

Barbara Banasik

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Zakres sztuk wizualnych w Indiach klasycznych

Wstęp

Prezentowany poniżej zarys badań koncentruje się na określeniu zakresu pola sztuki w klasycznych Indiach. Pomóc ma to w zdefiniowaniu pojęć takich jak dzieło sztuki, autor, odbiorca oraz w analizie samego procesu percepcji dzieła sztuki. Zrodzić może się pytanie, po co w ogóle definiować sztukę. Czemu ma służyć zabieg określania, co nią było, a co nie, w starożytności? W tym miejscu zaznaczyć należy, że nasza definicja nie będzie miała charakteru absolutnego. Nie będziemy ustanawiać abstrakcyjnych zasad pozwalających wskazać dzieło sztuki spośród grupy przedmiotów, ale określać jej zakres czy pola w badaniach.

Przede wszystkim pozwoli nam to sprecyzować obszar badawczy. Gdy mówimy o malarstwie w starożytnej Grecji, musimy uwzględnić malarstwo wazowe, którego nie będziemy prawdopodobnie brali pod uwagę, badając sztukę renesansową. W przypadku kultur Orientu, w których struktura artystyczna różni się od znanej nam okcydentalnej, definiowanie umożliwia również identyfikację powiązań między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi, a także umiejscowienie ich względem siebie. Dlatego też chciałabym zarysować istotne różnice w europejskim i indyjskim podejściu do sztuki: jej podziale, roli zmysłów oraz procesie odbioru sztuki. Choć jako orientaliści jesteśmy świadomi różnic kulturowych, to jednak pewne podstawowe klasyfikacje i pojęcia zakorzenione są w naszym postrzeganiu świata i nie-

stety zafałszowywać mogą obraz badanego obszaru. Rozpoznanie i zrozumienie tych różnic jest kluczowe dla zrozumienia zarówno teorii sztuki, jak i całej produkcji artystycznej Indii.

W teorii pola Pierre'a Bourdieu (Bourdieu 2005) o tym, czy dany artefakt jest sztuką, orzekają aktorzy pola artystycznego, którzy swoim autorytetem uprawomocniają status obiektu. We współczesnej Europie są to kuratorzy, historycy sztuki, krytycy, a także sami artyści. Innymi słowy, osoba powszechnie uważana za przynależącą do świata sztuki decyduje o jego granicach i zawartości.

W przypadku teorii sztuki Indii klasycznych musimy zmienić perspektywę. Za osoby o guście uprawnionym Bourdieu uznawał intelektualistów, w poczet których w przypadku Indii zaliczyć należy bez wątpienia autorów traktatów, nazywanych w tradycji indyjskiej wieszczami (*muni*). Do ich dzieł trzeba się zatem zwrócić, by określić granice pola sztuki i jego elementy składowe (aktorów oraz obiekty). Nie będzie tu rozważane pole sztuki w kontekście socjologicznym, co robił Bourdieu. Celem jest bowiem zrekonstruowanie szerokiego zakresu pola (działań uznawanych za związane ze sztuką), zidentyfikowanie głównych relacji w nim zachodzących (między aktorami i obiektami) oraz zestawienie ich ze współczesną perspektywą zachodnią, a więc właściwą badaczowi z tego kręgu kulturowego. Teorii pola używam zatem jedynie w celu określenia elementów tworzących świat sztuki, jaki zrekonstruować możemy na podstawie analizowanych tekstów sanskryckich i skontrastowania ich z tym znanym nam współcześnie. Elementy te stworzyć mają fundament wykorzystywany w dalszych badaniach.

Zestawienie tych dwóch perspektyw (klasycznych Indii i współczesnego Zachodu) może wydawać się nieuprawnionym nadużyciem. Jednakże rozważania te skierowane są do badaczy wyrosłych i wykształconych w duchu nauki i kultury zachodniej. Istnieje więc ryzyko, że mimowolnie nakładać będą typowe dla swojego środowiska schematy myślenia na kulturowe i artystyczne zjawiska Indii. Uświadomienie sobie tych podstawowych różnic pozwoli na uniknięcie uproszczeń czy aberracji. Nie będziemy się tutaj zajmować porównywaniem różnych historycznych czy współczesnych definicji pojęcia sztuki, bo żadna z nich i tak nie odpowiada tej indyjskiej.

