

TERESA MIĄŻEK

(Uniwersytet Wrocławski)

***Bhāva* jako motyw. Wprowadzenie do analizy opowiadań Agjeja w świetle teorii *rasa*¹**

STRESZCZENIE

W kontekście możliwości zastosowania sanskryckiej teorii estetyki *rasa* do analizy opowiadań Agjeja rozważany jest termin *bhāva*. Przyjęcie polskiego odpowiednika „motyw” umożliwi analizę, która wykorzystuje indyjską koncepcję, a terminologią nawiązuje do idei obecnych w zachodniej teorii literatury, jak i w psychologii odbioru sztuki. Znaczenia terminu *bhāva* i powiązanych z nim terminów występujących w zwięzłej definicji doznania estetycznego zwanej *rasasūtra* zostały objaśnione z wykorzystaniem tekstu szóstego i siódmego rozdziału *Natjaśāstry*. Propozycja ich przekładu została poprzedzona zestawieniem polskich i wybranych angielskich odpowiedników dostępnych w pracach badaczy staroindyjskiej estetyki i literatury. W tym kontekście uzasadniana jest możliwość użycia *bhāva* w znaczeniu „motywu” i jego podklas: *sthāyibhāva* jako „motywu przewodniego”, *vyabhicāribhāva* jako „motywu pobocznego” i *sāttvikabhāva* jako „motywu zrodzonego z wewnętrznej siły”. Powiązane z nimi terminy *vibhāva* i *anubhāva* zostały objaśnione jako niezbędne dla wzbudzenia smaku estetycznego i przetłumaczone jako „uwarunkowania” i „ekspresje” motywu. Idee sanskryckiej teorii *rasa*, „smaku”, sformułowane na gruncie teatru staroindyjskiego już we wczesnym okresie, przeniknęły do teorii literatury w Indiach, a następnie sztuki w ogóle i zysały charakter niezależnej teorii estetyki. Opinie badaczy dotyczące wykorzystywania tej teorii do analizy literatury współczesnej zostały uwzględnione w pracy. Cytaty pochodzące z opowiadań, wierszy i prac teoretycznych współczesnego pisarza hindi Agjeja (Saććidanandy Hiranandy Watsjajana, 1911–1987) dowodzą, iż twórca znał kluczowe założenia teorii *rasa*. Ilustrują one także postawę pisarza wobec rodzimej tradycji literackiej, jego postulat odnawiania jej poprzez wartościowanie i modyfikowanie. Tym samym uzasadniają interpretację jego prozy w kryteriach *rasa*. Wprowadzenie do analizy utworu *Kaczki Hili-bon* (*Hīlī-bon kī battakhē*) określa, jakie „motywy” służące wzbudzeniu smaku grozy (*raudrarasa*) są zgodne z założeniami szóstego i siódmego rozdziału *Natjaśāstry*. Zestawienie ich „uwarunkowań” i „ekspresji” jest przykładowym

¹ Artykuł zawiera wyniki badań zawarte w pracy doktorskiej obronionej 20 czerwca 2013 roku na Uniwersytecie Wrocławskim.

schematem, gotowym do zastosowania w analizie literackiej zmierzającej do określenia odpowiadających im elementów świata przedstawionego w analizowanym utworze.

SŁOWA KLUCZOWE

estetyka staroindyjska, teoria *rasa*, *Natjaśastra*, Agjej, literatura hindi

E-mail autorki: teresa.miazek@uni.wroc.pl

W wierszu *Tkam ciszę (Ek sannātā buntā hū)*² Agjej ukazał akt kreacji literackiej jako proces, w którym biorą udział twórca, jego dzieło i czytelnik. Występujące tu porównanie procesu pisania wiersza do tkania osnowy i wątku, których kolor określi ktoś inny niż twórca, a także użycie terminu hindi *ras*³ w tym kontekście, zainspirowało mnie do zinterpretowania wiersza w świetle sanskryckiej teorii estetyki, a następnie do podjęcia próby analizy wybranych opowiadań Agjeja z wykorzystaniem założeń *rasa* w kształcie znanym z *Natjaśastri*. Termin *bhāva* jest jednym z kluczowych założeń tej koncepcji, który pojmowany jako „motyw” pozwala na przeprowadzenie analizy literackiej w jej świetle z jednoczesnym wykorzystaniem terminologii nawiązującej do idei zachodnich. Takie zastosowanie terminu *bhāva* wymaga uzasadnienia odwołującego się zarówno do tekstu *Natjaśastri*, w którym został on po raz pierwszy użyty jako termin techniczny, jak i do jego recepcji u badaczy sanskryckiej estetyki. Ponieważ Agjej czerpie w swojej twórczości z tradycji *rasa*, poszukiwanie „motywów” (*bhāva*) znanych z tej teorii w jego utworach zyskuje dodatkowe uzasadnienie.

AGIEJ

Agjej to pisarz żyjący w latach 1911–1987, poeta i prozaik zaliczany do nurtu eksperymentalnego i post-eksperymentalnego w literaturze hindi⁴. Przez

² Analizę tego wiersza wraz z przekładem na język angielski zamieściłam w: T. Bigoń, *Looking for the Definition of Aesthetic Experience Rasa in the Writings of Saccidānanda Hīrānanda Vātsyāyana*, „Asiatische Studien. Etudes Asiatique” 1977, Vol. LI, No. 4, s. 1080–1085.

³ Ze względów edytorskich kursywą oznaczono zarówno wyrazy z sanskrytu w transliteracji, jak i wyrazy z hindi w transkrypcji.

⁴ W polskojęzycznym opracowaniu historii literatury hindi Agjej wymieniany jest wśród poetów ery „eksperymentalizmu” oraz w kontekście Nayī Kavītā – „post-ekspery-

czytelników indyjskich został zapamiętany głównie jako autor powieści *Śekhar. Biografia (Śekhar – ek jīvnī)*, *Wyspy na rzece (Nadī ke dvīp)* i *Obcy dla samych siebie (Apne apne ajnabī)*⁵. Często niedoceniany przez krytyków⁶, na kartach historii literatury hindi zapisał się jako twórca eksperymentalizmu (*prayogvād*), redaktor antologii poetyckich i wydawca czasopism literackich, które uformowały kilka pokoleń pisarzy⁷. Dał się ponadto poznać jako nieustrudzony organizator wykładów i wypraw naukowych w kręgu założonej przez siebie fundacji Vatsāl Nidhi, skupiającej ludzi pragnących ocalenia rodzimych wartości duchowych i materialnych. Jego właściwe nazwisko to Saććidanand Hiranand Watsajan (Saccidānand Hīrānand Vātsayān). Pseudonim Agjej (od skt *ajñeya*) – „ten, który nie powinien być znany” – przyjął w okresie debiutu literackiego w latach 1931–1933, kiedy to odbywał karę więzienia skazany za przygotowywanie zamachu na brytyjskiego wicekróla Indii⁸. Utwory zaliczane do literatury pięknej sygnował do końca życia pseudonimem, natomiast eseje teoretyczne podpisywał swoim właściwym nazwiskiem. Jego dorobek twórczy to 21 tomików wierszy, 67 opowiadań, 3 powieści, jeden utwór dramatyczny, pamiętniki, liczne eseje krytyczno-literackie, rozważania o charakterze filozoficznym oraz przekłady⁹. Agjej musiał długo czekać na pełne uznanie w Indiach, ale w świecie doceniony został już w latach 70. XX wieku. Świadczą o tym między innymi prace niemieckiego badacza Lothara Lutzego¹⁰. Poprzez autorskie anglojęzyczne

mentalizmu”, a jako prozaik zaliczany jest do nurtu powieści psychologicznej. Por. T. Rutkowska, D. Stasik, *Zarys historii literatury hindi*, Warszawa 1992, s. 172, 176, 200.

⁵ Powieści te ukazały się kolejno w latach: 1941/1942, 1952 i 1961.

