

Teoria ras, czyli serce estetyki indyjskiej

Autor tekstu: **Jacek Tabisz**

Indie są mieszanką wszystkiego ze wszystkim. Ich drugą nazwą powinna być masala, ukochana przez Hindusów mieszanka przypraw, którą dosypują do wszystkiego, nawet do filmów. Z punktu widzenia racjonalizmu może to być męczące, bowiem filozofia łączy się w Indiach z baśnią (religijną, lub nie), a głęboka myśl z szokującą naiwnością. Tym niemniej nie należy się tym zrażać. Indie mają wiele do zaoferowania każdemu, kto lubi myśleć. Każdego też mogą zainspirować. Moim zdaniem jednym z bardziej fascynujących elementów Subkontynentu jest jego sztuka i związana z nią, zaawansowana estetyka. Ową estetyką, silnie związaną ze śmiałą próbą analizy ludzkich emocji interesują się zupełnie na serio współcześni psychologowie. Dlatego postaram się przedstawić jej główne założenia, wraz z całym dobrodziejstwem indyjskiej głębi i baśniowej naiwności, nierozzerwalnie tu ze sobą złączonych.

Będę pisał o okresie kiedy powstała (albo raczej została opisana po raz pierwszy) w Indiach swego rodzaju trójjedyna chorea, sangita łącząca ze sobą muzykę, taniec i słowo. Albo też wiążąca sztukę teatralną ze sztuką muzyczną. Wtedy też pojawiło się pojęcie najistotniejsze dla estetyki sztuki indyjskiej. Będą nim rasy.

Natyashastra datowana jest najczęściej na III w. n.e. Zdarzają się też wcześniejsze datowania, na przykład „pomiędzy II w. p.n.e. a II w. n.e.". Świat sztuk scenicznych, opisywanych przez Natyashastrę, nie jest w każdym bądź razie odmienny od aluzji do niego w Ramajanie, oraz w niektórych fragmentach Mahabharaty. W obydwu sławnych indyjskich eposach widzimy też ważną również dla Natyashastry rolę boga Sziwy, jako patrona filozoficznie rozumianych sztuk muzyki, tańca i teatru. Autor „Traktatu o teatrze” (jak nazwać można Natyashastrę), przedstawia się jako Bharata Muni. Wiele wskazuje na to, iż pisząc swoje dzieło oparł się on na starszej wiedzy. Większość Hindusów uważa, iż Natyashastra jest zmienioną wersją tak zwanej „Gandharva Vedy”, której czas powstania przesuwają obok innych Wed, łącząc „Wedę Gandharwów” z Samavedą, czyli czwartym zbiorem hymnów wedyjskich uważanym przez Hindusów za podstawę ich cywilizacji, zaś przez hinduistów za największą świętość. Sam Bharata Muni przedstawia swoją Natyashastrę jako „piątą Wedę”, co jednak ma znaczenie bardziej symboliczne, niż chronologiczne (Wedy były stworzone ponad tysiąc lat wcześniej niż Natyashastra).

„Traktat o teatrze” poprzedza wstęp fabularno epicki, przy okazji którego Bharata Muni wyjaśnia też niektóre elementy sztuki teatralnej. Na początku dzieła pojawia się w umyśle boga Brahmy pomysł teatru. Znalezione są od razu dla niego dwa alternatywne wyjaśnienia — ma być piątą weda i (lub) rozrywką bogów. Bogowie, którym wpierw Brahma oferuje zajęcie się tym, wskazują na ludzi. Muni i jego synowie tworzą teatr, który ma mówić o pojedynkach dewów z Asurami (demonami, którzy będąc braćmi bogów lubili z nimi walczyć o władzę nad światem). Podczas pierwszego przedstawienia dochodzi zatem do rozróby, bowiem Asurom to się nie podoba. Bogowie obejmują zatem budynek teatralny swoją protekcją, ustawiając się w różnych jego miejscach. Brahma jest na środku. Gdy nowe zjawisko przypada im do gustu, bogowie zdobią teatr swoimi darami. Na przykład Saraswati daje mu mowę. Czegoś jednak wciąż brakuje...