Porównanie klasycznej teorii sztuki indyjskiej ze starożytną myślą grecką wydaje się tyleż kuszące, co niebezpieczne. Podobieństwa, które możemy odnaleźć, są bowiem w dużej mierze powierzchowne i jedynie w ogólnym zarysie zbieżne, zupełnie zaś odrębne w fundamentach, z których wyrosły oraz pod względem konsekwencji, do których prowadziły.

Świat okcydentalny – perspektywa dzisiejsza

Klasyfikacje i definicje sztuki w Europie zmieniały się wielokrotnie w wyniku przemian światopoglądowych, kulturowych, społecznych. W starożytności za sztukę uznawano wytwór rąk ludzkich (*techne*), a zatem również rzemiosło (Obolevitch 2014: 62), które później zyskało status sztuki użytkowej w kontrze do malarstwa i rzeźby jako dziedzin sztuki wysokiej. Odzwierciedlenie tego podejścia zaobserwować możemy dziś w świecie akademickim (kształcenie uniwersyteckie w zakresie historii sztuki skupia się przede wszystkim na sztukach plastycznych i architekturze) oraz w muzeach (gdzie zasadniczą część wystawy stanowią zabytki sztuk plastycznych). Poszczególne dyscypliny sztuki traktowane były łącznie lub odrębnie w zależności od nurtu (np. secesyjne łączenie rzemiosła, sztuk plastycznych i teatru) i tendencji w świecie naukowym. Dziś coraz częściej badacze stosują perspektywę globalną, przyglądając się relacjom i połączeniom różnych dyscyplin sztuk wizualnych i performatywnych. Nie zmienia to jednak faktu, że kształcenie odbywa się cały czas w tradycyjnych dyscyplinach – historia sztuki (sztuki plastyczne i architektura), muzykologia, teatrologia, antropologia kulturowa (sztuka ludowa), kulturoznawstwo (ogólnie rozumiana kultura współczesna). Stąd też popularny jest podział na sztuki wizualne i performatywne, który nie przypisuje poszczególnych artefaktów do dyscyplin naukowych, a klasyfikuje je ze względu na działanie artysty i jego rezultat.

Warto również podkreślić, że sztuka Orientu wciąż w dużej mierze trafia do muzeów etnograficznych, a nie do muzeów sztuki.

Świat indyjski – tradycja

Indyjskie traktaty teoretyczne wskazują na zgołą inną klasyfikację działań o charakterze twórczym, a mianowicie podział na dwie kategorie: *drśya* ('to, co do oglądania') oraz *śravya* ('to, co do słuchania'). Do pierwszej kategorii zalicza się te dyscypliny, których artefaktem jest obraz realny (np. malarstwo) i które odbierane są za pomocą zmysłu wzroku (np. teatr – *nāṭya*). W drugiej zaś zawierają się sztuki, które oddziałują na odbiorcę poprzez zmysł słuchu (np. muzyka) (Shastri 1961: 1). Wyraźnie więc klasyfikacja owa oparta jest na określeniu zmysłu dominującego w odbiorze danego dzieła sztuki. Należy tu również podkreślić, że poezja sanskrycka (*kāvya*) posługuje się takim samym podziałem, gdzie *drśya* (lub *prekśya*) oznacza dramaty i pieśni (gatunki przeznaczone do przedstawiania na scenie

z użyciem wizualnych środków ekspresji), a *śravya* – poematy przeznaczone wyłącznie do recytowania. Pojęcia te funkcjonują zatem jako terminy techniczne w dwóch obszarach – teorii sztuki i klasyfikacji gatunków literackich, i tak stosowane są dzisiaj¹.

