

ELŻBIETA KOŁDRZAK  
Uniwersytet Łódzki  
e-mail: elakol@uni.lodz.pl

## Uczucia i stany psychologiczne w *Natyaśaŝtrze* Bharaty<sup>1</sup>

Abstract

Emotions and Psychological States According to Bharata-Muni's *Natyaśaŝtra*

The main objective of the paper is an attempt to approach the *rasa* theory analytically, taking as a point of departure the metaphor of “clothing of the actor’s soul into the body of gods” called by Bharata-Muni in XXIII Lesson of the *Nāṭyaśāstra*. He applies this metaphor to explain the subjectivity of the actor’s soul regarding his stage appearance assumed along with colours, make-up and costume, which Bharata considers as the representation of the action of living beings (gods), forming the divine body which actor’s soul clothes. Interpreting the *rasa* theory in the light of the invoked metaphor is based on Bharata’s description suggesting the coherence between the theory of stage representation (*abhinaya*), the theory of emotional states (*bhāva*) and the *rasa* theory, according to three levels of the experience: bodily, emotional and subjective.

Keywords: aesthetics of the theatre, *Natyaśaŝtra*, theory of *rasa*, interpretation.

### I. „Me serce zmieniło się w oczy”

Podstawą koncepcji doświadczenia estetycznego *rasa* rozumianego jako „smakowanie (uczucie)” jest najstarsza, bo opisana już w datowanej w przybliżeniu na okres między II w. p.n.e. a III w. n.e. *Natyaśaŝtrze* (*Traktacie o Teatrze*) mitycznego mędrca Bharaty, indyjska teoria estetyczna. W okresie od IX do XI wieku wybitni filozofowie i estetycy indyjscy: Bhattalollata, Bhattanajaka, Abhinawagupta, komentowali teorię Bharaty w świetle tradycji śiwaizmu kaszmirskiego. Ich interpretacje, wyrażone w koncepcjach *rasa* jako: przypominania stanów mentalnych (Bhattalollata), odszczegółowienia doświadczeń emocjonalnych (Bhat-

---

<sup>1</sup> Wszystkie odniesienia i cytaty za: *The Nāṭyaśāstra: A Treatise of Hindu Canon of Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, Trans. Ghosh M.M., Asiatic Royal Society, Vol. I., 1950, Vol. II., 1961, Bombay (dalej NS).

tanajaka) czy doświadczenia sercem – umysłem (Abhinawagupta), wyznaczają najbardziej znaczące paradygmaty kierunków refleksji na temat estetyki smaków, także w analizach badaczy współczesnych<sup>2</sup>. Termin *rasa* stosowany był m.in. jako termin medyczny w ajurwedzie (starożytnej wiedzy medycznej) w przybliżonym znaczeniu „żywotnego soku” w roślinie i jako termin alchemiczny w tantryzmie w znaczeniu „siły życiowej” zrodzonej z zespolenia Śiwy i Parwati, lub z życiowym tchnieniem (*saman*)<sup>3</sup>.

W koncepcji odszczegółowienia Bhattanajaki estetyczny stan świadomości nie odnosi się do materii życia codziennego, ale postrzegania i doświadczenia w całkowitej niezależności od wszystkich indywidualnych elementów. Wyobrażenie, kontemplowane w teatrze lub wynikające z lektury, człowiek postrzega przez wrażliwość estetyczną niezależnie od relacji, jakie determinują życie codzienne widza lub aktora, dlatego ma ono naturę powszechną, ogólną (*sadharanikrita*). Uogólnienie wyzwala z indywidualności. Podczas doświadczenia estetycznego świadomość widza jest wolna od wszystkich praktycznych pragnień. Widz nie czuje związku ze swoim empirycznym „ja”, ani związku z żadnym innym podmiotem. Dlatego ograniczone w stosunku do świata „ja” widza jest zniesione, a on sam odzyskuje swoje doskonałe, pełne i czyste istnienie, niezastonięte *majā* (*moha*, trans, otępienie; specyficzny stan wspierany przez jakość mroku, *gunē tamas*)<sup>4</sup>. „Ujawnienie smaku powoduje przyjemność. Przyjemność ta jest różna

