

MAGDALENA BRYŁA

## ELEMENTY RELIGIJNE W INDYJSKIEJ ESTETYCE TEATRU

Początków teatru w Indiach można dopatrzeć się w dawnych elementach kultury subkontynentu. Wywodzą się one z tradycji sięgających czasów przed naszą erą. Teatr indyjski od zawsze był różnorodny, dlatego trudno podać jego monogenezę. Praca ta jest wprowadzeniem do kwestii początków teatru indyjskiego i próbą odnalezienia w nim elementów religijnych.

### TEATR W INDIACH

Niektórzy badacze łączą powstanie teatru z praktykami recytacji świętych hymnów<sup>1</sup>. Również oprawa ofiary w koncepcji aryjskiej może przypominać występ teatralny<sup>2</sup>. Naśladownictwo idei wywiedzionych z wierzeń i rytuałów nie jest jednak ich dokładnym odwzorowaniem. Teatr i dramat łączą się z ofiarą przez wykorzystanie symbolicznego znaczenia. Maria Krzysztof Byrski stwierdza, że antyczny teatr indyjski długo ukrywał się właśnie w rytualnych czynnościach ofiarnych (podobnie jak inne sztuki — *śilpa*)<sup>3</sup>.

Nie jest to jedyny element, który składa się na wielowiekową tradycję teatralną. Wśród innych należy wymienić: pantomimę, taniec, pieśń czy recytację<sup>4</sup>. Zapis w *Prawie Manu* wyjaśnia, że przed pojawieniem się zawodu aktora istniała instytucja mimów, która wykształciła podłoże dla później-

---

Mgr MAGDALENA BRYŁA — doktorantka Instytutu Religioznawstwa UJ; adres do korespondencji: ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków; email: [magdalena.m.bryla@gmail.com](mailto:magdalena.m.bryla@gmail.com).

<sup>1</sup> Elżbieta KOLDRZAK, „Cechy dystynktywne teatru indyjskiego”, w: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. Przemysław Piekarski (Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998), 67.

<sup>2</sup> Maria Krzysztof BYRSKI, „Teatr najantycywniejszy”, *Pamiętnik Teatralny* 18 (1969), 1–2: 12.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> *Słownik wiedzy o teatrze*, red. Dariusz Kosiński (Bielsko-Biała: ParkEdukacja, 2005), 356.

szych trup teatralnych<sup>5</sup>. Szczególna uwaga należy się tańcowi, gdyż stał się bardzo ważnym czynnikiem wpływającym na teatralną tradycję<sup>6</sup>. Wskazuje na to samo znaczenie słowa *natja*, określające jednocześnie taniec i działalność aktorską. Tytuł najważniejszego pisma traktującego o tej tematyce, *Natjaśastra*, może być przetłumaczony jako *Traktat o sztuce aktorskiej i tanecznej*<sup>7</sup>. Stanisław Schayer zwraca również uwagę na rolę elementów ludowych. Przywołuje tutaj popularne widowiska teatru cieni i marionetek<sup>8</sup>. Wzmianki o nich pojawiają się już u Patańdzalego (około II wieku p.n.e.). W swoim komentarzu nadmienia o ludziach, którzy przekazują opowieści ilustrowane obrazami<sup>9</sup>.

Bogate zaplecze działalności artystycznej wpłynęło na wykształcenie konkretnych form dramatycznych. Udokumentowana historia teatru w Indiach zaczyna się z powstaniem dramatu sanskryckiego, czyli około 400 r.<sup>10</sup> Sztuka teatralna przetrwała do dzisiaj, jej popularność jednak maleje. Zmniejszającą się rolę teatru w Indiach tłumaczy się zwiększeniem popularności przemysłu filmowego<sup>11</sup>. Rosnące w siłę kino przyciąga znacznie więcej widzów niż widowiska teatralne. Nie oznacza to, że formy teatralne uległy całkowitemu zapomnieniu. Nadal można spotkać różne odmiany teatru.

Indyjskie sztuki sceniczne są niczym boskie wizerunki Śiwy, który wykonuje swój niszczycielski, ale zarazem twórczy taniec *tandawa*<sup>12</sup>. Konglomerat form teatralnych jest jednością. Podobnie jak liczne boskie ręce w tańcu, które przynależą do tego samego źródła, będąc kończynami jednego ciała<sup>13</sup>.

W celu analizy owego zjawiska warto odwołać się do przekazów źródłowych. Źródła, z których można czerpać wiedzę na temat indyjskich form teatralnych, to przede wszystkim bogata literatura dramatyczna i traktaty teoretyczne poświęcone teatrowi<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> Stanisław SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, w: TENŻE, *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane* (Warszawa: PWN, 1988), 24.

<sup>6</sup> Margot BERTHOLD, *Historia teatru*, przeł. Danuta Żmij-Zielińska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980), 39.

<sup>7</sup> Ibid., 38.

<sup>8</sup> S. SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, 14.

<sup>9</sup> M. BERTHOLD, *Historia teatru*, 45.

<sup>10</sup> Kazimierz BRAUN, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku* (Lublin: Norbertinum, 2000), 195.

<sup>11</sup> Marzena MAGNUSZEWSKA, „Geneza współczesnego teatru indyjskiego”, w: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. Przemysław Piekarski (Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998), 130.

<sup>12</sup> Kapila VATSYAYAN, *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams* (New Delhi: National Book Trust, 1980), 1.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> S. SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, 16.