***Nāṭya-śāstra* – Traktat o teatrze**

Najważniejszym traktatem teoretycznym dla sztuki indyjskiej jest *Nāṭya-śāstra*, który powstawał (uwzględniając szerokie datowanie) od II w. p.n.e. do IV w. n.e. Tradycyjnie za autora uważa się wieszczę Bharatę, a okoliczności powstania tekstu opisuje pierwszy rozdział, w którym to pozostali bogowie poprosili boga Brahmę, by stworzył dla nich rozrywkę, która będzie przyjemna i dla oczu, i dla uszu:

deva-dānava-gandharva-yakṣa-rakṣo-mahoragaiḥ |
jambudvīpe samākrānte lokapāla-pratiṣṭhite ||
mahendra-pramukhair devair uktaḥ kila pitāmahaḥ |
krīḍāniyakam icchāmo dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet || 1.10-11
([Bharata] 1934: 10)

Gdy Dżambudwipa została zamieszkała przez bogów, danawów, gandharwów, jakszasów, rakszasów i wielkie węże² oraz została zabezpieczona przez strażników świata, bogowie z Indrą na czele powiedzieli: „O, Brahmo, chcielibyśmy rozrywki, która byłaby i do oglądania, i do słuchania”. [tłum. autorki]³

Nāṭya-śāstra jest przez Brahmę nazywana dalej *nāṭya-veda*, czyli *wedą*⁴ teatru. By uprawomocnić to twierdzenie, Brahma wskazuje, że wziął z *Rygwedy* recytację, z *Samawedy* śpiew, z *Jadźurwedy* działania

¹ Zob. struktura Indira Gandhi National Centre for the Arts.

² Wymienione tu grupy to mityczne klasy demonów i istot półboskich.

³ Tłumaczenie dosłowne: „[Gdy] Dżambudwipa [została] zamieszkała przez bogów, danawów, gandharwów, jakszasów, rakszasów [i] wielkie węże [oraz została] zabezpieczona przez strażników świata, Praprzodek (Brahma) [został] zagadnięty przez bogów z Wielkim Królem (Indra) na czele: «Chcemy rozrywki, która byłaby do oglądania i do słuchania»”. Por.: Ghosh (1967).

⁴ *Weda* (sansk. *veda*) – zbiór czterech najważniejszych ksiąg (*samhita*) o charakterze religijno-rytualnym z okresu wedyjskiego. W jej skład wchodzi: najstarsza *Rygweda* (rytuały publiczne), *Samaweda* (hymny śpiewane podczas rytuałów), *Jadźurweda* (formuły ofiarne) i najmłodsza *Atharwaweda* (rytuały domowe).

teatralne, z *Atharwawedy* smak (*rasa*)⁵ ([Bharata] 1934: 14). Pojęcie smaku jest kluczowe dla teorii sztuki indyjskiej, dlatego w dalszej części zostanie omówione dokładniej.

W kolejnych strofach zaś pojawia się stwierdzenie, że ze sztuki teatralnej rodzą się inne sztuki:

dharmyam arthyam yaśasyam ca sôpadeśyam sasaṅgraham |
 bhaviṣyataś ca lokasya sarva-karmânudarśakam ||
 sarva-śāstrârtha-sampannam sarva-śilpa-pravartakam |
 nātyākhyam pañcamam vedam sêtihasam karomy aham || 1.14.3-
 15.2 || ([Bharata] 1934: 13)

Stwarzam piątą wedę, zwaną [wedą] teatru, [której towarzyszą]
 opowieści,
 [która daje] dharmę⁶, bogactwo [i] sławę, [zawiera] kompendium
 i pouczenie,
 ukazuje wszystkie działania przyszłego świata,
 zawiera treść wszystkich traktatów, inicjuje wszystkie sztuki.
 [tłum. autorki]

Autor traktatu podkreśla nadrzędną rolę teatru jako dyscypliny, z której wywodzą się inne sztuki (*śilpa*). Pod użytym tu terminem mieszczą się nie tylko malarstwo i rzeźba, ale też rzemiosło i architektura. Wszystkie te dziedziny początkowo miały status pomocniczych czy służebnych w teatrze – projektowanie pawilonów teatralnych (architektura), dekoracje i charakteryzacja (rzeźba, malarstwo, rzemiosło), bowiem każdy typ postaci i każdy smak (*rasa*) wyrażane miały być za pomocą konkretnych barw, kostiumów i ornamentów (Lidova 2013: 196).

Bāhya-kalā

Odzwierciedlenie tego szerokiego podejścia do dyscyplin artystycznych widzimy również w zbiorze sześćdziesięciu czterech sztuk czy publicznych działań artystycznych (*bāhya-kalā*), który znajdziemy m.in. w *Kamasutrze* Watsjajany. Tu obok śpiewu i muzyki pojawia się dodatkowo sztuka barwienia ciała, dobierania szat, a także jubilerstwo, układanie mozaik i rysowanie. W zbiorze tym nie jest zary-

⁵ Strofa 1.17.