<sup>2</sup> M.in. K. Krishnamoorthi, *The Dhvanyāloka and its Critics*, Bharatiya Vidya Prakashan, Varanasi 1982; R. Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968; J.L. Masson, M.V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona 1969; K.C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, vol. I, Indian Aesthetics, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1959. Interpretacje koncepcji smaku estetycznego w ujęciu Abhinavagupty, autora komentarza do *Naṭyaśāstry* Bharaty (*Abhinavabhāratī*), ale również autora komentarza do dzieła Anandavardhany: *Dhvanyāloka* of Ānandavardhana [Uddyota I], ed. by Sri Bishnupada Bhattacharya, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta 1956, poświęconego teorii sugestii (*dhvani*), na tle rozważań Bhattalollaty i Bhattanayaki odróżnia silne zabarwienie tradycją tantryczną. Specyfika ujęcia Abhinavagupty wynika z odczytywania teorii Bharaty w perspektywie procesu oczyszczania świadomości z form dyskursywnych, prowadzącego do stanu rozpoznania natury własnego „Ja” jako jedynej rzeczywistości. Abhinavagupta odczytuje koncepcję smakowania estetycznego zarówno poprzez teorię *rasa*, jak i teorię *dhwani*, przyjmując, że proces smakowania przebiega na podobieństwo procesu „odbijania się” (*dhwani*) świadomości widza w świadomości transcendentalnej (dzięki pośrednictwu aktora), co prowadzi go do rozpoznania jedności jego „ja” z „Ja” absolutnym. Stąd, w ujęciu Abhinavagupty, kategorie estetyczne odnoszą się zarówno do aktu doświadczenia, jak i aktu poznania, który jest tu celem właściwym; Koncepcję *dhwani*, w jej kształcie źródłowym, jako teorię sugestii poetyckiej, analizował Sławomir Cieślowski; Patrz: S. Cieślowski, *Indyjska droga do teorii sugestii słowo – spotha – dhvani*, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, Societas Scientiarum Lodziensis, 1976, R. XXX.8; idem, *O niektórych niedocenianych kwestiach z indyjskiej wiedzy o słowie, Poetyka orientalna i jej recepcja w Europie*, Prace Historycznoliterackie, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, z. 70, red. A. Czapkiewicz, Kraków 1989; T. i S. Cieślowski, *Sacrum i maska, czyli o wypowiedaniu niewypowiedzianego*, Roczniki Humanistyczne, T. XXVIII, 1980.; S. Cieślowski, D. Saletnik, *Z zagadnień zabarwienia emocjonalnego wyrazów. Opisanie wierszy*, Seminarium sanskrytu, Miscellanea, red. S. Cieślowski, Kraków 1992; S. Cieślowski, T. Cieślowska, *W kręgu genologii i teorii sugestii*, Łódź 1995.

<sup>3</sup> Senh Pandit, *An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics*, Delhi 1997, s. 27–28.

<sup>4</sup> R. Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968, s. XXI–XXII.

od wszystkich innych rodzajów percepcji, ma charakter bezpośredni i obejmuje stany subtelne, daje doznanie poszerzenia, ukojenia, w świadomości jest konstytuowane przez jakość istności, *gunę sattwa*, jest podobna do smakowania najwyższego *brahmana*<sup>5</sup>.

Abhinawagupta podkreśla, że emocje w teatrze nie mają realnego źródła, są więc czyste. Jednocześnie emocje, jako efekt aktywności bogów, umożliwiają aktualne doświadczenie i kontemplację ich działania. Kiedy smakosz smakuje (*rasa*) napoje, doskonały trunek, zachowuje się odmiennie niż żarłok, rozróżnia ostrożnie: O, to jest podobne temu. Kiedy tak czyni, spoczywa w sobie samym jako wiedzącym i bierze pod uwagę tylko ten element – to, co znane, wtedy jest tym, kto czerpie zadowolenie (*bhundźana*). Kiedy ktoś całkowicie oderwie się od codziennego stanu (*andźathabhawa*) i zagłębi się w szczęściu, ponieważ wszystkie możliwe przeszkody zostały usunięte, nazywa się *rasana* (trwający w sobie samym). A później, ponieważ nie dba o zatrzymanie iluminacji, która opiera się na tym, co znane, staje się wrażliwy. Doświadczenie estetyczne, którego naturą jest rozkoszowanie się, jest określane jako *sahridajata*, ponieważ serce (*hridaja*) jest naturą świadomości (*paramarśa*). Naturą doświadczenia estetycznego (*rasana*) jest smakowanie bez przeszkód (*aswada*). Istnieje dziewięć stanów umysłu, którego przedmiotami są doświadczenia estetyczne<sup>6</sup>. Świadomość (*paramarśa*), najwyższe szczęście (*nirwriti*) nazwane są *ćamatkara* (iluminacja) z powodu całkowitości i pełni doznania. To jest możliwe pod nieobecność pychy (*ćamatkriti*). Podczas smakowania doskonałego napoju dochodzi jednak do kontaktu z przedmiotem zmysłów, co nie ma miejsca w doświadczeniu estetycznym, chociaż nawet wtedy utajone wrażenie (*samskara*) kontaktu zmysłowego przenika widza. Ale ci, których serca są zdolne odsunąć część zwykłych bodźców zmysłowych, osiągną najwyższe szczęście (fragment komentarza Abhinawagupty do *Iśwara-pratjabhidźńakarika* Utpali)<sup>7</sup>.

