

KINGA KŁECZEK-SEMERJAK

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## INDYJSKA TEORIA RASA JAKO DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE

Twórczość artystyczna jest bezpośrednim, nie ograniczonym konwencją wyrazem uczuć, pasji zgeneralizowanych, to znaczy wolnych od rozróżnień w czasie i przestrzeni, a przeto od indywidualnych związków i praktycznych zainteresowań, dzięki wewnętrznej sile artystycznej lub twórczej intuicji artysty. Ten stan świadomości (*rasa*) ucieleśniony w wierszu jest przeniesiony na aktora, recytatora i widza. Zrodzony w sercu poety, rozkwita w aktorze i wydaje owoc w widzu.

Abhinawagupta<sup>1</sup>

Nie ulega wątpliwości, że estetyka indyjska, jeśli się nie narodziła jako w pełni ukształtowany system, to z pewnością zyskała conceptualizację w związku z teatrem. Najstarszy tekst z tej dziedziny jest jednocześnie tekstem traktującym o sztuce teatru. *Natjaśastra*, czyli traktat z teorii dramatu i literatury, przypisywany mitycznemu autorowi Bharacie, zawiera dwa rozdziały (spośród trzydziestu sześciu) poświęcone percepcji estetycznej. To tutaj właśnie po raz pierwszy formułuje się teorię *rasa*. Idea ta była wielokrotnie interpretowana, analizowana i definiowana, a pomimo tego pozostaje wciąż niejednoznacznym terminem, któremu te rozliczne rozumienia przydają nowych jakości. Jednak tym, co łączy znaczenie tego pojęcia, tak jak je sformułował Bharata, z tym, jak je doprecyzowali i rozbudowali liczni późniejsi komentatorzy i teoretycy sztuki, jest wspólne przeświadczenie, że *rasa* jest jedynym i ostatecznym celem przedstawienia, któremu podporządkowane są wszelkie działania na scenie.

---

<sup>1</sup> Cyt. za: K. Wielechowska, *Indyjska teoria «rasa»: propozycja dla współczesnego teatru*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 365.

Teoria *rasa* stanowi podstawową i centralną kategorię estetyczną, charakterystyczną dla kultury indyjskiej, i jako taka ma dominujący wpływ zarówno na rozstrzygnięcia w dziedzinie teatru, jak również malarstwa, rzeźby, tańca i poezji. Przypuszcza się, że stała się przedmiotem refleksji teoretycznej w okresie między VII w. p.n.e. a II w. n.e., czyli w momencie formułowania się redakcji *Natjaśastry*. Jako że pierwotnie związana była przede wszystkim z teatrem, dlatego analizę tego pojęcia powiązać należy z analizą struktury dramatu i sensu sztuki teatralnej. Przy czym badanie teatru indyjskiego, jako szczególnego typu konwencji teatralnej, wymaga uwzględnienia roli, jaką odegrał w procesie jego kształtowania pewien szczególny religijny i filozoficzny światopogląd, preferowany w obrębie kultury wedyjskiej. Pierwotną formę tego poglądu odnajdujemy w *Rigwedzie* (*Rgveda*), w hymnie o stworzeniu świata – *Puruszasukta* (*Puruśasūktā*)<sup>2</sup>. Przedstawia on stworzenie świata z Puruśy (*Puruśa*) – makroantroposa, który składa samego siebie sobie w ofierze. W wyniku tej ofiary z idealnego, harmonijnego bytu wyłaniają się kolejne przejawy rzeczywistości. Jedną z zasadniczych pojawiających się tutaj tez jest stwierdzenie, że nie ma ontologicznej różnicy między stworzeniem a bytem stwarzającym. Przyjmuje się istnienie jedynej, niezmiennej Rzeczywistości – Absolutu, w którym zachodzi tożsamość między zasadą bytu i jej aktualizacją. Złożoność i różnorodność świata zjawiskowego jest przejawem tego jednego prabytu, jest w nim zakorzeniona i dlatego wszelkie zjawiska w świecie są w istocie tej samej natury. Nie ma zasadniczej różnicy między nimi. Wszystkie przejawy i relacje są zawarte w makroantroposie; także wszelkie czynniki niezbędne do odprawienia rytuału. Już niejako w strukturze pierwotnego bytu zawierają się ofiarnicy, składana ofiara, czynności ofiarne i określone cele aktu ofiarnego. Podkreśla się również, że świat, powstały za sprawą tej archetypowej ofiary, może utrzymać swoją harmonię tylko dzięki odtwarzaniu owego pierwotnego aktu. To ofiara (*yajña*) jest tworzyciel, celem i ostatecznym wynikiem całego cyklu. Odtwarzanie tak rozumianego rytuału zyskuje rangę obowiązku, powinności wobec świata<sup>3</sup>.