⁶ *Dharma* – jedno z kluczowych pojęć etyki hinduistycznej, stanowiące najistotniejszą wartość w życiu człowieka. Oznacza właściwe postępowanie, prawość, moralność.

sowana żadna hierarchia działań, są one sobie równorzędne, choć dla osoby wykształconej w kulturze zachodniej większość z nich nie zalicza się w ogóle do dziedziny sztuki (np. sztuka konwersacji) lub traktowane są jako dziedziny pomocnicze sztuki (np. malowanie kamieni i paciorków).

gītaṃ vādyam nṛtyam ālekhyam viśeṣaka-chedyam taṇḍula-kusuma-
vali-vikārāḥ puṣpāstaraṇam daśana-vasanāṅga-rāgaḥ maṇibhūm-
ikākarma śayanaracanam udakavādyam udakāghātaḥ citrāś ca yogāḥ
mālya-grathana-vikalpāḥ śekhara-kāpiḍayojanam nepathya-prayogāḥ
kaṇṇapattrabhaṅgāḥ gandhayuktiḥ bhūṣaṇa-yojanam aindrajalāḥ kau-
cumārāś ca yogāḥ hastalāghavam vicitra-śāka-yūṣa-bhakṣya-vikāra-
kriyā pānakarasarāgāsavayojanam sūcivānakarmāṇi sūtrakriḍā viṇā-
ḍamaruka-vādyāni prahelikā pratimālā durvācaka-yogāḥ pustaka-
vācanam nāṭakākhyāyikā-darśanam kāvya-samasyā-pūraṇam paṭṭikā-
vetra-vāna-vikalpāḥ takṣa-karmāṇi takṣanam vāstu-vidyā rūpyara-
tnaparikṣā dhātuvādaḥ maṇi-rāgākara-jñānam vṛkṣāyurveda-yogāḥ
meṣa-kukkuṭa-lāvaka-yuddha-vidhiḥ śukasārikāpralāpanam utsādane
saṃvāhane keśa-mardane ca kauśalyam akṣaramuṣṭikā-kathanam
mlecchita-vikalpāḥ deśabhāṣā-vijñānam puṣpa-śakaṭikā nimitta-
jñānam yantramātrkā dhāraṇamātrkā sampāṭhyam mānasi kāvya-
kriyā abhidhāna-kośaḥ chando-jñānam kriyā-kalpaḥ chalitakayogāḥ
vastragopanāni dyūta-viśeṣā ākarṣakriḍā bāla-kriḍanakāni vainayi-
kinām vaijayikīnām vyāyāmikinām ca vidyānām jñānam iti catuṣṣa-
ṣṭir aṅgavidyāḥ kāmasūtrasyāvayavinyāḥ || [1.3.14] (Vātsyāyana
1900).

A oto sześćdziesiąt cztery nauki pomocnicze stanowiące dziedziny nauki o Miłowaniu: śpiew, muzyka, taniec, rysunek i kaligrafia, sporządzanie ozdób na czoło, układanie mozaik w świątyni z kolorowych ziaren ryżu lub z kwiatów, nianie kwiatów dla celów dekoracyjnych, barwienie zębów, ubioru i ciała, układanie posadzek ze szlachetnych kamieni, sztuka przygotowania łoża, gra na czarkach wypełnionych wodą, pryskanie wodą, rzucanie uroku, splatanie girland, stosowanie wieńców i girland dla ozdoby włosów, znawstwo ubioru, ozdabianie uszu, stosowanie pachnideł, używanie biżuterii, magia, wiedza tajemna Kućumary, zręczność rąk, przyrządzanie takich potraw jak rozmaite jarzyny i zupy oraz soków pitnych i napojów podniecających, sztuka posługiwania się igłą i dziergania, sporządzanie cacek z włókien lotosu, gra na lutni i kociołku, układanie girland strof, umiejętność recytowania trudnych do wymówienia fraz, sztuka czytania książek na głos, przedstawianie