Poniższa refleksja, choć w oczywisty sposób nawiązuje do interpretacji estetyków kaszmirskich, jest przede wszystkim próbą spojrzenia na teorię smaków estetycznych Bharaty z punktu widzenia praktyki aktorskiej, szczególnie w kontekście tych akapitów *Natjaśastry*, które dotyczą procesu przemiany aktora w postać dramatyczno-sceniczną<sup>8</sup>. Wieszczy ujmuje to zagadnienie następująco: „Tak jak dusza człowieka przyjmuje cechy i sposób zachowania od ciała, które adaptuje, tak też aktor, nakładając kolory makijażu, przejmując zachowanie od kostiumu, który nosi. Jako że kolory makijażu i kostiumu są manifestacją istot żyjących (nieśmiertelnych bogów, Gandharwów, Jakszów, Rakszasów, Nagów),

<sup>5</sup> Ibid., s. 108–109.

<sup>6</sup> Abhinawagupta uwzględni tu dziewięć stanów umysłu, będących przedmiotami doświadczenia estetycznego, z których osiem omówionych jest w *Natjaśastrze*, natomiast dziewiąty z nich jest rezultatem mistyczno-filozoficznej interpretacji koncepcji Bharaty w świetle koncepcji *śanta rasa*; Por: J.L. Masson, M.V. Patwardhan, *Śantarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona 1969, s. 43–70; V. Raghavan, *The Number of rasa-s*, The Adyar Library and Research Centre, Madras 1975, s. 195–212.

<sup>7</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., s. 43–45.

<sup>8</sup> NS: XXIII.82–86.

konstytuują one ciało duszy [aktora]<sup>9</sup>. Kolor zielony jest manifestacją Wisznu, biały – Pramathów, szary – Jamy, czerwony – Rudry, świetlisty – Indry, czarny – Kala’ego, niebieski – Śiwy Mahakali, złoty – Brahmy.

Jako że kolory manifestują również uczucia, których bogowie są patronami i pierwowzorami (erotyczne – zielony, wesołości – biały, smutku – szary, gniewu – czerwony, odwagi – świetlisty, strachu – czarny, wstrętu – niebieski, zachwyty – złoty)<sup>10</sup>, należy przyjąć, że, na podobieństwo duszy aktora, dzięki kolorom przyoblekającej się w ciało istot żyjących, nieśmiertelnych, podczas widowiska teatralnego ciało duszy przyobleka się poprzez kolory w manifestujące je uczucia. Metafora przyoblekania duszy w ciało może stanowić jeden z inwariantów interpretacji procesu wzbudzania teatralnego doświadczenia estetycznego oraz partycypowania w nim. Kwestia rozumienia sensu metafory „ciało bogów” w kontekście rytuału, metafizyki lub mistyki oraz uwarunkowanego tymi kontekstami sensu nadawanego doświadczeniu estetycznemu (konsekracji, poznaniu, transcendowaniu) jest w tym ujęciu nie tyle pomijana, ile świadomie pozostawiona jakby w formie otwartej. *Natjaśastra*, nazywana *Natjawedą*, odwołując się do aurytetytu bogów: Brahmy, Indry i Śiwy, implikuje różne konteksty interpretacyjne i różne, dopełniające się wzajemnie, ujęcia, których jednak oś stanowi działanie aktorskie, tradycja prezentacji scenicznej oraz doświadczenie estetyczne widza w teatrze.

## II. Gotowanie boskiego pokarmu *anna*

Uczucia i stany psychologiczne, podstawowa materia dramatu, techniki prezentacji scenicznej oraz odbioru widowiska teatralnego, omawiane są przez Bharatę w VI i VII Lekcji *Natjaśastri*. Lekcja VI poświęcona jest głównie prezentacji teorii smaków estetycznych (*rasa*) oraz charakterystyce uczuć, w związku z którymi doświadczenia estetyczne (smaki) istnieją, natomiast Lekcja kolejna, zagadnieniom dotyczącym trwałych stanów psychologicznych wzbudzających smakowanie uczuć oraz zagadnieniom dotyczącym dramatycznej i teatralnej konwencji prezentacji trwałych stanów psychologicznych. Już na wstępie – na początku Lekcji VI – Bharata ustanawia perspektywę stosowną dla rozwinięcia problematyki uczuć i trwałych stanów psychologicznych, którą stanowi w zasadzie cała wiedza teatru (*Natjaweda*)<sup>11</sup>. Doświadczenie estetyczne *rasa* rozumiane jest przez Bharatę, zgodnie ze znaczeniem terminu „sok”, „esencja”, jako istota, dusza teatru, którą formy słyszalne, widzialne i wyobrażenia jedynie postaciują. *Rasa* odnosi

<sup>9</sup> NS: XXIII.82–86.

