

Katarzyna Skiba

KLASYCZNY TANIEC INDYJSKI JAKO ŚCIEŻKA DUCHOWEGO ROZWOJU

Starożytni estetycy indyjscy interpretowali sztukę w kategoriach metafizycznych i przypisywali jej wartość soteriologiczną. W świetle ich rozważań celem sztuki miało być przybliżenie zarówno twórcy, jak i odbiorcy dzieła do doświadczenia *mokszy* (sanskryt. *mokṣa*)¹ – wyzwolenia rozumianego jako stan zjednoczenia duszy indywidualnej z Absolutem. Wiązało się to z zatraceniem poczucia indywidualności i zatopieniem się w kontemplacji przesycających dzieło sztuki „smaków estetycznych”, określanych terminem *rasa* (sanskryt. *rasa*). Główne zadanie artysty polegało na wywołaniu specyficznego sentymentu, jednakowo odczuwanego przez wszystkich widzów bądź słuchaczy. Zdaniem niektórych teoretyków, przywoływany w dziele sztuki „smak estetyczny” mógł wyzwalać przeżycie zbliżone do stanu *mokszy*². W przeciwieństwie do *mokszy* doświadczenie *rasa* nie ma permanentnego charakteru, jednak zanurzony w nim człowiek osiąga właściwy stosunek do sfery emocji. W trakcie doświadczenia estetycznego ludzkie emocje i reakcje podporządkowane są świadomości, a wrażenia zmysłowe ulegają wysubtelnieniu. W ten sposób doznanie *rasa* kształtuje w jednostce umiejętność zachowania odpowiedniego dystansu do własnych uczuć i pragnień także w codziennym życiu. Zgodnie z hinduskim ideałem działania bez przywiązania do owocu czynu, taka postawa prowadzić miała człowieka

¹ Przy zapisie obcych imion i nazwisk w niniejszym tekście zastosowano pisownię angielską. Terminy indyjskie zapisywane są w transkrypcji naukowej. Tytuły i nazwy indyjskie często pojawiające w polskiej literaturze naukowej w wersji spolszczonej ulegają spolszczeniu i odmianie w języku polskim.

² M. Yodh, *Bharata Natyam: Dance and Identity*, „The Massachusetts Review”, Vol. 29, No. 4, 1988/1989, s. 647.

ku zbawieniu. Teorię podobieństwa pomiędzy przeżyciem mistycznym a estetycznym rozwinął między innymi wybitny filozof i teoretyk sztuki przełomu X i XI wieku – Abhinavagupta. Natura doświadczenia estetycznego po dziś dzień objaśniana jest w kontekście nurtu filozoficznego reprezentowanego przez Abhinavaguptę.

Koncepcja przeżycia estetycznego *rasa* – sformułowana po raz pierwszy przez Bharatę w *Natyaśastrze* (sanskryt. *Nāṭyaśāstra*)³ i reinterpretowana przez wielu późniejszych myślicieli – odegrała fundamentalną rolę w rozwoju filozofii sztuki klasycznego tańca indyjskiego. Przeniknęła ona także do innych dziedzin artystycznych, między innymi do poezji, muzyki i malarstwa. Po dziś dzień stanowi kluczową koncepcję indyjskich sztuk. Niezależnie od faktu postępującej sekularyzacji tradycji scenicznych Azji Południowej, zaczerpnięte z sanskryckich traktatów teorie estetyczne wciąż przytacza wielu artystów i teoretyków, chcących ukazać duchową wartość klasycznego tańca indyjskiego i umiejscowić go w sferze *sacrum*. Związek klasycznego tańca indyjskiego z literackim dziedzictwem sanskrytu decyduje także o znaczeniu tej sztuki w kontekście wierzeń i praktyk religijnych hinduizmu. W hinduskich mitach taniec bywa często przejawem boskiej ingerencji w kosmosie. Jego sakralny charakter wyrażać ma między innymi symbolika licznych wizerunków tańczących bóstw hinduizmu. Struktura przedstawień i środki scenicznej ekspresji bywają przyrównywane do elementów niektórych hinduistycznych ceremonii. Według Kapili Vatsyayan, Bharata ujął w swym dziele „system korelacji między ciałem, umysłem i duszą z jednej strony a skomplikowaną strukturą rytuałów przedstawioną w Brahmanach – z drugiej. Chciał bowiem ukazać inną drogę doświadczenia tego, co pozbawione formy – Brahmana poprzez świat *nama* i *rupa* (nazwy i formy)”⁴.

Współcześni tancerze i badacze (Rekha Tandon, Ranjana Srivastava, Chandralakha), dążąc do ukazania uniwersalnego charakteru duchowych przeżyć związanych z praktyką tańca klasycznego, przedstawiają go także jako manifestację aktywności makrokosmosu w mikrokosmosie – ludzkim ciele, a także jako formę jogi lub medytacji, której praktyka ma uzasadnienie nie tylko w odniesieniu do hinduizmu. Indyjskie koncepcje doświadczenia estetycznego wzbudzają zainteresowanie artystów i teoretyków także poza Azją Południową, czego owocem są próby adaptowania i interpretacji tych idei na gruncie myśli i kultury Zachodu (na przykład recepcja teorii *rasa* przez Richarda Schechnera).

Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie koncepcji przeżycia estetycznego w ujęciu sanskryckich traktatów, przede wszystkim *Natyaśastry*, a także bardziej współczesnych prób ukazania duchowego wymiaru sztuki klasycznego tańca indyjskiego.

³ *Natyaśastra* to fundamentalne dla klasycznych sztuk scenicznych Indii dzieło, którego mitycznym autorem jest Bharata. Tytuł dzieła można tłumaczyć jako „Wiedza o tańcu i teatrze”, choć jego treść obejmuje także inne dziedziny, między innymi muzykę, która nieodłącznie towarzyszyła tanecznym widowiskom. Większość naukowców utrzymuje, iż traktat został skomponowany przez wielu twórców pomiędzy II w. p.n.e. a II w. n.e.

⁴ K. Vatsyayan, *Biologiczne podstawy estetyki*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 5, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997, s. 42.