Przedstawione powyżej podłoże kulturowe zogniskowane wokół ofiary wedyjskiej miało zdecydować o najbardziej zasadniczych cechach indyjskiej tradycji teatralnej. Liczni badacze wskazują na bezpośredni związek konwencji teatru z wedyjską koncepcją ofiary<sup>4</sup>. Tezę tę uzasadnia się na podstawie treści rozdziału pierwszego i ostatniego *Natjaśastry*, w których pojawiają się mitologiczne rozważania o początkach teatru i dramatu. Czytamy tam:

Oto ta natura świata wraz ze szczęściem i nieszczęściem, wyrażona za pomocą gestu i trzech pozostałych metod różnych zowie się teatrem właśnie<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Por. *Hymny Rigweddy*, tłum. S.F. Michalski, Kraków 1971.

<sup>3</sup> Por. interpretacja hymnu [w:] M. Kudelska, *Karman i dharma*, Kraków 2003, s. 15-35.

<sup>4</sup> Por. M.K. Byrski, *Concept of ancient Indian theatre*, New Delhi 1974.

<sup>5</sup> Bharata-muni, *Natjaśastra*, I.119, tłum. M.K. Byrski, [w:] idem, *NATYA o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, Wrocław 1986.

W myśl tej formuły materię teatru stanowią: natura świata – czyli to, o czym mówi Objawienie (akt ofiary leżący u początku przejawiania się świata), emocje, smaki – jako narzędzia egzegezy Objawienia, oraz określone działania w ramach skonwencjonalizowanej formuły – struktura dramatu i środki ekspresji. Według Bharaty, w zamierzonych czasach, gdy świat żył tylko zmysłowymi przyjemnościami, pożądaniem, chciwością, zazdrością i gniewem, gromowładny bóg Indra udał się do stwórcy Brahmę. Poprosił, aby ten wynalazł taką rozrywkę, która spodoba się przedstawicielom wszystkich kast – począwszy od kapłanów i wojowników, a skończywszy na rzemieślnikach i rolnikach. Brahma zapadł w stan głębokiej medytacji, a gdy się ocknął, połączył ze sobą elementy estetyczne czterech świętych Wed. Z *Rigwedy* wziął recytację, z *Samawedy* (*Sāmaveda*) – śpiew, intonację, z *Jadźurwedy* (*Yajurveda*) – gesty, grę mimiczną, a z *Atharwawedy* (*Atharvaveda*) – uczucie, doznania emocjonalne. Tak powstała piąta księga – *Natjaweda*. Na początku nie było jasne, kto ma zrobić użytek z nowego wynalazku. Brahma polecił Indrze, aby się tym zajął, ale on i inni bogowie wzgardzili *Natjawedą*, uważając, że bardziej przyda się ludziom. Brahma przekazał więc swój sekret Bharacie, a ten skodyfikował boskie wskazania w *Natjaśastrze* i wraz z setką swych synów zajął się wcielaniem ich w życie. Pierwszy dramat, który chciał wystawić zespół Bharaty, dotyczył zwycięstwa bogów nad demonami. Nie spodobało się to demonom i postanowiły nie dopuścić do przedstawienia. Poraziły zmysły aktorów, aby uniemożliwić im grę. Dopiero magiczny porządek Indry uwolnił ich od czaru. Chcąc zapobiec takim wpadkom w przyszłości, Brahma nakazał niebiańskiemu architektowi Wiśwakarmanowi (*Viśvakarman*), aby wyznaczył dla teatru specjalną przestrzeń, uświęconą rytuałem i chroniącą aktorów od krzywdy. W *Natjaśastrze* znajdziemy zatem fragmenty dotyczące *stricte* rytualnych elementów teatru (np. rytuałów towarzyszących konstrukcji przestrzeni teatralnej, rytuału poświęcenia sceny, rytuału zakończenia przedstawienia). Z przytoczonej przypowieści wynika, że poprzez pewien szczególny rodzaj aktu tworzenia teatru (fakt uczestniczenia w nim bogów), a także poprzez odwołanie się do Wed jako prąródła, sztuka ta zyskuje szczególny status wiedzy objawionej, a poddana skonwencjonalizowanym wymaganiom formalnym wizualizuje kosmogoniczną wizję rzeczywistości i staje się naśladowcza wobec działań rytualnych.

Przyjrzyjmy się teraz, jaki jest zasadniczy porządek rytuału wedyjskiego i jakie ma odzwierciedlenie w strukturze działalności scenicznej. Wybitny polski orientalista Stanisław Schayer pisze:

Świat magiczny nie jest wszelako li tylko zbiorem substancji powiązanych ze sobą związkami symbolicznej ekwiwalencji; posiada on raczej swoją specyficzną budowę według zasadniczego prawa, które da się sformułować jako potrójny paralelizm liturgicznego, kosmicznego i fizjologicznego porządku. Każde zjawisko w świecie przyrody ma swój magiczny odpowiednik w psychofizycznym organi-

zmie, podczas gdy jedno i drugie, organizm psychofizyczny i wszechświat odzwierciedla rytuał magiczny, jako oddzielna, niezależna sfera<sup>6</sup>.

