do przodu tanecznym krokiem? (po spirali?).

C. *Wisznupurana*

HARDY (2001: 88) przypuszcza, że pełna relacja o życiu Kryszny wśród pasterzy nie jest częścią wczesnej tradycji puranicznej, lecz ma inne, niezależne pochodzenie. Najwcześniejszych przykładów puranicznej adaptacji dziejów Kryszny, znanych z *Hariwansī*, dostarczają wspomniane na wstępie *Brahmapurana* i *Wisznupurana*. *Wisznupurana* zawiera dłuższą wersję opowieści o pasterkach. Jest to pierwsza narracyjnie opracowana relacja o tańcu Kryszny, wzbogacona w dodatku o religijną interpretację. Ten fragment powstał chyba około 500–700 roku i składa się z 80 wersów¹⁸.

¹⁴ HARDY (2001: 70).

¹⁵ HARDY (2001: 72–73).

¹⁶ HARDY (2001: 72 i 588):

*tās tu pañkti-kṛtaḥ sarvā ramayanti manoramam /
gāyantyaḥ kṛṣṇa-caritaṁ dvandvaśo gopa-kanyakāḥ //*

¹⁷ VP, s. 425.

¹⁸ HARDY (2001: 90).

Najważniejszą innowacją jest nadanie tańcowi Kryszy z pasterkami innej nazwy – *rāsa*¹⁹. Krysza i gopi tworzą krąg (*rāsa-maṇḍala*): „kiedy on szedł, szły za nim; gdy się obracał, znajdowały się naprzeciw niego; czy szedł do przodu, czy też się cofał, one zawsze towarzyszyły jego krokom”²⁰. HARDY (2001: 99) ten opis rozumie następująco: pasterki poruszały się w koło zgodnie z ruchem wskazówek zegara i przeciw ruchowi.

Utworzenie kręgu ustanawia świętą przestrzeń wyodrębnioną ze świata *profanum*. Trudno powiedzieć, czy każda pasterka miała męskiego partnera. Niektórzy uczeni tak to interpretują, uważając, że Krysza zwielokrotnił swą postać, ale według H.H. Wilsona (VP, s. 425) Krysza brał za rękę każdą kobietę i prowadził ją na jej miejsce w kole, jednocześnie pozbawiając zdolności percepcji. Pasterka, trzymając w ten sposób za rękę towarzyszkę, myślała, że to Krysza.

D. *Cilappatikāram*

Opowieść o zabawach tanecznych Kryszy rozwijała się także na południu Indii, choć noszą one tam inną nazwę – *kuravai*. Najstarszą wzmiankę na ten temat spotykamy w znanym eposie tamilskim *Bransoleta ozdobiona klejnotami* (*Cilappatikāram*), pochodzącym z około VI wieku. Stara pasterka poleciła zatańczyć *kuravai*, by zapobiec niepomyślnym znakom i oddalić zło od krów i cieląt. Należy go tańczyć tak jak niegdyś tańczył Krysza wraz ze swym starszym bratem i żoną Pinnaj (Pīṇṇai)²¹ oraz dziewczętami. Z opisu wynika, że w sumie w kręgu powinno być siedem tancerek (role Kryszy i Balaramy też odgrywały kobiety). Pinnaj towarzyszyła Kryszy w lewej strony, Balarama stał naprzeciwko Kryszy, tak więc obu braci dzieliły dwie pasterki podobnie jak Pinnaj i Balaramę.

¹⁹ HARDY (2001: 593): *govindo rāsārambha-rasōtsukaḥ*.

Rāsa, sanskr. ‘zgiełk, hałas, wrzawa’; czasownik √*rās* znaczy ‘krzyczeć’. Trudno powiedzieć, czy nazwa tańca Kryszy z pasterkami pochodzi od tego tematu; por. MONIER-WILLIAMS (1999: 879).

²⁰ VP, s. 426:

*gate 'nugamanam cakrur valane sammukham yayuh /
pratilomanulomena bhejur gopānganā harim //*

HARDY (2001: 596).

²¹ HUDSON (1995: 238).

E. *Bhagawatapurana*

Rezultatem wzajemnych wpływów kultury tamilskiej i sanskryckiej jest *Bhagawatapurana*, powstała na południu Indii w państwie Pandjów (Pāṇḍya) w IX lub na początku X wieku²².

Wątek tańca z pasterkami obejmuje w niej 350 wersów (wobec 21 wersów w *Hariwaṅśi* i 80 w *Wisznupuranie*). Zawiera pieśni pasterek, opis ich miłości, nowe epizody i obszerną refleksję o religijnym znaczeniu ich uczucia.

Taniec *rāsa* opisany jest w pięciu rozdziałach 29–33, znanych jako *rāsa-pañcādhyāya*.

Bhagawatapurana naśladuje *Wisznupurane*. Mamy jednak znaczącą różnicę. W starszym tekście Krysna, chcąc zaprowadzić pasterki na ich miejsca w kręgu, każe im zamknąć oczy, *Bhagawata* oferuje natomiast nadnaturalne wyjaśnienie – Krysna dzieli się na wiele postaci, a każda pasterka trzyma go za rękę.

Popularność puran sprawiła, że zapomniano o starej nazwie i tańcu *hallīsaka* i w Bengalu taniec Krysny z pasterkami jest znany tylko jako *rāsa*.

F. Literatura Bengalu

W XII wieku powstał tam słynny poemat *Pieśń o Krysnie Pasterzu* (*Gīta-govinda-kāvya*), którego autor Dżajadewa (Jayadeva) w trzeciej i czwartej pieśni opiewa rozbawionego młodzieńca w gronie dziewcząt.

„Hari [Krysna] się tu bawi, tańczy z dziewczętami...

Hari igra w gronie zakochanych kobiet oddanych zabawie...”²³.

W tym poemacie jego taniec – „płaz miłosny” – określa termin *rāsa*²⁴.

W tłumaczeniach, przeróbkach i adaptacjach niezwykle cenionej w Bengalu *Bhagawatapurany* odpowiednie rozdziały noszą nazwę *rāsa-līlā*, *rāsa-krīḍā*²⁵ lub

²² HARDY (2001: 488).

²³ GG, s. 38, 42:

*viharati harir iha sarasa-vasante
nṛtyati yuvati janena samam
sakhi virahi-janasya durante //
harir iha mugdha-vadhū-nikare
vilāsini vilasati keli pare //*

Przekład GRABOWSKA–ŁUGOWSKI (1966: 70 i 72).

²⁴ GG, s. 44.

²⁵ ŚKV, s. 39–47; PKM, s. 236–256. Słowa *līlā*, *krīḍā*, *vihāra* znaczą ‘igraszka’, ‘zabawa’, ‘rozrywka’.

rāsa-vihāra. W liryce wisnuickiej poetów bengalskich spotykamy terminy *rāsa*, *mahā-rāsa*, *rāsa-maṇḍala*, *rāsa-nṛtya*, *nṛtya-rāsa*, *saṅgīta-rāsa* lub *nartana-rāsa*, czyli: wielka *rāsa*, krąg *rāsa*, taniec *rāsa*, taneczna *rāsa*, *rāsa* z pieśniami.

U Baru Czandidasa (Caṇḍīdās) w jego poemacie o miłosnych podbojach Kryszny zatytułowanym *Hymn na cześć Kryszny* (*Śrī-kṛṣṇa-kīrtana*) z około XIV–XV wieku mamy wprawdzie spotkanie młodzieńca z pasterkami, które wyraźnie nawiązuje do scen z *Wisznupurany*, ale sam rozdział nosi tytuł *Wryndawana*. Autor nie przedstawia tańca, lecz koncentruje się na opisie rozkoszy miłosnych 16 setek pasterek i zwielokrotnionego Kryszny²⁶.

W literaturze Bengalu natrafiamy jednak na pewne odstępstwo od standardowego terminu ‘*rāsa*’: zaprzeczając całe tradycje puranicznej, wybitny uczony Rupa Goswamin (Rūpa Gosvāmin, XVI wiek), tworzący w sanskrycie, w jednej ze swych strof opiewających taniec Kryszny, który zachwyił nawet księżyc na niebie, powraca do nazwy *hallīśaka*²⁷.

Oprawa muzyczna

Oprawa muzyczna tańca Kryszny jest w początkowych opisach dość uboga. O ile pasterze i pasterki Bhasy mają bębny i bębenki, to *Hariwaṅśa* i *Wisznupurana* mówią tylko o śpiewie Kryszny i pasterek. *Bhagawatapurana* wprowadza flet Kryszny, którego dźwięk wzywa kobiety do lasu. Instrument ten z upodobaniem opiewa cała późniejsza liryka wisnuicka Bengalu. Czarodziejski flet Kryszny wywiera wpływ na przyrodę: rzeka płynie pod prąd, drzewa zaczynają kwitnąć i owocować, stają zasłuchane gazy i krowy, chmury, ptaki i niebianki są uradowane, pasterki, porzucając wszystkie czynności, bieżą natychmiast do grajka.

W *Pieśni o Krysznie Pasterzu* pasterki klaszczą do rytmu w dłonie, ale w pieśniach niektórych poetów bengalskich mamy już masę instrumentów, napelniających harmonią dźwięków całą ziemię. Nie ma jednak mowy o tym, kto grał na tych instrumentach. Czy pasterki?

„Kochanek tańczył z kochanką,
różne instrumenty wydawały fale dźwięków.
Drymi drymi – grały bębenki,
bębny, lutnie, flety i inne.

²⁶ ŚKK, s. 223–230.

²⁷ VPAD, s. 193 w. 25.

Brzęczały dzwoneczki z klejnotami bransolet na ramionach i stopach,
a pęki dzwoneczków na nogach grały – runu džhunu²⁸.

Czas tańca

Hariwansia i purany określają dość dokładnie czas tańca Kryszy. Była to jesień (*śarad*) i księżycowa noc. Choć zabawy ciągnęły się według *Hariwansī*²⁹ przez wiele nocy, to purany ograniczają się do opisu tylko jednej. *Bhagawata* określa czas dokładniej – nastąpiła wtedy pełnia księżyca. Siaratpurnima (*śarat-pūrṇimā*) to noc pełni księżyca w aświnie (*āśvina*, 15 IX–15 X) lub karttiku (*kārttika*, 15 X–15 XI). Teksty puran nie określają ściślej, który to był miesiąc. Swami Prabhupada (Svāmi Prabhūpada)³⁰, prezentując żywot Kryszy według *Bhagawatapurany*, stwierdza, że „ta noc w miesiącu Asvina, gdy księżyc jest w pełni, nazywa się *śaratpūrṇimā*”, ale słowniki bengalskie³¹ przy haśle ‘*rāsa-līlā*’ podają inaczej: *rāsa-līlā* to taniec Kryszy z pasterkami w karttice. HAWLEY (1992: 163) także podaje, że rasalile tańczono początkowo w jesienną pełnię karttiki.

Bhasa nic nie mówi o porze tańca, lecz z biegu akcji wynika, że młodzi pasterze zabawiali się w dzień. Z dniem wiąże płas miłosny Kryszy także Dżajadewa. Wspomniana już pieśń trzecia poematu opiewa uroki wiosny, a więc poeta łączy taniec z inną, niezgodną z dotychczasową tradycją porą roku. Może twórca kierował się *Brahmawajwartapurana* (*Brahma-vaivarta-purāṇa*), tekstem powstałym w Bengalu, gdzie tańce *rāsa* odbywają się na wiosnę. Datowanie tej purany jest jednak niepewne. Starsza wersja mogła powstać w X wieku, a swój obecny kształt otrzymała chyba w XVI wieku³².

„Gdy łagodny wiatr z gór Malaja dotyka pięknych drzew goździkowych, a altankę wypełniają głosy ptaków kokil zmieszane z brzęcze-

²⁸ PVP, s. 197, w. 209:

nāgara nācata nāgari saṅga /
vividha yantra kata śabada-taraṅga //
ḍṛmi ḍṛmi ḍṛmi ḍṛmi bāje mṛdaṅga /
ḍampha rābāba viṅa murali upāṅga //
balaya nūpura maṅi-kiṅkiṅi kalane /
ghuṅghuru runu jhunu bājata caraṅe //

²⁹ HARDY (2001: 588).

³⁰ PRABHUPADA (1993: 194).

³¹ DAS (1979: 1864); BANDYOPĀDHYĀY (1966: 1918).

³² ROCHER (1986: 161).

niem pszczoł – o przyjaciółko, wczesną wiosną, nie kończącą się dla rozłączonych, Hari się tu bawi, tańczy z dziewczętami”³³.

Na Dżajadewie wzorował się poeta bengalski Baru Czandidas. Pasterki spotykają się z Kryszną we Wryndawanie w wiosenny dzień, wędrując z nabiątem na rynek w Mathurze.

Bengalskie adaptacje *Bhagawatapurany* są w tym wypadku wierne oryginałowi, ale liryka wisznuicka naśladuje oba autorytatywne teksty – i *Bhagawatapurane*, i poemat Dżajadewy – opiewając zarówno wiosenne dzienne tańce Kryszny, jak i w jesieńną pełnię księżyca: *vasanta-rāsa*, *vasantī rāsa-līlā* oraz *śārada-rāsa*, *śarat-kālīya-mahā-rāsa*³⁴.

Uczestnicy tańca

Z powyższych rozważań widać wyraźnie, że trzy właściwie różne tańce *hallīśaka*, *rāsa* i *kuravai*, przypisywane Krysznie, są tańcami pasterskimi. Uczestniczą w nim zasadniczo tylko Kryszna i pasterki (kojarzy się to z tzw. czakrapudzą, związaną z praktykami tantrycznymi lub z sabatem czarownic z tradycji europejskiej)³⁵. W starym tekście dramatu Bhasy jednak jest jeszcze mowa o pasterkach, w tamilskim *kuravai* także prócz Kryszny bierze jeszcze udział jeden mężczyzna – jego brat Balarama. Niejasna jest sytuacja w *Wisznupuranie*: pieśni wzywające pasterki śpiewają razem Kryszna i Balarama, ale potem starszy brat niknie z tekstu i wśród pasterek pozostaje sam Kryszna. Zastanawia, czy Balarama przeprowadzał inicjację młodszego brata, czy też niegdyś w obrzędzie brali udział bracia bliźniacy.

Hariwansia i *Wisznupurana* mówią najprawdopodobniej o jednym Krysznie i pasterkach, a dopiero *Bhagawata* wyraźnie przypisuje mu multiplikację. W *Pieśni o Krysznie Pasterzu* Dżajadewy z pasterkami tańczy jeszcze tylko jeden Kryszna, ale w *Śrikryśnakirtanie* podzielił się on już na wiele postaci.

³³ GG, s. 38:

*lalita-lavaṅga-latā-pariśīlana-komala-malaya-samīre
madhukara-nikara-karamvita-kokila-kūjita-kuñja-kuṭīre /
viharati harir iha sarasa-vasante
nṛtyati yuvati janena samam
sakhī virahi-janasya durante //*

Przekład GRABOWSKA-ŁUGOWSKI (1996: 70).

³⁴ VPAD, ss. 263–264, 455–459, 526–530, 571–572, 652–655, 690, 766, 792, 815, 849, 890–891, 928, 954, 1012–1014.

³⁵ REYNOLDS (2002: 125–128).

Literatura bengalska podobnie jak i ikonografia indyjska zna obie wersje: pojedynczą postać Kryszny w kręgu pasterek oraz krąg utworzony z pasterek i licznych Krysznów.

Pasterki tworzą nieokreśloną grupę³⁶ – nie wiadomo, ile ich było. Liryka bengalska wspomina o 16 setkach lub 16 tysiącach. Są bezimienne, dopiero późne szesnasto- i siedemnastowieczne teksty wymieniają niektóre imiona: Lalita (Lalitā), Wrynda (Vṛndā), Wiśakha (Viśākhā), Czandrawali (Candrāvalī). Wyjątek stanowi dramat Bhasy, w którym występują Ghoszasundari (Ghoṣasundarī), Wanamala (Vanamālā), Czandrarekha (Candrarekhā) i Mrygakszi (Mṛgākṣī)³⁷. *Hariwansia* i purany omawiają natomiast indywidualnie ich zachowanie, co też naśladuje Dżajadewa:

„Jakaś pasterka o pełnych piersiach, namiętnie obejmując Harego,
śpiewa razem z nim miłosną pieśń...

Inna pasterka, o pięknych biodrach, podeszła, by szepnąć [mu] coś do
ucha...

Jakaś młódka, tańcząca zapamiętała z Kryszną w płąsie miłosnym...³⁸.

Kryszna zabawia się z nimi wszystkimi naraz.

Mimo że postać Radhy, ulubionej pasterki Kryszny, jest dobrze znana poezji świeckiej³⁹, purany nie wprowadzają jej do tańca.

Opowieść o pasterkach w życiu Kryszny ma więc różne warianty:

- anonimowa grupa pasterek,
- wyróżniona pasterka Radha.

Jak zauważa HARDY (2001: 111), rozwój mitu o pasterkach był wielotorowy i pojawiał się w kilku niezależnych tradycjach:

- tradycja epicka ogranicza się do opisu miłosnych igraszek Kryszny z licznymi pasterkami (*Hariwansia*),
- poezja świecka opiewa Radhę jako ukochaną pasterkę Kryszny,
- tradycja puraniczna ignoruje Radhę, ale wprowadza taniec *rāsa*.

³⁶ KINSLEY (1987: 84).

³⁷ MAJUMDĀR (1969: 70).

³⁸ GG, s. 43–44:

*pīna-payodhara-bhāra-bhareṇa harim parirabhya sarāgam /
gopa-vadhūr anugāyati kācid udañcita-pañcama-rāgam // ...
kāpi kapola-tale militā lapitum kim api śruti-mūle /
cāru cucumba nitambavatī dayitam pulakair anukūle // ...
karatala-tāla-tarala-valayāvali-kalita-kala-svana-vaṁṣe /
rāsa-rase saha-ṅṛtya-parā harinā yuvatīḥ praśaṁse //*

Przekład GRABOWSKA–ŁUGOWSKI (1996: 72).

³⁹ HARDY (2001: 109).

Obie purany, *Wisźnu i Bhagawata*, wprowadzają natomiast wybraną pasterkę, z którą Krysźna oddalił się do lasu. Teksty nie podają jej imienia. Czyżby twórcy przemilczeli je dlatego, że go nie znali? Trudno to sobie wyobrazić, postać Radhy była przecież dobrze znana sanskryckiej i prakryckiej poezji miłosnej. Musiały zatem zaważyć tu inne względy. Być może kult Radhy–bogini był bardzo potężny i konkurencyjny do kultu Krysźny, więc jej imię pominięto świadomie, by pomniejszyć jej znaczenie.

Klasyczna liryka miłosna, ignorując rasalilę, najczęściej opiewała wdzięki i urok Radhy, którą Krysźna wspomina nie tylko w stolicy Dwarace (Dvārakā), ale i w swej boskiej postaci Wisźnu, lub przedstawiała tęsknotę dziewczyny, porzuconej po odejściu kochanka do Mathury (Mathurā).

W literaturze tamilskiej towarzyszy Krysźnie pasterka Pinnaj. Identyfikuje się ją często z Radhą, ale analiza materiału południowo-indyjskiego wskazuje, że wątek tańca i postać Radhy rozwijały się do XII wieku oddzielnie. Pinnaj z kolei jest związana z tańcem zwanym *kuravai*. Pinnaj zdobył Krysźna walcząc z bykami, co jest nieznanym wczesnym tekstom północnym. Poza tym Pinnaj jest żoną Krysźny, a Radha pozostaje jego kochanką, więc Pinnaj z tradycji tamilskiej jest odmienną postacią od Radhy z północy.

Część uczonych wyjaśnia imię Pinnaj jako ‘pięknowłosa’, ‘o pięknych warkoczach’, HARDY (2001: 221–222) uważa jednak, że znaczy ono ‘młodsza siostra’. Krysźna tańczy *kuravai* ze starszym bratem i młodszą siostrą, co przypomina triadę z Puri (Krysźna, Balarama i ich siostra Subhadrā).

Radhę z tańcem Krysźny połączył dopiero Dżajadewa. Dziewczyna nie bierze jednak w tańcu udziału. Stęsknionej i poszukującej Krysźny w lesie, jej przyjaciółka opisuje miłosne pląsy pasterek z jej ukochanym. W końcu Radha zazdrosna, ślepa z miłości, podchodzi do niego i mocno go całuje.

Baru Czandidas wprawdzie wprowadza Radhę do lasu Wryndawana razem z pasterkami, ale Krysźna zwielokrotniwszy swą postać, najpierw zadowala 16 setek pasterek, a potem dopiero udaje się do czekającej na niego zazdrosnej i obrażonej dziewczyny. Wybucha kłótnia. Na wymówki Radhy Krysźna zgłasza pretensje o zniszczone i połamane kwiaty we Wryndawanie. Gdy Radha protestuje, dowodząc, że nie ma żadnego kwiatu, Krysźna wyśpiewuje piękną pieśń, w której odnajduje wszystkie kwiaty Wryndawany w jej ciele. Po kłótni i przeprosinach młoda para oddaje się rozkoszy:

„Kwiaty tamali – w twoich włosach,
niebieskie lotosy – w twoich oczach,
twój zgrabny nos to kwiat sezamu,
a na policzkach widzę kwiaty mahui.
W czerwonych wargach – kwiat bandhuli,

para uszu to piękno bakuli.
 Pączkami jaśminu są twoje zęby...
 W twoim uśmiechu widzę siephali i jaśmin,
 W twoim całym ciele odnajduję przepych różnych kwiatów”⁴⁰.

Mimo wielkiej popularności postaci Radhy w Bengalu jeszcze Maladhar Vasu (Maladhār Vasu) nie wprowadza jej do rasalili. Wyróżniona pasterka nadal pozostaje bezimienna, choć wydawca tekstu dodaje następujący podtytuł do jej lamentu: *Lament Radhy (Śrī-Rādhār vilāp)*⁴¹.

W poemacie Parasiurama (Paraśūrām) z XVII wieku sytuacja jest już jasna. To Radha jest wyróżnioną pasterką, to z nią Krysna znika w lesie i tam ją porzuca, gdy rozkapryszona i dumna każe się nieść.

Bengalscy poeci wiśnuiccy opisują taniec *rāsa-maṇḍala* lub *rāsa-kṛīḍā*, opierając się na *Bhagawatapuranie*, i przy okazji opiewają piękno nocy księżycowej, niezwykle wpływ fletu Krysny na przyrodę, oczarowanie pasterek i taniec boskiego pasterza – jednego wśród licznych kobiet, w zwielokrotnionej postaci lub zabawiającego się z Radhą:

„Na brzegu Jamuny wieje łagodny wietrzyk,
 rozkwitają jaśminy i lotosy.
 Tańczą oszołomione pawie i pijane pszczoły,
 śpiewają słodko szpaki i kokile.
 Zakochany Krysna zabawia się
 z wieloma pasterkami i Radhą.
 Tańczy Radha, śpiewa Krysna,
 tańczy Krysna, śpiewa Radha.
 Czarny z Jasną, Jasna z Czarnym
 jak błyskawica w chmurze...

⁴⁰ ŚKK, s. 229–230:

tamāla kusuma cikura-gaṇe /
nīla kuruvaka tora nayane //
suputa nāsa tīla-phule /
dekhi tora gaṇḍa-yuga mahule //
ādhara suraṅga bāndhulī phule /
kaṇṇa-yuga tora e bagahule //
mukulita kunda tora daśane /...
neālī seālī māhli vikāse /
tohmāra madhura īṣata hāse //
dekhoṃ mo tora phula-śarīre /

⁴¹ ŚKV, s. 41.

Spoglądał księżyc z gwiazdami,
ze wstydu skryło się słońce...⁴².

W innej pieśni jednak poeta podziwia Krysznę, który sam raduje setki kobiet, wielokrotnie swą postać:

„Liczne pasterki rozpoczęły we Wryndawanie
z synem Jaśody rasakrira.
Trzymając się za ręce, pasterki utworzyły krąg,
w środku – syn Jasiody, Wanamali.
Najlepszy tancerz, posługując się iluzją jogiczną,
sprawił, że pomiędzy każdymi dwiema kochankami był jeden kochanek.
Każda pasterka myślała, że
„przy mnie jest Kryszna”⁴³.

I inna pieśń oddaje nastrój tej nocy:

„Wśród pasterek jaśniejcie Kryszna
jak szafir wśród złotych klejnotów.
Jakby niezwykle spleciony bez nici naszyjnik,

⁴² GP, s. 281 p. 575:

*kāḷindī-tīra sudhīra samīraṇa
kunda kumuda aravinda vikāṣa /
nācata mora bhora matta madhukara
suka sārīka piku pañcama bhāṣa //
madhuvane nidhuvana mugudha murāri /
mugadha gopa-vadhū adhika lākha sañe
rañge naṭini vṛṣabhānu-kumāri //
nācata naṭini gāiye naṭa-śekhara
gaota naṭini nāce naṭa-rāja /
śyāma sañe gori gori sañe śyāmara
nava jaladhare janu bijuri virāja...
tārā-gana sañe tārā-pati heri
lāje lukayala dinamāṇi-kāṁti /*

⁴³ GP, s. 279 p. 569:

*yūthe yūthe gopī laiṅyā yaśodānandana /
rāsa-kṛīra vṛndāvane kaila ārambhana //
hastaka bandhane gopī kariyā maṇḍalī /
madhye madhye yaśodānandana vanamālī //
yoga-māyā āśraya kariyā naṭa-vara /
dui dui nāgarī eka eka nāgara //...
āmāra nikaṭe kṛṣṇa saba gopī bale //*

syn Dewaki między każdymi dwiema pasterkami,
nie da się zliczyć, ile było pasterek i ilu Krysznów”⁴⁴.

Eroryzm tańca

Obecnie komentatorzy i twórcy indyjscy stosunki Kryszny z pasterkami przedstawiają jako niewinną zabawę taneczną, miłość nieskonsumowaną, o znaczeniu symbolicznym⁴⁵. Zew jego fletu traktuje się jako wezwanie duszy do Boga. Liczne klasyczne teksty jednak nie kryją erotycznego charakteru tańca.

Wprawdzie w dramacie Bhasy taniec w zasadzie ma charakter niewinny, a biorąc w nim udział dziewczęta, chłopcy, Balarama i stary pasterz, to jednak inne źródła (*Sattasai*, *Hariwansia*, *Wisznupurana*) wyraźnie świadczą o tym, że związek Kryszny z pasterkami miał charakter erotyczny. U Bhasy erotyczny podtekst jednak polega w gruncie rzeczy na zachwycie Kryszny nad pięknym wyglądem dziewcząt i opisie ich urody: nabrzmiałych piersi, osuwających się szat, drżących ciał.

Gdy pasterki przyglądają się pięknemu młodzieńcowi, to ich oczy przypominają młode ptaki czakora (*cakora*), piersi stają się nabrzmiałe, wargi drżą, szaty się osuwają, są podniecone, a kwiaty spadają im z włosów.

Autor *Hariwanśi* sporządza też dość pobieżny opis urody i wyglądu pasterek: to piękne kobiety z oczami jak gazele. Ciało mają pokryte krowim nawozem, biegną za Kryszną rozradowane – jak słońce za słońcem, naciskają na niego piersiami i przyglądają mu się. Włosy na ich głowie rozluźniają się z powodu pragnienia miłości i opadają na ich piersi.

Pasterki spragnione rozkoszy miłosnych szukają Kryszny, chociaż ich ojcowie, bracia i matki próbują je zatrzymać. Opowieść o pasterkach podnosi problem swobody seksualnej, wolnego seksu między dziewczętami i chłopcami.

Także w *Wisznupuranie* taniec ma charakter erotyczny, ale autor nadaje mu interpretację religijną, symboliczną.

Jest jasne, że niektóre pasterki były mężatkami: tekst wymienia termin *pati* (‘mąż’) wśród krewnych. Zmusza to autora do usprawiedliwienia ich postępowania.

Podobne podejście znajdujemy w *Bhagawatapuranie* i literaturze bengalskiej.

⁴⁴ PVP, s. 197 p. 210:

ramañir mājhe mājhe kṛṣṇa śobhe bhāle //
hema mañi mājhe yena indra-nīla-mañi /
bini sute hāra yena vicitra gāmthuni //
dui dui gopī mājhe devakī-nandana /
kata gopī kata kṛṣṇa na yaya gaṇana //

⁴⁵ Np.: PRABHUPADA (1993: 194–208) lub Premanand: *The Great Circle Dance*, w: HAWLEY (1992: 167–226).

Zniknięcie Krysny

Opowieść o pasterkach w obu puranach zawiera zastanawiający element – zniknięcie Krysny (wcześniejsze teksty nic nie mówią na ten temat, a opowieść *Hariwanśi* jest niejasna: jest w niej tylko mowa o poszukiwaniu Krysny, stąd chyba należy wyciągnąć wniosek o jego nieobecności i zniknięciu⁴⁶).

Kryszna wzywa pasterki, zabawia się z nimi i potem ginie im z oczu. Pasterki wędrują po Wryndawanie i natrafiają na ślady jego stóp, szukają go. Orientują się, że przebywał w towarzystwie jakiejś kobiety. W końcu docierają do miejsca, gdzie nie dochodzą promienie księżyca: gęstego lasu⁴⁷ lub jaskini. Nie mogą już dalej śledzić Krysny. Zrezygnowane wracają na brzeg Jamuny. Niespodziewanie przybywa tam upragniony młodzieniec. Zaczynają się tańce.

Autor *Wisznupurany* sugeruje więc, że Kryszna zniknął („odszedł w inne miejsce”), by udać się na spotkanie z jakąś pasterką. *Bhagawatapurana* tłumaczy to zniknięcie chęcią ukarania przez Krysnyę pychy pasterek dumnych z jego towarzystwa, ale i tutaj mamy potajemną schadzkę w lesie. Kryszna poza tym znika jeszcze raz, tym razem opuszcza rozkapryszoną wybraną pasterkę, która każe mu się nieść. Urażony tym młodzieniec odchodzi.

Zanim spróbujemy poddać interpretacji tę kwestię zniknięcia / odejścia Krysny, zajmijmy się reakcją pasterek. Co w czasie jego zniknięcia robiły pasterki? Otóż teksty twierdzą, że go naśladowały.

Naśladowanie Krysny

Niezmiernie ciekawym faktem jest stwierdzenie autorów *Hariwanśi* i puran, że pasterki śpiewały pieśni o Krysny i przedstawiały jego czyny.

Z *Hariwanśi* dowiadujemy się, że pasterki⁴⁸:

- wpatrywały się w niego i podziwiałały go,
- naśladowały go, imitując jego spojrzenia, uśmiechy, taniec, śpiew, chód,
- naśladowały jego igraszki (*Kṛṣṇa-līlānukāriṇyaḥ*),
- klaskały do rytmu i śpiewały słodko,
- sformowały szereg i w parach śpiewały o jego czynach (*Kṛṣṇa-carita*),
- uprawiały igraszki miłosne.

⁴⁶ HARDY (2001: 72, strofa 24).

⁴⁷ Według H. Wilsona był to gęsty las (VP, s. 425), według HARDY’EGO (2001: 93) – jaskinia; w oryginale *gahana* znaczy ‘głębina’, ‘przepaść’, ‘ukryte miejsce’, ‘las’, ‘jaskinia’ – MONIER-WILLIAMS (1999: 352).

⁴⁸ HARDY (2001: 587–588).

HARDY (2001: 73) uważa ten fragment z *Hariwansī* za wyjątkowo zagadkowy. Dostrzega w nim brak logicznego rozwoju, brak narracji. Każda strofa tworzy oderwaną całość; nie poprawi tekstu nawet zmiana ich kolejności, podczas gdy pozostała część dzieła stanowi wygładzoną literacko wersję. Tematyczną jedność mamy tylko w strofach o różnych formach naśladowania, przedstawiania czynów i zachowania Kryszy. Niejasna jest też zwrotka mówiąca o szukaniu Kryszy: czy pasterki naśladowały Kryszy podczas poszukiwania go, czy też gdy był obecny? Wersje puraniczne opierające się na tym motywie budują natomiast dość spójną opowieść.

Wisznupurana stwierdza, że gdy Krysza znikła i wchodzi do jaskini, rozłączone z nią dziewczęta odgrywają jego czyny, pragnąc go przywołać.

Autor tekstu opisuje dokładniej zachowanie pięciu kobiet: każda z nich udawała Kryszy na swój sposób: jedna wykrzykiwała, że jest Kryszą, i kazała podziwiać swój sposób poruszania, druga chciała, by podziwiano jej – tzn. Kryszy – pieśń. Trzecia groziła wężowi Kaliji, czwarta podnosiła górę Gowardhana, piąta zapewniała, że krowy mogą się paść swobodnie, bo Dhenuka (Dhenuka) jest już zabity.

Pasterki przyjmują tu tylko rolę Kryszy. *Wisznupurana* wymienia jedynie trzy czyny Kryszy (pokonanie Kaliji, podniesienie góry Gowardhany i zabicie Dhenuki), a pasterki oznajmniają słowami, który z jego bohaterskich czynów przedstawiają. Intrygująca właściwie jest ta informacja o zabiciu Dhenuki, gdyż na poprzednich stronach autor *Wisznupurany* przypisuje ten czyn bratu Kryszy, Balarامية⁴⁹.

Sanskrycka *Bhagawatapurana* rozwija ten opis, dodając nowe szczegóły. Pasterki przedstawiają szczegółowo życie Kryszy, przyjmując już nie tylko rolę Kryszy, ale także jego matki Jasiody, pokonywanych demonów, pasterzy, żon węża Kaliji itd.

A oto opis zachowania pasterek z bengalskiego tekstu Maladhara Wasu, wzorującego się na *Bhagawatapuranie*:

„Wtedy pasterki odtworzyły zabawy Kryszy
opanowane tęsknotą za nim.
Jedna stała się Putaną, druga – Kryszą...
Jako Jasioda inna ubijała mleko,
jakaś jak złodziej zjadała masło,
«Łap, łap!» – wołała któraś na nią.
Któraś płacze jako Krysza,
inna związuje ją liną, mówiąc «złodziej mleka».
Któraś staje się Jamalardżuną,
a inna przyjmuje postać demona Watsy.

⁴⁹ VP, s. 413.

Jako Krysna jakaś schwytała go i zabiła.
 A inna wtedy stała się demonem Baka,
 jakaś jako Krysna zabiła go.
 Któraś stała się Aghasurą, inna – Krysna
 i zabiła Aghasurę.
 A inna wtedy stała się wężem Kali,
 jako Krysna jakaś weszła na jego głowę,
 jakaś przyszła i wychwalała Krysne
 jako żona węża.
 Inna przybyła i jako Indra zesłała deszcz.
 Któraś mówi: «nie mogę znieść deszczu»,
 a inna wtedy stała się Krysna
 i zawołała: «Trzymam górę,
 nie bójcie się, jestem Gadadharą –
 – ochronię was przed deszczem i wiatrem».
 Piękne kobiety przedstawiły wszystkie igraszki Krysny”⁵⁰.

⁵⁰ ŚKV, s. 42:

*kṛṣṇa-virahe gopī haiyā āveśa /
 kṛṣṇa krīṛā race gopī prakāra viśeṣa //
 kehā ba pūtanā haila keha haila kāna /...
 yaśodā laiṅyā keha kare dadhi-manthana /
 cora haye keha kare nabani bhakṣaṇa //
 dhara dhara baliyā tāre bale kona jana /
 dāmodara haye keha karaye krandana //
 dadhi cora bali keha bāmdhe diya dari /
 yamalārjjuna haye keha yāya gaṛāgari //
 āra kona jana tabe vatsa-rūpa haye /
 kṛṣṇa haye kona jana mānila dhariye //
 āra kona jana tabe baka-rūpa haila /
 kṛṣṇa haye kona jana tāre vadha kaila //
 aghāsura haileka keha keha haila kāna /
 aghāsura māri keha laila parāṇa //
 āra kona jana tabe kāli nāga haila /
 kṛṣṇa haye kona jana tāra mastake uṭhila //
 kṛṣṇa haye keha kāliyer mastaka upari /
 keha āsi stuti kare haye tāra nārī //
 indra haye āsi keha bariṣaṇa kaila /
 keha bale bariṣaṇa sahite nārila //
 āra kona jana tabe kṛṣṇa-rūpa haila /
 ḍāka diyā bale āmi parvata dharila //
 nā kariha bhaya keha āmi gadādhare /
 vāta bariṣaṇe āmi rākhiba tomāre //
 raciṅyā kṛṣṇera līlā sakala rūpasī /*

Motywu zniknięcia Kryszny i naśladowania go nie podejmuje ani Dżajadewa, ani liryka wisznuicka. W *Pieśni o Krysznie Pasterzu* pasterki śpiewają pieśń miłosną, w liryce natomiast Kryszna opuszcza pasterki dopiero, gdy odchodzi do Mathury, by zabić Kansę. Jedynie u Baru Czandidasa⁵¹ pasterki, z Radhą na czele, szukają Kryszny, lecz w innym momencie, nie w czasie rasalili. Młody człowiek ukrył się w wodzie podczas igraszek z pasterkami w Jamunie. Radha wypytuje swą babkę o niego: czy wleciał do nieba, czy wstąpił do podziemi, czy też utopił się w Jamunie? Szukają go do zmierzchu, a potem postanawiają powrócić jeszcze rano. Kryszna tymczasem spędza noc na drzewie kadamy, a rano chowa szaty pasterek leżące na brzegu.

Wnioski

Opowieść o tańcu Kryszny, powstała w ciągu wielowiekowego rozwoju, jest tak bogata, niejednorodna, niemalże sprzeczna z sobą, że trudną ją ułożyć w jakąś logiczną strukturę. Faktów jest za dużo i jednocześnie za mało. Mamy tu inicjację Kryszny – walka (zabicie) z bykiem – i związek seksualny z pasterkami, rytualną orgię, naśladowanie boga i przedstawianie jego czynów (prototeatr), odejście i powrót boga, a także kult roślin i lasu Wryndawana nad świętą rzeką Jamuną.

Po walce silnych młodzieńców (*Hariwansia*) z bykami – co można traktować jako próbę inicjacyjną⁵² (w innych tekstach występuje inwersja: po tańcach byk-demon Ariszta (Ariśta) napada na pasterki albo też jego napad przerywa tańce, a sam demon zostaje zabity przez bohatera) – heros spotyka się nocą z dużą gromadą pasterek (według poezji bengalskiej było ich 16 setek lub 16 tysięcy) ku ich wielkiemu zadowoleniu. Całość możemy potraktować jako inicjację seksualną młodego Kryszny.

Źródła świadczą, że walka z bykami i taniec *kuravai* były niegdyś popularne na południu Indii. Prawdopodobnie taniec kończył walkę⁵³. W wersji południowej Kryszna w nagrodę za pokonanie byków uzyskał Pinnaj jako narzeczoną, w wersji północnej nie jest to jasno sformułowane.

⁵¹ ŚKK, s. 85–86.

⁵² Byk od tysiącleci odgrywał istotną rolę w scenariuszach mityczno-rytualnych w kulturach Wschodu i śródziemnomorskich. Występuje w kontekstach heroicznych i płodnościowych. Pokonanie byka jest próbą inicjacyjną typu heroicznego; ofiara z byka ma znaczenie kosmogoniczne. Niektórzy bogowie są tauromorficzni lub towarzyszą im byki, patrz: ELIADE (2002: 138).

⁵³ HARDY (2001: 622).

Każda walka jest rytuałem służącym do pobudzenia sił rozrodczych i wegetacji⁵⁴, jednocześnie pokonanie byka jest stosownym elementem inicjacji bohaterskiej. Czy byk atakował kobiety i należało go zabić, by je uwolnić? A może niegdyś był składany w ofierze?

Początkowe teksty nic nie mówią o zwielokrotnieniu postaci Kryszy, dopiero później mamy zamianę silnego herosa o niezwyklej potencji w boskiego młodzieńca.

Jeśli to było inicjacyjne wtajemniczenie, to niewątpliwie nie znamy całości wątku. Nie jest jasny powód zniknięcia Kryszy, nie wiemy też, co się z nim działo, gdy znalazł się w jaskini lub gęstym mrocznym lesie, gdzie światło nie dochodziło.

Jaskinie są symbolami mocy odrodzenia, zaświatami, podziemną krainą boskości i mocy.

Zachowanie pasterek nie wskazuje na miłosną schadzke, lecz na jakiś rytuał. Przypominają bachantki, które z namowy Dionizosa porzucają dom i nocą pędzą w góry, by tam tańczyć przy muzyce fletów i tympanonu⁵⁵.

Pasterki biegają ubrane w sposób szczególny. Choć teksty tłumaczą ich niedbały strój, makijaż na połowie ciała i pomyłkowo założone ozdoby pośpiechem, należy przyjąć, że ubrały się na odwrót specjalnie. Przy rytuałach dla bóstw kobiecych i przodków obowiązuje inwersja, ofiary składa się lewą ręką i kierunek wszystkich ruchów też jest odwrotny⁵⁶.

Panny i mężatki przybywają nocą w cynobrowych szatach wbrew sprzeciwom rodzin, zachowują się śmiało i swobodnie dopominają się o seks. Według ELIADEGO (1997: 114) „odwracanie normalnego zachowania to w sumie przechodzenie od kondycji powszechnej rządzonej siłą instytucji, do stanu spontaniczności i frenezji, umożliwiającego intensywne uczestnictwo w siłach magiczno-religijnych”.

Biegają same kobiety. Jest to więc rytuał odprawiany wyłącznie przez kobiety. Czy mamy tu do czynienia z jakimś stowarzyszeniem kobiecym? Czy owo niejasne przywitanie ich przez Kryszy i zachęcanie do powrotu to ślady prób inicjacyjnych? Niestety, niewiele wiemy o inicjacjach do plemiennych stowarzyszeń kobiecych.

Jaki cel miał ich taniec? Czy możemy przyjąć, że odpowiada nam na to pytanie wersja tamilska – zapobieżenie niepomyślnym znakom i oddalenie zła od krów i cieląt⁵⁷?

⁵⁴ ELIADE (1966: 314).

⁵⁵ ELIADE (1988: 254).

⁵⁶ DAS (1977: 13).

⁵⁷ W Kerali w czasach współczesnych wystawienie *rāsa-kriḍā* przynosi pomyślność pannom i kończy kłótnie małżeńskie, patrz: ŚLIWCZYŃSKA (2000: 66–67).

Zazwyczaj tajemne ugrupowania kobiece powstają dla celebrowania misteriów w celu zapewnienia powszechnej płodności. Erotyczny charakter tańca Kryszny potwierdza związek z płodnością przyrody, którą odnawiano obrzędami o charakterze seksualnym. Mamy tu otwarcie przestrzeni kulturowej dla kobiet w czasie święta.

Taneczne krążenia stanowią nieodłączny element każdego seansu szamańskiego⁵⁸. Odnajdujemy je w świętach płodności, urodzaju, pomyślności łowieckiej, obrzędach weselnych, inicjacjach okresu dorastania itp. Zakreślenie koła z ruchem zgodnym ze słońcem stwarza świat, harmonizuje jednocześnie z ruchem planet wokół słońca, natomiast okrażenia i obroty „pod słońce” cofają czas lub go zatrzymują.

Zastanawiające, że ten element tańca – ruch na prawo naprzemiennie z ruchem w lewo, wspomniany w *Wisznupuranie* – jest zbieżny z tańcem labiryntowym i samym labiryntem⁵⁹. Droga do centrum labiryntu prowadziła raz na prawo, raz w lewo, a więc inicjowany podążał na zmianę w stronę życia i śmierci⁶⁰.

Labirynty, których powstanie wiąże się jeszcze z paleolitem, prawdopodobnie narodziły się w Mezopotamii. Występują w formie budowli, rysunków naskalnych, labiryntów trasowanych, mozaik w katedrach, mitów i legend na wszystkich kontynentach, także w Indiach. Najwięcej spotyka się ich w Europie i w basenie Morza Śródziemnego, lecz tu też poświęcono im najwięcej uwagi. Najbardziej znanym mitem związanym z labiryntem jest mit o pokonaniu Minotaura przez Tezeusza.

Prócz owego naprzemiennego ruchu na prawo i na lewo mamy i inne przesłanki łączące taniec rasalila i labirynt. Z labiryntem ściśle związana jest jaskinia jako jego prawzór (lub rytualnie zamieniana w labirynt), dziewczyna (Ariadna) i potwór, najczęściej byk. Kryszna znika, „odchodzi w inne miejsce”; wiemy, że spotyka się z wybraną pasterką, Radhą, wchodzi do jaskini, tańczy skomplikowany taniec i pokonuje byka. Występują tu wszystkie podstawowe elementy, choć w innej kolejności. Labirynty i rytuały z nimi związane są stare; na dawny niezrozumiały już obrzęd nałożyła się opowieść o Krysznie, a poszczególne jego części składowe dopasowano stosownie do nowych potrzeb.

Labirynt symbolizuje proces wtajemniczenia, ma zawsze związek ze śmiercią i odrodzeniem w misteriach inicjacyjnych. By dotrzeć do jego centrum, trzeba przebyć trudną drogę, pokonać potwora i inne przeszkody, a potem wyjść z powrotem. Jest to wyjście z otchłani, z krainy ciemności i odrodzenie się na nowo⁶¹. Zawsze także istnieje związek kobiety z labiryntem, jest ona osobą prowadzącą obrzęd, uosabia siły regeneracji. Bez Ariadny, pani labiryntu, Tezeusz nie wróciłby z krainy śmierci.

⁵⁸ WASILEWSKI (1985: 140–147).

⁵⁹ KOWALSKI–KRZAK (2003: 70).

⁶⁰ ELIADE (1999: 210).

⁶¹ KOWALSKI–KRZAK (2003: 129).

Dziwne jest niesienie wybranej pasterki przez Krysznę. Tekst wyjaśnia to delikatnością jej stóp, ranionych przez ostre źdźbła trawy kusia. Młody człowiek, oczarowany jej wdziękiem, ulega jej, ale oczarowanie jest chwilowe: wzywa go jego los bohatera i zostawia ją, aby kontynuować swą inicjację.

Kryszna opuszcza Radhę, by udać się do jaskini. Może pasterka nie lamentowała z powodu porzucenia, lecz po przekazaniu mu tajemnicy labiryntu oplakiwała jego śmierć inicjacyjną. Potem wszystkie pasterki radowały się z jego powrotu i tańczyły taniec odtwarzający labirynt.

Charakterystyczne, że stale w tekstach podkreśla się fakt utworzenia przez pasterki mandali (*rāsa-maṇḍala*). Mandala to nie tylko krąg, to także rytuał tantryczny. Mandala bywa rysowana, tańczona i przede wszystkim medytowana⁶². Graficzny schemat mandali to zewnętrzny krąg z wpisanym wewnątrz kwadratem podzielonym na cztery trójkąty. Mandala jest obrazem wszechświata. ELIADE (1984: 233–236) dostrzega podobieństwo strukturalne między mandalą a labiryntem: „Wiele *mandali* ma wyraźnie postać labiryntu... Labirynt symbolizuje tamten świat, a ktokolwiek tam przeniknie dzięki inicjacji, urzeczywistnia *descensus ad inferos* (po śmierci następuje zmartwychwstanie)”. Wejście w mandalę równa się wtajemniczeniu.

Tak więc mamy wprawdzie za mało danych, by twierdzić z całą pewnością, że pasterki w czasie rasalili tańczyły z Kryszną taniec w *mandali*-labiryncie, ale to przypuszczenie jest pociągające.

PRECIADO-SOLIS (1984: 84) uznaje za możliwe przypuszczenie, że taniec rasa był związany z dawnymi świętami płodności. Pasterki tańczą wokół Kryszny jak wokół symbolu fallicznego. Może on też symbolizować *axis mundi*. Krysznę wśród pasterek przyrównuje się do księżycy wśród gwiazd.

Pasterki poszukują boga, który znikł, i naśladują jego zachowanie (*imitatio dei*) oraz przedstawiają jego czyny. Tak więc dzieje młodzieńczego boga po raz pierwszy odśpiewały i odegrały pasterki we Wryndawanie w noc pełni jesiennej. Rozpacz pasterek, poszukiwanie Kryszny, naśladowanie go i radość z odnalezienia przypomina konstrukcję akcji dramatów odgrywanych w czasie wegetacyjnych świąt cyklu rocznego. Warto się zastanowić, czy pasterki tylko odgrywały rolę Kryszny, czy też popadały w stan nawiedzenia przez bóstwo. Zaskakujące jest, że to kobiety stawały się Kryszną.

Owo zniknięcie Kryszny, odejście w inne miejsce czy wejście do gęstego lasu lub jaskini i powrót można traktować jako ekwiwalent śmierci i powrotu do życia. Czy wobec tego należy Krysznę zaliczyć do grona umierających i zmartwychwstających bogów wegetacji, a tańce uznać za jakiś obrzęd noworoczny? Mityczny temat umierającego i odradzającego się boga skoncentrowany jest wokół centralnej tajemnicy:

⁶² KOWALSKI-KRZAK (2003: 190).

okresowej odnowy świata⁶³. Wtedy to także przeprowadza się najczęściej ceremonie inicjacji⁶⁴. Ekscesy seksualne wywierały magiczny wpływ na przyszłą płodność i przyszłe zbiory. Młode pary, łącząc się, ożywiały siły twórcze przyrody i odtwarzały kosmiczną hierogamię nieba i ziemi. Boskie zaślubiny są częstym elementem obchodów.

W misteriach świata starożytnego mamy porwanie Persefony, śmierć Dionizosa, Attisa i Ozyrysa. Po scenie żałoby następuje doznanie radości⁶⁵. Czy miłosne spotkanie w lesie Kryszny z wybraną pasterką to ślady tej ceremonii, małżeństwa z boginią Radhą, panią Wryndawany? Czy Kryszna to jeszcze jeden wybraniec Wielkiej Bogini?

Najstarsze zapisy na temat tańca Kryszny jednak dotyczą nie wiosny, gdy zwykle obchodzono Nowy Rok, lecz jesieni. W opisach zaś tańców wiosennych nie ma mowy o prototeatralnych występach pasterek, kładzie się natomiast nacisk na cykliczną odnowę życia.

Być może oba tańce Kryszny należy wiązać z równonocą wiosenną i jesienną. Święta związane z porami roku wyrosły z przeświadczenia o możliwości regulowania i wspomagania cyklu natury. Wiosna i jesień to poza tym odpowiednio pory siania i zbiorów ryżu.

W sumie opis tańca Kryszny zawiera najwięcej cech rytuału wegetacyjnego wymienionych przez STEINER (2003: 274).

Jest to sytuacja braku pożywienia roślinnego. Odprawia się go w czasie styku starego i nowego cyklu wegetacyjnego, stary duch roku zostaje zdegradowany, na jego miejsce przychodzi nowy. Zachodzą boskie i powszechne zaślubiny.

W dziejach Kryszny we Wryndawanie jego odejście nie następuje tylko w czasie rasalili. Kryszna odchodzi do Mathury, by zabić demona Kansę. W liryce bengalskiej wiele miejsca poświęca się opisowi rozpaczliwej i opuszczonej Radhy. Według wielu poetów Kryszna, wzruszony jej tęsknotą, powraca – prawdopodobnie wiosną. Liryka przedstawia więc cykl roczny.

Kryszna związany jest wyraźnie tylko z jedną rośliną – drzewem kadamba, kwitnącym w porze deszczowej. Za to wielki wpływ na przyrodę wywiera jego flet. Posługując się nim, Kryszna ingeruje w jej naturalny rytm, dzięki melodii fletu nastaje wiosna i inne pory roku, kwitną kwiaty i owocują drzewa, tańczą pawie, a Jamuna płynie pod prąd.

Pewne fakty zdają się świadczyć, że postać Kryszny związana była z deszczem: rodzi się w porze deszczowej, jego ciało porównuje się do chmury deszczowej, nosi

⁶³ ELIADE (1988: 30).

⁶⁴ STEINER (2003: 77).

⁶⁵ BURKERT (2001: 140).

ozdoby z piór pawia, ptaka zapowiadającego deszcz, w czasie rasalili tańczy taniec pawia⁶⁶, pokonuje Indrę, boga deszczu, czyli przejmuje jego kompetencje.

Taniec Kryszny z pasterkami, opiewany szeroko przez lirykę bengalską, nie budził większych emocji u wczesnych artystów rzeźbiarzy. Charakterystyczne, że PRECIADO-SOLIS (1984: 101–123), omawiając wczesne płaskorzeźby z postacią Kryszny, nigdzie nie wymienia sceny rasalili. Na reliefach z Deogarhu (V n.e.), Badami (VI–VII n.e.), Paharpuru (VII–VIII n.e.) czy Pattadakalu (VIII n.e.) ukazujących liczne sceny narodzin czy bohaterskie czyny Kryszny, brak tańca wśród pasterek. Najwidoczniej dopiero z czasem pasterz kochanek zdominował Krysznę herosa i w liryce, i malarstwie (np. malarstwo stylu Kangry⁶⁷).

(Pan Artur Karp poinformował mnie o niezwykle ciekawym wyzyskaniu motywu tańca w miniaturze. Kryszna, stojący w środku kilku kręgów tańczących par, symbolizuje rok. Zewnętrzny krąg liczący 360 jasnych pasterek i 360 ciemnych Krysznów to 360 dni i 360 nocy⁶⁸. Mniejszy krąg składa się z 12 par – to 12 jasnych i 12 ciemnych połówek miesiąca (*pakṣa*). Najmniejszy krąg tworzy 6 par – 6 pór roku po dwa miesiące).

Tak więc taniec Kryszny z pasterkami to skomplikowane zagadnienie: składa się z ogromu motywów pochodzących z różnych poziomów mitycznych i co do szczegółów przedstawia się niejasno. Należy jednak sądzić, że mit o bohaterskiej inicjacji Kryszny nałożył się na dawny kobiecy plemienny magiczno-szamański obrzęd związany z płodnością i wegetacją.