⁶ Viṣṇu Khare, liczący się krytyk literatury indyjskiej i zagorzały przeciwnik Agjeja, krytykujący jego nadmierny indywidualizm, dopiero po latach nazwał go „ważną, wpływową postacią”, „pomnikiem za życia”. Za: R. Kimmig, *Verantwortung und Freiheit: Zum Werk Ajneya*, [w:] *Indien in Deutschland*, red. E. Weber, Frankfurt am Main 1990, s. 67.

⁷ W latach 1943–1978 był redaktorem czterech antologii: *Tār saptak*, *Dusrā saptak*, *Tisrā saptak*, *Cauthā saptak*. Wydawał między innymi czasopisma „Bijlī”, „Pratīk”, „Viśal Bhārat”, „Dinmān”, „Nayā pratīk”.

⁸ Za debiutanckie utwory Agjeja uznaje się opowiadanie *Vipathagā (Na zlej drodze)* z 1931 roku i antologia wierszy *Bhagnūt (Zawiedziony posłaniec)* z 1933 roku. Podczas pobytu w więzieniu oprócz wierszy i opowiadań powstał szkic pierwszej powieści *Śekhar – ek jīvnī*. Por. V. Miśra, *Ajñeya. Paricay evā pratinidhi kavītāḥ*, Dillī 1995, s. 9–10.

⁹ W roku 2011 ukazało się pierwsze kompletne wydanie dzieł Agjeja. Zob. S. H. Vātsayān, *Ajñeya racnāvalī*, Vol. 1–6, ed. K. Pālīvāla et al., Nayī Dillī 2011.

¹⁰ L. Lutze, *Interview New Delhi, 16-1-1973*, „South Asian Digest of Regional Writing” 1973, Vol. 2, s. 61–70.

przekłady, opublikowane we współpracy z Leonardem Nathanem, Agiej starał się dotrzeć do nieindyjskiego czytelnika¹¹. Jego twórczość cieszy się zainteresowaniem badaczy i tłumaczy również współcześnie. Ostatnio ukazał się francuski przekład jego opowiadania pt. *Les dieux s'en réjouissent (Ramante tatra devatāh)* autorstwa Nicoli Pozzy¹² oraz niemieckie tłumaczenie wybranych wierszy dokonane przez Lothara Lutzego pt. *Tanz auf dem Seil. Gedichte*¹³. Twórczość Agieja jest również znana polskiemu czytelnikowi, choć stosunkowo mało, zważywszy na fakt, że już w 1975 roku ukazało się jego opowiadanie *Wróg (Drohī)* w tłumaczeniu Tatiany Rutkowskiej¹⁴. Kolejne opowiadanie Agieja, *Śmiech Śanti (Śantī haṁstī thī)*, opublikowane zostało dopiero w 2012 roku w przekładzie Danuty Stasik¹⁵. Wcześniej, w 2005 roku Stasik opublikowała na łamach „Przeglądu Orientalistycznego” przekład kilku wierszy Agieja¹⁶, a Renata Czekalska w 2008 roku zmieściła tłumaczenie czterech jego utworów w pracy o rodowodach poezji hindi¹⁷.

Agiej to z jednej strony eksperymentalista i innowator, otwarty na literaturę światową i zabiegający o anglojęzycznego czytelnika, a z drugiej twórca świadomy wielkości rodzimej tradycji literackiej, wierny jej wartościom. Przekonaniu o konieczności jej odnawiania dawał wielokrotnie wyraz w swoich utworach i wypowiedziach teoretycznych. Uważał, że „kiedy poeta przydaje [czegoś nowego] do własnej tradycji, odnawia sam siebie, wyzwala siebie. Ten proces wolności w ramach [tradycji] jest jedyną wolnością poety”¹⁸. W myśl tak pojętej wolności sięgał także do teorii *rasa*, jej terminologii i symboliki. Zabrał nawet głos w trwającej w Indiach od starożytności dyskusji na temat lokowania *rasa* w aktorze, bohaterze literackim bądź odbiorcy, a także w wyjaśnieniu samej definicji doznania estetycznego. Ta w zwięzłej formie, zwanej *rasasūtra*, została zamieszczona po raz pierwszy w *Natyaśastrze*, dziele przypisywanym Bharacie i datowanym w najszerszym zakresie na okres pomiędzy 500 p.n.e. a 600 n.e.¹⁹ Na początku fragmentu prozy po NŚ.6.31 czytamy:

¹¹ Por. *First person, second person: A selection of poems from the work of Agyeya*, trans. S. Vatsyayan and L. Nathan, Berkeley 1971; a także *Signs and silence: Selections from the poetry of Agyeya*, trans. Agyeya and L. Nathan, Delhi 1976.

¹² Agyeya, *Les dieux s'en réjouissent*, tłum. N. Pozza, Gollion 2007.

¹³ S. Vatsyayan, *Tanz auf dem Seil. Gedichte*, tłum. L. Lutze, Heidelberg 2011.

¹⁴ Aggiej, *Wróg*, tłum. T. Rutkowska, „Przegląd Orientalistyczny” 1975, nr 4, s. 396–399.

¹⁵ Idem, *Śmiech Śanti*, tłum. D. Stasik, „Przegląd Orientalistyczny” 2012, nr 1–2, s. 93–95.

¹⁶ Idem, *Wiersze*, tłum. D. Stasik, „Przegląd Orientalistyczny” 2005, nr 1–2, s. 212–213.

¹⁷ R. Czekalska, *Rodowody nowoczesnej poezji hindi*, Kraków 2008, s. 108–114.

¹⁸ S. H. Vatsyayan, *Turulent Clay*, Delhi 1971, s. 17.

¹⁹ Por. *The Nāṭyaśāstra Vol. 1: ch. I–XXVII*, trans. M. Ghosh, Calcutta 1967, s. 59–

tatra vibhāva + anubhāva + vyabhicāri + saṃyogād rasa + niṣpattiḥ*²⁰

Ta najkrótsza wykładnia teorii *rasa* występuje w niezmienionej formie we wszystkich dostępnych edycjach NŚ²¹. Jej zwięzłość stała się przyczyną odmiennych interpretacji późniejszych komentatorów w zależności od tego, jak rozumieli zawarte w niej terminy i gdzie doszukiwali się tego, co nie zostało dopowiedziane. W tym kontekście warunkiem zastosowania teorii *rasa* do analizy tekstów literackich jest wyjaśnienie zależności pomiędzy terminem *bhāva* a innymi terminami i założeniami teoretycznymi.

BHĀVA W NATJAŚASTRZE

Natjaśastra powstała na przełomie naszej ery jako traktat o teatrze staroindyjskim, w którym realizacja sceniczna utworów dramatycznych wymagała wiedzy z różnych dziedzin: dramaturgii, estetyki, psychologii, tańca i muzyki. Wykładnia wzruszenia estetycznego *rasa* z szóstego rozdziału *Natjaśastri* wraz z instrukcją o sposobach gry aktorskiej *abhinaya*²² zdominowały recepcję tego dzieła w Indiach i poza nimi. Sam tekst przetrwał być może dzięki wyraźnej trosce jego autora o słowo recytowane²³, a zawarta w nim teoria estetyki z obszaru teatru i sceny przeniknęła do poetyki i ogólnej teorii literatury²⁴.

62; M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor et al., Warszawa 2007, s. 681.

²⁰ Tekst NŚ, do którego odwołują się wszystkie zamieszczone w tym artykule cytaty, zaczerpnięty został z recenzji przechowywanej w Barodzie, opublikowanej przez Nagara. *Nāṭyaśātra of Bharatamuni: With the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Vol. 1–4., ed. R. S. Nagar, Delhi 2009. Przyjęte w transliteracji znaki oznaczają odpowiednio: + złożenia, * sandhi, / cezurę lub koniec zdania.

²¹ Za: S. A. Srinivasan, *On the composition of the Nāṭyaśāstra*, Reinbek 1980, s. 37.

²² Instruktaż gry aktorskiej *abhinaya* zawarty w NŚ dotyczy mowy (*vācika*), ruchów ciała (*āṅgika*), zrodzonych z wewnętrznej siły zachowań (*sāttvika*), a także kostiumu (*āhārya*) (NŚ.8.5-10).