WYRÓŻNIKI I TRADYCJE KLASYCZNEGO TAŃCA INDYJSKIEGO

Często stosowany w kręgu artystów i naukowców termin „klasyczny taniec indyjski” obejmuje w rzeczywistości kilka odrębnych tradycji, kultywowanych w określonych regionach Indii, w oparciu o pewien utrwalony kanon estetyczny. Podział indyjskich sztuk performatywnych na klasyczne (hin. *śāstrīy*) i ludowe (hin. *lok, deśi*) ugruntował się w pierwszej połowie XX wieku, gdy wiele form tańca indyjskiego poddawano rekonstrukcji. W połowie lat pięćdziesiątych XX w. tylko cztery szkoły uznawano za klasyczne. W miarę odradzania się kolejnych tradycji ich reprezentanci, dążąc do nadania praktykowanej przez nich sztuce statusu „klasyczności”, odnosili się do *Natjaśastry*, dowodząc, iż charakterystyczne dla danego „stylu” tańca pozy, ruchy i techniki narracji organizowane są wedle zasad dzieła⁵. Tego rodzaju odwołanie do reguł opisanych w *Natjaśastrze* i innych sanskryckich traktatach z dziedziny estetyki stało się dominującą praktyką poświadczania klasycznego charakteru tańca.

Wywodzące się z *Natjaśastry* konwencje w różnym stopniu zostały zaadaptowane na gruncie poszczególnych regionalnych szkół tańca indyjskiego. Ich estetyka ukształtowała się w znacznej mierze w oparciu o zasady skodyfikowane w traktatach spisanych w lokalnych językach subkontynentu indyjskiego. O specyfice każdej z tradycji decyduje zatem szereg regionalnych cech, a ich związek z teoriami Bharaty zacieśnił się w toku „renesansu” tańca indyjskiego.

Według aktualnych klasyfikacji Sangeet Natak Akademi (India’s National Academy for Music, Dance and Drama) do klasycznych szkół tańca należą: *bharatanāṭjam* (hin. *bharatanāṭyam*), *kathakali* (hin. *kathakalī*), *kathak* (hin. *kathak*), *manipuri* (hin. *manipurī*), *odissi* (hin. *orīsī*), *kućipudi* (hin. *kucipurī*), *mohiniāṭṭam* (hin. *mohinīāṭṭam*) i *sattrija* (hin. *sattriya*). Mimo znacznego zróżnicowania tych tradycji w literaturze naukowej przyjęło się określanie ich wspólnym terminem „klasycznego tańca indyjskiego” (K. Vatsyayan, M. Khokar, P. Chakravorty). Pojedyncze tradycje często nazywane są także „stylami” tańca klasycznego. Owa terminologia również wywodzi się z czasów rekonstrukcji, kiedy to reformatorzy tańca kreowali wizję panindyjskiego tańca klasycznego jako sztuki wyrażającej ducha sanskryckiego dziedzictwa kulturowego oraz hinduski ideał „jedności w różnorodności”.

Wielu badaczy upatruje zaczątków podziału tradycji tańca na klasyczne i ludowe znacznie wcześniej. Według Kapili Vatsyayan (1968) wzmianki o tańcu, jakie odnajdujemy w literaturze wedyjskiej i epickiej, sugerują, iż w starożytnych Indiach rozróżniano określone typy tańca ze względu na funkcję, jaką spełniał (religijną, społeczną bądź rozrywkową). Niektóre odmiany tańca świątynnego i dworskiego były podporządkowane określonym konwencjom, które usystematyzował Bharata, dając podwaliny pod estetykę klasycznych sztuk scenicznych Indii. Tańce towarzy-

⁵ U. A. Coorlavalā, *The Sanskritized body*, „Dance Research Journal”, Vol. 36, No. 2, 2004, s. 54.

szące ceremoniom świeckim, służące zabawie i umacnianiu więzi społecznych, zostały sklasyfikowane jako style ludowe. Ponieważ do tradycji ludowych zalicza się obecnie wiele widowisk o charakterze rytualnym i obrzędowym, kwestia określenia dokładnych kryteriów takiej klasyfikacji pozostaje niejasna. Gdy mowa o wyróżnikach „klasycyzmu” indyjskich sztuk performatywnych, teoretycy tańca najczęściej wymieniają takie cechy, jak związek z religią i filozofią hinduizmu, tematyka zaczerpnięta z mitologii, estetyka oparta na zasadach skodyfikowanych w *Natjaśastrze*, ściśle określone konwencje, dotyczące repertuaru i ekspresji scenicznej, symboliczne środki wyrazu, potencjał wzbudzenia u odbiorcy przeżycia estetycznego, przynoszącego odczucie jedności i spełnienia.

MITYCZNE POCZĄTKI KLASYCZNYCH SZTUK PERFORMATYWNYCH

Wiele reguł estetycznych sformułowanych w *Natjaśastrze* zostało przedstawionych za pomocą dyskursu quasi-mitycznego. Bharata definiuje taniec jako język bogów. Pierwsza księga jego traktatu przedstawia historię powstania sztuki scenicznej⁶. Zgodnie z zawartym w niej opisem bóg Indra udał się do Stwórcy świata – Brahmy – na prośbę ludzi, którzy pragnęli rozrywki przeznaczonej do słuchania (sansk. *śrāvya*) i oglądania (sansk. *drśya*). Wysłuchawszy ich prośb, Brahma:

...Wziął z Rygwedy recytację
Z Samawedy zaś śpiewanie
Z Jadźurwedy gest aktorski
A smaki z Atharwawedy

Natjaśastra I.17, tłum. K. M. Byrski

Wywodzące się z rytuału ofiarnego słowo, gest i śpiew stanowią równorzędne środki przedstawiania świata, konstytuują one sferę widzialności i słyszalności teatru⁷. Smaki odnoszą się zaś do sfery uczucia i są związane z emocjonalnym oddziaływaniem sztuki na widza. Dzięki nim publiczność może doświadczać całej gamy przeżyć o charakterze „bezosobowym, aindywidualnym”, czysto estetycznym⁸. Scalając te cztery elementy, Brahma miał stworzyć rzeczywistość teatralną pozbawioną codziennej dosłowności i konkretności. Nie jest ona ani rzeczywistością aktora, ani bohatera sztuki, ani widza. Krzysztof Maria Byrski nazywa ją „iko-

⁶ Tego rodzaju przedstawienie to swoista strategia budowania autorytetu dzieła i tradycji, którą dzieło (w tym wypadku *Natjaśastra*) zdaje się reprezentować i podsumowywać.