Sziwa, jak zwykle trzymający się z dala, proszony jest przez rozkochanych w teatrze bogów o swój wkład. Jego dar jest najcenniejszy, jest nim taniec tandawa, dusza teatru. Dlaczego tandawa? Już sama tematyka pierwotnych sztuk wskazuje na ciągle odnawiające się ukazanie zniszczenia i odnowy, walki dewów z Asurami o porządek świata. Nataradża — Sziwa jako Pan Tańca, ucieleśnia na szerszą skalę ów proces ciągłej destrukcji i tworzenia poprzez destrukcję. Płasząc — jak wierzą hinduiści — w obręczy z ognia, z niszczącą światy trucizną w zsiniałym gardle, jest Sziwa twórcą poprzez zniszczenie, albo też powstrzymanie zniszczenia. Taniec i rytm bębnów Sziwy napelnia materię życiem, ale też sprawia, iż zmierza ona ku metamorfozie, ku przemianie.

Teatr (czyli, obok aktorstwa taniec oraz muzyka), wedle Natyashastry jest „żywą przestrzenią wedyjską”, jest przestrzenią tańca Sziwy, oraz ognia ofiarnego siedzącego na środku sceny Brahmy. Wedach były i są traktowane są przez hinduizm jako odrębne byty. Stanowią one przestrzenie poznania i przemiany w sensie dla wielu hinduistów dosłownym. Stąd ogromna dbałość o zachowanie ich formy. Forma teatru, skoro określa się go jako „piątą Wedę”, też jest szczególna.

Teatr ma zatem znaczenie rytualne, ale też filozoficzne. Nic zatem dziwnego, iż Natyashastra interesowała indyjskich filozofów. Najbardziej interesującym komentatorem dzieła okazał się sławny

kaszmirski sziwaita, Abhinava Gupta, którego istnienie datowane jest pomiędzy IX w. n.e. a XI w. n.e. Zazwyczaj indyjskie komentarze do dawniejszych dzieł całkowicie zmieniają ich sens i znaczenie, jednakże wydaje się, iż Abhinava całkiem nieźle odczytał treści zawarte w Natyashastrze. Rozwinął on w swoich komentarzach przede wszystkim elementy monistyczne, czyli adwajtyczne, oraz te dotyczące szczególnego znaczenia ras w wymiarze filozoficzno — teologiczno — estetycznym. Cóż jednak oznacza ów monizm Abhinavy Gupty i najpewniej również Natyashastry? — nie zawsze to, co nam się wydaje z perspektywy naszej cywilizacji, czyli dominujący solipsyzm — „świat wokół mnie jest złudzeniem”. „Ja” też jest złudzeniem, które tworzy granice tam, gdzie według adwajtystów ich nie ma. Warstwy złudzenia zewnętrznego i wewnętrznego są zdejmowane stopniowo, nie tylko to pierwsze się rozwiewa/zmienia. Mamy tu dwie dawne indyjskie zasady — „ja jestem tym” (choć ontologia tego twierdzenia podlega zmianom, owo „jestem” ewoluuje), oraz drugą, dotyczącą percepcji — „widzący, widzenie i widziane stają się tożsame”. Zdecydowanie nie mamy tu niezmiennego „ja” na tle rozwiewającego się „świata złudzeń”, jak chciałoby wielu zachodnich miłośników kultury indyjskiej. Pokazuje to szczególnie mocno dalsza ewolucja rozumienia form muzycznych. Skala, zasady kompozycji etc. stają się w jej świetle odrębnym bytem, bożkiem, lub boginką ragi. Muzyka niejako powinna się wylewać z grającego muzyka, niczym dżin z lampy Aladyna i stawać się istnieniem bardziej realnym niż on sam. Czasem więc takie elementy jak słowa, barwy, struktury muzyczne są dla indyjskiego muzyka o zacięciu filozoficznym bardziej realne niż „ja”. Zatem spojrzenie na rasę usytuowaną na zewnątrz wszystkiego, na dekonstrukcję „ja” w akcie katharsis, ma swoją rację bytu.

