

JOANNA JUREWICZ



<https://orcid.org/0000-0002-9944-4140>

Uniwersytet Warszawski

University of South Africa (UNISA)

jjurewicz@uw.edu.pl

REPORTAŻ Z POLA BITWY. JAK PRZEKŁADAĆ OPISY BITWY W *MAHABHARACIE*

Abstract

Report from the Battlefield: How to Translate Battle Descriptions in the *Mahābhārata*

This article discusses the problem of scene construal in translation, based on a selected description of the battle scene in the *Mahābhārata*. It is an old Indian epic (c. 400 BCE–400 CE), the greatest epic of mankind (c. 100,000 stanzas), composed in Sanskrit, most likely orally, and certainly distributed in this way. Its main theme is the war between related families. In Indology, descriptions of battles have been treated as conventional because of their orality, however, a closer analysis shows their well-thought-out structure.

The article discusses examples of zooming-in/out strategy (Langacker 2005) as one of the methods of active scene building. I show how the authors of the *Mahābhārata* construed doubly dynamic scenes in which both the content of the description (i.e. the fight) and the description itself is dynamic, reflecting the narrator’s movement. I also discuss the difficulties it presents to the Polish translator and consider the extent to which Polish inflection allows for a similar construal, thus meeting the translation requirements proposed by Tabakowska (1993). My hypothesis is that in many cases such doubly dynamic scenes can be successfully reflected in Polish, as opposed to an English translation (Cherniak 2008–9), thus preserving the extraordinary value of the original.

Keywords: *Mahābhārata*, epic, war, cognitive linguistics, zoom-in/zoom-out

Słowa kluczowe: *Mahabharata*, epos, wojna, lingwistyka kognitywna, wgląd zawężający/poszerzający

1. *Mahabharata*

Mahabharata (*Mahābhārata*), czyli „Wielka opowieść o rodzie Bharatów”, to sanskrycki epos składający się (według wydania krytycznego Sukthankar et al. 1927–1959) ze stu tysięcy strof. *Mahabharata* jest dziełem zbiorowym, ale jej – nieznani nam – twórcy przypisują autorstwo wieszczowi Wjasie. Uczeni spierają się co do czasu powstania eposu, jak również co do tego, czy skomponowano go ustnie czy na piśmie¹. Epos datuje się zazwyczaj około IV wieku p.n.e. – IV wieku n.e. Oprócz wydania krytycznego istnieją też inne wersje tego dzieła, niektóre dłuższe niż wersja krytyczna, powstałe w różnym czasie na terenie Indii. Bez *Mahabharaty* nie byłoby kultury indyjskiej w znanej nam postaci. Główny wątek oraz motywy wywodzące się z eposu wykorzystywane były w klasycznej sanskryckiej literaturze i sztuce, a dzisiaj są tematem wieloodcinkowych seriali. *Mahabharata* przeniknęła też hinduizm i znana jest wszędzie tam, gdzie panuje ta religia (Geertz 1973).

Głównym wątkiem *Mahabharaty* są dzieje dwóch spokrewnionych ze sobą rodów: Pandawów i Kaurawów, oraz ich nieustanna rywalizacja najpierw o pierwszeństwo w rodzinie, potem o władzę nad całym królestwem, zakończona okrutną, bratobójczą wojną, która w ciągu osiemnastu dni doprowadza do prawie całkowitej zagłady obu rodów². Opis wojny stanowi jedną trzecią objętości *Mahabharaty* (księgi VI–X), a pozostały tekst przedstawia czas poprzedzający wojnę i następujący po niej. Główny wątek przeplatany jest opowieściami dodatkowymi (*upakhjana*). Wielu badaczy dowodzi, że mimo pozornego braku związku, opowieści dodatkowe nie są wprowadzane przypadkowo, a ich treść uzupełnia i wzbogaca znaczenie całości (Adluri 2013).

Jeśli chodzi o języki europejskie, *Mahabharata* została przełożona w całości tylko na angielski (Milewska 2012). Najczęściej tłumaczoną częścią eposu jest *Bhagawadgita* (*Bhagavadgītā*), czyli „Pieśń Pana”, która doczekała się także kilku przekładów na język polski (m.in. Sachse 1988; 2019; Kudelska 1995; Rucińska 2002; patrz: http://www.bhagavadgita.eu/?page_id=94). Treścią *Bhagawadgity* są pouczenia Krysny, ludzkiego wcielenia

¹ Brockington (1998); Fitzgerald (2002; 2003); Hildebeitel (2001; 2011a–d). Zob. też Adluri (2013); Adluri, Bagchee (2016, 2018).

² Wojnę *Mahabharaty* przeżyło dwunastu wojowników: pięciu braci Pandawów, Krysna – ich stronnik, Satjaki – stronnik Pandawów, Jujutsu – jedyny syn króla Dhrytarasztry, Aśwatthaman, Krypa, Krytawarman i Wryszaketu (stronnicy Kaurawów).

boga Wisznu, udzielane wojownikowi Ardżunie z rodu Pandawów (Kryszna jest woźnicą jego rydwanu), kiedy wojska już stoją gotowe do walki, a Ardżuna, uświadamiając sobie, że będzie musiał zabijać swoich krewnych, postanawia odmówić udziału w wojnie. Księgi bitewne, których fragment będą tutaj omawiać, opisują to, co stało się później, kiedy Kryszna już przekonał Ardżunę, że – jako wojownik z urodzenia – musi walczyć. Obecnie zespół polskich indologów z Uniwersytetów Warszawskiego, Wrocławskiego i Adama Mickiewicza w Poznaniu realizuje grant przyznany przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, którego celem jest pierwszy polski przekład wszystkich ksiąg bitewnych *Mahabharaty*³. Poniższa analiza jest wynikiem moich przemyśleń w trakcie tłumaczenia księgi VI.

Mahabharata – bez względu na to, czy była tworzona od razu w formie pisemnej czy nadal ustnie (osobiście skłaniam się do tej drugiej hipotezy) – wywodzi się z ustnej tradycji. Jej odbiorcami byli ludzie niepiśmienni, którzy mogli jedynie słuchać eposu recytowanego przez bardów. Omówienie różnic pomiędzy rozumieniem tekstu mówionego i tekstu czytanego wychodzi poza zakres niniejszej analizy, ale muszę podkreślić jedną cechę umysłu przyzwyczajonego do ustnego przekazu: wyobraźnię pozwalającą budować bogate w szczegóły obrazy na podstawie dość zwięzłego opisu słownego. Moim zdaniem to właśnie ta zdolność sprawiała, że *Mahabharaty* można było słuchać bez końca, za każdym razem bowiem wyobraźnia mogła pracować inaczej.

W indologii do niedawna panowało przekonanie, że opisy bitwy w *Mahabharacie*, jako poddane wymogom ustnego przekazu, są skonwencjonalizowane i na ogół nie wnoszą nic nowego do głównego wątku. Istotnie, dostrzegalna jest powtarzająca się konwencja: bohaterowie władają tą samą bronią i walczą w podobny sposób. Słyszac ich imiona, odbiorca jednak zapewne przywoływał w wyobraźni całą historię tych postaci, nieraz zakorzenioną w tradycji, ich szczegółowo przedstawiony w eposie wygląd, pochodzenie rodzinne i geograficzne; rodzaje oręża również musiały być dobrze znane. Słuchacz stawał się zatem emocjonalnie zaangażowany i nie tylko rozumiał, ale też przeżywał opowieść. Nie da się inaczej wyjaśnić wielkiego znaczenia, jakie *Mahabharata* miała i nadal ma w kulturze indyjskiej.