²³ W NŚ.15.1-3 czytamy, iż słowa są „ciałem” sztuki dramatycznej. S. Schayer zauważa, że gra aktorska w teatrze staroindyjskim polegała „w pierwszej linii na recytacji tekstu”. Właściwość dramatu literackiego, polegająca na ciągłym przerywaniu akcji deklamacją „patetycznych strof, opisów, refleksyj i sentencji”, wpłynęła na technikę sceniczną. Por. S. Schayer, *Klasyczny teatr indyjski*, [w:] *Sanisław Schayer. O filozofowaniu hindusów. Artykuły wybrane*, red. M. Mejor, Warszawa, 1988, s. 13.

²⁴ Schayer zauważa, że: „te same formalne zasady estetyki obowiązują nie tylko dramat, ale w ogóle cały zakres poezji”, ponieważ „pojęcia dramatu jako oddzielnego rodzaju literackiego poetyka indyjska nie odróżnia”. Ibidem, s. 29.

Współcześnie w kryteriach *rasa* analizowane są najczęściej utwory liryczne i dramatyczne²⁵, proza zdecydowanie rzadziej²⁶. Autorzy analiz odwołują się do *Nāṭyaśāstry* jako dzieła, które położyło podwaliny pod teorię *rasa*, albo też do jego późniejszych komentarzy²⁷. Przeciwnicy wykorzystywania teorii *rasa* jako narzędzia analizy literackiej podkreślają praktyczno-sceniczny charakter *Nāṭyaśāstry*, jej przeznaczenie dla adeptów dramaturgii oraz sztywną, zawężoną do ośmiu odmian symbolikę *rasa*, której podstawy stanowiły utwory literackie i psychologia z czasów Bharaty²⁸.

Niejednorodna struktura kompozycyjna *Nāṭyaśāstry*, jak dowodzi w swojej pracy Srinivasan²⁹, utrudnia zrozumienie założeń i terminów technicznych staroindyjskiej teorii estetyki. Problemy z ustaleniem autorstwa i dokładnej daty powstania *Nāṭyaśāstry* przemawiają za kompilatorskim charakterem tekstu³⁰. Do kluczowych terminów zaliczyć należy wymienione już w *rasūtra*: *rasa*, *vibhāva*, *anubhāva*, *vyabhicāribhāva*, a także pominięte w niej *bhāva*, *sthayibhāva* i *sāttvikabhāva*. Charakterystyka doznania estetycznego *rasa* w jego ośmiu odmianach, uznanych za zdolne do nasycenia sobą w pełni percepcji widza, nazwanego *prekṣaka*, wypełnia szósty rozdział *Nāṭyaśāstry*, pt.

²⁵ Subhramanian analizuje ponad sto pięćdziesiąt strof z utworów takich poetów, jak Kālidāsa, Bhāsa, Bhavabhūti, Jayadeva, Śūdraka, Bhartr̥hari. Zob. A. V. Subhramanian, *The Aesthetic of Wonder*, Delhi 1988, s. 210–216. Zob. też S. Mohanty, *The Indian Response to Hamlet Saekspare's Reception in India and a Study of Hamlet in Sanskrit Poetic*, Basel 2005.

²⁶ Zob. F. P. Gregory, *Rasa Theory Applied to Hemingway's 'The Old Man and the Sea' and A Farewell to Arms*, Niue 2003; R. K. Sharma, *Hardy And The Rasa Theory*, Delhi 2003.

²⁷ Redefiniowaniem teorii *rasa* zajmowali się oprócz Abhinawagupty Bhaṭṭa Nāyaka, Ānandavardhana, Mammaṭa, Viśvanātha i Rūpagosvamin.

²⁸ Zob. G. K. Bhatt, *Rasa Theory and Allied Problems*, Baroda 1984, s. 65; K. Rayan, *Suggestion and Statement in Poetry*, Alton 1972, s. 41; K. S. Kushwaha, *The validity and scope of rasa as a critical concept*, [w:] *East West Poetics at Work. Papers Presented at the Seminar on Indian and Western Poetics at Work*, ed. C. D. Narasimhaiah, Mysore 1991, s. 80–81.

²⁹ S. A. Srinivasan, op. cit., s. 7.

³⁰ O problematycznym autorstwie NŚ pisze Srinivasan (zob. S. A. Srinivasan, op. cit., s. 3–8). Masson i Patwardhan datują powstanie tekstu na początek naszej ery (zob. J. L. Masson, M. V. Patwardhan, *Aesthetic Rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol. 1–2, Poona 1970, s. 1). Tarlekar podaje okres pomiędzy II w. p.n.e. a II w. n.e. (zob. G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra. With Special References to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi 1999, s. 16). Byrski wskazuje na V w. p.n.e. jako czas powstania dzieła (zob. M. K. Byrski, op. cit., s. 681).

Rasādhyāya. Nazwy tych ośmiu odmian, wymienione w NŚ.6.15, to: *śṛṅgāra* (miłość), *hāsyā* (komizm), *karuṇa* (współczucie), *raudra* (gniew), *vīra* (bohaterstwo), *bhayānaka* (groza), *bībhatsa* (odraza), *adbhuta* (zachwyt). Odwołują się one do ośmiu odpowiadających im *sthāyibhāva* (NŚ.6.17): *rati* (kochanie), *hāsa* (śmiech), *śoka* (smutek), *krodha* (złość), *utsāha* (odwaga), *bhaya* (strach), *jugupsā* (wstręt), *vismaya* (zdumienie). Doznanie estetyczne miłości ma ponadto dwie odmiany (NŚ.proza.11 po 6.45): w połączeniu (*saṃbhoga*) i w rozłące (*vipralambha*), obie jednak odwołują się do kochania (*rati*) jako *sthāyibhāva*. To, co je różni, to zasady kompozycji z *vyabhicāribhāva*. Miłość w połączeniu nie powinna być przedstawiana razem z lenistwem, gwałtownością i wstrętem (NŚ.proza.14 po 6.45). Miłość w rozłące należy przedstawiać z wykorzystaniem *vyabhicāribhāva* właściwych dla współczucia (NŚ.proza.17 po 6.45). Poszczególne *rasa* zostały scharakteryzowane w tym rozdziale poprzez modelowe zespoły, na które składają się, oprócz *sthāyibhāva*, także *vyabhicāribhāva* i *sāttvikabhāva*. W tekście *Natyaśāstry* nazwane zostały 33 *vyabhicāribhāva* (NŚ.6.18–21) i 8 *sāttvikabhāva*, zwane też *sattva* (NŚ.6.22), brakuje jednak wyjaśnienia ich podziału na klasy. Same nazwy oznaczają uczucia oraz stany psychiczne i fizyczne, są wyrazem doskonałej znajomości ludzkiej psychiki. Uczucia i stany mają niekiedy więcej niż jeden sanskrycki odpowiednik, na przykład gwałtowność *ugratā* z NŚ.6.19 występuje jako *augrya* w prozie.5 po NŚ.6.63 i *ugratva* w NŚ.7.113. Ponadto wszystkie *sāttvikabhāva* zostały w różnych miejscach tekstu (na przykład proza.4 po NŚ.6.61, proza.4 po NŚ.6.66) zaliczone do *vyabhicāribhāva*. Może to wskazywać na ich pierwotną klasyfikację w tej grupie i późniejsze wyodrębnienie ze względu na wysiłek aktora w zaprezentowaniu łez (*aśru*), pocenia się (*sveda*) czy ciarek (*romāñca*).