dramatów i opowieści, uzupełnianie strof, sztuka splatania mat z trzciny, umiejętność toczenia przedmiotów z drewna, stolarka, sztuka budowania domów, znajomość monet i klejnotów, znajomość minerałów, znajomość arkanów sztuki barwienia kamieni szlachetnych, zasady pielęgnacji drzew, zasady walki baranów, kogutów i przepiórek, ćwiczenie papug i szpaków w mówieniu, znajomość trzech rodzajów masażu, umiejętność posługiwania się szyfrem w rozmowie, umiejętność mówienia na sposób niby-barbarzyński, znajomość obcych krajów i języków, sporządzanie kwietnych wózeków, umiejętność określania głosów z nieba jako dobry lub zły omen, umiejętność konstruowania machin, ćwiczenie pamięci, współrecytacja, sztuka rozwiązywania rebusów, komponowanie poezji, znajomość encyklopedii i słowników, znajomość zasad metryki i zasad krytyki literackiej, umiejętność charakteryzacji przez ubiór, znajomość arkanów gier hazardowych, znajomość szczególnych rodzajów gry w kości, znajomość gier i zabaw dziecięcych, zasady etykiety, znajomość sztuki zwyciężania oraz gimnastyka (Watsjajana 1985: 22).

Viṣṇu-dharmôttara-purāna

Innym tekstem niezwykle ważnym dla sztuk plastycznych jest *Viṣṇu-dharmôttara-purāna*, datowana na VI w. n.e. Jest to dodatek do utworu *Viṣṇu-purāna*, a jego trzeci rozdział (*khaṇḍa*) przedstawia reguły tworzenia wizerunków przekazane w formie dialogu między wieszczem Markandeją a Wadźrą. Oto fragment, który ilustruje początki sztuki i zależności między dyscyplinami na płaszczyźnie formalnej, środków wyrazu, teorii wyrazu artystycznego:

Wadźra: Opowiedz mi o tworzeniu wizerunków bóstw, by te pozostawały zawsze blisko i były zgodne z śaśtrami.

Markandėja: Ten, kto nie zna zasad malarstwa, nie zrozumie cech wizerunku. [...] Lecz bez wiedzy na temat sztuki tańca reguły malarstwa są trudne do zrozumienia. [...] Reguł tańca zaś nie można zrozumieć bez znajomości muzyki, [...] a tej bez zrozumienia sztuki śpiewu. [...] Ten, który zna reguły śpiewu, zna wszystko właściwie.

Wadźra: O, najlepszy z podtrzymujących dharmę, opowiedz mi o sztuce śpiewu, ponieważ ten, który zna sztukę śpiewu, jest najlepszym z ludzi i wie wszystko (Kramrich 1928: 31). [tłum. autorki]

Jako że malarstwo nie było początkowo traktowane jako samodzielna dyscyplina artystyczna, nie miało również wielkiego znaczenia, dlatego tak ważny jest powyższy traktat. Nadając podstawy teoretyczne, systematyzując i regulując obowiązujące sposoby tworzenia wizerunków, tekst ten stanowił o podniesieniu rangi malarstwa⁷. Po raz kolejny widzimy tu zależności pomiędzy poszczególnymi dziedzinami i to, jak wzajemnie się przenikały.

Teoria zmysłów

Klasyczne indyjskie szkoły filozoficzne rozpoznają pięć lub sześć zmysłów. Poza znanymi nam pięcioma Arystotelesowskimi (wzrok, słuch, smak, zapach, dotyk) jest jeszcze *manas* (umysł). Oczywiście szkoły różnią się między sobą w definiowaniu zmysłów, ich relacji itd. Nie wszystkie uznają *manas* za zmysł, generalnie jednak łączy się on z nimi (Dreyfus 2007: 92). Jest to rodzaj zmysłu lub organu wewnętrznego, który odbiera i przetwarza informacje od zmysłów zewnętrznych i przekazuje je intelektowi (*buddhi*). Szkoła *njaji* i buddyści szkoły *therawady* uważają, że to dzięki niemu możliwe jest spójne postrzeganie jednego przedmiotu odbieranego za pomocą różnych zmysłów (np. wzrok i dotyk) (Sen 1966: 33-35). Bardzo istotne więc dla zrozumienia tego, jak zachodzi proces odbioru sztuki w teorii indyjskiej, jest zrozumienie roli i funkcji umysłu, który łączy dane zmysłowe ze wspomnieniami istniejącymi w odbiorcy, tworząc w ten sposób nowe wrażenia.