BIBLIOGRAFIA

- BANDYOPĀDHYĀY = Bandhyopādhyāy, Haricaran: *Baṅgīya Śabdakoṣ*. 2 Vols., Sāhitya Akādemi, New Delhi 1966.
- BC = Bhāsa: *Bāla-carita*. H. Weller (red.): *Die Abenteuer des Knaben Krishna*. H. Haessel Verlag, Leipzig 1922.
- BURKERT 2001 = Burkert, Walter: *Starożytna kultura misteryjna*. Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2001.

⁶⁶ Taniec pawia: Kryszna, z pawimi piórami przypiętymi z tyłu, obracając się na kolanach, zakreśla wielki krąg, podczas gdy pasterki wydają ostre okrzyki pawic, patrz: HAWLEY (1992: 15)

⁶⁷ KAMIŃSKA (2002: 50), RANDHAWA (1962).

⁶⁸ Według tradycji wedyjskiej Pradžapati (Prajapāti), upersonifikowany rok, składa się z 360 dni – 12 miesięcy po 30 dni, patrz: KARP (2001: 275–277).

- DAS 1977 = Das, Veena: „On the Categorization of Space in Hindu Ritual”, w: Ravindra Jain (red.): *Text and Context. The Social Anthropology of Tradition*. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1977 (*Association of Social Anthropology*, Vol. 2): 9–27.
- DAS 1979 = Dās, Jñānendramohan: *Bāṅgalā bhāṣā abhidhān*. 2 Vols., Sāhitya Saṁsad, Kalikātā 1979.
- ELIADE 1966 = Eliade, Mircea: *Traktat o historii religii*. Książka i Wiedza, Warszawa 1966.
- ELIADE 1984 = Eliade, Mircea: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. PWN, Warszawa 1984.
- ELIADE 1988 = Eliade, Mircea: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. I, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988.
- ELIADE 1997 = Eliade, Mircea: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Znak, Kraków 1997.
- ELIADE 1999 = Eliade, Mircea: *Mity, sny i misteria*. Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- ELIADE 2002 = Eliade, Mircea: *Od Zalmoksisia do Czyngis-chana*. PWN, Warszawa 2002.
- GG = Jayadeva: *Gīta-govinda*. Satyendra Nāth Vasu (red.): *ŚrīśrīGītā-govinda*, Kalikātā 1962.
- GP = Majumdār, Bimānbihārī: *Govindadāser padāvalī o tāmhār jug*. Kalikātā Viśvavidyālay, Kalikātā 1961.
- GRABOWSKA–LUGOWSKI 1966 = Dżajadewa, *Pieśń o Krysznie Pasterzu*. Wstępem opatrzyła Barbara Grabowska. Przetłoczyli Barbara Grabowska i Andrzej Ługowski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1996.
- HARDY 2001 = Hardy, Friedhelm: *Viraha-bhakti. The Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India*. University Press, Oxford 2001.
- HAWLEY 1992 = Hawley, John Stratton: *At Play with Kṛṣṇa. Pilgrimage dramas from Brindavan*. Motilal Banarsidass, Delhi 1992.
- HUDSON 1995 = Hudson, Dennic: „Pinnai, Krishna’s Cowherd Wife”, w: John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff (red.): *The Divine Consort. Radhā and the Goddesses of India*. Motilal Banarsidass, Delhi 1995.
- KAMIŃSKA 2002 = Kamińska, Dorota: *Indyjskie malarstwo miniaturowe*. Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002.
- KARP 2001 = Karp, Artur: „W poszukiwaniu doskonałości. Czas i kalendarz w tradycji indyjskiej”, w: Zdzisław J. Kijas (red.): *Czas i kalendarz*. Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, Kraków 2001.
- KEITH 1924 = Keith, A. Berriedale: *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practise*. Oxford 1924.
- KINSLEY 1987 = Kinsley, David: *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Motilal Banarsidass, Delhi 1987.

- KOWALSKI-KRZAK 2003 = Kowalski, Krzysztof; Krzak, Zygmunt: *Tezeusz w labiryncie*. Eneteia, Warszawa 2003.
- LIENHARD 1984 = Lienhard, Siegfried: *A History of Classical Poetry*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1984.
- MAJUMDĀR 1969 = Majumdār, Bimānbihārī: *Kṛṣṇa in History and Legend*. University of Calcutta, Calcutta 1969.
- MONIER-WILLIAMS 1999 = Monier-Williams, Monier: *A Sanskrit – English Dictionary*. Munshiram Manoharlal, Delhi 1999.
- PKM = Dāśgupta, Nalinīnāth: *Paraśurāmer Kṛṣṇa-maṅgal*. Kalikātā Viśvavidyālaya, Kalikātā 1957.
- PRABHUPADA 1993 = Prabhupada, A.C. Bhaktivedanta Swami: *Kṛṣṇa źródło wiecznej przyjemności*. I vol., The Bhaktivedanta Book Trust 1993.
- PRECIADO-SOLIS 1984 = Preciado-Solis, Benjamin: *The Kṛṣṇa Cycle in the Purāṇas, Themes and Motifs in a Heroic Saga*. Motilal Banarsidass, Delhi 1984.
- PVP = Majumdār, Bimānbihārī: *Pañca-śata vatsarer padāvalī*. Jijñāsā, Kalikātā 1966.
- RANDHAWA 1962 = Randhawa, M.S.: *Kangra Paintings on Love*. National Museum, New Delhi 1962.
- REYNOLDS 2002 = Reynolds, John Myrdhin: *Czarownice i dakinie. Tantra na Wschodzie i Zachodzie*. Wydawnictwo A, Kraków 2002.
- ROCHER 1986 = Rocher, Ludo: *The Purāṇas*. Gonda, J. (red.): *A History of Indian Literature*. Vol. II, fasc. 3, Wiesbaden 1986.
- STEINER 2003 = Steiner, Maria: *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- ŚKK = Bhaṭṭācārya, Amitrasūdan: *Baru Candidāser Śrīkṛṣṇakīrtan*. Jijñāsā, Kalikātā 1969.
- ŚKV = Guṇarāj Khān, Mālādhar Vasu: *Śrī-śrī-kṛṣṇa-vijay*. Śrīcāitanya Gauriya Maṭh, Māyāpur 2002.
- ŚLIWCZYŃSKA 2000 = Śliwczyńska, Bożena: „Jayadeva’s *Gītagovinda* and the Stage Tradition of Kerala”. *Cracow Indological Studies*, Vol. II, Kraków 2000.
- VP = *Viṣṇu-purāṇa*. H.H. Wilson (tł.): *The Vishnu Purana, A System of Hindu Mythology and Tradition*. Punthi Pustak, Calcutta 1972.
- VPAD = Mukhopādhyāy, Harekrṣṇa: *Vaiṣṇav padāvalī*. Sāhitya Saṁsad, Kalikātā 1980.
- WASILEWSKI 1985 = Wasilewski, Jerzy Sławomir: *Podróże do piekieł*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- WINTERNITZ 1996 = Winternitz, Maurice: *A History of Indian Literature*. Vol. I, Motilal Banarsidass, Delhi 1996.

U źródeł teatru indyjskiego – hymny dialogowe (*saṁvāda*) *Rygwedy**

KORYNA OSUCH

Jak daleko wstecz sięgać może tradycja teatralna Indii? Czy za początek sztuki teatralnej powinniśmy uznać okres, dla którego znajdujemy historyczne świadectwa literatury dramatycznej, czy też mamy cofnąć się w czasie do samych początków cywilizacji indyjskiej? Od co najmniej dwóch stuleci badacze europejscy zadają sobie to frapujące pytanie, zastanawiając się nad genezą teatru indyjskiego. Co było prazródłem sztuki teatralnej w Indiach? Jaka była przyczyna wykształcenia się formy artystycznej przedstawiającej dzieje mitologicznych bohaterów? W jakim kontekście mogło się to odbywać?

Kiedy oglądamy tradycyjne przedstawienia teatralne, choćby te prezentowane w południowym stanie Kerala, będącym prawdziwym zagłębiem teatralnym Indii, nie można oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z jedną z najstarszych zachowanych tradycji widowiskowych na świecie. Daleko posunięta kodyfikacja sztuki indyjskiej pozwala nam dostrzec we współczesnych formach teatralnych ślady starożytnych tradycji. Struktura przedstawień zarówno w tradycji klasycznej, jak i nieklasycznej skonstruowana została na wzór rygorystycznej struktury religijnego rytuału. Związek teatru i religii wydaje się być niezaprzeczalny. Dlatego za oczywisty możemy uznać fakt, że właśnie w kontekście rytuału powinniśmy szukać źródeł indyjskiej sztuki teatralnej.

Teatr indyjski powstał z pobudek przede wszystkim religijnych. Najważniejsi widzowie przedstawienia teatralnego to bogowie. Oni też są bohaterami prezentowanych opowieści. Tradycja indyjska nazywa przedstawienie ‘ofiara przynosząca radość oczom’ (*cākṣuṣa-yajña*). Teatralny obrzęd ofiarny odprawia się ku uciesze bogów. Przedstawienie, podobnie jak rytuał, nie wymaga publiczności, może się odbyć przy „pustej” widowni – jedynym widzem widowiska jest bowiem bóg rezydujący w świątyni. Tak bywa w tradycji sanskryckiego teatru świątynnego kudi-

* Fragmenty pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Bożeny Śliwczyńskiej. Pionierskim opracowaniem w języku polskim poświęconym początkom teatru indyjskiego jest praca Andrzeja GAWROŃSKIEGO (1946).

jattam (*kūṭiyāṭṭam*, Kerala), który możemy uznać za „najstarszą żywą tradycję teatralną Indii, czy wręcz świata [...]”¹.

Jak narodził się teatr?² W mitycznej epoce tretajuga (*tretā-yuga*) ludzie wiedli życie pełne zmysłowych rozkoszy. Bogowie, patrząc z niepokojem na rozpleniałe się po ziemi pożądanie, zawiść, chciwość i gniew, udali się do Brahmy Stwórcy. Poprosili go o stworzenie czegoś dla zabawy (*kriḍaniyaka*), co byłoby zarówno do oglądania (*dṛśya*), jak i do słuchania (*śravya*). Bóg pogrążył się w medytacji i przywołując do siebie cztery Wedy, z każdej z nich zaczerpnął jeden element: recytację (*pāṭhya*) z *Rygwedy*, pieśń (*sāman*) z *Samawedy*, ekspresję sceniczną (*abhinaya*) z *Jadźurwedy*, smak estetyczny (*rasa*) z *Atharwawedy*. Z połączenia tych elementów stworzył piątą Wedę – *Natjawedę* (*Nāṭya-veda*), czyli Wedę teatru, różniącą się od czterech pozostałych przede wszystkim tym, że mogli jej doświadczać również członkowie najniższej warstwy społecznej, siudrowie (*śudra*)³. Stwórca zaproponował bogom, aby zostali aktorami powstałego teatru. Ci jednak, czując się niezdolnymi do wykonania takiego zadania, zwrócili się o pomoc do wieszczów. Piątą Wedę bogowie przekazali mędrcomu Bharacie (*Bharata-muni*), który przygotował pierwsze przedstawienie teatralne⁴, nauczył sztuki teatralnej swoich stu synów i zebrał całą wiedzę w *Traktacie o teatrze*, czyli *Natjasiastrze* (*Nāṭya-śāstra*). Bogom bardzo się spodobały teatralne widowiska. Śiwa (Śiva) wniósł do sztuki gwałtowny taniec tandawa (*tāṇḍava*), a jego małżonka Parwati (Pārvatī) – delikatny taniec lasja (*lāsya*).

Mitologiczna opowieść o powstaniu teatru sytuuje sztukę teatru w sąsiedztwie najwyższej wiedzy sakralnej przekazanej ludziom za pośrednictwem wieszczów, znanej nam w postaci Wed. Nadanie sztuce teatralnej najwyższej rangi ma dla interpretatorów teatru i dramatu indyjskiego⁵ ogromne znaczenie. *Natjasiastra*, przypisywana wieszczowi Bharacie, nie rozwiewa jednak wątpliwości dotyczących genezy teatru indyjskiego. Traktat, datowany na III wiek n.e., określa prawa i zasady rządzące sztuką teatralną. Bharata szczegółowo opisuje między innymi: zasady wznoszenia budynku teatralnego, konsekrację sceny, przedstawienie teatralne (preliminaria, grę aktorską, muzykę, taniec, charakteryzacje), kompozycję dramatu,

¹ ŚLIWCZYŃSKA (2001: 232).

² Mit o powstaniu teatru w: NŚ 1.7–18.

³ Przywilej studiowania Wed miały pozostałe trzy stany społeczne: bramini (*brāhmaṇa*), kszatrijowie (*kṣatriya*) i wajsjowie (*vaiśya*).

⁴ Tematem tego przedstawienia był mit o ubijaniu oceanu (*amṛta-manthana*). Bohaterami przedsięwzięcia byli bogowie i demony, którzy wspólnym wysiłkiem przyczynili się do wydobycia nektaru nieśmiertelności. Oni też byli pierwszymi widzami teatru Bharaty.

⁵ W sanskrycie teatr i dramat objęte są jednym terminem: *nāṭya*.

teorię estetyczną przedstawienia. Bogata treść traktatu świadczy o istnieniu wielowiekowej tradycji teatralnej – tekst jest kompilacją teorii teatru, którego źródła należy szukać z pewnością w wiekach wcześniejszych.

Źródła teatru indyjskiego sięgają czasów najdawniejszych. Za kontekst kulturowy dla powstania teatru uznajemy epokę wedyjską. Centrum życia społecznego cywilizacji aryjskiej stanowił obrzęd ofiarny (*vajña*), w którego orbicie winniśmy doszukiwać się miejsca narodzin najstarszych widowisk teatralnych. Odprawianie rytuału to najważniejszy obowiązek człowieka, ofiara podtrzymuje bowiem uniwersalny ład wszechświata, rytę (*ṛta*). Działanie ofiarne rozumiano jako działanie archetypowe. Jego codzienne powtarzanie jest naśladowaniem działania boskiego. Ofiara wedyjska ma znaczenie kosmiczne: bogowie, aby stworzyć świat, złożyli ofiarę z ciała Puruszy (RV 10.90). Składając codzienną ofiarę, wierny naśladuje działania bogów, dzięki czemu staje się aktywnym uczestnikiem kosmicznego cyklu. Obok religijnego znaczenia obrzędu, rytuał pełnił rolę organizacji społecznej. Uroczyste ceremonie publiczne stwarzały okazję do spotkań, kontaktów towarzyskich, wymiany poglądów, a także do wspólnej zabawy. Rytuał określał i umacniał więzi społeczne. Na jego podłożu kształtowała się kultura aryjska.

Pierwszych przesłanek o istnieniu form parateatralnych dostarcza nam najstarszy zbiór indyjskich tekstów sakralnych: *Rygweda*. Dzieło zawiera tysiąc dwadzieścia osiem hymnów będących podstawowym tekstem wedyjskiej liturgii słowa. Wśród nich odnajdujemy około piętnastu utworów ułożonych w nietypowej dla wedyjskiej twórczości formie dialogowej nazywanej samwada (*saṁvāda*), czyli ‘rozmowa’. Dialogi wyróżniają się spośród pozostałych utworów nie tylko strukturą, lecz także językiem i treścią. Przesłanki zarówno wewnętrzne, wynikające z tekstu, jak i zewnętrzne, pochodzące z kontekstu rytuału wedyjskiego, pozwalają nam sformułować tezę o obecności parawidowisk rytualnych w epoce wedyjskiej. Analiza hymnów dialogowych (*saṁvāda*) *Rygwedy* przeprowadzona pod kątem ich teatralnego zastosowania ukazuje rygwedyjskie dialogi jako prascenariusze wedyjskich widowisk rytualnych, prekursorów późniejszej sztuki teatru (*nāṭya*).

Rygweda to niezwykle bogaty zbiór hymnów różniących się od siebie tak pod względem formy, jak i treści. Struktura rygwedyjskiego dialogu jest o tyle interesująca, że poza jednym wyjątkiem nie spotykamy jej w żadnej z pozostałych sanhit. Dialogowej budowy hymnów nie możemy uznać za typową formę twórczości wedyjskich wieszczów. Tym bardziej obecność w *Rygwedzie* około piętnastu utworów wyróżniających się tak nietypową dla wedyjskiej literatury strukturą zasługuje na szczególną uwagę. Jedyne hymn dialogowy występujący poza *Rygwedą* odnajdujemy w *Atharwawedzie* (AV 5.11). Dialog toczy się między dwójką bohaterów – kapłanem atharwanem i bogiem Waruną (Varuṇa). Ich rozmowa nie jest długa. Bramin prosi Warunę o przysługującą mu zapłatę w postaci krowy. Bóg począł-

kowo próbuje uchylić się od spełnienia obietnicy. Kapłan nie daje jednak za wygraną i w końcu nakłania boga do wypełnienia zobowiązania. W ostatniej wypowiedzi zadowolony ze swego czciciela Waruna zapewnia go o swojej wiecznej przyjaźni. Hymn-dialog *Atharwawedy* stanowi wyjątek. Forma dialogowana stała się popularna dopiero w literaturze powedyjskiej, występując dość często w eposach, puranach czy w literaturze buddyjskiej.

Przy okazji omawiania hymnów dialogowych *Rygwedy* badacze wspominają również o monologach. Najsłynniejszymi utworami tego typu są dwa hymny: *Lament gracza* (RV 10.34) i *Monolog pijanego* (RV 10.119). Spowiedź zagorzałego hazardzisty zaczyna się od wyjawienia zgubnego zamilowania do gry w kości. Gracz żali się, że nie jest w stanie dobrowolnie zrezygnować z hazardu. Pod wpływem boskiego głosu, który słyszy, przestraszony zaklina zgubne kości, aby same go opuściły. W hymnie ‘pijanego’ upojony somą wieszcz bądź też bóg wychwala swoją osobę. W tej roli badacze najchętniej widzą Indrę, jako największego smakosza boskiej somy. Po każdym z trzynastu wersów coraz bardziej odurzony napojem bohater z niedowierzaniem dopytuje się: *kuvit somasyâpâm* („Czyżbym zaiste napił się somy?”). Pijany opisuje stan nieważkości, w jaki wprowadził go trunek⁶, sławiąc swoją potęgę wzmocnioną działaniem somy⁷. Leopold von SCHRÖDER (1908: 361–368) interpretuje ten hymn jako pozostałość wedyjskiego misterium. Podkreślając komiczny charakter utworu, odnajduje analogie w mitach i ludowych opowieściach innych kultur. Badacz uważa, że monolog pijanego Indry mógł być wykonywany w trakcie uroczystości związanych z ofiarą somiczną.

Dialogi *Rygwedy* wykazują zróżnicowaną strukturę i bogatą tematykę. Utwory pochodzące ze starszych mandali nie są tak udratyzowane jak hymny księgi dziesiątej. Niektóre dialogi rozpoczynają się od strof przypisywanych postaciom pełniącym funkcję swoistych narratorów. W tej roli najczęściej widzi się takie postacie, jak wieszcz, ofiarnik, bard, pieśniarz. W ich usta włożono wypowiedzi spełniające różne zadania: najczęściej wprowadzają one odbiorców – widzów czy słuchaczy – w przedstawianą opowieść, ale mogą też być czystą pochwałą występujących w dialogu bogów. W analizie hymnów najwłaściwszym odpowiednikiem dla tego rodzaju strof będzie dla nas prolog dramatu klasycznego. Znamienne są również zakończenia niektórych hymnów przypominające końcową strofę pomyślności,

⁶ RV 10.119.3 ab:

únmā pītā ayamsata rátham ásvā ivāśávaḥ /

„Wypite [krople] w górę mnie porwały niczym szybkie rumaki rydwan”.

⁷ RV 10.119.8 ab:

abhí dyām mahinā bhuvam abhīmām pṛthivīm mahīm /

„Przewyższam wielkością niebo i tę ogromną ziemię”.

tj. mangalaślokę (*maṅgala-śloka*) czy bhāratavākję (*bhārata-vākya*), późniejszego dramatu. Tak kończy się opowieść zamieszczona w trzech hymnach nazywanych trylogią (1.170; 1.171; 1.165). Nie we wszystkich hymnach-dialogach możemy wyróżnić prolog i zakończenie. Ze względu na specyfikę tradycji oralnej, jak też ogromny przedział czasowy, w jakim tekst powstawał, istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że nie dysponujemy całym tekstem *Rygwedy*. Możliwe, że w ostatecznym kształcie *śāhity* znalazły się jedynie rozmowy pozbawione komentarza narratora. Dwa najśłynniejsze hymny dialogowe: *Jama i Jami* (RV 10.10) oraz *Pururawas i Urwaśi* (RV 10.95), nie zawierają ani prologu, ani też zakończenia. Mimo braku tych elementów, to one właśnie wydają się najbardziej udratyzowanymi dialogami *Rygwedy*. Wymiana zdań między parami kochanków jest niezwykle dynamiczna i pełna napięcia. Istnieją dwie możliwości interpretacji tego faktu. Pierwsza zakłada, że pierwotnie tego rodzaju hymny poprzedzono krótkim, improwizowanym wprowadzeniem ułożonym prozą lub wierszem. Druga opiera się na przypuszczeniu, że wspomniane utwory opowiadają historie na tyle popularne wśród społeczności Ariów, że tego rodzaju komentarz mógł się wydawać całkowicie zbędny lub zbędne było jego przechowanie. Pierwsza interpretacja wydaje się jednak o wiele bardziej przekonująca. Przemawia za nią fakt, że do dziś w klasycznym teatrze sanskryckim *kudijattam* nie zniesiono elementu wprowadzenia publiczności w jakże doskonale przecież znaną akcję przedstawienia. O tym samym świadczy obecność prologów w dramatach opowiadających powszechnie znane historie bogów czy mitologicznych bohaterów. W indyjskiej tradycji teatralnej wystawienie świetnie widzom znanych legend czy mitów nie oznacza rezygnacji z krótkiego przypomnienia ich treści, choć zachodniemu odbiorcy może się to wydawać całkowicie zbędne.

Badacze przekonani o niekompletności zachowanego tekstu *Rygwedy* swój pogląd uzasadniali twierdzeniem, że partie prozą nie zachowały się do naszych czasów albo z uwagi na ich treść, która dla współczesnych była oczywista, albo też miały one charakter wypowiedzi improwizowanych, niewymagających zapisu. Twórcą odnoszącej się do hymnów dialogowych teorii *akhjany*⁸ był Hermann OLDENBERG. Zastanawiając się nad znaczeniem dialogów, OLDENBERG doszedł do wniosku, że nie sposób zrozumieć ich treści bez dodatkowego komentarza. Na tej podstawie badacz wysunął przypuszczenie, że hymny dialogowe *Rygwedy* stanowiły jedynie część bardziej rozbudowanej narracyjno-poetyckiej formy literackiej. Proza nie zachowała się do naszych czasów, ponieważ jej kształt leżał w gestii odtwórcy tekstu. Możliwe, że treść improwizowanej części narracji dostosowywano do okoliczności zewnętrznych. Rzeczywiście wiersze dialogów *Rygwedy* często wydają się porozry-

⁸ *ākhyāna* – ‘opowieść’, ‘ballada’.

wane, przez co nie zawsze łączą się w spójną, logiczną całość. OLDENBERG (1883) przypuszczał, że strofy mogły być poprzedzielane wtrąceniami, wyjaśnieniami narracyjnymi, pełniącymi rolę łącznika między wierszami.

Teorii akhjanya z całą stanowczością sprzeciwiał się KEITH (1924: 22), który pisał, że przecież indyjska „tradycja nie wskazuje na żaden trop odnoszący się do natury tych hymnów, a my sami w całej literaturze wedyjskiej nie znajdujemy żadnego dzieła ułożonego w tej formie”. OLDENBERG, analizując dialog *Pururawas i Urwaśi* (RV 10.95), wskazywał na jego rozwiniętą formę znajdującą się w opowieści *Siatapathabrahmany* (11.5.1). Powedyjska wersja historii miłości boskiej nimfy i śmiertelnika zawiera bowiem kilka wersów hymnu *Rygwedy* – wiersze zostały wplecione w komentarz prozą. OLDENBERG zinterpretował tę paralelę jako dowód świadczący o istnieniu prozatorsko-poetyckich ballad, w których skład mogły wchodzić dialogi *Rygwedy*. KEITH (1924: 22) uważał jednak, że opowieść *Siatapathabrahmany* wcale nie świadczy o istnieniu tego typu literackiej formy w epoce wedyjskiej, ani też nie przesądza kwestii interpretacji rygwedyjskiego dialogu. Badacz przekonuje, że w owym czasie rygwedyjskie hymny były na tyle zrozumiałe, że nie wymagały żadnego narracyjnego wyjaśnienia postulowanego przez zwolenników teorii akhjanya. Biorąc jednak pod uwagę indyjską tradycję dramaturgiczną i teatralną, argument ten nie jest przekonujący. Powtórzmy, że przecież powszechna znajomość prezentowanej opowieści nie wyklucza krótkiego wprowadzenia widzów-słuchaczy w jej treść.

Hymny dialogowe *Rygwedy* należy analizować, biorąc pod uwagę wszystkie możliwości interpretacji. Ich specyficzna forma może, ale nie musi, świadczyć o istnieniu osobnej gałęzi twórczości literackiej epoki wedyjskiej, jak chciał OLDENBERG. Na dialogi możemy jednak spojrzeć także z nieco innej perspektywy, traktując je jako przejaw nowatorskiego, eksperymentalnego nurtu twórczości wedyjskich wieszczów, upatrujących w dramaturgicznej konstrukcji utworu wyjątkową wartość. W jakim celu poeci posłużyli się formą dialogową? Emocjonalna natura dialogowych wypowiedzi mogła wznagać moc zaklętą w rygwedyjskich ryczach.

Rygwedyjska trylogia

Prekursorem hipotezy traktującej hymny dialogowe *Rygwedy* jako pierwszy ślad indyjskiej twórczości dramatycznej był Max MÜLLER (1891: 179–295). Niemiecki uczony zwrócił uwagę na związek, jaki zachodzi między trzema hymnami pierwszej mandali (RV 1.165; 1.170; 1.171). Występujące w bliskim sąsiedztwie utwory układają się w jedną, dramaturgiczną całość. Można je interpretować jako trylogię, składającą się z trzech sekwencji scenicznych. Kolejność, w jakiej się je ustawia, wynika z wewnętrznej dramaturgii prezentowanej opowieści: 1.170 – 1.171 – 1.165

(von SCHRÖDER (1908: 91–155)). Dwa z nich mają budowę dialogową (1.165; 1.170), środkowy ułożono w formie monologu (1.171).

Bohaterami trylogii są bogowie – Indra i Marutowie – oraz wieszcz Agastja (Agastya). Bogowie należą do tej samej grupy bóstw związanych z powietrzem. Świetliści Marutowie tworzą gromadę lub zastęp dwudziestu jeden (trzykroć siedmiu) lub stu osiemdziesięciu (trzykroć sześćdziesięciu) bogów. Czasami nazywa się ich Rudrami, synami boga Rudry (Rudra). Ich matka to boska krowa Pryśni (Pr̥śnī; ‘pstrokata’). Marutowie nie dość, że są rówieśnikami, to mówi się o nich także, że są zupełnie identyczni – mają taki sam wygląd, reprezentują tę samą myśl, stąd czasami braci przedstawia się pod postacią jednego boga. Marutowie nie starzeją się nigdy, zawsze mają wygląd wysokich, urodziwych młodzieńców. Przybrani w lśniące szaty, przystrojeni złotymi ozdobami mkną w przestworzu złotym, szybkim jak wiatr rydwanem, ciągniętym przez zgrabne klacze lub gazy. To bóstwa burzy, wichru, gromu i błyskawicy. Jako deszczowe chmury zasłaniają ziemię przed palącym ją słońcem. To oni zsyłają na ziemię upragniony deszcz, dlatego śmiertelnicy pragnący deszczu do nich kierują swoje specjalne modlitwy i ofiary. Uzbrojeni w złote topory i lśniące dzidy, w złotych hełmach na głowach, odważni Marutowie towarzyszą Indrze w jego walecznych czynach. To najwierniejsi przyjaciele, towarzysze i pomocnicy króla bogów. W czasie walki krzepią go swym śpiewem i grą na flecie. Jako niebiańscy bardowie inspirują ziemskich twórców, którzy zwracają się do nich z prośbami o poetyckie natchnienie.

W omawianych hymnach rozmówcą bogów jest Agastja, jeden z najpopularniejszych wieszczów *Rygwedy*. Uważa się go nawet za autora kilku wedyjskich hymnów. Zgodnie z tradycją Agastja narodził się w dzbanie, dlatego nazywa się go Kumbhamuni (Kumbha-muni). Powstał za sprawą Mitry (Mitra) i Waruny, którzy na widok pięknej nimfy Urwaśi (Urvaśī), złożyli swoje nasienie właśnie w dzbanie. Z niego narodził się wielki wieszcz Agastja. Jego najśłynniejszym czynem było powstrzymanie wzrostu gór Windhja (Vindhya), uniemożliwiających codzienną wędrówkę słońca i księżyca. W analizowanych hymnach Agastja występuje przede wszystkim w roli głównego kapłana odprawiającego ofiarę.

MÜLLER (1891: 183) umieszcza akcję trylogii w kontekście ofiary somicznej, której ofiarnikiem jest wieszcz Agastja, a boskimi gośćmi Indra i Marutowie. Trylogii nie poprzedza ani inwokacja, ani też wprowadzenie. Akcja zaczyna się nagle. Pierwszy na scenę wkracza Indra (1.170). Bóg przybywa na przygotowywane przez kapłanów miejsce ofiarne. Jak zawsze spragniony swojego ulubionego napoju – somy – Indra zjawia się przed czasem, ignorując zasady rytuału: rozdzielenie ofiar odbywa się w określonym porządku. Przybywszy na miejsce, Indra orientuje się, że nie jest on właściwym adresatem ofiary. Kapłan Agastja zaprosił na nią przede wszystkim Marutów. Indra nie ma jednak zamiaru rezygnować z somy. Nie ma też w zwyczaju dzielić

się ofiarą z nikim, nawet ze swoimi najbliższymi towarzyszami. Rozgniewany bóg nie może uwierzyć, że taka sytuacja w ogóle mogła mieć miejsce. Nigdy wcześniej tak przecież nie było! Indra czuje się zlekceważony przez przygotowujących ofiarę kapłanów, zwłaszcza przez Agastję, pełniącego rolę głównego oficjanta. Roszcząc sobie prawo do całej ofiary, stanowczo odmawia podzielenia się somą z Marutami. Początkowo swój gniew kieruje do kapłanów, następnie napada na niewinnych Marutów.

INDRA⁹:

1. „Nie ma dziś ani jutra. Któż zna to, co jest cudem?

Należy pójść za myślą innego, a to, co obmyśla się samemu, ginie”¹⁰.

Oskarżony o zuchwałość wieszcz Agastja próbuje uspokoić rozgniewanego boga. Przestraszony prosi Indrę o okazanie łaski dla jego przyjaciół Marutów oraz kapłanów.

AGASTJA:

2. „Indro! Dlaczego chcesz nas zabić? Marutowie są twoimi braćmi!

Dogadaj się [z nimi]! Nie zabijaj nas w walce!”¹¹.

Pierwotnie ofiara Agastji prawdopodobnie miała być skierowana tylko do Marutów, a nie do Indry i Marutów. Zakończenie drugiego hymnu trylogii sugeruje, że celem ofiary Agastji było sprowadzenie deszczu, dlatego adresowano ją do Marutów. Teraz jednak wieszcz nie może zlekceważyć przybyłego na uroczystość samego króla bogów. Agastja znajduje się w dramatycznej sytuacji – niepodobna zaniechać rozpoczętej już uroczystości poświęconej Marutom, należy w niej jednak uwzględnić jeszcze jednego, niespodziewanego, ale jakże ważnego gościa. Nie uda się to bez obopólnej zgody bogów, dlatego Agastja prosi Indrę, by zawarł z Marutami ugodę.

Błagając Indrę o łaskę, wieszcz zapomniał na chwilę o Marutach, przez co teraz ściąga na siebie także ich gniew. Zlekceważeni bogowie postanawiają bowiem opuścić jego ofiarę.

⁹ T. ELIZARENKOVA (1989: 213) przypisuje tę strofę Agastji. W tłumaczeniu tego hymnu badaczka w ogóle nie uwzględnia udziału Indry. Trudno sobie jednak wyobrazić, by takim tonem wieszcz mógł zwracać się do bogów. Jesteśmy dopiero na początku całej akcji i wieszcz nie ma jeszcze powodu gniewać się ani na Marutów, ani na Indrę. Przedstawione tutaj przyporządkowanie wierszy i postaci pokrywa się z tłumaczeniem MÜLLERA (1891: 179–295).

¹⁰ RV 1.170.1:

*nā nūnām āsti nō śvāḥ kās tād veda yād ādbhutam /
anyāsya cittām abhī samcarēnyam utādhītaṁ vī naśyati //*

¹¹ RV 1.170.2:

*kīm na indra jighāmsasi bhrātaro marūtas tāva /
tébhiḥ kalpasva sādhuṃ mā māḥ samāraṇe vadhīḥ //*

MARUTOWIE:

3. „Dlaczego, Agastjo, przyjacielu, pogardzasz nami?

Wiemy, jakie jest twoje nastawienie – wcale nie chcesz nam dać [ofiary]”¹².

Teraz już wszyscy czują się obrażeni przez Agastję. Nie wiedząc, co czynić, wieszczą próbuje się ratować, zarządzając przygotowanie uroczystej ofiary przeznaczonej dla wszystkich bogów. W tym celu czym prędzej zwraca się do swoich pomocników:

AGASTJA:

4. „Niech przygotowują ołtarz! Niech na przedzie rozpalą ogień!

Tam chcemy odprawić ofiarę, którą widział będzie nieśmiertelny”¹³.

W ostatniej strofie hymnu Agastja wychwala Indrę, wymieniając kolejne epitety świadczące o łagodnym usposobieniu boga. Przestraszony ponownie stara się go nakłonić do zgody z Marutami. Odwołuje się do przyjaźni, jaka ich łączy. Zapewnia boga, że „we właściwym czasie” także on – Indra – zostanie uczczony, teraz jednak niech pozwoli dokończyć rozpoczętą ofiarę skierowaną do Marutów.

AGASTJA:

5. „Ty władasz dobrami, o panie bogactw, o najhojniejszy wśród przyjaciół, panie przyjaciół!

Indro! Dogadaj się z Marutami, spożywaj także obiady we właściwym czasie”¹⁴.

Rozmowa Agastji z bogami wprowadza widza-słuchacza w centrum dramatycznego konfliktu nagle, bez zbędnego komentarza. W ostatnim akcie trylogii (1.165) waśń między Indrą a Marutami rozwija się, zyskując dodatkowy kontekst. Pierwsza scena (1.170) pełni jedynie funkcję dramatycznego prologu zapoznającego odbiorcę z tematem przedstawienia. MÜLLER (1891: 287) sugerował, że hymn ten możemy interpretować jako swoiste „libretto małego dramatu obrzędowego”, którego wykonawcami mogły być chóry kapłanów lub prawdziwi aktorzy. W prologu określa się przestrzeń sceniczną, zapoznaje się widza-słuchacza z bohaterami, wprowadza w prezentowaną historię. Wszystkie te elementy odnajdujemy w pierwszym hym-

¹² RV 1.170.3:

*kīm no bhrātar agastya sākḥā sánn áti manyase /
vidmā́ hí te yáthā máno 'smābhyam ín ná ditsasi //*

¹³ RV 1.170.4:

*áram kṛṇvantu védiṁ sám agním indhatām puráḥ /
tátrāmṛtasya cétanaṁ yajñám te tanavāvahai //*

¹⁴ RV 1.170.5:

*tvám íśiṣe vasupate vásūnām tvám mitráṅām mitrapate dhéṣṭhaḥ /
indra tvám marúdbhiḥ sám vadasvādha práśāna ṛtuthā́ havīmṣi //*

nie: miejscem konfliktu bogów jest pole ofiarne, bohaterami trylogii Agastja, Marutowie i Indra, a spór dotyczy udziału bogów w ofierze kapłana Agastji.

Dwa wersy kończące pierwszy hymn trylogii (1.170) przypisuje się Agastji, właściwie rozpoczynają one jego monolog stanowiący kolejną sekwencję (1.171). Konstrukcja ta pozwoliła poecie na płynne przejście z jednego utworu w kolejny. Cały następny hymn ma formę monologu. Agastja, wychwalając przybyłych na ofiarę bogów, błaga ich o pojednanie. W trakcie przemowy wieszcza bogowie milczą. Agastja zwraca się do nich bezpośrednio, można więc przypuszczać, że są tam obecni. Odezwą się jednak dopiero w ostatniej części trylogii.

W dwóch pierwszych strofach hymnu 1.171 Agastja stara się zatrzymać Marutów, którzy zamierzają opuścić miejsce ofiarne. Wieszczy prosi bogów o wyprzężenie koni z zaprzęgu i pozostanie na miejscu. Zaprasza ich na ofiarę dla nich przecież przeznaczoną.

AGASTJA:

1. „Przybywam do was z pokłonem. Hymnem błagam o łaskę szybkich [Marutów]. Chętnie i z rozmysłem odrzucicie gniew, o Marutowie! Uwolnijcie konie!
2. Oto hymn pełen szacunku, o Marutowie, powstały w sercu i umyśle wam ofiarowany. O bogowie!
Przyjdźcie tutaj radujący się w sercu – dla was jest ten, który zwiększa hołd”¹⁵.

W następnej strofie Agastja pojednawczo prosi o łaskę równocześnie Marutów i Indrę.

3. „Wychwalani Marutowie, obdarzcie nas łaską, a także wychwalony Maghawan¹⁶ – największy dawca szczęścia.
Niech przez dni wszystkie będą wysoko nasze gładkie drewna¹⁷ dzięki [naszej] waleczności, o Marutowie!”¹⁸.

¹⁵ RV 1.171.1–2:

*prāti va enā́ námasā́hām emi sūkténa bhikṣe sumatīm turāṅām /
rarāṅātā maruto vedyā́bhir ní héḷo dhattá vi mucadhvam áśvān //
eṣá va stómo maruto námasvān hṛdā́ taṣṭó mánasā dhāyī devāḥ /
úpem á yāta mánasā juṣāṅā́ yūyám hi śṭhā́ námasa íd vrdhā́saḥ //*

¹⁶ Maghavan – ‘dawca podarków’, epitet Indry.

¹⁷ *komya-vana* – M. MÜLLER (1891: 291) tłumaczy jako ‘drzewa’ lub ‘kopie’. Ten fragment interpretuje jako symbol „siły i triumfu”, co tłumaczy następująco: „Chociaż ‘vana’ mogło być używane poetycko na określenie czegoś zrobionego z drzewa, tak jak krowa jest używana odnośnie do skóry lub czegoś zrobionego ze skóry, to w tym wypadku ‘vana’ może się odnosić albo do drewnianych ścian domów, albo do lancy/kopii”.

¹⁸ RV 1.171.3:

*stutāso no marúto mṛḷayantūtá stutó maghāvā sámbhaviṣṭhāḥ /
ūrdhvā naḥ santu komyā vānāny áhāni víśvā maruto jigīṣā //*

Kolejne słowa Agastja kieruje do Indry. Wieszczyk przychodzi przed potęgą boskiego wojownika. W przeciwieństwie do poprzednich strof tutaj Indrę przedstawia się jako surowego, karzącego boga, a nie dobrodusznego, hojnego Maghawana. Czyciele drżą ze strachu przed groźnym pogromcą demonów. Dzięki takiemu przedstawieniu Indry wieszcz stara się wzbudzić litość w sercach łagodnych Marutów. Bogowie powinni zrozumieć jego postępowanie, znają przecież potęgę rozgniewanego Indry.

4. „Ustępuję przed tą potęgą, trzęsąc się ze strachu przed Indrą.
Odłożyliśmy obiady dla was przygotowane. Bądźcie dla nas łaskawi!”¹⁹.

Wedyjscy wieszczowie przeblągają bogów, wychwalając ich. By się im przypodobać, recytatorzy wymieniają niezliczoną ilość boskich epitetów, przywołując ich najznamienitsze bohaterskie czyny. To samo w swoim monologu czyni piewca Agastja.

5. „[Ty], dzięki któremu potomkowie Manu widzą poranki, [kiedy] wieczne jutrzeńki [ukazują się] z siłą. O byku, razem z Marutami obdarz nas chwałą, potężnymi, silny, dający zwycięstwo!”²⁰.

Agastja jeszcze raz podejmuje próbę złagodzenia gniewu Indry. W ostatnich słowach wyjawia cel przygotowywanego obrzędu – sprowadzenie deszczu, którym władają Marutowie.

6. „Ty, Indro, strzeż tych potężnych mężów, odwróć gniew od Marutów.
Uczyniony zwycięzcą z Marutami. Chcemy wiedzy [zaklęć], krzepiącego, spadającego obficie [deszczu]”²¹.

Swoimi modlitwami Agastji udało się zatrzymać na chwilę Marutów.

Ostatnią część trylogii (1.165) stanowi rozmowa Marutów z Indrą. Inaczej niż poprzednie hymny utwór ten rozpoczyna prolog. Pierwsze strofy należy bowiem przypisać osobie trzeciej, niebiorącej udziału w konflikcie bogów i Agastji. Rolę narratora mógł na siebie przyjąć ofiarnik. W dwóch początkowych zwrotkach przedstawia on gromadę Marutów.

¹⁹ RV 1.171.4:

*asmād ahām taviṣād īṣamāṇa indrād bhiyā maruto réjamānaḥ /
yuṣmābhyaṁ havyā nīṣitāny āsan tāny āre cakṛmā mṛlātā naḥ //*

²⁰ RV 1.171.5:

*yéna mānāsaś citāyanta usrā vyūṣṭiṣu śávasā śásvatīnām /
śá no marúdbhīr vṛṣabha śrávo dhā ugrā ugrébhi sthāviraḥ sahodāḥ //*

²¹ RV 1.171.6:

*tvām pāhīndra sáhīyaso nṛṇ bhāvā marúdbhīr ávayātaheḷāḥ /
supraketebhīḥ sāsahīr dádhāno vidyām eṣām vṛjánām jīrādānum //*

NARRATOR:

1. „Jakimi ozdobami wspólnie przystrajają się Marutowie, rówieśnicy, pochodzący z jednego gniazda i posiadający te same cechy?
Skąd przybyli? Z jaką myślą [ubraną w słowa – hymny]²² owe byki opiewają szal bitewny²³ z powodu pragnienia bogactw?
2. W czyich słowach pełnych mocy młodzieńcy znaleźli upodobanie? Kto przyciągnął Marutów na ofiarę?
Za pomocą jakiej wielkiej myśli moglibyśmy zatrzymać tych, którzy niczym orły mkną w przestworzu?”²⁴.

Wypowiedź narratora-ofiarnika upewnia nas w przekonaniu, że ofiara przygotowywana przez Agastję pierwotnie miała być złożona tylko Marutom. Oni właśnie, a nie Indra mieli być jej wyjątkowymi gośćmi. Teraz jednak zlekceważeni Marutowie pragną się oddalić. Dopiero pod wpływem prośb Agastji decydują się wziąć udział w ofierze. Najpierw jednak muszą pojednać się z Indrą, dlatego zwracają się do niego słowami:

MARUTOWIE / RZECZNIK MARUTÓW²⁵:

3. „Indro! Ty, który jesteś potężny, skąd przybywasz sam jeden? Dobry panie! Co zamierzasz?
Spotykając się z przystrojonymi wypytyjesz [nas]. O posiadaczu bułanków! Powiedz nam, o co ci chodzi?”²⁶.

²² Termin *brahman* w *Rygwedzie* oznacza ‘święte słowo’, ‘słowo pełne mocy’ używane jako zaklęcie.

²³ Słowo *súṣma* ma wiele znaczeń, najczęściej: ‘siła’, ‘wigor’, ‘energia życiowa’, ale także ‘męstwo’, ‘pobudzenie’, ‘waleczność’. Przed walką Indra pokrzepiony somą i pieczonym bydłem zyskuje nadprzyrodzoną siłę. Jego potęga nie może jeszcze znaleźć ujścia dla niespożytej energii i bóg wpada w bitewny szal. Jego waleczność wspomaga śpiew Marutów.

²⁴ RV 1.165.1–2:

*káyā śubhā́ sávayasah sánílāḥ samānyá marútaḥ sám mimikṣuḥ /
káyā matí kuta étāsa eté ’rcanti súṣmam vṛṣaṇo vasūyá //
káśya bráhmāni jujuṣur yúvānaḥ kó adhvaré marúta ā vavarta /
śyenāṁ iva dhrájato antárikṣe kēna mahá́ mānasā rīramāma //*

²⁵ Trzeci wers hymnu 1.165 tłumacze zazwyczaj przypisują Marutom. K. F. GELDNER (1951: 283) wprowadza jednak nową postać pełniącą funkcję rzecznika Marutów. Charakter wypowiedzi dopuszcza obie możliwości.

²⁶ RV 1.165.3:

*kútas tvám indra máhinaḥ sánn éko yāsi satpate kím ta itthá /
sám pṛchase samarānāḥ śubhānair voces tán no harivo yát te asmé //*

Indra odpowiada słowami pełnymi próżności i pychy. Marutowie nie zasługują na jego uwagę. Bóg nawet nie raczy zwracać się do nich bezpośrednio. Przechwalając się, pragnie zaprezentować swoją wyższość i pierwszeństwo w ziemskich ofiarach.

INDRA:

4. „Słowa pełne mocy, poetyckie myśli, wytłoczone krople somy krzepią mnie, wzmagają szal bitewny. Dla mnie przyniesiono kamień adri [służący do wyciskania somy].

Wzywają mnie owe chwalby, nie mogą się mnie doczekać. Te dwa bułanki zawiozą mnie w to miejsce [ofiarne]”²⁷.

W odpowiedzi Marutowie opisują swoją wyprawę na miejsce ofiarne. Przypominają Indrze, że oni również zostali zaproszeni na uroczystą ofiarę. Słyszając modlitwy swoich czcicieli, zadowoleni, zaprzęgnawszy do swego powietrznego rydwanu najszybsze antylopy, pięknie przystrojeni, przybyli na ofiarę.

MARUTOWIE:

5. „Stąd tymi najbliższymi [końmi z rydwanu], którymi nie trzeba powozić, zaprzęgliśmy [rydwan], [a] sami przyozdobiliśmy swoje ciała.

Dla wspaniałości zaprzęgliśmy antylopy. Indro! Zaakceptowałeś bowiem naszą odrębność”²⁸.

Indra zarzuca Marutom, że nie towarzyszyli mu w czasie walki z demonem Wrytrą (Vṛtra). Oskarżając Marutów, bóg stara się ukryć prawdziwy powód niezgody. Trudno mu przyznać się do samolubstwa, dlatego ucieka się do kłamstwa. Wychwala własną potęgę, której nikt nie jest w stanie przewyższyć. Strachem próbuje wywalczyć udział w ofierze.

INDRA:

6. „Gdzie, o Marutowie, podziła się ta wasza osobliwość²⁹, kiedy zostawiliście mnie samego w walce z wężem?

Albowiem jestem potężny, silny, mocny; za pomocą śmiercionośnych oręży przygiąłem każdego wroga”³⁰.

²⁷ RV 1.165.4:

*bráhmāṇi me matáyaḥ sām sutāsaḥ śúṣma iyartī prábhṛto me ádriḥ /
ā śāsate práti haryanty ukthémā hári vahatas tā no ácha //*

²⁸ RV 1.165.5:

*áto vayám antamébhīr yujānāḥ svákṣatrebhis tanvāḥ śúmbhamānāḥ /
máhobhir étām ūpa yujmahe nv índra svadhām anu hí no babhūtha //*

²⁹ *svadhā* – ‘własna natura’, ‘osobliwość’, ‘specyficzna cecha’; chodzi o szybkość i lotną naturę Marutów.

³⁰ RV 1.165.6:

Następnie bogowie prowadzą barwny dialog, który w końcu doprowadzi ich do zgody. Marutom stopniowo udaje się uciszyć gniew Indry. Przyznając mu prawo do pierwszeństwa, wychwalając go jako swojego najwyższego władcę i powiernika, przekonują go o swojej przyjaźni i ofiarności. Indra udobruchany pochwałami Marutów zapewnia ich o swojej sympatii, proponując ugodę.

MARUTOWIE:

7. „O byku! Wspólnie z nami, równymi sobie, sojusznikami, wiele dokonałeś za pomocą mężnych czynów.
O najpotężniejszy Indro! Dzięki tej potędze pragniemy zrobić wiele. Jeśli zechcemy, o Marutowie!

INDRA:

8. Zabiłem Wrytrę swoją mocą indryczną, własnym gniewem, stawszy się silnym.
Ja, wadzroramienny, uczyniłem te wody wszechjaśniejącymi, łatwymi do przejścia dla człowieka.

MARUTOWIE:

9. Nikt, o posiadaczu hojnych podarków, nie jest silniejszy [od ciebie]. Wśród bogów nikt nie jest tak znany jak ty.
Ani ten, kto się narodził, ani ten, kto się rodzi, nie dorównuje [tobie]. Nabrawszy mocy, dokonaj tych [czynów], których chcesz dokonać.

INDRA:

10. Oby potężna siła była dla mnie jednego. Nabrawszy odwagi, zgodnie z własną wolą, jakich dokonam [czynów]?
Ja bowiem, o Marutowie, jestem znany jako potężny. Jakich [czynów] zamierzam dokonać ja, Indra, takich jestem władny [dokonać].
11. O Marutowie! Ucieszył mnie ten hymn, który dla mnie, o mężowie, uczyniliście zasługującym na wysłuchanie słowem pełnym mocy; dla mnie, byczego Indry, dobrze walczącego; [jak] dla samego przyjaciela druhowie [przyjaciele sami].
12. W ten sposób ten, rozbłyskujący ku mnie, nienaganny [zastęp] pozyskuje sławę i pokrzepienie.
Spostrzegłem was, o Marutowie, o lśniącym wyglądzie. Spodobaliście mi się i nadal mi się podobacie³¹.

*kvà syá vo marutaḥ svadhāsīd yán mām ékaṁ samādhattāhīhātye /
ahām hy ūgrās taviṣās túviṣmān víśvasya śátror ānamam vadhasnāiḥ //*

³¹ RV 1.165.7–12:

*bhūri cakartha yūjyebhir asmé samānōbhir vṛṣabha paúmsyebhiḥ /
bhūrīṇi hí kṛṇāvāmā śaviṣṭhéndra krátvā maruto yád vásāma //*

Pomyślnie zakończenie sporu między Indrą a Marutami cieszy kapłanów. Agastja może nareszcie powrócić do sprawowania przerwanej obrzędu. Na koniec narrator (pieśniarz-ofiarnik) wznosi na cześć bogów hymn pochwalny.

NARRATOR:

13. Któż was tutaj wielbi, o Marutowie? Pójdźcie do przyjaciół, o przyjaciele!
Niech [was] pobudzają wspaniałe myśli [w postaci hymnów]. Znajcie moje prawa!
14. Ponieważ mądrość Maniego przywiodła nas [tutaj], niczym piewca powinien pomagać przy ofierze³².
Zwróćcie się aż do wieszczu. Te słowa pełne mocy niech piewca wyrecytuje dla was.
15. Ta chwała dla was, o Marutowie, ta pieśń piewcy Mandarji, syna Manu.
Oby zyskał potomstwo dla siebie samego dzięki pokrzepieniu!
Obyśmy odnaleźli w naszej społeczności hojnego, mającego pokrzepienie!³³.

Ostatnie dwie zwrotki hymnu 1.165 wskazują na charakter nie tylko tego jednego utworu, ale także całej trylogii. Zawarte w niej informacje możemy odnieść do wszystkich trzech hymnów. W ostatniej wypowiedzi narrator mówi o adresacie hymnu i ofiary Agastji: „Ta chwała dla was, o Marutowie!”. Dowiadujemy się również o celu tej chwalby: „Oby [ofiarnik] zyskał potomstwo”. Poza tym poznajemy autora hymnu: „ta pieśń piewcy Mandarji, syna Manu”. Niczym w sanskryckim

*vádhiṃ vṛtrám maruta indriyēṇa svēna bhāmena taviṣo babhūvān /
ahám etā mānave viśváscamdrāḥ sugā apās cakara vájrabāhuḥ //
ánuttam ā te maghavan nákir nú ná tvāvām asti devatā vidānaḥ /
ná jāyamāno násate ná jātó yāni kariṣyā kṛṇuhi pravṛddha //
ékasya cin me vibhv āstv ójo yā nú dadhṛṣvān kṛṇāvai manīṣā /
ahám hy ūgró maruto vidāno yāni cyāvam índra id īśa eṣām //
āmandan mā maruta stómo átra yān me naraḥ śrútyam bráhma cakrá /
indrāya vṛṣṇe súmakhāya máhyaṃ sákhye sákhāyas tanvè tanūbhiḥ //
évéđ eté práti mā rócāmānā ánedyaḥ śráva eṣo dádhānāḥ /
samcákṣyā marutaś candrávarṇā áchānta me chadáyāthā ca nūnám //*

³² *duvasyād duvase* – ‘z upodobania do darów lgnie do dawcy darów’ (T. ELIZARENKOVA).

³³ RV 1.165.13–15:

*kó nv átra maruto māmahe vaḥ prá yātana sákhīmr áchā sakhāyaḥ /
mánmāni citrā apivātáyanta eṣām bhūta návedā ma ṛtānām //
ā yád duvasyād duvase ná kārúr asmāñ cakre mānyāsya medhā /
ó śu vartta maruto vípram áchemā bráhmāni jaritā vo arcat //
eṣā va stómo maruta iyām gír māndāryāsya mānyāsya kārōḥ /
eṣā yāsiṣṭa tánvè vayām vidyāmeṣām vṛjānaṃ jīradānum //*

dramacie wymienia się tutaj imię twórcy utworu, choć tam pojawia się ono zazwyczaj na początku dramatu. Poeta Mandarja może być autorem rozmowy Indry i Marutów (1.165.3–12), możemy go także uznać za twórcę całej trylogii.