⁷ K. M. Byrski, *O sakralności klasycznego teatru indyjskiego*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988, s. 30.

⁸ Ibidem.

ną natury świata”, umożliwiającą doznanie uczucia spełnienia (pragnień), ale wyłączenie na poziomie czystej świadomości. Podporządkowanie tych wrażeń świadomości służyć ma ukazaniu świata uczuć we właściwej perspektywie, „bez wiązania się w okowy codzienności”⁹.

Gra aktora jest przedstawiana jako pewnego rodzaju naśladownictwo aktu rytualnego. Siła emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę jest natomiast tym, co odróżnia przedstawienie taneczne od rytuału, sytuując je w obszarze ludzkich pragnień – *kama* (sansk. *kāma*). Czym jest ofiara wedyjska dla sfery *dharma* (sansk. *dharma* – „prawość”), tym jest spektakl teatralny dla sfery *kama*¹⁰.

Dzięki właściwej i przekonywującej prezentacji oraz odpowiedniemu nastawieniu odbiorcy dominanta emocjonalna (sansk. *bhāva*) może przerodzić się w emocje wysublimowane, transsubiektywne (sansk. *rasa*), które pod względem intensywności można przyrównać do stanów religijnego przeżycia. Doświadczenie estetyczne ma zarówno aspekt transcendencji (o charakterze przejściowym), jak i konkretyzacji – poprzez osiem lub dziewięć *rasa* związanych z najbardziej podstawowymi dla natury ludzkiej stanami emocjonalnymi¹¹.

RASA JAKO KWINTESENCJA I NADRZĘDNY CEL SZTUKI

Sanskrycki termin *rasa* mieści w sobie wiele znaczeń: „sok”, „nektar”, „woda”, „mleko”, „smak”, „zapach”, „aromat”, „esencja”, „pragnienie”, „miłość”, „piękno”. W zależności od epoki i dziedziny słowo to zyskiwało różne konotacje i sensy. W kontekście sztuki zwykle jest tłumaczone jako „smak”, będący esencją dzieła sztuki. Zdaniem Bharaty „bez *rasa* nie istnieje żadna kompozycja”¹².

Sformułowana przez Bharatę koncepcja *rasa* wyznaczyła relację pomiędzy tym, który tworzy, i tym, który kontempluje dzieło sztuki. W myśl tej koncepcji sztuka służyć miała wywołaniu stanów emocjonalnych określanych jako „smaki estetyczne”. Odbywało się to poprzez przemianę dominującej emocji o charakterze uniwersalnym (*bhāva*) w korespondujący z nią smak (*rasa*).

Rasa powstaje, gdy obudzonych w umyśle emocji doznaje się w sposób kontemplacyjny i niezindywidualizowany. Proces ten wspomagany jest przez skonwencjonalizowaną reprezentację „odszczegółowionych” przedmiotów i sytuacji. To zaś powoduje, iż wyrażane emocje mają charakter ogólny, uniwersalny, bez odniesienia

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ K. Vatsyayan, *Biologiczne podstawy estetyki*, op. cit., s. 42.

¹² „No composition can proceed without *rasa*”, por. P. J. Chaudhury, *The Theory of Rasa*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 11, No. 2, Special Issue on Oriental Art and Aesthetics, 1952, s. 147.

do rzeczywistości czy konkretnej osoby. W celu przywołania odpowiedniego smaku artysta posługuje się umownym językiem mimiki, ruchów i gestów. Właściwy odbiór przedstawienia jest uwarunkowany znajomością owego kodu symbolicznych środków ekspresji. Odpowiednio przygotowana publiczność nie tyle obserwuje, ile współuczestniczy w widowisku. W wyniku „smakowania” rozmaitych przeżyć zatopiony w sztuce odbiorca może doświadczać błęgiego stanu jedni na poziomie świadomości.

Bharata wymienia osiem podstawowych par emocji trwałych i powstających w ich efekcie smaków. Późniejsi teoretycy dodają do tej listy dziewiąty smak – wyciszenie, spokój (sansk. *śānta*). Jego pomysłodawca – Abhinavagupta – pojmował go jako stan błogości i spełnienia, wynikający z doznania wszystkich pozostałych *rasa*. Przyrównując go do stanu *moksy*, uznawał go za cel innych smaków i przypisywał mu wartość nadrzędną, ostateczną¹³.

Poszczególnym smakom estetycznym przyporządkowane są także określone bóstwa, cele życia (sansk. *puruṣārtha*) i jakości (sansk. *guṇa*), co umiejscawia doznania estetyczne w sferze religii i filozofii. Zdaniem Abhinavagupty każdy smak odpowiada jednej z czterech wartości ludzkiej egzystencji: pragnienia (sansk. *kāma*), dobrobytu (sansk. *artha*), prawości (sansk. *dharma*) i wyzwolenia od spraw ziemskich (sansk. *mokṣa*)¹⁴. Ewokacja *rasa* może być przyrównana do realizacji korespondującego z nią *puruṣārtha*.

smak <i>rasa</i>	emocja trwała <i>sthāyībhāva</i>	bóstwo	cel życia <i>puruṣārtha</i>	kolor	jakość <i>guṇa</i>
erotyczny, miłości <i>śṛṅgāra</i>	miłość, zmysłowość <i>rati</i>	Viṣṇu	pragnienie <i>kāma</i>	jasnozielony	dynamika, działanie <i>rajas</i>
heroiczny, bohaterstwa <i>vīra</i>	moc, odwaga <i>utsāha</i>	Indra	prawość <i>dharma</i>	pomarańczowy	dynamika, działanie <i>rajas</i>
gniewny <i>raudra</i>	gniew, furia, złość <i>krodha</i>	Rudra	dobrobyt <i>artha</i>	czerwony	ignorancja, chaos <i>tamas</i>
odrażający, wstrętu <i>bībhatsa</i>	wstręt, groza <i>jugupsā</i>	Śiva	prawość <i>dharma</i>	niebieski	ignorancja, chaos <i>tamas</i>

¹³ K. M. Higgins, *An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 65, No. 1, Special Issue: *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, 2007, s. 49.