Zgodnie z poczynionym tutaj rozróżnieniem w ramach rytuału można wyszczególnić trzy zasadnicze elementy: porządek liturgiczny, obejmujący sferę świadomości (akceptacja Objawienia) i elementy przynależne rytuałowi *sensu stricto* (gesty rytualne, szaty liturgiczne, wykorzystywane przedmioty i substancje etc.), porządek indywiduum psychofizycznego, obejmujący sferę umysłu (uświadamiane emocje i doznania psychofizyczne), porządek wszechświata, obejmujący makrokosmos (wyrażany poprzez rozmaite sensory magiczne)<sup>7</sup>. Jeśli więc wizja teatru indyjskiego (jako pewna konwencja) stanowi wizję rytuału (ofiarnego), to sama struktura dramatu sanskryckiego, a także środki i formy prezentacji scenicznej odpowiadają porządkowi liturgicznemu, bohater dramatu – porządkowi indywiduum psychofizycznego, a emocje – porządkowi wszechświata.

Działanie sceniczne jest rytuałem magicznym, w trakcie którego – w oparciu o porządek liturgiczny oraz ekwiwalencję mikro- i makrokosmosu, odtwarzany jest paralelizm trzech porządków rzeczywistości. Proces przekształcania związku ekwiwalencji mikro- i makrokosmosu w paralelne porządki dokonuje się w wyniku uświadomienia doznania emocjonalnego w kontekście porządku liturgicznego<sup>8</sup>.

W tym właśnie objawia się pewna swoistość teatru wobec rytuału, którą podnosi funkcja estetyczna teatru, a która wyraża się w konieczności jego emocjonalnego oddziaływania na widza. Rytuał ofiarny miał charakter aktu świadomości, natomiast teatr oddziałuje na sferę uczuć. W klasycznym teatrze indyjskim „aktor gra i przedstawia nie tyle «akcję», ile właśnie «nastroje» i «stany emocjonalne»”<sup>9</sup>. Sztuka staje się stymulatorem doznań, a odbiorcy dana jest możliwość doświadczenia całej gamy emocji, a co za tym idzie przeżycia estetycznego. Owym przeżyciem estetycznym jest *rasa*, termin odnoszący się z jednej strony do najbardziej esencjalnej, a z drugiej do najbardziej zmysłowej formy rzeczywistości.

Indyjska teoria *rasa*, teoria doznań estetycznych i jednocześnie kategorii estetycznych, dotyczy przede wszystkim problemu oddziaływania dzieła artystycznego na odbiorcę. Etymologicznie słowo *rasa* znaczy „sok”, „esencja”, „smak”, „aromat” i pierwotnie było li tylko terminem fizjologicznym, który pojawiał się w starożytnych traktatach medycznych i określał fizyczną jakość

---

<sup>6</sup> S. Schayer, *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane*, wybór i wstęp M. Mejor, Warszawa 1988, s. 14.

<sup>7</sup> Por. E. Kołdrzak, *Prawo magicznych ekwiwalencji i indyjska koncepcja smaku*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, op. cit., s. 352-363.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 361-362.

<sup>9</sup> S. Schayer, op. cit., s. 31.

smakowania, a zarazem sześć podstawowych smaków: słodki, kwaśny, słony, gorzki, cierpki i mdły, właściwych sześciu zasadniczym nastrojom, „humorom” ciała. Można więc zrozumieć, w jakim przenośnym sensie termin ten wkracza do rozważań estetycznych i zaczyna oznaczać to, co odczuwa odbiorca dzieła sztuki – przeżycie estetyczne. Jak pisze Giuseppe Tucci w *Storia della filosofia indiana*, *rasa* „jest niczym zapach piękna, który bije od udanego dzieła oraz uderza i porusza wrażliwego, przenikliwego krytyka”<sup>10</sup>. Być może definicja ta nie wyjaśnia nam dokładnego zakresu omawianego terminu, niemniej daje pewną intuicję, jak go rozumieć. W tym miejscu musimy się odwołać do kilku kategorii psychologicznych, na których opierają się teorie Bharaty. Otóż na podstawie codziennego doświadczenia zdajemy sobie sprawę, że emocje, uczucia doświadczane w teatrze (czy w obcowaniu z dziełem literackim, muzycznym etc.) z jakiegoś powodu nieznacznie różnią się od tych, z którymi mamy do czynienia w realnym, normalnym życiu. Na przykład doświadczając uczucia smutku czy przerażenia w teatrze, jednocześnie w jakiś szczególny sposób „rozkoszujemy się” nim. Ale w realnym życiu jest ono przykre, irytujące i niepożądane, i unikamy sytuacji, które mogłyby je wywoływać. W czym zatem tkwi różnica? Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w indyjskiej teorii *rasa*. Aktor odgrywa, kreuje określone emocje na scenie, a widz, otrzymawszy je, „rozkoszuje się” nimi, „smakuje je”.