O dramatycznym charakterze omawianych hymnów świadczy wyraźne zarysowanie akcji. Trylogia rozpoczyna się przybyciem Indry będącego zarzewiem następującej kłótni, kończy zaś ogólną zgodą i zapowiedzią szczęsnej ofiary. Jesteśmy świadkami sytuacji rozwijającej się w czasie rzeczywistym. W szczególnym położeniu znajduje się Agastja, który nie może opowiedzieć się po żadnej ze stron sporu, będąc zmuszony odgrywać rolę mediatora. Jego wyważone słowa łagodzą napięcie między bogami, doprowadzając do pokojowego zakończenia kłótni.

Zastanawiające jest, dlaczego twórca trylogii zawarł interesującą go opowieść w trzech krótszych, a nie w jednym dłuższym hymnie. Podział ten pozwala nam traktować je jako zapis trzech następujących po sobie sekwencji dramatycznych. Niektórzy badacze, wśród nich Johannes HERTEL (1904: 153), nazywają je wręcz dramaturgicznymi aktami. Wydaje nam się jednak, że hymny rygwedyjskiej trylogii bardziej przypominają podział na sceniczne sekwencje, z jakim spotykamy się w indyjskich widowiskach rytualnych, niż dramaturgiczny podział na akty. Zwracał na to uwagę również L. von SCHRÖDER (1908: 91): „W naszym wyobrażeniu nie są to nawet trzy akty, lecz co najwyżej trzy sceny tworzące jedną całość”. Nie stanowią one bowiem jednej całości dla siebie samych, a taka jest przecież zasada podziału na akty sceniczne. Poza tym poszczególne części dramatu powinny mieć równoważne znaczenie dla rozwoju akcji. Wolimy zatem mówić o sekwencjach scenicznych niż o aktach. To samo odnosi się do kolejno analizowanej dialogowej trylogii Agniego.

Po trzykroć Agni

Pośród hymnów *Rygwedy* odnajdujemy jeszcze jedną, choć mającą zupełnie odmienny charakter od poprzednio omawianej, dialogową trylogię (RV 10.51–53). Najciekawszym, bo najbardziej udramatyzowanym hymnem spośród tych trzech jest utwór pierwszy (10.51), będący rozmową Ognia-Agniego z bogami. Głównym bohaterem przedstawionej opowieści jest właśnie Agni. Wszystkie trzy hymny wiążą się ściśle z rytuałem, którego centrum stanowi ogień ofiarny. Ich temat dotyczy powtarzającego się często w mitologii wedyjskiej wątku poszukiwań Agniego. *Rygweda* wymienia różne tajemne schronienia boga. Najważniejsze z nich to krzemień i drewno, z których krzesza się ogień, a także noc i wody. Kryjówki Agniego symbolizują mrok. Codzienny rytuał krzesania ognia to wydobywanie blasku z otaczającego świat mroku (JUREWICZ (2001: 114–120)). Agni jako pośrednik między niebem a ziemią wciąż jest w ruchu. Rodząc się w błyskawicy, schodzi na zie-

mię w postaci deszczu. Rozpalany na ziemi w postaci płomieni i dymu wznosi się w powietrze, by przybrać kształt burzowej chmury. W ten sposób bóg przemierza trzy światy, stając się pośrednikiem między ziemią a niebem.

Ogień ofiarny to najważniejsza postać Agniego. Spalając się, bóg ofiarowuje i sam staje ofiarą. Agni to pierwszy kapłan, największy znawca rytuału. Trzy razy dziennie w rytuale agnihotry (*agni-hotra*) karmi się go ulubionym jadem – drewnem, oczyszczonym masłem, olejem i somą. Ofiarnik krzepi bogów wlewając do ognia obiatami. Agniego określa się ustami bogów, mającymi postać łyżek ofiarnych. Bez jego udziału nie może się odbyć żadna ofiara. Pozbawieni ofiary bogowie stają się bezradni w walce z demonami³⁴. Ofiara krzepi ich, obdarzając niezwykłą mocą. Dlatego też metaforycznie ukrycie się ognia opisuje się jako największy mrok (*tamas*), ogarniający cały wszechświat. Za każdym razem, gdy Agni znika, na jego poszukiwanie wyruszają wszyscy bogowie. Szczególną rolę odgrywają strażnicy kosmicznego prawa, ryty, Mitra i Waruna. Oni też są rozmówcami Agniego w omawianych hymnach.

W *Rygwedzie* Warunę określa się mianem władcy uniwersalnego (*samrāj*), panuje on bowiem nad całym wszechświatem, będąc jedynym prawdziwym królem zarówno bogów, ludzi, jak i wszystkiego, co istnieje. Waruna rezyduje w złotym pałacu o tysiącu kolumn, gdzie przyjmuje meldunki od swoich szpiegów porozsyłanych po całym wszechświecie. Waruna ma tysiąc oczu, dzięki czemu widzi wszystko, dlatego niczego nie można przed nim ukryć. W *Rygwedzie* najczęściej wymienia się go wraz z Mitrą. Podczas gdy Waruna pełni rolę surowego sędziego, Mitra reprezentuje aspekt dobroczynnego monarchy zaprowadzającego ład i pokój zarówno na ziemi, jak i w niebie. Obaj bogowie najczęściej występują w jednej postaci jako Mitrawaruna (*Mitra-varuna*). Tak też się dzieje w rozmowie z Agnim.

Pierwsza strofa hymnu 10.51 należy do Mitry i Waruny. Bogowie zaniepokojeni nagłym zniknięciem Agniego odnajdują go w wodach. Agni, zmęczony kapłańskimi obowiązkami, ukrył się przed światem, uciekając do swoich matek-wód (JUREWICZ (2001: 341–352)). Dla niego jednak nawet matczyne łono nie jest wystarczająco bezpiecznym schronieniem. Czujne oko Waruny dosięgło zanurzonego w wodach Agniego. Zidentyfikowszy kryjówkę Agniego, bogowie nakłaniają go do powrotu.

MITRA I WARUNA:

1. „Wielkie, mocne było łono, w którym się zagnieździłeś³⁵, gdy wszedłeś do wód.

³⁴ W odwiecznej walce z asurami (*asura*) bogowie dysponują obrzędem odprawianym przez ludzi. Krzepiąca ofiara pozwala im zwyciężać demony. Asura to istota obdarzona potężną mocą. We wczesnych partiach *Rygweddy* asurowie występują jako starsi bracia bogów, w późniejszych oznaczają już wyłącznie istoty demoniczne, wrogów bogów.

³⁵ *yenâviṣṭitaḥ* – dosłownie ‘przez które dorosłeś’.

[Ten] jeden bóg [najwyższy], znający wszelkie stworzenia, widział wszystkie twoje rozmaite ciała”³⁶.

Agni, posiadając różne kształty (ogień, światło, błyskawica, słońce itd.), przenika nimi cały wszechświat i nie może się skutecznie ukryć. Zdemaskowany, pyta, komu udało się go odnaleźć. Znakiem rozpoznawczym ognia jest dym. Jeden z przydomków Agniego to Dhumaketu (Dhūmaketu), czyli ‘ten, którego oznaką jest dym’. Agni dziwi się, że chociaż w wodach niemożliwe jest krzesanie ognia, któryś z bogów dostrzegł jego postać.

AGNI:

2. „Któż mnie widział? Który z bogów zobaczył moje rozmaite ciała?

O Mitro i Waruno! Gdzie jest wszelkie paliwo do ognia wiodące do bogów?”³⁷.

Bez udziału Agniego niemożliwe jest odprawienie ofiary potrzebnej do utrzymania ładu we wszechświecie. Mrok pokrywający wszechświat sprawia, że świat przestaje się rozwijać. Grozi mu nieład i destrukcja. Dlatego zdesperowani bogowie wszędzie szukali Agniego. Na szczęście jego świetlisty blask jest tak ogromny, że Agni nie jest w stanie go ukryć. Jego wielobarwne ogniste płomienie widać z oddali.

MITRA I WARUNA:

3. „O Agni, znawco stworzeń! Szukaliśmy ciebie w różnych miejscach, gdy wszedłeś do wód i do roślin.

Jama widział ciebie różnokształtnego, mieniającego się kolorami z odległości dziesięciu stacji [drogi]”³⁸.

Przerażony widokiem groźnego Waruny, Agni tłumaczy się, dlaczego porzucił swoje kapłańskie obowiązki. Okazuje się, że bóg, przestraszony losem swych braci, którzy zginęli podczas pełnienia służby bogom, obawiał się zniszczenia.

AGNI:

4. „O Waruno! Przestraszyłem się z powodu ofiary [i ukryłem się, ponieważ] bogowie nie chcieli mnie do niej dopuścić.

³⁶ RV 10.51.1:

*mahāt tād ūlbaṁ sthāviraṁ tād āśīd yénāviṣṭitaḥ pravivéśithāpāḥ /
viśvā apaśyad bahudhā te agne jātavedas tanvò devā ékaḥ //*

³⁷ RV 10.51.2:

*kó mā dadarśa katamāḥ sá devó yó me tanvò bahudhā paryápaśyat /
kvāha mitrāvaruṇā kṣiyanty agnér viśvāḥ samídho devayāniḥ //*

³⁸ RV 10.51.3:

*aíchāma tvā bahudhā jātavedaḥ práviṣṭam agne apsv óśadhīsu /
tām tvā yamó acikec citrabhāno daśāntarusyād atirócamānam //*

Moje ciała weszły w różne miejsca. Ja, Agni, nie przejmuję się tą [ofiara³⁹].

MITRA I WARUNA:

5. Chodź tutaj! Człowiek kocha bogów i pragnie ofiary. O Agni! Spełniwszy ofiarę, pozostaniesz w ciemności.

Uczyni drogi prowadzące do bogów łatwymi! Zanieś ofiary ze szczerością serca!

AGNI:

6. Wcześniej bracia Agniego przysłonili tę [ofiara³⁹], jak pędzący rydwan [przysłania] drogę.

Dlatego, o Waruno, bojąc się, odszedłem daleko, jak bawół uciekłem niedosięgnięty przez strzały⁴⁰.

Do rozmowy z Agnim wtrącają się pozostali bogowie. Ofiarowując mu dary próbują przekonać go do powrotu. Bogowie gwarantują Agniemu bezpieczeństwo w czasie pełnienia służby kapłańskiej. Obiecują też wieczną młodość. Zapewniają go, że mimo trudów związanych z rytuałem ofiarnym jego postać nie ucierpi. Agniego porównuje się tutaj do konia zaprzęzonego do rydwanu.

BOGOWIE:

7. „Uczynimy twoje życie niestarzejącym się, o Agni, znawco stworzeń! Póki będziesz zaprzężony [do ofiary], nie zaznasz cierpienia.

Zaniesiesz bogom należną część ofiary ze szczerością serca, o dobrze urodzony!⁴¹.

Agni nie daje się łatwo przekonać. Targuje się z bogami o rodzaj zapłaty, żądając najlepszych ofiar: spośród obiat płynnych – topionego masła, ze stałych – człowieka z roślin⁴².

³⁹ *artha* – ‘rzecz’, ‘sprawa’, ‘zadanie’, ‘cel’; tutaj, a także w strofie 6 ‘*artha*’ możemy interpretować jako ofiarę lub kapłańskie zadanie Agniego (O’FLAHERTY (1981: 109)).

⁴⁰ RV 10.51.4–6:

*hotrād ahām varuṇa bhīhyad āyaṃ ned evā mā yunājann ātra devāḥ /
tāsya me tanvō bahudhā niviṣṭā etām ārtham nā ciketāhām agnīḥ //
ēhi mānur devayūr yajñākāmo ’ramkṛtyā tāmāsi kṣeṣy agne /
sugān pathāḥ kṛṇuhi devayānān vāha hayyāni sumanasyāmānaḥ //
agnēḥ pūrve bhrātaro ārtham etām rathivādhvānam ānv āvarivuh /
tāsmād bhīyā varuṇa dūrām āyaṃ gaurō nā kṣepnōr avije jyāyāḥ //*

⁴¹ RV 10.51.7:

*kurmās ta āyur ajāram yād agne yāthā yuktō jātavedo nā rīṣyāḥ /
āthā vahāsi sumanasyāmāno bhāgām devébhyo haviṣaḥ sujāta //*

⁴² W. O’FLAHERTY (1981: 110) interpretuje tę ofiarę dwojako: ‘człowiek [spośród] roślin’ to personifikacja Somy, boga najlepszego spośród, roślin lub ludzkie zwłoki ofiarowywane Agniemu podczas pogrzebu.

AGNI:

8. „Dajcie mi to, co przed ofiarą, i to, co po ofierze. Tylko dla mnie niech będzie ta krzepiąca część obiaty – oczyszczone masło z wód i człowiek z roślin. O bogowie! Oby Agni miał długie życie!

BOGOWIE:

9. Tylko dla ciebie niech będzie to, co przed ofiarą, i to, co po ofierze, krzepiąca część obiaty.
Dla ciebie, o Agni, niech będzie ta cała ofiara. Cztery strony świata niech oddadzą ci pokłon!”⁴³.

Z ostatnich strof hymnu (10.51) dowiadujemy się, że zadowolony z otrzymanych darów Agni zgadza się przyjąć obowiązki kapłańskie. Jako najlepszy czciciel bogów zostaje wybrany na hotara (*hotr*), głównego kapłana obrzędu. Do niego należy zadanie przywoływania bogów na ofiarę. Kolejny hymn (10.52) rozpoczyna Agni przybywający na miejsce ofiarne.

AGNI:

1. „Pouczcie mnie wszyscy bogowie, jak mam myśleć, zasiadłszy tutaj, wybrany jako hotar.
Powiedzcie mi, jaki jest wasz udział w ofierze. Którą ofiarę mam wam zanieść?
2. Właściwie czczący zasiadłem jako hotar. Wszyscy bogowie, Marutowie, zachęcają mnie.
Dzień po dniu, o Aświnowie, do was należy urząd adhwaryju, dla was [jest] kapłan, paliwo, obiata”⁴⁴.

Hymn ten możemy w zasadzie traktować jako monolog Agniego przerwany jedną wypowiedzią narratora. W tej roli występuje wieszcz. Nie kieruje on swoich wypowiedzi ani do Agniego, ani też do pozostałych bogów. Wieszcz nie bierze aktywnego udziału w akcji utworu. Jego słowa wychwalają Agniego, komentując mającą odbyć się za chwilę ofiarę.

⁴³ RV 10.51.8–9:

*prayājān me anuyājāś ca kévalān ūrjasvantāṃ haviṣo datta bhāgām /
ghṛtām cāpām pūruṣāṃ cauṣadhīnām agnēs ca dīrghām āyur astu devāḥ //
tāva prayājā anuyājāś ca kévala ūrjasvanto haviṣaḥ santu bhāgāḥ /
tāvāgne yajñō 'yām astu sárvas túbhyaṃ namantām pradīśas cātasraḥ //*

⁴⁴ RV 10.52.1–2:

*vísve devāḥ śāstāna mā yáthehá hótā vṛtō manávai yán niśádyā /
prá me brūta bhāgadhéyaṃ yáthā vo yéna pathá havyám ā vo vāhāni //
ahám hótā ny asīdaō yājīyān víśve devā marúto mā junanti /
áharahar aśvīnādhvaryavaṃ vām brahmā samíd dhavati sāhutir vām //*

WIESZCZ-NARRATOR:

3. „Ten, który jest hotarem, kim on dla Jamy? Za kogo się uważa, gdy namaszcza go bogowie?
Rodzi się dzień po dniu. Miesiąc po miesiącu bogowie zatrudniali [ogień] – nosiciela obiat”⁴⁵.

Agni, pragnąc właściwie odprawić ofiarę, zwraca się z modlitwą do bogów.

AGNI:

4. „Mnie ukrytego, pokonującego wiele trudności, bogowie ustanowili nosicielem obiat.
Agni, znawca [rytuału], niech właściwie odprawi naszą ofiarę mającą pięć obiegów, trzy obroty, siedem nici.
5. Dzięki ofierze [zdobyłem] dla was nieśmiertelność i wielkiego bohatera [Indrę].
O bogowie! Obym dał wam szeroką przestrzeń!
Obym umieścił piorun w ramionach Indry, aby te wszystkie walki zwyciężył.

WIESZCZ-NARRATOR:

6. Trzy tysiące trzydziestu dziewięciu bogów uczciło Agniego.
Pokropili oczyszczonym masłem, rozpostarli dla niego ściótkę, po czym usadzili go jako hotara”⁴⁶.

Ostatni hymn trylogii (10.53) to rozmowa kapłanów. Ich wypowiedzi przerywa króciutka modlitwa Agniego (10.53.4–5). Wydaje się, że jego słowa są kontynuacją przemowy z poprzedniego hymnu (10.52). Czytając oba hymny równocześnie, możemy sobie wyobrazić, że dialog kapłanów i monolog Agniego mogły być prezentowane symultanicznie. Kapłan, wychwalając Agniego jako największego znawcę rytuału, najwspanialszego hotara obrzędu ofiarnego, w swojej wypowiedzi nawiązuje do akcji poprzednich hymnów. Agni, nasycony odpowiednią obiata, zjednany oddaną mu czcią, ujawnia swoje płomienie – palące języki – zgadzając się odprawić szczęsną ofiarę.

⁴⁵ RV 10.52.3:

*ayám yó hótā kír u sá yamásya kám ápy ūhe yát samañjānti devāḥ /
áharahar jāyate māsīmāsy áthā devā dadhire havyvāḥam //*

⁴⁶ RV 10.52.4–6:

*mām devā dadhire havyvāḥam ápamluktam bahú kṛchrā cārantam /
agnír vidvān yajñām naḥ kalpayāti páñcayāmam trivṛtam saptátantum //
ā vo yakṣy amṛtatvām suvīram yáthā vo devā várivaḥ kārāṇi /
ā bāhvór vájram índrasya dheyām áthemā viśvāḥ pṛtanā jayāti //
trīṇi śatā trīśahásrāṇy agnīm trīmśác ca devā náva cāsaparyan /
aúkṣan ghṛtair ástrṇan barhír asmā ād id dhótāram ny asādayanta //*

KAPŁAN:

1. „Przybył ten, którego pragnęliśmy umysłem, znawca ofiary, znający [jej] węzłowe [punkty]⁴⁷.
Niech nam złoży ofiarę właściwiej czczący pośród bogów [Agni]. Niech usiądzie w najbliższym naszym sąsiedztwie.
2. Hotar, zjednany [zaproszeniem do] siedzenia, właściwiej czczący, obejrzał przygotowane rozkoszne obiady.
Ofiarą uczcimy bogów godnych ofiary. Zaprosimy tych, którzy są godni zaproszenia.
3. Uczynił dla bogów odpowiednią ucztę. Dziś znaleźliśmy ukryty język [Agniego] naszej ofiary.
Ów odziany w siłę witalną, miły, odprawił dziś szczęsną ofiarę⁴⁸.

Agni, jako niebiański hotar, włada słowem pełnym mocy. To on stworzył świętą mowę wyrażoną w postaci hymnu. Dlatego teraz, sam szukając natchnienia, zwraca się do bogini Wacz (Vāc).

AGNI:

4. „Obym pomyślał dzisiaj o pierwszej [części] mowy, dzięki której bogowie mogli górować nad asurami.
Niech się nacieszy moją obiata pięć ludów spożywających jadło [ofiarnie], godnych uczczenia.
5. Pięć ludów zrodzonych z krowy, godnych uczczenia [Marutów], niech cieszy się moją obiata.
Ziemia niech strzeże was od biedy ziemskiej. Przewróć niech strzeże nas od [biedy] niebiańskiej⁴⁹.

⁴⁷ *paruṣa* – ‘węzeł’, ‘część składowa [ofiary]’.

⁴⁸ RV 10.53.1–3:

*yám aichāma mānasā só 'yám āgād yajñāsya vidvān paruṣas cikivān /
sá no yakṣad devātātā yājīyān ní hi ṣatsad āntaraḥ pūrvo asmāt //
ārādhi hótā niśādā yājīyān abhi práyāmsi súdhitāni hí khyát /
yājāmahai yajñīyān hānta devām ídāmahā ídyāñ ājyena //
sādhvīm akar devāvītiṁ no adyá yajñāsya jihvām avidāma gúhyām /
sá āyur āgāt surabhír vásāno bhadrām akar deváhūtiṁ no adyá //*

⁴⁹ RV 10.53.4–5:

*tād adyá vācāḥ prathamám masīya yénāsurañ abhi devá ásāma /
úrjāda utá yajñīyāsaḥ páñca janā máma hotrām juṣadhvam //
pānce janā máma hotrām juṣantām gójātā utá yé yajñīyāsaḥ /
pṛthivī naḥ pāṛthivāt pātv āmhaso 'ntárikṣam divyāt pātv asmān //*

Kapłani lub też ich liczni pomocnicy, krzątając się wokół czynności ofiarnych, modlitwami zwracają się do bogów. Ich wypowiedzi nie są ze sobą powiązane. Możemy sobie wyobrazić, że prezentacja tego hymnu podczas odprawianego rytuału uwzględniała podział na role. Kwestie te mogli wypowiadać kapłani znajdujący się w różnych częściach pola ofiarnego. Podczas przygotowań do ofiary kolejno proszą bogów o pomyślność.

PIERWSZY POMOCNIK KAPŁANA:

6. „Rozciągając nic⁵⁰, podążaj za światłem przestworu. Chroń ścieżki świetliste myślą uczynione.

Gładko tkajcie dzieło tych, którzy wysławiają. Bądź [mężczyzną] Manu!⁵¹
Splódź lud niebiański!”⁵².

Drugi pomocnik kapłana przywołuje obraz wyprawiających się na ofiarę bogów i wieszczów. Zaproszeni goście przygotowują swoje rydwany, krzepią się somą, przystrajają swoje ciała – wszystko po to, by wziąć udział w uroczystej ofierze odprawianej przez Agniego.

DRUGI POMOCNIK KAPŁANA:

7. „Przywiązujcie oś [rydwanu], wzmacniajcie się somą, przygotujcie liny, ozdabiajcie.

Przyprowadźcie nam rydwan mający osiem miejsc, którym bogowie przywieźli to, co miłe.

8. Płynie obfitująca w kamienie [rzeka]. Złapmy się razem, powstańmy, przeprawmy się przez nią, o przyjaciele!

Porzućmy tutaj nieżyczliwych, pchnijmy w górę [na brzeg] życzliwych dla nagrody.

9. Twashtar – najzręczniejszy ze zręcznych rzemieślników – zna tajemne moce stwórcze. Niesie miski najpomyślniejsze, służące bogom do picia.

Oto właśnie ostry topór z dobrego metalu. Będzie [nim] wyciosowywał świetlisty Bryhaspati.

⁵⁰ Ofiarę porównuje się do nici rozciągniętej między ziemią a niebem (GELDNER (1957: 215)).

⁵¹ Manu – mityczny praojciec rodzaju ludzkiego; tutaj występuje zarówno jako pierwszy śmiertelny ofiarnik, jak i jako rodziciel.

⁵² RV 10.53.6:

*tántum tanvān rájaso bhānūm ānvihī jyōtiṣmataḥ pathó rakṣa dhīyā kṛtān /
anulbānām vayata jógubām āpo mánur bhava janāyā daívyam jānam //*

KAPŁAN:

10. Teraz razem, o wieszczowie, naostrzcie siekierami [topór] do wyciosowywania dla nieśmiertelnego.

Znający tajemne słowa⁵³ uczynicie to, dzięki czemu bogowie uzyskali nieśmiertelność.

11. Kobiętę w łonie umieścili, cielę w paszczy z tajemną myślą i mową.

Ów mający zawsze przyjemne myśli, pragnący zdobywać, zdobywa dla siebie zwycięstwo w turnieju^{54,55}.

W ostatnich dwóch wypowiedziach kapłan ponownie odwołuje się do sekretnej mocy świętego słowa. Tajemna mowa bogów nie jest dostępna dla śmiertelnych. Kapłan zwraca się do wieszczów, którzy dzięki wizjom mogą ją zobaczyć, a następnie przekazać śmiertelnym. Naturą sekretnej mowy jest paradoks. Poeta podaje przykłady tego rodzaju wypowiedzi: zamiast łona znajdującego się w kobiecie – kobieta w łonie, zamiast cielęcia lizanego przez krowę – cielę w paszczy. Kto odgadnie prawdziwy sens tych wypowiedzi, może liczyć na zwycięstwo w słownych potyczkach. Agni jako pierwszy hotar – recytator, śpiewak, kapłan – patronuje wszystkim wieszczom.

Spośród trzech hymnów dotyczących Agniego (10.51–53) pierwszy jest zdecydowanie najbardziej dramatyczny. Dwa pozostałe mają charakter komentarza do przedstawionej w pierwszym utworze opowieści. Ich forma jest bardziej poetycka i statyczna. Nie zawierają akcji dramatycznej, jaką ma rozmowa Agniego z bogami. Dialog pozwolił poecie przekazać emocje bogów wynikające ze zniknięcia Agniego. Bez niego świat pokrywa mrok. Brak możliwości odprawienia ofiary przeraża bogów. Obrzęd ofiarny podtrzymuje przeciwieństwo ładu wszechświata. Jest on największą bronią przeciwko asurom pozbawionym ofiary, nazywanym ajadźnia (*ajajña*). Wrogie siły symbolizują nieład, który zagraża światu, gdy zabraknie ognia ofiarnego. Najważniejszym zadaniem bogów jest opieka nad rytą. Bez niej zostaną

⁵³ *pada* – ‘słowo’, ‘miejsce’; w tym wypadku oba znaczenia wydają się być właściwe.

⁵⁴ *kāre* – ‘w walce’ lub ‘w pieśni’. Wyrażenie to możemy rozumieć jako współzawodnictwo w pieśni. Wieszczowie brali udział w turniejach słownych.

⁵⁵ RV 10.53.7–11:

*akṣānāho nahyatanotā somyā iṣṣṛṇudhvam raśanā́ óta pimśata /
aṣṭāvāndhuraṃ vahatābhīto rátham yéna devāsó anayann abhī priyám //
ásmanvatī rīyate sám rabhadhvam út tiṣṭhata prá taratā sakhāyaḥ /
átrā jahāma yé ásann ásevāḥ śivān vayám út taremābhī yājān //
tváṣṭā māyā ved apāsām apástamo bíbhrat pátrā devapānāni śántamā /
śíṣīte nūnām paraśúm svāyasām yéna vṛṣcād étašo bráhmaṇas pátiḥ //
sató nūnām kavayaḥ sám śíṣīta vāsībhir yābhir amṛtāya tákṣatha /
vidvāmsaḥ padā́ gúhyāni kartana yéna devāso amṛtatvám ānaśúḥ //
gárbhe yóṣām ádadhur vatsám āsāny apīcyéna mánasotā jihvāyā /
sá viśvāhā sumánā yogyā́ abhī siśāsānir vanate kārā́ ij jītim //*

zwyciężeni przez asurów i zapanuje we wszechświecie chaos. Dlatego za każdym razem, gdy Agni ucieka do swoich kryjówek, zaniepokojeni bogowie wyruszają na jego poszukiwania. Rozmowa Agniego z Mitrą i Waruną oddaje emocje towarzyszące tym wydarzeniom. Dialog ukazuje żywe reakcje bogów. Agni jest po prostu zmęczony ciągłym odprawianiem ofiar, nie na darmo porównuje się go do konia zaprzęzonego do rydwanu. Bogowie zdają sobie z tego sprawę. Łagodnie skłaniają go do zmiany decyzji. Agni wie, że musi wykonywać swoje obowiązki po wsze czasy. Dzięki ucieczce udaje mu się uzyskać od bogów dar niestarzenia się. Na zawsze pozostanie jasny, złocisty, połyskujący wszystkimi kolorami. Jego blask przenika cały wszechświat. Jako ogień ofiarny namaszcza on językami swoich płomieni wszystkie światy, zapewniając im ład i harmonię.

Celem hymnów 10.51–53 mogło być „zilustrowanie ustanowienia ofiary” (HERTEL (1904: 157)), która zawsze odbywa się wokół ognia ofiarnego. Hymny przedstawiają proces przechodzenia od chaosu do porządku. Wynurzający się z mroku ogień przywraca światu utracony porządek. Wierny, pragnąc odprawić ofiarę, rozpoczyna ją od rytuału krzesania ognia ofiarnego. Za każdym razem, gdy to czyni, Agni wyłania się ze swojej kryjówki.

Możemy sobie wyobrazić, że hymny Agniego recytowano w czasie rytuału krzesania ognia. W trzydniowym rytuale kapłani mogli recytować jeden hymn dziennie, w rytuale jednodniowym, na przykład w czasie agnihotry, kolejno: rano, w południe i wieczorem. Trylogię Agniego możemy traktować jako tekst wedyjskiego widowiska rytualnego związanego z ogniem, prezentowanego przy okazji uroczystych obrzędów religijnych. W tradycji indyjskich widowisk rytualnych spotykamy się z podobną trójfazowością działania⁵⁶. Podział opowieści o Agnim na trzy hymny – sceniczne sekwencje – ilustruje trzy najważniejsze czynności ofiarne kapłanów: krzesanie ognia – wydobywanie Agniego z ukrycia (hymn 10.51), wzywianie bogów na ofiarę – Agni pierwszym hotarem (hymn 10.52), właściwa ofiara (hymn 10.53). Treść hymnów, a także ustalony porządek rytuału ofiarnego, pozwala nam zobaczyć wpisany w trylogię Agniego trójfazowy schemat takiego widowiska.

Indra bohaterem dialogów

Indra jest jednym z najczęściej wymienianych bogów w *Rygwedzie*. Wielki wojownik, bohater wielu przygód stał się ideałem dla wojujących Ariów. To bóg spo-

⁵⁶ Trójfazową strukturę rytuału możemy rozpoznać między innymi w południowindyjskich formach teatralnych mudijettu (*muṭiyēṭṭu*), tejjam (*teyyam*) czy bhuta (*bhūta*). Są to widowiska będące rytuałem same w sobie. Odprawia się je w czasie świąt religijnych, stanowią bowiem ich integralną część.

łeczności aryjskiej. Pokonanie demonów przez Indrę równa się pokonaniu wrogich, niearyjskich plemion. Swoich czcicieli bóg obdarza wojennymi łupami – bydłem i końmi. Indra uosabia niezwykłą potęgę i odwagę. Siłę czerpie z obrzędów ofiarnych. Jego ogromne ciało wymaga wielkiej ilości jedzenia. Przed walką wypija całe jeziora somy i pożera setki pieczonego bydła. Jak mieliśmy już okazję zobaczyć w hymnach 1.170 i 1.165, o ofiarę dla siebie potrafi walczyć na wszystkie sposoby. Często sam zagarnia ofiarę nieprzeznaczoną dla niego. To znany złodziej somy, przybierający różne kształty (małpa, papuga, kot). Pod tym względem Indra nie jest wolny od wad, dlatego w swoim zachowaniu wydaje się bardzo ludzki. Jako miłośnik pięknych kobiet nie zawsze postępuje uczciwie. Często zdobywa je podstępem, ściągając na siebie klątwy wieszczów. Zapładnia wszystkie żeńskie istoty i obdarza męską potęgą, nic więc dziwnego, że to jego nazywają Bykiem (Vṛṣabha). Indra, jako władca zjawisk atmosferycznych władający gromem i błyskawicą, panuje nad wodami. To on uwalnia rzeki, kopie dla nich koryta, spuszcza na ziemię deszcz.

Tak ważnego boga jak Indry nie mogło zabraknąć w hymnach dialogowych *Rygwedy*. Opowiadają one o jego najstłyniejszych czynach, najczęściej wspomina się o pokonaniu najpotężniejszego wroga Indry – Wrytry. W mitologii Indrę nazywa się Wrytrahan (Vṛtrahan), czyli „zabójca Wrytry”. Ów demon, mający postać węża, zagarnawszy wody zamknął je w pieczarze lub skale i szczelnie otoczył swoim ciałem. Nastąpiła niespotykana dotąd susza. Przerażeni bogowie udali się do Indry, by ruszył przeciw groźnemu demonowi. Przed walką król bogów wypił trzy jeziora somy i zjadł trzysta bawołów upieczonych dla niego przez Agniego. Tak pokrzepiony wyruszył złocistym rydwanem, którego woźnicą był bóg wiatru Waju (Vāyu), na straszną walkę. Wrytra dysponował tą samą bronią, co Indra – gromem i błyskawicą. Po strasliwej walce Indra w końcu odciął mu głowę swoją potężną wadźrą (*vajra*). Ciało węża porąbał na dziewięćdziesiąt dziewięć kawałków, uwalniając wody, które rycząc niczym krowy, wypadły z zamknięcia i pognały do morza. Mit o zabiciu Wrytry wyraża zwycięstwo nad siłami zła. Jest również mitem kosmogonicznym. Indra swoim piorunem-wadźrą rozłupuje skałę-Wrytrę i wydobywa z niej życie-wody.

Niezwykłe czyny Indry sięgają samych jego narodzin. Już wtedy ów wojownik – najpotężniejszy z najpotężniejszych – ukazał swoją niezwykłą moc. O tym wydarzeniu opowiada hymn dialogowy 4.18. Indra rozmawia w nim ze swoją matką⁵⁷. Hymn, niepoprzedzony żadnym wstępem, rozpoczyna matka Indry, która prosi niemowlę, by rodząc się, nie zadało jej bólu. Indra nie ma jednak zamiaru rodzić się

⁵⁷ *Rygweda* nie podaje imienia matki Indry. W *Atharwawedzie* w tej roli występuje bogini Ekasztaka (Ekāṣṭakā) utożsamiana z Ratri (Rātrī), czyli Nocą. Jako ojca Indry wymienia się Djausa (Dyaus), czyli Niebo, lub Pradžapatiego (Prajāpati), zob. ERMAN-TIOMKIN (1987: 190).

normalną drogą. Rozmowa matki z synem przebiega tuż przed jego narodzinami. Brzemienna, przerażona potęgą nienarodzonego jeszcze Indry, zwraca się do niego:

MATKA:

1. „Znana jest ta pradawna droga, którą narodzili się wszyscy bogowie.
Stąd niech się narodzi, gdy będzie gotowy. Niech nie krzywdzi matki w ten sposób.

INDRA:

2. Nie chcę tędy wychodzić, to [wyjście jest] trudne do przebycia. Chcę wyjść z boku, ukośnie.
Uczynię wiele rzeczy [dotąd] nieuczynionych. Będę bić się z jednymi, będę wypytywać drugich”⁵⁸.

Bóg-byk urodził się, rozpruwając bok swojej matki-krowy. Rodzący się Indra przedstawia obraz błyskawicy, przedzierającej się przez chmury, oraz słońca, wychodzącego z ziemi. Matka przerażona groźnym wyglądem dopiero co narodzonego syna uciekła. Indra podążył za nią i dotarł do domu Twasztara, gdzie napił się pierwszej somy. Posilony jeszcze bardziej wzrósł w siłę. Matka schowała go przed światem, jednakże Indra ukazał się całemu światu w lśniącej złotem zbroi, wypełniając swoim ciałem cały wszechświat.

Wydarzenia te relacjonuje narrator sławiący przyszlą potęgę ledwo narodzonego bohatera.

NARRATOR:

3. „Spojrzał za odchodzącą matką.

INDRA:

Pójdę za nią, podążę.

NARRATOR:

W domu Twasztara Indra napił się wytłoczonej w dwóch czarach somy, wartej setkę krów.

4. Co zechce uczynić porzucony [przez matkę], która [go] nosiła przez wiele jesieni, tysiące miesięcy?
Z pewnością nie ma on wroga ani wśród zrodzonych, ani też wśród mających się narodzić.

⁵⁸ RV 4.18.1–2:

*ayám pánthā ánuvittaḥ purāṇó yáto devá udájāyanta víśve /
átaś cid á janiṣiṣṭa právrddho má mātáram amuyá páttave kaḥ //
nāhám áto nír ayā durgáhaitát tiraścátā pārśván nír gamāṇi /
bahūni me ákṛtā kártvāni yúdhyaí tvena sám tvena prchai //*

5. Uważając go za gorszego, matka ukryła tryskającego energią Indrę.

Wtedy sam powstał przybrany w zbroję⁵⁹. Rodząc się, wypełnił oba światy⁶⁰.

Matka zwraca się do syna, przywołując jego najwspanialsze czyny – pokonanie przeszkody dla biegu rzek, czyli zabicie Wrytry i uwolnienie życiodajnych wód. Wypowiedź matki z jednej strony ma charakter modlitwy o błogosławieństwo dla syna, z drugiej zaś wyraża jej przerażenie potęgą Indry i stanowi prośbę o łaskę syna dla niej samej.

MATKA:

6. „Owe [rzeki] płyną szybko, rozbrzmiewając radośnie, zgodne z prawem, pokrzykujące do siebie [niczym prawe kobiety].
Wypytaj je, o czym rozmawiają. Jaką skalę jako przeszkodę niszczą wody?”
7. Jakimi słowami przywołują go wody niosące hańbę Indry?
Mój syn, zabiwszy Wrytrę potężnym orężem, uwolnił owe rzeki.
8. Nie z mojego powodu porzuciła cię młoda dziewczyna. Nie z mojego powodu pochłonęła cię rzeka Kuszawa.
Ze względu na mnie niech wody będą łaskawe dla dziecka. Z mojego powodu Indra powstał gwałtownie.
9. Nie z mojego powodu, o dawco podarków, Wrytra, zraniwszy ciebie, obił ci szczęki.
Teraz, choć zraniony, góruje, głowę wroga-dasy zmiażdżył orężem⁶¹.

⁵⁹ *atka* – także ‘szata’.

⁶⁰ RV 4.18.3–5:

*parāyatīm mātāram ānv acaṣṭa nā nānu gāny ānu nū gamāni /
tvāṣṭur gr̥hé apibat sōmam indraḥ śatadhanyām camvōḥ sutāsya //
kīm sā řdhak kṛṇavad yām sahasram māsó jabhāra śarādaś ca pūrvīḥ /
nahī nv āsya pratimānam āsty antār jātēsūtā yé jānitvāḥ //
avadyām iva mānyamānā gūhākar indram mātā vīryeṇā nyṛṣṭam /
āthód asthāt svayām ātkam vásāna ā rōdasi aprṇāj jāyamānaḥ //*

⁶¹ RV 4.18.6–9:

*etā arṣanty alalābhāvantīr řtāvarīr iva saṁkrósamānāḥ /
etā ví pṛcha kīm idām bhananti kām āpo ádrim paridhīm rujanti //
kīm u svid asmai nivido bhanantēdrasyāvadyām didhiṣanta āpaḥ /
māmaitān putrō mahatā vadhēna vṛtrām jaghanvām asṛjad ví síndhūn //
māmac canā tvā yuvatīḥ parāsa māmac canā tvā kuśāvā jagāra /
māmac cid āpaḥ śísave mamṛndyur māmac cid indraḥ sahasód atiṣṭhat //
māmac canā te maghavan vyāmso nivividhvām āpa hānū jaghāna /
ādḥā níviddha úttaro babhūvāñ chíro dāsāsya sām piṇak vadhēna //*

Narrator sławi niezwykley czyn Indry. Wersy 10–12 z reguły przypisuje się narratorowi. Wydaje się jednak, że twórcy hymnu pozostawili jeszcze jedną możliwość interpretacji. Na rzecz spotęgowania dramaturgii wydarzeń z łatwością można porzucić narrację ciągłą, jaką posługuje się narrator, i wydzielić z jego słów osobne kwestie postaci⁶². Zabieg ten przypominałby narrację widowiska rytualnego, w którym obecny na scenie narrator oddaje głos bohaterom.

I oto przerażona matka woła za synem, że został sam na polu walki. Bogowie przestraszeni potęgą wielkiego demona-czarownika, jakim jest Wrytra, puciekali do swoich kryjówek. W zmaganiach z Wrytrą pomógł Indrze Wisznu (Viṣṇu)⁶³, który uczynił odpowiednie miejsce dla gromu Indry. Zamachnąwszy się, bóg rzucił wadźrę z całej siły, czym powalił Wrytrę.

NARRATOR:

10. „Jałówka zrodziła mocnego, potężnego, niezwyciężonego byka – potężnego Indrę. Dla samodzielnego kroczenia matka wypuściła nielizane cielę, szukające własnej [drogi].

11. Matka spoglądała za bawołem.

MATKA:

Synu! Tamci bogowie cię opuszczają!

NARRATOR:

Wtedy pragnący zabić Wrytrę Indra powiedział –

INDRA:

Wisznu, przyjacielu! Postąp dużo dalej!

NARRATOR:

12. Kto uczynił twoją matkę wdową? Kto ciebie chciał zabić, śpiącego czy idącego? Jakież bóg cię pożałuje? [Indra], pochwycawszy ojca za stopę, zniszczył [go]”⁶⁴.

⁶² To samo dotyczy wersów 3 i 11.

⁶³ Bóg Wisznu, choć rzadko wymieniany w *Rygwedzie*, pełni bardzo ważną rolę. Do niego należy wymierzanie wszechświata. Najczęściej czyni to w trzech krokach, obejmując nimi niebo, przestwór powietrzny i ziemię. Przemierzając światy, stwarza przestrzeń życiową dla wszystkich istot. Wisznu towarzyszy Indrze w licznych walkach, czyniąc odpowiednie miejsce dla jego oręża-wadźry.

⁶⁴ RV 4.18.10–12:

*gr̥ṣṭīḥ sasūva sthāviraṃ tavāgām anādhṛṣyām vṛṣabhām tūmram indram /
āriḥam vatsām carāthāya mātā svayām gātūm tanvā ichāmānam //
utā mātā mahiśām ānv avenad amī tvā jahati putra devāḥ /
āthābravīd vṛtrām indro haniṣyān sākhe viṣṇo vitarām vī kramasva //
kās te mātāraṃ vidhāvām acakrac chayūm kās tvām ajighāmsac cārantam /
kās te devō ādhi mārḍikā āsīd yāt prākṣiṇāḥ pitāram pādagr̥hya //*

W ostatnich słowach narrator wspomina o niechwalebnym czynie Indry. Wielki wojownik, pragnąc zostać królem wszechświata, uzurpował sobie władzę i w rezultacie zabił ojca. Chwył Niebo za stopę i cisnął nim o ziemię. Nie wiemy, czy spotkała go za to kara ze strony bogów. Indra ma do nich pretensje, ponieważ go opuścili. Jego wypowiedź możemy odnieść do wydarzeń następujących albo po zabiciu Wrytry (według niektórych wersji mitu Indra, przerażony po walce z demonem, ukrył się na końcu świata), albo po zabiciu ojca. Indra żali się, że wszyscy o nim zapomnieli. Jedynie piękności orzeł nie opuścił wojownika i posłał go ulubionym napojem. Hymn kończy wypowiedź samego Indry.

INDRA:

13. „Z powodu biedy ugotowałem wnętrzności psa. Nie znalazłem współczującego pośród bogów.

Widziałem żonę, którą źle traktowano. Wtedy orzeł przyniósł mi miód”⁶⁵.

Hymny dialogowe związane z Indrą różnią się znacznie od pozostałych. Nie charakteryzuje ich jednolita akcja dramatyczna. Opowiadając o jednym wydarzeniu, odwołują się do innych, mieszając porządek czasowo-przestrzenny. Ich celem jest wychwalenie niezwykłej potęgi Indry. Taki sam charakter mają także wypowiedzi samego bohatera. Indra słynie z samozadowolenia i przechwalania się. Taką też naturę ma hymn 8.100, będący rozmową Agniego z Indrą. Temat chwalby dotyczy ulubionej czynności Indry – konsumowania obiat. Ogień, jako nosiciel ofiar, z racji wykonywanego zadania jest szczególnie związany ze słynnym „somopijcą” (*somapā*). Agni to, obok Marutów, największy przyjaciel Indry. Przynieszone przez niego jadlo ofiarne jest źródłem szatu bitewnego króla bogów. Agni, karmiąc swego przyjaciela przed bitwą somą czy miodem oraz pieczonym bydłem, wzmacnia jego siły.

Wypowiedzenie pierwszych kwestii hymnu 8.100 należy do Agniego. Bóg poucza Indrę o zasadach obowiązujących przy rozdzielaniu ofiar. Jak wiadomo, niecierpliwy Indra nie zawsze postępuje zgodnie z ustalonym porządkiem.

AGNI:

1. „Oto idę przed tobą we własnej osobie. Wszyscy bogowie idą za mną.

Indro! Jeżeli będziesz trzymał dla mnie udział [w ofierze], wtedy wraz ze mną dokonasz mężnych czynów.

2. Na początek podaję [ci] łyk miodu. Wyznaczoną dla ciebie częścią [ofiary] niech będzie wytłoczona soma.

⁶⁵ RV 4.18.13:

*āvartyā sūna āntrāṇi pece nā devēsu vivide marḍitāram /
āpaśyaṃ jāyāṃ āmahīyamānām ādhā me śyenó mádhv ā jābhāra //*

[Gdy] będziesz moim przyjacielem po prawej stronie, wtedy unicestwimy liczne moce demoniczne”⁶⁶.

Po wypowiedzi Agniego następuje wypowiedź piewcy, który zwraca się do wiernych. Przypomina on, że Indra to główny opiekun i dobroczyńca aryjskiej społeczności. Ów Dawca Podarków (Maghawan) zdobywa dla swoich czcicieli największe bogactwa. Motyw zdobycia skarbów powróci jeszcze w niejednym hymnie – jemu zresztą został poświęcony słynny hymn-dialog *Sarama i Panaje* (RV 10.108). Indra pomaga swoim czcicielom w nieustannych walkach z tubylcami. Nie wszyscy jednak dają wiarę boskiej naturze Indry. O tym zwątpieniu opowiada wieszcz-piewca.

PIEWCA:

3. „Wy, pragnący łupów, zanieście chwalbę Indrze – [chwalbę] skuteczną, jeśli [on] rzeczywiście istnieje.
Nie ma Indry – mówią poniektórzy. Któż go widział? Kogo mamy chwalić?”⁶⁷.

Wezwany przez wieszca Indra stawia się w każdej chwili gotowy do walki. Któż śmiałyby wątpić o jego istnieniu, o istnieniu jego – najpotężniejszego króla bogów? Indra sam chwali swoją potęgę. Pamięta także o swoich czcicielach. Zapewnia ich, że przybywa na każde wezwanie „posiadających dzieci”.

INDRA:

4. „Piewco! Oto jestem. Spójrz na mnie! Góruję wielkością nad wszystkimi stworzeniami.
Nakazy ładu krzepią mnie. Ja, rozbijacz, rozbijam światy.
5. Naszło mnie pragnienie ładu – [mnie], samotnie siedzącego na szczycie, upragnionego.
Umysł mój sercu odpowiedział. Druhowie, posiadający dzieci, zawołali [mnie]”⁶⁸.

⁶⁶ RV 8.100.1–2:

*ayám ta emi tanvā purástād víśve devá abhi mā yanti paścát /
yadá máhyañ dídharo bhāgám indrád in máyā kṛṇavo vīryāñi //
dádhāmi te mádhuno bhakṣám ágre hitás te bhāgáh sutó astu sómah /
ásas ca tvám dakṣiñatáh sákhā mé 'dhā vṛtrāñi jañghanāva bhūri //*

⁶⁷ RV 8.100.3:

*prá sú stómam bharata vājayánta indrāya satyám yádi satyám ásti /
néndro astíti néma u tvá āha ká im dadarśa kám abhiṣṭavām //*

⁶⁸ RV 8.100.4–5:

*ayám asmi jaritaḥ pásya mehá víśvā jātāny abhy àsmi mahná /
ṛtásya mā pradísó vardhayanty ādardiró bhúvanā dardarīmi //
á yán mā vená áruhanṇ rtasyam ékam áśinañ haryatásya pṛṣṭhe /
mánaś cin me hṛdá á práty avocad ácikradañ chísum antaḥ sákhāyah //*

Wieszcz wychwala szczodrość Indry i jego słynne czyny – ponownie przypomina o zabiciu Wrytry i uwolnieniu biegu rzek.

PIEWCA:

6. „Wszystko to, co uczyniłeś dla wytłaczającego podczas wytłaczania somy, jest godne rozgłaszania. O Indro, dawco podarków!
Dla Siarabhy, krewnego wieszczów, odkryłeś zgromadzone liczne bogactwo pochodzące z daleka ⁶⁹.
7. [Wody!] Teraz biegnijcie przed siebie osobno! Nie ma nikogo, kto by was zatrzymał.
Indra rzucił piorun we wrażliwe miejsce [demon] Wrytry.
8. Biegający szybko jak myśl pokonał spiżowy gród.
Pięknopióry pofrunął do nieba, przyniósł somę posiadaczowi piorunu.
9. Pośród oceanu leży otoczony wodą piorun.
[Wody] stale, płynące do przodu, zanoszą mu daninę.
10. Wacz, królowa bogów, radująco mówiąca, usiadła przy nierozsądnych stworzeniach.
Jako pokrzepienie wydała z siebie cztery strumienie. Gdzież poszła jej najlepsza część?
11. Boską mowę stworzyli bogowie. Mówią nią rozmaite stworzenia.
Dojna krowa to mowa. Ona radująca wydziela z siebie pokrzepienie. Pięknie wychwalona niech do nas blisko przyjdzie!”⁷⁰.

Na zakończenie wieszcz oddaje głos samemu Indrze. Bóg przypomina o śmiertelnym ciosie zadany Wrytrze.

⁶⁹ *pārāvataṃ vasu* – ‘bogactwo Parawatów’.

⁷⁰ RV 8.100.6–11:

*viśvét tā te sāvaneṣu pravācyā yā cakārtha maghavann indra sunvaté /
pārāvataṃ yāt purusambhṛtām vasv apāvṛṇoḥ śarabhāya řṣibandhave //
prā nūnām dhāvatā pṛthaó nehá yó vo ávāvarit /
ní řim vṛtrāsya mármaṇi vājram indro apīpatat //
mānojavā áyamāna āyasim atarat púram /
dívaṃ suparṇó gatváya sómaṃ vajriṇa ābharat //
samudré antāḥ śayata udnā vājro abhīvṛtaḥ /
bhāranty asmai saṃyātaḥ purāḥprasravaṇā balim //
yád vāg vādanty avicetanāni rāṣṭri devānām niśasāda mandrá /
cātasra ūrjaṃ duduhe páyāmsi kvā svid asyāḥ paramám jagāma //
devīm vācam ajanayanta devās tām viśvárūpāḥ paśávo vadanti /
sā no mandréṣam ūrjaṃ dúhānā dhenúr vāg asmān upa súřtutaitu //*

INDRA:

12. „Wisznu! Przyjacielu! Postąp dużo dalej! Daj miejsce dla piorunu!

Zabijemy Wrytrę, uwolnimy rzeki. Pobudzone przez Indrę niech płyną uwolnione”⁷¹.

Przedstawiony hymn nie ma zbyt wielu cech dramatycznych. Ujęcie opowieści o zabiciu Wrytry w formie dialogu podkreśla znaczenie czynu Indry. Dla wojowniczego ludu aryjskiego postawa boga jest najwyższym ideałem. W wersach 10–11 wieszcz zwraca się do bogini Wacz. Wychwalając mowę, podkreśla jej niezwykłą moc. Wierni czciciele Indry, sławiący jego czyny słowami wedyjskich wieszczów, zostaną wysłuchani. Słowo posiada moc stwórczą. Tak jak śpiew boskich śpiewaków Marutów krzepił Indrę walczącego z Wrytrą, tak samo słowa wedyjskiego poety, sławiące czyny króla bogów, wspomagają Ariów w walce z wrogami. Indrę krzepi obrzęd ofiarny odprawiany przez śmiertelnych i tajemne słowa pełne mocy.

Kolejny hymn dialogowy 10.28, w którym występuje Indra, w swojej strukturze i temacie podobny jest do utworu 8.100. Rozmowa Indry z piewcą nie jest udratyzowana. Bezpośrednia wypowiedź zawarta w formie dialogu pozwala wyrazić emocjonalny stosunek czcicieli do boga. Hymn rozpoczyna kobieta sławiąca potęgę Indry. Niewiasta żali się, że zaproszony przez nią wojownik nie przyszedł na jej ofiarę.

KOBIETA:

1. „Wszyscy inni przyszli, ale mój szlachetny przyjaciel nie przyszedł.

Zjadłby sobie ziaren prażonych, napiłby się somy. Dobrze nakarmiony znów wróciłby do domu.

2. Ów porykujący głośno, ostrorogi byk stanął na wysokości, na rozciągłości ziemi.

We wszystkich osadach strzegą tego, który mój brzuch napęnia, mającego wyściśniętą somę”⁷².

GELDNER (1957: 169–173), powołując się na komentarze do *Rygwedy*, w roli występującej tutaj kobiety widzi żonę Wasukry (Vasukra), syna Indry. W pierwszym wersie pojawia się bowiem wyraz *śvasūra* używany również na określenie „teścia”. Termin ten można jednak także przełożyć jako „przyjaciel”. Przemawia za tym fakt,

⁷¹ RV 8.100.12:

*sákhe viṣṇo vitarām ví kramasva dyaúr dehi lokām vájráya viṣkábhe /
hánāva vṛtrám riṇácāva síndhūn índrasya yantu prasavé viśṛṣṭāḥ //*

⁷² RV 10.28.1–2:

*viśvo hy anyó arir ājagāma mámed áha śvāsuro ná jagāma /
jaksīyād dhāná utá sómam papīyāt svāśītaḥ púnar ástaṁ jagāyāt //
sá róruvad vṛṣabhás tigmásṛṅgo vársman tasthau várimann á pṛthivyāḥ /
viśveṣv enaṁ vṛjāneṣu pāmi yó me kukṣī sutásomah pṛṇāti //*

że w hymnie ani razu nie pada imię Wasukry. Indra zwraca się do swojego rozmówcy, nazywając go „piewcą”. Wprawdzie Wasukra był wieszczem, ale nie możemy być pewni, że to właśnie on jest adresatem wypowiedzi Indry. Wieszcz-piewca składa Indrze zaproszenie na ofiarę.