<sup>10</sup> NS: VI.42–43.

<sup>11</sup> Tradycja prezentacji scenicznej (gest, *angika*, słowo, *waćika*, kostium i makijaż, *aharja*, stany mentalne, *sattwika*), praktyka dramatyczno-sceniczna (konwencjonalna, *natjadharmi*, realistyczna, *lokadharmi*), style komunikacji dramatyczno-scenicznej (werbalny, *bharatiwritti*, świadomy, *sattwatiwritti*, delikatny, *kaiśikiwritti*, energiczny, *arabhatiwritti*), praktyki lokalne, *prawritti*, sukces przedstawienia, boski, *dajwikisiddhi*, ludzki, *manuszisiddhi*, tony muzyczne, *swara*, muzyka instrumentalna, *atodja*, pieśni, geometryczne plany przestrzeni teatralnej, jak też wiedza przekazana w formie mnemonicznej, *sutra*, i egzegeza tradycyjnych źródeł, *śastra*.

się do ośmiu rodzajów uczuć-smaków, które noszą nazwy nadane im przez Brahmę (Stwórcę). Są to: smak erotyczny, *śringara*, wesołości, *hasja*, smutku, *karuna*, gniewu, *raudra*, odwagi, *wira*, strachu, *bhajanaka*, wstrętu, *bibhatsa* i zachwytu, *adbhuta*. Każde z uczuć-smaków ma boskiego patrona: smak erotyczny – Wisznu, wesołości – Pramathów, smutku – Jamę, gniewu – Rudrę, odwagi – Indrę, wstrętu – Śiwę-Mahakalę, strachu – Kalę, zachwytu – Brahmę. Doświadczenia estetyczne związane są zatem zarówno z doświadczaniem działania bogów, jak i z doświadczaniem jakości esencjonalnych. Zamieszczony w Lekcji VI opis metaforyczny wyjaśnia problematykę uczuć-smaków przez odniesienie do procesu gotowania<sup>12</sup>. Uczucia porównywane są w nim do podstawy pożywienia (*anna*), ryżu, do którego dodawane są składniki smakowe (np. warzywa, ryby, mięso). W świetle tej metafory uczucia stanowią więc rodzaj jakby bezforemnych, bezsmakowych i pierwotnych jakości (substancji), manifestujących swoją naturę pośrednio, nie wprost, lecz poprzez zmieszanie z substancjami posiadającymi smak, lecz niebędącymi podstawą pokarmu. Metafora gotowania i związana z nią symbolika tego procesu, jako poświęcania, sakralizowania, działania rytualnego, którego pierwowzór stanowi wedyjski rytuał ofiarny, podczas którego gotowanie i ofiarowanie pokarmu w ogniowej ofierze *homa* stanowią czynności liturgiczne, wyraża ideę przynależności uczuć-smaków do rzeczywistości bogów<sup>13</sup>. Czynienie uczuć manifestującymi się w widowisku teatralnym (procesie gotowania) sprawia, że widz może w tej rzeczywistości pośrednio partycypować – smakować ją.

Omawiając teorię smaków estetycznych *rasa*, Bharata stosuje dwa tropy retoryczne: redukcję i rozwinięcie. W jednym ujęciu osiem wymienionych rodzajów uczuć-smaków jest omówionych z punktu widzenia smaków źródłowych i smaków pochodnych: erotyczny – wesołości, gniewu – smutku, odwagi – zachwytu, wstrętu – strachu oraz z punktu widzenia smaku zachwytu, jako uczucia-smaku sumującego w sobie wszystkie pozostałe; w ujęciu przeciwstawnym teoria smaków estetycznych jest rozwinięta poprzez wprowadzenie problematyki trwałych stanów psychologicznych (*sthajibhawa*), które uznawane są za komplementarne wobec uczuć: smak erotyczny / miłość, wesołości / śmiech, smutku / wzruszenie, gniewu / gwałtowność, odwagi / energia, strachu / obawa, wstrętu / odraza, zachwytu / zadziwienie. Charakterystyka uczuć w porządku inwersyjnym akcentuje ich jakościową jednorodność, transgresję ku jedności<sup>14</sup>, a charakterystyka

<sup>12</sup> *NS*: VI.34–35. Można w tym kontekście odwołać się również do wersów VI. 32, 33 i 37. Interpretacje badaczy dotyczące tej metafory akcentują raczej rozumienie procedury gotowania jako mieszania produktów, w tym także uczuć-smaków, co jest zgodne z przekazem Bharaty (*NS*: VII.119–120), lecz nie przybliża do uchwycenia pierwotnego sensu kategorii uczucie / smak.