## NATJAŚASTRA – KOMPENDIUM WIEDZY O TEATRZE

Jednym z najsłynniejszych traktatów dotyczących teatru jest wspomniana już *Natjaśastra*. Ostateczną kompilację utworu datuje się na III wiek n.e.<sup>15</sup>, najstarsze jednak fragmenty dzieła mogą sięgać nawet II wieku p.n.e.<sup>16</sup> Za autora *śastry* uważa się mitycznego wieszca Bharatę.

Tekst jego autorstwa stanowi małą encyklopedię teatru. Na kartach trzydziestu sześciu rozdziałów porusza rozliczne kwestie dotyczące działań widowiskowych. Trudno zliczyć wszystkie tematy zawarte w owym dziele. Warto jednak wspomnieć o opisie mitycznych początków teatru, teorii estetycznej, wskazówkach budowy sal widowiskowych czy radach dla aktorów oraz innych osób, których praca składa się na sukces przedstawienia.

## MITYCZNOŚĆ TEATRU

Mityczne początki teatru, jego boską kreację opisaną w I lekcji, można połączyć z hinduskim rytuałem i religią<sup>17</sup>. *Natjaweda*, czyli wiedza o teatrze, przez prostotę i głębię swego przekazu może dotrzeć do wszystkich adeptów hinduizmu<sup>18</sup>. Jej religijne znaczenie zostaje podkreślone przez formę przekazu tajników teatralnych Bharacie. Dokonuje się to dzięki boskiej mocy Brahmę<sup>19</sup>. Praźródło teatru zostaje osadzone w sferze ściśle religijnej.

Elementy składające się na sztukę teatru zostały zaczerpnięte z *Wed*, czterech świętych ksiąg hinduizmu. Z *Rigwedy* wywodzi się recytację, z *Samawedy* — intonację, z *Jadźurwedy* — gesty, a z *Atharwawedy* — doznania emocjonalne, które w widzu wywołuje przedstawienie teatralne<sup>20</sup>. Innymi słowy, ideę teatru można rozbić na kilka elementów, które łatwo przyporządkować do wedyjskich źródeł<sup>21</sup>.

Akt kreacji staje się wskazówką do interpretacji roli widowiska w świecie indyjskim. Sztuki sceniczne pojawiły się na ziemi, gdy ludzie zaczęli zanie-

<sup>15</sup> Halina MARLEWICZ. „Dramat staroindyjski w teorii i praktyce”. w: *Gliniany wózek. Dramat sanskrycki napisany przez Śudrakę*, oprac. Halina Marlewicz i Lidia Sudyka (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004), XXIV.

<sup>16</sup> EADEM, „O interpretacji idei *rasa* w staroindyjskiej teorii dramatu”, w: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. Przemysław Piekarski (Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998), 93.

<sup>17</sup> E. KOLDRZAK, *Cechy dystynktywne teatru indyjskiego*, 67.

<sup>18</sup> BHARATA MUNI, *The Natyaśastra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, przeł. Manomohan M. Ghosh, vol. I (Calcutta: Asiatic Royal Society), 2.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>20</sup> *Sanskrit Drama in Performance*, red. Rachel Van M. Baumer i James R. Brando (Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993), 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 49.

dbywać swoje powinności rytualne i religijne<sup>22</sup>. Teatr, jako dar bogów, miał przypomnieć o pierwiastku religijnym i odbudować porządek świata. Ofiara, jako podstawa trwania rzeczywistości, została symbolicznie przywrócona przez elementy widowiska.

Istnieją podstawy do połączenia wedyjskiej koncepcji ofiary z konwencją teatru indyjskiego. Przypisanie widowisku cech ofiary, a tym samym utożsamienie ich ze sobą, zawdzięcza się teoretykom (teologom) teatru<sup>23</sup>. Scena przemienia się dzięki temu w ołtarz ofiarny, a wystawianie spektaklu zapewnia utrzymanie w ładzie całego trójświata, czyli rzeczywistości w ogóle<sup>24</sup>. Teatr zatem nie jest jedynie formą rozrywki, ale również czynnikiem, który pomaga w trwaniu wszechświata. Choć działalność performatywna staje się w pewnym sensie odwzorowaniem rytu ofiarniczego, ich funkcje są różne. Rytuał pozostaje w sferze *dharmy*, a widowisko w sferze uczuć, *kamy*. Elżbieta Kołdrzak zauważa, że mamy tutaj do czynienia „z procesem odwzorowania rytuału ze sfery świadomości na sferę uczuć”<sup>25</sup>.

Również w I lekcji (*Natjaśastra*, I.119) pada definicja teatru: „Oto ta natura świata / Wraz ze szczęściem i nieszczęściem, / W gest i inne [trzy rodzaje] / Gry aktorskiej opatrzona / Teatrem jest nazywana”<sup>26</sup>. W działalności teatralnej nie chodzi zatem o negację zjawiskowości, ale o wykształcenie takiej postawy w widzu, która pozwoli na odczucie pełni, czyli Absolutu<sup>27</sup>. Celem jest wykształcenie uczucia akceptacji dla szczęścia i nieszczęścia, które są atrybutami rzeczywistości zjawiskowej. Dzięki temu zanika lgnięcie i uwikłanie. Pojawia się stabilność, dzięki której adept tak samo potraktuje szczęście i nieszczęście<sup>28</sup>. Teatr staje się symbolem tego procesu, ikoną najwyższego celu w życiu wyznawcy hinduizmu – *mokszy*<sup>29</sup>.