PIEWCA:

3. „Indro! Dla ciebie kamieniem wyciskają upajające morze somy. Wypijesz je!
Dla ciebie pieką byki. Zjesz je, pędząc z impetem, gdy cię przywołują.

INDRA:

4. Posłuchaj mnie uważnie, o piewco. Rzeki w górę niosą dryfujące przedmioty.
Lis skradał się do odwróconego lwa. Szakal na odyńca wybiegł z kryjóWKi⁷³.

Odpowiedź Indry jest tajemnicza. Zamiast wprost odpowiedzieć na słowa piewcy, bóg zadaje mu zagadkę. Przypomina mu o paradoksalnej naturze tajemnej mowy, opisując niezwykle zjawiska: rzeki płyną pod prąd, lis atakuje groźnego lwa, a szakal wybiega na większego od siebie odyńca. Wieszcz nie rozumie słów Indry. Bóg wyjaśnia, że właśnie w ten sposób, dzięki takiej mowie, zyskuje moc potrzebną do walki z demonami.

PIEWCA:

5. „Jak mam rozumieć słowa mądrego, tę myśl silnego?
Zechciej wyjaśnić nam należycie, w którą stronę jest skierowany spoczywający dyszel, o dawco podarków!

INDRA:

6. W ten sposób mnie, potężnego, siły krzepią. Mój dyszel wyższy od najwyższego nieba.
W jednej chwili powaliłem liczne tysiące. Zostałem stworzony przez rodzica jako ten niemający narodzonego wroga.
7. W ten sposób bogowie uznali mnie za mocnego w każdym czynie, za byka [i rzekli]: «O Indro!»
Upojony, piorunem zabiłem Wrytrę. Mocą otworzyłem zagrodę dla czciciela⁷⁴.

⁷³ RV 10.28.3–4:

*ádrinā te mandina indra tūyān sunvānti sōmān pībasi tvām eṣām /
pācanti te vṛṣabhām ātsi tēsām prkṣēṇa yān maghavan hūyāmānaḥ //
idām sū me jaritar ā cikiddhi pratīpām śāpām nadyò vahanti /
lopāsāḥ simhām pratyāñcam atsāḥ kroṣṭā varāhām nīr atakta kākṣāt //*

⁷⁴ RV 10.28.5–7:

*kathā ta etād ahām ā ciketaṁ gr̥tsasya pākasa tavāso manīṣām /
tvām no vidvām ṛtuthā ví voco yām árdham te maghavan kṣemyā dhūḥ //
evā hi mām tavāsam vardháyanti divás cin me bṛhatā úttarā dhūḥ /*

Wieszcz opisuje przygotowania bogów do ofiary składanej Indrze. Bogowie wraz z ludźmi krzepią go miłymi obiatami. Na ogień ofiarny wybierają tylko najlepsze drewno.

PIEWCA:

8. „Przybyli bogowie, niosąc topory, wraz z ludźmi ścinają drzewa.
Dobre drewno składają w skrzyniach⁷⁵, gorsze⁷⁶ zaś podpalają⁷⁷.”

Indra ponownie zadaje piewcy zagadki. Ich sekret tkwi w paradoksie. Podobnie paradoksalne wydają się czyny Indry – grudka ziemi wystarczy mu do rozłupania skały.

INDRA:

9. „Zając połknął skierowane ku niemu ostrze. Z oddali rozłupałem górę gruda ziemi.
Potężnego słabemu na łup wydam. Cielę pognało⁷⁸ za bykiem.
10. Tak oto orzeł zaplątał się pazurem, niczym lew zamknięty w pułapce.
Spragniony [wody] bawół został unieruchomiony [i wtedy] krokodyl pociągnął go za nogę.
11. Niech krokodyl pociągnie za nogę tego, szkodzącego braminom [niewłaściwym] jadem⁷⁹.
Poniekórzy jedzą wypuszczone byki, niszcząc siły swojego ciała⁸⁰.”

Hymn kończy narrator. Zwracając się do Indry, prosi go o obdarzenie swoich czcicieli wojennymi łupami, wyrażając tym samym cel hymnu.

*purū sahāsrā nī śiśāmi sākām aśatrūm hī mā jānitā jajāna //
evā hī māṁ tavāsam jajñūr ugrām karmankarman vṛṣanam indra devāḥ /
vādhiṁ vṛtrām vājreṇa mandasāno 'pa vrajām mahinā dāśūṣe vam //*

⁷⁵ *vakṣanāsu* – ‘w wozach’ (K. F. GELDNER).

⁷⁶ *kṛpīta* – ‘podszycie’, ‘zarośla’.

⁷⁷ RV 10.28.8:

*devāsa āyan paraśūmṛ abibhran vānā vṛścānto abhī viḍbhīr āyan /
nī sudrvām dādhatō vakṣanāsu yātrā kṛpītam anu tād dahanti //*

⁷⁸ Pierwiastek $\sqrt{sū}$ ma również znaczenia: ‘spuchnąć’, ‘nabrzmić’, tak więc możliwe jest również tłumaczenie: „cielę przerosło byka”.

⁷⁹ *brahmāṇaḥ pratipīyanty annaiḥ* – „sprzeciwiający się [wynagradzać] braminów jadem’ (K. F. GELDNER).

⁸⁰ RV 10.28.9:

*śasāḥ kṣurām pratyāñcam jagārādrim logēna vy ābhedaṁ ārāt /
brhāntam cid rhatē randhayāni vāyad vatsō vṛṣabhām śūśuvānaḥ //
suparṇā itthā nakhām ā śiṣyāvāruddhaḥ paripādām nā simhāḥ /
niruddhās cin mahiśās tarṣyāvān godhā tasmā ayātham karṣad etāt //
tēbhyo godhā ayātham karṣad etād yē brahmāṇaḥ pratipīyanty annaiḥ /
simā ūkṣno 'vasṣṣṭām adanti svayām balāni tanvāḥ sṛṇānāḥ //*

NARRATOR:

12. „Ci, którzy z chwalebami wyruszyli ku ofierze somicznej, osiągnęli pomyślność rzetelnym trudem i wysiłkiem.

Przydziel nam nagrody, mówiąc jak mąż. Jako bohater umieścisz w niebie sławę i imię”⁸¹.

Wśród hymnów dialogowych związanych z Indrą odnajdujemy dwa, w których bóg nie wypowiada żadnej kwestii, aczkolwiek jest bohaterem toczącej się rozmowy (*Wiśwamitra i rzeki*, RV 3. 33, i *Sarama i Panaje*, RV 10.108). Najślynniejszy czyn Indry – uwolnienie zagarniętych przez Wrytrę wód – sławi się w wielu hymnach. Jednym z nich jest utwór pochodzący ze starszej mandali rodzinnej 3.33. Tutaj poeta oddał głos rzekom, które same opowiadają o bohaterskich czynach Indry. Z rzekami Wipaś (*Vipāś*) i Siutudri (*Śutudrī*)⁸² rozmawia wieszcz Wiśwamitra (*Viśvāmītra*)⁸³, idący na czele wojsk króla Sudasa (*Sudās*). Wieszcz prosi rzeki, aby wstrzymały swój bieg i pozwoliły przeprowić się wojowniczym Bharatom (*Bharata*) na drugi brzeg. Wiśwamitra poetyckimi słowami sławi rzeki, nawiązując z nimi długą rozmowę. Ich dialog ma charakter chwalby, przebiega spokojnie, jest dość stateczny.

Hymn rozpoczyna narrator sławiący piękno rzek⁸⁴ Wipaś i Siutudri. Poeta porównuje je do mknących klaczy, do krów pełnych mleka – życiodajnych wód. Opis rzek wypływających z górskiego źródła często pojawia się w *Rygwedzie*. Uwolnione z gór rzeki symbolizują życie i rozwój. Płynąca woda to matka-żywicielka, stąd porównanie rzeki do mlecznej krowy. Woda umożliwia istnienie wszystkich istot i wszystkiego, co na ziemi. Dlatego widok ich szalonego biegu, świadczącego o ich uwolnieniu, raduje i inspiruje wedyjskich piewców.

NARRATOR:

1. „Z łona gór, spragnione niczym wypuszczone dwie klacze gnające na wyścigi, jak lśniące krowy, jak matki liżące, pełne mleka, mkną – Wipaś i Siutudri.

⁸¹ RV 10.28.12:

*eté śámibhiḥ suśámī abhūvan yé hinviré tanvāḥ sóma ukthaiḥ /
nṛvād vādann úpa no māhi vājān divi śrávo dadhiṣe náma virāḥ //*

⁸² Obecnie Bjas i Satledź w Pendźabie.

⁸³ Viśvāmītra – dosłownie ‘przyjaciel wszystkich’, jeden z najpopularniejszych – obok Wasiszthy (*Vasiṣṭha*) – wieszczów wedyjskich; nazywa się go synem Kuśiki (*Kuśika*), potomkiem bogów. W mitologii powedyjskiej popularna stała się historia rywalizacji dwóch największych kapłanów, Wiśwamitry i Wasiszthy.

⁸⁴ Od czasów najdawniejszych rzeki w Indiach uważa się za święte. Ich źródła płyną w niebiosach – ziemskie rzeki są przedłużeniem i kontynuacją rzek niebiańskich. Najczęściej sławi się Saraswati i Gangę (*Ganges*).

2. Wysłane przez Indrę, proszące o pobudzenie, jak dwaj [jeźdźcy] rydwanu płynięciu do oceanu.

Zlewające się, nabrzmiałe falami, jedna z drugą się zbliża, o świetliste!”⁸⁵.

Podobnymi słowami wita rzeki Wiśwamitra. Porównuje je do matek-krów liżących swoje cielaczki.

WIŚWAMITRA:

3. „Do rzeki matczynej przybyłem. Do Wipasiu rozległego, szczęsnego przybyliśmy.

Niczym dwie matki liżące cielę – wspólnym łóżyskiem podążają razem”⁸⁶.

Rzeki odpowiadają na wezwanie wieszczka. Ich koryto wyżłobili bogowie. Uwolnione gnają przed siebie, ich prąd jest nie do powstrzymania. Mimo to Wiśwamitra prosi rzeki o wstrzymanie na chwilę tego szaleńczego pędu.

RZEKI:

4. „Tak oto my, nabrzmiałe mlekiem, podążamy łóżyskiem stworzonym przez bogów.

Z powodu uwolnienia [wód] pęd rwący nie do powstrzymania. Czego pragnie wieszcz, przywołując rzeki?

WIŚWAMITRA:

5. Zatrzymajcie się, prawe, na chwilę w biegu – na moje słowa natchnione są.

Ja, pragnący pomocy, syn Kuśiki zwracam się z wielką prośbą do rzeki”⁸⁷.

W odpowiedzi rzeki sławią Indrę. Bóg pokonał hamującego bieg wód demona Wrytrę. Dzięki mocy pobudzającego do życia Sawitara (Savitṛ) teraz radośnie płyną ku morzu. Wiśwamitra jako piewca powinien sławić chwalebny czyn Indry, aby nie zginęła pamięć o nim.

⁸⁵ RV 3.33.1–3:

*prá párvatānām uśatī upásthād áśve iva viśīte hāsamāne /
gāveva śubhré mātārā rihāṇé vipāṭ chutudrī páyasā javete //
indreṣīte prasavām bhikṣamāṇe áchā samudrām rathyēva yāthaḥ /
samārāṇé ūrmibhiḥ pīnvamāne anyā vām anyām ápy eti śubhre //*

⁸⁶ RV 3.33.3:

*áchā síndhum mātṛtamām ayāsam vipāśam urvīm subhágām aganma /
vatsām iva mātārā samrihāṇé samānām yónim ánu samcárantī //*

⁸⁷ RV 3.33.4–5:

*enā vayām páyasā pīnvamānā ánu yónim devákṛtam cārantiḥ /
ná vartave prasavāḥ sárgataktāḥ kiṃ yúr vipró nadyò johavīti //
rámadhvam me vácase śomyāya ṛtāvarīr úpa muhūrtām évaiḥ /
prá síndhumáchā bṛhatī manīśāvasyúr ahve kuśikásya sūnūḥ //*

RZEKI:

6. „Wyżłobił nas wadźroramienny Indra, który zabił Wrytrę hamującego bieg rzek. Prowadził [nas] pięknoramienny bóg Sawitar – posuwamy się dzięki jego pobudzeniu.

WIŚWAMITRA:

7. Nieustannie powinno się głosić ów mężny czyn Indry, który rozrąbał Wrytrę. Zabił piorunem tamującego bieg [rzek]. Wody pomknęły, szukając ujścia.

RZEKI:

8. Piewco! Nie zapomnij tych słów, aby mogły usłyszeć je od ciebie przyszłe pokolenia. W chwalbach, o wieszczu, bądź nam życzliwy. Nie poniżaj nas wśród ludzi. Pokłon tobie!”⁸⁸.

Wiśwamitra przypomina im o swojej prośbie. Niech rzeki obniżą swój nurt i pozwolą przepłynąć się wojsku Bharatów.

WIŚWAMITRA:

9. „Siostry! Wysłuchajcie wieszczu. Przyszedłem do was z furą⁸⁹ i rydwanem. Pochylcie się łaskawie, bądźcie łatwe do przeprawy, nurtami sięgajcie poniżej osi [rydwanu], o rzeki!”⁹⁰.

Rzeki spełniają życzenie wieszczu. Obiecują łatwą przeprawę dla wojowniczych plemion Bharatów wyruszających na poszukiwanie krów. Rzeki, uosabiające wszelką płodność, poeta porównuje do młodych kobiet.

RZEKI:

10. „Ustuchamy słów twoich, o wieszczu! Przybyłeś z daleka z furą i rydwanem. Pokłonimy się tobie niczym młódki o nabrzmiałych piersiach. Oddamy się tobie jak dziewczyna oblubieńcowi.

⁸⁸ RV 3.33.6–8:

*indro asmāṁ aradaḥ vājrabāhur apāhan vṛtrām paridhīm nadīnām /
devò 'náyat savitā supāṅś tāsya vayám prasavé yāma urvīḥ //
pravācyāṁ śasvadhā vīryāṁ tād indrasya kárma yád áhiṁ vivṛścát /
ví vājreṇa pariśádo jaghānāyann āpó 'yanam ichámānāḥ //
etád váco jaritar māpī mṛṣṭhā ā yāt te ghóṣān úttarā yugāni /
ukthēṣu kāro prāti no juṣasva mā no ní kaḥ puruṣatrā námas te //*

⁸⁹ *anas* – ‘wóz towarowy’, dosłownie ‘ciężar’.

⁹⁰ RV 3.33.9:

*ó śu svasāraḥ kārave śṛṇota yayaú vo dūrād ánasā ráthena /
ní śú namadhvam bhávatā supārā adhoakṣāḥ sindhavaḥ srotýābhiḥ //*

WIŚWAMITRA:

11. Kiedy przeprowią się przez ciebie Bharatowie – gromada chciwa krów, pchnięta przez Indrę, niech ruszy pęd gnający dzięki uwolnieniu. Proszę o życzliwość was, godnych uczczenia ofiarą”⁹¹.

Zakończenie, podobnie jak prolog, należy do narratora. Poeta sławi życiodajne wody, których fale, powstałe od szalonego pędu, przypominają nabrzmiałe piersi młodych kobiet.

NARRATOR:

12. „Przeprowili się chciwi krów Bharatowie. Wieszcz zyskał przychylność rzek. Nabrzmiście pełne soków [życia], bogate, wypełnijcie piersi, pływajcie szybko!
13. Niech fala podniesie do góry kotek [jarzma]. Wody! Uwolnijcie cugle!
Niech nie poniosą żadnej szkody wolne od zła, wolne od grzechu woły”⁹².

Indra uwalnia nie tylko rzeki, ale też krowy. Życiodajne wody i mleczne krowy-matki symbolizują blask i płodność. Uwięzienie jednych i drugich symbolizuje wszechogarniający mrok. Indra, odbierając wrogom zagarnięte bogactwa, przywraca światu jasność. Bohaterami kolejnego hymnu dialogowego 10.108 jest demoniczny lud Panajów (Paṇi). Wrogowie uprowadzili boskie krowy i uwięzili je na swoich ziemiach położonych na drugim brzegu rzeki Rasa (Rasā), oddzielającej ziemię bogów i demonów. Indra wysłał po nie swojego posłańca, sukę Saramę (Saramā). Pies wyśledził krowy i dotarł do wrogich plemion.

Panaje, widząc zbliżającą się Saramę, witają ją dziwiąc się, że zdołała przekroczyć niebezpieczne rzeczne nurty. Rzeka Rasa, obawiając się bogów, pomogła Saramie przeprowić się przez swoje wody.

PANAJE:

1. „Czego ,szukając przyszła tutaj Sarama? Droga przecież uciążliwa, prowadząca przez dale.

⁹¹ RV 3.33.10–11:

*ā te kāro śṛṇavāmā vácāmsi yayātha dūrād ānasā ráthena /
ní te namśai pīpyānéva yóśā máryāyeva kanyā śaśvacai te //
yád aṅgá tvā bharatāḥ santáreyur gavyán grāma iṣitá índrajūtaḥ /
árśād áha prasaváḥ sárgataкта ā vo vṛṇe sumatím yajñīyānām //*

⁹² RV 3.33.12-13:

*átāriṣur bharatā gavyávaḥ sám ábhakta vípraḥ sumatím nadínām /
prá pinvadhvám iṣáyantīḥ śurádhā ā vakśánāḥ pṛṇádhvam yātá śíbham //
úd ya ūrmīḥ sámyā hantv āpo yókrāṇi muṁcata /
māduśkrtau vyēnasāghnyau śūnam āratām //*

Jakie dla nas wieści [niesiesz]? Cóż spowodowało [twoje przybycie]? Jak przekroczyłaś wody Rasy?

SARAMA:

2. Wysłana, przychodzę jako posłanka Indry, domagając się waszych wielkich skarbów, o Panaje!

[Rzeka], ze strachu przed [jej] przeskoczeniem, oddała nam przysługę. W ten sposób przeprowiłam się przez wody Rasy⁹³.

Panaje pytają Saramę o Indrę. Z nim pragną negocjować sprawę krów. Najchętniej chcieliby, żeby bóg stanął po ich stronie, w zamian za co zostałby panem ich bydła.

PANAJE:

3. „Jaki [jest] Indra, o Saramo! Jaki wygląd tego, którego posłanką przybyłaś z daleka?

Niech tu przyjdzie, zawrzemy z nim przyjaźń. Niech zostanie pasterzem naszych krów⁹⁴.

Sarama przestrzega Panajów przed groźnym Indrą. Boga nie można oszukać, oferując fałszywą przyjaźń. To raczej on oszukuje, mając na celu dobro bogów. Nawet Wrytra, znany czarownik, ów wielki demon, nie zdołał się przed nim ukryć. Indra zabije każdego, kto stoi na drodze do szczęścia panów wszechświata – bogów. Sarama przepowiada Panajom rychłą śmierć, jeśli nie wypełnią rozkazu Indry.

SARAMA:

4. „Nie wyobrażam sobie, żeby można go było oszukać – to on oszukuje. Ten, którego posłanką przybyłam z daleka.

Nie ukryją go rzeki głębokie. Będziecie leżeć zabici przez Indrę, Panaje!⁹⁵.

Panaje oświadczają, że nie oddadzą krów bez walki. Pochlebstwami starają się także przypodobać boskiej suce.

⁹³ RV 10.108.1–2:

*kīm ichāmtī sarāmā prédām ānaḍ dūrē hy ādhvā jágurīḥ parācaiḥ /
kāsméhitīḥ kā páritakmyāsīt kathām rasāyā ataraḥ páyāmsi //
indrasya dūtīr iṣitā carāmi mahā ichāntī paṇayo nidhīn vaḥ /
atiṣkādo bhīyāsā tān na āvat tāthā rasāyā ataram páyāmsi //*

⁹⁴ RV 10.108.3:

*kīdṛññīndrah sarame kā dṛṣikā yasyedām dūtīr āsaraḥ parākāt /
ā ca gāchān mitrām enā dadhāmāthā gāvām gópatir no bhavāti //*

⁹⁵ RV 10.108.4:

*nāhām tám veda dábhyaṁ dábhāt śá yasyedām dūtīr āsaram parākāt /
ná táo gūhanti sraváto gabhīrā hatā indrena paṇayaḥ śayadhve //*

PANAJE:

5. „Te krowy, których się domagasz, o Saramo, o piękna, fruująca wokół krańców nieba!

Któż dla ciebie bez walki miałby uwolnić? A nasze oręża są ostre”⁹⁶.

Sarama ponownie przestrzega Panajów przed zemstą bogów. Nawet łagodny Bryhaspati (Bṛhaspati), pan mocy zawartej w świętych słowach, noszący imię Waczaspati (Vācaspati), czyli Pan Mowy, nie zlituje się nad nimi. Mowa wrogów pozbawiona owej mocy jest „nieuzbrojona”. Bogowie, na czele z Bryhaspatim, władają potężną bronią niedostępną dla asurów – tajemniczą i groźną potęgą formuły ofiarnej „brahman”.

SARAMA:

6. „Wasze słowa pozbawione pocisków, o Panaje! Nawet gdyby wasze grzeszne ciała były niedostępne dla strzał,
nawet gdyby droga do was prowadząca była nie do przebycia – w obu wypadkach Bryhaspati nie zmiłuje się nad wami”⁹⁷.

Skarby, których domaga się Sarama, ukryto w jaskiniach gór. Dostępu do nich bronią groźni Panaje.

PANAJE:

7. „Ten skarb, Saramo, ma za podstawę skałę, wyposażony jest w krowy, konie, bogactwa.

Strzegą go Panaje, dobrzy stróże. Na próżno przybyłaś w puste miejsce”⁹⁸.

Sarama grozi Panajom, że jeśli nie oddadzą jej skradzionych krów, przybędą po nie Angirasowie⁹⁹, znani z odnajdywania zagarniętych skarbów bogów. Wtedy Pa-

⁹⁶ RV 10.108.5:

*imā gāvah sarame yā aichah pári divó ántān subhage pátantī /
kás ta enā áva sṛjād áyudhvy utásmākam áyudhā santi tigmā //*

⁹⁷ RV 10.108.6:

*asenyā vah paṇayo vácāmsy aniṣavyás tanvāh santu pāpīh /
ádhr̥ṣto va étavā astu pánthā bṛhaspátir va ubhayā ná mṛlāt //*

⁹⁸ RV 10.108.7:

*ayám nidhiḥ sarame ádribudhno góbhīr áśvebhīr vásubhīr nyṛṣṭah /
rákṣánti tám paṇáyo yé sugopā réku padám álakam á jagantha //*

⁹⁹ Angiras – synowie nieba, w *Rygwedzie* nazywani Ojcami. Byli kapłanami i dzięki ofierze uzyskali przyjaźń Indry i nieśmiertelność. Dysponują boską mocą zawartą w słowie, brahmanem. Swym śpiewem Angirasowie wspomagają Indrę w walce. Często sami, bez Indry, uwalniają skradzione bogactwa, śpiewem roztrzaskując skrywające je skały.

naje nie będą mieli żadnej drogi ucieczki, ich słowa pozbawione mocy-prawdy okażą się bezużyteczne.

SARAMA:

8. „Przybędą tu wieszczowie somą wyostrzeni – Ajasowie, Angirasowie, Nawagwowie¹⁰⁰.

Oni rozdzielią to zamknięcie¹⁰¹ dla bydła. Wtedy zwymiotujecie to wasze słowo, o Panaje!”¹⁰².

Panaje próbują jeszcze przekupić Saramę, proponując jej udział w bogactwie. Posłanka Indry nie zamierza jednak opuszczać bogów. Odchodząc, przepowiada Panajom pewną śmierć, jeśli nie wypuszczą krów.

PANAJE:

9. „W takim momencie ty, Saramo, przybyłaś, przymuszona boską potęgą.

Uczynimy ciebie siostrą. Nie odchodź! Damy ci udział w krowach, o piękna!

SARAMA:

10. Nie znam uczucia braterstwa ani siostrzeństwa. Znają [je] Indra i Angirasowie straszliwi.

Gdy wyruszałam, wydali mi się spragnieni krów. Dlatego, Panaje, uciekajcie stąd jak najdalej!

11. O Panaje! Uciekajcie stąd daleko! Niech wyjdą krowy ryczące, [wypuszczone] zgodnie z rytą.

Bryhaspati, soma, żarna ofiarne, wieszczowie natchnieni¹⁰³ znajdują je ukryte”¹⁰⁴.

Dalsza część mitu mówi o tym, jak Angirasowie, na czele z Bryhaspatim, swym śpiewem rozbili pieczarę i wyprowadzili krowy z zamknięcia. Uwolnione, pognały

¹⁰⁰ Nazwy rodów wedyjskich wieszczów.

¹⁰¹ *ūrva* – ‘stado’.

¹⁰² RV 10.108.8:

*éha gamann řṣayaḥ sómaśitā ayáśyo ángiraso návagvāḥ /
tá etám ūrvám ví bhajanta gónām áthaitád vácaḥ paṇáyo vámann ít //*

¹⁰³ *viprāḥ* – dosłownie ‘drżący’.

¹⁰⁴ RV 10.108.9–11:

*evā ca tvám sarama ājagāntha prābādhitā sāhasā daívyena /
svásāram tvā kṛṇavai mā púnar gā āpa te gāvām subhage bhajāma //
náhām veda bhrātṛtvám nó svasṛtvám índro vidur ángirasaś cá ghorāḥ /
gókāmā me achadayan yád āyam ápāta ita paṇayo várīyaḥ //
dūrám ita paṇayo várīya úd gāvo yantu minatūr ṛténa /
bṛhaspátir yá avindan nígūlhāḥ sómo grāvāna řṣayaś ca viprāḥ //*

przed siebie, rozpraszając pokrywający świat mrok. Na niebie ukazała się jutrzienka i słońce mogło kontynuować swoją codzienną wędrówkę. Demon Wala (Vala), strzegący jaskini z krowami, rozpaczał z powodu ich utraty. Wtedy Indra zabił go jednym ciosem. Rozgromił też całe plemię Panajów, Angirasowie zaś zabrali im wszystkie bogactwa (ERMAN–TIOMKIN (1987: 19)).

Hymny dialogowe opowiadające o czynach Indry przedstawiają go jako wielkiego wojownika. Niezwyciężony król bogów pokonuje wszystkich wrogów, przerażając niezwykłą potęgą i siłą. Groźny obraz Indry poeci łagodzą hymnami o jego dobrodusznej naturze. Bóg słynie z niesamowitego obżarstwa i nigdy niezaspokojonego pragnienia somy. Wieszcowie opowiadają także o jego prywatnym życiu.

Pośród hymnów z udziałem Indry znajduje się utwór dotyczący sporu boga z jego małżonką Indrani (Indrāṇī, RV 10.86). Żona oskarża przyjaciela Indry, małpę Wryszakapiego (Vṛṣākapi) o zbytnią frywolność w jej traktowaniu. Bóg broni swojego towarzysza¹⁰⁵ i pochlebstwami próbuje złagodzić napięcie między Indrani a Wryszakapim. Do rozmowy włącza się również żona Wryszakapiego.

Budowa hymnu jest dialogowa. Utwór rozpoczyna Indrani, a kończy narrator, który wcześniej nie przerywa rozmów bohaterów, dzięki czemu prowadzą oni żywy dialog. Spośród hymnów dialogowych *Rygwedy* związanych z Indrą utwór ten wyróżnia się wyraźną akcją dramatyczną. Między parami kochanków toczy się wartka rozmowa. O wiele rzadziej niż w poprzednio omawianych utworach wymienia się tutaj liczne epitety Indry. Język kochanków przypomina raczej hymny miłosne (RV 10.95; 10.179; 10.10), podobna jest również jego struktura¹⁰⁶. Jest to jedyny hymn dialogowy, w którym pojawia się refren: „Indra wyższy od wszystkiego” (*viśvasmād indra uttarah*). Powtarzana przez wszystkich bohaterów chwalebna nie pozwala nam uznać tego utworu za typowy hymn miłosny. Być może jego kontekst był inny¹⁰⁷. Powtarzające się słowa spowalniają akcję utworu, którą zbudowano wokół niezgody między Indrani a Wryszakapim. Dlatego też rozmowa bohaterów nie jest aż tak żywa, jak rozmowy par kochanków – Pururawasa (Purūravas) i Urwaśi, Agastji i Lopamudry (Lopāmudrā), Jamy (Yama) i Jami (Yamī). Postacie kobiece hymnu 10.86 nie ustępują jednak w niczym tamtym bohaterkom. Indrani walczy o swoje racje i atakuje swego małżonka równie zapalczywie, co Urwaśi czy Lopamudra.

¹⁰⁵ Para bohaterów – bóg Indra i małpa Wryszakapi – przypomina Ramę (Rāma) i jego przyjaciela, dowódcę armii małp, Hanumana (Hanumant). Na tę analogię zwraca również uwagę L. von SCHRÖDER (1908: 307).

¹⁰⁶ Patrz s. 81 i nn.

¹⁰⁷ Treść utworu pozwala przypuszczać, że mógł on być wykorzystywany w rytuałach płodności. W tym kontekście wygłaszana na końcu każdej kwestii chwalebna nie dziwi.

Rozpoczynająca hymn Indrani przypomina Indrze, że nie wszyscy wierzą w jego boską naturę. Żona pragnie zapewne dopiec małżonkowi za to, że obdarza Wryszakapiego zbyt dużym zaufaniem i nie zwraca uwagi na jego niewłaściwe zachowanie. W efekcie to małpa dysponuje łupami wojennymi Indry, a sam bóg nadaremnie szuka miejsca, gdzie mógłby napić się somy. Wierni zwątpili w jego boskość i przestali wytłaczać dla niego upragniony napój.

INDRANI:

1. „Nie uważali Indry za boga, zaiste porzucili wytłaczanie somy. Tam gdzie Wryszakapi, mój druh, cieszył się dostatkami wroga. Indra wyższy od wszystkiego!
2. Uciekasz, Indro, nie dostrzegając przewinień Wryszakapiego. Nigdzie nie znajdujesz miejsca, gdzie można napić się somy. Indra wyższy od wszystkiego!”¹⁰⁸.

Indra odpowiada żonie, pragnąc dowiedzieć się, co takiego uczynił jego najlepszy przyjaciel Wryszakapi, że Indrani jest tak bardzo zła.

INDRA:

3. „Cóż ten Wryszakapi, płowy zwierz, tobie zawinił? Ten, wobec którego jesteś zawistna o obfite bogactwa wroga. Indra wyższy od wszystkiego!”¹⁰⁹.

Indrani opowiada o niestosownym zachowaniu Wryszakapiego, pomstując na „złoczyńcę”. Nie zapomina również przechwalać się swoją urodą. Widać, że zainteresowanie Wryszakapiego jej schlebia. Kokieteryjna Indrani wymienia swoje niezliczone zalety.

INDRANI:

4. „Tego, którego ty, o Indro, miłego Wryszakapiego chronisz, niech pies odpowiedni do polowania na dziki pochwyci za ucho. Indra wyższy od wszystkiego!
5. Moje ulubione, pięknie zrobione szaty zapaskudził małpiszon.

¹⁰⁸ RV 10.86.1–2:

*vī hī sōtor āsṛkṣata nēndraṁ devām amāmsata /
yātrāmadad vṛṣākāpir aryāḥ puṣṭēsu mātsakhā vīśvasmād indra úttaraḥ //
pārā hīndra dhāvāsi vṛṣākaper āti vyāthih /
nó āha prá vindasy anyātra sōmapītaye vīśvasmād indra úttaraḥ //*

¹⁰⁹ RV 10.86.3:

*kīm ayām tvām vṛṣākāpīś cakāra hārīto mṛgāḥ /
yāsmā irasyāsīd u nv āryó vā puṣṭimād vāsu vīśvasmād indra úttaraḥ //*

Chciałabym rozbić jego głowę. Nie będę przychylnie nastawiona do złoczyńcy.
Indra wyższy od wszystkiego!

6. Nie będzie kobiety o piękniejszych pośladkach niż moje. Nie będzie skłonniejszej do uścisków.
Nie będzie takiej, która przytula się lepiej niż ja, która lepiej niż ja podnosi uda.
Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁰.

Do rozmowy wtrąca się Wryszakapi. Traktując złorzeczenia Indrani jak zabawę, zgadza się na każdą karę przez nią wymierzoną, byleby tylko mu uległa.

WRYSZAKAPI:

7. „Ach! Mateczko! O ty, którą łatwo zdobyć! Niech będzie, co ma być.
Mateczko! Moje pośladki, moje uda, moja głowa pełne rozkoszy. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹¹.

Indra nie traktuje poważnie zarzutów Indrani. Komplementami stara się ugasić jej gniew.

INDRA:

8. „Dlaczego, o mająca piękne ramiona, piękne palce, gęste włosy, szerokie biodra, ty, żono bohatera, dybiesz na naszego Wryszakapiego? Indra wyższy od wszystkiego!

INDRANI:

9. Szkodnik myśli, że jestem niezamężna.
A ja mam za męża bohatera, jestem żoną Indry, przyjaciółką Marutów.
Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹².

¹¹⁰ RV 10.86.4–6:

*yám imám tvám vṛṣākāpim priyám indrābhirākṣasi /
śvā nv asya jambhīśad āpi kārṇe varāhayúr viśvasmād indra úttaraḥ //
priyā taṣṭāni me kapír vyāktā vy adūduṣat /
śíro nv āsya rāviṣām ná sugám duṣkṛte bhuvam viśvasmād indra úttaraḥ //
ná māt strī subhasáttarā ná suyāśutarā bhuvat /
ná māt prátiçyaviyāsī ná sákthy údyamiyāsī viśvasmād indra úttaraḥ //*

¹¹¹ RV 10.86.7:

*uvé amba sulābhike yáthevāngá bhaviṣyāti /
bhasán me amba sákthi me śíro me vīva hr̥ṣyati viśvasmād indra úttaraḥ //*

¹¹² RV 10.86.8–9:

*kím subāho svaṅgure pṛthuṣto pṛthujāghane /
kím sūrapatni nas tvám abhy amīṣi vṛṣākāpim viśvasmād indra úttaraḥ //
avīrām iva mām ayám śarārur abhī manyate /
utāhām asmi vīriṇīndrapatnī marútsakhā viśvasmād indra úttaraḥ //*

W rozmowie bierze udział również żona Wryszakapiego. Nie wypowiada się bezpośrednio w sprawie sporu Indrani z jej mężem. Wychwala prawość bogini, żony wielkiego bohatera.

ŻONA WRYSZAKAPIEGO:

10. „Ta, która wcześniej chodziła na zgromadzenia, na wspólną ofiarę, opiekunka ryty, mająca bohatera za męża, żona Indry jest wysławiana. Indra wyższy od wszystkiego!

11. Słyszałam, że pośród kobiet Indrani jest najszczęśliwsza.

Z pewnością jej mąż nigdy ze starości nie umrze. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹³.

Tymczasem Indra, nie zwracając uwagi na wypowiedź niezwiązanej ze sporem żony Wryszakapiego, wylicza zalety jej męża. Małpa to przecież jego najlepszy przyjaciel, a zarazem prawy czciciel bogów składający im miłe ofiary.

INDRA:

12. „Ja, o Indrani, nie cieszę się bez mojego przyjaciela Wryszakapiego, którego miła ofiara [oczyszczona] wodą idzie do bogów. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁴.

Indrani podtrzymuje temat ofiary składanej Indrze. W tle toczącej się rozmowy żona Wryszakapiego przygotowuje dla boga jego ulubione obiady.

INDRANI:

13. „O żono Wryszakapiego, bogata, mająca licznych synów i dobre synowe!

Niech Indra spożyje twoje woły i miłą, krzepiącą obiatę. Indra wyższy od wszystkiego!

INDRA:

14. Pieką dla mnie naraz piętnaście albo dwadzieścia byków.

Jem tłusto. Wypełniają się oba boki mojego brzucha. Indra wyższy od wszystkiego!

¹¹³ RV 10.86.10–11:

*samhotrām sma purā nārī sámanam váva gachati /
vedhā rtásya vīriṇīndrapatnī mahīyate víśvasmād índra úttarah //
indrāṇīm āsú nārīṣu subhágām ahám aśravam /
nahy āsyā aparām canā jarāsā mārāte pátir víśvasmād índra úttarah //*

¹¹⁴ RV 10.86.12:

*nāhám indrāṇi rāraṇa sákhyur vṛṣākaper rté /
yāsyledám ápyam havīḥ priyám devēṣu gáhati víśvasmād índra úttarah //*

ŻONA WRYSZAKAPIEGO:

15. Niczym byk ostrorogi zaryczał wśród stad.

Niech ten napój jęczmienny dla ciebie wytłoczony, ofiarowany tobie, przypadnie ci do serca. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁵.

Żony bohaterów przekomarzają się na temat potencji seksualnej swych mężów. Wypowiedzi Indrani i żony Wryszakapiego pełne są dosadnych określeń, co sprawia, że ich mowa wydaje się być bardziej ludzka niż boska.

INDRANI:

16. „Nie ten jest mocen, którego przyrodzenie wisi pomiędzy udami.

Ten jest mocen, którego [przyrodzenie] nisko spoczywające rozwiera owłosiony organ. Indra wyższy od wszystkiego!

ŻONA WRYKSZAKAPIEGO:

17. Nie ten jest mocen, którego [przyrodzenie] nisko spoczywające rozwiera owłosiony organ.

Ten jest mocen, którego przyrodzenie wisi pomiędzy udami. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁶.

Indrani ponownie zwraca się do Indry. Proponuje, by Wryszakapi, prawdopodobnie w ramach zadośćuczynienia za przewinienia, złożył mu uroczystą ofiarę.

INDRANI:

18. „O Indro! Niech ów Wryszakapi weźmie zabitego dzikiego osła, nóż, kosz – palenisko, nowe naczynie, wóz ze zgromadzonym opalem. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁷.

¹¹⁵ RV 10.86.13–15:

*vṛṣākāpāyi révati sūputra ād u sūsnuse /
ghāsat ta indra ukṣāṇaḥ priyām kācitkarām havír víśvasmād indra úttaraḥ //
ukṣṇó hi me páñcadaśa śākām pácanti vimśatim /
utāhāmadmi pīva idubhá kukṣi pṛṇanti me víśvasmād indra úttaraḥ //
vṛṣabhó ná tigmásṛṅgo 'ntáryūthéṣu róruvat /
manthás ta indra sám hṛdé yám te sunóti bhāvayúr víśvasmādindra úttaraḥ //*

¹¹⁶ RV 10.86.16–17:

*ná sése yásya rámbate 'ntará sakthyā kápṛt /
séd íse yásya romaśám niśedúṣo vijṛmbhate víśvasmād indra úttaraḥ //
ná sése yásya romaśám niśedúṣo vijṛmbhate /
séd íse yásya rámbate 'ntará sakthyā kápṛd víśvasmād indra úttaraḥ //*

¹¹⁷ RV 10.86.18:

*ayám indra vṛṣākapiḥ párasyantam hatám vidat /
asím sūnám návam carúm ād edhasyāna ācítam víśvasmād indra úttaraḥ //*

Wryszakapi odpokutowuje swoje niegodziwości daleko od domu, na ziemiach wrogów. Indra wyrusza na jego poszukiwania. Indrani przestraszona, że wysłała Wryszakapiego w obce strony, podąża za mężem.

INDRA:

19. „Idę, rozglądając się, rozróżniając wrogów i przyjaciół.

Piję czystą, [nieprzyprawioną] somę. Rozglądam się za mędrce. Indra wyższy od wszystkiego!

INDRANI:

20. Ile mil dzieli ziemie uprawne od pustyni?¹¹⁸

O Wryszakapi! Biegnij do najbliższego domu! Indra wyższy od wszystkiego!

INDRA:

21. Wracaj, Wryszakapi! My dwaj przywrócimy harmonię.

Ty, niszczyciel snu, wracasz do domu drogą. Indra wyższy od wszystkiego!”¹¹⁹.

Hymn kończy komentarz narratora będący pochwałą płodności. Uciekający Wryszakapi oddał swoją męską potencję Indrze. Taka była kara za grzeszną napaść na Indrani.

NARRATOR:

22. „O Wryszakapi i Indro, gdy poszliście do domu skierowani ku północy.

Gdzie jest tamto szkodliwe zwierzę, do którego [miejsca] poszło to [zwierzę] niepokojące ludzi? Indra wyższy od wszystkiego!

23. Córka Manu o imieniu Parsiu [zrodziła] jednocześnie dwudziestu synów.

Ta, której łono naruszone, oby była szczęśliwa. Indra wyższy od wszystkiego!”¹²⁰.

¹¹⁸ Drugie znaczenie jest metaforyczne. Biorąc pod uwagę seksualny podtekst hymnu, może chodzić o kobiety płodne – żyzne pole i bezpłodne – pustynie (O’FLAHERTY (1981: 261–262)).

¹¹⁹ RV 10.86.19–21:

*ayám emi vicākaśad vicinvān dāsam āryam /
pībāmi pākasútvano ’bhī dhīram acākaśam viśvasmād indra úttaraḥ //
dhānva ca yāt kṛntātraṁ ca kāti svit tā vi yójanā /
nédīyaso vṛṣākāpé ’stam éhi grhām úpa viśvasmād indra úttaraḥ //
púnar éhi vṛṣākape suvitā kalpayāvahai /
yá eṣá svapnanámśano ’stam éṣi pathā púnar viśvasmād indra úttaraḥ //*

¹²⁰ RV 10.86.22–23:

*yád údañco vṛṣākape grhām indrājagantana //
kvā syā pulvaḡhó mṛgáḡ kām agañ janayópano viśvasmād indra úttaraḥ //
párśur ha nāma mānavī sākām sasūva vimśatīm /
bhadrām bhala tyāsyā abhūd yāsyā udāram āmayad viśvasmād indra úttaraḥ //*

Akcja hymnu 10.86 rozgrywa się na dwóch płaszczyznach. Spór Indrani, domagającej się kary za niecne czyny Wryszakapiego, odbywa się bowiem w kontekście odprawianej ofiary. Sądząc z wypowiedzi bohaterów utworu, celem obrzędu było przekazanie męskiej potencji małpy Indrze, aby ten mógł pozostać wieczne młody (wers 11: „[Indra] nigdy ze starości nie umrze”) i zdolny do zapładniania¹²¹.

Hymn 10.86 niewątpliwie zawiera liczne walory dramatyczne. Dialog wyraża emocjonalne reakcje bohaterów. Ich wypowiedzi podszyte są erotycznymi aluzjami. Indrani uosabia kobiece cechy: kokieterię, erotyzm, płodność. W tym względzie bogini w niczym się nie różni od zwykłych kobiet. Rozmowa Indrani z żoną Wryszakapiego wprowadza do hymnu element komiczny. Dosadność używanych przez bohaterki słów przypomina obsceniczne wypowiedzi Widuszaki (Vidūṣaka) uosabiającego komizm (*hāsya-rasa*) w teatrze klasycznym (Zob. ŚLIWCZYŃSKA (2003)). Luźniejsza forma rozmowy boskich bohaterów pozwoliła poecie nakreślić postacie z krwi i kości. Rezygnując z tradycyjnej formy pochwały boskich czynów, poeta ukazuje zachowania bogów w konkretnych sytuacjach. Dosłowność obrazu kreuje żywą sceniczną rzeczywistość.

Najstarsze dramaty o miłości

Pośród hymnów dialogowych *Rygwedy* można wyróżnić pierwsze utwory o tematyce miłosnej i erotycznej, tak niezwykle popularnej w późniejszej literaturze klasycznej¹²². W twórczości wedyjskiej wątek miłosny nie występuje aż tak często, niemniej jednak odnajdujemy w niej kilka niezwykle ciekawych utworów o tej tematyce. Najstarsze z nich stworzyli rygwedyjscy wieszczowie. Trzy utwory miłosne ułożono w formie poetyckiej rozmowy: *Pururawas i Urwaśi* (RV 10.95), *Agastja i Lopamudra* (RV 1.129), *Jama i Jami* (RV 10.10). Hymnom o tematyce miłosnej badacze przypisują zastosowanie w wedyjskich rytuałach płodności. Pamiętajmy jednak, że interpretacja utworów tego typu nie musi się ograniczać wyłącznie do aspektu religijnego. *Rygweda*, będąca najstarszym zabytkiem literatury indyjskiej, to przecież nie tylko dzieło religijne, ale również artystyczne. Warto zwrócić uwagę na walory estetyczne utworów *sanhity*. Późniejsze teorie estetyki indyjskiej nie po-

¹²¹ Możliwa jest również zupełnie inna interpretacja tego hymnu. Według komentarza Sajany (Sāyaṇa) Wryszakapi jest synem Indry. O przychylności Indrani rywalizuje zatem ojciec z synem (O’FLAHERTY (1981: 259)).

¹²² Termin „literatura klasyczna” odnosi się do poezji i literatury pięknej *sensu stricto*. Literatura sanskrycka dzieli się bowiem na trzy okresy: wspomnianą już literaturę wedyjską (teksty śruti (*śruti*)), powedyjską literaturę epicką (teksty smryti (*smṛti*)) i właśnie literaturę klasyczną zwaną *kāvya* (*kāvya*).

wstawały przecież w próżni, musiały odwoływać się do wcześniejszej tradycji. Możemy zaryzykować stwierdzenie, że obecny w niemal każdym sanskryckim dramacie epoki klasycznej smak miłosny (*śṛṅgāra-rasa*) ma swoje prazródła właśnie w *Rygwedzie*.

Forma dialogowa hymnów miłosnych podkreśla wyjątkowo emocjonalny charakter tych utworów. Dwa najsłynniejsze hymny dialogowe *Rygwedy*: *Pururawas i Urwaśi* (10.95) oraz *Jama i Jami* (10.10) to rozmowy dwóch par kochanków. Ich konwersacji nie zakłócają komentarze ani narratorów, ani też innych postaci. Dzięki takiej budowie dialogi zyskują niebywałą dramaturgię. Między bohaterami dochodzi do szybkiej wymiany zdań. W obu wypadkach akcja równie gwałtownie zaczyna się i kończy. Domyślamy się, że zachowane dialogi mogły być częścią większego utworu literackiego bądź scenicznego (z improwizowanym prologiem i zakończeniem).

Legenda o Pururawasie i Urwaśi stanowi jedną z najstarszych i zarazem najpopularniejszych opowieści o miłości literatury indyjskiej. Po raz pierwszy motyw miłości śmiertelnika do istoty boskiej pojawia się w *Rygwedzie*. *Sanhita* przedstawia jednak swoich bohaterów niezwykle oszczędnie. Dlatego też dla badaczy pomocne są późniejsze, rozszerzone dzieje tego wątku. *Satapathabrahmana* (*Śata-patha-brāhmaṇa*, 11.5.1) związana z *Białą Jadzurwedą* (*Śukla Yajur-veda*) zawiera nieco zmienioną, znacznie rozwiniętą w stosunku do wcześniejszych źródeł, formę legendy o Pururawasie i Urwaśi. Jej autorzy odwołują się do hymnu *Rygwedy*, cytując pięć spośród osiemnastu jego wersów¹²³. Opowieść o Pururawasie i Urwaśi znana jest także literaturze epickiej i puranicznej¹²⁴. Ze względu na temat naszych zainteresowań szczególnie ciekawa jest dla nas obecność tego wątku w słynnym dramacie Kalidasy (Kālidāsa) *Wikramorwaśi* (*Vikramōrvaśi*, VU), czyli *Męstwem zdobyta Urwaśi*. W utworze Kalidasy odnajdujemy bezpośrednie nawiązania do rygwedyjskiego hymnu 10.95.

Król Pururawas i boska nimfa Urwaśi to bohaterowie najsłynniejszej historii namiętnej miłości zwykłego śmiertelnika i istoty niebiańskiej. Ze źródeł wedyjskich niewiele możemy się dowiedzieć o ukochanym Urwaśi. Wiemy, że był on pierwszym władcą dynastii księżycowej (*candra-vaṁśa*)¹²⁵, wnukiem Księżycy (Candra), synem Budhy (Budha), będącego personifikacją planety Merkurego, i Idy (Idā) lub Ili (Iḷā), bogini jada ofiarnego. Owocem związku Pururawasa i Urwaśi był Ajus

¹²³ RV 10.95.1, 2, 14, 15, 16.

¹²⁴ Własną wersję opowieści o Pururawasie i Urwaśi zawierają eposy: *Mahabharata* i *Ramajana*, oraz purany (HANDIQUE (2001: 89–121)).

¹²⁵ Jedną z dwóch najważniejszych mitycznych dynastii królewskich. Druga to dynastia słoneczna (*sūrya-vaṁśa*), której protoplastą był Ikszwaku (Ikṣvāku), wnuk Słońca.

(Āyus)¹²⁶, którego w *Rygwedzie* nie wymienia się z imienia, ale kochankowie rozmawiają o mającym się wkrótce narodzić pierworodnym synu.

Urwaśi jest jedną z najbardziej znanych nimf niebiańskich (*apsaras*). Apsarasy mieszkają w niebie. Ich męscy towarzysze to gandharwowie (*gandharva*), boscy śpiewacy i muzycy. Mitologia kojarzy je z wodami, zarówno ziemskimi (rzekami, jeziorami, potokami, stawami), jak i powietrznymi (mgłami, chmurami, deszczami). Obdarzone niezwykłą urodą, najlepsze znawczynie sztuki miłosnej, zostały wyposażone w magiczne moce, z których najbardziej przydatną jest umiejętność przybierania dowolnych kształtów. Owe czarujące boskie uwodzicielki stały się bohaterkami licznych opowieści literatury powedyjskiej. Ich godną prekursorką jest nimfa Urwaśi przywoływana już w hymnach *Rygwedy*.

Pierwszą wzmiankę o Urwaśi znajdujemy w innym hymnie dialogowym *Rygwedy* 7.33. Bard przypomina w nim mit związany z narodzinami najślynniejszych wedyjskich wieszczów Wasiszthy i Agastji, potomków nimfy Urwaśi.

BARD II:

10. „Wasisztho! Gdy Mitra i Waruna zobaczyli cię [w postaci] światła wychodzącego z błyskawicy,
to były twoje pierwsze narodziny. Gdy Agastja zaniósł cię do plemion, [to były twoje drugie narodziny].
11. Wasisztho! Jesteś potomkiem Mitry i Waruny. Braminie! Narodziłeś się z umysłu Urwaśi.
Wszyscy bogowie zabrali cię do lotosu niczym kroplę odpryśniętą od słów pełnych mocy”¹²⁷.

Rozwinięta opowieść o pochodzeniu wieszczów mówi o tym, jak bogowie Mitra i Waruna na widok pięknej nimfy Urwaśi oddali nasienie, którego jedna część spadła do dzbana, a druga obok naczynia. Z pierwszej części narodził się Agastja, dlatego nazywają go Kumbhamuni, czyli „asceta zrodzony w dzbanie”. Wasisztha natomiast narodził się z nasienia, które upadło obok dzbana i zostało przez bogów zebrane na lotosowym liściu¹²⁸. Urwaśi przedstawia się tutaj w roli matki. Płodność przynależy do natury boskich nimf z racji ich związku z wodami – patronkami

¹²⁶ Purany wymieniają imiona sześciu lub siedmiu potomków Pururawasa (HANDIQUE (2001: 172–173)).

¹²⁷ RV 7.33.10–11:

*vidyúto jyótiḥ pári samjīhānam mitrāvāruṇā yád āpaśyatām tvā /
tāt te jānmotaikaṁ vasiṣṭhāgāstyo yāt tvā viśā ājabhāra //*
*utāsi maitrāvaruṇó vasiṣṭhorváśyā brahman mānaśó 'dhi jātāḥ /
drapsām skannām brāhmaṇā daivyaena viśve devāḥ puṣkaré tvādadanta //*

¹²⁸ W takiej formie znajdujemy ten mit w *Ramajanie* (7.56–57) (HANDIQUE (2001: 69)).

wszelkiej formy płodności¹²⁹. Podobne skojarzenia nasuwają się przy lekturze rygwedyjskiego dialogu (10.95), który jest wręcz przesycony erotycznymi aluzjami.

Rozmowa Pururawasa i Urwaśi wydaje się wyrwana z kontekstu – jego akcja zaczyna się nagle. Oto Pururawas zdaje się gonić ukochaną, błagając ją o chwilę rozmowy. Urwaśi zamierza bowiem porzucić swego ziemskiego kochanka i wrócić do nieba. Na razie nie znamy jednak powodu jej gniewu. Małżonek krzyczy za ukochaną:

PURURAWAS:

1. „O żono! Opamiętaj się, straszna! Porozmawiajmy!

Niewypowiedziane słowa nie przyniosą nam radości nawet w dniu późniejszym¹³⁰.

Urwaśi jednak nie chce nawet rozmawiać z Pururawasem. Odpowiadając mu, podkreśla swoją niezwykłą naturę, pozwalającą jej umknąć, gdy tylko tego zapragnie. Teraz nie ma zamiaru pozostać na ziemi ani chwili dłużej.

URWAŚI:

2. „Cóż uczynię z tym twoim słowem? Odeszłam niczym pierwsza z jutrzeńek.

Pururawasie! Powróć do domu. Jestem nieuchwytna niczym wiatr¹³¹.

Małżonek nie daje się jednak odprawić. Próbuje się przypodobać ukochanej, prawiąc jej komplementy. Jak przystało na prawdziwego wojownika, porównuje ją do najcenniejszych dla siebie rzeczy – wypuszczonej strzały i zwycięskiego wyścigu.

PURURAWAS:

3. „[Jesteś] jak strzała wypuszczona z łuku dla chwały, jak wyścig zdobywający krowy, setki.