Opisana w eposie wojna toczy się na Polu Kuru, a biorą w niej udział setki tysięcy wojowników po obu stronach. Relację z jej przebiegu otrzymuje

³ Prof. dr hab. Joanna Jurewicz (koordynator), dr Andrzej Babkiewicz, dr Monika Nowakowska, dr hab. Sven Sellmer, prof. UAM, dr Anna Trynkowska.

król Dhrytarasza z rodu Kaurawów. Powtarzające się niemal w każdej strofie wołacje skierowane do króla przypominają, że wojnę poznajemy na podstawie ustnej opowieści Sańdżaji, ministra i woźnicy Dhrytaraszy. Kaurawowie przegrywają wojnę, król traci wszystkich swoich synów z wyjątkiem jednego (a miał ich setkę). Jeśli odbiorca utożsamia się z nim jako pierwszym słuchaczem opowieści o wojnie, będzie rozpaczał razem z nim. Sam narrator *Mahabharaty* staje po stronie zwycięskich Pandawów mimo różnych oszustw, jakich dopuszczają się w bitwie. Odbiorca zaś, rozpaczając z Dhrytaraszą, ma poczucie, że do tej zagłady dojść musiało, co otwiera przestrzeń dla pytań metafizycznych.

2. Wojna to widowisko

Sańdżaja, narrator opisu wojny, otrzymuje od Wjasy, autora eposu i jednego z jej bohaterów, zdolność widzenia wszystkiego, umiejętność czytania w myślach oraz dar wszechobecności na polu bitwy bez żadnego ryzyka dla niego samego (*Mahabharata* 6.2.9–12). Król Dhrytarasza zaś jest niewidomy. Ma to znaczący wpływ na sposób opowiadania o wojnie. Sańdżaja stara się opisać ją tak, by nie tylko zdać relację królowi, lecz także pobudzić jego wyobraźnię, by wiedząc, **co** się działo, król mógł zobaczyć, **jak** to się działo. Sańdżaja widział wojnę na własne oczy, Dhrytarasza zaś, a z nim my wszyscy, możemy ją sobie wyobrazić.

O tym, że Sańdżaja traktuje wojnę jak widowisko, świadczą wiele strof eposu. Narrator często wyraża swój podziw dla wspaniałego wyglądu wojowników czy zręczności okazywanej przez nich w pojedynkach. Niekiedy zachwyt Sańdżaji może budzić nasze zdziwienie, na przykład kiedy czytamy, że ciężko ranny od strzał wojownik wygląda tak pięknie jak drzewo kinśuki obsypane czerwonymi kwiatami (np. 6.46.46, 53.24, 101.17). Trzeba dodać, że wojna jest widowiskiem nie tylko dla Sańdżaji, lecz także dla tych, którzy w niej uczestniczą. Oto opis samego początku bitwy, kiedy walczą ze sobą młodzi synowie królów:

*sarve tv anye mahīpālāḥ prekṣakā iva bhārata |
dadṛśur darśanīyaṃ taṃ bhīmaṃ jñāṭisamāgamam || (6.42.23)*

Lecz wszyscy inni władcy ziemi, Bharato, patrzą na ten bój krewniaczy tak jak widzowie, co piękne widowisko oglądają.

*tatas te jātasaṃrambhāḥ parasparakṛtāgasah |
anyonyaspardhayā rājan vyāyacchanta mahārathāḥ || (6.42.24)*

A w nich wściekłość, królu, rośnie, lżą siebie nawzajem, siły w boju wyteżając.

*kurupāṇḍavasene te hastyaśvarathasaṃkule |
śuśubhāte raṇe ’īva paṭe citragate iva || (6.42.25)*

Oddziały Kaurawów i Pandawów precudnie mienia się na polu bitwy – ich słonie, rumaki, rydwany – jakoby wzory barwne na tkaninie.

Widzami są też bogowie i inne nadprzyrodzone istoty, które oglądają wojnę, na ogół nie wtrącając się w przebieg wydarzeń, ale żywo reagują na poszczególne sceny. Ich reakcję na śmierć jednego z głównych bohaterów, Bhiszmy, autorzy eposu przedstawiają następująco:

*hā heti divi devānāṃ pāṛthivānāṃ ca sarvaśaḥ |
patamāne rathād bhīṣme babhūva sumahān svanaḥ || (6.114.82)*

„Biada, biada!” – w niebie pośród bogów i na całej ziemi krzyki się podniosły, kiedy Bhiszma z rydwanu na ziemię się osuwał.

Opis wojny włożony w usta Sańdżaji jest bardzo dynamiczny. Czytając kolejne rozdziały, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wszechwidzące oko narratora jest okiem kamery, która to przybliżyła się, to oddała od pola bitwy⁴. Z jednej strony poszczególne potyczki, toczone przede wszystkim przez wojowników na rydwanach i słoniach, opisywane są ze szczegółami, zarówno jeśli chodzi o ich aktorów i przebieg, jak i o ich straszne skutki (włącznie z cierpieniem rannych i umierających słoni). Z drugiej strony czytelnik widzi całą wojnę – przeróżne rodzaje wojsk (piechotę, rydwaników, kawalerię oraz słonnicę), szyki bitewne, zmagania poszczególnych oddziałów, a także samo pole bitwy usłane trupami ludzi i zwierząt, zalane krwią płynącą z ich ciał. Zasadniczo każdy rozdział uwzględnia obie perspektywy i nierzadko zmieniają się one co kilka wersów, tak jakby kamera Sańdżaji była w ciągłym ruchu, dążąc tam, gdzie coś się dzieje, a zarazem starając się ukazać całość.

⁴ Metafora kamery stosowana jest także w opracowaniach eposów europejskich: Minchin (2001); Bakker (2005); Bonifazi (2008; 2012; 2016); Elmer (2009); Bonifazi, Elmer (2012a; 2012b).

Widowiskowy charakter opisu wojny przejawia się również w tym, że odbiorca ma niewielki dostęp do świata wewnętrznego bohaterów, ich myśli i uczuć. Sańdżaja, pomimo danej mu możliwości czytania w myślach, rzadko wypowiada się na ten temat, a emocją wspomnianą przez niego najczęściej jest gniew towarzyszący walce, będący zresztą podstawową emocją wojownika, stanem, w którym wolno mu zabijać. Tylko w wyjątkowych sytuacjach, gdy bohater szczególnie świetnie walczy lub gdy ginie któraś z głównych postaci, pojawiają się zachwyty (w pierwszym wypadku) i rozpacz (w drugim – jak we fragmentach zacytowanych powyżej). Na ogół jednak zdani jesteśmy na domyśle na podstawie zachowania czy wyrazu twarzy, podobnie jak to się dzieje w trakcie oglądania widowiska lub filmu.