Podstawą do stworzenia teorii *rasa* – teorii smaków – było wyodrębnienie z dziedziny uczuciowej ośmiu zasadniczych odczuć właściwych ludzkiej naturze, tak zwanych „permanentnych stanów duchowych” (*sthāyibhāva*). Są to: miłość, radość, smutek, gniew, odwaga, przerażenie, wstręt i zachwyty. Te stany duchowe są wywoływane przez swoistą kombinację *przyczyn* – którymi mogą być rozmaite fakty, wyobrażenia, sytuacje, działania; towarzyszących im *skutków*; wynikających z nich (tych przyczyn) reakcji fizycznych oraz *elementów współwystępujących* (tak zwanych dodatkowych stanów umysłowych). W życiu codziennym te reakcje psychiczne noszą miano uczuć. Wywołane natomiast przez rzeczywistość sceniczną noszą nazwę smaków – *rasa*, a konstytuujące je i towarzyszące im „przyczyny, skutki i elementy współistniejące nazywane są odpowiednio determinującymi (*vibhāva*), wynikającymi (*anubhāva*) i przejściowymi stanami duchowymi (*vyabhicāribhāva*)”. Elementy *determinujące* to fakty i wyobrażenia rozumiane jako materia przedstawienia; elementy *wynikające* to fizyczne skutki pewnej przyczyny, które aktor pokazuje w swej grze (np. blednięcie, omdlenie, płacz, drżenie etc.); *przejściowe stany duchowe* to z kolei psychologiczne skutki przyczyn – elementów determinujących, również ukazane w aktorskiej interpretacji (np. zniechęcenie, radość, oburzenie etc.). Elementy determinujące, wynikające i przejściowe stany duchowe wywołują osiem *rasa* – smaków odpowiadających ośmiu permanentnym stanom duchowym. Są to odpowiednio: smak erotyczny, komiczny, pełen współczucia, gniew-

<sup>10</sup> G. Tucci, *Storia della filosofia indiana*, Bari 1957, s. 557.

ny, heroiczny, pełen trwogi, odrazy i pełen cudowności (zadziwienia)<sup>11</sup>. Z przedstawionych tutaj rozważań dowiadujemy się, jak zdaniem Bharaty dochodzi do powstania *rasa* i jakie są jej odcienie emocjonalne. Niewiele jednak mówi o samej naturze tego doświadczenia. Skupia się przede wszystkim na rozwinięciu psychologicznej teorii wywoływania przeżyć estetycznych i określeniu idealnych środków wiodących do pełnego zarysowania nastroju emocjonalnego. W myśl zasady, że wszelkie środki ekspresji scenicznej (muzyka, taniec, śpiew, gest, mimika, strój, charakteryzacja etc.) powinny być podporządkowane temu celowi, formułuje zasady dotyczące budowy dramatu i konstrukcji zdarzeń dramatycznych. Wszystkie te zasady mają sprawić, że doznanie estetyczne pojawiające się u widza w trakcie przedstawienia równoznaczne będzie z przeżyciem jedności tkwiącej u podstaw rzeczywistości – idei stanowiącej istotną cechę indyjskiej filozofii, mającej swe źródło we wspomnianym wcześniej micie o Puruszy, którego samodzielenie stało się przyczyną zróżnicowania rzeczywistości materialnej. Ruch odśrodkowy, polegający na wyłonieniu z jedni części, posiada swoje dopełnienie w ruchu ukierunkowanym „do środka”, wyrażającym pragnienie scalenia wszelkich wyodrębnionych elementów w początkową jedność. Zatem głównym celem będzie dążenie do zjednoczenia. Opiszana w *Natyaśastrze* struktura klasycznego dramatu indyjskiego jest schematem odwzorowującym przywrócenie owej pierwotnej jedności. A oto jej poszczególne ogniwa:

- I Ogniwo Czołowe – przedstawia wiele elementów, a wśród nich działanie stanowiące treść sztuki;
- II Ogniwo Poczołowe – przedstawia wysiłek podejmowany dla osiągnięcia celu, pojawiają się bowiem trudności;
- III Ogniwo Łonowe – pojawia się nadzieja na spełnienie upragnionego celu;
- IV Ogniwo Refleksji – występują obawy dotyczące ostatecznego rezultatu działania spowodowane głębokim kryzysem;
- V Ogniwo Doprowadzenia – osiągnięcie upragnionego celu poprzez integrację podmiotu z przedmiotem pragnień<sup>12</sup>.

Według Bharaty, schemat ten charakteryzuje każde działanie – tak na scenie, jak i poza nią. Przepelnienie każdego z ogniw dramatu ładunkiem emocjonalnym oraz zastosowanie najbardziej odpowiednich środków ekspresji teatralnej miało na celu wzbudzenie u odbiorcy określonych nastrojów (*sthāyibhāva*), konstytuujących doznanie estetyczne (*rasa*). Wszelkie zdarzenia składające się na akcję utworu mają jedynie wtórne znaczenie w stosunku do celu nadrzędnego, którym jest wywołanie całej gamy emocji.

<sup>11</sup> Trzeba jednak pamiętać, że powyższe przełożenie ma charakter wyłącznie roboczy, wyjaśniający pewien swoisty mechanizm powstawania reakcji emocjonalnych, ale nie może być w pełni uprawnione, ponieważ dotyczy dwóch różnych poziomów percepcji, a zostanie to wyjaśnione w dalszej części pracy.