Poziomy odbioru sztuki

W świecie zachodnim możemy mówić o trzech poziomach odbioru sztuki: estetycznym, emocjonalnym i intelektualnym. Po pierwsze, możemy orzec o dziele sztuki, że jest piękne, tj. odznacza się doskonałością, spójnością, harmonią, jednością formy i treści. Po drugie, możemy określić, czy dzieło nas „porusza”, tj. czy oddziałuje na nas w sposób emocjonalny. Po trzecie, możemy odczytać przekazywaną poprzez środki wyrazu treść. O wielkości dzieła decydują wszystkie te czynniki, jednakże, co jest tutaj najważniejsze, nawet jeśli dzieło porusza odbiorcę, to doceniamy kunszt, wyobraźnię i talent artysty oraz piękno dzieła (Schapiro 1994: 33-45). Odczucia widza są ele-

⁷ O malarstwie, jego roli i elementach więcej w Nardi (2006).

mentem istotnym, jednakże stanowią zaledwie punkt wyjścia do oceny, która nakierowana jest na obiekt i twórcę.

W Indiach teorię odbioru sztuki opisuje teoria smaku (*rasa*), wspomniana wcześniej, a opisana przez traktat *Nāṭya-śāstra* i rozwijana w traktatach z zakresu literatury, teatru oraz sztuk plastycznych.

Teoria smaku⁸

Tym, co odróżnia dzieło sztuki od wytworu naturalnego, jest smak. Celem sztuki jest wzbudzenie z góry określonego smaku u odbiorcy. Służą temu środki wyrazu artystycznego, kostium i inne elementy sceniczne. W teatrze aktor za pomocą odpowiednich gestów ciała i mimiki, a także poprzez odgrywanie stanów wewnętrznych oraz zewnętrzne oznaki emocji i odczuć (np. łzy) winien wzbudzić w odbiorcy odpowiedni stan czy nastrój, do którego w prawdziwym świecie prowadziłyby sekwencja pewnych wydarzeń, przeżyć i emocji. Sztuka ma wzbudzić ten stan z pominięciem rzeczywistych wydarzeń, przypominając je odpowiednimi środkami wyrazu (Ghosh 1957: 7-8; Lidova 2013: 189, 195; Pandey 2008: 20-34). Stopień oddziaływania na odbiorcę jest zatem miarą jakości dzieła sztuki.

Późniejszy, bo pochodzący z X w. n.e., traktat *Daśa-rūpa*, którego autorem jest Dhanamjaya, wskazuje, że to z teatru właśnie wywodzi się smak i właśnie teatr jest sztuką mu właściwą:

daśadhâiva rasâśrayam | 1.10 | (Haas 1912: 3)

[Teatru] jest dziesięć typów i jest on siedzibą smaku. [tłum. autorki]

Mimo tak silnego podkreślenia przynależności smaku do sztuki teatralnej, *Viṣṇu-dharmôttara-purāna* uważa, że stosuje się ona tak samo do malarstwa, rzeźby itd., uprawomocniając w ten sposób jej status jako wrażenia estetycznego właściwego wszystkim dziedzinom sztuki.

Nāṭya-śāstra wymienia osiem stanów wewnętrznych (*sthayi-bhāva*) i odpowiadających im smaków (*rasa*). Komentator Abhinawagupta dodaje do tego dziewięć smaków, a późniejsze teksty jeszcze dwa. Nie ma jednak wątpliwości, że podstawowym i uznawanym przez wszystkich modelem jest ten opisany w rozdziale szóstym traktatu, a składają się nań odpowiednio pary: *rati* (miłość) – *śṅgāra* (smak romantyczny); *hasya* (radość) – *hāsyā* (smak komiczny); *śoka* (smu-

⁸ Obszerna bibliografia z zakresu teorii rasy znajduje się w Lidova (2013).

tek) – *kāruṇya* (smak tragiczny); *krodha* (złość) – *raudra* (rozwścieczony); *utsaha* (energia) – *vīra* (smak heroiczny); *bhaya* (strach) – *bhayānaka* (smak przerażający); *jugupsa* (obrzydzenie) – *bībhatsa* (wstręt); *vismaya* (zaskoczenie) – *adbhuta* (zadziwiony).