¹⁴ R. Mukerjee, „*Rasas*” as Springs of Art in Indian Aesthetics, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, 1965, s. 94.

komiczny, radości <i>hasya</i>	radość, ironia <i>lasya</i>	Pramathas	pragnienie <i>kāma</i>	biały	dynamika, działanie <i>rajas</i>
litości, współczucia <i>kāruṇa</i>	litość, smutek <i>śoka</i>	Yama	dobrobyt <i>artha</i>	szary	czystość, harmonia <i>sāttva</i>
cudowności, zachwytu <i>adbhuta</i>	zdziwienie, zachwyty <i>vismaya</i>	Brahma	prawość <i>dharma</i>	żółty	ignorancja, chaos <i>tamas</i>
przeróżający <i>bhayānaka</i>	strach, trwoga <i>bhaya</i>	Kāla	dobrobyt <i>artha</i>	czarny	ignorancja, chaos <i>tamas</i>
błogości, spokoju <i>śānta</i>	spokój, wyciszenie <i>sama</i>	Viṣṇu	zbawienie <i>mokṣa</i>	niebieski	czystość, harmonia <i>sāttva</i>

NATURA EMOCJI W SYTUACJI ESTETYCZNEJ

Estetyka indyjska wyróżnia dwa typy emocji wyrażanych w dziele sztuki: emocje dominujące oraz dodatkowe. Uczucia przesycające w głównej mierze grę aktorską, takie jak miłość czy strach, postrzegane są jako mocniejsze i bardziej elementarne dla ludzkiej natury. Są one wspomagane przez słabsze emocje, które kolejno pojawiają się i zanikają, intensyfikując uczucie nadrzędne, na przykład miłości może towarzyszyć uczucie zazdrości, obawy, tęsknoty, smutku, gniewu bądź radości¹⁵.

Teoria *rasa* opiera się na przekonaniu, że człowiek posiada wrodzoną skłonność, by pod wpływem określonych bodźców łatwo doznawać konkretnych emocji, takich jak smutek czy gniew. Ludzkie myśli, uczynki i doznania generują wrażenia, które pozostają w podświadomości i mogą zostać przywołane na poziomie świadomości¹⁶. Teoretycy tańca indyjskiego definiują tę naturalną tendencję afektywną jako *sthāyibhāva*¹⁷. Termin ten zwykle tłumaczy się jako „emocja trwała”, jednak słowo emocja może być tutaj mylące, gdyż sugeruje raczej tymczasowe doznanie pewnego stanu bądź uczucia niż stale obecny w człowieku potencjał do jego doświadczenia¹⁸.

¹⁵ P. J. Chaudhury, *The Theory of Rasa*, op. cit., s. 149.

¹⁶ G. B. Mohan Thampi, „*Rasa*” as *Aesthetic Experience*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, 1965, s. 76.

¹⁷ S. K. Saxena, *Swinging Syllables. Aesthetics of Kathak Dance*, Delhi 2006, s. 182–183.

¹⁸ Ibidem.

Indyjscy estetycy odróżniają emocje doznawane na co dzień od tych doświadczanych w sytuacji estetycznej. Naturalną reakcją człowieka realnie doświadczającego jakiejś emocji jest adekwatne do danej sytuacji działanie. Wrodzony instykt powoduje, że postępujemy impulsywnie, nie koncentrując się na doznawanym przez nas stanie emocjonalnym. Gdy te same emocje przywoływane są w trakcie spektaklu, jesteśmy świadomi ich wyabstrahowanego charakteru, przez co nasza uwaga nie skupia się na podjęciu odpowiedniego działania. Nastroje i emocje w doświadczeniu estetycznym nie mają związku z żadną konkretną osobą czy zaistniałą sytuacją. Świadomość ich abstrakcyjności i nierealności powoduje, że odbiorcą nie kierują instynkty, jak to ma miejsce w rzeczywistości. Wolność od pragmatycznej postawy wobec życia umożliwi kontemplację przynależnych ludzkiej naturze stanów afektywnych¹⁹. Poprzez smakowanie całej gamy przeżyć odbiorca może doświadczać emocjonalnego spełnienia bez nadmiernej agitacji czy rozproszenia umysłu.

EWOKACJA RASA

Według *Natjaśastry*, proces ewokacji *rasa* warunkują trzy czynniki:

- *vibhāva* – przekonująca prezentacja charakterów i okoliczności, mająca stymulować emocjonalną reakcję publiczności;
- *anubhāva* – zewnętrzne objawy przedstawianych emocji: gesty tancerza, reakcje fizjologiczne;
- *vyabhicaribhāva* – ulotne stany psychiczne towarzyszące emocji trwałej, mające nadać grze walor autentyczności.

By zobrazować produkcję *rasa* z różnego rodzaju *bhawa*, Bharata posługuje się metaforą, przyrównując ów proces do przygotowywania dania ze starannie dobranych składników:

Jak smakosze znajdujący przyjemność (w jedzeniu) smakują strawę przyrządzoną z dodatkiem wielu składników i przypraw, tak wrażliwi odbiorcy smakują w sercu/umyśle emocje trwałe, związane z odegranymi (na scenie) stanami przemijającymi. Dlatego uważa się je za *natjarasa* – doznania przedstawione²⁰.

W związku z wyraźnym rozdziałem sfery życia i sztuki stylizacja i symbolizm odgrywają znamienne rolę w indyjskiej estetyce. Spośród dwóch sposobów scenicznej prezentacji bardziej ceni się grę (technikę) abstrakcyjną niż realistyczną, czego rezultatem jest bogactwo konwencji i rozbudowana symbolika przedstawienia.

¹⁹ Ibidem, s. 184–185.

²⁰ H. Marlewicz, *O interpretacji idei 'rasa' w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 94.