#### SAKRALNOŚĆ PRZESTRZENI TEATRALNEJ

Niestety do naszych czasów nie przetrwały żadne budynki teatralne budowane w Indiach. Nie ma też pewności, jak dokładnie wyglądały ani czy

<sup>22</sup> Manohar Laxman VARADPANDE, *History of Indian Theatre*, vol. I (New Delhi: Abhinav Publications, 1987), 1.

<sup>23</sup> M.K. BYRSKI, „Teatr najantycyjnniejszy”, 12.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> E. KOŁDRZAK, „Cechy dystynktywne teatru indyjskiego”. 69.

<sup>26</sup> Maria Krzysztof BYRSKI, „Indyjski teatr i dramat klasyczny”, w: *Światło słowem zwane*, red. Marek Mejor (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2007), 670.

<sup>27</sup> Ibid., 671.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

w ogóle istniały. W tej kwestii nadal pojawia się wiele pytań, które wciąż czekają na rozwiązanie. Już jednak sam Bharata, w II lekcji, poucza jak skonstruować odpowiednią scenę.

Klara Gonc-Moacanin twierdzi, że zawarte w *Natjaśastrze* opisy budynków teatralnych są jedynie hipotetycznymi charakterystykami sal teatralnych<sup>30</sup>. Idealność gmachów, wspomnianych przez Bharatę, ma ukazywać świętość przestrzeni teatralnej<sup>31</sup>. Badaczka zauważa w owym opisie liczne paralele do budowy świątyń. Uważa, że mamy tutaj do czynienia ze swoistą przestrzenią sacrum<sup>32</sup>. Brak materialnych dowodów, takich jak choćby szkice planów, modele czy w końcu ruiny, mogą świadczyć o poprawności tez stawianych przez Gonc-Moacanin. Również charakter spektakli i ich powiązanie z licznymi świętymi festiwalami hinduizmu przemawia na korzyść takiego rozumowania<sup>33</sup>. Budowa osobnych gmachów nie była konieczna, ponieważ spektakle najczęściej przedstawiano w świątyniach czy salach pałacowych<sup>34</sup>.

Przestrzeń codzienna, w której odgrywano spektakle, zamieniała się na czas widowiska w przestrzeń uświęconą. Odbywało się to dzięki rytuałom poprzedzającym przedstawienie, zwanym *purwaranga*. Składało się na nie wiele czynności będących wstępem do właściwego widowiska<sup>35</sup>.

Muzycy i śpiewacy zapowiadali występ tancerza wykonującego rytualny taniec *tandawa*<sup>36</sup>. Jest to jeden ze stylów tańca klasycznego, jak również kosmiczny taniec Śiwy, o którym wspomina *Natjaśastra* (szczególnie traktuje o tym III księga owego dzieła)<sup>37</sup>. W tym kontekście ruch nabiera dodatkowego znaczenia, jest odzwierciedleniem kreacyjnego tańca. Odgrywanie go na początku widowiska ma przenieść odbiorców w świat teatru. Jak zauważa Halina Marlewicz, ma to jeszcze bardziej podkreślić, że „uczestnicy spektaklu opuszczają sferę profanum, by na czas przedstawienia znaleźć się w sferze sacrum”<sup>38</sup>. Taniec uświęca przestrzeń spektaklu, a ruch staje się wieloznacznym środkiem komunikacji z tym, co boskie.

<sup>30</sup> Klara GONC-MOACANIN, „Natyamandapa: A Real or a Fictional Space of the Classical Indian Theatre”, *Nagoya Studies in Indian Culture and Buddhism* 2003, 23: 29.

<sup>31</sup> Ibid., 35.

<sup>32</sup> Ibid., 35–36.

<sup>33</sup> Ibid., 36.

<sup>34</sup> Ibid., 36.

<sup>35</sup> S. SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, 17.

<sup>36</sup> H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XX.

<sup>37</sup> Katarzyna SKIBA, „Klasyczny taniec indyjski jako ścieżka duchowego rozwoju”, *The Polish Journal of Arts and Culture* 2012, 1 (1): 160.

<sup>38</sup> H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XXI.

Również Indra, bóstwo konotowane wcześniej niż Śiwa z praktyką teatralną<sup>39</sup>, zostaje uhonorowany podczas rytuałów wprowadzających do widowiska. Na scenie zostaje symbolicznie umieszczona jego chorągiew — *dźardżara*, która ustanawia, niczym *axis mundi*, porządek przestrzeni<sup>40</sup>. Przypomina to rytualne zajęcie i kosmizację miejsca. Przestrzeń, w której będzie odbywało się przedstawienie, staje się miejscem zetknięcia z sacrum. Ma to swoje mitologiczne usprawiedliwienie w historii *dźardżary* jako znaku Indry, który zawsze będzie chronił wszystkie występy sceniczne<sup>41</sup>.

Kolejnym etapem *purwaranga* jest błogosławieństwo *nandi*, które recytowane jest przez dyrektora trupy aktorskiej. Tekst samego błogosławieństwa został zaczerpnięty z *Natjaśastry* i zawiera w sobie ogrom symboliki, którą można rozszyfrować, odwołując się między innymi do tradycji hinduizmu.

Wśród innych czynności wstępnych warto wymienić rytualne oczyszczenie miejsca (np. poprzez skrapianie wodą), odstraszenie demonicznych sił (aby nie zakłócały świętego widowiska), składanie ofiar z kwiatów, ryżu, słodyczy czy topionego masła (które są miłe bogom i świętym przodkom), rysowanie mandali z wizerunkami bóstw czy święcenie przedmiotów potrzebnych do wystawienia spektaklu (np. instrumentów muzycznych)<sup>42</sup>.