Zarówno teorię ras, jak i komentarze do Natyashastry Abhinavy Gupty wspaniale omawia profesor Maria Krzysztof Byrski, jednakże wydaje mi się, iż pomija on niekiedy równorzędność dekonstrukcji „ja” i „świata zewnętrznego”. Dlatego zanim przejdę do omówienia jego spostrzeżeń dotyczących najistotniejszego od strony filozoficznej przesłania Natyashastry i Abhinavy Gupty, chciałbym jak najmocniej położyć nacisk na ostrożność wobec mylącego obrazu indyjskiego monizmu jako niezmiennego „ja” na tle „zmiennego, rozwiewającego się z pomocą ćwiczeń duchowych świata”.

Profesor Maria Krzysztof Byrski tak oto przełożył hymn poprzedzający spektakl teatralny, przytoczony przez Natyashastrę :

<i>"Niechaj</i>	<i>niebianom</i>	<i>wszelkim</i>	<i>będzie</i>	<i>cześć</i>
<i>Dwakroć</i>	<i>zrodzonym</i>	<i>zaś</i>	<i>pomyślny</i>	<i>los</i>
<i>Niechaj</i>	<i>zwycięstwo</i>	<i>święci</i>	<i>Soma</i>	<i>król</i>
<i>A zaś</i>	<i>król</i>	<i>stada</i>	<i>niech</i>	<i>oszczędza</i>
<i>Niech</i>	<i>wywyższone</i>	<i>będzie</i>	<i>słowo</i>	<i>Wed</i>
<i>I niechaj</i>	<i>zginie</i>	<i>ten,</i>	<i>co</i>	<i>wróg</i>
<i>Niech</i>	<i>ziemią</i>	<i>z morzem</i>	<i>włada</i>	<i>wielki</i>
<i>A w</i>	<i>państwie</i>	<i>niechaj</i>	<i>potężnieje</i>	<i>lud</i>
<i>Niech</i>	<i>przestrzeń</i>	<i>sceny</i>	<i>od</i>	<i>dostatku</i>
<i>Zaś</i>	<i>widowiska</i>	<i>twórcy</i>	<i>wielki</i>	<i>los</i>
<i>Niechaj</i>	<i>uwzniośla</i>	<i>święte</i>	<i>słowo</i>	<i>Wed</i>
<i>Sława</i>	<i>poety</i>	<i>niech</i>	<i>rozbrzmiewa</i>	<i>w krąg</i>
<i>Niech</i>	<i>zacność</i>	<i>wzrasta</i>	<i>na</i>	<i>ten</i>
<i>Niechaj dla niebian miłym będzie wciąż"</i>			<i>święty</i>	<i>ryt</i>

Słowa tej inwokacji są prawdopodobnie starsze, stanowią cytat. Jest to najpewniej standardowe błogosławieństwo poprzedzające przedstawienie. Jeden z najstarszych znanych nam sanskryckich dramatopisarzy, Bhasa, poprzedzał swoją sztukę stwierdzeniem „kończy się błogosławieństwo, wchodzi dzierzysznu”. Architekci też się tak nazywali, co wskazuje na dokonywane przez aktora synestetyczne (dramat, muzyka, taniec, to sztuki czasu nie zaś przestrzeni) porządkowanie mitycznej przestrzeni.