Środki wyrazu podzielono w *Natjaśatrze* na cztery typy: gesty i ruchy poszczególnych części ciała (sansk. *aṅgika*); mimikę (sansk. *sattvika*); słowa i śpiew (sansk. *vācika*) oraz kostiumy i makijaż (sansk. *āhārya*). Dzieło wyszczególnia między innymi trzynaście ruchów głowy, trzydzieści sześć ruchów oczu, siedem ruchów brwi, sześć poruszeń nosa, dziewięć pozycji szyi, trzydzieści siedem pozycji ręki (sansk. *mudrā, hāsta*), jak i dziesięć rodzajów postawy całego ciała, kodyfikujących określone treści lub emocje²¹. Późniejsze traktaty poświęcone teorii tańca wymieniają jeszcze więcej gestów i pozycji ciała, z których każda symbolizuje jakieś uczucie, przedmiot, zwierzę, bohatera, bóstwo, element pejzażu lub zdarzenie. Umowne są nie tylko same gesty, ale także znaczenia, które można interpretować na różne sposoby w zależności od kontekstu. Za pomocą gestykulacji artysta najczęściej relacjonuje treść opowieści, podczas gdy ruchy głowy, oczu, brwi i szyi wyrażają towarzyszące akcji uczucia. Autor *Natjaśastry* wyróżnia także typy spojrzeń, pozy i rodzaje ruchu, służące zilustrowaniu określonego nastroju. Już w sanskryckiej literaturze epickiej odnajdujemy funkcjonujące po dziś dzień terminy określające styl tańca o specyficznej dynamice ruchów. Bharata przypisał im także rolę wspomagania procesu ewokacji *rasa*. Styl pełen wdzięku (sansk. *kaiśiki vṛtti*) ma służyć wyrażeniu smaku erotycznego i komicznego; styl wzniosły (sansk. *sattvati vṛtti*) – wzmacniać ma smak heroiczny, zaś styl dynamiczny (sansk. *arabhati vṛtti*) – intensyfikować smak złości i odrazy. Określoną symbolikę posiadają także kolory. Nastroje wynikać mają również z treści samego opowiadania.

Warunkiem porozumienia między artystą a publicznością jest obustronna znajomość języka ekspresji artystycznej. Reakcja emocjonalna publiczności zależy od prezentacji emocji przez tancerza. Potrzebna jest także erudycja, pewna wrażliwość i właściwe nastawienie widza (postawa estetyczna). Jeśli odbiorca jest zbyt mocno zaabsorbowany sprawami doczesnymi, jego ego uniemożliwi mu zanurzenie się w doświadczeniu *rasa*. *Natjaśastra* wymienia szereg cech charakteryzujących idealnego odbiorcę. Koneser sztuki (sansk. *rasika*) to między innymi wykształcony, dystyngowany, szlachetny, szczery i opanowany starszy człowiek o wyższym statusie społecznym, zaznajomiony z konwencjami artystycznymi, uwrażliwiony na piękno i uczucia innych, a przede wszystkim zdolny do empatii.

Emocje wywołane przez sztukę winny być wspólne wszystkim odbiorcom, niezależnie od indywidualnych cech osobowości człowieka. Należy je kontemplować jako esencje, które przynoszą widzom rozkosz, wolność od ziemskich trosk i poczucie jedności²² dzięki wspólnej przestrzeni emocjonalno-zmysłowej wytworzonej między uczestnikami spektaklu. To uogólnienie właśnie umożliwia doznanie błęgiego stanu pełni w sferze uczuć.

²¹ Skodyfikowane przez Bharatę środki wyrazu uczuć i przekazu treści mają aktualnie zastosowanie tylko w niektórych tradycjach tanecznych Indii. Poszczególne szkoły tańca klasycznego w różnym stopniu wykształciły własny język ekspresji i konwencje charakterystyczne. Za formę najbliższą kanonowi Bharaty uchodzi *bharatanatjam*.

²² P.J. Chaudhury, *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, Supplement to the Oriental Issue: *The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics*, 1965, s. 157.

Jeśli artysta lub poeta posiada siłę twórczej intuicji, a odbiorca jest człowiekiem o wykształconych uczuciach, w którym tkwią uśpione, różne stany skupienia, to kiedy ujrzy ich przejały na scenie w ruchu, dźwięku i dekoracji, zostaje uniesiony do najwyższego stanu błogości, znanego jako *ananda*²³ – reasumuje Abhinavagupta.

Doświadczenie transcendencji związane jest przede wszystkim z osiągnięciem odpowiedniego dystansu do sfery emocji, zatraceniem poczucia indywidualności i w konsekwencji prowadzi do identyfikacji jednostkowej jaźni z Absolutem. W ten sposób przeżycie estetyczne przynosić ma wgląd w prawdziwą naturę rzeczywistości. Sakralna tematyka przedstawienia, szereg rządzących nim konwencji oraz skodyfikowany język ekspresji znacząco ograniczają artyście możliwość wyrażenia siebie na scenie, co wspomagać ma proces depersonalizacji. Artysta powinien zobiektywizować swoje doświadczenie tak, by nadać mu uniwersalny wyraz i uczynić powszechnie dostępnym. W tym celu rezygnuje z osobistych czy nazbyt współczesnych wątków i z prywatnej sfery wkracza na poziom kolektywnej świadomości²⁴. Wówczas zarówno aktor, jak i pochłonięta jego grą publiczność mogą niejako przenieść się w mityczną czasoprzestrzeń.

RASA A PRZEŻYCIA ARTYSTY

Teoretycy nie są zgodni w kwestii tego, czy doświadczenie *rasa* jest udziałem tylko publiczności, czy także artysty. Część uważa, że *rasa* budzi się tylko w odbiorcy. Inni twierdzą, iż smaki estetyczne rodzą się także na scenie, w świadomości tancerza.