#### NATJARASA – „SMAKI” TEATRU

Wywołanie estetycznego poruszenia stawało się najważniejszym celem działalności artystycznej. Wskazówki dotyczące wystawiania spektakli poświęcały temu zagadnieniu wiele miejsca.

*Rasa* to pojęcie wieloznaczne, zmieniające się w toku dziejów. Pierwotnie oznaczało smak i sok, ale funkcjonowało również jako termin określający nektar, wodę, mleko, zapach, aromat, esencję, pragnienie, miłość, a nawet piękno<sup>43</sup>. Bharata, wykorzystując metaforykę „smakowania”, przybliżył owo doznanie emocjonalne<sup>44</sup>. Według niego artysta, podobnie jak kucharz, miesza określone składniki wyrazu artystycznego, by w efekcie otrzymać niepowtarzalny i jedyny w swoim rodzaju „smak”, doznanie estetyczne *rasa*.

<sup>39</sup> M.K. BYRSKI, „Teatr najantycyjnniejszy”, 12.

<sup>40</sup> S. SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, 17.

<sup>41</sup> Chandra Bhan GUPTA, *The Indian Theatre. Its Origin and Development Up To The Present Day* (Banaras: Motilal Banarasidass Publishers, 1954), 3.

<sup>42</sup> H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XX.

<sup>43</sup> K. SKIBA, „Klasyczny taniec indyjski”, 153.

<sup>44</sup> H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XLI.

Ta kategoria, ściśle związana z estetyką indyjską, staje się podstawowym i centralnym pojęciem nauki o pięknie<sup>45</sup>. Należy zaznaczyć, że od samego początku wiązana była szczególnie z teatrem, by potem wpłynąć również na inne dziedziny sztuki<sup>46</sup>. To właśnie *rasa* staje się ostatecznym i najważniejszym celem spektaklu, będąc konstytutywnym elementem każdego dramatu<sup>47</sup>.

Bharata wymienia osiem „smaków” obecnych w teatrze. Są nimi „smaki”: erotyczny (*śringara*), gniewny (*raudra*), bohaterski (*wira*), odrazy (*bibhatsa*), komiczny (*hasja*), współczucia (*karuna*), cudowności (*adbhuta*), trwogi (*bhajanaka*)<sup>48</sup>. W VI rozdziale *Natjaśastry* mityczny wieszcz zaznacza: „*rasa* wynika z połączenia [1] przedstawionych na scenie osób i okoliczności [...] w jakich występują, [2] efektów odczuwanych emocji podstawowych [...] i [3] ulotnych stanów, które im towarzyszą”<sup>49</sup>. Szczególnie ważne okazują się wymienione emocje podstawowe, inaczej stałe (*sthajibhawa*). Dla Bharaty doznanie estetyczne staje się sublimacją i intensyfikacją emocji podstawowych<sup>50</sup>. To one pobudzają odpowiednie „smaki” przedstawienia, każda z *rasa* ma wśród nich swój „odpowiednik” — „smak” erotyczny powstaje dzięki „smakowaniu” miłości (*rati*), gniewny — gniewu i złości (*krodha*) itd.<sup>51</sup> W tym celu twórcy teatralni stosują skodyfikowane środki wyrazu (takie jak mimika, gesty, kostiumy czy odpowiednia intonacja).

*Rasa* jest kanwą i wspornikiem estetyki teatralnej. Każdy element widowiska jest podporządkowany wzbudzeniu owego doznania. Również późniejsi myśliciele rozważali owo pojęcie. Z czasem koncept *rasa* zyskał znaczenie metafizyczne<sup>52</sup>. Należy pamiętać, że teoria estetyczna posiadała swoją autonomię. Jednoznaczne zrównywanie jej z soteriologią i mistyką wydaje się błędne.

Kaszmirski teoretyk Bhattanajaka porównywał doznanie estetyczne do stanów medytacyjnych<sup>53</sup>. Wspominał o charakterystycznym stanie błogości wywoływanym przez przeżycie estetyczne. Przyrównywał go do poznania mistycznej wiedzy o jedności *atmana* i *brahmana*<sup>54</sup>. Jako dominującą w este-

<sup>45</sup> Kinga KŁECZEK-SEMERJAK, „Indyjska teoria *rasa* jako doświadczenie estetyczne”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ – Nauki Humanistyczne* 2011, 3 (2) spec.: 184.

<sup>46</sup> Ibid..

<sup>47</sup> H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XLII.

<sup>48</sup> EADEM, „O interpretacji idei *rasa*”, 94.

<sup>49</sup> BHARATA MUNI, *Natjaśastra*, VI, przeł. Halina Marlewicz, w: H. MARLEWICZ, „Dramat staroindyjski”, XLII.

<sup>50</sup> H. MARLEWICZ, „O interpretacji idei *rasa*”, 95.

<sup>51</sup> Ibid., 94.

<sup>52</sup> K. KŁECZEK-SEMERJAK, „Indyjska teoria *rasa*”, 189.

<sup>53</sup> Jarosław ZAPART, „O przeżyciu estetycznym i mistycznym u Abhinawagupty”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ – Nauki Humanistyczne* 2011, 2 (1): 155.

<sup>54</sup> Ibid.

tycznym odczuciu wskazywał *sattwę*, *gunę* boskości<sup>55</sup>. Niektóre z jego tez rozwijał i uzupełniał Abhinawa Gupta.