Strategia ta pozwala też zrozumieć zabieg stylistyczny interesujący mnie w niniejszych rozważaniach. Jest nim szyk zdaniowy, który ikonicznie odzwierciedla sposób postrzegania, zwłaszcza kiedy najpierw widzimy z oddali, że coś się dzieje, a potem, zbliżając się stopniowo, dostrzegamy aktorów danego wydarzenia i ich rekwizyty. Dzięki temu uzyskuje się podwójny efekt dynamizmu: nie tylko treść, czyli walka, jest dynamiczna, lecz także sama struktura opisu oddaje niejako ruch kamery Sańdżaji. Taki szyk możliwy jest w sanskrycie, będącym – podobnie jak polski – językiem fleksyjnym, a jak wykażę poniżej, właśnie fleksyjność polszczyzny umożliwia w pewnym stopniu zastosowanie podobnego zabiegu.

3. Metodologia

Kwestia sposobu budowania zdania opisującego dane zdarzenie (czy obiekt) w zależności od punktu widzenia narratora była analizowana przez wielu badaczy (Ehrlich 1990; Simpson 1993; Hühn, Schmid, Schönert 2009), w tym także zaliczających się do nurtu lingwistyki kognitywnej (Tabakowska 1995; Langacker 2005; 2008; Wiraszka 2015; Dancygier, Lu, Verhagen 2016). Zgodnie z założeniami tych ostatnich, język stanowi integralną część procesów poznawczych i je wyraża. Ludzkie poznanie nie jest obiektywne, lecz dokonuje się zawsze z jakiejś perspektywy, co zostaje odzwierciedlone nie tylko w doborze słów, lecz także w ich formach gramatycznych i układzie całego zdania. Perspektywa zaś warunkuje nasz sposób myślenia w odniesieniu do danego zjawiska. Ronald Langacker (2005; 2008; por. Tabakowska 2005) nazywa proces konstruowania znaczenia konceptualizacją i – by wyjaśnić jej naturę – proponuje metodologiczną metaforę opartą na percepcji

wzrokowej: konceptualizacja jest oglądem danej sceny przez konceptualizatora, a ogląd ten zawsze dokonywany jest z jakiegoś założonego punktu widzenia (*vantage point*)⁵. W takim ujęciu wyrażenie językowe przekazuje nie tylko jakąś treść pojęciową, lecz także ów punkt widzenia i w zależności od niego scena może być różnie obrazowana mentalnie, a zatem i wyrażana.

Jednym z wymiarów obrazowania jest wyrazistość (*prominence*, Langacker 2005; 2008; Tabakowska 1993: 2.3.1.4). Na przykład zdania: „Lampa jest nad stołem” i „Stół jest pod lampą” odnoszą się do tej samej sytuacji, czyli relacji dwóch przedmiotów wobec siebie na osi wertykalnej, ale nie są synonimiczne. Różni je właśnie wyrazistość, którą w naszym opisie nadajemy różnym elementom sceny: w pierwszym zdaniu to „lampa” cechuje się większą wyrazistością, w drugim – „stół”. Zdania skonstruowane są w taki sposób, że jasno oddają konceptualizację sceny dokonaną przez nadawcę. Langacker (2005; 2008) nazywa element konceptualizacji o większej wyrazistości figurą, pozostałe stanowią tło (por. Tabakowska 1993).

W codziennych, standardowych sytuacjach punkt widzenia mówiącego i słuchacza jest ten sam. Na przykład, jeśli obaj stoją przed domem, właśnie z tego punktu widzenia formułują zdanie „Samochód jest za domem”, zrozumiałe dla każdego z nich. Ta sama sytuacja może jednak być postrzegana z różnych punktów widzenia, a to wpływa na sposób konstrukcji jej językowego wyrażenia. Ludzie mają też zdolność do przyjmowania cudzych czy fikcyjnych punktów widzenia, co jest bardzo istotne nie tylko w odbiorze literatury⁶.

Dla analizy zmian punktu widzenia w opisach bitwy w *Mahabharacie* szczególnie istotny jest jeden z wymiarów obrazowania: wgląd zawężający (*zoom-in*) i poszerzający (*zoom-out*, Langacker 2005). Jako przykład tych wglądów badacze zazwyczaj podają zdania opisujące położenie przedmiotu: zdanie „Twój aparat fotograficzny jest na górze w sypialni, w szafce, na górnej półce” jest przykładem wglądu zawężającego, z kolei zdanie „Twój

⁵ Jak pisze Ehrlich (1990: 4), metafora kamery (*camera angle*) jest używana przez Kuno i Kaburaki (1975) do wyrażenia punktu widzenia: zdania o tej samej treści mogą różnić się co do „punktu widzenia kamery” (np. „John uderzył Mary”; „John uderzył swoją żonę”; „Mąż Mary ją uderzył”).

⁶ W późniejszych badaniach Kuno (1987) zastąpił termin „punkt widzenia kamery” terminem „empatia”, definiując ją jako „identyfikację nadawcy [...] z osobą/rzeczą, które biorą udział w zdarzeniu lub stanie przez niego opisywanym” (Kuno 1987: 206, za: Ehrlich 1990: 4–5). Termin „empatia” ma dużo szersze znaczenie (w naukach psychologicznych), ale nie ulega wątpliwości, że u podstawy tego stanu psychiczno-mentalnego jest umiejętność przyjmowania innych niż własny punktów widzenia.

aparatus fotograficzny jest na górnej półce w szafce w sypialni na górze” to przykład wglądu poszerzającego. Jednak opisy bitwy w *Mahabharacie* nie dotyczą lokalizacji obiektów, lecz dynamicznego sposobu percepcji zdarzeń: narrator zbliża się do miejsca walki lub od niego oddala i relacjonuje to, co widzi – tak jak reporter wojenny z kamerą. Opisy te są podwójnie dynamiczne: zarówno obiekt opisu (zdarzenie), jak i sam narrator są aktywni, a punkt widzenia zmienia się wraz z ruchem narratora.

Jak wspomniano powyżej, w opisach bitwy w *Mahabharacie* zmiana punktu widzenia wyrażona jest językowo poprzez szyk zdania, który ikonicznie ją oddaje. Langacker (2005), omawiając związki zachodzące pomiędzy dynamicznością i ikonicznością, przytacza przykłady chronologicznej kolejności zdarzeń odzwierciedlanej w szyku wyrazowym. Taki szyk, znany od dawna – jak pisze Elżbieta Tabakowska (1993: 107–108) – jako *ordo naturalis*, pozwala odbiorcy odczytać chronologię danego zdarzenia. Cytowany przez Tabakowską (1993) Nils Enkvist wyróżnia trzy typy ikoniczności: zorientowaną na działanie, na lokalizację i na czas. W wypadku indyjskich epickich opisów bitewnych można mówić o ikoniczności zorientowanej na działanie⁷, a polegającej na odzwierciedleniu ruchu konceptualizatora, który to się zbliża, to oddala⁸. Jak postaram się wykazać, kategorie wglądu zawężającego i poszerzającego są szczególnie przydatne w badaniu opisów o podwójnej dynamice, w których zarówno obiekt opisu, jak i sam narrator są aktywni. Z wglądem zawężającym mamy do czynienia wtedy, gdy narrator podchodzi do miejsca opisywanego zdarzenia, z wglądem poszerzającym – gdy się oddala. Zakładam też, że stosowanie wglądu poszerzającego jest wyrazem perspektywy narratora niezaangażowanego w bitwę, z kolei wgląd zawężający pozwala odbiorcom na zrozumienie i przeżycie koszmaru wojny dzięki szczegółowemu opisowi rannych lub zabitych ludzi i zwierząt oraz zniszczonych cennych przedmiotów.