Przy niemieckim zamiśle¹³² [gandharwowie] spuścili błyskawicę jak beczenie owcy – zaplanowali [to] hałaśliwi¹³³.

¹²⁹ W *Rygwedzie* wody (*āpas*) nazywa się „matkami” i „młodymi żonami”.

¹³⁰ RV 10.95.1:

*hayé jāye mānasā tiṣṭha ghore vācāmsi miśrā kṛṇavāvahai nū /
nā nau māntrā ānuditāsa eté māyaskaran pāratāre canāhan //*

¹³¹ RV 10.95.2:

*kīm etā vācā kṛṇavā tāvāhām prākramiṣam uśāsām agriyéva /
pūrūravah pūnar āstam pārehi durāpanā vāta ivāhām asmi //*

¹³² *avīre kratau* – dosłownie „przy tchórzliwym zamiśle” lub „jak gdyby nie było silnego męża”.

¹³³ RV 10.95.3:

*iṣur nā śriyā iṣudhēr asanā goṣāḥ śatasā nā rāmhiḥ /
avīre kratau ví davidyutan nōrā nā māyūm citayanta dhūnayah //*

Druga część wypowiedzi Pururawasa sprawia tłumaczom sporo kłopotów, trudno ją też zinterpretować. Korzystając ze znajomości opowieści *Siatapathabrahmany*, rozumiemy aluzję Pururawasa do przewrotnej natury gandharwów – boskich towarzyszy nimf. Zapragnęli oni bowiem, by Urwaśi powróciła do swej niebiańskiej siedziby. Tekst przekazuje, że nimfa mogła pozostać na ziemi dopóty, dopóki nie ujrzy swojego ziemskiego kochanka nago. Urwaśi miała przywiązaną do małżeńskiego łóża ukochaną owieczkę z dwoma jagniętami. Podstępni gandharwowie nocą porwali najpierw jedno, potem drugie jagniętko. Pururawas nie mógł niczego uczynić, aby uratować zwierzęta, musiałby bowiem wyskoczyć z łóżka nago. Jednak za trzecim razem nękanie wyrzutami Urwaśi: „Oj biada! Tak jakby nie było mężczyzny, jak gdyby nie było ludzi, gdy syna zabierają”¹³⁴, nie wahając się ani chwili, wyskoczył z łóżka w pogoni za „owczym beczeniem”. W tym momencie gandharwowie wywołali błyskawicę. W jej świetle Urwaśi zobaczyła nagiego Pururawasa i zniknęła.

W hymnie *Rygwedy* Urwaśi nie znika, ale planuje powrót do nieba. Ma dosyć życia na ziemi, pragnie czym prędzej wrócić do domu. W odpowiedzi na wyrzuty małżonki Pururawas próbuje rozbudzić w niej wspomnienia namiętnej miłości i szczęśliwego, spokojnego, rodzinnego życia.

PURURAWAS:

4. „Ona, nosząca najlepsze jedzenie dla teścia, ilekroć ukochany zapragnął, ze swej siedziby przychodziła do domu, w którym się radowała. Dzień i noc prętem dziurawiona”¹³⁵.

Wspomnienia, które małżonkowi wydawały się tak rozkoszne, że oczekiwał, iż na myśl o nich serce kochanki natychmiast zmięknie, okazują się dla niej odrażające. Rozgniewana Urwaśi wypomina Pururawasowi złe traktowanie. Twierdzi, że ukochany wykorzystywał ją wbrew jej woli. Czas spędzony w jego domu był przyjemny tylko dla niego, a nie dla niej. Teraz jej złość sięga zenitu.

URWAŚI:

5. „Trzy razy dziennie kłuteś mnie prętem i choć nie mam na to ochoty, napełniasz mnie”¹³⁶.

¹³⁴ ŚB 11.5.1.4: *avīra iva bata me 'jana iva putram haranti [...]*

¹³⁵ RV 10.95.4:

*sā́ vásu dādhatī śvāsūrāya váya úšo yádi vástyántigrhāt /
ástam nanakṣe yásmiñ cākán dívā náktam śnathitā vaitaséna //*

¹³⁶ Na początku opowieści *Siatapathabrahmany* Urwaśi mówi do Pururawasa: „Trzy razy dziennie uderzaj [mnie] kijem trzeininowym. Nie będziesz się ze mną pokładał, gdy nie będę miała ochoty” ([...] *trih sma māhno vaitasena daṇḍena hatād akāmām sma mā ni padyāsai [...]*) ŚB 11.5.1.1.

Pururawasie! Robiłam to, czego chciałeś. Byłeś wtedy władcą mego ciała”¹³⁷.

Pururawas zdaje się jednak nie słuchać wyrzutów małżonki. Wspomina za to inne nimfy, prawdopodobnie niebiańskie towarzyszki Urwaśi, które uciekły z ziemi do nieba.

PURURAWAS:

6. „[Jesteś] oplatająca, ruchliwa niczym Sudźurni, Śreni, Sumnapi, Hradczakszus¹³⁸.

One – czerwonawe blaski – odpłynęły. Dla chwały zaryczały niczym dojne krowy”¹³⁹.

Urwaśi wyjawia mu powód zniknięcia apsaras: gdy narodził się pierworodny syn Pururawasa i Urwaśi, nimfy, jej wierne towarzyszki, zabrały go do nieba i tam wychowywały. Pururawas prawdopodobnie dopiero teraz dowiaduje się o istnieniu potomka.

URWAŚI:

7. „Boskie niewiasty siedziały przy nim, gdy się rodził, a rzeki samochwalne go krzepiły.

Pururawasie! Bogowie krzepili cię do wielkiej walki dla zabicia wrogów”¹⁴⁰.

Pururawas nie odpowiada na aluzję Urwaśi, by zajął się raczej sprawami, do których jest stworzony, czyli wypełnianiem obowiązków królewskiego wojownika,

¹³⁷ RV 10.95.5:

*triḥ sma māhnaḥ śnathayo vaitasénotá sma mé 'vyatyai pṛṇāsi /
pūrūravó 'nu te kētam āyam rājā me vīra tanvās tād āsiḥ //*

¹³⁸ F. MICHAŁSKI (1971: 108) tłumaczy imiona apsarasów, przekładając ten wers następująco:

„Gromada płonąca, przyjaźnią związana,
W fale patrząca, łańcuchem ciągnąca”.

Większość tłumaczy uważa jednak, że są to imiona niebiańskich nimf, aczkolwiek znaczenie tej strofy nie jest jasne. K. HANDIQUE (2001: 72) proponuje następującą interpretację: królewski harem Pururawasa liczył wiele dam, ale to właśnie Urwaśi była traktowana wyjątkowo.

¹³⁹ RV 10.95.6:

*yā sujūrṇiḥ śrēṇiḥ sumnāāpir hradécakṣur ná granthīnī caranyūḥ /
tā añjāyo 'runāyo ná sasruḥ śriyē gāvo ná dhenāvo 'navanta //*

¹⁴⁰ RV 10.95.7:

*sám asmiñ jāyamāna āsata gnā utém avaradhan nadyāḥ svágūrtāḥ /
mahé yát tvā purūravo rāṇāyāvārdhayan dasyuhātīyā devāḥ //*

a nie miłosnymi igraszkami. Małżonek woli zachwycać się ulotną naturą boskich piękności niż stanąć na polu walki.

PURURAWAS:

8. „Gdy wśród nieśmiertelnych [kobiet] zrzucających szatę, [ja], śmiertelny, zbiegałem o [ich] łaski,
jak przestraszone gazele uciekły na mój widok, jak konie uderzające o wóz”¹⁴¹.

Urwaśi przypomina mu, że jeśli śmiertelnicy właściwie traktują niebiańskie kobiety, mogą one stać się dla nich widzialne. Wtedy apsarasy najchętniej przybierają kształty wodnych ptaków¹⁴².

URWAŚI:

9. „Gdy śmiertelny, dotykając nieśmiertelnych [kobiet], łączy się z [ich] gromadą wedle [ich] życzenia,
jak ptaki wodne nabłyszczają swoje ciała, jak konie igrające, gryzące się”¹⁴³.

Pururawas próbuje wpłynąć na decyzję Urwaśi o odejściu, podkreślając, jak bardzo był z nią szczęśliwy. Żadna z ziemskich kobiet nie równa się niebiańskiej nimfie. Gdy ta odchodzi, zabiera wszelką nadzieję na przyszłe namiętne rozkosze. Pururawasa przedstawia się tutaj w roli namiętnego kochanka.

PURURAWAS:

10. „[Nimfa] wodna, unosząca moje żądze, rozblęsnęła niczym spadająca błyskawica.
Z wód narodził się mężny, szlachetny [syn]. Niech Urwaśi przedłuży [jego] długi żywot”¹⁴⁴.

Wspominając o synu, Pururawas pragnie roztoczyć przed ukochaną perspektywę szczęśliwego życia małżeńskiego. Wróci do tego w kolejnej wypowiedzi. Tymczasem Urwaśi przerywa mu, wyliczając kolejne przewinienia. Przypomina o jego

¹⁴¹ RV 10.95.8:

*sácā yád āsu jáhatīṣv átkam ámānuṣīṣu mānuṣo niṣēve /
āpa sma māt tarásantī ná bhujyús tā atrasan rathaspīśo náśvāḥ //*

¹⁴² W *Śatapathabrahmanie* Pururawas znajduje apsarasy pływające w lotosowym stawie pod postacią wodnych ptaków (*ātayas*).

¹⁴³ RV 10.95.9:

*yád āsu mártō amítāsu nisprīk sám kṣoṇībhīḥ krátubhīr ná prīkté /
tā ātāyo ná tanvāḥ śumbhata svā áśvāso ná kriḷāyo dándaśānāḥ //*

¹⁴⁴ RV 10.95.10:

*vidyún na yá pátantī dávidyod bhárantī me ápyā kāmýāni /
jánīṣṭo apó náryaḥ sújātaḥ prórvāśī tirata dīrghám āyuh //*

obowiązkach: jako król i kszatrija-wojownik powinien dbać o innych, a nie ich nękać. Urwaśi podkreśla, że już wcześniej przestrzegala go przed konsekwencjami takiego zachowania, ale wtedy kochanek nie chciał jej wcale słuchać. Ignorując słowa niebiańskiej kochanki, zatrzymał ją wbrew jej woli.

URWAŚI:

11. „Tak oto narodziłeś się dla ochrony, a używasz tej siły przeciwko mnie.

Owego dnia ja, wiedząca, pouczałam cię. Nie słuchałeś mnie. Cóż powiesz ty, któryś nie zaznał¹⁴⁵ [niczego]?”¹⁴⁶.

Wypowiedź Urwaśi można zinterpretować szerzej. Wyrzuty czynione Pururawasowi mogą dotyczyć niedotrzymania obietnicy złożonej małżonce – Urwaśi nie miała go nigdy zobaczyć nagiego („Nie zobaczę cię nagiego. Albowiem nie jest to [słuszne] postępowanie z kobietami”¹⁴⁷). Dowiadujemy się o tym z *Siatapathabrahmany*, podczas gdy hymn *Rygwedy* nie zawiera tego motywu. Tutaj Pururawas, lekceważąc zarzuty Urwaśi, ciągnie swoją opowieść o szczęśliwym życiu rodzinnym. Przekonuje małżonkę, że narodziny syna powinny ich połączyć, a nie rozdzielić.

PURURAWAS:

12. „Gdy syn narodzony zapragnie ojca, krzyżąc i tocząc łzy, gdy się rozezna,

któż chciałby rozdzielić zgodną parę małżeńską, zwłaszcza gdy ogień u teściów płonie?”¹⁴⁸.

Urwaśi nie jest jednak stworzona ani do wychowywania dziecka, ani też do życia na ziemi – nie leży to w naturze boskiej nimfy. Mieszkając z Pururawasem przez tak długi czas wypełniła swoje zadanie: urodziła syna, potomka śmiertelnika i niebianki. Prawdopodobnie taki był cel tego szczególnego związku, a może wręcz mezaliansu. Po spełnieniu (boskiego?) zadania nareszcie jest wolna i może powrócić do swoich towarzyszy – innych nimf i małżonków gandharwów.

¹⁴⁵ *kim abhug vadāsi* – „Po co mówisz po próżnicy?”. Choć takie tłumaczenie proponuje większość tłumaczy, m.in.: T. ELIZARENKOVA, W. O’FLAHERTY, F. MICHALSKI, zwracamy uwagę na dosłowne znaczenie wyrażenia *abhuj* – „ten, który nie doświadczył /nie zaznał /nie skosztował”.

¹⁴⁶ RV 10.95.11:

*jajñiṣā itthā gopīthyāya hí dadhātha tát purūravo ma ójaḥ /
āśāsam tvā viduṣi śāsmim āhan ná ma āśṛṇoḥ kim abhūg vadāsi //*

¹⁴⁷ ŚB 11.5.1.1: [...] *mo sma tvā nagnaṁ darśam eṣa vai na strīṇām upacāra /*

¹⁴⁸ RV 10.95.12:

*kadā sūnūḥ pitāraṁ jātā ichāc cakrān āśru vartayad vijānān /
kó dámpatī sámanasā ví yūyod ádha yád agniḥ śváśureṣu dīdayat //*

URWAŚI:

13. „Niech odpowiem, gdy [syn], krzycząc, toczy łzy, krzyczy, jakby domagał się troski serdecznej.

Odeślę ci to, co jest u mnie. Idź później do domu, albowiem mnie nie złapiesz, głupcze”¹⁴⁹.

Wobec nieprzejednanej postawy Urwaśi zrozpaczony Pururawas próbuje na nią wpłynąć za pomocą szantażu. Grozi jej, że jeśli odejdzie, jego życie niechybnie dobiegnie kresu, ponieważ nie wyobraża sobie dalszego istnienia bez swojej niebiańskiej ukochanej.

PURURAWAS:

14. „Oby przepadł twój ukochany bezpowrotnie, odszedł w najdalszą dal.

Albo niech legnie na łonie zagłady, albo niech pożrą go wilki”¹⁵⁰.

Tą wypowiedzią Pururawas zdaje się osiągnąć swój cel. Po raz pierwszy udaje mu się wzbudzić w ukochanej współczucie. Urwaśi nie pragnie przecież śmierci małżonka. Chce go ukarać, a nie zniszczyć. Na swoje usprawiedliwienie przypomina o przewrotnej naturze kobiet, których wrodzona kokieteria pozwala oscylować między namiętnością a nienawiścią. Poucza kochanka, że nie powinien bezkrytycznie wierzyć kobietom.

URWAŚI:

15. „Pururawasie! Nie umieraj, nie przepadaj, niech nie pożrą cię wrogie wilki!

Nie ma przyjaźni kobiecych. One [mają] serca szakali”¹⁵¹.

Jeśli chcielibyśmy odwołać się do mitu *Siatapathabrahmany*, to możemy ten fragment rozumieć jeszcze inaczej. Urwaśi żałuje, że Pururawas jest śmiertelnikiem. Pełniejsza wersja legendy opowiada o rytuale, dzięki któremu Pururawas stał się gan-dharwą, zyskał więc dar nieśmiertelności i mógł na zawsze połączyć się z ukochaną.

Dla złagodzenia napięcia Urwaśi podkreśla swoją niebiańską naturę. Mieszkańcy nieba i ziemi różnią się od siebie nie tylko postacią, ale także tak niezbędną i istotną

¹⁴⁹ RV 10.95.13:

*prāti bravāṇi vartáyate áśru cakrān ná krandad ādhyè śivāyāi /
prá tát te hinavā yāt te asmé parehy ástaṁ nahí mūra māpaḥ //*

¹⁵⁰ RV 10.95.14:

*sudevó adyá prapáted ánāvṛt parāvátam paramāṁ gantavā u /
ádhā śáyīta nīṛter upásthé 'dhainam vṛkā rabhasāso adyūḥ //*

¹⁵¹ RV 10.95.15:

*púrūravo má mṛthā má prá paptó má tvā vṛkāso áśivāsa u kṣan /
ná vai straiṇāni sakhyāni santi sālāvṛkāṇām hṛdayāny etā //*

rzeczą jak jedzenie. Urwaśi próbuje wytłumaczyć kochankowi niemożliwość życia niebiańskiej istoty na ziemi na stałe, albowiem byłoby to wbrew jej naturze. Zmierzając do pokojowego rozstania, przyznaje, że nie odchodzi z jego winy. Taka jest natura zmiennej, szybkiej jak wiatr niebiańskiej nimfy, której miejsce jest nie na ziemi, lecz w niebie.

URWAŚI:

16. „Przebywałam wśród śmiertelnych w zmienionej postaci, spędziłam [tutaj] noce czterech jesieni.

Raz dziennie kroplę masła jadłam. Od owego momentu [aż dotąd] jestem nasycona”¹⁵².

Pururawas nie chce jednak pogodzić się z utratą ukochanej. Nie rozumie, że ta decyzja nie zależy ani od Urwaśi, ani tym bardziej od niego.

PURURAWAS:

17. „Ja, najlepszy, chcę zdobyć Urwaśi napełniającą przestworza, wymierzającą obłoki.

Gdy wrócisz do mnie, za dobry czyn dostaniesz nagrodę. Serce moje płonie”¹⁵³.

Zmuszona odejść, Urwaśi obiecuje Pururawasowi szczęśliwe życie w niebie.

URWAŚI¹⁵⁴:

18. „Tak tobie, o potomku Idy, powiedzieli bogowie, że jesteś śmiertelny.

Potomstwo twoje będzie składać bogom obiady. Ty zaś w niebie będziesz się radował”¹⁵⁵.

¹⁵² RV 10.95.16:

*yād virūpācāram mārtyeṣv āvasaṁ rātrīḥ śarādaś cātasraḥ /
ghṛtāsya stokām sakṛd āhna āśnām tād evédām tātrpānā carāmi //*

¹⁵³ RV 10.95.17:

*antarikṣaprām rājaso vimānīm ūpa śikṣāmy urvāśīm vasiṣṭhaḥ /
ūpa tvā rātrīḥ sukṛtāsya tiṣṭhān nī vartasva hṛdayam tapyate me //*

¹⁵⁴ W. O’FLAHERTY (1981: 254) przypisuje tę wypowiedź poecie, co nie wydaje nam się właściwe. Interesująca jest natomiast sugestia K.F. GELDNERA (1957: 303), przypisującego ją „niewidocznemu głosowi”, który mógłby należeć do niewidocznej już Urwaśi podążającej w stronę nieba. Ta interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że indyjska praktyka teatralna, np. sanskrycki teatr kudijattam, zna tego rodzaju zabieg. Głos nieobecnej już na scenie postaci pochodzi z za sceny (*nepathye*).

¹⁵⁵ RV 10.95.18:

*iti tvā devā imā āhur aiḷa yāthemetād bhāvasi mṛtyūbandhuḥ /
prajā te devān haviṣā yajāti svargā u tvām āpi mādayāse //*

Być może wyrażona na końcu obietnica nieśmiertelności jest jednoznaczna z obietnicą ponownego połączenia, tym razem wiecznego, nieszczęśliwych kochanków? Gdy się oprzemy na rozwiniętej formie opowieści, taka interpretacja wydaje się możliwa. Nie zmienia to jednak faktu, że rygwedyjski hymn, w przeciwieństwie do innych utworów opisujących związek Pururawasa i Urwaśi, nie kończy się happy endem. Urwaśi odchodzi, zostawiając syna i zrozpaczonego małżonka, któremu nie udało się zatrzymać niebiańskiej kochanki. To zakończenie hymnu jest najbardziej zastanawiające. Analiza utworu pokazuje wiele niejasności. Musimy też stale pamiętać, że być może zachowany do naszych czasów tekst hymnu nie jest kompletny. Późniejsze dzieje legendy pomagają w wypełnieniu luk, jakie pozostawia hymn *Rygwedy*, wykazując jednocześnie zmiany fabularne przyniesione przez czas.

W opowieści *Siatapathabrahmany* Pururawasa i Urwaśi przedstawia się jako szczęśliwą parę małżonków. Urwaśi przebywa na ziemi z własnej, nieprzymuszonej woli. Spokój kochanków burzą zazdrośni gandharwowie. W wyniku podstępu Urwaśi, zobaczywszy nagiego kochanka, musi zniknąć, wypełniając słowa przepowiedni. Rozłąka kochanków nie trwa jednak długo. Zrozpaczony Pururawas odnajduje gromadę nimf w lotosowym stawie, wśród nich Urwaśi. Ukochana nakazuje mu przyjść dokładnie za rok, albowiem tej nocy małżonkowie będą mogli spłodzić syna. Tak też się dzieje. Nazajutrz, po szczęsnej nocy, gandharwowie obdarzają Pururawasa darem spełnienia dowolnego życzenia. Za poradą Urwaśi mąż wypowiada życzenie: *yuṣmākam evāko 'sāni* („Chcę być jednym z was”, ŚB 11.5.1.13). Pururawas pragnie stać się gandharwą, by móc na zawsze pozostać z ukochaną. W tym celu musi odprawić specjalną ofiarę. Gandharwowie pouczają go:

„Przez rok gotuj papkę ryżową odpowiednią dla czterech osób. Z drzewa aśwattha weź trzy polana. Namaściwszy masłem, złóż je, zawierające paliwo, masło, rycze. Ogień, który się stąd narodzi, będzie tym, dzięki któremu staniesz się jednym z nas”¹⁵⁶.

Postępując zgodnie z instrukcjami gandharwów, Pururawas składa odpowiednią ofiarę, dzięki której staje się gandharwą:

„[Pururawas] wyciął zarówno górne, jak i dolne drewno z drzewa aśwattha. Ogień, który powstał, był tym właśnie. Odprawiwszy ofiarę, dzięki niemu stał się jednym z gandharwów”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ ŚB 11.5.1.15: *saṁvatsaram cātuṣprāśya-modanam paca sa etasyāivāśvatthasya tisraṣ-tisraḥ samidho dhṛtenānvajya samidvatībhir dhṛtavatībhir rgbhir abhyā dhattāsa yastato 'gnir janitā sa eva sa bhavita*.

¹⁵⁷ ŚB 11.5.1.17: *āśvatthīm adharāraṇīm sa yastato 'gnir jajñe sa eva sa āsa tenēṣṭvā gandharvāṇām eka āsa [...]*.

Dramat Kalidasy również kończy się szczęśliwie, tutaj jednak to Urwaśi zmienia miejsce zamieszkania – niebo zamienia na ziemię. Kalidasa zainspirowany legendą najstarszych kochanków literatury indyjskiej wprowadził wiele innowacji w fabule opowieści. Znajdujemy w niej odwołania zarówno do hymnu *Rygwedy*, jak i do legendy *Siatapathabrahmany*. Powodem zniknięcia Urwaśi nie jest podstęp gandharwów, ale warunek postawiony przez Indrę¹⁵⁸. Oto pod koniec dramatu do pałacu przybywa pustelnica ze swoim podopiecznym, Ajusem (Āyus), synem Pururawasa i Urwaśi. Wtedy dopiero Urwaśi wyjawia mężowi swoją tajemnicę:

URWAŚI:

„Indra powiedział: «Kiedy mój drogi przyjaciel zobaczy twarz zrodzonego przez ciebie królewicza, wtedy będziesz musiała do mnie powrócić».

Dlatego też, obawiając się rozłąki z tobą, królu, kiedy tylko nasz synek się narodził, w tajemnicy oddałam go w ręce szlachetnej Satjawati, aby pobierał nauki w pustelni czcigodnego Czjawany. Oto dziś przybył [syn] całkowicie oddany ojcu. Nadszedł czas mojego odejścia, nie mogę już dłużej pozostać z tobą, królu”¹⁵⁹.

Na wieść o tym Pururawas postanawia przekazać królewski tron synowi i udać się do lasu, by tam dopełnić swego żywota. Słyszając to Indra lituje się nad kochankami. Na ziemię zsyła swego posłańca, wieszczą Naradę (Nārada), który przybywa na dwór Pururawasa.

NARADA:

„Dzięki swojej mocy Indra ujrzał wszystko i wie, że postanowiłeś odejść do lasu. Przekazuje ci swoje rozkazy.

KRÓL:

Co rozkazuje?

NARADA:

Indra powiedział: «Mędry, widzący przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, poznajmi nam, że odbędzie się bitwa między bogami a demonami. Jesteś wiel-

¹⁵⁸ W mitologii powedyjskiej apsarasy są służkami Indry. Jako boskie tancerki i śpiewaczki mieszkają na dworze króla bogów.

¹⁵⁹ VU 5, partia prozą po słocze 15 (*saṃskṛta-chāyā*):

urwaśi: yadāśa mama priya-sakho rāja-rṣistvayi samutpannasya vaṃśa-karasya mukhaṃ prekṣisyate tadā tvayā bhūyo 'pi mama samīpam āgantavyam iti. tato mayā mahā-rāja-viyoga-bhīrutayā jāta-mātra eva vidyāgama-nimittam bhagavataś cyavanaśyāśrama-pade āryāyāḥ satyavatyā haste aprakāśam nikṣiptaḥ. adya pitur ārādhana-samarthaḥ samvṛtta iti kalayantyā niryātito me dīrghāyuh. tad etāvān me mahā-rājeṇa saṃvāsah.

kim wojownikiem, naszym towarzyszem [w walce], dlatego nie wolno ci porzucić oręża. Niech zatem tak długo, jak żyć będziesz, Urwaśi będzie twoją prawowitą małżonką»¹⁶⁰.

Pomijając popularny epizod porwania jagniąt przez gandharwów i wprowadzając wątek pierworodnego syna, Kalidasa nawiązuje bezpośrednio do hymnu *Rygwedy*. Narodziny potomka były w nim również momentem rozstrzygającym. Urwaśi, po spełnieniu rozkazu bogów (narodziny półśmiertelnika), powinna wrócić do nieba – w hymnie czyni to z zadowoleniem – w dramacie szczęśliwa małżonka śmiertelnika nie chce bez niego żyć w niebie. Kalidasa zmienił zakończenie z nieszczęśliwego na szczęśliwe ze względu na konwencję literacką¹⁶¹. Tak popularne w dramacie sanskryckim miłosne historie musiały zawierać stany rozłąki kochanków nazywane wiraha (*viraha*), aby w szczęśliwym zakończeniu odbiorca mógł zakosztować najwspanialszego smaku zachwyty (*adbhuta-rasa*). Zespolenie kochanków (*sambhoga*) pozwala bowiem doświadczyć jedności bytu wszechświata.

Utwór literacki rządzi się własnymi prawami. Autor zainspirowany opowieścią mitologiczną może ją dowolnie zmieniać. Aby pozostać w zgodzie z literacką konwencją, Kalidasa zrezygnował z wartościowego, dla naszego zachodniego smaku estetycznego, elementu dramatycznego – poczucia niespełnienia. Tradycja indyjska nie uwzględnia takiego rozwiązania. W hymnie *Rygwedy* Urwaśi pragnie powrócić do nieba, ponieważ nie była szczęśliwa na ziemi. Wydaje się jednak, że nie jest to jedyny powód jej odejścia. Z ust Urwaśi pada przecież przewrotne zdanie: *na vai straināni sakhyāni santi sālā-vṛkānām hṛdayāny etā* („Nie ma przyjaźni kobiecych. One [mają] serca szakali”, RV 10.95.15 cd). Czyżbyśmy zatem mieli wątpić w szczerść jej wyrzutów? Urwaśi sugeruje jeszcze jedną przyczynę odejścia: urodziła syna, spełniła swoje zadanie i dlatego powinna powrócić tam, gdzie jej miej-

¹⁶⁰ VU 5, partia prozą po słoce 19:

nārada: prabhāva-darsī maghavā vana-gamanāya kṛta-buddhiṃ bhavantam anuśāsti.

rājā: kim ājñāpayati.

nārada: tri-kāla-darśibhir munibhir ādiṣṭaḥ surāsura-saṅgaro bhāvī. bhavāṃś ca sāmyugīnaḥ sahāyo naḥ. tena tvayā na śāstraṃ saṁnyastavyam. iyaṃ cōrvaśī yāvad-āyus tava saha-dharma-cāriṇī bhavatv iti.

¹⁶¹ Zgodnie z tradycją literacką utwór powinien kończyć się pomyślnie. Jak podkreśla S. SCHAYER (1988: 24): „Indie nie mają zupełnie pojęcia tragizmu i tragedii. Fakt ten możemy skonstatować, nie wdając się w teoretyczne rozprawy, co jest istotą dramatu, tragedii i komedii, jaką jest budowa dramatów greckich, a jaka indyjskich, jakie moce prowadzą akcję dramatyczną. [...] Optymizm panujący na deskach sceny indyjskiej jest cechą tak uderzającą i tak wybitną, iż podkreślić ją możemy i musimy niezależnie od wszelkich innych zagadnień, jakie nasuwa analiza indyjskiego dramatu”.

sce. Czy to rozkaz boski, czy też nieunikniony los – nieuchronność prawa (*ṛta*), podporządkowania się harmonii wszechświata, w której wszyscy mają wyznaczone dla siebie miejsce? Niebianie żyją w niebie, a śmiertelnicy na ziemi. Związek Pururawasa i Urwaśi zakłócił odwieczny porządek, taki mezalians nie mógł skończyć się szczęśliwie. W swoim dramacie Kalidasa pokazał niebezpieczeństwa, jakie czyhają na nietypowych kochanków. Autor każe Urwaśi zamienić się w lianę. By zmieścić się w ramach mistrzostwa gatunku literackiego, Kalidasa nie rezygnuje z dramatyczności, którą wręcz włącza w konwencję rozwoju akcji, i stara się ją pogłębić. Poeta rozbudowuje przedostatnie ogniwo akcji dramatu¹⁶², ogniwo prób i refleksji (*vimarśa-saṁdhi*). Cały akt poświęca różnego rodzaju próbom, przeszkodom i rozważaniom, którym poddany zostaje bohater dramatu Pururawas. To wszystko stanowi istotę tego ogniwa akcji. Oto Urwaśi wstępując do zaczarowanego lasu (Kumāra) Kumary, znika, przemieniając się w lianę. Pururawas szaleje z rozpaczy.

PURURAWAS (gniewnie):

„Stój! Stój, zły demonie! Dokąd porywasz moją ukochaną? Hola! Ze szczytu gór wznosił się do nieba i spuszcza na mnie deszcz strzał!

To młoda burzowa chmura, a nie dziki demon.

To daleko rozciągająca się tęcza bogów, a nie wygięty łuk.

To ulewny deszcz, a nie seria strzał.

To lśniąca złotym blaskiem błyskawica, a nie moja ukochana Urwaśi”¹⁶³.

Szukając ukochanej, Pururawas niczym obłąkany rozmawia ze zwierzętami, roślinami, chmurami, we wszystkim widząc jej postać. Poszukiwania Urwaśi kończą się oczywiście szczęśliwie, ale dzięki wprowadzeniu i rozwinięciu tego epizodu autor sprawił, że małżonek chociaż przez chwilę poczuł granicę, której nie jest w stanie przekroczyć, albowiem jego ukochana na zawsze pozostanie niebiańską nimfą należąca do innego porządek niż on, a on na zawsze będzie tylko zwykłym śmiertelnikiem.

Hymn *Rygwedy* interpretowano na wiele sposobów. Między innymi jako doświadczenie mistycznego zespolenia człowieka z bogiem, zjednoczenie owych

¹⁶² W *Natjasiastrze* Bharata przedstawia strukturę akcji dramatycznej, dzieląc fabułę dramatu (*itī-vṛtta*) na pięć ogniów (*pañca-saṁdhi*): ogniwo czołowe (*mukha-saṁdhi*), ogniwo poczołowe (*pratimukha-saṁdhi*), ogniwo łonowe (*garbha-saṁdhi*), ogniwo prób i refleksji (*vimarśa-saṁdhi*), ogniwo doprowadzenia (*nirvahaḍa-saṁdhi*).

¹⁶³ VU 4.1: *āḥ durātman rakṣas tiṣṭha tiṣṭha. kva me priyatamām ādāya gacchasi. hanta śaila-śikharād gaganam utpatya bāṇair mām abhivarṣati. (vibhāvya).*

*nava-jala-dharaḥ saṁnaddhoyam na drpta-niśācaraḥ
sura-dhanur idam dūrākṣtam na nāma śarāsanam /
ayam api paṭur dhārāsāro na bāṇa-paramparā
kanaka-nikaṣa-snigdḥā vidyut priyā na mamōrvaśi //*

dwóch porządków, dwóch na pozór przeciwstawnych światów¹⁶⁴. Taka interpretacja wpisuje się w kończącą się szczęśliwie legendę o Pururawasie i Urwaśi, tak powszechnie znaną. Bohaterowie hymnu *Rygweddy* skazani są na wieczną rozłąkę. Małżonkowie należą przecież do innych sfer wszechświata, które zachowują określony dystans. Znacznie później, w epoce powedyjskiej, która głosiła filozofię odwiecznej jedności wszechświata i stawiała znak równości między duszą jednostkową i absolutną, połączenie tych dwóch porządków symbolizowanych tutaj przez Pururawasa i Urwaśi było nie tylko możliwe, ale wręcz konieczne.

Rozmowa Pururawasa i Urwaśi mogłaby być gotowym tekstem „prawdziwej tragedii”, historią nieszczęśliwych kochanków wplątanych w mechaniczne tryby wyższego porządku. Nieuchronność losu nie pozwala im podjąć żadnej decyzji. Urwaśi, decydując się odejść, tak naprawdę jedynie wypełnia zapisaną już kartę swojego losu. Gdyby rzeczywiście miała wolny wybór, już wcześniej odeszłaby od rzekomo znącającego się nad nią Pururawasa. Jakim cudem śmiertelnik byłby zdolny więzić niebiańską istotę (przypomnijmy: szybką jak wichur, przybierającą dowolne kształty, wyposażoną w magiczne moce)?¹⁶⁵.

Źródeł niezwyklej teatralności hymnu 10.95 należy szukać w tego typu niuansach. Nieszczęśliwi kochankowie mówią do siebie określonym, im tylko znanym, językiem. Nie jest to zwykła małżeńska kłótnia. Niczym aktorzy wypowiadający swoje kwestie, Pururawas i Urwaśi prowadzą rozmowę, która niczego już nie może zmienić. Bohaterowie okazują się marionetkami w rękach sił ustalających zasady funkcjonowania wszechświata. Pururawas nie zdaje sobie sprawy z nieuchronności losu. On naiwnie wierzy w możliwość wyboru i zmian. Urwaśi jest od niego mądrzejsza. Zgadając się na związek z Pururawasem, ostrzegła go przed przynoszącymi cierpienie konsekwencjami. Kochanek nie chciał jej wtedy słuchać. Dlatego teraz, gdy umiłowana chce odejść, nie rozumie jej decyzji i prowadzi tę bezsensowną rozmowę, która dla Urwaśi nie jest niczym więcej niż „gadaniem po próżnicy” (*kim abhug vadāsi*). Urwaśi już odegrała swoją „rolę”, wypełniła wyznaczone przez boskie siły zadanie. Teraz nadszedł czas, kiedy musi opuścić scenę.

¹⁶⁴ Interpretację w duchu bhakti proponował np. Śri Aurobindo (CZAUSOW (1990: 148)). Biorąc pod uwagę pobożnościowy nurt myśli indyjskiej, także rygwedyjska opowieść o Pururawasie i Urwaśi może być rozpatrywana w tym duchu. Wyznawca bhakti tak naprawdę pozostaje w stanie wiecznej rozłąki ze swoim bogiem.

¹⁶⁵ W tego typu opowieściach popularnych w różnych kulturach wymienia się właściwy sposób zatrzymania niebiańskiej istoty na ziemi. Na przykład w bajkach szkockich i irlandzkich żeńskie istoty nadnaturalne przybierające postać fok nie mogą wrócić do nieba, jeśli śmiertelnik ukryje ich foczę skórki, gdy zażywają kąpieli w ziemskim jeziorze.

Inne opowieści miłosne *Rygwedy* nie mają tak pesymistycznej wymowy, choć są równie zajmujące. W pierwszej księdze *Rygwedy* znajduje się interesujący hymn będący rozmową wieszczki Agastji z jego małżonką Lopamudrą (RV 1.179). Rozmowa kochanków nie mówi nam niczego o historii ich związku. Interpretację hymnu może nam jednak ułatwić znajomość mitu o Agastji i Lopamudrze, popularnego w literaturze powedyjskiej, zwłaszcza w puranach i *Mahabharacie*.

Agastję przedstawia się jako świętego wieszczki, syna Urwaśi oraz bogów Mitry i Waruny, znanego ze swojej niezwyklej mądrości i wielkiej ascezy. Jedną z najpopularniejszych opowieści o Agastji mówi o tym, jak pewnego razu wieszcz, wędrując po lesie, natknął się na głęboką jamę, w której głowami w dół zwisali jego przodkowie. Nieświadomym sprawcą ich beznadziejnego położenia okazał się sam wieszcz Agastja. Asceta był bowiem tak bardzo pogrążony w uprawianej od wielu lat surowej ascezie, że zapomniał o obowiązku splodzenia potomka, który zapewniłby zachowanie ciągłości rodu i wybawił zmarłych od niezasłużonej kary. Głęboko przejęty sytuacją swoich bliskich Agastja obiecał przodkom, że splodzi dla nich syna. W tym celu wyruszył na poszukiwanie odpowiedniej kandydatki na żonę i matkę pierworodnego. Żadną jednak ze spotkanych kobiet nie wydawała mu się wystarczająco szlachetna, by stać się godną rodzicielką wieszczego rodu; dlatego Agastja, biorąc od każdego stworzenia tylko to, co było w nim najlepsze, sam stworzył idealne dziecko, w przyszłości mające zostać jego żoną. Tymczasem wieszcz oddał niemowlę na wychowanie bezdzietnemu władcy ludu Widarbów (Vidarbha). Przybrany ojciec nadał dziewczynce imię Lopamudra. Pod opieką przybranych rodziców księżniczka wzrastała w królewskim przepychu i sławie. Była tak mądra i piękna, że nikt nie śmiał starać się o jej rękę. Nadszedł jednak dzień, kiedy Agastja upomniał się o Lopamudrę. Król i królowa z wielkim bólem oddali swoją ukochaną córeczkę staremu pustelnikowi. Po odprawieniu ceremonii weselnych małżonkowie udali się do leśnej pustelni Agastji. Dotarłszy na miejsce, wieszcz nakazał małżonce porzucić królewskie szaty oraz klejnoty i przyodziać się w ubranie z grubego lyka i jeleniej skóry. Mądra Lopamudra bez słowa spełniała każde żądanie męża. Z czasem łagodność i oddanie małżonki rozbudziły w Agastji wielką miłość do niej. Pewnego razu wieszcz po raz pierwszy przywołał żonę do swojego łóżka. Zwykle uległa we wszystkim Lopamudra tym razem nie zgodziła się spełnić życzenia męża. Oświadczyła, że spędzi z nim noc pod jednym warunkiem. Owej nocy będzie mogła mieć na sobie swoje ukochane zdobne szaty, naszyjniki i bransoletki, Agastja również niechaj będzie pięknie odziany w miękkie szaty, a pościelą ma być złote królewskie łóżko. Agastja zmartwił się tym niecodziennym żądaniem, ponieważ nie posiadał bogactwa pozwalającego spełnić marzenie małżonki. Bezradny wobec stanowczości ukochanej wyruszył w świat, aby zdobyć żądane przedmioty. Po wielu przygodach dotarł do krainy Ilwala (Ilwala). Rządził nią okrutny władca znany ze swojej nienawiści do braminów, których zabijał w podstępny

sposób¹⁶⁶. Od niego właśnie Agastja uzyskał upragnione dobra i powrócił do leśnej pustelni. Oczekująca męża Lopamudra powitała go z radością. Wkrótce stała się brzemienna. Siedem lat nosiła płód pierworodnego, aż w końcu w ósmym roku urodziła syna o niespotykanej dotąd potędze i mądrości.

W hymnie *Rygwedy* (1.179) nie wspomina się ani o pochodzeniu Lopamudry, ani też o rodzie Agastji. Małżonków poznajemy w ich leśnej pustelni. Z pierwszych słów Lopamudry możemy się domyślać, że od wielu już lat obydwójce uprawiają surową ascezę.

LOPAMUDRA:

1. „Trudzę się przez wiele jesieni, rankiem i wieczorem, przez wiele postarzających jutrzeńek.

Starość niszczy piękno ciała. Mężczyźni jurni powinni pójść do małżonek”¹⁶⁷.

Niegdyś najpiękniejsza niewiasta na ziemi, teraz ubrana w pustelnicze szaty, Lopamudra spędza żywot u boku męża, który zapomina nawet o małżeńskich powinnościach. Umartwiając się, Lopamudra wystawia swoje piękne ciało na bezlitosne działanie promieni słonecznych. Nosząc pustelnicze szaty z twardej kory, niszczy swoją delikatną skórę. Minęło już wiele lat, odkąd zostali małżonkami, nadal jednak nie widać owoców ich miłości. Zniecierpliwiona Lopamudra przypomina małżonkowi o świecie doczesnym. Obowiązkiem mężczyzny jest spłodzenie syna. Żona przestrzega Agastję, że ci, którzy umarli bezdzietnie, „nie dotarli do kresu”, nie uzyskali szczęścia w niebie.

LOPAMUDRA:

2. „Ci bowiem, którzy jako pierwsi przestrzegali prawa wraz z bogami, rozmawiali o rzeczach prawych.

Oni właśnie zniknęli¹⁶⁸, albowiem nie dotarli do kresu. Kobiety powinny schodzić się z bykami”¹⁶⁹.

Agastja przypomina małżonce, że ich ascezie patronują przecież bogowie. Ona także przyniesie swoje owoce. Asceza pomoże im również w spełnieniu małżeńskiego obowiązku. Agastja jako wielki asceta skupia się wyłącznie na umartwieniach. Obiecuje

¹⁶⁶ Dla naszej opowieści wątek króla Ilwali nie jest istotny, dlatego go pominiemy (Zob. ERMAN-TIOMKIN (1987: 131)).

¹⁶⁷ RV 1.179.1:

*pūrvī ahām śarādaḥ śaśramāṅā doṣā vāstor uśāso jarāyantīḥ /
mināti śriyaṃ jarimā tanūnām āpy ū nū pātnīr vṛśaṇo jagamyuḥ //*

¹⁶⁸ Dosłownie ‘wyprzęgli się’, od czasownika: *avaśā* – ‘wyprzęgać’, ‘rozwiązywać’.

¹⁶⁹ RV 1.179.2:

*yé cid dhī pūrva ṛtaśāpa āsan sākām devébhīr āvadann ṛtāni /
té cid āvāsūr nahy āntam āpūḥ sam ū nū pātnīr vṛśabhīr jagamyuḥ //*

Lopamudrze zaspokoić jej pragnienia. Pragnie jednak, by dzięki ascezie mogli oni bez skalania swoich ciał uzyskać równocześnie szczęście i nieśmiertelność.

AGASTJA:

3. „Nie na darmo trud, który wspomagają bogowie. My dwoje powinniśmy pokonać wszelkie przeciwności.
Gdy zespoleni jak para będziemy gnali do celu, zwyciężymy te zawody, posiadające setki forteli”¹⁷⁰.

Niecierpliwa Lopamudra nie chce już dłużej czekać.

LOPAMUDRA:

4. „Naszło mnie pragnienie opierającego się byka¹⁷¹ – zrodzone stąd, stamtąd, ze wszystkich stron”¹⁷².

Żona kusi męża różnymi sposobami. Jej zachowanie komentuje narrator. W tej roli możemy zobaczyć postać, której cechy przypominają Widuszkę z klasycznego teatru indyjskiego, znanego komentatora igraszek miłosnych bohatera – swojego przyjaciela.

PIEŚNIARZ-NARRATOR:

- „Lopamudra jurnego mężczyznę kusi¹⁷³. Niemądra mądrego, dyszącego, ssie”¹⁷⁴.

Wieszcz ulega namowom żony. Zanim jednak spełni żądanie Lopamudry, Agastja modli się do boga Somy (Soma), aby wybaczył mu, jeśli zgrzeszy.

AGASTJA:

5. „Do tego wypitego [soku] somy mówię w bliskości serca:
«Jakikolwiek grzech uczyniliśmy, niech nam go przebaczy». Śmiertelnik ma bowiem wiele pragnień”¹⁷⁵.

¹⁷⁰ RV 1.179.3:

*nā mṛśā śrāntām yad āvanti devā́ víśvā́ ít spṛ́dho abhý aśnavāva /
jáyāvéd átra śatánītham ājīḿ yát samyáñcā́ mīthunāv́ abhý ájāva //*

¹⁷¹ *nádasya rudhatáḥ* – ‘powstrzymującego nasienie’.

¹⁷² RV 1.179.4 ab:

nádasya mā́ rudhatáḥ káma áḡann itá́ ájāto amútaḥ kútaś cit /

¹⁷³ Dosłownie ‘doprowadza do wytrysku nasienia’: *nī riṇāti* – ‘uwalnia’, ‘wypuszcza’.

¹⁷⁴ RV 1.179.4 cd:

lópāmurā́ vṛ́ṣaṇaḿ nī́ riṇātí dhīraḿ ádhīrā́ dhayatí śvasántam //

¹⁷⁵ RV 1.179.5:

*imám nú sómam ántito hṛtsú pītám úpa bruve /
yát siḿ áḡaś cakṛmā́ tát sú mṛ́latu pulukā́mo hí mártyaḥ //*

Ostatnia wypowiedź należy do narratora¹⁷⁶. Jego komentarz wychwala obie drogi życia: ascezę i małżeństwo. Wielki wieszcz Agastja potrafił zaspokoić obydwie potrzeby. Dzięki ascezie uzyskał nieśmiertelność duchową, dzięki splodzeniu potomstwa – nieśmiertelność cielesną. Spełnił też swoją powinność wobec przodków.

PIEŚNIARZ-NARRATOR:

6. „Agastja drążący prętami¹⁷⁷, pragnąc przedłużenia rodu, potomstwa i siły, potężny wieszcz, wzmocnił oba rodzaje¹⁷⁸.

Wśród bogów uzyskał urzeczywistnienie pragnień”¹⁷⁹.

Małżonkowie reprezentują dwie pierwotne siły natury, dwie postawy życiowe. Lopamudra uosabia erotyzm, cielesną część natury, z kolei jej mąż Agastja podąża drogą ascezy, mając na względzie wyłącznie ducha. Dramatyczny konflikt, jaki powstaje, dotyczy odwiecznego antagonizmu tych dwóch postaw. Narrator chwali mądrość Agastji, który odnalazł drogę harmonijnego zjednoczenia obu ścieżek.

Potomstwo zapewnia nie tylko przedłużenie rodu, ale także nieśmiertelność fizyczną rodzica i jego wieczne szczęście w niebie. Lopamudra przekonuje Agastję, że splodzenie potomka nie jest aktem kalającym, a wręcz przeciwnie – pożądanym i prawym. Za pomocą podobnego argumentu bohaterka innego hymnu (RV 10.10) Jami próbuje namówić swojego brata Jamę, by pojął ją za żonę i splodził z nią dzieci. Ta historia kończy się jednak zupełnie inaczej. Jama nie zgadza się na kazirodezy związek nawet w imię wypełnienia boskich nakazów. Dla niego ważniejsze jest przestrzeganie porządku, ryty.

Według późniejszej mitologii rodzicami Jami i Jami są Wiwaswant¹⁸⁰ i Saranju¹⁸¹. Wiwaswant, jako najmłodszy, ósmy syn bogini Aditi (Aditi), urodził się bezkształtny. Bogowie uformowali z niego istotę śmiertelną–człowieka, ponieważ w niczym nie przypominał swoich starszych braci. W ten sposób Wiwaswant stał się

¹⁷⁶ W. O’FLAHERTY (1981: 251) przypisuje ją Agastji. Nie wydaje się to jednak właściwe ze względu na użycie osoby trzeciej w wypowiedzi oraz charakter strofy, która jest komentarzem podsumowującym rozmowę małżonków.

¹⁷⁷ *svanamānaḥ svanirtaiḥ* – dosłownie ‘kopiący rydlami’.

¹⁷⁸ K.F. GELDNER (1951: 258) podaje za Sajaną: zaspokoił zarówno ascezę, jak i rozkosz. Może też chodzić o dwa stany – braminów i kszatrijów.

¹⁷⁹ RV 1.179.6:

*agástyaḥ khānamānaḥ khañtraiḥ prajā́m ápatyam bálam ichámānaḥ /
ubhaú várṇāv íśir ugráḥ puṣa satyá devésv āśíṣo jagāma //*

¹⁸⁰ Vivasvant należy do najważniejszej grupy bóstw zwanej Aditjami (Āditya).

¹⁸¹ Saranyu – córka boskiego rzemieślnika Tvasztara (Tvaṣṭṛ). Po urodzeniu bliźniąt, nie mogąc znieść, że Wiwaswant jest człowiekiem, stworzyła kobietę identyczną ze sobą, a sama, zamieniwszy się w klacz, porzuciła dom męża.

prarodzicem rodzaju ludzkiego¹⁸². Z czasem zrównał się ze swoimi braćmi, stając się bogiem słońca. Jego pierwsze dzieci, Jama i Jami, pozostały jednak śmiertelne. Jama był pierwszym człowiekiem, który zmarł, i pierwszym, który odnalazł drogę w zaświaty¹⁸³. Odtąd wszyscy zmarli podążają drogą Jami, by w jego krainie spotkać się z przodkami. W późniejszej mitologii Jama występuje jako srogi sędzia, przerażający w swej postaci boga śmierci. Siostra bliźniaczka Jami nie występuje w mitologii bez swojego brata. W *Czarnej Jadźurwedzie* (*Kṛṣṇa Yajur-veda*) opowiada się o jej rozpacz po śmierci ukochanego brata. By ukoić jej ból, bogowie stworzyli noc, która przynosi zapomnienie (ERMAN–TIOMKIN (1987: 22)).

W hymnie *Rygwedy* 10.10 Jami stara się nakłonić brata do kazirodczego związku. Cały utwór ma formę rozmowy Jami i Jami. Bliźniacy¹⁸⁴ są jedynymi bohaterami hymnu, którego ani nie poprzedza wstęp, ani też nie kończy właściwe zakończenie. Nie zawiera on także żadnych odautorskich komentarzy. Hymn rozpoczyna Jami opowiadająca bratu o swoich pragnieniach. Jami pragnie zostać kochanką Jami. Zaspokojenie swej żądzy eufemistycznie nazywa „przyjacielską usługą”, której żąda od swego jedynego przyjaciela–brata. Jami usprawiedliwia swój grzeszny zamiar pragnieniem potomstwa.

JAMI:

1. „Obym przyciągnęła do siebie przyjaciela ku rzeczom przyjaznym. Ten, który przebył wiele wód¹⁸⁵,
Oby mędrzec uzyskał dla ojca wnuka na ziemi z myślą o przyszłości”¹⁸⁶.

Słyszając te słowa, zdumiony Jama strofuje siostrę, przypominając jej o czujnych spojrzeniach bogów. Jej nieokielznana żądza może ich oboje doprowadzić do zguby. Jama obawia się gniewu i kary bogów. Waruna, stojący na straży prawa, wszędzie ma swoich szpiegów, przed którymi nie można niczego ukryć. Jako brat i siostra Jama i Jami stanowią jedno, dlatego nie może między nimi dojść do grzesznego zespolenia. Ci, którzy posiadają te same cechy, niczym się między sobą nie

¹⁸² Jego synem był Manu (Manu), praojciec ludzkości.

¹⁸³ Opowiada o tym hymn *Rygwedy* 10.14, zob. MACDONELL (1958: 116–117).

¹⁸⁴ Imiona Jama i Jami oznaczają bliźniaka i bliźniaczkę.

¹⁸⁵ W. O’FLAHERTY (1981: 249) dopuszcza dwie możliwości interpretacji tego fragmentu: Jama przebył ocean oddzielający śmiertelnych (Jamę) od nieśmiertelnych (Jami); zaimek ‘on’ może się również odnosić do boga, którego w kolejnych strofach obawia się Jama, lub do słońca, ukrytego w wodach oceanu. W drugim wypadku Jami uspokajałaby brata, że bóg ukryty jest w wodach i nie zobaczy ich występku.

¹⁸⁶ RV 10.10.1:

*ó citsákhāyam sakhyá vavṛtyām tiráḥ purú cidarṇavám jaganvān /
pitúr nāpātam ā dadhīta vedhā ádhi kṣāmi pratarām dīdhyanāḥ //*

różnią, nie mogą stać się źródłem niczego innego od nich samych. Dlatego krewniacy nie mogą płodzić potomstwa, byłoby to wbrew ich naturze.

JAMA:

2. „Przyjacieli nie pragnie dowodu przyjaźni; by to, co jest tym samym, stało się różnym¹⁸⁷.

Synowie wielkiego Asury, bohaterowie, podtrzymywacze nieba, patrzą z oddali na to, co się dzieje¹⁸⁸.

Jami nie zważając na argumenty Jami przedkłada pragnienie potomstwa nad prawa natury. Bogowie oczekują przecież potomka śmiertelnego, rodzaj ludzki musi przetrwać. Na ziemi prócz Jami nie ma żadnej innej kobiety, dlatego ją właśnie musi pojąć za żonę.

JAMI:

3. „Tego jednego potomka śmiertelnego pragną zaiste owi nieśmiertelni.

Twój umysł¹⁸⁹ niechaj złożony będzie w umyśle moim. Obyś jako mąż wszedł w ciało żony¹⁹⁰.

Jama nie daje się jednak przekonać. Nie rozumie skąd nagle zrodziło się w Jami takie pragnienie. Dotychczas oboje żyli zgodnie z zasadami prawa, dlatego teraz mieliby je łamać? Jama nie może się na to zgodzić. Przypomina siostrze o ich pokrewieństwie.

JAMA:

4. „Nie czyniliśmy tego wcześniej. Czyż teraz, głosząc rzeczy prawe, możemy potajemnie oddawać się rzeczom nieprawym?