Abhinawa Gupta, wybitny kaszmirski filozof, estetyk i mistyk, rozwinął teorię estetycznego smaku — *rasa*. Dzięki niemu doznanie estetyczne zostało przyrównane do doświadczenia mistycznego. W swoich rozważaniach odnosił się do filozoficzno-religijnych tez hinduizmu<sup>56</sup>. Do listy ośmiu *rasa* proponowanych przez Bharatę dodał dziewiąty „smak”: *śantarasa* – wyciszenie, spokój prowadzący do błogości<sup>57</sup>. Jak stwierdza Katarzyna Skiba: „Jego pomysłodawca — Abhinavagupta — pojmował go jako stan błogości i spełnienia, wynikający z doznania wszystkich pozostałych *rasa*. Porównując go do stanu *mokszy*, uznawał go za cel innych smaków i przypisywał mu wartość nadrzędną, ostateczną”<sup>58</sup>.

#### OBECNOŚĆ SACRUM W TEATRZE INDYJSKIM

Świat hinduizmu nie pozwala sobie na klasyczne rozgraniczenie sfery sacrum i profanum. Świętość jest obecna w codzienności. Wszystko ma swoje kosmiczne pochodzenie, każdy akt tutaj, na ziemi jest legitymizowany przez przejawianie się owej świętości.

Teatr, jako nośnik znaczeń, również wpisuje się w postulaty propagowane przez hinduską wiarę. Rozważania nad fenomenem sztuki widowiskowej w Indiach pokazują, że jej inspiracją staje się również tradycja religijna. Nie można jednak zapominać, że w Indiach istnieje działalność artystyczna, która ma charakter wyłącznie rozrywkowy.

#### PRZESTRZEŃ WIDOWISKA JAKO PRZESTRZEŃ SAKRALNA

W teatrze indyjskim, opisanym przez Bharatę, widoczna wydaje się jego dwuwymiarowość. Jego przestrzeń staje się realna, ale i symboliczna, jest wielopłaszczyznowa. Elementy strukturyzujące przestrzeń teatralną w Indiach to rytuały wstępne czy konwencjonalizacja działań artystycznych. Miejsce, w którym rozgrywa się widowisko, staje się w pewnym sensie wyłomem, nie jest tożsamy z przestrzenią codzienną.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., 154.

<sup>57</sup> K. SKIBA, „Klasyczny taniec indyjski”, 154.

<sup>58</sup> Ibid..



Również dla człowieka religijnego przestrzeń jest niejednorodna<sup>59</sup>. W otaczającym nas świecie istnieją miejsca, które wyłamują się z przestrzeni codziennego życia<sup>60</sup>. Ta odmienna, „naładowana mocą” rzeczywistość staje się dla człowieka religijnego prawdziwa i pełna bytu. Charakteryzuje się stałością, gdyż zapewnia orientację w chaotycznym świecie<sup>61</sup>. Ustanowienie przestrzeni to jedno z pierwotnych doświadczeń religijnych<sup>62</sup>. Uświęcone miejsca pozwalają na oderwanie od świeckiej egzystencji<sup>63</sup>.

Takie przekraczanie granicy codzienności uzmysławiano widzom przez liczne czynności wstępne. Odbiorca, już przed spektaklem, dostawał wyraźny sygnał, że przenosi się w miejsce teatralnego widowiska. Aby zwykła przestrzeń stała się miejscem odmiennym od pozostałych, potrzebna jest inwazja świętości<sup>64</sup>. W takiej roli pojawiały się wstępne rytuały. Przywołując wydarzenia mityczne, dokonywały regeneracji miejsca, ale też czasu widowiska przez powrót do świętych prapoczątków<sup>65</sup>.

#### RYTUALIZACJA WIDOWISKA TEATRALNEGO

Mircea Eliade stwierdza, że „rytualne orientowanie i konstruowanie świętej przestrzeni ma znaczenie stwarzania świata”<sup>66</sup>. Rytuały stają się centrum religijnych czynności. W kontekście hinduizmu np. ofiara stawała się gwarantem ładu i stabilności społecznej, odnawiała harmonijne trwanie świata. Mityczne pojawienie się teatru w czasach upadku rytuału podkreślało jego funkcję: przywrócenie ofiary przez ryt widowiska<sup>67</sup>.

Istotne jest, jak już wspomniano, wykorzystanie czynności rytualnych w teatralnym kontekście. Rytuały pojawiały się po to, aby widz mógł wyrwać się ze sfery profanicznej i wkroczyć do sfery sacrum. Również samo widowisko jest zrytualizowane. Rozumiem przez to pewną konwencjonalność działań. Elementy tworzące teatralne wydarzenie, aby były skuteczne, muszą występować według określonych zasad. Tak rodzą się liczne teorie

<sup>59</sup> Mircea ELIADE, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo ALETHEIA, 2008), 17.

<sup>60</sup> Ibid..

<sup>61</sup> Ibid., 20.

<sup>62</sup> Ibid., 18.

<sup>63</sup> Ibid., 22.

<sup>64</sup> Ibid., 23.

<sup>65</sup> Ibid., 82.

<sup>66</sup> Ibid., 19.

<sup>67</sup> M. K. BYRSKI, „Teatr najantycyjnieszy”, 12.

dotyczące gry aktorskiej, manier czy tekstów będących kanwą późniejszych spektakli. Konwencja w Indiach staje się wyrazem boskości.