Aby wyjaśnić nam naturę ras, Byrski idąc za hinduskimi myślicielami pyta o naturę rzeczywistości ludzkiej. Są nią zdaniem indyjskich teoretyków zawarte w niej emocje. W Natyashastrze widzimy taką oto ślokę (tradycyjny indyjski dwuwiersz), tłumaczącą to zjawisko:

*"Bycie w rodzinie i utratę statusu bycia w rodzinie
Połączenie i rozłąkę widzą długo żyjący."*

Istota ludzkiej egzystencji polega na przeżywaniu połączenia i rozłąki. Nie chodzi tu tylko o relacje międzyludzkie, lecz też o spożywanie pokarmu i dostarczanie zmysłom satysfakcji — to wszystko jest połączeniem. To fizyczność naszej egzystencji. Głód w takim ujęciu jest typem rozłąki. Wszelkie napięcia są wypadkową połączenia i rozłąki. To tradycja indyjska wiąże ze spalaniem, z ogniem ofiarnym. Wszystko co jest, to paliwo i ogień. Pokarm i zjadacz pokarmu. Świadomość jest

sycona pokarmem, bez niego (w każdej postaci) by jej nie było. Indyjska muzyka klasyczna też składa się ze zbliżeń i oddaleń, z połączenia i rozłąki. Natyashastra po raz pierwszy wyraźnie opisuje dźwięk „sa” jako jądro muzyki, od którego odchodzą i dochodzą inne dźwięki. Uzyskiwane jest to za pomocą płynnych, glissandowych obniżen i podwyższeń tonów. Fizyka mówi nam o efekcie Dopplera dotyczącym zjawisk falowych. Gdy stoimy przy ulicy i podjeżdża do nas samochód, jego dźwięk staje się nie tylko głośniejszy, ale też wyższy. Kiedy z kolei auto się od nas oddala, brzmienie jego motoru staje się niższe. To samo dotyczy tak zwanego widma świetlnego — światło oddalających się od nas galaktyk staje się w dla znajdującego się w naszej galaktyce obserwatora falą o niższej częstotliwości, pojawia się przesunięcie w czerwień. Oprócz dźwięku sa zawiera zatem Natyashastra też informacje dotyczące progów, stopni oddaleń od niego. Pojawia się ich w niej 22, autor traktatu poświęca też kilka zdań powstającym w ten sposób interwałom, zwracając uwagę na dysonansowe i konsonansowe współbrzmienia.



Dla Natyashastry fundamentem teatru jest swabavo lokasya — natura świata. Nie dziwi w tym ujęciu bóg Brahma znajdujący się na środku sceny, strzegący jej. Abhinava Gupta rozmyślający nad „Traktatem o teatrze” stawia sobie i czytelnikom pytanie — „Po co dwie rzeczywistości? Po co teatr — rzeczywistość na „niby”?” Odpowiedzi może dostarczyć rozważenie głównych elementów składających się, zdaniem starożytnego traktatu, na sztukę teatru.

Na wstępie mamy rozłąkę i połączenie wyrażające się w gamie stanów przeżywania. Sukha — dukha (szczęście i nieszczęście) — to najważniejsze strony tej gamy. Wszystko się w nich mieści. Bez sukhy i dukhy nie ma teatru, sztuki. Owa teatralna skala przywodzi na myśl tę muzyczną, również oscylującą pomiędzy oddaleniem i zbliżeniem granego dźwięku do tonanty „sa”.

Rzeczywistość, teatralna „natura świata” i „skala szczęście — nieszczęście” muszą być wyposażone w coś co Natyashastra określa słowem abhinaya (co się przekłada jako „gra aktorska”). Terminologia indyjska jest bardzo ważna, słowa są przemyślane. Etymologia uzasadnia rzeczywiste, subtelne i filozoficzne znaczenie terminów. Rzeczownik tworzony jest na bazie pierwiastka werbalnego. Abhinaya to jest „ni” + prefiks „abhi”. „Ni” — znaczy prowadzić, „abhi” — doprowadzić. Abhinaja — coś co doprowadza, Byrski proponuje słowo „prowadnica”. Jest to termin odnoszący się równie dobrze do sztuki tańca i sztuki muzyki, które to w czasach Natyashastry były mocno połączone. Człowiek ma do dyspozycji 4 rodzaje prowadnic — cielesną (angika abhinaja) czyli gesty, drugą — sattwika abhinaja — siła wyrazu, prawdziwość (autentyczność gry dla aktora, jest to prowadnica typu emocjonalnego), trzeci element — słowo (vacika abhinaja) — kierunek „marszu” (niezwykle, nierealistyczne, wplatanie słów w strukturę północnoindyjskiej formy muzycznej), aktor prowadzi gdzieś, czwarty — acharya — kostium, rekwizyty, instrumenty.