Gandharwa w wodach i dziewica wodna – oto nasze źródło¹⁹¹.

¹⁸⁷ *salakṣmā yad viṣurūpā bhavāti* – „[istota] mająca te same cechy staje się różnokształtną”.

¹⁸⁸ RV 10.10.2:

*nā te sākḥā śakhyām vaṣṭy etāt sālakṣmā yād viṣurūpā bhāvāti /
mahās putrāso āsurasya vīrā divó dhartāra urviyā pári khyan //*

¹⁸⁹ *manas* – może być tutaj rozumiane zarówno jako ‘umysł’, jak i ‘serce’; podobnie w wersji I3.

¹⁹⁰ RV 10.10.3:

*uśānti ghā té amṛtāsa etād ékasya cit tyajāsam mārtyasya /
ní te máno mánasi dhāyy asmé jānyuḥ pátiś tanvām ā viviśyāḥ //*

¹⁹¹ RV 10.10.4:

*nā yāt purā cakṛmā kád dha nūnām ṛtā vādanto anṛtaṁ rapema /
gandharvó apsv āpyā ca yóṣā śā no nābhiḥ paramām jāmi tán nau //*

Według niektórych hymnów *Rygwedy* Jama i Jami są dziećmi Twasztara i wód oceanu (MICHALSKI (1971: 149)). Na to pochodzenie wskazują też słowa Jami.

JAMI:

5. „W łonie matki bóg Twaszta-Sawitar o różnych kształtach uczynił nas mężem i żoną.

Nikt nie narusza jego rozporządzeń. Niebo i Ziemia wiedzą to, co nas tyczy”¹⁹².

Jami nawiązuje do argumentu Jamy i przypomina mu, że pochodzący z tego samego źródła gandharwa i dziewica wodna od samego poczęcia są ze sobą nierozdzielnie związani. Boskie nimfy i gandharwowie są sobie przeznaczeni. Jama uważa jednak, że to, co jest możliwe w niebie nie może mieć miejsca na ziemi. Mimo że pochodzą z boskiego źródła, to teraz mieszkają przecież tutaj, na ziemi, są zwykłymi śmiertelnikami. Nie przemawia do niego również porównanie ich relacji ze związkiem Nieba i Ziemi, archetypowych rodziców.

JAMA:

6. „Któż wie o tamtym pierwszym dniu? Kto to widział? Kto tutaj o tym powie?

Wielkie jest prawo Mitry i Waruny. Dlaczego uwodzisz mężczyzn, o lubieżna!”¹⁹³.

Jami nie chce jednak słuchać rozsądnego Jamy. Spór zaczyna nabierać szybszego tempa. Jami kusi brata wszelkimi sposobami. Jama być może uległby w końcu namowom Jami, gdyby nie strach przed karą za grzech.

JAMI:

7. „We mnie, Jami, weszło pożądanie Jamy. Chcę położyć się we wspólnym łożu.

Niczym żona mężowi oddam ci swoje ciało. Trząść się będziemy niczym koła rydwanu.

JAMA:

8. Nie zatrzymają się, nie zamkną oczu owi szpiegzy bogów, którzy tutaj chodzą.

Idź szybko z innym, o pragnąca. Z nim będziesz trząść się niczym koła rydwanu”¹⁹⁴.

¹⁹² RV 10.10.5:

*gárbhe nú nau janitá dámpatī kar devás tváṣṭā savitá viśvárūpaḥ /
nákir asya prá minanti vratāni véda nāv asyá pṛthivī utá dyáuḥ //*

¹⁹³ RV 10.10.6:

*kó asyá veda prathamásyāhnaḥ ká īm dadarśa ká ihá prá vocat /
bṛhán mitrásya váruṇasya dhāma kád u brava āhano vícyā nṛṇ //*

¹⁹⁴ RV 10.10.7–8:

*yamásya mā yamyām káma ágan samāné yónau sahaséyyāya /
jāyeva pátye tanvām riricyām ví cid vṛheva ráthyeva cakrá //
tiṣṭhanti ná ní miṣanty eté devānām spása ihá yé cáranti /
anyéna mád āhano yāhi túyam téna ví vṛha ráthyeva cakrá //*

Jami pragnie, by brat zapomniał o bogach, których przecież tutaj nie ma. Oni są jedynymi mieszkańcami ziemi. W końcu proponuje całą winę wziąć na siebie.

JAMI:

9. „Nocami i dniami niech mu się oddaje. Na chwilę niech zasłoni tarczę słońca. Jesteśmy spokrewnieni niczym para – niebo z ziemią. Jami będzie dźwigać ten czyn niebratni Jami”¹⁹⁵.

Jama pozostaje nieugięty. Nie chce popełnić grzechu. Prawo, które zna i którego pragnie przestrzegać, nie pozwala mu na to. Być może w przyszłości będzie inaczej i to, co teraz jest grzeszne, stanie się zwyczajem. Teraz jednak obowiązują ich takie, a nie inne zasady. Jama namawia siostrę, by znalazła sobie innego, odpowiedniego kochanka.

JAMA:

10. „Być może nadejdą przyszłe pokolenia i rodzeństwa uczynią ten czyn niebratni. Obejmij mocno byka ramieniem. Innego szukaj, o piękna, męża”¹⁹⁶.

Jami nie chce nikogo innego, pragnie tylko Jami. Przekonuje go, że brat i siostra są sobie nawzajem potrzebni. Po co zatem miałyby Jami szukać innego kochanka. Oboje są od siebie zależni i dlatego ponownie, niczym w źródłach oceanu, powinni stać się jednym ciałem.

JAMI:

11. „Cóż po bracie, gdy pozbawiony opieki? Cóż po siostrze, gdy nadchodzi bezprawie? Pełna pożądania stale to szepce: Napelnij moje ciało ciałem swoim.

JAMA:

12. „Swoim ciałem twojego ciała nie napelnię. Grzesznikiem nazywają tego, kto zbliża się z siostrą. Zaznaj rozkoszy z innym, nie ze mną. Brat twój, o piękna, nie pragnie tego”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ RV 10.10.9:

*rātrībhir asmā āhabhir daśasyet sūryasya cākṣur mūhur ún mimīyāt /
divā pṛthivyā mithunā sábandhū yamír yamásya bibhṛyād ájāmi //*

¹⁹⁶ RV 10.10.10:

*á ghā tá gachān úttarā yugāni yátra jāmayāḥ kṛṇāvann ájāmi /
úpa barbṛhi vṛṣabhāya bāhúm anyám ichasva subhage pátim mát //*

¹⁹⁷ RV 10.10.11–12:

*kím bhrātāsad yád anāthám bhāvāti kím u svāsā yán nírṛtir nigáchāt /
kāmamūtā bahv étád rapāmi tanvā me tanvām sám pipṛgdhi //
ná vā u te tanvā tanvām sám papṛcyām pāpām āhur yáḥ svāsāraṁ nigáchāt /
anyéna mát pramúdaḥ kalpayasva ná te bhrātā subhage vaṣṭy étāt //*

Kolejna odmowa Jamy doprowadza Jami do wściekłości. Zazdrosna, oskarża brata o brak serca. Podejrzewa, że powodem jego nieczułości musi być inna kobieta.

JAMI:

13. „Jesteś podły, Jamo! Nie widać w tobie ani ducha, ani serca.

Inna zapewne ciebie, niczym popręg, obejmie właściwie jak liana drzewo”¹⁹⁸.

Jama przekonuje siostrę, że zależy mu na jej szczęściu. Namawia ją, by znalazła sobie innego kandydata na męża, takiego, z którym będzie szczęśliwa i będzie mogła mieć upragnione potomstwo.

JAMA:

14. „Niech inny ciebie, Jami, obejmie, innego ty mocno, niczym liana drzewo.

Szukaj jego ducha albo on twojego. Stwórzcie szczęśliwy związek”¹⁹⁹.

Nie wiemy, czy Jami posłucha rady brata, czy też dalej będzie go namawiać do kazirodzkiego związku. Rozmowa Jamy i Jami, podobnie jak kłótnia Pururawasa i Urwaśi, urywa się nagle. Nie znamy finału tych historii. Wydaje się prawdopodobne, że oba hymny kończyło zakończenie wypowiedziane przez narratora. Tego typu wypowiedzi mogły być improwizowane przez wykonawców utworów. Brak odautorskich komentarzy w tekście podkreśla emocjonalny charakter dialogów. Bohaterów miłosnych hymnów – Pururawasa i Urwaśi, Agastję i Lopamudrę, Jamę i Jami – poznajemy w sytuacji konfliktowej. Z ich ust dowiadujemy się o przedmiocie zwady. Temat sporu kochanków nierzadko pozostaje dla nas dość niejasny. Nie znamy też okoliczności poprzedzających przedstawiane wydarzenia. W dużej mierze musimy się ich po prostu domyślać lub czerpać wiedzę z innych, zazwyczaj późniejszych źródeł.

Warto zastanowić się nad celem, jaki poeta chciał osiągnąć, posługując się dialogową budową hymnów. Dlaczego poeta, zamiast samemu opowiedzieć daną historię, wolał oddać głos bezpośrednio bohaterom opowieści? Wartości dialog z pewnością jest o wiele bardziej realistyczny. Zastąpienie tradycyjnej budowy wedyjskiego hymnu dialogiem pozwoliło zrezygnować z górnolotnej formy poetyckiej chwalby na rzecz większego realizmu zarówno postaci, jak i tematu utworu. Zamknięcie opowieści miłosnych w dialogach kochanków zmusiło poetów do wprowadzenia zmian w sferze językowej. Charakterystyczny kwiecisty styl hymnów przeładowanych niezliczoną ilością boskich epitetów, zawierających śladową liczbę czasowników wypartych przez

¹⁹⁸ RV 10.10.13:

*bató batāsi yama naivá te máno hṛdayam cāvidāma /
anyā kila tvām kakṣyēva yuktām pári śvajāte libujeva vṛkṣām //*

¹⁹⁹ RV 10.10.14:

*anyām ū śú tvām yamy anyá u tvām pári śvajāte libujeva vṛkṣām /
tāsyā vā tvām mána ichā sá vā távādhā kṛṇusya saṁvidām súbhadrām //*

przymiotniki, zastąpiono językiem może mniej poetyckim, ale za to o wiele bardziej dynamicznym, charakteryzującym się ograniczoną liczbą porównań, zwiększoną zawartością czasowników pozwalających przyspieszyć akcję utworu. Twórcy dialogów dostosowali język utworów do charakteru opowieści – utwory przedstawiają bohaterów znajdujących się w sytuacji konfliktowej, w sytuacji próby ich związku. Język powinien odzwierciedlać zmienne stany emocjonalne kłócących się kochanków.

Wybór formy dialogowej hymnów opowiadających o miłości wydaje się być idealny dla zaprezentowania emocjonalnych przeżyć bohaterów. Przedmiotem swej twórczości poeci uczynili niełatwą miłość między kochankami pochodzącymi z różnych światów. Historia Pururawasa i Urwaśi nie może skończyć się szczęśliwie, ponieważ miłość śmiertelnika i niebianki zakłóciłaby odwieczne prawo harmonii i porządku we wszechświecie. Z tego samego powodu nie może spełnić się kazirodczy związek Jamy i Jami – taki mezalians pogwałciłby prawa natury. Hymn o Agastji i Lopamudrze jest pochwałą ascezy i mądrości wieszca, który dzięki umartwieniom może spełnić obowiązek spłodzenia potomstwa, unikając jednak skalania zarówno duchowego, jak i cielesnego. Dlatego ich historia mogła skończyć się szczęśliwie, o czym informuje nas w ostatniej strofie narrator.

We wszystkich trzech opowieściach charakterystyczne jest, że to kobiety, a nie mężczyźni, uczyniono głównym motorem działania. Lopamudra i Jami namawiają swych partnerów do miłosnego zespolenia. Nie są to delikatne, nieśmiałe kokietki, ale silne, zdecydowane kobiety, które nie proszą, ale żądają spełnienia swych pragnień. Popęd seksualny i erotyzm przynależy żeńskiej naturze. Pierwiastek żeński cechuje kreacja. W opowieściach miłosnych *Rygwedy* możemy dostrzec źródła późniejszego wyraźnego podziału bytu na pierwiastek męski (*puruṣa*) – ducha i żeński (*prakṛti*) – materii. Żeńska energia to pramateria wszelkiego istnienia, pierwotna siła stwórcza, nazywana siakti (*śakti*). Moc kreacyjna boga, którego cechuje bezruch, manifestuje się w postaci jego małżonki. W *Rygwedzie* boginie pozostają w tle swoich męskich partnerów. Niemniej jednak od czasów najdawniejszych postać Bogini Matki odgrywała istotną rolę²⁰⁰. Boginię (*devī*) uważano za źródło kreacji, uosobienie natury. Pamiętajmy, że równoległe do oficjalnej, bramińskiej religii rozwijał się kult ludowych bogiń – opiekunek ogniska domowego. Zjawisko to nie mogło nie wpływać na twórczość wedyjskich wieszczów. Pojawienie się bogiń w oficjalnym panteonie dokonywało się w dwóch fazach: „najpierw bogowie indaryjscy otrzymali żony; później, pod wpływem ruchów tantrycznych i siaktyckich, które przez wiele stuleci rosły w siłę poza obrębem ortodoksyjnego hinduizmu, owe niewyraźne żeńskie postacie wyłoniły się jako najwyższe moce” (O’FLAHERTY

²⁰⁰ Świadczą o tym chociażby najstarsze figurki przedstawiające Boginię Matkę, pochodzące z okresu cywilizacji doliny Indusu (ok. 2000 p.n.e.).

(1994: 238)). W miłosnych hymnach *Rygwedy* poeci, przedstawiając klótnie trzech par kochanków, zaprezentowali ścieranie się dwóch zasad we wszechświecie – męskiej i żeńskiej. Od narratora kończącego hymn 1.179 dowiadujemy się, że zespolenie, którego pragnie Lopamudra, symbolizuje połączenie dwóch przeciwieństw – biernej ascezy i aktywnej energii życiowej – stając się źródłem nowego życia.

Piękna nimfa Urwaśi, na której widok groźni bogowie Mitra i Waruna oddali nasienie, symbolizuje erotyzm i płodność. Pururawas pozostaje pod wpływem zmysłowego uroku swej niebiańskiej kochanki. Od momentu jej poznania nie wyobraża już sobie życia ze śmiertelniczką. Miłość w wedyjskich hymnach jest zmysłowa, ale i gwałtowna, przede wszystkim niezwykle namiętna. Erotycznej natury kochanków nie ograniczają żadne konwenanse. Miłosne pożądanie zdaje się niepoohamowaną siłą żywiołu.

Biorąc na warsztat obraz takiej właśnie miłości, poetom udało się skomponować utwory o niezwyklej dramaturgii. Forma rozmowy pozwoliła zaprezentować żywiołowe interakcje bohaterów. Wartka akcja dialogów wyróżnia hymny na tle pozostałych utworów *Rygwedy*. Pod tym względem zupełnie wyjątkowy jest dialog Pururawasa i Urwaśi. Rygwedyjski motyw dramatycznej miłości kochanków okazał się niezwykle nośny i znalazł swoją mistrzowską kontynuację w klasycznym dramacie. Hymny – najstarsze dramaty o miłości – możemy uznać za najbardziej teatralne utwory spośród wszystkich dialogów *Rygwedy*.

* * *

Hymny dialogowe (*saṁvāda*) *Rygwedy* na tle pozostałych hymnów sanhity wyróżniają się przede wszystkim wyjątkową strukturą. Lektura hymnów zwraca uwagę na teatralność zawartych w dialogach opowieści. Sposób przekazania prezentowanych historii sprawia, że przed odbiorcą kreują się wydarzenia odbywające się w określonym czasie i przestrzeni. Zazwyczaj fabułę opowieści przekazują sami bohaterowie, a nie narrator. Dzięki temu hymny dialogowe charakteryzuje istnienie akcji dramatycznej dziejącej się „tu i teraz”, w obecności odbiorcy. Co decyduje o teatralności hymnów dialogowych *Rygwedy*? Proponujemy przedstawić dramatyczny charakter tych utworów odwołując się do ogólnych pojęć z dziedziny teatrologii²⁰¹.

²⁰¹ Choć estetyka indyjska znacznie różni się od estetyki zachodniej, w rozdziale tym będziemy się posługiwać kryteriami teatrologii zachodniej. Współczesna dziedzina wiedzy o teatrze, sympatyzująca z antropologią kultury, znacznie rozszerzyła zakres swoich zainteresowań, uwzględniając w swoich badaniach zjawiska kultur tradycyjnych. Wykorzystanie pojęć zachodniej poetyki do charakterystyki indyjskiej tradycji teatralnej pozwala ocenić rezultaty wysiłków współczesnych teoretyków teatru. Podstawowym źródłem definicji używanych pojęć jest powszechnie uznawany słownik teatralny francuskiego teatrologa Patrice'a PAVIS (2002).

O istocie teatralności utworu literackiego świadczy przede wszystkim jego dialogowa forma oraz obecność akcji dramatycznej. Dramat tym różni się od epiki i lyryki, że jego dominującą formą stylistyczną jest dialog. Fabułę utworu dramatycznego przede wszystkim konstruuje szereg następujących po sobie wypowiedzi postaci, a nie jak w epice – relacja narratora. Ponadto wypowiedzi bohaterów powinny spełniać funkcję performatywną (aktu działania), sprawiając, że odbiorca ma wrażenie teraźniejszości zdarzeń. Tak się dzieje na przykład w miłosnych hymnach dialogowych *Rygwedy* (1.179; 10.95; 10.10). Dynamiczny dialog Pururawasa i Urwaśi wprowadza nas w samo centrum wydarzeń. Akcja utworu toczy się „tu i teraz”, przed oczyma odbiorcy. Możemy sobie wyobrazić, że pojawiający się nagle na scenie Pururawas biegnie za Urwaśi, krzyząc: „O żono! Opamiętaj się, straszna! Porozmawiajmy!” (RV 10.95.1 ab). Kolejne wypowiedzi postaci kreują bieg zdarzeń. Fabułę opowieści hymnu poznajemy z ust bohaterów. Ich rozmowy nie zakłócają komentarze narratora.

Nie wszystkie jednak utwory dramatyczne muszą być zbudowane wyłącznie z wypowiedzi bohaterów. Obok dialogu tekst może zawierać elementy epickie. Obecność narratora nie dyskwalifikuje utworu jako dramatu. Najczęściej narrator pełni funkcję pośrednika między postaciami widowiska a publicznością. Do niego należy wprowadzenie (prolog), zakończenie (epilog) lub wyjaśnienie opowiadanej historii. Taką też rolę odgrywają narratorzy hymnów dialogowych *Rygwedy*. W rozmowie wieszczki Wiśwamitry z rzekami (RV 3.33) narrator rozpoczyna i kończy hymn. Opisując urodę i naturę rzek Wipaś i Siatudri, wprowadza widza w sytuację, a relacjonując przeprawę Bharatów, zamyka opowieść. Inne zadanie spełnia narrator kończący trylogię (RV 1.170; 1.171; 1.165). Do niego należy bowiem ogłoszenie pochwały autora wypowiedzianych wcześniej kwestii oraz wyjawienie intencji wieszczki. Wedyjscy poeci dość często wprowadzali postać narratora do hymnów dialogowych. Zwolennicy teorii akhjanya uznawali to za świadectwo epickiej natury dialogów. Odwołując się do indyjskiej tradycji teatralnej, obecność narratora możemy jednak rozumieć zupełnie inaczej. Otóż tradycyjnie przedstawienie teatralne rozpoczyna i kończy postać, która nie bierze bezpośredniego udziału w akcji dramatycznej. Jest to sutradhara (*sūtra-dhāra*, ‘dzierżący sznur’), obecny zarówno w tradycji klasycznego teatru sanskryckiego (kudijattam), jak i w tradycjach nieklasycznych (*yakṣa-gaṇa*).

Kolejnym kryterium, jakie powinien spełniać tekst dramatyczny, jest akcja. Treść utworu powinna przedstawiać ciąg zdarzeń inicjujących przejście od jednego stadium do kolejnego, od sytuacji początkowej do końcowej. Rozwój wydarzeń koncentruje się wokół konfliktu zaistniałego albo między bohaterami dramatu, albo też między bohaterem a daną sytuacją. W klasycznym utworze dramatycznym o dynamice akcji decyduje rozwój intrygi, będącej rezultatem wydarzeń implikowanych

przez sytuacje konfliktowe. Nie zawsze jednak przedstawienie intrygi musi wyrażać akcję dramatyczną. Zadanie to mogą spełniać wypowiedzi bohaterów. W dramacie mówienie zawsze oznacza działanie. Akcja dramatyczna może być zatem uzewewnętrzniana poprzez wypowiedzi, a nie tylko działania postaci. Właśnie tego rodzaju „akcję mówioną” odnajdujemy w większości hymnów dialogowych *Rygwedy*.

W rygwedyjskich utworach możemy wyróżnić akcję wewnętrzną i zewnętrzną. Rozmowy kochanków przedstawiają emocje bohaterów, ich psychiczną ewolucję. Punktem wyjścia rozmowy Pururawasa i Urwaśi (RV 10.95) jest decyzja nimfy o powrocie do niebiańskiej siedziby. Ziemski małżonek próbuje ją przekonać do zmiany decyzji. Nie wiemy jednak, czy mu się to udaje. Rozmowa urywa się nagle, dlatego nie możemy być pewni zakończenia hymnu. Być może Urwaśi spełniła swój zamiar. Możliwe jednak, że nie dysponujemy pełnym tekstem utworu i historia kochanków kończy się szczęśliwie, jak w *Siatapathabrahmanie* i dramacie Kalidasy *Wikramorwaśi*. Fabuła hymnu *Rygwedy* zbudowana jest wokół sporu kochanków. W utworze tym mamy do czynienia z podwójnym konfliktem. Jeden zachodzi między bohaterami – Pururawas pragnie zatrzymać Urwaśi na ziemi, ta jednak postanawia wrócić do nieba. Drugi możemy nazwać konfliktem sytuacyjnym, wynika on bowiem z ogólnych zasad rządzących porządkiem wszechświata. Połączenie kochanków pochodzących z dwóch różnych światów burzy harmonię panującego wszechładu. Z podobnych powodów dochodzi do konfliktu między Jamą a Jami (RV 10.10). Kazirodczy związek, do którego Jami próbuje nakłonić brata, nie może mieć miejsca. W czasie dialogu bohaterowie coraz zapalczywiej przerzucają się kontrargumentami. Ich bezpośrednia rozmowa, a zwłaszcza gwałtowne i pełne erotycznych skojarzeń wypowiedzi Jami, budują napięcie między bohaterami.

Z innego typu akcją dramatyczną spotykamy się w rozmowie Indry z Marutami i Agastją (RV 1.170; 1.171; 1.165). Trylogia rozpoczyna się przybyciem na pole ofiarne rozjuszonego króla bogów. Indra oburzony zaniedbaniem, jakiego dopuścił się ofiarnik, nie zapraszając go na ofiarę, urządza Agastji awanturę. Konflikt rozszerza się na innych bohaterów dramatu – właściwych adresatów ofiary Agastji – Marutów. Trylogię kończy zapowiedź odprawienia szczęsnej ofiary. Spór został zażegnany, Indra pogodził się z Marutami. Akcja dramatyczna w tym utworze przebiega bardzo dynamicznie. Gwałtowność Indry podsycana nieopisanym gniewem wzmacnia napięcie między bohaterami. Ich wypowiedzi mają moc sprawczą, kreują rozwój wydarzeń. Zawiera się w nich wspomniana funkcja performatywna słowa.

Analiza hymnów dialogowych *Rygwedy* pozwala nam traktować je jako najstarsze świadectwo istnienia sztuki teatralnej w Indiach. Szczególna forma tych utworów inspirowała badaczy do zastanowienia się nad obecnością sztuki teatralnej w epoce wedyjskiej. Rozważania te obejmują nie tylko czysto artystyczny, literacki aspekt tej szczególnej twórczości, skłaniają również do refleksji nad ich praktyczną reali-

zacja. Traktując hymny dialogowe jako swoisty tekst dramatyczny, a więc utwór przeznaczony do wystawienia, możemy w dalszej kolejności zastanawiać się nad naturą takiego szczególnego widowiska.

Możemy sobie wyobrazić, że prezentacja hymnów dialogowych *Rygwedy* miała miejsce w czasie uroczystości ofiarnych. Rytuał wedyjski stanowił centrum życia społecznego Ariów. Jego rozbudowana struktura świadczy o wysoce rozwiniętej kulturze. Występy artystyczne, które uświetniały uroczyste sesje ofiarne, jednoczyły w sobie religijną sztukę i świecką zabawę. Wszak Brahma stworzył teatr ku uciesze bogów. Teatr indyjski, tradycyjnie określany jako *cākṣuṣa-yajña*, czyli ‘ofiara przynosząca radość oczom’, swoimi korzeniami z pewnością tkwi głęboko w rytuale. W kontekście scen pantomimicznych, poświadczonych w takich rytuałach jak *mahā-vrata*, *rāja-sūya* czy *vāja-peya*, możemy sobie wyobrazić scenki parateatralne prezentujące rozmowy bohaterów hymnów dialogowych *Rygwedy*. Wykonawcami dialogów mogli być kapłani lub ich pomocnicy. Max MÜLLER (1869: 183), analizując rygwedyjską trylogię (1.170; 1.171; 1.165), sugeruje, że „dialog był powtarzany w czasie ofiary odprawianej na cześć Marutów i przypuszczalnie był odgrywany przez dwie grupy – jedną reprezentującą Indrę, drugą – Marutów i ich towarzyszy”. Obrzęd ofiarny angażuje całą społeczność – to samo zjawisko mogło mieć miejsce podczas przedstawiania takiego rodzaju widowiska rytualnego²⁰². Rozbudowany rytuał uwzględniający podział na role, odbywający się zgodnie z surowo przestrzeżoną strukturą działań, sam przecież jawi się jako swoisty teatr²⁰³. Widowisko rytualne, na wzór samego rytuału, odbywa się zgodnie z ustaloną strukturą. Określone gesty, działania i wypowiedzi mają zapewnić skuteczność odprawianego obrzędu.

Natjasiastra porównuje przedstawienie teatralne do obrzędu ofiarnego:

„Ta ofiara – pudza dla bogów na scenie – podobna jest do jądzi,

²⁰² Aktywne współuczestnictwo widzów w widowisku jest jednym z wyznaczników rytualnego charakteru przedstawienia. Do dziś w Indiach odbywają się widowiska rytualne, z których najbardziej znane są południowoindyjskie formy tejjam i mudijettu. W obu formach publiczność bierze czynny udział w przedstawieniu: rozmowa widzów z aktorem, wcielającym się w boga, kończy się błogosławieństwem indywidualnym i zbiorowym. Bezpośrednie zaangażowanie widzów w widowisko to udział w rytuale, mającym formę teatralnego przedstawienia. Praktykowane do dziś widowiska tego typu, będące częścią ceremonii ofiarnych, świadczą o głęboko zakorzenionej tradycji tej formy w Indiach. Zdajemy sobie sprawę, że może to być zbyt odległa dla epoki wedyjskiej paralela, analiza widowisk rytualnych może jednak wiele wnieść do badań nad genezą teatru nie tylko indyjskiego, ale teatru w ogóle.

²⁰³ Analogicznie w kulturze chrześcijańskiej liturgia mszy świętej bywa rozumiana jako widowisko odgrywane przez celebransą, będącego reprezentantem społeczności wiernych (JUNG (1992)).

Dlatego powinna być odprawiana przez twórców teatru z największym oddaniem”²⁰⁴.

Traktat szczegółowo wymienia wszystkie rytualne czynności związane między innymi z budową i konsekracją sceny, a także działania poprzedzające przedstawienie teatralne (*pūrva-raṅga*). Podobnie jak w każdym obrzędzie ofiarnym, zaniechanie choćby najdrobniejszego elementu rytuału niweczy wysiłek całego przedsięwzięcia. Czynności te są bardzo zrytualizowane. Przed każdym etapem wznoszenia budynku teatralnego składa się bogom ofiary w postaci kwiatów, kadzideł, jadła, wody. Miejsce wyznaczone na teatr wymaga rytualnego oczyszczenia, zaś termin samej budowy, jak i pierwszego przedstawienia określa astrolog. Konsekracja sceny to szereg rytuałów, z których każdy jest równie ważny. Ceremonię rozpoczyna się od złożenia hołdu bóstwom sceny. Ich obecność symbolizuje diagram narysowany na scenie. Odprawiający rytuał natjaczarja²⁰⁵ przywołuje bogów, aby zasiedli na swoich miejscach. Następnie „karmi” ich odpowiednim jadłem ofiarnym. Na środku sceny ustawia gliniany dzban z wodą i sypie kwiaty. Do dzbana wkłada się kawałek lustra lub złota. W dalszej części rytuału natjaczarja rozbija dzban i skrapia scenę resztkami wody. Kolejne etapy rytuału to: konsekracja instrumentów, uczczenie sztandaru Indry (*jarjara*) i ofiara ogniowa. Konsekrację sceny kończy inscenizacja walki dobra ze złem, której wykonawcami są pomocnicy sutradhary. Pantomima przypomina pojedynek inicjowany w czasie rytuału mahawraty. Walkę z „czarnym” siudrą wygrywa „biały” wajsja (KEITH (1924: 25)).

Preliminaria mają na celu uzyskanie przychylności bogów dla mającej się odbyć ofiary – przedstawienia. Inszenizacja teatralna to rekonstrukcja mitologicznych wydarzeń. Ich przedstawienie pozwala odtworzyć pierwotny porządek świata, ukazując tym samym prawdziwą naturę rzeczywistości. W ten właśnie sposób *Natjasthra* definiuje teatr:

„Ta natura świata, której towarzyszy szczęście i nieszczęście,
przedstawiona za pomocą różnych środków scenicznych, począwszy
od ciała,
ona właśnie nazywana jest teatrem”²⁰⁶.

²⁰⁴ NŚ 1.124:

*yajñena saṁmitaṁ hy etad raṅga-daivata-pūjanam /
tasmāt sarva-prayatnena kartavyaṁ nāṭya-yoktr̥bhiḥ //*

²⁰⁵ *Nāṭyâcârya* – ‘nauczyciel teatru’, najczęściej jest nim *sūtra-dhāra*, kierownik trupy i jej pierwszy aktor.

²⁰⁶ NŚ 1.119:

*yo yaṁ svabhāvo lokasya sukha-duḥkha-samanvitaḥ /
so 'ṅâdy-abhinayôpeto nāṭyam ity abhidhīyaté /*

Celem twórcy przedstawienia winno być wykreowanie na scenie takiej rzeczywistości, jaka pozwoli widzom doświadczyć prawdziwej „natury świata”. Rzeczywistość teatralna nie należy ani do porządku ziemskiego, ani też boskiego. Działanie sceniczne ma być działaniem archetypowym, odszczegółowionym (*sādhāraṇī-karaṇa*) – takim, z którym widz może się utożsamić. Maria Krzysztof BYRSKI (1986: 6) porównuje grę aktorską do kostiumu – odszczegółowione działanie sceniczne „staje się jak gdyby kostiumem, który przywdziewać może każdy widz”. Emocjonalny odbiór sztuki staje się możliwy dzięki obecności smaków estetycznych (*rasa*)²⁰⁷, których widz ‘kosztuje’ w trakcie przedstawienia. Doznanie estetyczne nosi cechy przeżycia mistycznego. Utożsamienie z rzeczywistością sceniczną (*tanmayī-bhāva*) pozwala doświadczyć cudownego smaku „jedności absolutnej jako nagrody spełnionych pragnień. *Raso vai saḥ* – esencja to On – Brahma, a więc cel ofiary wedyjskiej i cel wszystkich działań, które są nieskończonym jej uwielokrotnieniem” (BYRSKI (1968: 30)). Tak jak ofiarnik, poprzez czynności rytualne, staje się czynnym uczestnikiem dzieła stworzenia, tak samo widz teatru indyjskiego ma szansę być świadkiem wydarzeń mitologicznych.

Interpretacja przedstawienia teatralnego jako ofiary pozwala przypuszczać, że widowisko teatralne pierwotnie stanowiło część rytuału, a dopiero z czasem zyskało odrębną formę (BYRSKI (1974: 51)). Świadczy o tym również obecność elementów teatralnych w wedyjskim rytuale. Uroczyste ceremonie ofiarne były wielkimi świętami religijnymi. W ich przygotowaniu brała udział cała społeczność. Organizowane z wielkim rozmachem stawały się wielką sceną teatralną. W czasie rytuału przesilenia słonecznego, *mahā-vrata*, przy dźwiękach bębnów i lutni odgrywano pantomimiczne scenki. Oprócz klótni siudry i wajsji odnajdujemy inne epizody: młode panny prezentują taniec z naczyniami, uczeń bramiński prowadzi obsceniczny dialog z prostytutką, kapłan hotar (*hotṛ*) buja się na zawieszanej nieopodal huśtawce. Z kolei rytuał *vāja-peya*, przynoszący ofiarnikowi siłę i płodność, nie mógł się odbyć bez spektakularnego wyścigu siedemnastu rydwanów. Jego zwycięzcą był ofiarnik, który pod koniec rytuału wraz z żoną wspinał się na słup ofiarny symbolizujący słońce. Rytuał w wypadku, gdy ofiarnikiem był władca, stanowił preludeum do konsekracji królewskiej. W czasie radžasuji (*rāja-sūya*) inscenizowano zabór krów dokonany przez króla. Demonstracją potęgi władcy była ofiara z konia (*aśva-medha*). Najpierw kupowano i wybierano odpowiednio potężnego, jurnego ogiera,

²⁰⁷ *Rasa* – ‘sok’, ‘esencja’, ‘smak’. *Rasa* jest jedną z najważniejszych kategorii indyjskiej estetyki. Tradycja wymienia osiem smaków: smak bohaterstwa (*vira-rasa*), smak miłości (*śṛṅgāra-rasa*), smak gniewu (*raudra-rasa*), smak wesołości (*hāsyā-rasa*), smak patosu, smutku (*karuṇa-rasa*), smak przerażenia (*bhayānaka-rasa*), smak wstrętu (*bībhatsa-rasa*), smak zachwytu (*adbhuta-rasa*). Pod wpływem buddyzmu dodano smak spokoju (*śānta-rasa*).

następnie właściwie namaszczonego wypuszczano go na wolność wraz z setką innych koni. W towarzystwie eskorty czterystu młodych wojowników koń przez rok wędrował po królestwie. Złapanie wybranego konia przez innego władcę oznaczało detronizację, dlatego też najznamienitsi wojownicy w królestwie strzegli go pilnie przez cały rok. Po tym czasie sprowadzali go do pałacu, gdzie przygotowywano rytuał. Zwierzę kąpano i namaszczano. Po uroczystej ofierze zwierzęcej, liczącej setki ofiar, zabijano konia. Następnie inscenizowano osobliwą scenę: żony króla okrążały zwłoki ogiera, a jedna z nich kładła się przy nim w pozycji symbolizującej akt seksualny. W tym czasie kobiety i kapłani prowadzili obsceniczny dialog. Ofiarnik i oficjant zaś przerzucali się najwymyślniejszymi zagadkami. Na końcu ćwiartowano konia i gotowano z niego obiadę.

Kilkudniowe ceremonie ofiarne były nie tylko formą kultu religijnego, ale także wydarzeniem kulturalnym. Rytuał wedyjski, bogaty w elementy rozrywkowe i artystyczne, jawi się jako miejsce swoistego teatru. Jego wyjątkowa struktura pozwoliła francuskiemu badaczowi Louis RENO (1971: 101) określić ofiarę wedyjską jako „rodzaj dramatu ze swoimi aktorami, dialogiem, częścią muzyczną, interludiami i ze swoimi punktami kulminacyjnymi”. Można zatem przypuszczać, że rytuał wedyjski mógł być źródłem narodzin indyjskiego teatru.

Tradycja widowisk rytualnych w Indiach jest nadal żywa. Występujące w północnej Kerali widowiska tejjam stanowią rytuał sam w sobie²⁰⁸. W czasie widowiska przywołuje się boskie postacie. Tradycyjnie najważniejszą z nich jest bogini Bhagawati (*Bhāgavatī*). Aktor, wcielając się w postać boga, pragnie tym samym stworzyć boską rzeczywistość tutaj, na ziemi. Najważniejszą częścią widowiska jest taniec boga (*teyyam*), po którym aktor opowiada jego dzieje, używając pierwszej osoby na znak, że bóstwo weszło w jego postać. Recytacja przerywana jest gwałtownym tańcem bóstwa. Widzowie podążają za postacią. Gdy opowieść dobiegnie końca, bóg rozmawia z wiernymi. Pyta o problemy, jakie ich gnębią, udziela im porad, rozdaje błogosławieństwa. Widowisko kończy się ogólnym błogosławieństwem widzów. Po nim wierni składają bóstwu tradycyjnie krwawą, obecnie najczęściej roślinną, ofiarę. Głównym celem rytuału było bowiem uzyskanie błogosławieństwa, udzielanego przez przywołaną postać. Tejjam odprawia się z okazji świąt religijnych i w zależności od ich rozmiarów może być jedno- lub kilkudniowe. W przygotowaniu uroczystości bierze udział cała społeczność. Współuczestnictwo widzów w kreowanej rzeczywistości, cel i struktura widowiska pozwala traktować tejjam jako rytuał, z kolei jego artystyczna forma sprawia, że jest on teatrem.

²⁰⁸ Wiadomości dotyczące tejjam pochodzą z wykładów dr Bożeny Śliwczyńskiej: „Tradycje teatralne Indii”.

Tradycyjnie estetyka zachodnia postuluje, że o tym, czy dana prezentacja może być nazywana przedstawieniem, czy nie, świadczy istnienie podmiotu obserwującego. Badania nad widowiskami rytualnymi, występującymi w kulturach tradycyjnych na całym świecie, zmusiły teatrologów do stworzenia nowej definicji widowiska, uwzględniającej rytualne źródła sztuki teatralnej. Obecnie panuje zgodność co do tego, że „teatr narodził się z ceremonii religijnych, w czasie których uczestnicy jednoczyli się we wspólnych działaniach rytualnych” (PAVIS (2002: 445)). Struktura rytuału wedyjskiego, jak wykazaliśmy powyżej, potwierdza tę opinię. Natura związków zachodzących między teatrem a rytuałem stanowi przedmiot badań antropologii kultury. Ojcem założycielem antropologii kultury był Jean-Jacques ROUSSEAU (1966), który pierwszy – w 1762 roku – zwrócił uwagę na wartość widowisk odbywających się w czasie świąt religijnych. Za prekursora antropologii widowisk wyodrębnionej w ramach antropologii kultury uznaje się Antonina ARTAUD (1996), który jako pierwszy zwrócił uwagę na widowiska rytualne w kulturach tradycyjnych²⁰⁹. Porównanie odległych kultur może bowiem pomóc w zrozumieniu źródeł własnej kultury. Przekonanie to zaowocowało powszechnym zainteresowaniem humanistów kulturami tradycyjnymi. Teatr zaczęto dostrzegać nie tylko w budynku teatralnym. Badacze zaczęli zauważać zjawiska parateatralne czy teatralne występujące zarówno w życiu codziennym, reprezentującym sferę *profanum*, jak i w życiu religijnym – w sferze *sacrum*²¹⁰. Badając przejawy odbywającej się na różnych poziomach teatralizacji życia²¹¹, antropologowie starają się dociec źródeł teatralności. Mit uniwersaliów kulturowych kusi przede wszystkim praktyków teatru, takich jak Jerzy GROTOWSKI, Peter Brook czy Eugenio Barba. Laboratoryjna praca GROTOWSKIEGO miała na celu odnalezienie źródeł, które byłyby wspólne wszystkim ludziom, źródeł poprzedzających wszelkie różnice kulturowe. Badając techniki cielesne wykorzystywane nie tylko w teatrze, ale właśnie w rytuale, techniki pochodzące z różnych kultur tradycyjnych, szukał on samego źródła tych technik (GROTOWSKI (1987)). Poszukiwania elementów „obiektywnych”, transkulturowych, obecnych w technikach tradycyjnych, przywiodły go do

²⁰⁹ Więcej na temat antropologii widowisk, jej przedstawicieli i najważniejszych założeń zob. KOLANKIEWICZ (1996).

²¹⁰ Na rozwój myśli antropologicznej ogromny wpływ miały prace religioznawcy Mircei ELIADEGO. Mimo że obecnie można zauważyć większą rezerwę do jego koncepcji, nadal inspirują one antropologów kultury; zob. ELIADE (1996) i (2000).

²¹¹ Jak trafnie zauważył P. Stefanek, teatr tak naprawdę nigdy nie opuścił rytuału, ponieważ to właśnie rytuał od samego początku był silnie steatralizowany (PAVIS (2002: 47)). Mamy zatem do czynienia ze steatralizowanym rytuałem czy zrytualizowanym teatrem? Richard SCHECHNER (1988: 112) postuluje dwukierunkowy proces rozwoju obu zjawisk: „teatr rozwija się z rytuału i odwrotnie – rytuał rozwija się z teatru”.

sformułowania hipotezy antropologicznej: za pomocą technik tradycyjnych, które mają na celu obudzenie pierwotnych energii drzemiących w organizmie, możemy odkryć w sobie „cielesność dawną”, „korzenie istnienia” wspólne wszystkim ludziom (GROTOWSKI (2000)). Oczywiście pozostaje kwestią otwartą, czy w ogóle możemy mówić o jakiś wspólnych źródłach wszystkich kultur świata. Z GROTOWSKIM nie zgadza się Richard SCHECHNER (1985), amerykański teoretyk antropologii widowisk. Badając widowiska kultur tradycyjnych nie szuka tego, co jest dla nich wspólne, lecz raczej podkreśla to, co je różni, co stanowi o ich oryginalności. Próbuje odpowiedzieć na pytanie dotyczące genezy teatru, antropolog badający fenomen rytuału religijnego, traktując go jako miejsce narodzin sztuki widowiskowej. Możemy wiele zarzucić metodom badawczym antropologów, trudno jednak nie dostrzec wpływu, jaki ta dziedzina wywarła na rozwój współczesnej myśli teatralnej, zwłaszcza zaś na rozważania dotyczące genezy teatru. Rozpoczęta przez antropologów teatru debata na temat związku teatru i rytuału zakreśla coraz szersze kręgi, włączając do badań specjalistów z innych dziedzin – etnografów, etnologów, religioznawców, orientalistów, psychologów²¹².

Badanie widowisk rytualnych kultur tradycyjnych pozwala odnaleźć nić łączącą teatr z jego źródłami religijnymi. Rozszerzone granice definicji teatru dają nam prawo do wyobrażenia sobie, że z rytuału wedyjskiego rozwinął się teatr indyjski w swoich różnorodnych formach. Hymny dialogowe *Rygwedy* możemy z kolei traktować jako świadectwo obecności sztuki teatralnej we wczesnym okresie kształtowania się kultury indyjskiej. W jakim bowiem innym, jeśli nie scenicznym celu umieścili twórcy hymnów zajmujące ich opowieści w nietypowej dla wedyjskiej twórczości formie dialogowej? Rozmowa postaci pozwala konstruować akcję dramatyczną rozwijającą się w czasie teraźniejszym. Rozmowy bogów mogły być prezentowane podczas świąt religijnych. Mogły one stanowić część wedyjskiego rytuału bądź też towarzyszyć uroczystościom religijnym. Zarówno indyjska tradycja, jak i badania zachodniej teatrologii pozwalają nam przypuszczać, że indyjska tradycja teatralna wywodzi się z różnorodnego rytuału wedyjskiego. W tym kontekście rygwedyjskie dialogi można uznać za pierwsze teksty sceniczne, swoiste prascenariusze widowisk rytualnych.

²¹² Odbywa się to w myśl założeń patrona antropologii kultury Claude’a LÉVI-STRAUSSA (2000), wskazującego jako cel antropologii kultury „wiedzę całościową” na temat kondycji człowieka współczesnego.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD 1996 = Artaud, Antonin: *Teatr i jego sobowtór*. Tłum. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996.
- AV = *Atharva-Veda*. W. D. Whitney (tł.), Nag Sharan Singh (ed.): *Atharva-Veda-Samhitā*. Text with English Translation, Mantra, Index and Names of Rsis and Devatas. Trans. by W. D. Whitney, ed. by Nag Sharan Singh, vol. I, Nag Publishers, Delhi 1987.
- BYRSKI 1974 = Byrski, Maria Krzysztof: *Concept of Ancient Indian Theatre*. Munshiram Manoharlal, New Delhi 1974.
- BYRSKI 1986 = Byrski, Maria Krzysztof: *Nāṭya – o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*. Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1986.
- BYRSKI 1968 = Byrski, Maria Krzysztof: „Teatr i ofiara (Antyczny teatr indyjski a msza wedyjska)”, *Zeszyty Naukowe KUL* 2 (42) (1968) 20–30.
- CZAUSOW 1990 = Czausow, Wladimir: „On the R̥gveda 10.95 Once Again”, *Rocznik Orientalistyczny* XLVII/1 (1990) 147–160.
- ELIADE 1996 = Eliade, Mircea: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- ELIADE 2000 = Eliade, Mircea: *Traktat o historii religii*. Tłum. J.W. Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- ELIZARENKOVA 1989 = Елизаренкова, Татьяна Я.: *Ригведа, Мандалы I–IV*; Изд. Наука, Москва 1989.
- ERMAN–TIOMKIN 1987 = Erman, Wladimir; Tiomkin, Erman: *Mity starożytnych Indii*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.
- O’FLAHERTY 1981 = O’Flaherty, Wendy Doniger: *The Rig-Veda. An Anthology*. Penguin Books, London 1981.
- O’FLAHERTY 1994 = O’Flaherty, Wendy Doniger: *Hindu Myths. A Sourcebook*. Penguin Books, London 1994.
- GAWROŃSKI 1946 = Gawroński, Andrzej: *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*. Z wstępem, uwagami i streszczeniem francuskim E. Słuszkiewiczza. Polska Akademia Umiejętności, Prace Komisji Orientalistycznej Nr 35, Kraków 1946.
- GELDNER 1951–1957 = Geldner, Karl Friedrich: *Der Rigveda. Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen von Karl Friedrich Geldner*. Vol. I–III, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1951–1957.
- GROTOWSKI 1987 = Grotowski, Jerzy: „Teatr Źródł”, *Zeszyty Literackie* [Paryż] 19 (1987) 100–120.
- GROTOWSKI 2000 = Grotowski, Jerzy: „Tu es le fils de quelqu’un”, tłum. Ludwik Flaszen, *Didaskalia* 39 (2000) 4–17.

- HANDIQUE 2001 = Handique, K.: *Apsarases in Indian Literature*. Decent Books, New Delhi 2001.
- HERTEL 1904 = Hertel, Johannes: „Der Ursprung des indischen Dramas und Epos”, *Wiener Zeitschrift für Kunde des Morgenlandes* 18 (1904) 140–160.
- JUNG 1992 = Jung, Carl Gustav: *Symbole przemiany w mszy*. Tłum. R. Reszke, Sen, Warszawa 1992.
- JUREWICZ 2001 = Jurewicz, Joanna: *Kosmogonia Rygwedy. Myśl i metafora*. Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001.
- KEITH 1924 = Keith, A.B.: *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*. Calderon Press, London 1924.
- KOLANKIEWICZ 1996 = Kolankiewicz, Leszek, „Spojrzenie z bliska i z oddali – z Leszkiem Kolankiewiczem rozmawia Paweł Goźliński”, *Teatr* 7/8 (1996) 6–10.
- LEVI-STRAUSS 2000 = Lévi-Strauss, Claude: *Antropologia strukturalna*. Tłum. Krzysztof Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- MACDONELL 1958 = Macdonell, Arthur Anthony: *A History of Sanskrit Literature*. Munshiram Manoharlal, Delhi 1958.
- MICHALSKI 1971 = Michalski, Franciszek: *Hymny Rygwedy*. Ossolineum, Wrocław 1971.
- MÜLLER 1869 = Müller, F. Max: *Rig-veda-Samhita*. London 1869.
- MÜLLER 1891 = Müller, F. Max: *Vedic Hymns*. Calderon Press, London 1891.
- NSĪ = *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī of Abhinavaguptācārya*. Edited by R.S. Nagar, vol. I, Primal Publications, Delhi 1994.
- OLDENBERG 1883 = Oldenberg, Hermann: „Das altindische Ākhyāna”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 37 (1883).
- PAVIS 2002 = Pavis, Patrice: *Słownik terminów teatralnych*. Tłum., oprac., uzup. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2002.
- RENOU 1971 = Renou, Louis, *Vedic India*. Translated by P. Spratt, Indological Book House, Varanasi 1971.
- ROUSSEAU 1966 = Rousseau, Jean-Jacques: *Umowa społeczna*. Tłum., oprac. B. Baczek, PWN, Warszawa 1966.
- RV = *R̥g-veda*. F. Max Müller (red.): *Rig-veda-samhitā. The Sacred Hymns of the Brāhmaṇs together with Commentary of Sāyaṇāchārya*. Vol. I–IV, Krishnadas Academy, Varanasi 1983 [Reprint. 2. wyd.: London, I–II: 1890, III–IV: 1892].
- ŚB = *Śata-patha-brāhmaṇa*. W: *Otto Böhtlingk's Sanskrit-Chrestomatie*. 3. Aufl. hrsg. von R. Garbe, H. Haessel Verlag, Leipzig 1909.

- SCHAYER 1988 = Schayer, Stanisław: *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Mejer, Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk Orientalistycznych, PWN, Warszawa 1988.
- SCHECHNER 1985 = Schechner, Richard: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- SCHECHNER 1988 = Schechner, Richard: *Performance Theory*. Routledge, New York–London 1988.
- von SCHRÖDER 1908 = von Schröder, Leopold: *Mysterium und Mimus im Rigveda*. H. Haessel Verlag, Leipzig 1908.
- ŚLIWCZYŃSKA 2001 = Śliwczyńska, Bożena: „Kudijattam: wczoraj, dziś i jutro”, *Przegląd Orientalistyczny* 3–4 [198-199] (2001) 232–238.
- ŚLIWCZYŃSKA 2003 = Śliwczyńska, Bożena: „Widuszaka i Omkara”, *Studia Indologiczne* 10 (2003) 185–191.
- VU = Kālidāsa: *Vikramōrvaṣīya*. Shankar Pāṇḍurang Paṇḍit (red.): *The Vikramorvaṣīyam, a Sanskrit Play by Kālidāsa. Edited with English Notes Containing Extracts from two Commentaries, by ..., Revised and Improved by Bhāskar Rāmāchandra Arte*. Bombay Sanskrit Series, vol. XVI, Javaji Dadaji's „Nirnaya-sagar” Press, Bombay 1901.

Akcentowanie tekstu RV opracowano na podstawie edycji Aufrechta (*Die Hymnen des Rigveda*. Hrsg. von Theodor Aufrecht. 2 Bände. Adolph Marcus, Bonn 1877) i elektronicznej wersji (opr. Hiroshi Kumamoto – <http://www.gengo.l.u.-tokyo.ac.jp/~hkum/rigveda.html>) wydania: *Rig Veda, A Metrically Restored Text*. Edited by Barend A. van Nooten and Gary B. Holland. Harvard Oriental Series, vol. 50, Harvard University Press 1994. (Zob. też <http://www.people.fas.harvard.edu/~witzel/RV.htm>). – Przypis redakcji.

Koncepcja karak w *Asztadhjaji* Paniniego

MAŁGORZATA SULICH

Pāṇini (dalej P.) w *Asztadhjaji* (*Aṣṭādhyāyī*, dalej A) w 4. padzie (*pada*) 1. adhjaji (*adhyāya*) zajmuje się analizowaniem relacji w zdaniu od strony nie tylko syntaktycznej, ale i semantycznej, a może przede wszystkim tej ostatniej. Wprowadza tam pojęcie ‘*kāraka*’. Nie jest zbyt dokładnym stwierdzenie, że *kāraka* jest kategorią ściśle semantyczną, ale jej naturę dobrze oddaje zdanie CARDONY (1997: 220), który twierdzi, że *kāraka* „jest etapem pośrednim pomiędzy semantyką a wyrażeniem gramatycznym utworzonym dzięki regułom gramatycznym”¹. Termin ten określa relacje pomiędzy czasownikiem i rzeczownikiem w zdaniu, a konkretnie relacje, w jakiej stoi rzeczownik do czasownika. Relacje te następnie wyrażane są przypadkami rzeczownika, co jednak nie oznacza, że jedna *kāraka* wyrażana jest jednym przypadkiem.

1. Rodzaje karak.

P. wprowadza temat karak następująco:

A 1.4.23: *kārake*.

„[Wszystkie następne sutry aż do 1.4.55 włącznie wchodzą w zakres kategorii] ‘*kāraka*’”.

Sutra ta rozpoczyna dział opisujący relacje zachodzące w zdaniu, zawsze między formami werbalnymi a nominalnymi. Jest to tzw. *adhikarasutra* (*adhikāra-sūtra*), czyli taka, która wprowadza określony temat i stoi na czele bloku tematycznego². Ponadto znajduje się ona w pierwszej adhjaji A, w której P. wprowadza terminy techniczne (*saṃjñā*), można by się więc spodziewać, że jest to właśnie tego typu *saṃjñā-sūtra*. Tutaj jednak napotykamy pewne trudności natury technicznej. Po

¹ „This categorization serves as an intermediary between semantics and grammatical expressions derived by the rules of grammar”.