Philip Zarilli objaśnia proces wywoływania określonego smaku z perspektywy tancerza, odwołując się do znanej strofy z sanskryckiego traktatu Nandikeshvary zatytułowanego *Abhinajadarpana* (*Abhinayadarpana* – „Zwierzciadło gestów”, II w.):

Tam, gdzie dłoń podąża – tam oko (*dr̥ṣṭi*)
 Gdzie oko – tam umysł (*manas*)
 Gdzie umysł – tam nastrój (*bhāva*)
 Gdzie nastrój – tam rodzi się smak (*rasa*)²⁵

Ręka jest istotnym narzędziem przekazu treści w tańcu. Wykonywane przez tancerza symboliczne gesty – *mudry* (sansk. *mudrā*) – pełnią funkcję estetyczną oraz semantyczną. W miarę nauki gestów od zwykłego naśladownictwa adept przechodzi do stanu, w którym zachodzi psychosomatyczny związek konkretnej *mudry* z obszarem okolic pępka. Połączenie to odbywa się poprzez krążenie wewnętrznej ener-

²³ K. Vatsyayan, *Biologiczne podstawy estetyki*, op. cit., s. 44–45.

²⁴ G. B. Mohan Thampi, op. cit., s. 78.

²⁵ P. Zarilli, 'Where the Hand [Is]...', „Asian Theatre Journal”, Vol. 4, No. 2, 1987, s. 206.

gii (sansk. *prāṇa-vāyu*), która przemieszcza się z pępka do rąk, ożywiając technikę gry aktorskiej. Za dłońią podąża oko, będące głównym medium zdobywania wiedzy i wpływania na rzeczywistość, a także oknem do wnętrza człowieka. W tańcu klasycznym wzrok wyraża przede wszystkim stany emocjonalne za pomocą odpowiedniej konwencji. Gdy tancerz ma wyrazić na przykład furję, poza właściwą formą prezentacji znaczącą rolę odgrywa jego kontrola nad wewnętrzną energią życiową. Jak utrzymuje Zarilli, odpowiedniej mimice (pracy mięśni twarzy) towarzyszyć ma przemieszczenie się *prany* z pępka do oczu. Miałyby to być równoznaczne z odczuwaniem i postrzeganiem przez artystę określonego stanu emocjonalnego niejako od wewnątrz („od pępka”). Oko odpowiadać ma zaś nie tylko za percepcję wzroku, ale także za „widzenie od wewnątrz” – swoiste psychosomatyczne doznanie określonego stanu emocjonalnego przez tancerza²⁶.

Również Richard Schechner objaśnia naturę doświadczenia estetycznego, odnosząc się do mechanizmów neurobiologii człowieka. Jego zdaniem ośrodek odczuwania *rasa* sytuuje się w okolicach pępka. Schechner wskazuje na tak zwany drugi mózg, będący częścią peryferyjnego układu nerwowego, jako główny ośrodek doznawania stanów emocjonalnych. Podkreśla przy tym rolę zmysłów smaku i dotyku w tak pojmowanym doświadczeniu estetycznym, choć zdawałoby się, że taniec angażuje przede wszystkim wzrok i słuch. Schechner zwraca uwagę na konotacje terminu *rasa* (sok, smak, esencja, aromat) i procesu percepcji sztuki z aktem degustacji dań. Podobną metaforę odnajdujemy w *Natjaśastrze*²⁷. Wewnętrzny stan artysty koresponduje więc z przedstawianą przez niego za pomocą ruchów rąk i oczu emocją. Fizyczna aktywność wiąże się z zaangażowaniem umysłu (*manas*). Sanskrycki termin *manas* obejmuje w tym wypadku nie tylko mentalne procesy związane z intelektem, pojmowaniem, percepcją, lecz także siłę życiową (*prāṇa-vāyu*) i życie w ogóle. Zaangażowanie umysłu wymaga pełnego skupienia i zaabsorbowania artysty emocją, którą ma ucieleśnić całym sobą. Prezentacja określonych stanów emocjonalnych może stanowić więc dla tancerza rodzaj podróży w głąb sfery własnych uczuć, eksplorowania pokładów swej psychiki.

Zafascynowany teorią *rasa* Schechner opracował metody treningu gry aktorskiej zwanego *rasabox*, który miał kształcić performerów na prawdziwego „atletę emocji”²⁸. Trening ma rozwijać emocjonalne, fizyczne i wokalne zdolności ekspresji oraz zwinność performerów. Opiera się na pracy z własnymi emocjami, oswojeniu ich, odkrywaniu i wykorzystywaniu możliwości z nimi związanych. W miejsce specyficznej dla klasycznego tańca indyjskiego ekspresji uczuć za pomocą umownych gestów i konwencjonalnych min Schechner używa przestrzeni do zakreślenia obszaru określonego smaku (na podobieństwo gry w klasy) i pozwala każdemu aktorowi, spontanicznie przemieszczającemu się po oznaczonych polach, odnaleźć osobisty sposób wyrazu emocji w nim zawartych.

²⁶ Ibidem, s. 211.

²⁷ Por. przypis 20.

²⁸ R. Schechner, *Rasaesthetics*, „The Drama Review”, Vol. 45, No. 3, 2001, s. 40.

Kapila Vatsyayan zwraca uwagę na fakt, iż indyjskie teorie estetyczne znajdują nowe uzasadnienie w kontekście pojmowania kompleksowości ciała, systemu nerwowego i reakcji psychicznych.

Wobec tak pojemnego i dobrze wyartykułowanego ujęcia integralnych związków między tym, co biologiczne, umysłowe, a tym, co określa najwyższe stany świadomości w kosmologii, filozofii i medycynie, jest czymś zupełnie zrozumiałym, że również teorie estetyczne zostały zbudowane z uwzględnieniem faktu, iż istnieje wewnętrzne powiązanie i wzajemna zależność pomiędzy zmysłami, ciałem, umysłem, intelektem i świadomością oraz współzależność między tym, co biologiczne, i tym, co psychiczne²⁹.

Ustanowienie tych relacji przybliży do wizji jedności ducha, treści, formy i techniki. W przypadku sztuk performatywnych ciało i zmysły zostają „zdepersonalizowane” i wyabstrahowane w niemalże czysty obraz, by wywołać w odbiorcy odczucie piękna i doskonałej formy, dające przedsmak tego, co uniwersalne i nieskończone³⁰.

Perfekcja jest rozumiana jako wierne odtworzenie kanonu estetycznego. Artysta nie dąży do indywidualnej ekspresji. Uniemożliwia mu to dodatkowo określona konwencja. Wirtuozeria służy reprezentacji uniwersalnego piękna i manifestacji obecnego w człowieku pierwiastka boskości. Piękno formy przedmiotu estetycznego, podobnie jak wyrażana przezeń treść, prowadzić ma do odczucia ostatecznej jedności wszystkich bytów³¹.