<sup>13</sup> Na temat typów metafor w *Rigwedzie* oraz ich znaczenia w tradycji wedyjskiej patrz: J. Jurewicz, *Kosmogonia Rygwedy. Myśl i Metafora*, Warszawa 2001, s. 249–252; Na temat związku teatru indyjskiego z wedyjską tradycją ofiary: M.Ch. Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, Delhi 1974; idem, *Nāṭya and Yajña*, Tripunutara 1995; J. Gonda, *Vedic Ritual, the non-solemn Rites*, Leiden 1980. Kształt przestrzeni scenicznej odpowiada kształtem palenisku ognia, w którym ofiarowywane są substancje liturgiczne, czyli kwadratowi.

<sup>14</sup> Trop transgresji uczuć ma również dwa inne istotne aspekty. Bharata podaje wprost, że, choć uczucie-smak zachwytu sumuje w sobie wszystkie pozostałe, to uczuciem zawierającym w sobie wszystkie inne, siedem uczuć, jest uczucie-smak erotyczne (*NS*: 45.). Można zatem

w porządku ekspresyjnym podkreśla dynamikę procesu manifestacji ku wielości. Uczucia, jako przymioty bogów, przejawiające się poprzez jakość istności, jasności (*guna sattwa*), nie są doświadczane, ale smakowane, natomiast trwałe stany psychologiczne, jako przymioty ludzi (umysłu), przejawiające się poprzez jakość pasji (*guna radžas*), są smakowane i doświadczane, stanowią o czynieniu uczuć odczuwalnym i przyjemnym. W kontekście metafory gotowania można je określić jako dodatki (przyprawy), które wraz z pokarmem tworzą smak potrawy, poprzez który pokarm może być smakowany<sup>15</sup>, lub jako pamięć zmysłów, umożliwiającą rozróżnianie smaków. W ten sposób uczucia i trwałe stany psychologiczne wzajemnie wspierają swoje manifestowanie. Uczucia w związku z trwałymi stanami psychologicznymi, w teatrze, dzięki działaniu aktora, którego dusza jest obleczona w ciało będące manifestacją bogów, i w procesie doświadczającej percepcji widza, stają się smakowalne. Bharata podaje<sup>16</sup>, że widz, oglądając aktorską prezentację trwałych stanów psychologicznych manifestowaną przez język bogów (tradycję prezentacji), w swoim sercu (umyśle) smakuje zarówno trwałe stany emocjonalne, jak i uczucia. W kontekście uczuć i trwałych stanów psychologicznych Bharata omawia też stany *sattwiczne*, które, zgodnie z podaną charakterystyką, oddają ludzką naturę. Stany *sattwiczne*, lub psychosomatyczne, są uważane za mimowolne, niepoddające się kontroli, manifestujące nieświadome procesy zachodzące w ciele człowieka. Ich liczba – osiem – odpowiada liczbie uczuć i trwałych stanów psychologicznych, a istnieją one poprzez przymiot mroku (*guna tamas*) i manifestują się jako: bycie jakby sparaliżowanym, pocenie się, gęsią skórę (uniesienie się włosów), zmianę głosu, drżenie, zmianę koloru, łzy oraz omdlenie<sup>17</sup>. Według Bharaty osiem *sattwiczych* stanów psychosomatycznych, tak jak osiem trwałych stanów psychologicznych, pochodzi z umysłu. Tym, co je różni, są zarówno jakości, poprzez które one się manifestują (*tamas*, *radžas*), jak i dynamika manifestacji. Trwałe stany psychologiczne zawsze istnieją w liczbie ośmiu (odpowiadającej liczbie uczuć), natomiast *sattwiczne* stany psychosomatyczne manifestują się jako stany zmienne (*wjabhićaribhawa*), których Bha-

---

mówić o transgresji uczuć jako wyłanianiu się ich z jedności (uczucie-smak erotyczny) i jako dążeniu ku jedności (uczucie-smak zachwyty). Drugi aspekt tego tropu jest raczej spekulatywny, choć wart głębszej analizy. Faktory transgresji ku jedności i od jedności odpowiadają uczuciu odwagi i jego skutkowi – uczuciu zachwyty, których patronami są odpowiednio Indra i Brahma, oraz uczuciu erotycznemu, którego patronem jest Wisznu. Interesujący wydaje się fakt, iż poza parą: uczucie źródłowe odwaga, uczucie pochodne – zachwyty (Indra – Brahma), w przypadku trzech pozostałych par uczuć patronem jednego z nich są manifestacje Śiwy: Pramathowie, czyli sługi Śiwy (wesołość) – uczucie pochodne w parze z erotycznym źródłowym; Rudra, czyli wedyjski bóg utożsamiany z Śiwą (gniew) – uczucie źródłowe w parze ze smutkiem; Mahakala, czyli manifestacja Śiwy (wstręt) – uczucie źródłowe w parze ze strachem. Jeśli przyjąć, że Śiwa partycypuje również w uczuciu strachu, że jego manifestacją jest także Kala, czyli manifestacja Śiwy pod postacią czasu (uczucie strachu) oraz, że Śiwa i Wisznu (uczucie erotyczne) stanowią wspólną reprezentację jako Harjardhamurti (Hari-hara), to nasuwa się konkluzja, iż jedynie uczucia odwagi (Indra, Król bogów), zachwyty (Brahma – Stwórca) i smutku (Jama – bóg śmierci), są tymi, w których Śiwa, jako bóg manifestacji rzeczywistości i wchłaniania jej, nie partycypuje.