<sup>12</sup> Użyta terminologia na podstawie artykułu: M.K. Byrski, «*Smak*» *Brahmy* i «*smak*» *Buddy*, „*Studia Filozoficzne*” 1970, nr 6, s. 73-83.

Powracając do postawionego wcześniej pytania, w czym tkwi i jaki ma charakter różnica<sup>13</sup> między emocjami trwałymi (*sthāyibhāva*), związanymi z subiektywną sferą uczuć, a emocjami estetycznymi (*rasa*), będącymi niejako sublimacją tych pierwszych, trzeba stwierdzić, że Bharata nie udziela na nie bezpośredniej odpowiedzi. Dostrzegając problem owej niejasności, późniejsi komentatorzy na nowo podjęli rozważania na ten temat. Prezentacja ważniejszych idei znajduje się w dziele Abhinawagupty *Abhinawabharati* (*Abhinavabhāratī*), a szczegółowo opracowuje ten temat R. Gnoli w *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*<sup>14</sup>. W niniejszym artykule nie będę omawiać wszystkich wspomnianych tam rozwiązań, ale odwołam się do dwóch zasadniczych, mianowicie do tez zaproponowanych przez Bhattanajakę (IX/X w n.e.) i Abhinawaguptę (X/XI w n.e.).

W tym kontekście należy przypomnieć, że *rasa*, tak jak jest ona oryginalnie zaproponowana przez Bharatę, może być dwojako rozumiana. Po pierwsze jest „smakowaniem” pewnej jakości tkwiącej w utworze (czy to scenicznym, czy literackim), którą jest jego emocjonalna treść, zawartość. Każde dzieło w ten czy inny sposób miało podejmować owe emotywnie tematy i przekazywać, wywoływać cały szereg emocjonalnych smaków, nastrojów. W tym kontekście możemy mówić o *rasa* utworu i równocześnie o *rasa* poetyckich czy dramatycznych (znaczenie w liczbie mnogiej). Innym rozróżnieniem wprowadzonym przez Bharatę jest dystynkcja między zwykłymi, powszechnymi odczuciami a emocjami wywołanymi przez swoistą transformację (w procesie ich uniwersalizacji) tych pierwszych i będącymi niejako ich intensyfikacją. W drugim sensie termin *rasa* jest interpretowany jako swoiste „doświadczenie smakowania” zachodzące w odbiorcy, a możliwe dzięki dziełu. Zatem mowa będzie o „doświadczeniu *rasa*”. Chociaż termin ten pierwotnie miał być wyłącznie pewnym estetycznym konceptem, w ciągu wieków został zaabsorbowany do teologicznej dyskusji i w konsekwencji zyskał silne zabarwienie metafizyczne. Bhattanajaka, który pisał pod wpływem sankhji (*sāṃkhya*) i wedanty (*vedānta*)<sup>15</sup>, usiłował w jakimś sensie uduchowić doświadczenie estetyczne, opisując je jako stan porównywalny do tego, który osiąga się w wyniku realizacji w sobie Najwyższej Prawdy. Według niego, *rasa* jest wynikiem działania dwóch mechanizmów. Pierwszy to uogólnienie polegające na wyizolowaniu *rasa* i elementów ją wywołujących z charakterystycznego dla nich kontekstu (czyli uwarunkowań czasoprzestrzennych). Utrzymuje on, że istota owej estetycznej rozkoszy nie jest w żadnym stopniu powiązana z jakimkolwiek partykularnym „ja”. Nie pojawia się w co-

<sup>13</sup> To, że istnieje różnica, wynika już niejako z samego faktu przypisania tym kategoriom odmiennych nazw.

<sup>14</sup> Por. R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Serie Orientale Roma XI, Roma 1956.

<sup>15</sup> Dwie z sześciu głównych indyjskich szkół filozoficznych, tzw. ortodoksyjnych szkół brahmińskich. Por. *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001.

dziennym, zwykłym życiu, lecz jest doświadczana w całkowitej niezależności od indywidualnych potrzeb, pragnień, nie towarzyszy jej żadna praktyczna interesowność<sup>16</sup>. Bhattanajaka pisze:

During aesthetic experience, the consciousness of the spectator is free from all practical desires. The spectacle witnessed is no longer felt in connection with any other particular individual; it has the power of abolishing the limited personality of the spectator, who regains, momentarily, his immaculate being, not yet overshadowed by *Maya*<sup>17</sup>.

Drugim mechanizmem jest pewien niezwykle proces zachodzący w umyśle widza (czy odbiorcy dzieła w ogóle), który ma zupełnie inny charakter niż powszechnie funkcjonujące działania poznania. Dominuje tutaj uczucie boskości, szczęśliwości, widz syci się danym mu nastrojem. Stan ten różni się od innych tym, że jest przeżyciem czystym. Bhattanajaka stwierdza nawet, że sztuka teatralna jest środkiem wiodącym do realizacji najwyższego celu, którym jest duchowe wyzwolenie (*mokṣa*). Próba zastosowania pewnych transcendentalnych teorii do koncepcji doświadczenia estetycznego jest także widoczna u Abhinawagupy. Wykorzystuje on niektóre koncepcje swoich poprzedników, inne zaś krytykuje. Dzięki temu bardziej rozwija i doprecyzowuje to zagadnienie. Abhinawagupta przyjmuje koncepcję uogólniania Bhattanajaki, ale odrzuca założenie, jakoby doświadczenie estetyczne było procesem różnym od powszechnie dostępnych sposobów poznania. Uważa on, że:

(...) doświadczenie estetyczne jest swoistą formą świadomości, wywoływaną przez poezję lub dramat. *Rasa* może być tylko sugerowana, lub przejawiona. (...) jest doświadczeniem jedynym w swoim rodzaju, pozbawionym odmian – nie ma różnych doświadczeń estetycznych. Podział na osiem (...) przeżyć estetycznych odpowiadających stałym stanom umysłu ma wartość jedynie empiryczną – (...) jesteśmy w stanie rozpoznać te emocje, jednak ostateczny efekt (...) jest też jednolity i jedyny w swoim kształcie. (...) *Rasa* istnieje już w postaci emocji stałej w każdym widzu, (...) jednak zanim osiągniemy ten stan uistoczenia *rasa*, emocja stała przechodzi proces uogólnienia. (...) Dzięki temu wszyscy widzowie postrzegają i odczuwają sceniczny dramat tak samo<sup>18</sup>.

Oczywiście doświadczenie estetyczne *rasa* nie jest związane z naszym życiem codziennym. Abhinawagupta definiuje je jako *alaukika*, doświadczenie nie z tego świata. Takie podejście wpisuje się we wspomniany wcześniej wątek

---

<sup>16</sup> Wydaje się, że na Zachodzie to Kant jako pierwszy klarownie przedstawił ten problem, kiedy w *Krytyce władzy sądzenia* stwierdził, że estetyczne zadowolenie jest bezinteresowną przyjemnością, gdzie „bezinteresowność” oznacza brak ingerencji jakichkolwiek pragnień czy utylitarnych celów.

<sup>17</sup> Cyt. za: R. Gnoli, op. cit., s. 54.

<sup>18</sup> H. Marlewicz, *O interpretacji idei „rasa” w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 99.



umetafizycznienia teorii *rasa* i postrzegania jej jako rodzaju przeżycia mistycznego. Niewątpliwie dążenie do zapewnienia doświadczeniu estetycznemu unikalnego statusu sprawia, że myśliciel zupełnie niepotrzebnie wysubtelnia ten concept, a to nie jest pomocne dla praktycznych rozstrzygnięć. Inną sprawą jest język, którym się posługuje, a który może stwarzać podłoże do interpretacji jego teorii z takiej właśnie perspektywy. Ponadto można wywieść pewne podobieństwa między jednym i drugim stanem. Na pewno wywodzą się z tego samego źródła – są stanem najwyższego skupienia świadomości i obydwa prowadzą do uwolnienia jej z wszelkich zewnętrznych uwarunkowań. Trzeba jednak podkreślić, że Abhinawagupta dokładnie rozróżnia przeżycie estetyczne od przeżycia mistycznego. W przeżyciu mistycznym, jak wiadomo, po przekroczeniu poziomu myślenia dyskursywnego zanika rozróżnienie na podmiot i przedmiot. W przeżyciu estetycznym nie zanikają uczucia i namiętności, lecz oczyszczone i udoskonalone stają się drogą do uszlachetnienia. Temu stanowi towarzyszy uczucie zadziwienia, cudowności.

Widać zatem, że Abhinawagupta daleki jest od utożsamienia tych dwóch stanów. Wyraźnie podkreśla, że teoria *rasa* nie jest żadną ezoteryczną doktryną, ale mozolnie uargumentowaną teorią o naturze estetycznego doświadczenia. Na potwierdzenie tego myśliciel wprowadza bardzo subtelne analizy wyjaśniające zagadnienie partycypacji widza w wydarzeniu scenicznym. Wspominając o tak zwanym „kompetentnym (wykwalifikowanym) odbiorcy”, pisze:

In such a person, hearing [certain lines from *Shakuntala* which describe a frightened deer] there appears, immediately after the perception of the literal sense of the lines, a perception of a different order, an inner perception, consisting of a direct experience which completely eliminates the temporal distinctions assumed by the lines of the play. In fact, the young deer which appears in this perception is devoid of its particularity, and at the same time, the actor who plays the deer and frightens the audience by showing himself to be afraid, is unreal. As a result, what appears is simply and solely Fear – Fear in itself, uncircumscribed by time or space<sup>19</sup>.