KLASYCZNY TANIEC INDYJSKI Z PERSPEKTYWY TANTRYZMU

W przekonaniach tantryków kluczową rolę dla osiągnięcia wyzwolenia odgrywać może ludzkie ciało (sansk. *deha*) – zarówno jako świątynia duszy, jak i mikrokosmos stanowiący odzwierciedlenie makrokosmosu. Zbawienie pojmowano jednocześnie jako stan zespolenia się w ciele człowieka żeńskich i męskich energii. Niektórzy artyści i teoretycy zaadaptowali tę koncepcję na gruncie estetyki tańca, odnosząc się do mitycznego obrazu tańczącej pary Śiwy i Parwati.

Tanḍāva i *lāsya* to sanskryckie terminy powszechnie używane w teorii tańca klasycznego na określenie dwóch stylów tanecznych, zróżnicowanych pod kątem dynamiki ruchów w sposób określony przez *Natyaśāstrę*. Kolejne traktaty z dziedziny estetyki – *Abhinajadarpana* i *Saṅgītaratnākara* (*Saṅgītaratnākara*, XIII w.) – przypisują taniec *tanḍāva* Śiwie, zaś *lāsya* – jego małżonce Parwati. Taniec Śiwy

²⁹ K. Vatsyayan, *Biologiczne podstawy estetyki*, op. cit., s. 41.

³⁰ Ibidem, s. 44.

³¹ A. J. Bahm, *Comparative Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1965, Vol. 24, No. 1, s. 115.

jest dynamiczny, pełen wigoru. Taniec Parwati jest natomiast kwintesencją subtelności i delikatności. Przeciwwstawienie tych dwóch wzajemnie dopełniających się energii koresponduje z tantryczną wizją budzącej się energii węzowej *kuṇḍalinī*, która wznosi się w kierunku czakry *sahasrāra*, uważanej za siedlisko Śiwy. To wizja dążenia Śakti do zjednoczenia z Śiwą, przenikania się żeńskiej i męskiej energii. Niektórzy badacze i praktycy tańca indyjskiego, na przykład Rekha Tandon, wykazują, w jaki sposób taniec stymuluje przepływ energii węzowej poprzez kolejne czakry – podobnie jak ma to miejsce w praktyce jogi *kuṇḍalinī*³². Ułatwia to między innymi utrzymanie równowagi, osiągnięcie technicznej sprawności i plastyczności ruchu, zwłaszcza przy wykonywaniu charakterystycznych dla techniki *odissi* póz *tribhaṅga* i innych trudnych pozycji przypominających jogiczne *asany*.

Praktyka tańca jest także przyrównywana do medytacji. Kontrola tancerza nad własnym ciałem, oddechem, towarzysząca jej dyscyplina i „poskramianie” ego koresponduje z metodami jogi. Pewnym elementom ciała przypisuje się szczególną wagę, na przykład pępek, postrzegany jako centrum ciała, to ważny punkt energetyczny. W tańcu jest istotny z uwagi na kompozycję ruchów i postaw ciała.

Nowatorskie eksperymenty w obrębie tradycji tańca klasycznego polegają między innymi na wykorzystywaniu w choreografii elementów jogi i sztuk walki *kalaripajattu*, a także eksplorowaniu obszarów cielesności. Jedną z innowatorek tradycji *bharatanatjam* – Chandralekha – w dążeniu do wynalezienia nowego języka wyrazu podkreśla rolę ciała i możliwości posługiwania się nim jako narzędziem do manifestowania ludzkiej energii, siły, potencjału i wolności.

Teksty *Brihaddeśi* (*Bṛhaddeśī*, IX–X w.) i *Sangitaratnakara* (XIII w.) odnoszą sztukę tańca do mistycznej fizjologii ciała, a także koncepcji transcendentnego dźwięku *nada* (sansk. *nāḍa*) i jego manifestacji w muzyce i tańcu. Taniec może być interpretowany jako wizualna reprezentacja *nada* poprzez ruchy ciała i geometrię figur. Koncepcję tę rozwija Ranjana Srivastava w odniesieniu do wzorców choreograficznych *kathaku*, przypisując istotne znaczenie stosowanym w nich układom linii, okręgów, trójkątów i pojedynczych punktów³³. Artysta poruszając się kreśli swym ciałem (i poszczególnymi jego częściami) punkty i linie, które tworzą określone wzory bądź diagramy zarówno w przestrzeni wokół niego, jak i na płaszczyźnie jego kroków. Srivastava przyrównuje te figury do tantrycznych mandali (zwłaszcza koncentryczne wzory zakreślone w trakcie obrotów). W jej przekonaniu nawiązują one do symbolicznej reprezentacji świata i sił kosmosu, świętych wydarzeń i ingerencji boskich mocy w kosmosie. Taniec może być zatem traktowany jako proces konstruowania mandali. Na taką możliwość dekodowania tańca wskazywał także Jung.

³² R. Tandon, *The Symbiotic Relationship between Indian Dance and the Yogic Chakras*, [w:] *Na jedwabnym szlaku gestu*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012.

³³ Zob. R. Srivastava, *Tantra – Mantra – Yantra in Dance. An Exposition of Kathaka*, New Delhi 2004.

Najsłynniejsze wyobrażenie „świętości” sztuki tanecznej w Indiach stanowi sylwetka Śiwy Nataradży (sanskryt. *Natarāja* – „Król Tańca”), którego taniec stał się symbolem wiecznej energii, transformacji, przewyciężenia zła i niewiedzy. Wizerunek ten zyskał ogromną popularność w latach dwudziestych XX wieku dzięki pisarstwu Anandy Coomaraswamy’ego, który w zbiorze esejów pt. *Taniec Śiwy. Czternaście indyjskich esejów* objaśnia metafizyczny wymiar tańca Nataradży. W ujęciu Coomaraswamy’ego Śiwa w aspekcie „Pana Tańca” niszczy iluzję, wypełnia umysł spokojem wynikającym z samopoznania i identyfikacji jaźni z Absolutem. Ta interpretacja tańca Śiwy wywarła duży wpływ na postrzeganie i wartościowanie klasycznego tańca indyjskiego w kategoriach duchowych, a sam wizerunek bóstwa zyskał rangę panindyjskiego symbolu tej sztuki. „Tak jak rzeźbiarz ujmuje niewidzialny świat Nieskończoności w pojmowalną całość w statuetce Nataradży, tak tancerz próbuje rozszerzyć wizję odbiorcy na dalsze horyzonty czasu i przestrzeni, by nadać życiu wymiar pełni”³⁴.