<sup>15</sup> NS: VI.37.

<sup>16</sup> NS: VI.32–33.

<sup>17</sup> NS: VI.22.

rata wymienia trzydzieści trzy. Osiem trwałych stanów psychologicznych, wraz z ośmioma *sattwicznymi* stanami psychosomatycznymi i trzydziestoma trzema stanami zmiennymi odnosi się do dynamiki manifestacji oraz do dynamiki smakowania uczuć w teatrze<sup>18</sup>.

### III. Spożywanie boskiego pokarmu *anna* jako napoju *soma*

Choć wszystkie z wymienionych stanów dramaturg, w zależności od typu dramatu, jaki spośród dziesięciu opisanych w *Natjaśastrze* wybiera za przedmiot swojego opracowania, może włączyć w strukturę tekstu, to, jedynie w teatrze, za pośrednictwem aktora, nieświadome *sattwiczne* stany psychosomatyczne mogą zostać przedstawione jako świadome. W teatrze czynione są one przez skoncentrowany umysł aktora, świadomie, bowiem działając na scenie, jest on świadom zarówno języka teatru, którego używa, jak i emocji oraz stanów, które reprezentuje<sup>19</sup>. Reprezentacja teatralna jest więc procesem, w którym *sattwiczne* stany psychosomatyczne, poza teatrem przynależące nieświadomości, będąc manifestowanymi poprzez przymiot istności (*guna sattwa*), wzbudzają smakowanie trwałych stanów psychologicznych oraz uczuć. Jako że, zgodnie z Bharatą, pojedyncze uczucie-smak nie wzbudza przyjemności (takie doświadczenie estetyczne miałyby *stricte* kontemplacyjny charakter, tak samo zresztą jak reprezentowanie uczuć-smaków jako niezależnych od siebie), proces smakowania powinien być z jednej strony wynikiem swoistego napięcia między przymiotami istności *sattwa* (uczucia) i pasji *radžas* (trwałe stany psychologiczne) – stąd jego kontemplacyjno-emocjonalny charakter; z drugiej strony, wzbudzać w widzu przyjemność, poprzez mieszanie uczuć-smaków, zgodnie z porządkiem uczucia-smaku dominującego i towarzyszących mu uczuć-smaków zmiennych. Koncepcja ta odpowiada koncepcji transgresji uczuć od wielości do jedności, przy czym wielość jest tak uporządkowana, by wspierać jedność, by manifestować się zawsze w jej kontekście i w związku z nią, czyli z uczuciem dominującym. W ten sposób proces transgresji uczuć-smaków przejawia jakość istności (*gunę sattwa*), która stanowi o pierwotnej jedności porządku uczuć-smaków, trwałych stanów psychologicznych, stanów psychosomatycznych oraz stanów zmiennych<sup>20</sup>. Smakowanie jednego z ośmiu uczuć-smaków jako uczucia dominującego, uczucia samego w sobie (jako pokarmu w potrawie) oraz smakowanie go poprzez poz-

<sup>18</sup> Trzydzieści osiem stanów może manifestować się w związku ze smakiem erotycznym, osiem – ze smakiem wesołości, siedem – ze smakiem smutku, osiem – ze smakiem gniewu, piętnaście – ze smakiem odwagi, siedem – ze smakiem strachu, siedem – ze smakiem wstrętu, dziewięć – ze smakiem zachwyty. Dynamika przejawiania się ośmiu *sattwiczych* stanów psychosomatycznych w czterdziestu dziewięciu stanach odzwierciedla różne przymioty (*guny*), poprzez które stany psychosomatyczne się przejawiają. Bharata łączy osiem stanów *sattwiczych* przejawiających się w teatrze poprzez przymiot istności (*guna sattwa*) z reprezentacją konwencjonalną (*natjadharmi*), natomiast stany pozostałe – z reprezentacją realistyczną (*lokadharmi*).

<sup>19</sup> NS: VII.93.