Termin *bhāva* został krótko zdefiniowany w szóstym rozdziale w kontekście wyjaśniania wzajemnej zależności *rasa* od *bhāva* (NŚ.6.34)³¹. W odniesieniu do terminów *vibhāva*, *anubhāva* rozdział ten nie zawiera żadnych wyjaśnień. Ale jak wynika z zamieszczonych tu fragmentów, liczba *vibhāva* i *anubhāva* nie została ograniczona. To pozostawia niezbędną dla twórcy przestrzeń i swobodę kreacji. Tylko nieliczne opracowania omawiające teorię sanskryckiej estetyki odwołują się do rozdziału siódmego *Natyaśāstry*, choć stanowi on istotne dopełnienie wykładni *rasa*, definiuje i wyjaśnia rolę różnych *bhāva*, bez których wzbudzenie „smaku” estetycznego nie byłoby możliwe. Abhinavagupta, autor *Abhinavabharatī*, komentarza do NŚ z 10/11 w n.e., w którym po raz pierwszy przekazane zostały tekst *Natyaśāstry* oraz

³¹ Por. NŚ.6.33.proza.1-5 i dalej NŚ.6.34-38.

wiedza o innych zaginionych jej komentarzach, też nie opatrzył tego rozdziału obszerniejszymi wyjaśnieniami. Oprócz terminu *bhāva* wyjaśnione zostały w nim nazwy i funkcje *vibhāva* i *anubhāva* (NŚ.7.3–NŚ.7.6). Większość rozdziału poświęcona została charakterystyce podklas *bhāva*, w liczbie czterdziestu dziewięciu (proza.2 po NŚ.7.7), w następującej kolejności: *sthāyibhāva* (NŚ.7.7–NŚ.7.27), *vyabhicāribhāva* (NŚ.7.proza.1–2 po NŚ.27–NŚ.7.92), *sāttvikabhāva* (NŚ.7.93–NŚ.7.119). Brak polskiego tłumaczenia *Natjaśāstry* nie ułatwia znalezienia właściwych odpowiedników dla wymienionych terminów. Podejmując próbę przekładu szóstego i siódmego rozdziału *Natjaśāstry* w mojej pracy doktorskiej, dokonałam przeglądu dotychczas stosowanych odpowiedników w języku angielskim i polskim. Wielu badaczy, zwłaszcza indyjskich, pozostawia te terminy nieprzetłumaczone. Terminy angielskie dostępne są w kompletnych przekładach *Natjaśāstry*: Ghosha³² oraz „Board of Scholars” pod red. Rangacharyi³³, a także w tłumaczeniu rozdziału szóstego autorstwa Massona i Patwardhana³⁴ oraz w licznych opracowaniach. Wśród nich warto wymienić publikacje odznaczające się wiedzą z praktyki teatralnej: Tarlekar³⁵ i Shaha³⁶, a także prace teoretyczne Chariego³⁷ czy Wardera³⁸. Propozycje w nich wymienione zostały uwzględnione w tabeli 1a, zawierającej angielskie odpowiedniki sanskryckich terminów *rasa*. W Polsce zagadnienia *rasa* są dobrze znane między innymi dzięki pracom o teatrze staroindyjskim Schayera³⁹ i Byrskiego⁴⁰, teatrze bengalskim Grabowskiej⁴¹ czy Śliweczyńskiej⁴². Duży wkład w wyjaśnienie jej terminologii stanowią prace

³² *The Nāṭyaśāstra Vol. 1: ch. I–XXVII*, trans. M. Ghosh, Calcutta 1967.

³³ *The Natya Shastra*, trans. Board of Scholars, ed. A. Rangacharya, Delhi 1986.

³⁴ J. L. Masson, M. V. Patwardhan, op. cit.

³⁵ S. H. Tarlekar, op. cit.

³⁶ K. J. Shah, *Bharata's Natya Sastra: I, VI and VII adhyaya. Translation with an Introduction, Notes, Comments and Glossary*, [w:] *Knowledge, Tradition, text. Approaches to Bharata's Natyasastra*, ed. A. Srinivasan, Delhi 2007, s. 23–70.

³⁷ V. K. Chari, *Sanskrit Criticism*, New Delhi 1993.

³⁸ A. K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, Vol. 1: *Literary Criticism*, Delhi 1989.

³⁹ S. Schayer, op. cit., s. 13–32.

⁴⁰ M. K. Byrski, *Indyjski teatr...*, op. cit.; idem, *Natya, czyli o klasycznym indyjskim dramacie słów kilka*, „Literatura na świecie” 1980, nr 10/114, s. 254–259; idem, „Smak” *Brahmy*” i „smak” *Buddy*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6, s. 73–83; idem, *Sanskrit Drama as an Aggregate of Model Situations*, [w:] *Sanskrit Drama in Performance*, ed. R. Van M. Baumer et al., Delhi 1993, s. 141–165; idem, *Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama*, Delhi 1997; idem, *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi 1973.

⁴¹ B. Grabowska et al., *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1999.

⁴² B. Śliweczyńska, *The Gitagovinda of Jayadeva and the Kṛṣṇa-yātrā. An interaction*

o poetyce indyjskiej Cieślukowskiego⁴³, o sanskryckim poemacie *kāvya* Sudyki⁴⁴, rozważania wieloznaczności terminu *rasa* u Marlewicz⁴⁵, przegląd szkół poetyckich u Trynkowskiej⁴⁶ i Hładija⁴⁷, a także objaśnienia *rasa* na gruncie filozoficznym przedstawione przez Kudelską⁴⁸. Tabela 1b zawiera zestawienie terminów proponowanych przez tych badaczy z uwzględnieniem niektórych pozostałych propozycji. Jak wynika z tabel 1a oraz 1b propozycje przekładu terminów technicznych *rasa* nie są wolne od rozbieżności. W polskiej recepcji terminu *rasa* najczęściej występujący odpowiednik to „smak”. W anglojęzycznych przekładach dominują terminy *aesthetic experience* i *sentiment*. Terminu *bhāva* najczęściej tłumaczony jest w języku polskim jako „nastrój”, „emocja”, „stan”, w angielskim – *state*, *emotion*.

W roboczym przekładzie 6. i 7. rozdziału *Natjaśastry* przyjąłem dla terminu *rasa* polski odpowiednik „smak”, idąc w ślad za większością polskich badaczy. Używam także terminu „doznanie”, mając na uwadze angielski odpowiednik *experience*. Dla terminu *bhāva* zaproponowałam odpowiednik „motyw”, inny niż dotychczas stosowane, ale oddający aspekt kreacji obecny w zamyśle twórcy, dziele literackim, jego scenicznej realizacji i odbiorze estetycznym. Odpowiednik ten nawiązuje do tkanki dzieła literackiego, którego analizą na przykładzie opowiadań Agjeja zajęłam się w pracy doktorskiej. To, co w sferze psychiki jest „stanem”, „uczuciem”, „emocją” lub „bodźcem”, w odniesieniu do tekstu literackiego jest elementem świata przedstawionego, nie rzeczywistego, lecz wykreowanego, jest motywem.

between Folk and Classical Culture in Bengal, Warszawa, 1994.

⁴³ S. Cieślukowski, *Indyjska droga do teorii sugestii: słowo – sphota – dhvani*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN”, R. XXX, 9, Łódź 1976; idem, *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – rasa*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN”, R. XXIX, 8, Łódź 1975; idem, *Wprowadzenie*, [w:] *Miscellanea*, red. S. Cieślukowski et al., Kraków 1992, s. 56–83.

⁴⁴ L. Sudyka, *Abhisārika-the Heroine Proceeding to a Tryst as seen by Indian Theoreticians of Literature*, „Rocznik Orientalistyczny” 2007, t. LX, z. 2, s. 130–146; eadem, *Od Ramajany do dydaktyki, czyli zagadki „Poematu Bhattiego”*, Kraków 2004.

⁴⁵ H. Marlewicz, *Kāvya as defined in Sanskrit Poetics*, „Cracow Indological Studies” 2000, Vol. 2, s. 9–16; eadem, *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 93–102.

⁴⁶ A. Trynkowska, *Podstawowe teorie klasycznej poetyki indyjskiej*, „Classica Wratislaviensia” 1993, Vol. XVI, s. 129–135.

⁴⁷ H. Hładij, *Problem sugestii i środków jej wyrażania w ujęciu teoretyków europejskich i indyjskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1992, nr 1036, s. 165–170.

⁴⁸ M. Kudelska, *Piękno i brzydota w klasycznej myśli indyjskiej*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1 (2), s. 1–8.