Bohater sztuki nazywa się nayaka (co również wyrasta z pierwiastka „ni”), czyli „ten, który prowadzi” (przy pomocy czterech prowadnic). W dzisiejszych czasach słowo nayak najczęściej spotkamy w terminologii tańców klasycznych.



Dokąd ma nas prowadzić „nayak”? Dokąd nas bierze za rękę? Tu najbardziej fascynujący wymiar teatru sanskryckiego. Ów cel można nazwać na przykład „wirtualną rzeczywistością”. Teatr jest tą przestrzenią, w której dzieje się coś niezwykłego, gdzie za pomocą rzeczy z naszej rzeczywistości nie dzieje się nasza rzeczywistość. Pytanie o tę odmienną rzeczywistość fascynowało myślicieli indyjskich, a zwłaszcza Abhinawę Guptę. Dlaczego tak poważny filozof zajął się teatrem? Zafascynował go odrębny rodzaj rzeczywistości teatralnej. Powołując się na poprzedników proponuje nam trzy pytania dotyczące charakteru rzeczywistości sztuki i teatru.

- 1) Czy jest to rzeczywistość sztuki (bohatera wydarzeń)? Oczywiście nie.
- 2) Czy to jest rzeczywistość wcielającego się aktora? Nie też nie. On gra, kreuje, jest pracownikiem.
- 3) Czy jest to rzeczywistość uczestnika? Też nie. Uczestnik wie, że jest widzem.

To jest rzeczywistość odszczegółowiona, uogólniona.

Jak człowiek powinien żyć wedle tradycji indyjskiej? Człowiek wyzwolony kamienne i puchowe łoża powinien traktować tak samo. Tak samo powinien traktować szczęście i nieszczęście. Cały wysiłek myśli indyjskiej idzie w kierunku przeżywania rzeczywistości miłej i niemiłej tak samo. Nie chodzi tu o obojętność, ale o podobny dystans. Abhinava Gupta zdał sobie sprawę, iż teatr jest miejscem, gdzie możemy przeżywać rzeczywistość w tak idealny sposób. Prowadnice prowadzą nas przez grę odczuć w sposób nieporuszony i wolny od uwikłań. Jest to — zdaniem kaszmirskiego filozofa — niezwykle atrakcyjne. Tego typu postawę byli w Indiach w stanie wypracować jedynie mędrzy. Normalnie były to wymagania zbyt trudne. Stąd postulat Gandharwy Wedy, chęć powołania do istnienia Wedy dostępnej dla wszystkich podwójnie urodzonych. Wszyscy poza braminami byli nieprzygotowani do niezatrącenia się w egzystencji ludzkiej. Teatr pomógł przybliżyć tę postawę ludziom nieprzygotowanym. Natya Shastra mówi, że słuchanie Wed jest niedostępne dla wszystkich poza braminami, teatr zatem będzie piątą, najbardziej demokratyczną Wedą.

Nadszedł czas na rasy. Rasa oznacza smak. Czyli znów pojawia się w naszych myślach spalanie i pokarm. Tak jak kucharz bierze różne elementy i kreuje potrawy, tak samo artysta scala różne elementy w niepowtarzalnym smaku. Ów termin stał się kluczowy, jeśli chodzi o produkt finalny przeżycia estetycznego. Ten sam termin jest utożsamiany przez hinduistów często z absolutem. Już w czasach Abhinawy Gupty pojawiła się grupa wyznawców hinduizmu doznających czczonych przez siebie bogów poprzez ras lilę, grę emocji, którzy nazwali siebie „rasikami”, czyli miłośnikami ras. To samo słowo dotyczy w Indiach zwykłego melomana.