<sup>20</sup> Porównaj: E. Kołdrzak, *Prawo magicznych ekwiwalencji a indyjska koncepcja smaku. Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.

stałe uczucia, trwałe stany psychologiczne i psychosomatyczne stany *sattwiczne*, stanowiące składniki tej samej potrawy, dzięki odwołaniu się do tego, co widzowi znane, wzbudza przyjemność, ale jednoczy również w jego doświadczeniu, jako konesera gotowanego pokarmu<sup>21</sup>, rzeczywistość bogów z rzeczywistością ludzi. Koncepcja smakowania uczuć, metafizyczna w swojej istocie, ma za istotny kontekst także psychologiczny i realistyczny wymiar doświadczenia. Bharata opisuje proces wzbudzania doświadczenia estetycznego (smakowania) przez determinacje (reprezentacje aktorskie – *wibhawa*), które w konsekwencji (*anubhawa*), wzbudzając w widzu czterdzieści dziewięć stanów psychologicznych, składających się na ludzką naturę, czynią uczucia-smaki odczuwalnymi<sup>22</sup>. Jako takie stany psychologiczne są ludziom dobrze znane. W doświadczeniu estetycznym są one

<sup>21</sup> Bharata porównuje widza do *bhakti*, wyznawcy religijnego wielbionego boga osobowego. Porównanie to może stanowić jedno ze źródeł wprowadzenia do estetyki indyjskiej dziewiętej kategorii estetycznej *śanta rasa*, niewystępującej w *Natyaśaśtrze*. Kategoria ta była pierwotnie wiązana z *kawja* (epiką). Doznania *śanta* nie traktowano jako wyniku doświadczenia zmysłowego, a wyobrażenia, wzbudzonego przez słowo, to, co słyszane. W odniesieniu do *bhakti*, *śanta* interpretowano jako błogosławieństwo, stan uczucia religijnego. Za *sthajibhawa* tego doznania uważa się *śama* – spokój, czyli harmonię emocjonalną, niezabarwioną żadnym uczuciem (poza *bhakti*). Kategoria *śanta* nie zakłada pośrednictwa postaci między rzeczywistością słuchacza a bóstwem. Jest stanem kontemplacji doznania wewnętrznego. Być może dlatego Abhinawagupta przyjmował, że aktor spełnia w teatrze rolę naczynia, w którym to, co bezkształtne, jest formowane.

<sup>22</sup> Dla przykładu, przedstawienie pierwszego aktu dramatu Kulaśekhary Wikrama Warmy *Subhadradhanañdžaja* w konwencji klasycznej (*kudijattam*) ma następującą formę: bohater – Ardżuna – opisuje bohaterkę – Subhadrę – w *śloce* znanej jako *Ćalakuwalajam*

चलकुवलय धाम्नोरञ्जनस्निग्धमक्ष्णोः

भयचलधृति युग्मं केयमालोलयन्ती ।

w następujący sposób: Aktor grający Ardżunę poświęca około dwóch godzin na wyjaśnienie *śloki* poprzez język gestów. Najpierw przedstawia, iż przygląda się pięknu Subhadry, następnie rozpoczyna jej opis, poczynając od włosów aż do stóp. Kiedy dochodzi do oczu, przerywa opis i wolno recytuje *ślokę*, przedstawiając symultanicznie znaczenie słów poprzez język gestów. Następnie powtarza znaczenie *śloki* gestami, bez recytacji. Pierwsza prezentacja *śloki* odbywa się bez akompaniamentu instrumentów (recytacja zachowuje układ tonalny ragi *arttan* – nastrój *sambhoga*), prezentacji drugiej towarzyszy podkład instrumentalny (rytm wybijany na bębnie *mirawu*). Następnie ma miejsce trzecia prezentacja *śloki*, która podzielona jest teraz na fragmenty. Prezentacji każdego z kolejnych fragmentów towarzyszy gestykulacja, ukazująca wszystkie sugerowane znaczenia słów: „Kim jest to dziewczę? Jak ma na imię? Kto jest jej ojcem? Kto jest jej matką? Do jakiej rodziny należy? Dlaczego zadaje sobie te pytania? Niech będzie kim bądź. Mój umysł związała Subhadra, dlatego to dziewczę rozwiązuje jego struny? Kim jest to dziewczę? Poruszające swymi oczyma. Jakie są te oczy? Są piękne niczym świeży lotos. Oczy, które z powodu strachu zagubiły swoje spokojne spojrzenie. Oczy, których piękno wydobywa *kollyrium*” (sada uzyskiwana podczas spalania oleju sezamowego oraz kokosowego); Aby wyjaśnić znaczenie tych pytań, aktor udaje postać bohaterki, która przywołuje przyjaciółki, by te ją udekorowały. Następnie odgrywa on zachowanie kolejnych przyjaciółek: czeszących Subhadrę, gładzących jej włosy, nabłyszczających je olejkami, wiążących fryzurę, zdobiących ją kwiatami jaśminu. Oraz inne: kładące znak *tilaka* na czole Subhadry, strojące jej uszy kolczykami, malujące jej usta, zdobiące bohaterkę biżuterią. Jedna z przyjaciółek podziwia Subhadrę od głowy do stóp, lecz nie jest usatysfakcjonowana. Bohaterka uświadamia sobie, że jej oczy nie zostały jeszcze podkreślone *kollyrium* i naprawia niedopatrzenie. Teraz jest doskonała, zadowolona ze swojego wyglądu. Aktor recytuje kolejny fragment *śloki* opisującej bohaterkę: *Pszczoly lecą do niej, zwabione wonią jej oblicza*; Kiedy cała idea wersu zostaje wyjaśniona, aktor recytuje wolno drugą połowę *śloki* ponownie.