Proponowane w lingwistyce kognitywnej narzędzia do wnikliwej analizy tych wypowiedzi, które przekazują nie tyle stan rzeczy, ile sposób jego postrzegania przez nadawcę oraz zmiany tego sposobu, są cenną pomocą dla tłumacza, choć często niestety uświadamiają mu jego bezradność. Zwracają na to uwagę badacze. Opozycja określoność/nieokreśloność wyrażana przedimkami (np. w angielskim czy francuskim), użycie czasów,

⁷ Jako typowy przykład takiej ikoniczności Enkvist podaje instrukcję obsługi urządzenia (za: Tabakowska 1993: 108).

⁸ Enkvist nazywa taką ikoniczność doświadczeniową (za: Tabakowska 1993: 108).

a także struktura zdania zależą od punktu widzenia narratora i go wyrażają (Tabakowska 1993; 1993; 2009; 2017). Tłumacz powinien w języku docelowym szukać strategii pozwalających mu oddać te zjawiska, jednak zawsze coś z języka źródłowego umyka. Zdaniem Tabakowskiej (1993: 106) przekład „jest propozycją alternatywnej konstrukcji sceny”. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk mówi o cyklach rekonceptualizacji znaczeń przekładanych, „gdyż w grę wchodzi zmiany semantyczne powodowane transferem znaczenia oryginalnego w ewidentnie semantyzowaną strukturę składniową wypowiedzi w języku docelowym” (Lewandowska-Tomaszczyk 2010: 9).

Poza wymienionymi powyżej wyznacznikami punktu widzenia i jego zmiany, badacze wyróżniają między innymi deikse, mowę zależną i niezależną, w wypowiedziach ustnych zaś gesty czy ruch gałek ocznych (Sweetser, Stec 2016). Niestety nie wiemy, jak wyglądało recytowanie *Mahabharaty*, a zatem w analizowanych tutaj opisach zmianę punktu widzenia odzwierciedla tylko specyficzna (również dla sanskrytu epickiego) struktura zdania.

4. Analiza

Celem poniższej analizy jest odpowiedź na pytanie, czy i na ile możliwe jest oddanie w polszczyźnie zmiany punktu widzenia wyrażanej przez szyk wyrazowy⁹. Zanalizuję tutaj opis walki Ardżuny, wspomnianego już wcześniej wojownika Pandawów, z Kaurawami. Analiza podzielona będzie na dwie części. Pierwsza, z maksymalnie dosłownym przekładem, ukaże dynamikę zmian punktu widzenia. W części drugiej zaproponuję przekład, w którym będę starała się zachować – na tyle, na ile umożliwiałoby to poprawna polszczyzna – sanskrycki szyk zdań odzwierciedlający profilowanie danej sceny. Podam także przekład angielski autorstwa Alexa Cherniaka (2008–2009), by ukazać, że brak fleksyjności, a co za tym idzie – sztywniejszy szyk zdania nierzadko uniemożliwiają przedstawienie dynamicznie rozwijającej się sceny.

⁹ Dynamiczność scen w opisach walki i możliwość ich tłumaczenia na angielski omawia Paulina Nalewajko (2018) na przykładzie opowiadania *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego. Autorka jednak skupia się tutaj na szyku zdań odzwierciedlającym chronologię zdarzeń i na dodatkowych wskazówkach językowych profilujących scenę.

Opis, który poddam analizie, jest fragmentem dłuższej sekwencji: na Ardżunę rusza wielka armia wrogów poruszających się na słońiach, koniach i rydwanami, ale bohater odpowiada tak zmasowanym atakiem strzał, że przeciwnicy stają w miejscu, wierzchowce wpadają na siebie, wzbijając gęsty kurz, a widok przesłaniają ponadto chmury strzał wypuszczanych przez Ardżunę (MBh 6.18–22). W opisie tym Sańdźaja przyjmuje punkt widzenia obejmujący całą pierwszą linię walczących. Dalej narrator przedstawia uciekających pieszo dowódców i wojowników, którzy stracili rydwany i wierzchowce. Poprzedzająca strofa brzmi następująco:

Strofa 6.51.25

*hayārohā hayāṃs tyaktvā gajārohās ca dantinaḥ |
arjunasya bhayād rājan samantād vipradudruvuh ||*

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

Jeźdźcy na koniach, porzuciwszy konie, jeźdźcy na słońiach – słonie (dosłownie „te z kłami”), ze strachu przed Ardżuną, o królu, we wszystkie strony się rozbiegają.

W następnej strofie narrator zaczyna się zbliżać do centrum bitwy, gdzie dzieje się najwięcej. Aby to oddać, autorzy *Mahabharaty* stosują wgląd zawężający. Kolejne dwie strofy zacytuję z podziałem na wersy (*pada*), co ułatwi ich analizę:

Strofa 6.51.26

*rathebhyaś ca gajebhyaś ca (a)
hayebhyaś ca narādhipāḥ | (b)
patitāḥ pātyamānās ca (c)
drśyante 'rjunatādītāḥ || (d)*

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

Z rydwanów i ze słońi,
i z koni królowie,
którzy spadli i spadający,
są widziani bici przez Ardżunę.

Narrator widzi najpierw to, co największe: rydwany, słonie i konie. Później, zbliżając się, dostrzega ludzi: jedni już leżą na ziemi, inni właśnie spadają z rydwanów i wierzchowców. Wreszcie odslania się przyczyna tej rzezi – uderzenia strzał Ardżuny wspomniane w ostatnim wersie

strofy (d)¹⁰. Złożenie *arjuna-tāḍita*, „bici przez Ardżunę”, skupia naszą uwagę nie na samym agensie, ale na jego działaniu i skutkach jego działania. Wydaje się, że narrator nie może wyraźnie dostrzec samego Ardżuny wśród tego kłębowiska zwierząt, rydwanów, ludzi, strzał i wzbijającego się kurzu.

W następujących dwóch strofach kontynuowany jest wgląd zawężający:

Strofy 6.51.27–28

sagadān udyatān bāhūn (a)
sakhaḍgāmś ca viśām pate | (b)
saprāsāmś ca satūñrān (c)
saśarān saśarāsanān || (d)
sānkuśān sapatākāmś ca (a)
tatra tatrārjuno nṛṇām | (b)
nicakarta śarair ugrai (c)
raudraṃ bibhrad vapus tadā || (d)

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

Z maczugami wzniesione ramiona
i z mieczami, o królu,
i z włóczniami, i z kołczanami,
i ze strzałami, i z łukami,
i z bodźcami, i chorągwiami,
tu i tam Ardżuna mężów
odcinał strzałami strasznymi,
przyjmując potworną postać.