Zarysowuje się tutaj wyraźne rozróżnienie pomiędzy działaniami prezentowanymi na scenie a wydarzeniami mającymi miejsce w codziennym życiu. Czym różnią się jedne od drugich i dlaczego zdarzenie sceniczne oddziałuje na widza estetycznie, a to codzienne, „życiowe” nie? Aby wyjaśnić tę kwestię, należy odpowiedzieć na dodatkowe pytanie, a mianowicie: czy wydarzenia sceniczne są rzeczywiste, a jeśli tak, to w jaki sposób? Otóż bez wątpienia nie są one rzeczywistością z punktu widzenia aktora ani z punktu widzenia postaci dramatu. Nie są nią również z punktu widzenia widza. Niemniej zdarzenia te są *jakoś* rzeczywiste. Estetyka indyjska określa tę rzeczywistość jako *rzeczywistość w ogóle*. To, co ma miejsce na scenie, dzieje się jakby w innym wymiarze,

---

<sup>19</sup> Cyt. za: R. Gnoli, op. cit., s. 66.

bez powiązania z jakimkolwiek aspektem rzeczywistości codziennej. Z tego wyprowadza się wniosek, że również przeżycia emocjonalne powstające w wyniku oddziaływania tych sytuacji są *przeżyciami w ogóle*. Widz odbiera te przekazy inaczej niż w normalnym życiu, kiedy przeżycia są związane z takim myśleniem jak: mój przyjaciel odczuwa strach, boję się ja, boi się obserwowany człowiek, a więc mają partykularne i określone przez uwarunkowania czasoprzestrzenne konotacje; w sytuacji scenicznej są odbierane w sposób ambiwalentny, który pozwala rozkoszować się zarówno oglądaną radością, jak i strachem czy rozpaczą. Widz płacze i śmieje się, jak to czyni w codziennym życiu, ale odczuwa, postrzega wszelkie wpływające na to impulsy nie jako realne, ale jako swoiste symbole przepełnione szeregiem znaczeń. I to jest sekret estetycznej przyjemności.

Emotions, as felt in life, are like uninterrupted images and sensations. They are unformed by thought and are therefore blindly and passively undergone. But as enjoyed in drama, they are contemplated, thought upon, and their meaning are revealed to the mind which, therefore, while experiencing them in a way, escapes them in a significant sense. The audience undergoes the emotions depicted on the stage *in a way*; (...) as symbols, charged with meanings<sup>20</sup>.

To „rozkoszowanie się”, smakowanie – *rasa* to właśnie uczucia, emocje, które wywołuje sceniczna *rzeczywistość w ogóle*. Z tej perspektywy *rasa* jest przyjemnością, która nie łączy się z żadnym poszczególnym *ego*, a główną cechą tego doświadczenia estetycznego jest jego *ogólność*. Ogólność jest stanem utożsamienia się z wyobrażoną sytuacją, któremu nie towarzyszy żadna indywidualna bądź praktyczna interesowność. Dlatego wspomniane powyżej elementy determinujące i wynikające nie są tym samym, co przyczyny i skutki właśnie z tej racji, że pozostają w stanie ogólności. W codziennym życiu pewne zjawiska i obrazy wywołują żywe uczucia. Kiedy jednak oglądamy je na scenie, poddajemy się uczuciu oddalającemu wszelkie zainteresowanie inne niż chęć oglądu uogólnionej sytuacji. *Rasa* jest więc samym aktem percepcji, wolnym od praktycznych potrzeb, który staje się estetyczną świadomością, sposobem widzenia *sub aliqua ratione* przedmiotu poddanego estetycznej ocenie. Sekret owego nadzwyczajnego sposobu doświadczenia emocji leży w swoistym unieważnieniu pragmatycznej i egoistycznej strony naszej natury i przyjęciu ponadindywidualnej kontemplacyjnej postawy. Wszystko to jednak zależy od wielu czynników, z których jedne dotyczą ocenianego dzieła, a inne odnoszą się do natury umysłu konkretnego podmiotu postrzegającego. Dlatego jeśli w dziele mamy do czynienia z nazbyt dużą dawką „naturalizmu” (tzn. wyraźnie podkreślonymi czynnikami materialnymi i czasoprzestrzennymi, wprowadzającymi aspekt aktualności lub prawdopodobieństwa) i jednocześnie niewielkim aspektem bez-

---

<sup>20</sup> P.J. Chaudhury, *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1965, Vol. 24, No. 1, s. 220.

osobowym (ogólnym), to wszelkie autobiograficzne elementy zawierające właściwe autorowi dyspozycje i opinie wyraźnie się manifestują i w rezultacie wywołują również naturalistyczną w swej naturze odpowiedź, reakcję. Z drugiej strony, jeśli odbiorca dzieła przyjmuje nazbyt pragmatyczną wobec niego postawę, poszukując konkretnych odpowiedzi, informacji, to ta praktyczna, realistyczna postawa nie może być całkowicie zawieszona, nawet jeśli dzieło spełnia zasadę ogólności, bezosobowości. Dlatego aby przeciwdziałać takiemu naturalistycznemu podejściu, stosuje się rozliczne narzędzia, takie jak: wersy, strofy, rytm, rym w poezji, muzykę, dekoracje, kostiumy, gesty w kreacji scenicznej. To wszystko ma pomóc w wyjściu poza egoistyczny, pragmatyczny aspekt naszej natury (zagubiony pośród gmatwaniny uczuć, pragnień, dążeń) i przyjęciu bezosobowej, kontemplacyjnej postawy, która według przyjmowanego schematu kosmologicznego ma prowadzić do poziomu nieodróżnicowania.