² Por. WIELIŃSKA (1996: 140).

pierwsze termin ‘*kāraka*’ nie został przez P. w żaden sposób zdefiniowany, czego można by się spodziewać, jeśli istotnie miałby on pełnić funkcję terminu technicznego. Ponadto autor w swoim traktacie konsekwentnie wprowadza nowe terminy, stawiając je zawsze w *nom. sg.* bądź *pl.* Termin ‘*kāraka*’ widnieje jednak w sutrze w *loc. sg.* i przez to trudno uznać ją za definicję. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że wymieniona sutra została umieszczona w części A, obejmującej sutry 1.4.1–2.3.38. W części tej obowiązuje zasada przyporządkowania jednego terminu (*saṃjñā*) do określonego elementu³. Gdyby więc *kāraka* była terminem technicznym, zachodziłby konflikt pomiędzy tym terminem a następującymi po nim poszczególnymi typami karak. Mielibyśmy do czynienia z przypisaniem dwóch terminów do jednego elementu, co w tej części A jest zabronione⁴. Jeśli jednak zinterpretujemy termin ten w sposób, na jaki pozwala *loc. sg.*, to otrzymamy *loc.*, który określa nam klasę (*jāti*), do której będą należały kolejno wymieniane elementy. Forma lokatywna wyrazu będzie zatem znaczyć tyle, co „pomiędzy/wśród karak” (*kārakeṣu*).

Jak pisałam wyżej, *kāraka* jest kategorią, która określa nam relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami w zdaniu. Przyzwyczajeni jesteśmy w językoznawstwie zachodnim do analizowania struktury zdania od strony kategorii podmiotu, orzeczenia itp. W ujęciu sanskrytu, proponowanym nam przez P., takie pojęcia nie istnieją. Podstawowym problemem jest nie to, co jest podmiotem w zdaniu, ale to, kto jest rzeczywistym wykonawcą czynności oraz w jakiej relacji do czynności, wyrażonej formą czasownikową, stoją poszczególne elementy zdania. Wedle kategorii europejskich, różne czasowniki występują w połączeniu z różnymi przypadkami. W ujęciu tradycyjnej indyjskiej myśli gramatycznej, na początku są relacje (karaki), które dopiero na kolejnym etapie tworzenia wyrażane są przypadkami gramatycznymi. Zmiana przypadku nie występuje bez uzasadnienia, ale poddyktowana jest zmianą karaki, a więc relacji rzeczownika w stosunku do czasownika. Zmiana następuje zatem na poziomie znaczenia, a nie tylko formy słowa. Podkreślony jest więc aspekt semantyczny, nie zaś syntaktyczny, co oczywiście nie oznacza, że ten ostatni jest bez znaczenia. Warto przy okazji podkreślić, że karaki i przypadki (*vibhakti*) reprezentują dwa odrębne poziomy: karaki to poziom, na którym określone zostają poszczególne relacje; *vibhakti* zaś to realizacja tych relacji. Do tego przejdę w dalszej części artykułu.

³ A 1.4.1: *ā kaḍarād ekā saṃjñā*.

⁴ Tym niemniej Patańdzali (Patañjali) podtrzymuje pogląd, że występujący tu termin ‘*kāraka*’ musi być terminem technicznym. Argumentuje, że brak jego zdefiniowania może wynikać z faktu, iż termin ten jest dość oczywisty i zrozumiały i dzięki temu może zostać uznany za *anvartha-saṃjñā*, czyli taki, który wyraża swoje etymologiczne znaczenie wprost. Por. SHARMA (1987: 143).

P. wyróżnia 6 karak, oznaczających 6 typów relacji między czasownikiem a rzeczownikiem. Każda z nich, jak to zresztą wynika z ich nazwy⁵, jest nośnikiem czynności (*kriyā*). Właśnie owa czynność jest centralnym punktem całej struktury, poszczególne karaki zaś są elementami, które prowadzą, niejako pomagają w wypełnieniu bądź powstaniu tejże czynności. Każda z nich ma w danej czynności swój udział⁶. Wyróżnia się następujące karaki: *kartṛ* (wykonawca czynności), *karman* (przedmiot czynności), *karana* (instrument), *sampradāna* (adresat/odbiorca czynności), *apādānā* (punkt wyjścia) oraz *adhikarāna* (miejsce czynności). W A nie występują one jednak w takiej kolejności. Ich kolejność uzależniona jest oczywiście od reguł panujących w A. W obrębie poszczególnych karak autor dzieła sutry na (1) ogólne (*sāmānya*), czyli takie, które ustalają ogólną, podstawową cechę, charakteryzującą dany termin, (2) szczegółowe (*viśeṣa*), czyli leksykalne, które czynią warunek ogólny bardziej konkretnym i często podają dodatkowe sytuacje odnoszące się do danej karaki, oraz (3) pozostałe (*śeṣa*), które pozwalają na objęcie pozostałych przypadków, nie dających się inaczej zakwalifikować.

1.1. *Apādāna*:

A 1.4.24: *dhruvam apāye 'padānam*.

„*Apādāna* to [*kāraka*, która określa] punkt nieruchomy w momencie ruchu ‘od’/ odejścia”.

Jest to sutra ogólna, która opisuje generalną zasadę (*sāmānya*), warunek, jaki musi być spełniony, by daną karakę móc nazwać apadaną. Dalej P. opisuje inne przypadki, w jakich należy taki termin przypisać określonymu elementowi. Tutaj posługuje się już konkretnymi przykładami użycia, konkretnymi czasownikami. Na przykład A 1.4.25 ustanawia apadane w odniesieniu do czasowników wyrażających

⁵ Termin *kāraka* jest utworzony od czasownika \sqrt{kr} za pomocą sufiksu pierwotnego (*kṛt*) *ṅvul* (A 3.1.133: *ṅvul-tṛcau* – „Sufiksy *ṅvul* i *tṛc* są [dodawane po wszystkich rdzeniach werbalnych]”), zastąpionym przez *aka* (A 7.1.1: *yu-vor anākau* – „*Ana* i *aka* zastępują odpowiednio *yu-* i *vu-* [w sufiksie]”) i mającym znaczenie kartara (A 3.4.67: *kartari kṛt* – „Sufiksy *kṛt* [są dodawane] w znaczeniu nazwy wykonawcy czynności”).

⁶ Ciekawie oddaje ten układ DESHPANDE (2002: 152–153), ukazując model karak jako koło karak (*kāraka-cakra*), w którym centralnym punktem jest właśnie czynność (*kriyā*), a karaki ustawione są na obrzeżach koła w równej odległości od jego środka. Pokazuje to dokładnie, że każda *kāraka* pełni w zdaniu określoną i równie ważną funkcję; przyczynia się do wykonania wyrażonej czynności.

strach, ochronę⁷; A 1.4.26 w połączeniu z czasownikiem *parā√ji* ('ulec, zostać pokonanym')⁸ etc.

1.2. *Sampradāna*:

A 1.4.32: *karmanā yam abhipraiti sa sampradānam.*

„*Sampradāna* [to *kāraka* wyrażająca] tego, kogo ma się na celu, wykonując daną czynność, [tj. adresat tej czynności]”.

Jakkolwiek jest to ogólna definicja, odnosi się ona w dużej mierze do czasowników wyrażających dawanie, na co zresztą wskazuje nazwa karaki – '*sampradāna*' – od czasownika $\sqrt{dā}$ z praeverbiami *sam-* i *pra-*. Również i w tym wypadku w następnych sutrach P. precyzuje, o jakie czasowniki bądź typy czasowników chodzi. I tak na przykład *sampradāna* pojawia się przy czasownikach wyrażających sympatię (A 1.4.33)⁹, przy kauzatywnej formie czasownika \sqrt{dhr} – 'być dłużnym' (A 1.4.35)¹⁰, czy wreszcie przy czasowniku \sqrt{krudh} – 'gniewać się na kogoś' (A 1.4.37)¹¹. Ciekawe jest to, że wyjątki od stosowania *sampradāna* (zawarte w sutrach 1.4.38–41) zalecają *karmanā* na miejsce adresata.

1.3. *Karāṇa*.

A 1.4.42: *sādhakatamaṁ karaṇam.*

„*Karāṇa* [to *kāraka* wyrażająca] instrument najlepszy [do wykonania czynności]”.

W powyższej sutrze zwraca uwagę użycie stopnia najwyższego (sufiks *-tamaP*) dla podkreślenia instrumentu. Wszystkie karaki bowiem służą, pomagają w wykonaniu czynności. Wszystkie zatem mogłyby otrzymać termin *karāṇa*. Tak się jednak nie dzieje, gdyż P. podkreśla (za pomocą stopniowania przymiotnika), że jedynie

⁷ *bhī-trārthānām bhaya-hetuḥ*. – „[*Apādāna* jest karaką, która występuje] po słowach oznaczających strach lub ochronę, jeśli określa przyczynę lęku”.

⁸ *parājer asoḍhaḥ* – „[*Apādāna* jest karaką, która występuje] razem z czasownikiem «być wyczerpanym», [by określić coś], co jest nie do zniesienia”.

⁹ *rucy-arthānām prīyamāṇaḥ*. – „[Osoba lub rzecz, która] jest zadowolona, [jest nazywana *sampradāna*, jeśli występuje razem] z czasownikami, oznaczającymi «lubić»”.

¹⁰ *dhārer uttama-rṇaḥ*. – „[*Sampradāna* wyraża osobę], która jest czymś dłużnikiem, [jeśli występuje] po czasowniku «być winnym, dłużnym»”.

¹¹ *krudha-druhe rṣyāsūyārthānām yaṁ prati kopāḥ*. – „[*Sampradāna* wyraża osobę], w stronę której został skierowany gniew, [kiedy występuje] z czasownikami, mającymi znaczenie: być złym (\sqrt{krudh}), krzywdzić (\sqrt{druh}), zazdrościć ($\sqrt{rṣya}$), umniejszać (*āsūya*)”.

ten instrument, który bezpośrednio służy wykonaniu czynności, powinien otrzymać taki termin.

1.4. *Adhikaraṇa*.

A 1.4.45: *ādhāro 'dhikaraṇam*.

„*Adhikaraṇa* [to *kāra* wyrażająca] miejsce, [w którym czynność ma miejsce]”.

Adhikaraṇa jest karaką, której P. nie poświęcił zbyt wiele miejsca ani uwagi. Charakteryzuje ją ta jedna ogólna sutra, od której mamy potem trzy wyjątki, wprowadzające *karmana* w miejsce *adhikaraṇa*. Jednakże komentatorzy poświęcają tej karace więcej uwagi, wyróżniając trzy jej rodzaje:

- (1) *vyāpya* („to, co jest do przeniknięcia”) – kiedy miejsce całkowicie ogarnia obiekt, np.:
tileṣu tailam – „olej jest w ziarnach sezamowych”;
- (2) *aupaśleṣika* („wyrażająca bezpośredni kontakt”) – kiedy obiekt jest położony w pobliżu, np.:
gaṅgāyām ghoṣaḥ – „osada pasterska znajduje się na brzegu Gangesu”;
- (3) *vaiṣayika* („mająca określony cel/zakres”) – kiedy nie ma żadnego fizycznego kontaktu ani nawet bliskości, a mimo to stosuje się *adhikaraṇa*, np.:
gurau vasati – „[x] mieszka z nauczycielem”¹².

1.5. *Karman*.

A 1.4.49: *kartur īpsūtatamaṁ karma*.

„*Karman* [to *kāra* wyrażająca] to, co jest najbardziej upragnione przez wykonawcę czynności”.

Ta pierwsza i najbardziej ogólna sutra określa istotę *karmana*, nie jest to jednak jedyna sutra poświęcona tej karace. W powyższych przykładach mieliśmy do czynienia ze schematem: sutra ogólna (*sāmānya*) i szczegółowa (*viśeṣa*). Tutaj rzecz przedstawia się nieco inaczej. Oprócz właśnie przytoczonej są jeszcze dwie, które charakteryzują tę karakę.

A 1.4.50: *tathā-yuktaṁ cānīpsitaḥ*.

„[Jeśli] to, co jest [najbardziej] niechciane, stoi w takiej samej relacji, też [jest nazywane karmanem]”.

¹² SHARMA (1987: 155).

A 1.4.51: *akathitaṃ ca*.

„To, co nie zostało powyżej sklasyfikowane, też [nazwane jest karmanem]”.

Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na tę ostatnią sutrę. Jest to przykład ostatniego rodzaju sutr: *śeṣa*. W użyciu rzeczywiście widać, jak dużo mamy przypadków karmana w połączeniu z różnymi czasownikami. Stąd też zachodzi konieczność włączenia wszystkich tych sytuacji, których inaczej nie dałoby się zaklasyfikować.

1.6. *Kartṛ*.

A 1.4.54: *svatantraḥ kartā*.

„*Kartṛ* [to *kāraka* wyrażająca] to, co jest niezależnym [wykonawcą czynności]”.

Kartṛ to bezpośredni wykonawca bądź też sprawca czynności. Stąd też jego określenie jako *svatantra* – ‘niezależny’. Jest to bowiem jedyna *kāraka*, która nie zależy od żadnej innej, nie jest innym podporządkowana. Inaczej sprawa ma się w wypadku pozostałych karak, o czym poniżej. Istotne jest to, że P. opisuje sprawcę czynności jeszcze jedną sutrą, następną w kolejności.

A 1.4.55: *tat-prayojako hetuś ca*.

„[Ten, który jest niezależny] oraz jest przyczyną czynności lub powoduje jej wykonanie, [też jest nazwany *kartṛ*]”.

W tej sutrze, która jest zarazem ostatnią, zamykającą dział karak, P. przedstawia sytuację występującą w zdaniach kauzatywnych. Termin *prayojaka* wskazuje, że to nie on jest bezpośrednio wykonawcą czynności, ale powoduje jej wykonanie przez inny obiekt.

Zwraca uwagę jeszcze jeden fakt. *Kartṛ* jest karaką całkowicie niezależną, w przeciwieństwie do innych. Wszystkie pozostałe mogą być zarówno zależne od kartara, jak i niezależne w odniesieniu do własnej czynności. Wspomniałam wyżej, że każda *kāraka* jest nośnikiem jakiejś czynności, aktywności (*kriyā*), na co wskazuje ich nazwa. Tak więc może zarówno pomagać w wykonaniu głównej, nadrzędnej czynności, jak i wykonywać własną. Fakt, że P. w A ustawił kartara na ostatnim miejscu, świadczy o tym, że jest on niejako nadrzędny w stosunku do innych karak. Nie może bowiem istnieć *karman* bez kartara, natomiast sam *kartṛ* zawsze może. W tym wypadku potrzebny jest tylko jeden punkt odniesienia (czyli wykonawca czynności i jej przedmiot), natomiast w wypadku innych karak często jeden nie wystarczy. Na przykład *sampradāna* potrzebuje dwóch punktów odniesienia:

kartara i karmana (musi być ktoś, kto daje, i musi istnieć przedmiot czynności, by można było mówić o jej adresacie)¹³.

Podsumowując to, co dotychczas zostało powiedziane na temat karak, trzeba podkreślić ich zdolność do zawierania w sobie jakiejś czynności. Z drugiej strony należy zauważyć, że nie są one sobie równorzędne, co zresztą znajduje wyraz w ich układzie w obrębie struktury A. Przywołany przeze mnie we wstępie układ koncentryczny karak, z aktywnością (*kriyā*) w centrum, wydaje się być poprawny, choć jednak trochę za wąski w postrzeganiu struktury karak. Nie ulega też wątpliwości, że P. nigdy nie stosował takiego systemu. Jest to pogląd późniejszych komentatorów¹⁴. Wydaje się więc, że do struktury karak pasowałby inny układ, dobitniej pokazujący współzależności poszczególnych relacji. Na początku takiego układu oczywiście stałaby będąca punktem wyjścia *kriyā*, która byłaby wykonywana przez kartara i która miałaby swój przedmiot: *karman*. W następnej kolejności można wyróżnić adresata danej czynności (*sampradāna*), który potrzebuje do swego istnienia, jak wspomniałam wyżej, zarówno sprawcy, jak i przedmiotu czynności. W takiej postaci układ ten jawi się linearnie. Czy jest tak jednak w rzeczywistości i czy o to mogło chodzić P.? Sprawa się komplikuje, jeśli uwzględnimy pozostałe trzy karaki. *Karaṇa* jest związana już bezpośrednio i jedynie z kartarem, jako instrument, którym wykonuje on daną czynność. Zarówno zaś *kartā*, jak i *karman* mogą mieć swoje miejsce, wyrażone przez *adhikaraṇa*. Pozostaje jeszcze *apādāna*, która zdaje się oscylować troszkę dalej od tego układu, gdzieś pomiędzy karmanem a kartarem¹⁵.

2. Koncepcja intencji wypowiedzi (*vivakṣā*).

Pozostaje nam do wyjaśnienia kwestia intencji mówiącego. Chociaż nigdzie nie zostało to u P. *explicite* stwierdzone, musiał on zakładać istnienie intencji (*vivakṣā*), która warunkowała formowanie poprawnych gramatycznie zdań. Możemy o tym wnioskować nie tylko ze struktur, które A uznaje za poprawne, ale oczywiście i z komentarzy. Wspominają bowiem o tym już najwcześniejsze dostępne nam komentarze Katjajany (Kātyāyana) i Patańdzalego (Patañjali). Mówią oni przy tym, że jakkolwiek P. nie stwierdza tego faktu, nie nazywa takiego procesu czy zabiegu świadomego formowania zdań intencją, to jednak zakłada jej istnienie i stosownie do tego układu działań dotyczący karak. Nieprzypadkowo P. umieszcza go pod

¹³ Zob. też DESHPANDE (2002: 156).

¹⁴ Kilku autorów z późniejszej tradycji sanskryckiej ujmuje karaki właśnie w model koła, np. Vararuci czy Bhavānanda Siddhāntavāgīśa. Zob. też. DESHPANDE (2002: 152 n. 1).

¹⁵ DESHPANDE (2002: 158 figure 5).

paribhaszą (*paribhāṣā*), czyli sutrą interpretacyjną 1.4.1¹⁶. Tę część A cechuje jednak jeszcze jedna *paribhāṣā*. Sutra 1.4.2 mówi o tym, że „w wypadku konfliktu dwóch sutr stosuje się sutrę późniejszą w kolejności występowania [w A]” (*vipratīṣedhe paraṁ kāryam*). Jest to sutra bardzo istotna z punktu widzenia koncepcji wiwakszy. Pozwala ona bowiem na sformułowanie wypowiedzenia zgodnie z intencją mówiącego. We wcześniejszej części artykułu opisałam poszczególne karaki oraz to, kiedy i jak występują; często ich użycie warunkowane jest semantycznie czy leksykalnie. Użycie karak więc wydaje się być dość jasno i precyzyjnie sformułowane. Sutra 1.4.2 pozwala jednak na pewną dowolność. Mówiący ma bowiem możliwość podkreślenia takiego bądź innego aspektu danej czynności. Jeśli decyduje się na podkreślenie istoty bycia wykonawcą czynności (*kartṛtva*) w wypadku innej karaki niż sam *kartṛ*, pojawia się konflikt między dwoma pojęciami. Wyraz, który ze względu na swoje właściwości podpada pod daną kategorię (np. *karaṇa*), dzięki intencji mówiącego zostaje kartarem w zdaniu. Jak można jednocześnie zastosować na przykład *karaṇa* i *kartara*? Jest to niemożliwe zarówno logicznie jak i, w tym wypadku, formalnie. Jest to bowiem dział, w którym jednemu elementowi przypisuje się jedną nazwę¹⁷. Nie ma więc możliwości, by jeden i ten sam wyraz w zdaniu był uznawany jednocześnie za dwie karaki: nie może być jednocześnie *kartarem* i *karaṇa*. Dzięki sutrze 1.4.2 sprawa się wyjaśnia. W wypadku konfliktu jakiegokolwiek karaki z *kartarem* zawsze wygrywa *kartṛ*, gdyż sutra go opisująca jest ostatnią w całym układzie. Kilka przykładów na pewno sprawę wyjaśni:

- (1) *Devadattaḥ sthālyāṁ pacati*. – „Dewadatta gotuje w garnku”.
- (2) *dhanur vidhyati*. – „Łuk przeszywa”.
- (3) *Devadatto 'sinā chinatti*. – „Dewadatta mieczem tnie”.
- (4) *asiś chinatti*. – „Miecz tnie”.
- (5) *sthāli pacati*. – „Garnek gotuje”.

Powyższe przykłady pokazują, jak zmienia się forma zdania i użycie karak w zależności od intencji mówiącego. Jak pisałam wyżej, jedyną całkowicie niezależną karaką, taką, która uzależnia od siebie również pozostałe, jest *kartṛ*. Jak jednak wynika z przedstawionych przeze mnie zdań, element, który w jednym zdaniu był instrumentem: (3), w następnym może się okazać wykonawcą czynności: (2) i (4). Oba te przypadki są gramatycznie poprawne, ale jednocześnie zastanawia nas, jak logicznie jest to możliwe. Jak wiemy, każda *kāraka* jest nośnikiem jakiejś czynności. Jest jednocześnie *svatantra* (‘niezależna’) i *asvatantra* (‘zależna’). Jest *asvatantra*, kiedy stanowi część składową innej czynności, kiedy czynność sobie

¹⁶ Patrz wyżej przypis 3.

¹⁷ Patrz s. 119.

właściwą podporządkowuje tej głównej, wykonywanej przez kartara. Wtedy ich własna czynność zepchnięta jest na dalszy plan. Tak jest w przypadku (3), gdzie *asi* ('miecz') jest tylko instrumentem: tu nacisk położony jest na prawdziwego wykonawcę czynności. Kiedy jednak podkreślamy fakt cięcia przez miecz bądź przekłuwania przez łuk, kiedy te czynności, które są dla nich właściwe, zostają uwidocznione w wypadku braku głównego wykonawcy czynności, wtedy to one przejmują rolę kartara w zdaniu. Jest to możliwe także dzięki temu, że *karana* została zdefiniowana jako „najlepszy, najbardziej odpowiadający środek” (*sādhakatama*), a więc najbliższy czynności, która jest przez niego wykonywana¹⁸. Wtedy *karana* zyskuje miano kartara. Jak widać z powyższych przykładów, sytuacja taka dotyczy nie tylko *karany*, ale także i innych *karak*, choć nie wszystkich. Spoglądając na zdania (1) i (5) widzimy, że to, co było *adhikarānā* w zdaniu (1), stało się *kartarā* w zdaniu (5). Garnek, o którym mowa, bierze udział w czynności gotowania: wówczas jest podrzędny (*asvatantra*). Jednocześnie jednak wykonuje on na przykład czynność zawierania ryżu, która jest dla niego właściwa. W wypadku braku głównego wykonawcy czynności (w tym wypadku: Dewadatty) garnek staje się *svatantra* i dzięki temu może przyjąć termin '*kart*' na swoje określenie. Zmiany, jak zaznaczyłam, nie mogą dotyczyć wszystkich *karak*. W rzeczywistości takie zdania można przekształcać wedle tych reguł tylko w wypadku trzech (wyłączając *kartara*) *karak*: *karmana*, *karany*, *adhikarany*. Zarówno *sampradāna*, jak i *apādāna* nie mogą nigdy występować w roli wykonawcy czynności¹⁹. Mówiący może chcieć podkreślić ten bądź inny aspekt, co powoduje takie dość dowolne, jak widzimy, użycie *karak*. Włączenie koncepcji *viwaksy* (intencji) do procesów gramatycznych pokazuje, jak dalece niesformalizowana jest z kolei koncepcja *karak* i jak daleko idąca dowolność ją cechuje. W moim przekonaniu jest to dowód na to, że P. rzeczywiście opisywał język, jakim się posługiwał: język mówiony.

3. Karaki a *wibhakti*.

Ostatnim problemem, który chciałabym poruszyć, jest kwestia realizacji gramatycznej *karak*. Powyżej spróbowałam oddać ich charakter oraz sposób ich działania. Teraz chciałabym zejść niżej na poziom, na którym *karak* otrzymują określone przypadki i są wyrażane w taki, a nie inny sposób. Zwracałam już uwagę na fakt, że nie występuje tutaj przyporządkowanie jeden do jednego. Nie mamy do czynienia z sytuacją, gdzie jedna *kāraka* odpowiada tylko jednemu przypadkowi, z tej prostej

¹⁸ Zob. także SCHARF (2002: 135).

¹⁹ Patañdzali (Mbh 1.204) jednak podaje przykład *apadany* przekształconej w *kartara*: zdanie *balāhako vidyotate* („chmura się błyska”) powstaje ze zdania *balāhakād vidyotate* („błyska się z chmury”); za: SHARMA (1987: 151–152).

przyczyny, że karaki to nie są przypadki. To istotna różnica między tradycyjną sanskrycką myślą gramatyczną a naszym postrzeganiem relacji syntaktycznych. Warto jeszcze raz przypomnieć, że *kāraka* to relacja między rzeczownikiem a czasownikiem, co ma istotne znaczenie dla ich wyrażania. Warto jednak również zaznaczyć, że układ karak i układ przypadków, którymi są one wyrażane, się nie pokrywają.

Dział dotyczący przypadków (*vibhakti*) znajduje się już w 3. padzie (*pāda*) 2. adhjaji. Rozpoczyna go sutra 2.3.1: *anabhihite* – „jeśli nie zostało wyrażone inaczej”. To bardzo ważna sutra, mówiąca o tym, że *kāraka* (bądź też innego rodzaju relacja, na przykład między dwoma rzeczownikami) może zostać wyrażona przypadkiem tylko wtedy, gdy nie została już wyrażona inaczej (na przykład formą czasownika). Temat ten rozwinę w dalszej części artykułu, przy okazji omawiania *karmana* i *kartara*.

3.1. *Apādāna*.

A 2.3.28: *apādāne pañcamī*.

„Piąty przypadek (*ablatus*) [dodawany jest], gdy wyrażana jest *apādāna*”.

Jest to sutra bardzo ogólna, określająca typową sytuację, np.: *v r k ṣ ā t paṇam patati* – „z d r z e w a spada liść”. Nie oznacza to jednak, że *abl.* określa jedynie apadane. Pozostałe jednak sytuacje, w których stosuje się *abl.*, nie dotyczą już karak, poza jedną. Sutra 2.3.7²⁰ pokazuje sytuację relacji między dwiema karakami (odnoszącymi się do czasu lub przestrzeni).

adya bhuktvā devadatto dvy-ahē / dvy-ahād bhoktā. – „Zjadłszy dzisiaj, Dewadatta zje za dwa dni / w ciągu dwóch dni”.

3.2. *Sampradāna*.

A 2.3.13: *caturthī sampradāne*.

„Czwarty przypadek (*dativus*) [dodawany jest], gdy wyrażana jest *sampradāna*”.

Tak jak w wypadku apadany, także i tutaj *dat.* nie wyraża jedynie *sampradāna* (choć *sampradāna* wyrażana jest jedynie poprzez 4. przypadek). Typowym przykładem może być zdanie: *v i p r ā y a gaṁ dadāti*. – „Daje krowę b r a m i - n o w i”.

²⁰ *saptamī-pañcamyau kāraka-madhye*. – „[Rzeczownik, który określa czas lub miejsce,] przyjmuje końcówkę *abl.* lub *loc.*, gdy wyraża stosunek pomiędzy dwiema karakami”.

Chciałabym teraz zmienić nieco kolejność karak i omówić *adhikaraṇa*, gdyż ta również nie sprawia kłopotów przy jej wyrażaniu.

3.3. *Adhikaraṇa*.

A 2.3.36: *saptamy adhikaraṇe ca*.

„Siódmy przypadek (*locativus*) [dodawany jest], gdy wyrażana jest *adhikaraṇa*, [jak również po słowach oznaczających «daleko» i «blisko»]”.

Za przykład niech posłuży zdanie: *devadattaḥ s t h ā l y ā ṁ pacati*. – „Dewadatta gotuje w g a r n k u”²¹.

Tutaj także mamy do czynienia z wypadkiem, gdy wyrażanie karaki przez *loc.* jest tylko jedną z jego funkcji. Ponieważ jednak nie ma to bezpośredniego związku z karakami, nie będę tego omawiać. Chciałabym tylko zwrócić uwagę na sutrę A 2.3.7, w której również pojawia się *loc.* w związku z relacjami typu *kāraka*²².

3.4. *Karaṇa*.

A 2.3.18: *kartṛ-karaṇayos tṛtīyā*.

„Trzeci przypadek (*instrumentalis*) [dodawany jest], gdy wyrażane są *karaṇa* i *kartṛ*”.

W tym wypadku mamy sytuację, w której dwie karaki wyrażone są jednym przypadkiem. Tutaj podam tylko przykład instrumentu w zdaniu: *vykṣam a s i n ā chinatti*. – „Tnie drzewo m i e c z e m”. Wbrew temu, co moglibyśmy przypuszczać na podstawie zachodniego systemu analizy zdania, sprawca czynności nigdy nie jest wyrażony w pierwszym przypadku. W rzeczywistości pierwszy przypadek²³ w ogóle nie oddaje żadnej relacji typu *kāraka*, ale do tego przejdę w dalszej części artykułu.

Pozostały do omówienia dwie karaki, które łączy to, że dają się wyrazić zarówno przez przypadki gramatyczne, jak i w formie osobowej czasownika. Wyjaśnia się nam w ten sposób nieco koncepcja karak u P. Fakt, że nie istnieje odpowiednik: *kāraka-vibhakti*, pokazuje, że nie są to relacje *sensu stricto* semantyczne. Po pierw-

²¹ Jak pisałam wyżej, komentatorzy wyszczególniali kilka rodzajów *adhikarany*. Podany przeze mnie przykład jest typowy dla pierwszego typu (*vyāpya*). Którykolwiek jednak z podanych wyżej w § 1.4 s. 122 byłby równie odpowiedni.

²² Patrz 3.1 s. 127 z przypisem 20.

²³ Oraz szósty (*genetivus*); *vocativus* nie jest brany pod uwagę, jako że nie jest uważany za przypadek.

sze bowiem, karaki wyrażane są nie tylko przez rzeczowniki, ale i czasowniki, a ponadto same *vibhakti* mogą oddawać relacje innego typu niż *kāra*.

3.5. *Karman*.

A 2.3.2: *karmaṇi dvitīyā*.

„Drugi przypadek (*accusativus*) [dodawany jest], gdy wyrażony zostaje *karman*”.

Jest to podstawowa, główna sutra ustanawiająca *acc.* w wypadku *karmana* w zdaniu. I rzeczywiście bardzo często przedmiot czynności występuje w drugim przypadku. Jednak w sanskrycie, z punktu widzenia P. i A, *karman* może zostać wyrażony poprzez końcówkę czasownika. Sutra 3.4.69 (*laḥ karmaṇi ca bhāve cākarmakebhyaḥ [kartari]*) mówi, że afiksy czasowe (LA)²⁴ wyrażają *karmana* bądź *kartara*, a w wypadku czasowników nieprzechodnich (*akarmaka*) – *kartara* albo samą czynność (*bhāva*). W tej chwili interesują nas czasowniki przechodnie, gdyż tylko one mogą posiadać przedmiot czynności. Porównajmy zdania:

- (1) *Devadattaḥ sthālyām odanaṁ pacati*. – „Dewadatta gotuje ryż w garnku”;
- (2) *Devadattena sthālyām odanaḥ pacyate*. – „Ryż gotowany jest w garnku przez Dewadattę”.

W zdaniu (1) *karman* wyrażony jest poprzez *acc.*, natomiast w zdaniu (2) już nie. W stronie biernej bowiem zmienia się konstrukcja zdania. \sqrt{Pac} jest czasownikiem przechodnim, a więc – zgodnie z sutrą 3.4.69 (s. 129) – końcówki mogą oznaczać zarówno *kartara*, jak i *karmana*. Jeśli przypomnimy sobie, że – zgodnie z sutrą 2.3.1 – *kāra* może być wyrażona tylko w jeden sposób w zdaniu²⁵ i zauważymy, że *kartṛ* został już oznaczony przez *instr.*, to jedyną karaką, którą może wyrażać czasownik, jest właśnie *karman*. Tak więc, wyrażając *karmana* czasownikiem, nie możemy dodać już końcówki *acc.* do *odana* (‘ryż’) i jedyne, co możemy zrobić, to postawić go w *nom*. Funkcję pierwszego przypadku chciałabym jednak omówić nieco później, jako że w systemie P. nie oznacza on karaki.

²⁴ P. stosuje swoisty sposób opisywania czasów w sanskrycie. Używa skrótów, które następnie są zastępowane odpowiednimi końcówkami, uzupełniane infiksami itp. Noszą one nazwę *la-kara* od wspólnego elementu, jakim jest głoska *la*, różni je tylko końcówka, będąca wyznacznikiem czasu. P. wyróżnia 10 lakar: LAṬ – czas teraźniejszy, LIṬ – *perfectum*, LUṬ – czas przyszły opisowy, LRṬ – czas przyszły prosty, LETṬ – wedyjski *subjunctivus*, LOTṬ – tryb rozkazujący, LANṆ – *imperfectum*, LINṆ – tryb przypuszczający, LUṆ – aoryst, LRṆ – tryb warunkowy.

²⁵ 2.3.1. *anabhihite* – „Jeśli nie jest wyrażona inaczej”; por. s. 127.

Warto zauważyć, że sytuacja powyższa, a zatem *karman* przedstawiony za pomocą czasownika, ma miejsce tylko w wypadku, gdy czasownik jest przechodni i w stronie biernej. Gdy bowiem czasownik jest nieprzechodni, nie ma możliwości, by wyrażał *karmana*.

Pozostała nam do omówienia ostatnia *kāraka*, którą jest:

3.5. *Kartṛ*.

A 2.3.18: *kartṛ-karaṇayos tṛtīyā*.

„Trzeci przypadek (*instrumentalis*) [dodawany jest], gdy wyrażane są *karana* i *kartṛ*”.

W podpunkcie 3.4 opisującym *karana* (s. 128) przytoczona została ta właśnie sutra, gdyż *instr.* pełni obie funkcje (oczywiście poza innymi, które nie dotyczą relacji nominalno-werbalnych). Sprawa wyrażania *kartara* jest jednak nie mniej skomplikowana niż w wypadku *karmana*. W sanskrycie tradycyjnie *nom.* nie oznacza wykonawcy czynności. Oczywiście często, będąc podmiotem zdania, nazywa wykonawcę, jednak tak naprawdę *agens* wyraża się końcówkami czasownika. W odniesieniu do *kartara* nie ma znaczenia, czy czasownik jest przechodni, czy też nie²⁶; zawsze może on określać nam *kartara*. Spójrzmy na kilka przykładów:

- (1) *Devadattaḥ pacati*. – „Dewadatta gotuje”;
- (2) *Devadattena pacyate*. – „Przez Dewadattę [ryż] jest gotowany”;
- (3) *Devadatto hasati*. – „Dewadatta się śmieje”;
- (4) *Devadattena hasyate*. – „Dewadatta się śmieje”.

Przykłady (1) i (3) są klasycznymi przykładami na wyrażenie *kartara* poprzez końcówkę czasownika. W zdaniu (1), czasownik przechodni oznacza *karaka*, tak więc sam ‘Devadatta’ nie może już stać w *instr.* (tj. w przypisanym mu przypadku gramatycznym), gdyż *kartṛ* został już wyrażony. Przypadek (3) prezentuje czasownik nieprzechodni, którego końcówki mogą oznaczać jedynie *kartara* lub samą czynność. W tym akurat wypadku oznaczają *kartara* i znowu ‘Devadatta’ dostaje mianownikową końcówkę.

Trochę inaczej sytuacja przedstawia się w zdaniach (2) i (4). Końcówka czasownika \sqrt{pac} wskazuje na *karmana*, co z kolei oznacza, że *kartṛ* musi zostać wyrażony przypadkiem gramatycznym, czyli *instr.* Zdanie (4) jest o tyle specyficzne, że czasownik \sqrt{has} jest czasownikiem nieprzechodnim. Jego końcówki zatem mogą oznaczać jedynie samą czynność lub jego wykonawcę. Ponieważ ‘Devadatta’ stoi tutaj w trzecim przypadku, *kāraka* została już wyrażona. Końcówka czasownika nie może więc oznaczać niczego poza samą czynnością, jej naturą.

²⁶ Patrz sutra 3.4.69, s. 129.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia związana ze sprawcą czynności. Wszystkie zdania i przykłady rozważane do tej pory przedstawiały sytuacje proste, kiedy mamy czynność, jej wykonawcę, czasami jej przedmiot itp. Mamy jednak przecież i inne zdania – formacje kauzatywne, na które zresztą P. zwracał uwagę, formułując sutrę 1.4.55: *tat-prayojako hetuś ca* (s. 123). Czasowniki kauzatywne zawierają w sobie niejako dwie czynności: jedną konkretną, do wykonania, i drugą – wymuszenie tej pierwszej²⁷. Stąd też rozróżnienie dwóch jej sprawców. Problemem jednak pozostaje wyrażenie tych relacji w zdaniu przy zachowaniu wymienionych wyżej zasad. Zademonstruję to na następującym przykładzie:

Yajñadatta odanaṁ Devadattena pācayati. – „Jadźniadatta zmusza Dewadattę do gotowania”.

W zdaniu tym mamy dwóch wykonawców dwóch różnych czynności. Jak widzimy, jeden z nich wyrażony jest końcówką czasownikową (formy kauzatywnej od czas. \sqrt{pac}), drugi zaś przypadkiem gramatycznym – *instr.* Różnica jest w ważności i niezależności obu kartarów. Każdy *kartar* charakteryzuje się niezależnością (*svātantrya*), ale nie są one równe. Dewadatta wykonuje czynność gotowania i wobec tej czynności jest nadrzędny, ale Jadźniadatta wykonuje czynność zmuszania Dewadatty do gotowania. Jest więc on względem Dewadatty nadrzędny. Jego *svātantrya* jest silniejsza. Tak jak każda *kāraka* jest nośnikiem jakiejś czynności, choć jest podrzędna w stosunku do kartara, gdyż on je do tej czynności pobudza²⁸, podobnie w wypadku dwóch sprawców działania zawsze jeden jest silniejszy i pobudza tego drugiego do aktywności. Spójrzmy jeszcze na kilka przykładów:

(1) *devadatta-yajñadattau hasataḥ.* – „Dewadatta i Jadźniadatta śmieją się”;

(2) *devadatta-yajñadattābhyāṁ hasyate.* – „Dewadatta i Jadźniadatta śmieją się”.

W obu przypadkach mamy do czynienia z jedną czynnością wykonywaną przez więcej niż jedną osobę. W stronie czynnej (1) znajduje to odzwierciedlenie w końcówce czasownika, która tu wyraża kartara i jest zatem w liczbie podwójnej. W stronie biernej (2) natomiast czasownik nie wyraża wykonawcy, a ponieważ jest to czasownik nieprzechodni, pozostaje tylko możliwość oznaczenia samej czynności. *Kartar* występuje w trzecim przypadku liczby podwójnej, ale czasownik już w liczbie pojedynczej. Wynika to z faktu, że sama czynność nie nosi znamion mnogości bądź pojedynczości, stąd w takim wypadku, bez względu na liczbę wykonawców, zawsze stoi w liczbie pojedynczej²⁹.

²⁷ Patrz CARDONA (1997: 220).

²⁸ MBh 1, s. 326: *sarveṣu sādhanēṣu saṁnihiteṣu kartā pravartayitā bhavati.* Zob. DESHPANDE (2002: 154).

²⁹ Zob. też SHARMA (1987: 157).

Z powyższych rozważań wyraźnie wyłania się obraz karak jako relacji nie wyłącznie semantycznych. Widać, że jakkolwiek dotyczą one relacji rzeczownik–czasownik, to nie są jednakowo realizowane, na przykład przez przypadki. Nie można ich utożsamiać z tymi ostatnimi, gdyż przypadki jedynie wyrażają karaki. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że nie można przyporządkować jednej karaki jednemu przypadkowi, pomijając już to, że *vibhakti* oznaczają także relacje innego typu. Nie da się też nie zauważyć, że nie został wymieniony ani pierwszy (*nominativus*), ani szósty (*genetivus*) przypadek deklinacji sanskryckiej. Chciałabym zatem teraz je pokrótce omówić, co jeszcze bardziej przybliży charakter karak.

4. *Nominativus*.

A 2.3.46: *prātipadikārtha-liṅga-parimāṇa-vacana-mātre prathamā*.

„Pierwszy przypadek (*nominativus*) [dodawany jest], gdy zostają wyrażone jedynie: znaczenie tematu nominalnego (*prātipadikārtha*), jego rodzaj (*liṅga*), ilość (*parimāṇa*) lub liczba (*vacana*)”.

A 2.3.47: *sambodhane ca*.

„[Pierwszy przypadek dodawany jest] także w znaczeniu woka-tywnym”.

Te dwie sutry charakteryzują użycie *nom*. Jak widać z pierwszej sutry, słowo, które przyjmuje końcówki pierwszego przypadku, zgadza się w liczbie i rodzaju z orzeczeniem. Samo w sobie nie wyraża więc karaki, gdyż ta zostaje już wyrażona czasownikiem. Dotyczy to tylko dwóch wypadków, kiedy *karman* albo *kartṛ* są określone przez końcówki czasownika. Na podstawie tego, co powiedziano już wyżej, możemy dokonać podsumowania:

- a) jeśli czasownik w zdaniu wyraża kartara, to właśnie ten *kartṛ* przyjmie końcówki mianownika:
d e v a d a t t a o d a n a ṁ p a c a t i. – „D e w a d a t t a gotuje ryż”;
- b) jeśli czasownik (tylko przechodni) w zdaniu wyraża karmana, to *kartṛ* przyjmie końcówki narzędnika, a *karman* właśnie mianownika:
d e v a d a t t e n a o d a n a ḥ p a c y a t e. – „R y ż jest gotowany przez Dewadattę”.

Druga sutra obejmuje to, co w zachodniej terminologii nazywane jest wołaczem (*vocativus*). W sanskrycie w ogóle nie uchodzi on za przypadek, a jego końcówki prawie zawsze zgadzają się z końcówkami mianownika. Sytuacje, kiedy tak się nie zdarza, są omówione przez P. w innej części A.

5. *Genetivus*.

A 2.3.50: *ṣaṣṭhī śeṣe*.

„Szósty przypadek (*genetivus*) [dodawany jest], gdy wyrażane zostają pozostałe relacje”.

Wyraz *śeṣe* w sutrze implikuje, że nie może chodzić o relacje typu *kāraka*. Jak omawiałam wyżej, przy okazji wprowadzania karmana, często określa on – poza sobie właściwymi relacjami – także takie, które nie zostały wypowiedziane inaczej (*akathita*)³⁰. W tamtym wypadku dotyczy to jednak tylko i wyłącznie relacji między czasownikiem a rzeczownikiem. *Śeṣa* mówi nam, że tutaj chodzi o wszystkie pozostałe relacje, zarówno te, których nie wyrażają karaki, jak i te, które nie zostały określone we wcześniejszych sutrach, dotyczących *wibhakti*. Nie bez przyczyny przypadki zostają umieszczone w takiej, a nie innej kolejności, a *gen.* zostaje opisany na samym końcu. P. przechodzi zawsze od sutr najbardziej ogólnych do bardziej szczegółowych, na samym końcu zaś uwzględnia jeszcze to, czego się nie daje zaklasyfikować inaczej.

Genetivus określa wszelkiego typu relacje, które można ogólnie nazwać relacjami zależności.

- (1) relacja pokrewieństwa: *devadattasyâpatyam*. – „potomek Dewadatty”;
- (2) relacja pana–sługi: *rajñah puruṣah*. – „człowiek króla”;
- (3) relacja własności *Devadattasya grham*. – „dom Dewadatty”;
- (4) relacja materiału: *suvarṇasya kañkaṇam*. – „bransoleta ze złota”³¹.

Genetivus pełni jeszcze jedną funkcję, razem z lokatiwem. Funkcja ta w sanskrycie nosi nazwę *nirdharaṇa* – wybieranie jednego elementu z wielu, ale tylko wtedy, gdy są one do siebie podobne. W innym wypadku stosowany jest *ablativus*.

gavām / goṣu kṛṣṇā sampanna-kṣīratamā. – „Spośród krów czarne są najbogatsze w mleko”³².

Podsumowując, P. nie rozważał karak ani w kategoriach czysto semantycznych, ani czysto syntaktycznych. Zgodnie ze zdaniem m.in. CARDONY, stanowią one pomost pomiędzy sferą semantyczną a jej realizacją w konstrukcjach gramatycznych. Nie mogą być utożsamiane z przypadkami, gdyż niektóre przypadki w ogóle nie wyrażają relacji typowych dla karak, z drugiej strony zaś karaki bywają wyrażone przez różne przypadki. Ponadto *karman* i *kartṛ* bywają wyrażone formami czasownika. Bardzo

³⁰ Patrz § 1.5, s. 122–123.

³¹ SINGH (1991: 226).

³² SHARMA (1987: 161–162).

istotną kwestią jest problem intencji mówiącego. Aczkolwiek nie nazwany nigdy explicite przez P., jest widoczny w ujęciu takiego tematu, jakim są karaki.

Wydaje mi się, że cała koncepcja zarówno karak, jak i wiwakszy (intencji) pokazuje, do jakiego stopnia P. opierał się na sanskrycie mówionym i że to właśnie taki język chciał opisać w A. Zrozumienie jego punktu widzenia – zamiast sztucznego wpisywania A w ramy przyjęte przez zachodnich lingwistów – z pewnością ułatwi docenienie bogactwa językowego sanskrytu.

SKRÓTY

A = <i>Aṣṭādhyāyī</i>	gen.= genetivus	nom.= nominativus
abl. = ablativus	instr. = instrumentalis	P. = Pāṇini
acc. = accusativus	loc. = locativus	pl.= pluralis
dat.= dativus	MBh = <i>Mahā-bhāṣya</i>	sg. = singularis

BIBLIOGRAFIA

- A = Pāṇini: *Aṣṭādhyāyī*. (1) Śrīśa Chandra Vasu: *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini, edited and translated into English*. 2 Vols., Motilal Banarsidass, Delhi 1997 [1. wydanie: The Pāṇini Office, Allahabad 1891]. (2) Sumitra Mangesh Katre: *Aṣṭādhyāyī of Pāṇini in Roman Transliteration*. Motilal Banarsidass, Delhi 2003 [1. wydanie: University of Texas Press, Austin 1987].
- CARDONA 1997 = Cardona, George: *Pāṇini – A Survey of Research*. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 1997.
- DESHPANDE 2002 = Deshpande, Madhav M.: „Kāraḥ: Direct and indirect relationship”, w: Madhav M. Deshpande, Peter E. Hook (red.): *Festschrift Cardona*. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 2002.
- SCHARF 2002 = Scharf, Peter M.: „Pāṇini, Vivakṣā and Kāraḥ-rule-ordering”, w: Madhav M. Deshpande, Peter E. Hook (red.): *Festschrift Cardona*. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 2002.
- SHARMA 1987 = Sharma, R.N.: *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini*. Vol. I. Munshiram Manoharlal Publishers, Delhi 1987.
- SINGH 1991 = Singh, J.D.: *Pāṇini: His description of Sanskrit*. Munshiram Manoharlal Publishers, Delhi 1991.
- WIELIŃSKA 1996 = Wielińska, Małgorzata: „Wprowadzenie do systemu Asztadhjaji”, *SI* 3 (1996) 135–155.

**Poeta i krytyk:
Komentarz Mallinathy do piątej sargi *Kumarasambhawy Kalidasy****

ANNA TRYNKOWSKA

Jest rzeczą naturalną, że szukając pomocy w zrozumieniu poszczególnych dzieł klasycznej poezji sanskryckiej (*kāvya*), zwracamy się przede wszystkim do dotyczących ich klasycznych indyjskich komentarzy. Wprawdzie autorów tych dzieł komentatorskich, które dotrwały do naszych czasów, od utworów, które analizują, dzieli najczęściej – podobnie jak i nas – całe stulecia, jednak znajdują się oni w o tyle korzystniejszym niż my położeniu, że działają w tym samym co twórcy kawji środowisku geograficznym i kulturowym, a jako spadkobiercy długiej tradycji komentatorskiej mają dostęp do wcześniejszych prac, nam po części nieznanych. Choć więc bez wątpienia nie wolno bezkrytycznie przyjmować za słuszne wszystkich ich objaśnień, mylą się bowiem niejednokrotnie nawet najlepsi z nich, mimo to na pewno zawsze warto się zaznajomić z tym, co proponują, gdyż na ogół ogromnie ułatwia to rozwikłanie zagadek tekstu. Niestety, dzieła, którymi się zajmują, badają strofa po strofie; jedynie nieliczne ich wypowiedzi mają szersze odniesienie. W studiach nad tekstami dłuższymi od dwuwiersza ich prace są zatem mało przydatne¹.

Nawiasem mówiąc, ta ostatnia cecha klasycznych indyjskich komentarzy do dzieł klasycznej poezji sanskryckiej przyczyniła się do rozpowszechnienia się w nowożytnych opracowaniach na temat literatur indyjskich opinii, jakoby autorzy obszerniejszych utworów należących do kawji, czelując każdą ich strofę aż do absolutnej perfekcji najdrobniejszego szczegółu, jednocześnie nie poświęcali najmniejszej uwagi strukturze większych ich fragmentów, nie wspominając o ich całości. Pogląd ten, choć w niepodważalny sposób obalony już przez takich badaczy jak Daniel H.H. INGALLS², Indira Viswanathan (SHETTERLY) PETERSON³, David

* Referat wygłoszony na ogólnopolskiej konferencji z okazji 50-lecia powojennej indologii na Uniwersytecie Warszawskim „Indie w Warszawie” (Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 22–23 kwietnia 2004 r.); w tomie pokonferencyjnym ukaże się jego wersja w języku angielskim.

¹ Zob. np. COULSON (1976: 258–267), INGALLS (1976: 19) i ROODBERGEN (1984: 2); por. TRYNKOWSKA (2004: 45–46).

² Zob. SRK, s. 34.

³ Zob. SHETTERLY (1976), PETERSON (1989), PETERSON (1991) i PETERSON (1992).

SMITH⁴ czy Giuliano BOCCALI⁵, do dziś pokutuje w wielu publikacjach, przy każdej okazji należy zatem podkreślać jego błędność.

W niniejszym artykule przedstawię jeden z nielicznych wypadków, gdy komentator klasycznego dworskiego poematu epickiego (*mahā-kāvya*, *sarga-bandha*) odnosi się w swych objaśnieniach do dłuższej jego partii. Komentatorem tym będzie sławny Mallinatha (Mallinātha, XIV⁶ lub XV w. n.e.⁷), a analizowanym tekstem – strofy od 65 do 82 piątego rozdziału (*sarga*) nie mniej słynnej *Kumarasambhawy* (*Kumāra-sambhava* – „Narodziny Kumary”) Kalidasy (Kālidāsa, V w. n.e.⁸).

W piątej sardze tej mahakawji córka króla gór Himawanta (Himavant) i nimfy niebiańskiej Meny (Menā), młodzianka bogini Uma (Umā), praktykuje surową ascezę, by zdobyć miłość największego z ascetów – wielkiego boga Śiwy (Śiva). Gdy umartwienia te osiągną szczyt, poruszony nimi jej ukochany, przybrawszy postać brahmaczarina (*brahma-cārin*), przybywa, by poddać ją jeszcze jednej próbie. Przemawia do niej w takie oto słowa:

„65. Wtedy rzekł brahmaczarin: «Maheśwara jest znany, ty jednak właśnie jego pragniesz; ja zaś, dowiedziawszy się, że znajduje on upodobanie w praktykowaniu tego, co nieszczerście przynosi, nie jestem w stanie ci pomagać!

66. O dziewczyno oddana obstawaniu przy obiekcie bez wartości! Jakże ta oto twa dłoń, gdy nałożą na nią ślubną nić, zniesie pierwsze pochwycenie dłonią Śambhu, którą wąż owija jako bransoletę?

67. Ty sama właśnie rozważ, czy się godzi, by kiedykolwiek połączyć te dwie: delikatną szatę panny młodej z przynoszącymi szczęście znakami w postaci gęsi i skórę słonia, ociekającą kroplami krwi?

68. Któż, zaiste, nawet wróg, zaakceptowałby poznaczone laką ślady twych stóp, które stawiałaś na masach kwiatów, pokrywających czworoboczne dziedzińce, na placach kremacji, pokrytych rozrzuconymi włosami zmarłych?

69. Powiedz, cóż jest bardziej niewłaściwe od tego, że proch popiołów ze stosów kremacyjnych, nawet dla ciebie łatwo dostępny z piersi Trójokiego, znajdzie się na tej oto dwójce piersi – miejscu na proszek z żółtego sandału?

⁴ Zob. SMITH (1985), SMITH (1989) i SMITH (1992).

⁵ Zob. BOCCALI (1999).

⁶ Według DE (1923: 228).

⁷ Według KANE (1923: CXIX).

⁸ Według WARDER (1990: 123).

70. Stoi przed tobą jeszcze to oto inne poniżenie, że wielki tłum ludzi będzie miał uśmiechy na twarzach, ujrzawszy starego byka, dosiadającego przez ciebie, poślubioną, którą powinien nosić ogromny słoń!
71. Z powodu pragnienia związku z Noszącym Czaszkę dwójka osiągnęła teraz stan godny pożałowania: i ów jaśniejący blaskiem sierp księżycy, i ty – światło księżycy dla oczu tego oto świata!
72. Ciało – ze zdeformowanym <z niezwykłym> okiem, ród – bez znaczenia <nieznany>, o majątku powiadamia nagość. O dziewczyno o oczach młodziutkiej gazeli! Czyż Trójoki ma choćby jedno z tego, czego się szuka u kandydatów na męża?
73. Odwróć umysł od tego oto niedobrego pragnienia! Gdzie taki mężczyzna, a gdzie ty, obdarzona przynoszącymi szczęście znakami? Człowiek zacny nie planuje dla pala z placu kremacji rytuału wedyjskiego, do którego potrzebny jest słup ofiarny!»⁹.