Tab. 1a. Zestawienie angielskich odpowiedników dla kluczowych terminów sanskryckiej teorii *rasa* u wybranych badaczy

źródło	rasa	bhāva	sthāyī-bhāva	vibhāva	anubhāva	vyabhicāri- -bhāva	sāttvika-bhāva
Ghosh 1967	sentiment	state	dominant state; durable psycho- logical state	determi- nants	consequents	transitory states	sāttvika states complementary psychological states
Masson, Patwar- dhan 1970	rasa, sentiment, aesthetic expe- rience	bhāva, emotion, mental mood	permanent emotion, primary emotion, major mental moods	„vibhāvas”	„anubhāvas”	accompanying transitory emotions, subsidiary mental moods	involuntary states
Chari 1993	emotional flavor, mood, art emotion, relish- able experience, aesthetic mood	common human emotion, emotional state	primary or du- rable states			transitory states	involuntary expressions, physical conditions
Shah 2007	understanding the experience of the essence of (complete) life pattern, essence of life pattern, „rasa”	states, mental states, source of manifestation and manifestation itself complex structure of emotions, „bhāva”	pervasive state	stimuli with specific infor- mation	responses	promiscu- ous states, pluralistic semi-pervasive states, unstable „bhāvas”	inherent psychophysical reactions, natural reactio

Tarlekar 1999	sentiment, experience, aesthetic delight	mental state	permanent mood, permanent state	determi- nants	physical ef- fects of the particular mood of the character	transitory moods, transitory states	tempera- mental states
Warder 1989	aesthetic experience, taste, taste of emotion	emotion	basic emotion	causes of emotion	effects of emotion	transient emotion	“expressive” emotion
Byrski 1993	taste	emotional disposition	inherent emotional disposition	determi- nants	consequents	transitory emotional disposition	inborn emotional disposition
Marlewicz 2000	aesthetic experience						
Sudyka 2007	aesthetic emotion, flavor, aesthetic expe- rience	emotion		objective conditio- ons			
Śliwczyńska 1994	poetic sentiment, taste, flavor, aesthetic experience	emotion		manifesta- tions	symptoms	impressions	

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 1b. Zestawienie polskich odpowiedników dla kluczowych terminów sanskryckiej teorii *rasa* u wybranych badaczy (termin *sātrvikabhāva* został pominięty ze względu na brak odpowiedników w źródłach polskich)

źródło	<i>rasa</i>	<i>bhāva</i>	<i>sthāyi-bhāva</i>	<i>vibhāva</i>	<i>anubhāva</i>	<i>vyabhicāri-bhāva</i>
Byrski 1970	smak, przeżycie estetyczne, esencja, sok	nastroj	nastroje, ciągi uczuciowe	przejawy	objawy	wrażenie
Cieślakowski 1976	posmak, wzruszenie, nastroj, jakość emocjonalna	bodziec, nastroj	uczucia podstawowe	przejawy	objawy	uczucia przejęciowe
Cieślakowski 1975	jakość emotywna, kategoria emocjonalna					
Cieślakowski 1992	doznanie estetyczne, przeżycie estetyczne, kategoria estetyczna					
Grabowska 1999	przeżycie estetyczne, smak poetycki	nastroj, emocja				
Hładj 1992	przeżycie estetyczne	czynniki wywołujące przeżycie estetyczne				
Kudelska 2002	smak, sok drzewa, przeżycie estetyczne, emocja, która jest zarówno przyczyną, jak i skutkiem powstającym w trakcie	emocja,				

Kudelska 2002	danego doznania estetycznego, jakość emocji, stanu, doświadczenie estetyczne	stan				
Schayer 1988	„estetyczne wzruszenie”, „smak”, „smak estetyczny”	nastroj, stan emocjonalny				
Sachse 1988*	nastroj, smak, sok					
Sudyka 2004	smak	stan emocjonalny bohaterów, środki manifestacji stanów emocjonal- nych bohaterów				
Marlewicz 1998	„smaki przedstawienia”, smakowanie emocji trwałej, rodzaj sublimacji emocji, stan pełnego i intensywnego przeżywania emocji subiektywnych, doznanie estetyczne		emocje trwale, stan	bodźce		stany prze- mijające
Trynkowska 1993	naśladująca zwyyczajne ludzkie uczucia treść emocjonalna utworu, „smak” utworu, stan duchowy człowieka, dusza dramatu			przejawy, przejawy rasy	objawy, objawy rasy	nastroje
Piekarski 2006	odczucie	uczucie				

* *Bhagawadgita, czyli Piesń Pana*, tłum.i oprac. J. Sachse, wstęp H. Walkowska, Wrocław-Kraków 1988.

Źródło: opracowanie własne.

W zrozumieniu kluczowych terminów teorii *rasa* pomocne są definicje zawarte w siódmym rozdziale *Natjaśastry*. W NŚ.7.2 czytamy:

vāg + aṅga + mukha + rāgeṇa / sattvena abhinayena ca /
kaver* antar + gataṃ* bhāvaṃ* / bhāvayan bhāva* ucyate //*

(NŚ.7.2) [Terminem] *bhāva* nazwane zostało to, co kreuje motyw ukryty w zamyśle poety poprzez grę aktorską (prezentację sceniczną) za pomocą wypowiedzi, ruchu ciała, koloru twarzy i [motywów] zrodzonych z wewnętrznej siły.

Kolejne cytaty oddają zawarty w tym terminie aspekt kauzatywny i definiują funkcję, jaką odgrywa on wobec *rasa*:

(początek NŚ.7.proza.4–5) *vāg + aṅga + sattva + upetān kāvya + arthān bhāvayanti* iti bhāvā* iti /*

motywy kreują przesłania literatury, które [w teatrze] przybrały formę wypowiedzi, ruchów ciała i zrodzonych z wewnętrznej siły [zachowań].

bhū iti karaṇe dhātuh tathā ca bhāvitaṃ* kṛtam ity* *an + artha + antaram /*

Rdzeń *bhū* [został użyty] w sensie narzędzia i stąd „wykreowany” (*bhāvita*) i „zrobiony” (*kṛta*) mają to samo znaczenie.

(NŚ.7.3) *nānā + abhinaya + sambaddhān / bhāvayanti rasān imān /
yasmāt tasmād* amī bhāvā* / vijñeyā* nāṭya + yokṛbhīḥ //*

Ponieważ kreują [one] smaki estetyczne, które są powiązane z różnymi [sposobami] gry aktorskiej, dlatego znawcy teatru powinni rozpoznawać je [jako] motywy⁴⁹.

Tę funkcję pełnią wszystkie motywy, niezależnie od podklasy, o czym świadczy fragment prozy po NŚ.7.6:

(NŚ.7.6.proza.2) *evam ete kāvya + rasa + abhivyakti + hetava* eka + ūna + pañcāśad*
bhāvāḥ pratyavagantavyāḥ /*

Zatem te motywy w liczbie czterdziestu dziewięciu powinny być pojmowane jako przyczyny manifestacji smaków estetycznych literatury.

Definicji *bhāva* w NŚ.7.1 dopełniają terminy *vibhāva* i *anubhāva*, dla których przyjął odpowiedniki „uwarunkowanie” i „ekspresja” motywów:

vibhāvena āhrto* yo* *artho* hy* / anubhāvais* tu gamyate /
vāg + aṅga + sattva + abhinayaiḥ / sa* bhāva* iti sañjñitah //*

⁴⁹ Definicja funkcji *bhāva* została identycznie sformułowana w NŚ.6.34.

(7.1) To znaczenie, które zostało uchwycone dzięki uwarunkowaniom motywu [i] stało się dostępne dzięki [jego] ekspresjom, będącym grą aktorską za pomocą wypowiedzi, ruchów ciała i zrodzonych z wewnętrznej siły [zachowań], zwie się „motywem”.

Są one „dobrze znane w świecie” (NŚ.7.5.proza.4–5), „naśladową ziemskie relacje” (NŚ.7.6) i dlatego ich charakterystyka została pominięta w *Natjaśa-strze*. Definicję *vibhāva* zawiera fragment prozy po NŚ.7.3:

(NŚ.7.3.proza.2–3) *vibhāvo* vijñāna + arthaḥ / vibhāvāḥ kāraṇaṃ* nimittaṃ* hetur* iti paryāyāḥ /*

„Uwarunkowanie motywu” jest tym, co ma za cel rozpoznanie . „Uwarunkowania motywu”, „czynnik sprawczy”, „przyczyna”, „powód” to synonimy.