Teatr korzysta z wielu elementów kulturowych. Można zauważyć jego powiązania z rytmem, jak również z grą i zabawą. Jałowe okazują się poszukiwania monogenezy teatru<sup>68</sup>. Potencjał rozrywkowy jest bardzo ważny dla działalności scenicznej. Warto zauważyć, że „to, co w przypadku rytuału jest ściśle określone, poważne, poddane licznym i obłożonym zakazami ograniczeniom, w teatrze staje się przestrzenią swobodnej zabawy i gry, jest niepoważne, prowadzone na niby”<sup>69</sup>. Można tutaj posłużyć się Turnerowską kategorią *playfulness* — rozigrania, zabawy. Odgrywa ona, podobnie jak pierwiastek rytualizacji, rolę kulturotwórczą<sup>70</sup>. Samo pojęcie zabawy bywa różnie rozumiane. Tradycja indyjska przypisuje zabawie wyjątkowe znaczenie i odnosi je do światopoglądu religijnego.

Richard Schechner porównywał kategorie zabawy w różnych tradycjach. Zauważył, że w zachodnim rozumieniu jest to pojęcie podejrzone, kojarzone z nieautentycznością i udawaniem; czynność będąca czymś niskim, nieprowadzącym do chwały; nierzeczywista i niepoważna aktywność jednostek bezsilnych; gra przesycona rozwiązłością i erotyką, która ma aspekt tylko chwilowy<sup>71</sup>. W zachodnim pojmowaniu wyraźne są również granice między zabawą i niezabawą<sup>72</sup>.

W opozycji do tego modelu wydaje się indyjskie rozumienie gry, powiązane z koncepcją *maja-lila*. Najprostsze tłumaczenie tych pojęć to iluzja-zabawa, ich znaczenia jednak zmieniały się w toku dziejów. Początkowo *maja* odnosiła się do tego, co rzeczywiste. Była kojarzona z tworzeniem, „z odnajdywaniem i stwarzaniem świata poprzez wydobywanie go z chaosu”<sup>73</sup>. Później została połączona z iluzją, ułudą. *Maja*, w aspekcie twórczym, była cechą działalności bogów i artystów<sup>74</sup>. *Lila* jako gra, zabawa stawała się jej uzupełnieniem. *Maja* i *lila* tworzyły się wzajemnie. Podobnie wszechświat ciągle ulega tworzeniu. Kosmiczny proces odnowy świata również odnosił

<sup>68</sup> Marta STEINER, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003), 256.

<sup>69</sup> *Słownik wiedzy o teatrze*, 18.

<sup>70</sup> Leszek KOLANKIEWICZ, „Wstęp: ku antropologii widowisk”, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), 23.

<sup>71</sup> Richard SCHECHNER, „Zabawa”, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), 187.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, 184.

<sup>74</sup> *Ibid.*

się do teorii *maja-lila*. Takie znaczenie ma kreacyjny taniec boga Śiwy, który będąc jego zabawą — *lila*, kreuje i stwarza świat — *maja*<sup>75</sup>. Wyzwolenie zostaje rozumiane jako wyrwanie się z koła ponownych narodzin, jako zerwanie uczestniczenia w *maja-lila*, zabawie, na której zasadza się istnienie<sup>76</sup>.

W kontekście hinduizmu zabawa to boski proces kreacji; czynność w pełni rzeczywista; aktywność, którą przypisuje się jednostkom silnym i potężnym; aktywność, która trwa permanentnie; proces, w którym zacierają się granice między czasem zabawy i nie-zabawy<sup>77</sup>. Zabawa i gra, której udziałem jest teatr, czerpie z koncepcji *maja-lila*. To kosmiczny proces ciągłego tworzenia rzeczywistości. Przedstawienie, które również kreuje iluzyjne światy, jest powielaniem prawa, które rządzi całą egzystencją. Teatr, stanowiąc autonomiczne zjawisko, pełni różne funkcje — zarówno religijne, jak i świeckie.

#### MITOLOGICZNE KONTEKSTY WYDARZENIA TEATRALNEGO

Mity, jako boska konwencja, pokazują etiologię wszystkiego, co pojawiło się na ziemi<sup>78</sup>. Ujawniają pewną strukturę, dzięki której każdy ziemski element uzyskuje legitymizację. Przypominanie wydarzeń mitycznych i ich symboliczne powielanie sprawia, że jednostka uczestniczy w czasie prapoczątków, czasie pełnym świętości. Innymi słowy, „w teatrze sanskryckim chodziło o stworzenie takiego klimatu emocjonalnego, który umożliwiłby powrót do czasu prapoczątku, czyli czasu, w którym byt nie był podzielony”<sup>79</sup>.

Teatr ma mityczne korzenie, jest boskim wytworem. To nie dzieło człowieka, ale przemyślany koncept, który został podarowany ludziom przez bogów. Mit pokazuje ujawnianie się świętości w świecie<sup>80</sup>. Sztuka staje się dobrym nośnikiem mitu, gdyż potrafi ukazać to, co wymyka się klasyfikacjom. Jest zdolna do przekazania tego naddatku sensu, który jest obecny w sferze wiary. Samo jednak przedstawienie treści religijnych nie oznacza, że mamy do czynienia ze sztuką religijną. W Indiach sztuka to nie tylko coś, co służy zabawie i rozrywce. Sztuka może stać się formą zbliżenia do sacrum. Tak jak doskonale były czyny bogów u początku świata, o których

<sup>75</sup> Ibid., 186.

<sup>76</sup> Ibid., 187.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> M. ELIADE, *Sacrum a profanum*, 103.