Dzieło sztuki ma pobudzać konkretne emocje, które istnieją w odbiorcy. Z emocji tych powstaje smak. Odbiór estetyczny dzieła jest zatem wynikiem odbioru emocjonalnego. Dotyczy świata wewnętrznego odbiorcy, a nie zewnętrznej formy dzieła, która służy wzbudzeniu emocji. Sztuka stymuluje i inicjuje emocje, posługując się odpowiednimi narzędziami. W przypadku teatru są to m.in. gesty, mimika, malowanie ciała, kostium, które później stały się również obowiązkowymi komponentami w innych sztukach wizualnych, np. malarstwie. Proces ten opisał Nandikeśvara w traktacie klasyfikującym gesty i tłumaczącym ich znaczenie *Abhinaya-darpaṇa*, czyli zwierciadło gestów:

yato hastas tato dṛṣṭir yato dṛṣṭis tato manaḥ |
yato manas tato bhavo yato bhavas tato rasah || 37 || (Ghosh 1957: 85)

Spojrzenie [podąża za] dłonią, umysł [podąża za] spojrzeniem,
stan wewnętrzny [podąża za] umysłem, a za stanem wewnętrznym –
smak. [tłum. autorki]

Widzimy więc, że to opisywany wcześniej umysł jest ośrodkiem powstawania smaku. Przetwarza on wrażenia zmysłowe i przyporządkowuje do nich odpowiednie zapamiętane emocje (*bhāva*), które wywołują żądany stan w odbiorcy.

Porównanie podejść Zachodu i Wschodu do sztuki

Sztuka indyjska przynależy do szerszej kategorii, jaką jest sztuka Wschodu. Oczywiście jest, że nie sposób sformułować żadnej uniwersalnej formuły, która mogłaby znaleźć zastosowanie w przypadku wszystkich wschodnich kultur, charakteryzujących się przecież niezmierną różnorodnością, zarówno jeśli chodzi o teoretyczne podstawy, jak i rzeczywiste wytwory. Nie zmienia to jednak faktu, że ujęcie omawianej tematyki w kontekście cywilizacji indyjskiej może okazać się pomocne także w badaniach nad innymi obszarami Azji, zwłaszcza w perspektywie komparatystycznej, zainspirować naukowców, zasugerować pewne trendy metodologiczne, a przede wszystkim uwrażliwić na niektóre, często pomijane lub niedosta-

tecznie uświadamiane sobie przez nich zagadnienia, w których różnice między zachodnim i wschodnim kręgiem kulturowym sięgają najgłębszych poziomów rozumienia zjawisk w sztuce i są szczególnie brzemiennie w skutkach.

Po pierwsze, podział sztuki w świecie zachodnim jest nakierowany na autora i środki przekazu, których zdecydował się użyć (sztuki wizualne i performatywne), natomiast w świecie indyjskim stanowi o nim osoba odbiorcy i to, w jaki sposób odbiera sztukę (za pomocą wzroku lub słuchu – wizualne i audialne). W tradycji indyjskiej obserwujemy również wyraźny nacisk na współzależność różnych dyscyplin artystycznych, które w świecie zachodnim wydają się niepowiązane (np. rzeźba i muzyka). Pociąga to za sobą także rozgraniczenie na sztuki odbierane jedno- i wielozmysłowo. Podkreślić należy również, że pojęcie sztuk wizualnych w kontekście Indii klasycznych ma zakres znacznie szerszy niż we współczesnej historii sztuki.

Odbiór sztuki według zachodniej koncepcji nakierowany jest na dzieło (oceniaamy artefakt, jego znaczenie, ideę w nim zawartą), czyli na to, co na zewnątrz, zaś w świecie indyjskim – na odbiorcę i na to, co wewnątrz (oceniaamy wzbudzenie smaku u odbiorcy).