Definicja *anubhāva* umieszczona została w NŚ.7.4.proza.2:

*anubhāvyaṭe *anena vag + aṅga + sattva + kṛto* *abhinaya* iti /*

przez to gra aktorska składająca się z wypowiedzi, ruchów ciała i [zachowań] zrodzonych z wewnętrznej siły zyskuje [określoną] ekspresję (*anubhāvyaṭe*).

Definicje podklas motywów umieszczone zostały przed fragmentami zawierającymi ich obszerną charakterystykę. We fragmencie prozy po NŚ.7.7 zdefiniowany został termin *sthāyibhāvā*, który tłumaczę jako „motyw przewodni”:

(NŚ.7.7.proza.5) *bahu + āśrayatvāt svāmi + bhūtāḥ sthāyino* bhāvāḥ /*

Ponieważ wiele [innych motywów] jest [im] podporządkowanych, motywy przewodnie są przywódcami.

(NŚ.7.7.proza.7) *sthāyī + bhāvā* rasatvam āpnuvanti /*

[Tylko] motywy przewodnie osiągają [stan] nasycenia smakiem.

(NŚ.7.8) *yathā narāṇām* nṛ + patiḥ / śiṣyāṇām* ca yathā guruḥ /*

evaṃ hi sarva + bhāvānām / bhāvāḥ sthāyī mahān iha //*

Tak jak wśród poddanych król i wśród uczniów mistrz, tak samo motyw przewodni jest wielki pośród wszystkich [innych] motywów.

Pomocnicza funkcja terminu *vyabhicāribhāva*, który tłumaczę jako „motyw poboczny”, w stosunku do motywu przewodniego została wzmiankowana w NŚ.7.7. Szczegółowe jego wyjaśnienie zawiera proza po NŚ.7.27:

(NŚ.27.proza.3–5) *vi+abhi*ity* etav* upasargau / cara* iti gati+artho* dhātuḥ / vi+vidham ābhimukhyena raseṣu caranti*iti vyabhicāriṇaḥ /*

Oba [słowa] *vi* (na boku) i *abhi* (ku) są prepozycjami. *Cara* jest tematem czasownika o znaczeniu „iść”, „poruszać się”. *Vyabhicāriṇaḥ* (poboczne) znaczy [takie], które idą ku doznaniom estetycznym poprzez bycie na boku w różny sposób.

Ostatnia podklasa motywów to *sāttvikabhāva* lub *sattva*, dla której przyjąłem odpowiednik „motyw zrodzony z wewnętrznej siły”. Termin zdefiniowany jest w prozie po NŚ.7.93:

(NŚ.7.93.proza.4-6) *iha hi sattvaṃ nāma manaḥ+prabhavam / tac* ca samāhita + manas + tvād*ucyate / manasaḥ samādhau sattva + niṣpattir* bhavati /*

W tym kontekście to, co nazwane jest „motywem zrodzonym z wewnętrznej siły”, ma swoje źródło w umyśle. I zostało tak nazwane dlatego, że umysł jest skupiony [podczas wytwarzania tego].

W konsekwencji przyjęcia zaproponowanych tu odpowiedników związała definicja doznania *rasa* zawarta w prozie po NŚ.6.31 może brzmieć:

(NŚ.6.31.proza.1) *na hi rasād* rte kaś + cid arthaḥ pravartate / tatra vibhāva + anubhāva + vyabhicāri + saṃyogād* rasa + niṣpattiḥ /*

Żaden sens [utworu] nie pojawia się bez estetycznego doznania [go]. Toteż efekt doznania estetycznego [następuje] na skutek połączenia uwarunkowań motywu, ekspresji motywu i motywów pobocznych.

Sama struktura doznania *rasa*, natężenie i dynamika nasycania smakiem, nie została omówiona w NŚ.6 i NŚ.7, rozdziały te dotyczą jedynie jej składników. Jak przekonuje Byrski, etapy wzbudzania *rasa* odpowiadają strukturze pięciu ogniw (*sandhi*)⁵⁰, wyjaśnionej w NŚ.19, w rozdziale poświęconym fabule (*itivrta*)⁵¹. Schayer, analizując strukturę akcji w fabule staroindyjskiego dramatu, podkreśla, że „stanom, które według schematu kolejno przeżywa bohater, odpowiada pięć «fug», albo «punktów zwrotnych» (dosł. «połączeń» –*sandhi*) w rozwoju intrygi”⁵². Akcji głównej towarzyszy przynajmniej jedna akcja poboczna, pomocnicza, która łączy się z nią w ostatnim

⁵⁰ M. K. Byrski, *Concept of...*, op. cit., s. 147.

⁵¹ W NŚ.19.37 wymienione są wszystkie „ogniwa” jako typowe dla gatunku dramatu zwanego *nāṭaka*: „*mukhaṃ* pratimukam* ca*eva garbho* vimarśa eva ca // tathā nirva-hanam* ca*iti nāṭake pañca sandhyaḥ I*”.

⁵² S. Schayer, op. cit., s. 17.

ogniwie, zwanym *nirvahanasandhi* – „ogniwem doprowadzenia”⁵³ lub „rozwiązaniem”, w którym „kielek wydaje owoc”⁵⁴. „Motywy” zarówno jako elementy świata przedstawionego, i jako „bodźce” doznań czytelnika muszą być tej strukturze podporządkowane. „Aktor gra i przedstawia nie tyle akcję, ile właśnie „nastroje” i „stany emocjonalne”⁵⁵.

ZASTOSOWANIE *BHĀVA* DO ANALIZY OPOWIADAŃ AGJEJA

Aby odnaleźć strukturę nasycania smakiem estetycznym w opowiadaniach Agjeja z wykorzystaniem „motywów” z *Natjaśastry*, należy najpierw określić „motyw przewodni” i „motywy poboczne” w tych utworach oraz elementy świata przedstawionego będące ich uwarunkowaniami i ekspresjami.

Agjej daje wyraz znajomości tajników teorii *rasa* i swojemu przekonaniu, że ponadczasowość sztuki tkwi w dziele twórcy. W przypadku literatury – w danym utworze, w wykreowanych „motywach”. W eseju *Triśaṅku*⁵⁶ pisarz odwołuje się do definicji doznania estetycznego *rasa* i wyjaśnia ją, posługując się terminem hindi – *bhāv*:

*yah anubhūti ek hī bhāv se dvārā utpann ho saktī hai, yā anek bhāvō ke sammisraṇ se, yā bhāvō aur anubhūtiyō ke saṁyog se*⁵⁷.

Doznanie to może być wzbudzone za sprawą tylko jednego motywu albo przez wymieszanie wielu motywów, albo też z połączenia motywów i [innych] doznań.

Termin *anubhūti*, oznaczający w hindi „percepcję”, „urzeczywistnienie”, „uczucie”, „uczuciowość”⁵⁸, jest w cytowanym fragmencie niejako utożsamiany z *rasa*. Pisarz wykorzystuje go w kilku analizowanych przeze mnie opowiadaniach: *W cieniu Tadźu* (*Tāj kī chāyā mē*), *Nienapisane opowiadanie* (*Alikhit kahānī*), *Poezja i życie. Opowiadanie* (*Kavitā aur jīvan. Ek kahānī*), *Codziennosc* (*Roz*)⁵⁹. W utworach tych, jak i w większości pozostałych wybranych do analizy, występuje także termin *bhāv*: na przykład *Tradycja*.

⁵³ M. K. Byrski, *Indyjski teatr...*, op. cit., s. 674.

⁵⁴ S. Schayer, op. cit., s. 25. Por. NŚ.19.43.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 31.

⁵⁶ S. H. Vāṭysayān, *Triśaṅku*, Dillī 1973.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 41.

⁵⁸ Por. R. S. McGregor, *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford 1993, s. 36.