Przypomnę, iż Abhinava Gupta stwierdził, iż rzeczywistość sceniczna jest rzeczywistością w ogóle, nie odnoszącą się do żadnego z uczestników. Termin „rzeczywistość sceniczna” można rozszerzyć do pojęcia „rzeczywistość indyjskiego dzieła sztuki”, nie tylko teatralnego, ale muzycznego, tanecznego, filmowego, a nawet malarskiego i rzeźbiarskiego. Nie powinno nas to dziwić, również estetyka europejska zwraca uwagę na specyficzną „przestrzeń dzieła sztuki”. To z nią prowadzili grę dadaistcy, na przykład Duchamp ze swoimi „ready made”. Rasa jest wygenerowana właśnie przez taką rzeczywistość odszczegółowioną. Czyli nie jest czyjaś radością, smutkiem, ale tymi emocjami w ogóle. W sposób oczyszczony ze szczegółów, absolutny. To dużo więcej niż

utożsamianie się z akcją sceniczną. Człowiek przekraczając próg teatru, uczyniony z łaski boga śmierci Jamy (po obu stronach mamy zaś czas i śmierć), umiera dla rzeczywistości codziennej i wchodzi w nową. Muzyczna uwertura oczyszcza wchodzącego ze złogów egzystencji. Nayak prowadzi nas dalej. Celem jest przeżycie emocji w ogóle. Nie jest to przeżycie adresowane do „ja”. Rzeczywistość generująca rasy jest odszczegółowiona również z podmiotowości widza...

Bhagawatgita (najpopularniejszy poemat religijno filozoficzny, część eposu Mahabharata) mówi, że człowiek może odczuwać smak nie jedząc. Człowiek dzięki temu, że ma wrodzoną zdolność odczuwania emocji, może je odczuwać poprzez bodźce nie związane z codziennością. Emocje wywołuje umiejętność prowadzącego, znaki i odniesienia. Otwierany zostaje kod świadomości, nie musimy uczestniczyć w egzystencji, aby owe emocje odczuwać.

Rasę generuje się zdaniem Byrskiego wyłącznie z wnętrza naszej świadomości. Nayaka prowadzi nas umożliwiając nam doświadczenie nie uwarunkowane codziennością. Przeżycie estetyczne jest w Indiach doprowadzeniem człowieka do krawędzi rzeczywistości dyskursywnej. Dojście poza tę granicę wyzwala nawet z rasy. Przez przeżycie absolutne dochodzimy do stanu poza przeżywanym. Zdaniem hinduistów — poza więzami karmicznymi, czyli poza zobowiązaniami wywołanymi przez działanie, które wpływają na dalsze koleje życia doczesnego, jak i tego po reinkarnacji. W sensie rasików wyznawców jednakże świat jako taki ma swój odcień emocjonalny, co tworzy inne jeszcze perspektywy — na przykład rasa shanti (czyli złożona ze wszystkich emocji emocja spokoju). Nie do końca zgadzam się tu z Byrskim — rasa, zdaniem wielu hinduskich artystów, generowana jest nie z naszej świadomości, nie jest to żadne „hiper - ja”, albo czyste „ja” wyzwolone z oków samsary (kręgu wcieleń). To raczej rozplýwanie się w świadomości wszystkiego, albo też w „czymś” (niekoniecznie świadomości) wszystkiego. Odnosząc to wszystko do „ja” gubi się bardzo ważny w procesie odczuwania ras panteizm, brak punktów odniesienia, „czysty kolor emocji”. Choć nie brak oczywiście myślicieli i artystów, którzy zgodziliby się raczej z egocentrycznym (co za tym często idzie, teistycznym, teocentrycznym) podejściem do teorii ras, polegającym na oczyszczeniu, otwarciu pierwotnego „ja”. To nie Abhinava Gupta, lecz właśnie teistyczno — indywidualistyczni myśliciele, nie moniści, dali podłoże pod współczesną indyjską muzykologię. Było to bardzo cenne, lecz jednocześnie ich poglądy przesłoniły dawniejszą refleksję estetyczną, wciąż obecną w „muzykologiczno — filozoficznym podziemiu”.