Narrator zbliża się coraz bardziej i dostrzega w tym kłębowisku wzniesione dłonie i ramiona trzymające różne rodzaje broni, niejako wystające z gmatwaniny ludzi, zwierząt i tumanów kurzu. Dokładnie widzi każde narzędzie walki, to ono w danym momencie jest figurą, tłem zaś są rodzaje broni wymienione poprzednio. Figura zmienia się dynamicznie z chwilą spostrzeżenia następnego obiektu. Warto sobie wyobrazić, że tekst dociera do nas ustnie i że tło budowane jest w naszej pamięci, powiększając się z każdym wyrazem określającym nowy typ oręża.

¹⁰ Warto tu dodać, że strzały opisywane w *Mahabharacie* to potężne pociski o różnorodnych grotach, nie tylko szpiczastych, ale też półkolistych, trójzębnych itp. Wykonywano je z żelaza i innych metali. Bohaterowie *Mahabharaty* cechowali się nadludzką siłą, więc jedno trafienie taką strzałą zazwyczaj nie powodowało ich śmierci.

Zestawienie w wersji b strofy 28 dwóch wyrazów *arjuno nr̥nām*¹¹, „Ardżuna mężów”, oznacza, że narrator dopiero teraz widzi, czyje są te uzbrojone ramiona, a zatem zaczyna rozróżniać wojowników. Widzi też, kto te ramiona odcina. Dynamikę opisu wzmacnia iteratywny zaimek *tatra tatra*, dosłownie „tam, tam”, czyli „tu i tam”. Jego użycie oznacza, że Ardżuna jest aktywny w każdym miejscu frontu. Narrator opisuje Ardżunę (wers d strofy 28) jako przerażającą istotę z wieloma ramionami, których każda para precyzyjnie strzela z łuku, zadając śmiertelne ciosy. Można powiedzieć, że narrator nie widzi prawdziwego Ardżuny, zwykłego wojownika, nie może się bowiem zbliżyć do niego z powodu panującego wokół ścisku, lecz przez zasłonę kurzu, strzał i krwi dostrzega jakąś straszną istotę dokonującą nadludzkich czynów¹².

Dla nas, odbiorców z innego czasu i innej przestrzeni, takie wymienianie typów oręża jest zapewne nudne. Dawni odbiorcy *Mahabharaty* wiedzieli jednak dokładnie, jak każdy typ wygląda, i tworzyli sobie ich mentalne obrazy w miarę słuchania opisu, płynnie przechodząc do kolejnych figur widzianych na coraz szerszym tle. Innymi słowy, podążali za kamerą Sañdzaji, budując w wyobraźni całą scenę i przeżywając jej grozę.

Kolejne trzy strofy i pierwsze dwa wersy czwartej kontynuują wgląd zawężający, tak jakby narrator krążył po obrzeżach frontu, nie mogąc wejść w samo jego centrum, i dokumentował to, co widzi:

Strofy 6.51.29–32ab

parighāṇām pravṛddhānām mudgarāṇām ca māriṣa | (a–b)
prāsānām bhīṇḍipālānām nistriṃśānām ca saṃyuge || (c–d)
paraśvadhānām tīkṣṇānām tomarāṇām ca bhārata | (a–b)
varmaṇām cāpavidhānām kavacānām ca bhūtale || (c–d)
dhvajānām carmaṇām caiva vyajānānām ca sarvaśaḥ | (a–b)
chatrāṇām hemadaṇḍānām cāmarāṇām ca bhārata || (c–d)
pratodānām kaśānām ca yoktrāṇām caiva māriṣa | (a–b)

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

Taranów potężnych i młotów, dostojny,
 bijaków, strzałek i mieczy w walce,
 toporów ostrych i włóczni, Bharato,
 puklerzy rozdartych i zbroi na ziemi,

¹¹ *tatrārjuno nr̥nām* należy czytać: *tatra-arjuno nr̥nām*.

¹² Opis Ardżuny przypomina późniejszą ikonografię bogini Kali w bitewnym szale. Boginię przedstawiano z wieloma ramionami i bronią w każdej ręce.

i godeł, tarcz, wachlarzy wszędzie,
i parasoli ze złotymi rączkami, miotełek z ogonów jaka, Bharato,
i biczy, batów, uprzęży, dostojny,

Tutaj jedynie narrator jest w ruchu i – niczym reporter wojenny – dokumentuje straty jednej ze stron. Tylko wyobraźnia może nadać temu opisowi grozę, ukazując niesłychane bogactwo utracone w tej strasznej wojnie.

W wersach cd strofy 32 dochodzi do nagłej zmiany, jakby kamera się wznosiła, dzięki czemu odbiorca zyskuje perspektywę umożliwiającą mu dostrzeżenie całego frontu bitwy (wgląd poszerzający):

Strofa 6.51.32cd

rāśayaś cātra drśyante vinikīrṇā raṇakṣitau || (c–d)

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

stosy tutaj są widziane porzucone na polu bitwy

Wyraz „stosy” (strofa 32c) następuje po określeniach typów broni, co wskazuje, że wgląd poszerzający realizowany jest stopniowo: odbiorca wraz z narratorem najpierw ogląda szczegółowo rodzaje oręża, potem oddala się na tyle, by zobaczyć całe ich mnóstwo, zauważa, że broń jest porozrzucana, a w końcu dostrzega, gdzie ją pozostawiono – na polu bitwy.

W kolejnej strofie narrator zachowuje niezaangażowany punkt widzenia (wgląd rozszerzający):

Strofa 6.51.33

*nāsīt tatra pumān kaś cit tava sainyasya bhārata |
yo ,rjunaṃ samare sūraṃ pratyudyāyāt katham cana ||*

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

I nie było żadnego człowieka w twojej armii, Bharato, który Ardżunie w walce bohaterowi mógłby się przeciwstawić w jakikolwiek sposób.

Teraz przejdę do omówienia możliwości przekładu powyższych strof na język polski tak, by maksymalnie zachować punkt widzenia narratora, a zarazem sprostać wymogom stylistycznym polszczyzny.

Strofa 25**Przekład zachowujący szyk sanskrycki**

Jeźdźcy na koniach, porzuciwszy konie, jeźdźcy na słońiach – słońie (dosłownie „te z kłami”), ze strachu przed Ardżuną, o królu, we wszystkie strony się rozbiegli.

Propozycja przekładu literackiego

Konni rumaki porzucali, słońnicy zaś słońie, ze strachu przed Ardżuną uciekali we wszystkie strony.

Jak widać, szyk zdania budowanego z punktu widzenia narratora niezaangażowanego nie musi się różnić w polskim przekładzie od szyku zdania w sanskrycie. Wyrażenie „ze strachu przed Ardżuną” najlepiej byłoby postawić na końcu zdania, jednak jego umiejscowienie w powyższej propozycji wydaje się uzasadnione. Większym problemem jest neologizm „słonnik” (i analogicznie „słonnica”), który proponujemy w naszym przekładzie, ale ta kwestia (jak i inne jej podobne) wychodzi poza ramy niniejszego omówienia. Aby uniknąć aliteracji „słonnicy” – „słońie” (której język polski, w przeciwieństwie do sanskrytu, nie lubi), można by się zastanowić, czy nie poszukać synonimu do wyrazu „słońie”, idąc za sanskryckim określeniem „te z kłami”; to zagadnienie również tutaj pomijam.