⁵⁹ Por. Aṅṅeyā, *Sampūrṇ kahānīyā*, Dillī 1992.

Opowiadanie (Paramparā – ek kahānī), Wyzwolenie twórcy (Kalākār kī muk-ti). Termin hindi *ras* jest równie chętnie przez Agjeja wykorzystywany na przykład w *Nienapisanym opowiadaniu* czy w utworze *Poezja i życie. Opowiadanie*. Jeszcze chętniej sięga Agjej po termin *nīras*, dosł. „bez smaku, bez doznania”, niestosowany w sanskryckiej teorii estetyki, na przykład w utworach *Nadzorca Amīcand (Darogā Amīcand)*, *Kaczki Hili-bon (Hīlī-bon kī battakhē)* i we wspomnianych *Codzienności* i *Nienapisanym opowiadaniu*. Czy pisarz sugeruje w ten sposób brak doznania *rasa*? Nowatorstwo Agjeja przejawia się w wykorzystaniu terminologii nawiązującej do sanskryckiej estetyki tak, aby ożywić w wyobraźni czytelnika skojarzenia przygotowujące go na odbiór właściwych „smaków”.

Zdefiniowane i scharakteryzowane w NŚ.6 i NŚ.7 typy *bhāva*, odnalezione w tekście opowiadań Agjeja jako „motywy” wzbudzające określony smak estetyczny, przyczyniają się do lepszego zrozumienia jego utworów i dostarczają wiedzy o doznaniach, jakie chciał wzbudzić u czytelników. Mogą one posłużyć do analizy innych dzieł literackich.

Zespoły motywów tworzące większe całości, jak *sthāyibhāvā*, mogą funkcjonować jak wątki w utworze literackim. *Vibhāva*, „uwarunkowania motywu”, to – jak wynika z charakterystyki w NŚ.6–7 – postaci, przedmioty, wydarzenia. Natomiast *anubhāva*, „ekspresje motywu”, to będące ich następstwem zachowania i czyny. Pierwsze wyróżniają motyw, sygnalizują go, drugie go dookreślają i rozwijają.

Tabela 2 zawiera modelowe zestawienie „motywów” wzbudzających smak „gniewu” (*raudra*) zgodnie z zależnościami przedstawionymi w NŚ.6.63.proza.1–NŚ.6.66.

„Motywy zrodzone z wewnętrznej siły” zostały w tabeli 2 pominięte, gdyż są w rzeczywistości w tekście NŚ.6 charakteryzowane wśród „motywów pobocznych”.

Uwarunkowania i ekspresje powodujące doznanie estetyczne „gniewu” są także przynależne motywowi przewodniemu „złości” (*krodha*), co ilustruje zestawienie w tabeli 3 utworzone na podstawie NŚ.7.14.proza.1–7.20.

Wyszczególnione w tych modelach elementy zostały użyte w mojej pracy doktorskiej w analizie utworu Agjeja *Kaczki Hili-bon*. Porównanie ich z elementami świata przedstawionego wykazało, że złość jest w nim „motywem przewodnim”. Całość analizy, zbyt obszerna, by ją tutaj przedstawić, stanowi materiał na osobną publikację. Wśród wniosków, do których prowadzi, najważniejszy to przeświadczenie, iż bez jej przeprowadzenia przesłanie utworu mogłoby pozostać ukryte. Równie istotna zdaje się obserwacja, iż sfera emocjonalna, szczęście i nieszczęście (*sukha-duḥkha*) jako istota „natury świata”,

Tab. 2. „Smak” gniewu (*raudra rasa*) według NŚ.proza.1–15 po 6.63 do NŚ.6.66

<p>SMAK</p> <p><i>rasa</i></p>	<p>UWARUNKOWANIA</p> <p><i>vibhāva</i></p>	<p>EKSPRESJE</p> <p><i>anubhāva</i></p>	<p>MOTYWY POBOCZNE <i>vyabhicāribhāva</i> i MOTYWY ZRODZONE Z WEWNĘTRZ- NEJ SIŁY <i>sātvikabhāva</i></p>
<p>GNIEW <i>raudra</i></p> <p>(proza.1 po 6.63)</p>	<p>demony: Rakszasy i Da- nawy, porywcy ludzie, wojna (proza.1 po 6.63)</p> <p>złość, kłótnia, zniewaga, kłamstwo, uderzenie, grubiańska wypowiedź, groźba, zawiść i inne (proza.2 po 6.63)</p> <p>inne (rozgniewane) postaci (proza.8 po 6.63)</p> <p>działania wynikające z natury demonów: mowa, ruchy ciała – wszystko to u nich jest gniewne (proza.13 po 6.63)</p> <p>wdawanie się w bitki i walki (proza.15 po 6.63)</p> <p>bitwa, bicie, zabijanie, nienaturalne cięcie, rozdzieranie, wojna, błąkanie się i inne (6.64)</p>	<p>bicie, rzucanie, zadawanie ból, cięcie, łamanie, bitwa, chwytanie, miotanie pocisków, atakowanie, powalenie, walka wręcz, przelewanie krwi, porwanie i inne (proza.3 po 6.63)</p> <p>zaczerwienione oczy, marszczenie brwi, zaciskanie zębów i zagryzanie warg, drżenie policzków, zacieranie rąk i inne (proza.4 po 6.63)</p> <p>miotanie różnych pocisków, odcinanie głowy, tułowia czy ramion, (tego rodzaju) różne środki (6.65)</p> <p>gniewne wypowiedzi i ruchy ciała, dużo broni, sceny zabijania, wiele gwałtownych czynów i działań (6.66)</p>	<p>pełnia świadomości odwaga wzburzenie zniecierpliwienie roztrzęsienie gwałtowność duma pocenie się drżenie ciarki bełkot (proza.5 po 6.63)</p>

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 3. Motyw przewodni złości (*krodha*, *sthāyibhāva*)
według NŚ.7.14.proza.1–7.20

MOTYW <i>bhāva</i>	UWARUNKOWANIA motywu <i>vibhāva</i>	EKSPRESJE motywu <i>anubhāva</i>
<p>ZŁOŚĆ <i>krodha</i></p> <p>pięć odmian (7.15):</p>	<p>konflikt, obelga, kłótnia, dysputa, sprzeciwianie się i inne (proza.1 po 7.14)</p> <p>1. spowodowany przez wroga</p> <p>2. przez mistrza</p> <p>3. spowodowany przez ukochaną osobę</p> <p>4. przez służących</p> <p>5. złość udawana (7.15):</p> <p>ktos zezłoszczony (<i>kruddha</i>) (7.16)</p>	<p>rozszerzone nozdrza, oczy szeroko otwarte, gryzione wargi, dygocące policzki i inne (proza.2 po 7.14)</p> <p>(1) bez powstrzymywania [tego], twarz bardzo wykrzywiona, uniesione brwi, gryzione wargi, dotykając jedną ręką drugiej, patrząc na własne ramię (7.16)</p> <p>(2) zachowując grzeczność, oczy i twarz skierowane nieco w dół, starając się powstrzymać pocenie się i łzy, bez widocznego poruszania kończynami (7.17)</p> <p>(3) przybliżając się nieco, roniąc łzy, strząsając łzy padające z zewnętrznego kącika oka, uniesione brwi, drżące wargi (7.18)</p> <p>(4) pełne straszenia łajanie, obelgi, oczy szeroko otwarte, spojrzenia na wszystkie strony, okrucieństwo jest wykluczone (7.19)</p> <p>(5) przedstawiana jak w smaku bohaterstwa, nawiązując do jego przyczyny, połączona z oznakami wysiłku (7.20)</p>

Źródło: opracowanie własne.

będąca kanwą staroindyjskiego teatru, nadal pozostaje nią dla współczesnej literatury hindi. W analizowanym utworze termin hindi *sukh-duḥkh* występuje w niezmienionej formie. Przemianom uległy natomiast uwarunkowania i ekspresje „szczęścia i nieszczęścia”, ich nazwy w hindi odpowiadają zmieniającej się indyjskiej rzeczywistości. Autor *Natjaśastry*, nie zawężając ich liczby, być może brał tę zależność pod uwagę. *Bhāva* jawi się w NŚ jako termin nadrzędny, realizowany w praktyce przez terminy *vibhāva* i *anubhāva*, oznaczające zespoły określonych uwarunkowań i ekspresji, czyli postaci i okoliczności oraz dialogi, przedsięwzięcia i zachowania. Smaki (*rasa*) doznawane przez czytelnika są obecne w utworze literackim jako motywy (*bhāva*). W eseju *Triśaṅku* Agiej wyraża przekonanie, że „smak sztuki jest osiągalny wyłącznie w sztuce” (*kalā kā ras kala hī mē prāptavya hai*), a „wielkość poezji, wielkość sztuki, jej doskonałość, tkwi w wyrazistości tego alchemicznego (*rasayān*) aktu, w którym różne motywy (*bhāv*) stają się jednym i powodują olśnienie (*camatkār*)”⁶⁰.