Określenie zakresu pola sztuki, jej podziału i wzajemnych relacji jest zatem niezbędne w badaniu wielu przejawów kultury oraz działalności człowieka. Jak widzimy, po uwzględnieniu scharakteryzowanych powyżej czynników, obszar badawczy w przypadku sztuki indyjskiej automatycznie się powiększa, gdyż wedle traktatów nie jesteśmy w stanie na przykład zrozumieć malarstwa bez przeanalizowania tańca. Gesty postaci przedstawionych na obrazie pochodzą z teorii teatru i dopiero wychodząc od tego punktu, możemy z właściwej perspektywy prześledzić ich rozwój i znaczenie.

Bibliografia

- [Bharata]. 1934. *Nāṭya-śāstra with the Commentary of Abhinavagupta*. Baroda: Oriental Institute.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dreyfus, Georges, Evan Thompson. 2007. Asian Perspectives: Indian Theories of Mind: P. D. Zelazo, M. Moscovitch, E. Thompson (red.). *Cambridge Handbook of Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 89-114.

- Ghosh, Manmohan. 1957. *Nandikeśvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture Used in Hindu Dance and Drama*. Tłumaczenie: Nandikeśvara. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.
- Ghosh, Manomohan. 1967. *The Nāṭyaśāstra. Completely Translated for the First Time from the Original Sanskrit with an Introduction, Various Notes and Index, vol. 1*. Tłumaczenie: Nāṭyaśāstra. Calcutta: Manisha Granthalaya.
- Haas, George C. O. 1912. *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhananjaya*. Tłumaczenie: Dhananjaya. New York: Columbia University Press.
- Kramrich, Stella. 1928. *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Making*. Calcutta: Calcutta University Press.
- Lidova, Natalia. 2013. Rasa in the Nāṭyaśāstra – Aesthetic and Ritual, *Indologica Taurinensia* 39, 187-212.
- Nardi, Isabella. 2006. *The Theory of Citrasūtras in Indian Painting. A Critical Re-evaluation of their Uses and Interpretations*. London: Routledge.
- Obolevitch, Teresa. 2014. Estetyka w rozumieniu Władysława Tatarkiewicza i Aleksego Łosiewa. Próba analizy porównawczej, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 2 (2014), 59-69.
- Pandey, Kanti Chandra. 2008. *Comparative Aesthetics. Vol. I: Indian Aesthetics*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Schapiro, Meyer. 1994. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*. New York: George Braziller.
- Sen, R. K. 1966. *Aesthetic Enjoyment. Its Background in Philosophy and Medicine*. Calcutta: University of Calcutta.
- Shastri, Surendra Nath. 1961. *The Laws and Practice of Sanskrit Drama, book 1: Laws of Sanskrit Drama*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- [Watsjajana, Mallanaga]. 1985. *Kamasutra – czyli Traktat o Miłowaniu*. Tłum. M. K. Byrski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Źródła internetowe

- Watsjajana, Mallanaga. 1900. *Kāmasūtra with Commentary of Yasodhara*. Nirnayasagarayantralaya, <http://kjc-fs-cluster.kjc.uni-heidelberg.de/dcs/index.php?contents=texte>

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2013-2017 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant”.

Abstract**The Field of Visual Art in Classical India**

The objective of this paper is to identify and define the main differences in modern Western and Classical Indian approaches to the theory of art, and by extension to the work of art itself. It is important in research on the history of art to avoid a cultural bias resulting from different theoretical approaches towards art and the basis of visual culture. Three main areas are examined: the classification of art or art disciplines, the theory of the senses and strategies in the perception of art.

The first part analyses concerns about the origin of art, its boundaries and inner divisions. This serves to identify the scope of the Field of Art, connections between disciplines (theatre, music, painting, sculpture, etc.), and their position in the Art World. The following Sanskrit treatises serve as a basis: Nāṭya-śāstra, Kāma-sūtra, Viṣṇu-dharmōttara-purāṇa.

A significant distinction can be found in the theory of the senses. Based on *Samyutta Nikāya*, Nyāya-sūtra, Vaiśeṣika-sūtra, etc. classical concepts of sensual perception and their roles are examined, with special emphasis on the position of the mind (manas) as a sixth sense or inner organ linked to senses.

With that background, a brief analysis of the theory of taste (rasa), including the roles of emotion (bhāva) and mind (manas), is presented.

Keywords: Classical India, visual arts, field of art, theory of art, theory of taste, theory of the senses