Autor przekładu angielskiego zmienia szyk, zapewne nie tylko ze względu na cechy syntaktyczne angielszczyzny, lecz także z powodów stylistycznych:

Przekład angielski

Your Majesty, out of fear of Arjuna horsemen abandoned their horses and fled in every direction, and elephant-riders left their elephants.

Strofa 26**Przekład zachowujący szyk sanskrycki**

Z rydwanów, ze słońi, z koni królowie, którzy spadli i spadający, są widziani bici przez Ardżunę.

Propozycja przekładu

Widzę, jak pod natarciem Ardżuny z rydwanów, ze słońi i z rumaków królowie spadają, widzę tych, co już padli na ziemię.

Zmiany w stosunku do oryginalnego szyku i wyrażającego się w nim konstruowania sceny są następujące:

1. Odpowiednik sanskryckiego *drśyante* („są widziani”) przesunięty na początek zdania; zmiana formy biernej na czynną „widzę” oraz powtórzenie jej w ostatnim wersie.
2. Odpowiednik sanskryckiego *arjuna-tāḍitaḥ* („bici przez Ardzunę”) przesunięty na początek zdania; zmiana formy biernej („bici”, *tāḍita*) na formę rzeczownikową („natarcie”).
3. Zmiana kolejności sanskryckich imiesłówów *patitāḥ pātyamānās* (od czasownika *pat-*, „padać, upadać”).
4. Zmiana formy biernej (*patita*, od czasownika *pat-*) na wyrażenie „tych, co już padli na ziemię” (czasownik „padać, upadać”, w przeciwieństwie do sanskryckiego czasownika *pat-*, jest nieprzechodni).

Polski odbiorca od początku strofy zatem wie, co i kto jest przyczyną bitewnego zamętu. Później jednak ma możliwość dokonania wglądu zawężającego, widzi bowiem wraz z Sańdżają najpierw wierzchowce, a po nich królów. Naturalniejszy jest także (przynajmniej w moim odczuciu) szyk „spadają, widzę tych, co już padli na ziemię”. W oryginale sanskryckim odwrócony porządek jest elementem budowania sceny: narrator, zbliżając się do centrum wydarzenia, mija najpierw trupy, a potem dochodzi do miejsca, z którego widzi walczących i spadających na ziemię. Rozpoczęcie zdania od „widzę” (podobnie jak powtórzenie tego słowa) w niewielkim stopniu wpływa na sposób odczytywania sceny, choć można się zastanawiać, czy autorzy oryginału nie chcieli szykiem podkreślić także tego, że Sańdżaja dopiero w pewnym momencie uświadamia sobie, że oto właśnie widzi atak Ardzuny. Jeśli tak, w polskim przekładzie to również zostało zachowane, choć wyrażone jest na początku zdania.

Przekład angielski

We saw kings, struck down by Arjuna's arrows, falling from their chariots, elephants and horses.

Tutaj dynamika sceny uzyskana dzięki wglądowi zawężającemu zostaje zupełnie zatarta. Czytelnik dowiaduje się od razu, kim są osoby zaangażowane w walkę i co się z nimi dzieje, a przede wszystkim otrzymuje informację, że to Ardzuna zabija królów, w sanskryckim oryginale wyrażoną dopiero na końcu zdania.

Strofy 27–28

Z maczugami wzniesione ramiona
i z mieczami, o królu,
i z włóczniami, i z kołczanami,
i ze strzałami, i z łukami,
i z bodźcami, i chorągwiami,
tu i tam Ardżuna mężów
odcinał strzałami strasznymi,
przyjmując potworną postać.

Propozycja przekładu

Ramiona wznoszące maczugi, wznoszące miecze i włócznie, wznoszące kołczany, strzały i łuki, wznoszące bodźce i godła – każde z nich wszędzie Ardżuna strzałami strasznymi odcina, o królu, potworną postać przybrawszy.

Zmiany w stosunku do oryginalnego szyku i profilowania

1. Zmiana kolejności wyrazów w wersie a strofy 27 („z maczugami wzniesione ramiona”, *sagadān udyatān bāhūn*).
2. Rezygnacja z wyrażenia „Ardżuna mężów” (*arjuno nr̥ṇām*) i dodanie „każde z nich”.
3. Powtórzenia imiesłowu „wznoszące”.

W polskim przekładzie udaje się w dużej mierze zachować szyk sanskrycki. Zmiana w wersie a strofy 27 nie wpływa w sposób istotny na profilowanie sceny. Znaczenie wyrażenia *arjuno nr̥ṇām* („Ardżuna mężów”), odgrywającego w oryginale – jak wspomniano powyżej – ważną rolę, jako że w tym momencie narrator naprawdę widzi wreszcie uczestników zdarzenia, jest do pewnego stopnia oddane przez wyrażenie „każde z nich”: odbiorca przybliży się na tyle, by widzieć każde odcięte ramię, a zatem domyślnie i człowieka, któremu ramię to jest odcinane¹³. Wreszcie, powtórzenia imiesłowu „wznoszące” mają na celu uświadomić polskiemu odbiorcy, że

¹³ Jak pisze Tabakowska (1993: 102): „[c]zęsto cytowane w pracach kognitywistów przykłady tego typu hierarchicznej organizacji dotyczą terminów określających poszczególne części ludzkiego ciała. Tak więc położenie ‘głowy’, ‘ręki’ czy ‘nogi’ w stosunku do reszty ciała jest istotnym elementem charakterystyki tych pojęć, zaś każde z nich funkcjonuje jako ‘bezpśredni zakres treści wypowiedzi’ w stosunku do elementów niższego szczebla: tak np. określony jest stosunek ‘ręki’ do ‘dłoni’ lub ‘palca’, ‘palca’ do ‘paznokcia’ lub ‘czubka palca’ itd. Ma to oczywiście określone konsekwencje na poziomie struktury zdań”. Por. Górka (2001).

Sańdzają widzi wzniesione ręce trzymające broń i odcinane przez Ardżunę aż po ramię, a nie tylko kolejne typy broni.

Przekład angielski

Arjuna took on a frightful appearance, lord of people, and with his dreadful arrows cut down the upraised arms of many combatants wielding maces, swords, lances, quivers, arrows, bows, goad and banners.

Również w tym wypadku scena jest konstruowana z punktu widzenia narratora nieruchomego i niezaangażowanego, który od razu widzi sprawcę działania i beznamiętnie – jak się wydaje – relacjonuje straty poniesione w bitwie.

Strofy 29–32

Taranów potężnych i młotów, dostojny,
i bijaków, strzałek i mieczy w walce,
i toporów ostrych i włóczni, Bharato,
i puklerzy rozdartych i zbroi na ziemi,
i godeł, tarcz, wachlarzy wszędzie,
i parasoli ze złotymi rączkami, miotełek z ogonów jaka, Bharato,
i biczy, batów, uprzęży, dostojny,
stosy tutaj są widziane porzucone na polu bitwy.