BHĀVA AS A MOTIF – INTRODUCTION TO THE ALAYSIS OF AJŃEYA SHORT-STORIES IN THE LIGHT OF RASA

The term *bhāva* is discussed here in the context of the possibility of applying Sanskrit theory of aesthetics, known as *Rasa* theory, to the analysis of Ajñeya's short-stories. Its translation as a 'motif' facilitates their study in terms of literary criticism as well as the psychology of art perception. The meaning of *bhāva* and other essential terms from *rasasūtra* is explained with the reference to the sixth and especially the seventh chapter of *Nāṭyaśāstra*. Their English and Polish renderings used in the most relevant works on *rasa* by various scholars have been listed. The possibility of translation of the term *bhāva* as "a motif" and its various classes as "permanent" (*sthāyibhāva*), "accompanying" (*vyabhicāribhāva*) and "unaffected" (*sātvikabhāva*) motifs has been discussed in this context. The terms *vibhāva*, *anubhāva*, explained as most effective for the emergence of the aesthetic experience, are translated as "conditions" and "expressions" of the motif. The ideas proposed in this old-Indian manual of stagecraft influenced Indian literary criticism to the point where from the theatre they have been expanded to literature and art in general thus forming the independent aesthetical theory. The fact that Saccidānand Hīrānand Vāṭsyayān (1911–1987), a Hindi writer known as Ajñeya, was acquainted with the Sanskrit tradition of *Rasa* and contributed to it have been confirmed. Illustrations from his short-stories and lyrics as well as theoretical works are quoted with the aim to reinforce the task of applying the *Rasa* terms to the interpretation of his modern Hindi prose. The introduction to the analysis of his short-story "Hili-bon's ducs" (*Hīlī-bon kī battakhē*) focuses on the aesthetical experience of *raudrarasa* (furious) as depicted in the sixth and seventh chapter of *Nāṭyaśāstra*.

⁶⁰ S. H. Vāṭsyayān, *Triśaṅku*, op. cit.

KEY WORDS

Old-Indian aesthetics, Rasa theory, *Nāṭyaśāstra*, Ajñeya, Hindi literature

BIBLIOGRAFIA

1. Ajñeya, *Sampūrṇ kahāniyā*, Dillī 1992.
2. *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, tłum. i oprac. J. Sachse, wstęp H. Wałkowska, Wrocław–Kraków 1988.
3. Bhatt G. K., *Rasa Theory and Allied Problems*, Baroda 1984.
4. Bigoń T., *Looking for the Definition of Aesthetic Experience Rasa in the Writings of Saccidānanda Hīrānanda Vātsyāyana*, „Asiatische Studien. Etudes Asiatique” 1977, Vol. LI, No. 4.
5. Byrski M. K., *Indyjski teatr i dramat klasyczny*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor et al., Warszawa 2007.
6. Byrski, M. K. *Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama*, Delhi 1997.
7. Byrski M. K., *Sanskrit Drama as an Aggregate of Model Situations*, [w:] *Sanskrit Drama in Performance*, ed. R. Van M. Baumer et al., Delhi 1993.
8. Byrski M. K., *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi 1973.
9. Byrski M. K., „Smak” *Brahmy*” i „smak” *Buddy*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6.
10. Chari V. K., *Sanskrit Criticism*, New Delhi 1993.
11. Cieślukowski S., *Wprowadzenie*, [w:] *Miscellanea*, red. S. Cieślukowski et al., Kraków 1992.
12. Cieślukowski S., *Indyjska droga do teorii sugestii: słowo – sphota – dhvani*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN”, R. XXX, 9, Łódź 1976.
13. Cieślukowski S., *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – rasa*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN”, R. XXIX, 8, Łódź 1975.
14. Czekalska R., *Rodowody nowoczesnej poezji hindi*, Kraków 2008.
15. Grabowska B. et al., *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1999.
16. Hładij H., *Problem sugestii i środków jej wyrażania w ujęciu teoretyków europejskich i indyjskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1992, nr 1036.
17. Kimmig R., *Verantwortung und Freiheit: Zum Werk Ajneya*, [w:] *Indien in Deutschland*, red. E. Weber, Frankfurt am Main 1990.
18. Kudelska M., *Piękno i brzydota w klasycznej myśli indyjskiej*, „Estetyka i Krytyka 2002, nr 1 (2).
19. Kushwaha M. S., *The validity and scope of rasa as a critical concept*, [w:] *East West Poetics at Work. Papers Presented at the Seminar on Indian and Western Poetics at Work*, ed. C. D. Narasimhaiah, Mysore 1991.
20. Lutze L., *Interview New Delhi, 16.1.1973*, „South Asian Digest of Regional Writing” 1973, Vol. 2.
21. Marlewicz H., *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1998.
22. Marlewicz H., *Kāvya as defined in Sanskrit Poetics*, „Cracow Indological Studies” 2000, Vol. 2.

23. Masson J. L., Patwardhan M. V., *Aesthetic Rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. In Two Volumes*, Poona 1970.
24. McGregor R. S., *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford 1993.
25. Mohanty S., *The Indian Response to Hamlet Saekspare's Reception in India and a Study of Hamlet in Sanskrit Poetic*, Basel 2005.
26. Miśra V., *Ajñeya. Paricay evā pratinidhi kavītāḥ*, Dillī 1995.
27. Piekarski P., *Smak gniewu, kolor miłości, odgłos strachu – indyjska teoria rasa*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
28. Rayan K., *Suggestion and Statement in Poetry*, London 1972.
29. Rutkowska T., Stasik D., *Zarys historii literatury hindi*, Warszawa 1992.
30. Schayer S., *Klasyczny teatr indyjski*. [w:] *Sanislaw Schayer. O filozofowaniu hindusów. Artykuły wybrane*, red. M. Mejor, Warszawa 1988.
31. Shah K. J., *Bharata's Natya Sastra: I, VI and VII adhyaya. Translation with an Introduction, Notes, Comments and Glossar*, [w:] *Knowledge, Tradition, text. Approaches to Bharata's Natyasastra*, ed. A. Srinivasan, Delhi 2007.
32. Sharma R. K., *Hardy And The Rasa Theory*, Delhi 2003.
33. Srinivasan S. A., *On the composition of the Nāṭyaśāstra*, Reinbek 1980.
34. Subhramanian A. V., *The Aesthetics of Wonder*, Delhi 1988.
35. Sudyka L., *Abhisārika – the Heroine Proceeding to a Tryst as seen by Indian Theoreticians of Literature*, „Rocznik Orientalistyczny” 2007, t. LX, z. 2.
36. Sudyka L., *Od Ramayanay do dydaktyki czyli zagadki „Poematu Bhattiego”*, Kraków 2004.
37. Tarlekar G. H., *Studies in the Nāṭyaśāstra. With Special References to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi 1999.
38. Vātsyayān S. H., *Ajñeya racnāvalī*, Vol. 1–6, eds. K. Pālīvāla et al., Nayī Dillī 2011.
39. Vātsyayān S. H., *Triśaṅku*, Dillī 1973.
40. Vatsyayan S. H., *Turculent Clay*, Delhi 1971.