Teorie i przepisy zawarte w *Natjaśastrze* nie tylko wyznaczyły wiele konwencji rządzących klasycznym spektaklem indyjskim, lecz także określiły jego funkcję i nadrzędny cel. Koncepcje przeżycia estetycznego w interpretacji Bharaty i jego komentatorów ukazują metafizyczny wymiar tańca klasycznego i łączą go ze sferą religii. Podobnie jak teoria *rasa*, symbolika hinduskich mitów i boskich wizerunków oraz współczesne koncepcje odnoszące taniec do mistycznej fizjologii ciała w tantryzmie ujawniają kontemplacyjną naturę tanecznej sztuki, która służyć ma wyzwoleniu duszy od świata ułudy i odnalezieniu w sobie pierwiastka absolutu.

CLASSICAL INDIAN DANCE AS A PATH OF SPIRITUAL DEVELOPMENT

In the light of Hinduism, dance is a form of divine activity, a manifestation of eternal creative power, transformation, a symbol of overcoming evil and illusion. From the point of Indian aesthetics, the metaphysical value of art lies in its potential of emotional impact. The task of the artist is to enable the recipient to experience a wide range of sentiments, that are universal, impersonal, abstracted from the concrete reality and experienced on the level of pure consciousness. Contemplation of dance performance supports the attainment of proper distance to emotional sphere, and leads to the identification of the self with the Absolute. Religious themes, numerous conventions to which the performance is subject, and the symbolic language of expression prevent the dancer from expressing own individuality, supporting the process of depersonalization. The spiritual significance of dance is also referred to the concepts of tantra, yoga, as well as psychology and neurobiology.

³⁴ P. Banerji, *Basic Concepts of Indian Dance*, „Chaukhambha Orientalia Research Studies”, No. 27, Varanasi 1984, s. 3.

BIBLIOGRAFIA

1. Bahm Archie J., *Comparative Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, 1965.
2. Banerji P., *Basic Concepts of Indian Dance*, „Chaukhambha Orientalia Research Studies”, No. 27, 1984.
3. Bhavnani E., *The dance in India*, Bombay 1965.
4. Byrski K. M., *O sakralności klasycznego teatru indyjskiego*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988.
5. Chaudhury P. J., *Aesthetic Metaphysics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, Supplement to the Oriental Issue: *The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics*, 1965.
6. Chaudhury P. J., *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, Supplement to the Oriental Issue: *The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics*, 1965.
7. Chaudhury P. J., *The Theory of Rasa*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 11, No. 2, Special Issue on Oriental Art and Aesthetics, 1952.
8. Coomaraswamy A., *Dance of Siva. Fourteen Indian Essays*, New York 1918.
9. Coorlawala U. A., *The Sanskritized Body*, „Dance Research Journal”, Vol. 36, No. 2, 2004.
10. Czerniak-Drożdżowicz M., *Kathakali*, [w:] *Teatr Orientu*, Kraków 1998.
11. Dace W., *The Concept of “Rasa” in Sanskrit Dramatic Theory*, „Educational Theatre Journal”, Vol. 15, No. 3, 1963.
12. Devi Ragini, *Dance Dialects of India*, Delhi 2002.
13. Govindarajan H., *The Nāṭyaśāstra and the Bharata Nāṭya*, New Delhi 1992.
14. Higgins K. M., *An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 65, No. 1, Special Issue: *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, 2007.
15. Khokar M., *Traditions of Indian Classical Dance*, Delhi 1984.
16. Koldrzak E., *Cechy dystynktywne teatru indyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998.
17. Kowalska J., *Tree of Life Dance. Cultural Universals in Motion*, Warsaw 1991.
18. Marlewicz H., *O interpretacji idei ‘rasa’ w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998.
19. Meduri A., *Bharatha Natyam – What Are You?*, „Asian Theatre Journal”, Vol. 5, No. 1, 1988.
20. Mukerjee R., „Rasas” as Springs of Art in Indian Aesthetics, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, 1965.
21. Organ T., *Indian Aesthetics: Its Techniques and Assumptions*, „The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 9, No. 1, 1975.
22. Renik K., *Śladem Bharaty*, Warszawa 2001.
23. Samson L., *Rhythm in Joy. Classical Indian Dance Traditions*, New Delhi 1987.
24. Saxena S. K., *Swinging Syllables. Aesthetics of Kathak Dance*, Delhi 2006.
25. Schechner R., *Rasaesthetics*, „The Drama Review”, Vol. 45, No. 3, 2001.
26. Srivastava R., *Tantra – Mantra – Yantra in Dance. An Exposition of Kathaka*, New Delhi 2004.
27. Tandon R., *The Symbiotic Relationship between Indian Dance and the Yogic Chakras*, [w:] *Na jedwabnym szlaku gestu*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012.
28. Thampi Mohan G. B., „Rasa” as Aesthetic Experience, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 24, No. 1, 1965.

29. *The Nāṭyaśāstra*, trans. Manmohan Ghosh, Calcutta 1950.
30. *The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni*, trans. into English by A Board of Scholars, Delhi 1986.
31. Vatsyayan K., *Biologiczne podstawy estetyki*, tłum. B. Szymańska, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 5, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997.
32. Vatsyayan K., *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, New Delhi 1968.
33. Yodh M., *Bharata Natyam: Dance and Identity*, „The Massachusetts Review”, Vol. 29, No. 4, 1988/1989.
34. Zarrilli P. B., „Where the Hand [Is]...”, „Asian Theatre Journal”, Vol. 4, No. 2, 1987.