Propozycja przekładu

Wszędzie na ziemi widzę tarany potężne i młoty, dostojny, bijaki, strzałki i miecze, topory ostre i włócznie, Bharato, osłony i zbroje, godła, tarcze, wachlarze, parasole ze złotymi rączkami, miotełki z ogonów jaka, bicze, baty, uprzęże – całe ich stosy, czcigodny, porzucone w walce na polu bitwy.

Zmiany w stosunku do oryginalnego szyku i profilowania

1. Odpowiednik sanskryckiego *sarvaśah* („wszędzie”) przesunięty na pierwszą pozycję w zdaniu.
2. Odpowiednik sanskryckiego *bhūtale* („na ziemi”) przesunięty na drugą pozycję w zdaniu.
3. Odpowiednik sanskryckiego *drśyante* („są widziane”) przesunięty na trzecią pozycję w zdaniu; zmiana formy biernej na czynną „widzę”.
4. Odpowiednik sanskryckiego *saṃyuge* („w walce”) przesunięty na koniec zdania.

W moim przekonaniu zmiany te nie zaburzają w istotnym stopniu oryginalnego sposobu budowania sceny.

Tym razem przekład angielski także zachowuje w dużej mierze profilowanie oryginału:

Przekład angielski

My lord, descendant of Bharata, heaps of gleaming iron club, mallets, darts, javelins, swords, sharp battle-axes, spears, discarded golden armor, banners, shields, fans, gold-staffed parasols, lances, Bharata, goads, harnesses and whips were visible, scattered on the field of battle, lord of earth.

Strofa 33

Przekład zachowujący szyk sanskrycki

I nie było żadnego człowieka w twojej armii, Bharato, który Ardżunie w walce bohaterowi mógłby się przeciwstawić w jakikolwiek sposób.

Propozycja przekładu literackiego

I nie było w twojej armii żadnego człowieka, Bharato, który mógłby się męż-nemu Ardżunie przeciwstawić w boju w jakikolwiek sposób.

Ponownie zmiany stylistyczne w polskim przekładzie nie wypływają zasadniczo na oryginalny sposób profilowania sceny. Podobnie rzecz ma się w przekładzie angielskim:

Przekład angielski

Descendant of Bharata, in your army there was no man who could in any way counter vigorous Arjuna in combat.

5. Zakończenie

Powyższy przykład ukazuje jedną z wielu trudności, jakie napotyka tłumacz z sanskrytu na polski¹⁴. Warto zwrócić uwagę, że szyk w obrębie strof ułożonych z punktu widzenia niezaangażowanego narratora nie odbiega bardzo od szyku w strofach polskich. Nie da się natomiast w pełni oddać w polszczyźnie sanskryckiego szyku strof, w których autorzy *Mahabharaty*

¹⁴ Chciałabym dodać, że oryginał strofy 6.42.25 zacytowany na początku artykułu także jest profilowany z zastosowaniem wglądu zawężającego: najpierw wymienione są armie Pandawów i Kaurawów, potem słonie, rumaki i rydwany, następnie pojawia się czasownik przekazujący wrażenia wzrokowe Sańdzaji („przecudnie się mieniły”), określone jest miejsce („na polu bitwy”), później zostaje użyty przysłówek „bardzo”, wreszcie porównanie („jak na tkaninie barwne wzory”). W polskim przekładzie można to profilowanie zachować, nie robię tego jednak, ponieważ podaję ten cytat przed omówieniem metodologii i celu analizy.

przedstawiają dynamikę sceny poprzez stosowanie wglądu zawężającego i poszerzającego, choć sytuacja przedstawia się w języku polskim lepiej niż w angielskim, gdzie szyk zdań jest znacznie sztywniejszy. Chciałabym podkreślić, że przekład Alexa Cherniaka wybrałam nie dlatego, by go krytykować, ale by pokazać ograniczenia, jakie niesie ze sobą składnia (a także semantyka) języka docelowego.

Analizy dokonano tutaj z użyciem kategorii proponowanych przez lingwistykę kognitywną. Zgodnie z tym nurtem językoznawstwa wyrażenia językowe odzwierciedlają sposób myślenia nadawcy, konstruowany zawsze z jakiegoś punktu widzenia, który może się zmieniać. Kategorie wglądu zawężającego i poszerzającego pozwoliły na precyzyjne opisanie budowy analizowanych w artykule scen bitwowych. W takich momentach figura zmienia się dynamicznie, a w miarę jej zmian tło poszerza się w pamięci odbiorcy. W analizie posłużyłam się metaforą Sańdzaji jako reportera wojennego, który krąży z kamerą po polu bitwy, starając się sfilmować to, co się dzieje na linii frontu. Metafora ta zbiega się z metodologiczną metaforą Langackera odwołującą się do percepcji wzrokowej, która stanowi punkt wyjścia sposobu, w jaki ujmuje on ludzkie postrzeganie świata i jego wyrażanie w języku.

Warto też dodać, że oszczędny w słowach przekaz *Mahabharaty*, wynikający z wymogów oralności, oraz ikoniczny szyk zdań oddający fazy percepcji narratora można uznać za ekonomiczne w sensie, w jakim rozumie to Langacker (2005: 94): „kolejność elementów wyrażenia, kolejność elementów pojęciowych i kolejność wydarzeń pokrywają się ze sobą. Ponieważ napotykamy konceptualizacje A, B i C w pewnym porządku, najłatwiej jest przetwarzać, rozumieć i zapamiętywać całość w tym samym porządku”. Taki układ jest istotny nie tylko z punktu widzenia odbiorcy, ale także tych, którzy *Mahabharatę* musieli zapamiętać. Mimo że zachowane wersje eposu różnią się między sobą niekiedy dość znacznie, jego recytacja nie była dowolną twórczością barda, lecz raczej przedstawianiem wspólnych dla wszystkich zasobów pamięci. Oszczędny przekaz odzwierciedlający codzienną percepcję z pewnością był ważnym czynnikiem ułatwiającym zapamiętanie *Mahabharaty* i przekazywanie go następnym pokoleniom przez setki lat.