<sup>79</sup> Krzysztof RENIK, *Kathakali – sztuka indyjskiego teatru* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 1994), 36.

<sup>80</sup> M. ELIADE, *Sacrum a profanum*, 100.

opowiadają mity, tak doskonała okazuje się konwencja teatralna, która może być powielana w swej niezmiennionej formie przez wieczność.

Widowisko teatralne spełnia także cel dydaktyczny – przekazuje wiedzę o świecie. Koncept teatru zostaje uprawomocniony poprzez związek z kanonem tekstów objawionych – *Wed*, które stanowią najświętszą wiedzę hinduizmu. Wiedza, która w rozumieniu hinduizmu doprowadza do wyzwolenia z kręgu wcieleń, jest również osiągnięta poprzez sztukę. Należyte przeżywanie widowiska, odpowiednie wczucie się, pozwala na zdobycie zasługi podobnej jak dzięki uczynkowi jałmużny<sup>81</sup>.

#### DOŚWIADCZENIE *RASA* A PRZEŻYCIE RELIGIJNE

Zadaniem wytworu artystycznego jest wyrwanie odbiorcy ze zwykłego trwania. Sztuka teatralna ma prowadzić do „smakowania” emocji trwałych, a tym samym do osiągnięcia doświadczenia *rasa*. W Indiach sztukę teatralną definiuje się przez to, jakie odczucia potrafi wzbudzać. Nastrój to klucz do zrozumienia teatru w Indiach<sup>82</sup>.

Dzięki doświadczeniu estetycznemu i przez kontakt ze sztuką można zdobyć wiedzę, która przybliży do poznania ostatecznej rzeczywistości. Nie jest to jednak tożsame z ostatecznym poznaniem wyzwalającym — *samadhi*. Doświadczenie estetyczne jest tymczasowe, a poznanie wyzwalające daje efekt trwały — wyzwolenie. Jak zauważał Abhinawa Gupta, sztuka teatru mogła powodować pojawienie się dziewiątego „smaku” — wyciszenia, spokoju prowadzącego do błogości, a tym samym do doznania pełni.

Abhinawa, używając języka religijnego, wykazywał podobieństwa między podstawami przeżycia estetycznego i mistycznego<sup>83</sup>. Doświadczenie mistyczne jest osobną kategorią przeżyć religijnych. Niezależną od kontekstów danej religii, ponieważ ma charakter ponadwyznaniowy<sup>84</sup>. Najczęściej opisywane jako doznanie, którego nie jest się w stanie wyrazić słowami, dające poczucie wspólnoty ze sferą ponadnaturalną<sup>85</sup>. Jednostka bywa przez nie „porywana”, tracąc poczucie czasu, miejsca i własnego „ja”<sup>86</sup>. Podobnie

<sup>81</sup> Jerzy PROKOPIUK, Wojciech DUDZIK, Krzysztof RENIK i Włodzimierz PAWLUCZUK, „O teatrze. Zapis rozmowy”, *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty* 45 (1991), 3–4: 11.

<sup>82</sup> S. SCHAYER, „Klasyczny teatr indyjski dziś”, 31.

<sup>83</sup> J. ZAPART, „O przeżyciu estetycznym”, 154.

<sup>84</sup> Kazimiera MIKOŚ, „Doświadczenie religijne a przeżycie estetyczne”, *Nomos. Kwartalnik Religioznawczy* 45 (2007), 57/58: 44.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid.

widzowie sztuki teatralnej zatracają czas i miejsce, angażując się w widowisko przedstawiane na scenie<sup>87</sup>. W momencie doznania estetycznego następuje zawieszenie „ja” odbiorcy<sup>88</sup>. Abhinawa określa *śantarasę* jako ukojenie, wycieszenie umysłu i zerwanie z namiętnościami. Jest to proces, który przypomina stan jogicznego skupienia<sup>89</sup>. Ważnym aspektem uzyskiwanym dzięki *śantarasi* jest samowiedza, która pojawia się poprzez doznanie estetyczne<sup>90</sup>.

Związki estetyki z mistyką można podsumować stwierdzeniem, że obie „są najwyższą formą skupienia świadomości, która poza obcowaniem sama ze sobą nie dąży do niczego innego”<sup>91</sup>. Nie można jednak ostatecznie utożsamiać doznań mistycznych i estetycznych. Dzieli je wiele różnic: mistyczne przeżycie jest formą percepcji bez naleciałości, w przeżywaniu estetycznym zaś następuje lgnięcie (np. jako pragnienie posiadania obiektu, który się postrzega); dla mistyki gruntem staje się *bhakti*, czyli oddanie pełne czci, które przewartościowuje życie, doznanie estetyczne może zostawić podobny ślad, ale niekoniecznie będzie on nadawał nowe wartości życiu odbiorcy<sup>92</sup>.

#### WNIOSKI

Przestrzeń symboliczna wytworzona w trakcie spektaklu może stać się łącznikiem między światem sacrum i profanum. Jak pokazuje przykład teatru indyjskiego, przestrzeń widowiska, rozumiana nie tylko jako fizyczne miejsce, ale również pewna wspólnota i nośnik znaczeń, pozwala widzom na zbliżenie się ku doniosłości sacrum. Teatr indyjski ukazał się jako element kultury czerpiący z tradycji hinduizmu. Czynniki religijne są widoczne zwłaszcza poprzez sakralizację przestrzeni widowiska, jego rytualizację (i związki z rytuałem), czerpanie z wzorców mitycznych (jak i poprzez samą mitologiczną etiologię), szerzenie idei hinduizmu, a także doniosłość doświadczenia *rasa*.