uporządkowane przez hierarchizację oraz redukcję do jednego, dominującego uczucia, „jakby ich mistrza”, a wieloraka natura człowieka, w teatrze, staje się dla widza przedmiotem doświadczającej percepcji jako źródłowa jedność. Jego przyobleczona w ciało bogów dusza, za ich żywym pośrednictwem, smakuje wtedy napój nieśmiertelności (*somę*). Już w chwili, kiedy widz wchodzi w przestrzeń teatralną, której patronem jest bóg *Soma*, przekracza symbolicznie czas (*kala*) i śmierć (*nirriti*), strzegące drzwi teatru. Czterdzieści dziewięć stanów opisywanych przez Bharatę, doświadczanych poza teatrem, jest przyczyną uwikłania człowieka w rzeczywistość spolaryzowaną. W teatrze są one doznawane przez widza i, dzięki pośrednictwu aktora, postrzegane (poznawane). Jednoczesność aktu bezpośredniego i pośredniego stanowi o naturze doświadczenia estetycznego jako smakowania. Metafora oblekania się duszy w ciało bogów opisuje ten proces jako transcendencję stanów psychosomatycznych, pierwotnie identyfikowanych przez widza z jego podmiotowością na podstawie procesów zachodzących w jego ciele w sferę percepcji zmysłowej, prowadzące do identyfikowania podmiotowości z doświadczeniami opartymi na percepcji poznawczej.

## Bibliografia

- The Nāṭyaśāstra: A Treatise of Hindu Canon of Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, trans. M.M. Ghosh, Asiatic Royal Society, vol. I, 1950, vol. II, Bombay 1961 (NS). *Nāṭyaśāstra*
- Dhvanyāloka* of Ānandavardhana [Uddyota I], ed. by Sri Bishnupada Bhattacharya, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta 1956.
- Byrski M.Ch., *Concept of Ancient Indian Theatre*, Delhi 1974.
- Byrski M.Ch., *Nāṭya and Yajña*, Tripunutura 1995.
- Cieślukowski S., *Indyjska droga to teorii sugestii słowo – spotha – dhvani*. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, Societas Scientiarum Lodziensis, 1976, R. XXX.8.
- Cieślukowski S., *O niektórych niedocenianych kwestiach z indyjskiej wiedzy o słowie. Poetyka orientalna i jej recepcja w Europie*, Prace Historycznoliterackie, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, z. 70, red. A. Czapkiewicz, Kraków 1989.
- Cieślukowski S., Cieślukowska T., *W kręgu genologii i teorii sugestii*, Łódź 1995.
- Cieślukowski S., Saletnik D., *Z zagadnień zabarwienia emocjonalnego wyrazów. Opisanie wierszy*, Seminarium sanskrytu, Miscellanea, red. S. Cieślukowski, Kraków 1992.
- Cieślukowscy T. i S., *Sacrum i maska, czyli o wypowiedaniu niewypowiedzianego*, Roczniki Humanistyczne, T. XXVIII, 1980.
- Gnoli R., *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chwkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968.
- Gonda J., *Vedic Ritual, the non-solemn Rites*, Leiden 1980.
- Jurewicz J., *Kosmogonia Rygwedy. Myśl i Metafora*, Warszawa 2001.
- Kołodrzak E., *Prawo magicznych ekwiwalencji a indyjska koncepcja smaku. Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.

- Krishnamoorthi K., *The Dhvanyāloka and its Critics*, Bharatiya Vidya Prakashan, Varanasi 1982.
- Masson J.L., Patwardhan M.V., *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona 1969.
- Pandey K.C., *Comparative Aesthetics*, vol. I, Indian Aesthetics, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1959.
- Raghavan V., *The Number of rasa-s*, The Adyar Library and Research Centre, Madras 1975.
- Senh Pandit, *An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics*, Delhi 1997.