Podsumowując, możemy powiedzieć, że teoria *rasa*, w kształcie, który nadał jej Abhinawagupta, zakłada, iż zasadniczym celem danego dzieła (czy to scenicznego, czy literackiego, malarskiego) jest wyrażanie i ewokowanie emocji. Dzieło wywołuje reakcję emocjonalną w odbiorcy, ponieważ samo w sobie jest konkretną obiektywizacją tych uczuć. Dzieło nie istnieje w żadnym innym celu, jak tylko w tym, by być „smakowanym” przez odbiorcę. Owo „smakowanie”, „rozkoszowanie się” jest właśnie doświadczeniem estetycznym. Abhinawagupta pisze:

To conclude, we may say equally that *Rasa* a) consists of a state of intensification – using this term to indicate that it is not limited by spatial and temporal data; b) that it is an imitation – using this expression to mean that its operation temporarily follows that of real life; and c) that it is a combination of different elements – the Determinants, Consequents and Transitory Mental States. (...) From whichever point of view it is examined, *Rasa* is, in any case, simply and solely a mental state which is a matter of cognition as the result of a perception devoid an obstacles, and consisting in Tasting<sup>21</sup>.

## ABSTRACT

There is no doubt that the conceptualization of Indian aesthetics was created in connection with theater. The oldest text in this area deals simultaneously with the art of theater. The *Natya Shastra*, the treatise on the theory of drama and literature, attributed to the mythical author of Bharat, contains two chapters (of the thirty six) dedicated to aesthetic perception. It was here that he first formulated the theory of *rasa*.

The idea of race has been repeatedly interpreted, analyzed and defined, yet it remains an ambiguous term which is useful to understand many new qualities. Etymologically the word *rasa* means juice, essence, flavor, and in its derivative meaning would be equivalent to aesthetic experience. This term refers on the one hand to the most essential, on the other

---

<sup>21</sup> Cyt. za: R. Gnoli, op. cit., s. 77-78.

hand to the most sensual form of reality. Art becomes a stimulator of sensations, so that the audience is given an opportunity to experience a whole range of emotional qualities.

The article is an attempt to identify and systematize reflections on *rasa* theory and on the Indian understanding of aesthetic experience. As these issues were originally associated primarily with theater, their analysis necessitates a study of the structure of drama and expounding on its sense of theater.

## BIBLIOGRAFIA

1. Bahm A.J., *Comparative Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1965, Vol. 24, No. 1.
2. Basham A.L., *Indie*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1964.
3. Bharata Muni, *The Natyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Historionics*, tłum. M.M. Ghosh, Vol. I, Calcutta 1950, Vol. II, Calcutta 1961.
4. Byrski M.K., *Concept of ancient Indian theatre*, New Delhi 1974.
5. Byrski M.K., *NATYA o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, [w:] *W kręgu kultur krajów Dalekiego Wschodu*, Z. 2/2 (seria indyjska), Wrocław 1986.
6. Byrski M.K., *O klasycznym dramacie indyjskim słów kilka*, „Literatura na Świecie” 10/114, Warszawa 1980.
7. Byrski M.K., *«Smak» Brahmy i «smak» Buddy*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6.
8. Chari V.K., *Sanskrit Criticism*, Delhi 1993.
9. Chaudhury P.J., *Aesthetic Metaphysics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1965, Vol. 24, No. 1.
10. Chaudhury P.J., *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1956, Vol. 15, No. 2.
11. Chaudhury P.J., *The Theory of Rasa*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1965, Vol. 24, No. 1.
12. Cieślowski S., *Kategorie Estetyczne w poetyce dawnych Indii. Rasa*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych 1975. R. XXIX, 9.
13. *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001.
14. Gnoli R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Serie Orientale Roma XI, Roma 1956.
15. *Hymny Rigwedy*, tłum. S.F. Michalski, Kraków 1971.
16. Kołdrzak E., *Cechy dystynktywne teatru indyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, Kraków 1998.
17. Kołdrzak E., *Prawo magicznych ekwiwalencji i indyjska koncepcja smaku*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
18. Kudelska M., *Karman i Dharma*, Kraków 2003.
19. Kudelska M., *Piękno i brzydota w klasycznej myśli indyjskiej*, „Estetyka i Krytyka”, 2 (1/2002).
20. Marlewicz H., *O interpretacji idei «rasa» w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, Kraków 1998.
21. Mukerjee R., „Rasas” as Springs of Art in Indian Aesthetics, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1965, Vol. 24, No. 1.
22. Organ T., *Indian Aesthetics: Its Techniques and Assumptions*, "Journal of Aesthetic Education" 1975, Vol. 9, No. 1.
23. Schechner R., *Rasaesthetics*, "The Drama Review", 45, 3 (T. 171), Fall 2001.
24. Scheyer S., *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane*, wybór i wstęp M. Mejer, Warszawa 1988.

25. Tucci G., *Storia della filosofia indiana*, Bari 1957.
26. Vatsyayan K., *Biologiczne podstawy estetyki*, tłum B. Szymańska, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997.
27. Wielechowska K., *Indyjska teoria «rasa»: propozycja dla współczesnego teatru*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.