<sup>87</sup> J. ZAPART, „O przeżyciu estetycznym”, 158.

<sup>88</sup> Ibid..

<sup>89</sup> Ibid., 160.

<sup>90</sup> Ibid., 161.

<sup>91</sup> Ibid., 162.

<sup>92</sup> Ibid., 164.

## BIBLIOGRAFIA

- BERTHOLD, Margot. *Historia teatru*. Przeł. Danuta Żmij-Zielińska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- BHARATA MUNI. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Historionics*. Przeł. Manomohan M. Ghosh. Vol. I. Calcutta: Asiatic Royal Society, 1950.
- BRAUN, Kazimierz. *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*. Lublin: Norbertinum, 2000.
- BYRSKI, Maria Krzysztof. „Indyjski teatr i dramat klasyczny”. W: *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*. Red. Marek Mejor. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2007.
- BYRSKI, Maria Krzysztof. „Teatr najantycyjnější”. *Pamiętnik Teatralny* 18 (1969), 1–2: 11–47.
- ELIADE, Mircea. *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*. Przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo ALETHEIA, 2008.
- GONC-MOCANIN, Klara. „Nāṭyamandapa. A Real Or Fictional Space of the Classical Indian Theatre”. *Nagoya Studies in Indian Culture and Buddhism* 2003, 23: 28–38.
- GUPTA, Chandra Bhan. *The Indian Theatre. Its Origin and Development up to the Present Day*. Banaras: Motilal Banarsidass Publishers, 1954.
- KŁECZEK-SEMERJAK, Kinga. „Indyjska teoria rasa jako doświadczenie estetyczne”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ – Nauki Humanistyczne* 2011, 3 (2) spec.: 183–195.
- KOLANKIEWICZ, Leszek. „Wstęp: ku antropologii widowisk”. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Red. Leszek Kolankiewicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- KOŁDRZAK, Elżbieta. „Cechy dystynktywne teatru indyjskiego”. W: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*. Red. Przemysław Piekarski. Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998.
- MAGNUSZEWSKA, Marzena. „Geneza współczesnego teatru indyjskiego”. W: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*. Red. Przemysław Piekarski. Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998.
- MARLEWICZ, Halina. „Dramat staroindyjski w teorii i praktyce”. W: *Gliniany wózek. Dramat sanskrycki napisany przez Śudrakę*. Oprac. Halina Marlewicz i Lidia Sudyka. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.
- MARLEWICZ, Halin. „O interpretacji idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu”. W: *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*. Red. Przemysław Piekarski. Kraków: Medycyna Praktyczna, 1998.
- MIKOŚ, Kazimiera. „Doświadczenie religijne a przeżycie estetyczne”. *Nomos. Kwartalnik Religioznawczy* 45 (2007), 57/58: 41–73.
- PROKOPIUK, Jerzy, Wojciech DUDZIK, Krzysztof RENIK i Włodzimierz PAWLUCZUK. „O teatrze. Zapis rozmowy”. *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty* 45 (1991), 3–4: 11–12.
- RENIK, Krzysztof. *Kathakali – sztuka indyjskiego teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 1994.
- Sanskrit Drama in Performance*. Red. Rachel Van M. Baumer i James R. Brando. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.
- SCHAYER, Stanisław. „Klasyczny teatr indyjski dziś”. W: Stanisław SCHAYER. *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane*. Warszawa: PWN, 1988.
- SCHNECHNER, Richard. „Zabawa”. W: *Antropologia widowisk*. Red. Leszek Kolankiewicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- SKIBA, Katarzyna. „Klasyczny taniec indyjski jako ścieżka duchowego rozwoju”. *The Polish Journal of the Arts and Culture* 1 (2012), 1: 149–164
- Słownik wiedzy o teatrze*. Red. Dariusz Kosiński. Bielsko-Biała: ParkEdukacja 2005.

- STEINER, Marta. *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- VARADPANDE, Manohar Laxman. *History of Indian Theatre*. Vol. I. New Delhi: Abhinav Publications 1987.
- VATSYAYAN, Kapila. *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust, 1980.
- ZAPART, Jarosław. „O przeżyciu estetycznym i mistycznym u Abhinawagupty”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ – Nauki Humanistyczne* 2011, 2 (1): 151–167.

ELEMENTY RELIGIJNE  
W INDYJSKIEJ ESTETYCE TEATRU

Streszczenie

Artykuł jest wprowadzeniem do kwestii początków teatru indyjskiego. To opis jego istoty i próba zweryfikowania tezy o związkach teatru ze sferą sacrum. Aby w pełni przybliżyć ów fenomen, skorzystano z dorobku kilku dziedzin naukowych, m.in. fenomenologii religii, estetyki, teatrologii czy antropologii.

**Słowa kluczowe:** estetyka indyjska; teatr indyjski; *Natjaśastra*; teoria *rasa*; święta przestrzeń.

RELIGIOUS ELEMENTS  
IN INDIAN AESTHETICS OF THE THEATRE

Summary

This article is an introduction to the origins of Indian theatre. It describes its essence and verifies thesis about the relationship between theatre and sacred space. The author used the achievements of many scientific disciplines, including phenomenology of religion, aesthetics, theater studies and anthropology.

**Key words:** Indian aesthetics; Indian theatre; *Natyashastra*; theory of *rasa*; sacred space.