Wróćmy do inwokacji przedstawionej w wstępie, mamy w niej słokę:

„Niech zacność wzrasta, ten święty ryt niechaj dla niebian święty będzie wciąż”



Chodzi w niej o ofiarę wedyjską. Ijya (czyt. idźja) — święty ryt, zdaniem licznych indologów poprzedza widowisko. Byrski uważa (a opinię potwierdzają największy indyjski poeta starożytny Kalidasa, i Abhinava Gupta), iż nie chodzi o wstęp, ale całe widowisko jest ofiarą. Jest ogniem ofiarnym, smakiem, spalaniem pożywienia. Ofiara wedyjska to generowanie i sycenie ognia, oraz esencja wszystkiego. Oczywiście Wedy to nie była w czasach Abhinawy modlitwa o zbawienie, lecz raczej rytuał podtrzymywania łączności z materialną rzeczywistością, dzianie się świata i dzianie się

wraz ze światem. Wiele Wed to teksty wysoce sceptyczne wobec teizmu, jakkolwiek spirytualizm zdarza się w nich jeszcze rzadziej — ich autorzy raczej nie wierzyli w życie po śmierci, nawet pod postacią reinkarnacji.

W Bhagawadgicie mamy mowę o ofierze, gdzie w ogniu zmysłów ofiarowane są przedmioty zmysłów. Odczuwanie jako takie jest ofiarą. Codziennie — jak uważają hinduiści — musimy sycić swój ogień na ołtarzu ofiarnym który płonie w nas. Posiłek jest najprostszym jej przykładem.

Natyashastra — generuje zbawienne połączenie. Tak mówi o sobie. Wydaje mi się, iż biorąc pod uwagę głębię indyjskiej teorii ras, nie są to słowa na wyrost, choć wyraziłbym to nieco inaczej, lecz cóż, nie od dziś mają Hindusi zamiłowanie do patetycznych zwrotów pochwalnych. Na sam koniec przedstawmy nasze główne bohaterki, czyli rasy, oraz emocje, bóstwa i kolory, z którymi wiąże je Natyashastra.

1. **Śringāram** Miłość, atrakcyjność, erotyzm. Główne bóstwo: Wisznu. Kolor: jasno zielony
2. **Hāsya** Śmiech, błazenada. Główne bóstwo: Pramata
(<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pramata&action=edit&redlink=1>). Kolor: biały

1. **Raudram** Furia, dziki gniew, szał. Główne bóstwo: Rudra
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Rudra>). Kolor: czerwony
2. **Kārunyam** Współczucie, litość. Główne bóstwo: Jama. Kolor: szary
3. **Bibhatsam** Obrzydzenie, zdegustowanie, awersja. Główne bóstwo: Sziwa.
Kolor: błękitny
4. **Bhayānakam** Strach, terror. Główne bóstwo: Kala
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Kala>). Kolor: czarny
5. **Vīram** Heroizm, bohaterstwo, odwaga. Główne bóstwo: Indra
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Indra>). Kolor: żółtawy
6. **Adbhutam** Zachwyć, oczarowanie. Główne bóstwo: Brahma
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Brahma>). Kolor: żółty

Tak wypisane rasy mogą się wydawać stroną wyrwaną z miesięcznika „Wróżka”, bowiem zupełnie z pozoru nieprzystające elementy są tu związane ze sobą. Cóż to bowiem oznacza, iż „Kala”, bóg czasu, patronuje rasie strachu i ma to wszystko kolor czarny? Wbrew pozorom ma to całkiem ważne znaczenie. Istnieje bowiem bardzo ciekawy styl malarski, uznawany za najpiękniejszy ze zrodzonych w Indiach. Będzie to malarstwo ragowe, nie tylko cieszące oczy, ale będące też swego rodzaju niezwykle typem zapisu muzycznego, oddającego przede wszystkim rasy, nie zaś dźwięki. Lecz przecież w dźwiękach, zdaniem Hindusów, tylko o rasy chodzi...