Bibliografia

- Adluri, Vishwa (red.). 2013. *Ways and Reasons for Thinking about the Mahābhārata as a Whole*, Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Adluri, Vishwa, Bagchee, Joydeep (red.). 2011. *Reading the Fifth Veda: Studies on the Mahābhārata – Essays by Alf Hiltebeitel*, t. 1, Leiden–Boston: Brill.
- (red.). 2016. *Argument and Design: The Unity of the Mahābhārata*, Leiden–Boston: Brill.
- (red.). 2018. *Philology and Criticism: A Guide to Mahābhārata Textual Criticism*, London–New York: Anthem Press.
- Bakker, Egbert. J. 1997. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, New York–London: Ithaca.
- 2005. *Pointing at the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- Bonifazi, Anna. 2008. *Memory and Visualization in Homeric Discourse Markers*, w: E. Anne Mackay (red.), *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Leiden–Boston: Brill, s. 35–64.
- 2012. *Homer’s Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Wordmaking*, Washington: Harvard University Press.
- 2016. *Particles as Cues to Structuring in Serbocroatian and Early Greek Epic*, w: M. Antović, C. Pagán Cánovas (red.), *Oral Poetics and Cognitive Science*, Berlin–Boston: Walter de Gruyter, s. 125–147.
- Bonifazi, Anna, Elmer, David F. 2012a. *Composing Lines, Performing Acts: Clauses, Discourse Acts, and Melodic Units in a South Slavic Epic Song*, w: E. Minchin (red.), *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*, Leiden–Boston: Brill, s. 89–109.
- 2012b. *The Meaning of Melody: Remarks on the Performance-Based Analysis of Bosniac Epic Song*, w: J. Harris, B. Hillers (red.), *Child’s Children: Ballad Study and Its Legacies*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, s. 293–309.
- Brockington, John. L. 1998. *The Sanskrit Epics*, Leiden–Boston: Brill.
- Cherniak, Alex. 2008–2009. *Mahābhārata. Book Six. Bhīṣma*, przeł. A. Cherniak, wstęp R. Guha, t. 1–2, New York: New York University Press – JJC Foundation.
- Dancygier, Barbara, Lu, Wei-lun, Verhagen, Arie (red.). 2016. *Viewpoint and the Fabric of Meaning: Form and Use of Viewpoint Tools across Languages and Modalities*, Berlin–Boston: Walter de Gruyter.
- Elmer, David F. 2009. *Presentation Formulas in South Slavic Epic Song*. „Oral Tradition” 24, s. 41–59.
- Ehrlich, Susan. 1990. *Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style*, Abingdon–New York: Routledge.
- Fitzgerald, James. L. 2002. *The Rāma Jāmadagnya ‘Thread’ of the Mahābhārata: A New Survey of Rāma Jāmadagnya in the Pune Text*, w: M. Brockington (red.), *Stages and Transitions: Temporal and Historical Frameworks in Epic and Purāṇic Literature, Proceedings of the Second Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics*

- and *Purāṇas*, August, 1999, Zagreb: Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, s. 89–132.
- 2003. *The Many Voices of the Mahābhārata*, „Journal of the American Oriental Society” 123(4), s. 803–818.
- Geertz, Clifford. 1973. *Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbols*, w: C. Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*, New York: Basic Books, s. 126–141.
- Górska, Elżbieta. 2001. *O znaczeniu wyrażeń językowych w ujęciu gramatyki kognitywnej*, „Scripta Neophilologica Poznaniensis” 3, s. 57–67.
- Hiltebeitel, Alf. 2001. *Rethinking the Mahābhārata: A Reader’s Guide to the Education of the Dharma King*, Chicago–London: The University of Chicago Press.
- 2011a. *Weighting Orality and Writing in the Sanskrit Epics*, w: V. Adluri, J. Bagchee (red.), *Reading the Fifth Veda: Studies on the Mahābhārata – Essays by Alf Hiltebeitel*, t. 1, Leiden–Boston: Brill, s. 3–30.
- 2011b. *The Primary Process of the Hindu Epics*, w: V. Adluri, J. Bagchee (red.), *Reading the Fifth Veda: Studies on the Mahābhārata – Essays by Alf Hiltebeitel*, t. 1, Leiden–Boston: Brill, s. 31–48.
- 2011c. *More Rethinking the Mahābhārata: Toward a Politics of Bhakti*, w: V. Adluri, J. Bagchee (red.), *Reading the Fifth Veda: Studies on the Mahābhārata – Essays by Alf Hiltebeitel*, t. 1, Leiden–Boston: Brill, s. 49–72.
- 2011d. *On Reading Fitzgerald’s Vyāsa*, w: V. Adluri, J. Bagchee (red.), *Reading the Fifth Veda: Studies on the Mahābhārata – Essays by Alf Hiltebeitel*, t. 1, Leiden–Boston: Brill, s. 332–364.
- Hühn, Peter, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (red.). 2009. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Kudelska, Marta (oprac.). 1995. *Bhagawad Gita*, Kraków: Oficyna Literacka.
- Kuno, Susumu. 1987. *Functional Syntax: Anaphora, Discourse and Empathy*, Chicago: University of Chicago Press.
- Kuno, Susumu, Kaburaki, Etsuko. 1975. *Empathy and Syntax*, w: S. Kuno (red.), *Harvard Studies in Syntax and Semantics*, Cambridge: Harvard University Press, s. 1–73.
- Langacker, Ronald W. 2005. *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, przeł. H. Kardela, P. Łozowski, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- 2008. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara. 2010. *Nowe spojrzenie na przekład: podobieństwo, granice ekwiwalencji i rekonceptualizacja*, „Lingwistyka Stosowana / Applied Linguistics / Angewandte Linguistik” 3, s. 9–31.
- Litwińczuk, Agnieszka. 2013. *Językowo-kulturowy obraz ręki w polszczyźnie ludowej*, „Adeptus” 1, s. 56–69.
- McIntyre, Dan. 2006. *Point of View in Plays: A Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-Types*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Milewska, Iwona. 2012. *The Mahabharata Epic, Its Translations and Its Influence on Polish Intellectual Circles and General Readers*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” 5, s. 287–315.

- Minchin, Elizabeth. 2001. *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Nalewajko, Paulina. 2018. *O dynamiczności struktur pojęciowych. Sceny walki w opowiadaniu „Wiedźmin” A. Sapkowskiego w oryginale i w przekładzie na język angielski w ujęciu gramatyki kognitywnej Langackera*, w: A. Libura, D. Bębeniec, H. Kowalewski (red.), *Dociekania kognitywne*, Kraków: Universitas, s. 199–222.
- Rucińska, Anna (oprac.). 2002. *Bhagawadgita. Święta pieśń Pana*, Warszawa: Sawitri – Medium.
- Sachse, Joanna (oprac.). 1988. *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, Wrocław: Ossolineum.
- 2019 (oprac.). *Bhagawadgita, czyli Pieśń Czcigodnego*, Wrocław: Wydawnictwo Instytutu Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*, London–New York: Routledge.
- Skrzypczak, Waldemar. 2008. *Myśl ucieleśniona i myśl imaginacyjna. Wymiary obrazowania w języku i zasady porządkujące*, „Literatura Copernicana” 2, s. 111–127.
- Sukthankar, Vishnu Sitaram et al. 1927–1959. *Mahabharata*, t. 1–19, Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Sweetser, Eve, Stec, Kashmiri. 2016. *Maintaining Multiple Viewpoints with Gaze*, w: B. Dancygier, W. Lu, A. Verhagen (red.), *Viewpoint and the Fabric of Meaning: Form and Use of Viewpoint Tools across Languages and Modalities*, Berlin–Boston: Walter de Gruyter, s. 237–257.
- Tabakowska, Elżbieta. 1993. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków: Universitas.
- 1995. *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2005. *Komunikowanie i poznawanie w językoznawstwie*, „Teksty Drugie” 1–2, s. 50–59.
- 2009. *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- 2017. *Obraz gramatyki i gramatyka obrazu*, „Przekładaniec” 35, s. 73–85.
- Wiraszka, Łukasz. 2015. *Kategoria punktu widzenia w przekładzie ustnym z perspektywy językoznawstwa kognitywnego w relacji języki polski – język angielski*, Kraków: Universitas.

Strony internetowe

<http://www.bhagavadgita.eu> [dostęp: 8.08.2021].