Śiwa najwidoczniej stara się odmalować swój portret w możliwie jak najciemniejszych barwach, chcąc w ten sposób zniechęcić do siebie Umę. Bazuje tu na dwóch głównych argumentach, sformułowanych – jakże adekwatnie – już w dwóch początkowych dwuwierszach jego mowy (65 i 66). Po pierwsze, stwierdza, że „Maheśwara znajduje upodobanie w praktykowaniu tego, co przynosi nieszczę-

⁹ KS 5.65–73, ss. 87–89:

65. *athâha varṇi vidito maheśvaras tad-arthinī tvaṁ punar eva vartase / amaṅgalâbhyâsa-ratiṁ vicintya taṁ tavânuvṛtiṁ* na ca kartum utsahe //*
66. *avastu-nirbandha-pare katham nu te karo 'yam âmukta-vivâha-kautukaḥ / kareṇa sâmbhor valayî-krtâhinâ sahiṣyate tat-prathamâvalambanam //*
67. *tvaṁ eva tâvat paricintaya svayaṁ kadâ cit ete yadi yogam arhataḥ / vadhû-dukûlam kala-haṁsa-lakṣaṇam gajâjinaṁ ŝoṇita-bindu-varṣi ca //*
68. *catuṣka-puṣpa-prakarâvakîrṇayoḥ paro 'pi ko nâma tavânumanyate / alaktakâṅkâni padâni pādāyor vikîrṇa-keśâsu pareta-bhūmiṣu //*
69. *ayukta-rûpaṁ kim ataḥ paraṁ vada tri-netra-vakṣaḥ-sulabham** tavâpi yat / stana-dvaye 'smin hari-candanâspade padaṁ citâ-bhasma-rajah kariṣyati //*
70. *iyam ca te 'nyâ purato viḍambanâ yad uḍhayâ vâraṇa-râja-hâryayâ / vilokya vṛddhokṣam adhiṣṭhitam tvayâ mahâ-janaḥ smeramukho bhaviṣyati //*
71. *dvayaṁ gataṁ samprati ŝocanīyatām samâgama-prârthanayâ kapâlinah / kalâ ca sâ kântimatī kalāvatas tvaṁ asya lokasya ca netra-kaumudī //*
72. *vapur virûpâkṣam alakṣya-janmatâ dig-ambaratvena niveditam vasu / vareṣu yad bâla-mṛgâkṣi mṛgyate tad asti kim vyastam api tri-locane //*
73. *nivartayâsmâd asad-îpsitân manaḥ kva tad-vidhas tvaṁ kva ca puṇya-lakṣaṇâ / apekṣyate sâdhu-janena vaidikî śmaśâna-śûlasya na yûpa-sat-kriyâ //*

* W cytowanej edycji *Śisiupalawadhy: tavânuvṛtiṁ*. Poprawka według komentarza Mallinathy.

** W cytowanej edycji *Śisiupalawadhy: tri-netra-vakṣaḥ sulabham*.

ście” (65), z czego, oczywiście, wynika, że związek z nim niewątpliwie źle się dla zakochanej w nim bogini skończy. Myśl tę wielki bóg precyzuje w dalszych pięciu strofach: jego dłoń owija wąż (66), ma on na sobie skórę słonia, ociekającą kroplami krwi (67), mieszka na placach kremacji, pokrytych rozrzuconymi włosami zmarłych (68), namaszcza pierś prochem popiołów ze stosów kremacyjnych (69) i nosi czaszkę (71). Wskazanie wszystkich tych cech ukochanego powinno wzbudzić w młodziutkiej dziewczynie przerażenie i odrazę, a także uprzytomnić jej, jak bardzo taki mężczyzna nie pasowałby do niej – stawiającej pomalowane laką stopy na masach kwiatów, pokrywających dziedzińce pałaców (68), namaszczonej piersi proszkiem z żółtego sandału (69) i obdarzonej znakami przynoszącymi szczęście (73). Po drugie, Śiwa nazywa siebie samego „obiektem bez wartości” (66), również i tę myśl uściślając w dalszej części swej wypowiedzi: jeździ on na starym byku (70), ma zdeformowane oko, pochodzi z nieznacznego rodu i jest – w przenośni i dosłownie – zupełnie goły (72). Małżeństwo z nim pod żadnym względem nie byłoby więc dla Umy korzystne, co więcej, okryłoby ją śmiesznością i poniżyło. Argumentom tym wielki bóg nadaje autorytet powszechnie wiadomej prawdy, stwierdzając na samym początku swej przemowy, że „Maheśwara jest znany” (65). Zamyka ją natomiast efektowną, sugestywną arhantaranjasą (*arthântara-nyāsa*)¹⁰ z wyraźnym podtekstem seksualnym (73).

Jak widać, powyższa tyrada nie jest jedynie zbiorem różnego rodzaju zarzutów przeciwko Śiwie, lecz stanowi dobrze przemyślaną całość, z zaznaczonym początkiem i zakończeniem, której kolejne dwuwiersze rozwijają i wzmacniają myśli wyrażone na samym jej wstępie. Nie sposób nie przyznać, że właśnie jako całość staje się ona rzeczywiście ogromnie przekonująca.

Pora teraz się nam zaznajomić z następnymi dziewięcioma strofami piątego rozdziału *Kumarasambhawy*:

- „74. Gdy podwójnie urodzony mówił tak niemiło, owa dziewczyna,
której gniewu można się było domyślić po drżących wargach, marsz-
cząc liany brwi, skierowała nań z ukosa czerwone przy końcach oczy
75. i rzekła mu: «Z pewnością nie znasz naprawdę Hary, skoro tak mi
powiedziałeś. Głupi żywią wrogość wobec postępowania osób wiel-
kich duchem, od zwykłego postępowania świata odmiennego, którego
motywy są niedostępne myślom!
76. Tego, co szczęście przynosi, używa ktoś, kogo celem jest zapobie-
gnięcie nieszczęściu, lub ktoś, kto pomyślności pragnie. Po cóż to,

¹⁰ Przytoczenie jako uzasadnienie stwierdzenia szczegółowego prawdy ogólnej; zob. GEROW (1971: 118–122).

osłabiające własne działanie nadzieją, temu, który światu ofiarowuje obronę, wolnemu od pragnień?

77. Nie posiadając niczego, jest on źródłem bogactw; mieszkający na placach kremacji, panuje nad trójświatem; przerażającego wyglądem, Życzliwym go nazywają: nie ma nikogo, kto wiedziałby, co prawdziwe u Pinakina [= Śiwy]!

78. Lśniące od ozdób lub owinięte przez węże; odziane w skórę słonia lub w delikatną szatę; może albo nosić czaszkę, albo księżyc mieć na czubku głowy: nie pojmie się ciała tego, który wszelkie przybiera postaci!

79. Zetknąwszy się z jego ciałem, proch popiołów ze stosów kremacyjnych z pewnością służy oczyszczeniu: gdy opada podczas tańca, namaszcza nim przecież głowy mieszkańcy nieba!

80. Wryszan [= Indra], którego wierzchowcem jest ociekający wydzieliną skroniową jeden ze słoni podtrzymujących strony świata, dotknąwszy czubkiem głowy jego stóp, choć nie posiada on majątku i jeździ na byku, zabarwia ich palce na czerwono pyłkiem rozkwitłych kwiatów drzewa mandary!

81. Choć, upadły duchem, chciałeś mówić o wadzie, jedno słusznie powiedziałeś o Panu: jakże mogłoby być znane pochodzenie tego, którego nazywają przyczyną istnienia samego Brahmę?

82. Dość sporu! Niechaj on bez reszty będzie taki jak słyszałeś! Mój umysł pozostaje tu pełen jednego smaku w postaci miłości. Ktoś, kto działa zgodnie ze swym pragnieniem, nie myśli o zarzutach!»¹¹.

¹¹ KS 5.74–82, ss. 90–92:

74. *iti dvi-jātau pratikūla-vādini pravepamānādhara-lakṣya-kopayā /
vikuñcita-bhrū-latam āhite tayā vilocane tiryag upānta-lohite //*
75. *uvāca cānaṁ paramārthato haraṁ na vetsi nūnaṁ yata evam ātha mām /
aloka-sāmānyam acintya-hetukaṁ dviṣanti mandāś caritaṁ mahātmanām //*
76. *vipat-pratīkāra-pareṇa maṅgalaṁ niṣevyate bhūti-samutsukena vā /
jagac-charaṇyasya niraśiṣaḥ sataḥ kim ebhir āśōpahatātma-vṛttibhiḥ //*
77. *akīm-canaḥ san prabhavaḥ sa saṁpadām tri-loka-nāthaḥ piṭṛ-sadma-gocaraḥ /
sa bhīma-rūpaḥ śiva ity udīryate na santi yāthārthya-vidaḥ pinākinaḥ //*
78. *vibhūṣaṇōdbhāsi pinaddha-bhogi vā gajājinālambi dukūla-dhāri vā /
kapāli vā syād athavēndu-śekharaṁ na viśva-mūrter avadhāryate vapuḥ //*
79. *tad-aṅga-saṁsargam avāpya kalpate dhruvaṁ citā-bhasma-rajo viśuddhaye /
tathā hi nṛtyābhinaya-kriyā-cyutaṁ vilipyate maulibhir ambaraukasām //*
80. *asaṁpadas tasya vṛṣeṇa gacchataḥ prabhinna-dig-vārāna-vāhano vṛṣā /
karoti pādāv upagamyā maulinā vinidra-mandāra-rajōruṅgulī //*
81. *vivakṣatā doṣam api cyutātmanā tvayākam iśaṁ prati sādhu bhāṣitam /*

Rozgniewana Uma z żarem odpiera skierowane przeciwko jej ukochanemu ataki fałszywego brahmaczarina. Rozpoczyna swą mowę od nazwania go głupcem, który wbrew temu, co utrzymuje, naprawdę nie zna Hary (75). Z dwoma podstawowymi argumentami swego gościa rozprawia się w gruncie rzeczy niezwykle łatwo: motywy postępowania osób wielkich duchem są niedostępne myślom i nie wolno ich oceniać zwykłą ludzką miarą (75, 76, 77); nie pojmie się paradoksalnej natury Śiwy, przybierającego wszelkie postacie – oprócz cech wymienionych przez jej oponenta u wielkiego boga można znaleźć również i ich przeciwieństwa (77, 78). W ostatniej strofie swjej wypowiedzi (82) zupełnie zaś wytrąca przeciwnikowi z ręki oręż, oświadczając, że choćby nawet Śiwa rzeczywiście był taki, jak się mu wydaje, ona nie dba o to, mocno i niewzruszenie kocha bowiem wielkiego boga, a kochający nie przejmują się zarzutami innych!

Przemowę Umy wypada uznać za stosowną odpowiedź na krytykę, z jaką, wystawiając ją na próbę, sam przeciwko sobie występuje Śiwa – równie dobrze zaplanowana, spójna, inteligentna i dowcipna, świadczy przy tym o sile i stałości uczucia dziewczyny.

Nic dziwnego, że wysłuchawszy jej, zachwycony Śiwa ujawnia się, a w kolejnej sardze poematu Kalidasy do siedziby Himawanta i Meny przybywa siedmiu wieszczów i małżonka wieszca Wasiszthy (Vasiṣṭha), Arundhati (Arundhatī), by w imieniu wielkiego boga prosić o rękę ich córę.

Przyjrzyjmy się teraz temu, co na temat omówionego ustępu *Kumarasambhawy* ma do powiedzenia Mallinatha. Mowę Śiwy analizuje on dwuwiersz po dwuwierszu; gdy jednak przechodzi do mowy Umy, najwyraźniej uderza go to, że nie jest ona po prostu zestawieniem pochwał wielkiego boga, równoważących uprzednie zarzuty przeciw niemu, lecz stanowi odpowiedź na tę krytykę, bardzo ściśle treściowo i strukturalnie z nią związaną.

76 strofę piątego rozdziału mahakawji Kalidasy, drugą strofę repliki Umy, poprzedza zatem zapowiedzią, że w następnych sześciu dwuwierszach autor odeprze wszystkie te ataki¹²; w ciągu dalszych zaś objaśnień precyzuje, że dwuwiersz 76 odpowiada na dwuwiersz 65¹³, dwuwiersz 77 – na dwuwiersz 66¹⁴, dwuwiersz 78 –

yam āmananty ātma-bhuvo 'pi kāraṇaṁ kathaṁ sa lakṣya-prabhavo bhaviṣyati //
 82. *alam vivādena yathā śrutas tvayā tathā-vidhas tāvad aśeṣam astu saḥ /*
mamātra bhavāka-rasaṁ manaḥ sthitaṁ na kāma-vṛttir vacanīyam iḥṣate //

¹² Mallinatha, komentarz do KS 5.76, s. 90: *saṁprati 'amaṅgalābhīyāsa-ratim' ity-ādy uktam dūṣaṇa-jātam 'vipad' ity-ādibhiḥ ṣadbhiḥ ślokaḥ parihartum ārabhate.*

¹³ Mallinatha, komentarz do KS 5.76, s. 90: *etena 'amaṅgalābhīyāsa-ratim' ity uktam pratyuktam.*

¹⁴ Mallinatha, komentarz do KS 5.77, s. 91: *etena 'avastu-nirbandha-pare' iti parihṛtam veditavyam.*

– na dwuwiersz 67¹⁵, dwuwiersz 79 – na dwuwiersz 69¹⁶, dwuwiersz 80 – na dwuwiersze 70 i 72¹⁷, a dwuwiersz 81 – także na dwuwiersz 72¹⁸.

Opinia sławnego komentatora wydaje się tu całkowicie jasna: najwidoczniej uważa on, że twórca *Kumarasambhawy* każe głównej bohaterce swej sargabandhy zajmować się argumentami rzekomego brahmaczarina w sposób nużący, pedantycznie systematyczny, przeznaczając kolejne strofy jej wypowiedzi na rozprawienie się z treścią kolejnych strof przemowy oponenta.

Jest rzeczą zdumiewającą, z jaką łatwością można dowieść błędności tego poglądu. Jeśli nawet przyjmijemy metodę rozumowania Mallinathy, to już na pierwszy rzut oka spostrzeżemy, że np. dwuwiersz 77 to replika na dwuwiersze 66, 68 i 72, a nie tylko na dwuwiersz 66, dwuwiersz 78 – na dwuwiersze 66, 67 i 71, a nie tylko na dwuwiersz 67 itd. Podstawowy błąd jednak, jaki popełnia słynny komentator, polega na tym, że mowa Umy nie stanowi zlepkę sześciu oddzielnych strof odpowiadających na poszczególne strofy mowy Śiwy, lecz – co starałam się powyżej wykazać – tworzy całościową (i to składającą się z ośmiu, a nie sześciu dwuwierszy) replikę na całość wypowiedzi wielkiego boga.

Przedstawione w niniejszym artykule uwagi Mallinathy, chociaż nieliczne i krótkie, uznałam za na tyle znamienne, że warte dłuższego omówienia. Uprzymiarniają nam one bowiem, że klasyczni komentatorzy dzieł klasycznej poezji sanskryckiej, w tym i ci najznakomitsi, nawet jeśli dostrzegali związki zachodzące w strukturze obszerniejszego tekstu, nie potrafili wyjść poza to, co David SMITH – mówiąc o klasycznych indyjskich teoretykach literatury – nazwał „krótkowzrocznym skupieniem uwagi na pojedynczej strofie”¹⁹. Tymczasem – jak również mogliśmy sobie uświadomić, badając fragment piątej sargi mahakawji Kalidasy – sami poeci, autorzy utworów zaliczanych do kawji, byli od takiej krótkowzroczności wolni. Także i współcześni krytycy tych poematów bez wątpienia powinni się jej zatem wystrzegać.

¹⁵ Mallinatha, komentarz do KS 5.78, s. 91: *etena 'tvam eva tāvat' iti ślokōktaṃ pratyuktam iti jñeyam*.

¹⁶ Mallinatha, komentarz do KS 5.79, s. 91: *'ayukta-rūpaṃ kim ataḥ paraṃ vada' iti ślokōktaṃ pratyāha*.

¹⁷ Mallinatha, komentarz do KS 5.80, s. 91: *yad uktam 'dig-ambaratvena niveditaṃ vasu', 'iyam ca te 'nyā purato vidāmbanā' ity-ādi ca tatrōttaram āha*.

¹⁸ Mallinatha, komentarz do KS 5.81, s. 92: *yad uktam 'alakṣya-janmatā' iti tatrōttaram āha*.

¹⁹ SMITH (1985: 34): „a myopic concentration on the single verse”.

BIBLIOGRAFIA

- BOCCALI 1999 = Boccali, Giuliano: „Anti-narrative Tendencies in Indian Classical Literature”, w: Alfredo Cadonna (red.): *India, Tibet, China. Genesis and Aspects of Traditional Narrative*, Firenze 1999: 257–268.
- COULSON 1976 = Coulson, Michael: *Sanskrit. An Introduction to the Classical Language*. Teach Yourself Books, Hodder and Stoughton, eighth impression 1990 (first printed 1976).
- DE 1923 = De, Sushil Kumar: *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol. I, *Chronology and Sources*. London 1923.
- GEROW 1971 = Gerow, Edwin: *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague–Paris 1971.
- INGALLS 1976 = Ingalls, Daniel H.H.: „Kālidāsa and the Attitudes of the Golden Age”, *Journal of the American Oriental Society* 96 (1976) 15–26.
- KANE 1923 = Kane, P.V.: *A History of Sanskrit Poetics*. “Nirmaya-sagar” Press, Bombay 1923.
- KS = Kālidāsa: *Kumāra-sambhava*. Vāsudev Laxman Shāstrī Fansikar (ed.): *The Kumārasambhava of Kālidāsa*, with the commentary (the *Sanjīvinī*) of Mallināth, fourth edition, ‘Niròaya-sāgara’ Press, Bombay 1906.
- PETERSON 1989 = Peterson, Indira Viswanathan: „Playing with universes: Figures of speech in Kāvya epic description”, w: Anna Libera Dallapiccola (red.): *Shastric Traditions in Indian Arts*. Vol. I, *Texts*, Beiträge zur Südasienforschung, Südasien-Institut, Universität Heidelberg, Band 125, Stuttgart 1989: 285–299.
- PETERSON 1991 = Peterson, Indira V.: „Arjuna’s Combat with the *Kirāta*: *Rasa* and *Bhakti* in Bhāravi’s *Kirātārjunīya*”, w: Arvind Sharma (red.): *Essays on the Mahābhārata*. Brill’s Indological Library, ed. by Johannes Bronkhorst, vol. I, Leiden–New York–København–Köln 1991: 212–250.
- PETERSON 1992 = Peterson, Indira V.: „Kālidāsa’s Garland of Similes: *Mālopamā Kālidāsasya*”, w: *Corpus of Indological Studies, Professor Ramaranjan Mukherji Felicitation Volume*, vol. II, Delhi 1992: 408–415.
- ROODBERGEN 1984 = Roodbergen, J.A.F.: *Mallinātha’s Ghaṇṭapatha on the Kirātārjunīya, I–VI*, part one: introduction, translation and notes, E.J. Brill, Leiden 1984.
- SHETTERLY 1976 = Shetterly, Indira V.: *Recurrence and Structure in Sanskrit Literary Epic: A Study of Bhāravi’s Kirātārjunīya*, PhD thesis, Harvard University, Department of Sanskrit and Indian Studies, 1976 (praca nieopublikowana).

- SMITH 1985 = Smith, David: *Ratnākara's Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*. Oxford University South Asian Studies Series, Oxford University Press, Delhi–Bombay–Calcutta–Madras 1985.
- SMITH 1989 = Smith, David: „The dance of Śiva and the imagination”, w: Anna Libera Dallapiccola (red.): *Shastric Traditions in Indian Arts*. Vol. I, *Texts*, Beiträge zur Südasienforschung, Südasien-Institut, Universität Heidelberg, Band 125, Stuttgart 1989: 313–332.
- MITH 1992 = Smith, David: „Construction and Deconstruction, Narrative and Anti-narrative: The Representation of Reality in the Hindu Court Epic”, w: Christopher Shackle and Rupert Snell (red.): *The Indian Narrative. Perspectives and Patterns*. Khoj – A Series of Modern South Asian Studies, ed. by Richard K. Barz and Monika Horstmann, vol. IV, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1992: 33–59.
- SRK = Vidyākara: *Subhāṣita-ratna-koṣa. An Anthology of Sanskrit Court Poetry*. Vidyākara's „Subhāṣitaratna-koṣa”, transl. by Daniel H.H. Ingalls, Harvard Oriental Series, ed. by Daniel H.H. Ingalls, vol. XLIV, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1965.
- TRYNKOWSKA 2004 = Trynkowska, Anna: *Struktura opisów w „Zabiciu Śisiupali” Maghy. Analiza literacka sanskryckiego dworskiego poematu epickiego z VII w. n.e.* Monografie Studiów Indologicznych, tom I, Instytut Orientalistyczny, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2004.
- WARDER 1990 = Warder, A.K.: *Indian Kāvya Literature*, vol. III, *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhadatta)*, Motilal Banarsidass, second rev. edition, Delhi 1990.

S P R A W O Z D A N I A

FILOZOFIA WSCHODU NA WYDZIALE FILOZOFICZNYM UJ

Zajęcia z filozofii Wschodu w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego rozpoczęły się w 1991 roku. Związane to było z przeświadczeniem, które po kilkunastu latach działalności stało się pewnością, że prezentowanie różnych nurtów filozofii Wschodu powinno się odbywać przede wszystkim na wydziałach filozoficznych, a nie tylko jako przedmiot uzupełniający na poszczególnych kierunkach filologii orientalnej. W tym też roku powstała Pracownia Filozofii Wschodu pod kierownictwem prof. dr hab. Beaty Szymańskiej przy współpracy z dr. hab. Łukaszem Trzecińskim. Od samego początku z jednostką tą współpracowało wiele osób, po różnych kierunkach studiów: Anna Wójcik, Marta Kudelska, Piotr Majerski, Wiesław Kurpiewski, Marek Kalmus, Elżbieta Lisowska, Małgorzata Sacha-Pickło, Wiesław Bator, Marzenna Jakubczak, Krzysztof Jakubczak¹. Naukowa i dydaktyczna działalność Pracowni koncentrowała się od początku na filozofii Dalekiego Wschodu, przede wszystkim Indii i Chin.

Przez pierwsze trzy lata był prowadzony w Instytucie Filozofii UJ jeden kurs, w formie wykładu monograficznego pt.: „Filozofia Wschodu”. Od samego początku cieszył się wielkim zainteresowaniem studentów. W roku 1993 Pracownia przekształciła się w Zakład Filozofii Wschodu. Wtedy wyodrębnione zostały dwa kursy: filozofia Indii i filozofia buddyzmu. To nie był już tylko wykład monograficzny, lecz pełny kurs, obejmujący również ćwiczenia. Po kilku latach uruchomiono nowy kurs (również obejmujący wykład i ćwiczenia) pt.: „Antropologia chińska”. W Instytucie Filozofii prowadzony jest również lektorat sanskrytu, umożliwiający studentom kierunków innych niż indologia wstępne zapoznanie się z terminologią filozoficzną tekstów sanskryckich. W ostatnich latach stało się już na naszym Wydziale zasadą, że nawet prace magisterskie, które bronią na Wydziale Filozoficznym (głównie w Instytucie Filozofii i Religioznawstwa), a związane są z szeroko pojętą filozofią Wschodu, odwołują się, choćby na poziomie podstawowym, do tekstów oryginalnych. Studenci zajmujący się Chinami mają możliwość nauki języka chińskiego w Instytucie Studiów Regionalnych.

Wszystkie trzy kursy: filozofia Indii, buddyzmu i antropologia chińska, mają status kursów uzupełniających i cieszą się wielkim zainteresowaniem. W związku z tym wprowadzono kilka lat temu filozofię Wschodu jako kurs w obowiązującym kanonie na zaocznych studiach z filozofii oraz na studiach podyplomowych. Prezentowany jest również cykl wykładów związanych z tą problematyką na zajęciach z filozofii na Uniwersytecie Trzeciego Wieku. Poza tymi kursami prowadzonych jest także szereg seminariów specjalistycznych na temat filozofii i religii Wschodu, głównie w Instytucie Religioznawstwa. Niezależnie od prowadzonych zajęć dydaktycznych na Uniwersytecie, problematyka naszego Zakładu stanowi przedmiot stałej współpracy z Krakowskim Młodzieżowym Towarzystwem Przyjaciół Nauk

¹ Nie podaję kolejnych stopni naukowych, gdyż z biegiem lat większość tych osób uzyskała już stopnie doktora lub doktora habilitowanego, wszyscy na Wydziale Filozoficznym.

i Sztuk, gdzie młodzież poznaje, że pojęcie 'filozofia' nie ogranicza się tylko do naszego kręgu kulturowego. Dzięki aktywnemu udziałowi naszych pracowników przy organizacji Ogólnopolskich Szkolnych Olimpiad Filozoficznych do podstawowych zagadnień, które młodzież licealna musi opanować, dołączony został temat: etyka buddyjska.

Naukowa działalność, najpierw Pracowni, później Zakładu Filozofii Wschodu koncentrowała się od początku głównie na filozofii Dalekiego Wschodu, przede wszystkim Indii, Tybetu, Chin i Japonii. Dzięki współpracownikom zajmującym się problematyką Bliskiego Wschodu (Iran, Afganistan, Egipt) także inne kraje wchodzą jednak w obszar naszych zainteresowań naukowych. Ponadto, ponieważ w naszych badaniach naukowych istotną rolę pełni komparatystyka, często zapraszamy do współpracy przedstawicieli innych dyscyplin naukowych – fizyki, psychologii, socjologii, antropologii filozoficznej, historii filozofii europejskiej. Badania naukowe Zakładu od początku były głównie ukierunkowane na analizę nurtów i szczegółowych zagadnień zawartych w tekstach filozofii Indii, Chin i Japonii. Jednakże równolegle pracownicy Zakładu podejmowali szerszą tematykę, związaną z analizą porównawczą i odnoszeniem koncepcji powstałych w wymienionych wyżej krajach do myśli Europy, co mieści się w zakresie rozwijającej się ostatnio na Zachodzie tak zwanej „filozofii porównawczej”, ale w wypadku naszego Zakładu dotyczy przede wszystkim zagadnień związanych z szeroko rozumianą filozofią kultury. Takie nastawienie komparatystyczne okazało się bardzo owocne i spotkało się z wielkim zainteresowaniem. W związku z tym praca naszego Zakładu nieznacznie zmieniła profil, co znalazło również odzwierciedlenie w nowej nazwie i obecnie funkcjonujemy jako Zakład Filozofii Kultury. Także prowadzone przez nas zajęcia dydaktyczne zostały rozszerzone, gdyż kwestie związane z szeroko rozumianą kulturą Wschodu i ich interpretacja za pomocą siatek pojęciowych właściwych myśli europejskiej stają się przedmiotem dyskusji i wymagają pełniejszego ujęcia w kategoriach filozoficznych.

Poza regularnie prowadzonymi zajęciami z filozofii i religii: wykładami, ćwiczeniami, seminariami realizowane są od lat cykle tematyczne: „Człowiek i kosmos”, „Koncepcja człowieka w filozofii Wschodu i Zachodu”, „Problemy podmiotowości i wartości etyczne”, „Ogrody – zwierciadła kultury”. Poświęcono tym tematom szereg otwartych seminariów, dyskusji panelowych i ogólnopolskich konferencji. Owocem tej pracy było ponad sto artykułów, wydanych w kilku pozycjach książkowych. Pracownicy naszego Zakładu wydali kilkanaście autorskich książek prezentujących wyniki ich szczegółowych badań. Po kilkuletnich doświadczeniach pracy ze studentami z inicjatywy pracowników Zakładu powstały dwa tomy podręcznika do nauki filozofii Wschodu, do przygotowania którego zaproszono także wybitnych polskich specjalistów spoza naszej uczelni, z uniwersytetów w Warszawie i Lublinie.


W ramach działalności najpierw Pracowni, a później Zakładu, wypromowano na Wydziale Filozoficznym UJ kilkanaście specjalistycznych doktoratów, ponad sto magisteriów i dwie habilitacje. Wciąż współpracują z nami coraz to młodszy pracownicy, studenci, magistranci, doktoranci, zainteresowani i zgłębiający szczegółowe zagadnienia z filozofii Wschodu. Wielu z nich obecnie pracuje w innych jednostkach naukowych, propagując podejście, że pojęcie filozofii nie jest tylko związane z kulturą europejską.

[Marta Kudelska]



OBCHODY 50-LECIA POWOJENNEJ INDOLOGII
NA UNIWERSYTECIE WARSZAWSKIM
„INDIE W WARSZAWIE”


W roku akademickim 2003/2004 indologia na Uniwersytecie Warszawskim obchodziła 50-lecie swojego powojennego istnienia. Patronat honorowy nad obchodami objęli JM Rektor UW i JE Ambasador Indii w Polsce. Rocznice uczczono następującymi przedsięwzięciami:

 Od listopada 2003 r. do marca 2004 r. trwał cykl otwartych wykładów na temat kultury indyjskiej, wygłaszanych przez pracowników Zakładu Azji Południowej Instytutu Orientalistycznego UW. Wykłady miały miejsce w Sali Balowej Pałacu Tyszkiewiczów-Potockich w Warszawie. Pierwsze spotkanie rozpoczęły wystąpienia Patronów Honorowych, po czym dokonano uroczystego otwarcia obchodów przez zapalenie indyjskiej lampy oliwnej.

PROGRAM CYKLU:

- 6 listopada 2003 r.: prof. dr hab. M. Krzysztof Byrski, dr Bożena Śliwczyńska: „Teatr i ofiara” (z prezentacją wideo);
3 grudnia 2003 r.: prof. dr hab. Marek Mejer: „Budda – prawda i legenda” (wykład nie odbył się z powodu choroby prelegenta, w zamian wyświetlono film o tematyce buddyjskiej „Land of the Buddha”);
15 stycznia 2004 r.: dr hab. Joanna Jurewicz, mgr Monika Nowakowska: „Majaczenie wokół filozofii indyjskiej”;
12 lutego 2004 r.: mgr Artur Karp: „Kasta indyjska – historia i współczesność”;
11 marca 2004 r.: dr hab. Barbara Grabowska, prof. UW, dr Anna Trynkowska: „Miłość w poezji indyjskiej”.

Wszystkie wykłady zgromadziły wielu słuchaczy, świadcząc o dużym zainteresowaniu obecnie w Polsce kulturą Indii.

 W dniach 22 i 23 kwietnia 2004 r. Zakład Azji Południowej IO UW zorganizował ogólnopolską konferencję indologiczną z udziałem gości indyjskich. Z referatami wystąpiło na niej 40 osób. Obrady miały miejsce w Sali Balowej Pałacu Tyszkiewiczów-Potockich w Warszawie.

PROGRAM KONFERENCJI:

22 KWIECIEŃ 2004 R.:

- Uroczyste otwarcie obrad przez Patronów Honorowych;
- Wręczenie przez JM Rektora Medalu UW prof. dr hab. M. Krzysztofowi Byrskiemu oraz Dyplomów Uznania mgr Alicji Karlikowskiej i mgr. Andrzejowi Ługowskiemu;
- prof. dr hab. M. Krzysztof Byrski: „Jubileuszowe retrospekcje”.

Sesja w języku angielskim:

Dr Shashi Prabha Kumar (Special Centre for Sanskrit Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi);

Prof. Hari Shankar Prasad (University Grants Commission, Delhi);

Prof. S. Carlose: „The Italian Tamil Scholar – Rev. Beschi”;

Prof. H.S. Chaudhary: „Images of Common Man’s Life in Contemporary Hindi Poetry”.

Ogłoszenie wyników konkursu dla studentów Zakładu Azji Południowej IO UW na przekład z języków indyjskich:

I miejsce: Michał Panasiuk (IV rok, grupa bengalska) za przekład z języka bengalskiego wiersza Madhusudana Datty;

II miejsce: Justyna Kurowska (III rok, grupa hindi) za przekład z języka hindi wiersza Manglesia Dabrala;

III miejsce: Krzysztof Iwanek (III rok, grupa sanskrycka) za przekład z języka hindi wiersza Manglesia Dabrala;

wyróżnienie: Justyna Wiśniewska (III rok, grupa hindi) za przekład z języka hindi wiersza Manglesia Dabrala.

Obrazy w języku polskim:

Marek Mejer: „O indologii słów parę”;

Krystyna Wojakowska: „Antoni Kałuski w źródłach archiwalnych”;

Marta Kudelska: „Dlaczego istnieje raczej Ja niż To? Koncepcje atmana w upaniszadach”;

Joanna Jurewicz: „Zdrój wody żywej – źródło, studnia i ceber w *Rygwedzie*”;

Krzysztof Kosior: „Tezy o etyce buddyjskiej”;

Beata Szymańska: „Osobliwości recepcji filozofii Indii w Polsce w XIX wieku”;

Krzysztof Pawłowski: „Co oznacza Benares dla Jerozolimy”;

Dagnosław Demski: „Radźput, rabari, meghawal. Hinduizm z kilku perspektyw”;

Mateusz Wierciński: „Symbolika obrzędów przechodzenia przez ogień i ćarakpudzi w Indiach”;

Aleksandra Szyszko: „Radżasthańskie tradycje narracyjne”;

Renata Czekalska: „O tłumaczeniu literatury polskiej na język hindi”;

Agnieszka Kuczkiewicz-Fraś: „Obecna sytuacja języka i literatury urdu w Pakistanie”;

Anna Sieklucka: „Cześć kobiet – honor mężczyzn. Przemoc wobec kobiet w opowiadaniu podziałowym”.

23 KWIEŚNIA 2004 R.:

Bożena Śliwczyńska: „Technika narracji w tradycji teatru kudijattam”;

Anna Nitecka: „Doświadczenie estetyczne w tekstach Abhinawagupty”;

Dorota Kamińska: „Wizerunek postaci kobiecej w malarstwie miniaturowym”;

Elżbieta Kołdrzak: „Kilka uwag o języku gestów i jego funkcji w indyjskim systemie komunikacji scenicznej”;

Marzenna Jakubczak: „Czy mistyk potrzebuje filozofii? Rozważania nad możliwymi strategiami interpretacji tekstu *Jogasutr*”;

Krzysztof Jakubczak: „O domniemanym sceptycyzmie madhjamaki”;

Joanna Sachse: „Kilka uwag o braminach w *Mahabharacie*”;

Przemysław Szczurek: „Jedność w różnorodności. Uwagi o warstwach tekstowych *Bhagawadgity*”;

- Barbara Grabowska: „Zabicie Kansy. Droga bohatera do tronu”;
 Danuta Stasik: „Kruk Bhuṣundi i jego opowieść o dziejach Ramy”;
 Anna Trynkowska: „Poeta i krytyk. Komentarz Mallinathy do V sargi *Kumarasambhawy* Kalidasy”;
 Hanna Urbańska: „W poszukiwaniu motywów indyjskich w polskiej bajce ludowej”;
 Marzenna Czerniak-Drożdżowicz: „Projekty badawcze dotyczące tantrycznych tradycji wisznuickich”;
 Joanna Kusio: „Em. Ji. Ār. ulā: Tradycyjny tamilski gatunek literacki wobec współczesności”;
 Natalia Świdzińska: „Deifikacja w kulturze tamilskiej”;
 Jacek Woźniak: „Obrzędowość ludu Badaga na podstawie powieści pt. *Kurīñcittēṅ* (‘Miód [z kwiatów] kuriñdzi’) Rājam Kirusṅṅaṅ”;
 Monika Browarczyk: „Towarzysz Krysna: Inkongruencja komiczna pomiędzy mitologią a współczesnością w satyrach hindi”;
 Magdalena Ślusarczyk: „Ironia w języku hindi na przykładzie twórczości Manohara Shyama Joshiego”;
 Kamila Junik: „Wyobraźnia wyzwolona: o poezji Teji Grover”;
 Cezary Galewicz: „Współczesne oblicza tradycji wedyjskiej w Indiach Południowych”;
 Piotr Balcerowicz: „Kryteria poznawcze – Dysputa między Dharmakīrtim a Akalankā”;
 Monika Nowakowska: „*Abhāva-pramāṇa*: komentarz, interpretacja, reinterpetacja”.

Artykuły oparte na wyżej wymienionych wystąpieniach zostaną opublikowane w tomie pokonferencyjnym, mającym zaprezentować dorobek współczesnej indologii polskiej.

[Anna Trynkowska]

MIĘDZYNARODOWE SEMINARIUM
 „ORIGINS OF MAHĀKĀVYA”

Mediolan, 4–5 czerwca 2004 roku

W dniach 4 i 5 czerwca 2004 r. w Mediolanie odbyło się międzynarodowe seminarium „Origins of *Mahākāvya*”, zorganizowane przez Università degli Studi di Milano we współpracy z Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente i Venetian Academy of Indian Studies.

Wygłoszono na nim następujące referaty:

I d z i e Ń :

- Marek Mejer: „Buddhist Echoes in Māgha’s Poem *Śiśupālavadha*”;
 Alf Hildebeitel: „The Emergence of *Kāvya* out of the Two Sanskrit Epics”;
 David Smith: „The Antecedents of Kālidāsa’s *Kumārasambhava*”;
 Cezary Galewicz: „On the Vedic Images of Dawn”;
 Iwona Milewska: „Dawn as Described in the *Mahābhārata*”;
 Lidia Sudyka: „The Descriptions of Dawn in the *Mahākāvya*s”;

Anna Trynkowska: „Two Descriptions of Maya’s Masterpiece”;
Mariola Pigionowa: „*Tejas* in *Kālidāsa*”;

I I d z i e ń :

Jaroslav Vacek: „Old Tamil Literary Formulae Connected with *mullai* (2)”;
Paolo Magnone: „*Rāmo Rāmam udaikṣata*. The Encounter of the two Rāmas between *Itihāsa-purāṇa* and *Kāvya*”;
Cinzia Pieruccini: „Depictions of Landscape: from *Rāmāyaṇa* VI.111 to *Raghuvamśa* XIII”;
Daniela Rosella: „Women in *Mahākāvya*s: Some Provisional Remarks”;
Guido Pellegrini: “The Last Glance of the Buffalo: Poetry of the *Sattasāi*”.

Seminarium zakończyła prowadzona przez Giuliano Boccaliego i Alessandro Passiego dyskusja na temat problemów wyłaniających się w badaniach nad początkami mahakawji i perspektyw takich studiów. Oprócz wszystkich wyżej wymienionych osób udział w niej wzięli: Danielle Feller, Agata Pellegrini i Paola M. Rossi.

[Anna Trynkowska]

WARSZTATY „TRANSLATING CULTURES”

Bonn, 12–21 czerwca 2004 roku

W dniach 12–21 czerwca 2004 roku w Bonn odbyły się warsztaty „Translating Cultures”, zorganizowane i prowadzone przez dra Heinza Wenera Wesslera z Seminarium Indologicznego Uniwersytetu Bońskiego i dr hab. Danutę Stasik z Zakładu Azji Południowej Instytutu Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Warsztaty były przeznaczone dla bońskich i warszawskich studentów języka hindi; ze strony polskiej wzięły w nich udział Justyna Kurowska i Justyna Wiśniewska (III rok).

[Danuta Stasik]

III MIĘDZYNARODOWA LETNIA SZKOŁA SANSKRYTU (Third International Intensive Sanskrit Summer Retreat)

Murzasichle, 11–24 lipca 2004 roku

W dniach 11–24 lipca we wsi Murzasichle pod Zakopanem odbyła się organizowana tym razem w Polsce przez Monikę Nowakowską trzecia edycja międzynarodowego letniego obozu sanskryckiego, zainicjowanego dwa lata temu przez grupę młodych sanskrytologów (pierwszy obóz miał miejsce w miejscowości Csikszereda (Miercurea Ciuc) w Transylwanii,

a drugi w Pondichéry w Indiach, zob. sprawozdanie w *SI* 10 (2003) 277–279). Tradycyjnie przez dwa tygodnie miłośnicy sanskrytu z różnych stron świata (z Holandii, Japonii, Niemiec, Polski, Węgier i Wielkiej Brytanii) oddawali się intensywnej krytycznej lekturze różnorodnych tekstów sanskryckich (trzy sesje dziennie), połączonej w tym roku z wymagającymi sprawności również fizycznej wycieczkami górskimi i zwiedzaniem okolic Zakopanego i Krakowa.

P i e r w s z y t y d z i e ń :

- kāvya*: Kālidāsa, *Raghu-vaṁśa* (XIII sarga) z komentarzem Wallabhy (nowa edycja w przygotowaniu: Dominic Goodall);
tantra: Aghoraśiva, *Pañcāvaraṇa-stotra* (edycja: Dominic Goodall);
śāstra: Jayanta Bhaṭṭa, *Nyāya-mañjarī*: īśvara (nowa edycja w oparciu o nowe manuskrypty: Kei Kataoka).

D r u g i t y d z i e ń :

- kāvya*: Dāmodara Gupta, *Kuṭṭani-mata* (nowa edycja uwzględniająca dodatkowe manuskrypty: Csaba Dezso i Dominic Goodall);
paurāṇika: Jayadratha, *Hara-carita-cintā-maṇi* (edycja z manuskryptów z uwzględnieniem paraleli z *Matsjapurany* i *Padmapurany*: Alex Watson);
śāstra: Daṇḍin, *Kāvyaḍarśa* (II *pariccheda*).

W tegorocznym obozie uczestniczyli: Dániel Balogh, dr Imre Bangha, Peter Bisschop, dr Csaba Dezso, dr hab. Dominic Goodall, Gergely Hidas, dr Kei Kataoka, Anja Mohrdiek, Monika Nowakowska, dr Ferenc Ruzsa, Eszter Somogyi, Taisei Shida, Magdalena Szpindler, dr Alex Watson, prof. Geza Bethanfalvy, a także dr Marzenna Jakubczak, dr Iwona Milewska oraz prof. dr hab. Marek Mejor.

[Monika Nowakowska]

KONFERENCJA
 „HINDI TEACHING AND RESEARCH IN CENTRAL AND EAST EUROPE”

Miercurea Ciuc, 28–31 lipca 2004 roku

W dniach 28–31 lipca 2004 roku w Miercurea Ciuc (Rumunia) odbyła się międzynarodowa konferencja „Hindi Teaching and Research in Central and East Europe”, zorganizowana przez Hungarian Sapientia University w Miercurea Ciuc przy współpracy Ambasady Indii w Bukareszcie. Polskę reprezentowała na niej dr hab. Danuta Stasik, która wystąpiła z referatem pt. *Vārsā-viśvavidyālay me hindī ke pāṭhyakram aur parhāne kī sāmagrī*.

[Danuta Stasik]

29. KONGRES NIEMIECKICH ORIENTALISTÓW (*DOT*)

Halle (Salle), 20–24 września 2004 roku

W dniach 20–24 września 2004 r. w Halle nad Soławą (Salle) odbył się 29. Kongres Niemieckich Orientalistów (29. *Deutscher Orientalistentag* [DOT]), zorganizowany przez Niemieckie Towarzystwo Orientalistyczne (Deutsche Morgenländische Gesellschaft [DMG]), którego najbardziej znaną publikacją jest periodyk *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (ZDMG), ukazujący się od 1847 r. Kongresy, które są okazją do spotkania orientalistów nie tylko z Niemiec, odbywają się z reguły co 2–3 lata w kolejnych ośrodkach akademickich w Niemczech. Tym razem orientalistów gościł Uniwersytet Marcina Lutra (*Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg*).

Motto ostatniego Kongresu „Barrieren – Passagen” miało, zdaniem organizatorów, „wskazywać na konieczność nowego samookreślenia się poszczególnych dyscyplin orientalistycznych przy nieustannie wzrastającej różnorodności obszarów i metod badawczych”. Rzeczywiście, tegoroczny kongres był dotychczas największym tego typu zjazdem: poszczególne sekcje tematyczne reprezentowały ponad 20 odrębnych dyscyplin orientalistycznych, a obok serii interdyscyplinarnych paneli wprowadzono odrębną formułę forum (fora: *Literatura, Religia, Prawo, Etnologia* oraz *Polityka i Aktualności*), będącego okazją do omówienia konkretnych zagadnień w gronie przedstawicieli dyscyplin także nieorientalistycznych: literaturoznawców, religioznawców, politologów, etnologów itp. W Kongresie, podczas którego wygłoszono ok. 800 referatów, uczestniczyło niemal tysiąc osób, w tym około setka indologów zarówno z Niemiec, jak i z Austrii, Szwajcarii, Holandii, Japonii, Włoch, Nepalu, Indii itp. z ponad siedemdziesięcioma wystąpieniami.

W sekcji INDOLOGIA, zorganizowanej przez Waltera Slaje i indologów z Uniwersytetu w Halle (Institut für Indologie und Südasienswissenschaften), wygłoszono następujące referaty w równoległe się odbywających blokach tematycznych:

PONIEDZIAŁEK, 20.09.2004:

P a n e l 1 : *Paippalāda-sākhā / Atharvaveda*:

Alexander Lubotsky: „Analysis of AVP 8.15”,
 Werner Knobl: „Diskussion einiger bemerkenswerter Wörter der PS”,
 Philipp Kubisch: „Zur Metrik des *Atharvaveda*”,
 Yasuhiro Tsuchiyama: „Kingship in Book 10 of AVP”,
 Timothy Lubin: „*Nīlarudra-Upaniṣad* and the *Paippalāda-saṁhitā*”,
 Anette Schmiedchen: „Epigraphische Belege zur Geschichte der Atharvaveda-Brahmanen”,
 Walter Slaje: „Śiryabhaṭṭa und der AV in Kaschmir”,
 Arlo Griffiths: „*Upaniṣads* und Ritualtexte des *Paippalāda* von Orissa”.

P a n e l 2 : *Tamilistyka*:

Thomas Anzenhofer: „Biene, Blüte, Honig: ein Motivkomplex im *Kuruntokai*”,
 Eva Wilden: „Das Projekt ‘Caṅkam’ in Pondi”,
 Thomas Lehmann: „Klassische Tamil-Kommentarliteratur”,
 Torsten Tschacher: „Die Erforschung islamischer Tamilliteratur am Beispiel von Leben und Werk des Imam al-Arus”,
 Sasha Ebeling: „Tamilische Literatur der 19. Jahrhunderts”,

Srilata Müller: „Tamil Love and Tamil Sacrifice: The Story of King Manu in the Writings of Ramalinga Adigal”,
 Peter Schalk: „Buddhism among Tamils in Ilam”,
 Gabriella Eichinger Ferro-Luzzi: „Lachen über andere und sich selbst in der Tamilliteratur”.

P a n e l e :

Gabrielle Zeller: „Fokus Südasien: Literaturversorgung nicht nur für Indologen”,
 Andreas Pohlus: „South Asia Research Documentation Services (SARDS) – Stand und Aufgaben”.

WTOREK, 21.09.2004:

P a n e l : *Dramat i teatr w Indiach:*

Heidrun Brückner: „Drama und Theater in Indien. Barrieren und Passagen”,
 Heike Moser: „Text und Performanz in Kuttiyattam, traditionelles Sanskrittheater aus Kerala”,
 Katrin Fischer: „Neue Perspektiven der Performanzforschung. Textarbeit und Feldforschung zum Yakṣagaṇa Volkstheater von Karnataka”,
 Mirella Lingorska: „Klassische Theorie der Metapher”,
 Angelika Malinar: „*Sāttvikabhāvas* in der *rasa*-Lehre”,
 Makoto Kitada: „Musik und Medizin, Anatomie im musikologischen Text, *Saṅgīta-ratnākara*”,
 Anna Aurelia Esposito: „Beobachtungen zum Prakrit der Trivandrum-Dramen in den Malayalam-Manuskripten”,
 Christine Seemann: „Beobachtungen an den Nebenfiguren in den ‘Trivandrum-Dramen’”,
 Karin Steiner: „Bemerkungen zum *Pañcarātra*”,
 Michael Hahn: „Kālidāsa und Candragomin”,
 Matthias Ahlborn: „Möglichkeiten der EDV für die Philologie altindischer Dramentexte”,
 Herman Tieken: „Verses with a signature in drama”,
 Regine Brandner: „Sanskrittheater im globalisierten Kontext des 21. Jahrhunderts”.

R e f e r a t y :

Karin Einicke: „Paläographie und Statistik: eine Methodendiskussion”,
 Gerhard Ehlers: „Sieben Seher, sieben Wasser”,
 Akiko Murakawa: „Zum Gavāmayana-Kapitel im *Jaiminīyabrāhmaṇa*”,
 Ingo Strauch: „Frühe Brāhmī-Inschriften aus Socotra (Jemen)”,
 Melanie Malzahn: „Bruckstück einer Sanskritgrammatik aus Ostturkestan in westtocharischer Sprache”,
 Stefan Baums: „Studien zum Zahlwortsystem der Gāndhārī”,
 Annemarie Mertens: „Umwertender Inklusivismus”,
 Marcus Schmücker: „Veṅkaṭanaṭhas Beitrag zur Theologie des Viśiṣṭādvaita-Vedānta”,
 Piotr Balcerowicz: „Akalaṅkas Argument von der «Nichtwahrnehmung von Unsichtbarem» (*adrśyānupalabdhi*) und die buddhistische Tradition”.

P a n e l e :

R. Steiner: „Literarische Übersetzung indischer Schauspiele”,
 Inscenizacja (Michael Hahn, Ulrike Roesler, Jayandra Soni, Luitgard Soni, Roland Steiner): „Die Heiligen-Hetäre” (*Bhagavad-ajjukā*).

ŚRODA, 22.09.2004:

R e f e r a t y :

Minoru Hara: „On Sanskrit *andha*”,

Oscar von Hinüber: „Der *bhūmichidranyāya*. Ein Beitrag zur indischen Epigraphik”.

P a n e l :

Harry Falk, Oliver Hellwig, Claudius Naumann, Christian Bauer: „Software für orientalistische Fächer (Präsentation EDV)”.

CZWARTEK, 23.09.2004:

R e f e r a t y :

Muneco Tokunaga: „On Bhīṣma’s discourse in the *Mahābhārata*”,

Thomas Oberlies: „12 Monate oder 12 Jahre Verbannung? Zur Komposition von Mbh 1,205–213”,

Philipp André Maas: „Pūrṇabhadras Rezension der Erzählung «Der Weber als Viṣṇu» (*Pañcākhyāna* I.viii)”,

Hans Ruelius: „Das vedische Erbe im Ritual des singhalesischen Buddhismus”,

Ute Hüskens: „Viṣṇuitische Initiationen in Kanchipuram”,

Johanna Buß: „Ritualtradition und Ritualpraxis am Beispiel des newarischen *latya*-Rituals (*sapiṇḍikaraṇa*)”,

Ulrike Roesler: „«Wir wollen meiner Lehre einen Namen geben...». Beobachtungen zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der tibetischen buddhistischen Tradition”,

Petra Kieffer-Pülz: „Geschlechtsumwandlung bei buddhistischen Mönchen und Nonnen und ihre rechtlichen Konsequenzen”,

Martin Delhey: „Vakkalis Selbsttötung”,

Shin’ichiro Hori: „Neue Fragmente der *Kalpanāmaṇḍīkā-Drṣṭāntapañkti*”.

P a n e l : *Granice i przejścia między klasyczną indologią, indologią języków współczesnych i badaniami nad Azją Południową:*

Hans Harder: „Wissenschaftliche Zugänge zum heutigen Südasien”,

Reiner Kimmig: „Von der Textwissenschaft: am Beispiel der Darstellung des Terrorismus im Hindi-Film”,

Reinhold Grünendahl: „‘Deutsche Indologie’ – Postorientalistische Reisewege von Friedrich Schlegel zu Walther Wüst”,

Christoph Emmrich: „Caryāgīti in Nepal: Grenzen und Übergänge bei der Erforschung eines ritual-literarischen Genres”,

Till Luge: „Sufistische Einflüsse auf Kabirs Denken? – Eine semiotische Betrachtung seiner Soteriologie”,

Ingrid Schuhmann: „Predigten des Santheiligen Dadu – Komposition und Kontinuum”,

Srilata Müller: „Language on the Boundary of Sanskrit and Tamil: *Manipravalam* in South Indian Religious Literature”,

Heinz Werner Wessler: „Bologna–Benares–Bonn: Das Fachprofil Indologie und die Einführung graduierter Studiengänge BA/MA”.

PIĄTEK, 24.09.2004:

R e f e r a t y :

Siegfried Kratzsch: „Das Syntaxkapitel der ersten europäischen Sanskritgrammatik von Heinrich Roth und seine Quellen”,

Maria Schetelich: „Rituelles Spielen und seine Begründungen in Dharmanibandhas und Puranas. Ein Beitrag zur Geschichte des *caturāṅga*”,

Ines Fornell: „Im Spannungsfeld zwischen Nationalismus und Globalisierung: Zu einigen vieldiskutierten Werken der jüngsten Hindi-Literatur”.

P a n e l : *Mokṣopāya / Yogavāsiṣṭha*:

Jürgen Hanneder: „*Mokṣopāya* – Introduction and State of Research”,

Walter Slaje: „Locating the *Mokṣopāya*”,

Peter Stephan: „Die Kritische Edition des *Utpatti prakaraṇa* – ein Forschungsbericht”,

Bruno Lo Turco: „Metaphorical Logic of the *Mokṣopāya*”,

Susanne Stinner: „*Sāras* und *Saṅgrahas*: Die Kurzfassungen der *Mokṣopāya* und *Yogavāsiṣṭha*”,

Heike Franke: „Die indo-persischen Versionen des *Laghuyogavāsiṣṭha*”.

Więcej informacji na temat 29. DOT znajduje się na stronie: <http://www.dot2004.de>.

[Piotr Balcerowicz]

O Ś W I A D C Z E N I A

OŚWIADCZENIE

Warszawa, 24.02.2003 roku

Oświadczam, że w mojej pracy *Powstanie, rozwój i zmierzch liryki wisznuickiej Bengal*, wydanej w 1995 roku, znalazły się na stronach 12, 15, 16, 108, 110, 158 i 159 sformułowania, które nie zostały opatrzone przypisami, co umknęło mojej uwadze; za użycie ich bez podania źródeł przepraszam.

Barbara Grabowska