Esej ten napisałem na bazie mojego wykładu dla studentów, jaki wygłosiłem 8 listopada w ramach dość pionierskich zajęć z historii muzyki indyjskiej. Cóż możemy z niego mieć my, racjonalisci (oczywiście poza lepszym kluczem do sztuki indyjskiej, którą warto poznawać)? Jak oddzielić baśń od ciekawych spostrzeżeń nią zakrytych? Wydaje mi się, że to nie takie trudne. Emocje mają różne natężenie u różnych ludzi, ale wiele wskazuje na to, iż mają podobną barwę. Są one dziedzictwem naszej ewolucji. Są jak kształt oka, lub ręki. Każde oko jest inne, ale różni się od innego oka (w obrębie tego samego gatunku) tylko szczegółami. Tak samo jest z emocjami. Dlatego można przyjąć pod rozważenie myśl Abhinava Gupty iż na wyższym stopniu uogólnienia emocje nie należą ani do mnie, ani do ciebie, drogi czytelniku. Gdyby było inaczej, sztuka sprzed wieków nie była by dla nas dziś poruszająca, zaś każdy człowiek musiałby dokładnie wyjaśniać drugiemu swoją emocję — tak się jednak nie dzieje, zazwyczaj łatwo poznajemy, iż ktoś się gniewa, albo cieszy. Sztuka — jak zauważyli Hindusi, to głównie komponowanie emocji. Celem naprawdę dobrej sztuki jest chwilowe zwycięstwo owych emocji nad nami. Sprawienie, iż to, co się nie zmienia w nas przez wieki i nie zależy od naszej edukacji, czy różnorodności (kulturowej, jednostkowej, czasowej) stanie się na moment ważniejsze od naszej codzienności, a nawet od nas samych. Że zaleje nas strach, radość, uczucie zakochania. Zupełnie nieprawdziwe, bo wywołane przez udających to wszystko aktorów, a jednocześnie bardzo prawdziwe, bo starsze od nas. W końcu, zanim się narodziliśmy, ktoś podobnie jak my przeżywał gniew, miłość, tęsknotę etc. Możesz spytać czytelniku — „co z tego?”. Nie wiem. Może takie nagłe zdanie sobie sprawy z bezmiar czasu i długiej drogi konstruujących nasze chwilowe „ja” elementów jest czymś ważnym...? Może potrafi zmienić, lub wzbogacić perspektywę, której na co dzień używamy i zmienić nasze podejście do wszystkiego na jeszcze lepsze? Nie chodzi tu o żadną duchowość. Jako radykalny ateista wprost nie lubię mylącego słowa „duchowość”. W grę wchodzi raczej to, iż biorąc do ręki garść ziemi, możemy wiedzieć, iż atomy, które ona w sobie zawiera potrafią być bezgranicznie, rozdzierająco wręcz stare (ach ten

wodór...). Albo, wciąż nie będąc młodzieniaszkami, mogą pochodzić z rozgrzanego wnętrza gwiazdy, która kiedyś eksplodowała, dzięki czemu nasza tablica Mendelejewa ma więcej niż jedną kolumnę. Możemy to wiedzieć. Ale jak to poczuć emocjonalnie? Wydaje mi się, iż po odarciu Natyshastry i Abhinavy Gupty z naiwnej, religijnej baśniowości można się trochę na ten temat dowiedzieć.

Jacek Tabisz

Historyk sztuki, poeta i muzyk, nieco samozwańczy indolog, muzykolog i orientalista. Publikuje w gazetach „Akant”, „Duniya” etc., współtworzy portal studiów indyjskich Hanuman, jest zaangażowany w organizowanie takich wydarzeń, jak Dni Indyjskie we Wrocławiu.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 02-12-2011)

[Oryginał..](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7589) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7589>)

Contents Copyright © 2000-2011 Mariusz Agnosiewicz
Programming Copyright © 2001-2011 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.
Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl