

Teresa Miązek (<https://orcid.org/0000-0002-3946-3841>)

Uniwersytet Wrocławski

Złożenie *sukh-duḥkh* w utworach Agjeja – zastosowanie terminu we współczesnej literaturze hindi i w staroindyjskim traktacie *Nāṭyaśāstra*

Twórcy współczesnej literatury hindi, jak i większości literatur nowoindyjskich, kształtowali swoje nowatorskie idee z jednej strony w zderzeniu z literaturą europejską, popularyzowaną w Indiach przez Brytyjczyków przynajmniej od XIX wieku, kiedy to język angielski wprowadzony został do edukacji wyższej¹, a z drugiej – ustosunkowując się do rodzimej tradycji literackiej, zarówno bezpośrednio minionych epok, jak i bardziej odległej, starożytnej. Agjeja (Ajñeya², właściwie Saccidānand Hīrānand Vātsyāyan, 1911–1987), jeden z najsłynniejszych twórców indyjskich piszących w języku hindi, jest tego dobrym przykładem. Spośród pisarzy literatury hindi XX wieku w swojej twórczości chyba najdobitniej podkreśla konieczność łączności pomiędzy tradycją literacką a zjawiskami zachodzącymi we współczesnej literaturze. Ma też świadomość znaczenia tej łączności dla przyszłych pokoleń twórców. Pisarz dawał temu wyraz w licznych wypowiedziach³⁴, które publikował pod swoim właściwym nazwiskiem, ale przede wszystkim w poezji i prozie.

¹ Thomas Babington Maculay (1800–1859), członek rady generalnego gubernatora Indii, przeprowadził reformę szkolnictwa wyższego w Indiach. W raporcie o edukacji przestawionym w 1835 roku przez Committee of Public Instruction, na którego czele stał, zatytułowanym „Minute on Indian Education” wskazywał na konieczność nauczania języka angielskiego i angielskiej literatury w kolonialnych Indiach. Zob. *Historia anglojęzycznej literatury indyjskiej*, (red.) A. K. Mehrotra, Warszawa 2007, s. 348.

² Zapis pseudonimu pisarza w języku polskim jest zgodny z wymową w języku hindi. W transkrypcji z pisma dewanagari zachowano jednak wersję odwołującą się do sanskryckiego rodowodu tego wyrazu na wzór transkrypcji stosowanych w publikacjach anglojęzycznych. W sanskrycie *ajñeya* jako *necessativum* oznacza: „nie do (roz)poznania”. Najczęściej stosowaną transkrypcją pseudonimu pisarza w publikacjach w języku angielskim są formy Ajñeya lub Agyeya, zachowujące wygłosowe „a” na wzór wyrazów sanskryckich. Druga z tych form zawiera transkrypcję „jña” jako „gya” stosowaną dla wyrazów hindi.

³ Przykładem są wywiady udzielone przez Agjeja. Zob. S. H. Vatsyayan, S. Kumar, G. Sen. *Interview with Agyeya (S. H. Vatsyayan)*. „India International Centre Quarterly”, Vol. 10, No. 4 (December 1983), 527–549 oraz S. H. Vatsyayan, L. Lutze. *Interview New Delhi, 16–1–1973*. „South Asian Digest of Regional Writing”, Vol. 2 (1973), s. 62–70.

⁴ Oprócz licznych prac teoretycznych w języku hindi Vatsyayan napisał esej w języku angielskim o roli pisarza hindi wobec czynników kreujących konflikt we współczesnej literaturze, wśród nich wymienia tradycję literacką z jej konwencją i elitarnym odbiorcą. Zob. S. H. Vatsyayan, *The Role of the Writer in Contemporary Indian Society*. „South Asian Digest of Regional Writing”, Vol. 1, 1972, s. 4–17.

Utworki Agjeja, w których został wykorzystany termin hindi *sukh-duḥkh*, reprezentują lirykę, prozę i dramat, co pozwala sformułować tezę, że istotne dla niego idee znajdują wyraz w każdym z uprawianych przez niego gatunków i rodzajów literackich. Przykładem jego takiej postawy jest metafora „wysp na rzece”, spopularyzowana w powieści *Nadī ke dvīp* („Wyspy na rzece”, 1952), ale obecna również w jego wcześniejszej twórczości, np. w wierszu pod tym samym tytułem z 1949⁵. Symbolizuje ona koncepcję czasu i przestrzeni, w której rzeka z jej wirami reprezentuje czas i jego rytmiczny cykl, a wyspy – jednostki ludzkie, których istnienie poddane jest jego działaniu. Cykliczność czasu symbolicznie wyraża Agjej także w dramacie *Uttar Priyadarśī* (*Transformacja Prijadarśiego*)⁶ z 1967 roku, w którym wykorzystuje on obraz niszczycielskiego tańca Śiwę⁷.

Termin *sukh-duḥkh* to złożenie, którego w takim właśnie zapisie Agjej używa niemal zawsze. Pierwszy jego człon to rzeczownik rodzaju męskiego *sukh* – „szczęście, przyjemność, radość”⁸, rzeczownik rodzaju męskiego *duḥkh* – „smutek, żal, ból, przygnębienie”⁹ występuje tu na drugim miejscu. Wariant tego złożenia z *duḥkh* na pierwszym miejscu występuje tylko w jednym wierszu. Rzeczownik *duḥkh* ma w tym złożeniu także inny zapis jako *dukh*. Pierwszy wariant złożenia użyty został przez Agjeja w następujących utworach: w wierszu *Pāṭhak ke prati kavi* (*Poeta wobec czytelnika*)¹⁰ z roku 1960, w dramacie poetyckim *Uttar Priyadarśī*, w opowiadaniach: *Amarvallarī* (*Pnącze*)¹¹ z 1931, *Kasāndrā kā abhiśāp* (*Klątwa Kasandry*)¹² z 1933, *Indu kī beṭī* (*Córka Indu*)¹³ z 1936, *Tāj kī chāyā mẽ* (*W cieniu Tadżu*)¹⁴ z 1936, *Ciriyāghar* (*ZOO*)¹⁵ z 1937, *Hīlī-bon kī battakhē* (*Kaczki Hili-bon*)¹⁶ z 1947, *Mejar Chaudhrī kī vapsī* (*Powrót majora Chaudhri*)¹⁷ z 1947. Wariant drugi wykorzystany został jedynie w wierszu *Āśvasti* (*Zawierzenie*) z roku 1968¹⁸, najbardziej dojrzałym utworze spośród tu analizowanych. Ponadto w opowiadaniu *Ekākī tārā* (*Samotna gwiazda*)¹⁹ z 1933 Agjej używa wyrażenia

⁵ Zob., Ajñeya, „Nadī ke dvīp”, [w:] K. Nanadan (red.) *Racnā sañcayan* (*Mē vah dhanu hū...*), Naī Dillī 2010, s. 45. Także [w:] Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāē*. Vol. II, Dillī, 1986, s. 241.

⁶ Występujący w tytule termin *Priyadarśī* to imię lub tytuł cesarza Aśoki (269–232 p. n. e.) z dynastii Maurjów, jest to pochodzący z sanskrytu rzeczownik rodzaju męskiego oznaczający „patrzącego z dobrocią”. Zob. M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*, Delhi, 1899, s. 710.

⁷ Zob. Ajñeya, „Uttar Priyadarśī”, [w:] K. Nanadan (red.) *Racnā...*, op. cit., s. 649–680.

⁸ R. S. McGregor, *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford, 1993, s. 1022.

⁹ Ibidem, s. 502.

¹⁰ Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāē*. Vol. I, Dillī, 1986, s. 75.

¹¹ Ajñeya, *Sampūrṇ kahāniyā*. Dillī, 1992, s. 29–40.

¹² Ibidem, s. 384–423.

¹³ Ibidem, s. 424–438.

¹⁴ Ibidem, s. 277–282.

¹⁵ Ibidem, s. 439–447.

¹⁶ Ibidem, s. 536–542.

¹⁷ Ibidem, s. 543–550.

¹⁸ Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāē*. Vol. II, op. cit., s. 198.

¹⁹ Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 200–206.

sukh yā dukh („szczęście lub smutek”) w tym samym znaczeniu, co analizowane złożenie. We wspomnianym już opowiadaniu *Indu kī beṭī* oprócz terminu *sukh-duḥkh* wprowadza utworzony przez siebie synonim *sukh-kleś*, w którym drugi człon, *kleś* – pochodzący z sanskrytu rzeczownik rodzaju męskiego, ma znaczenie zbliżone do *duḥkh*: „nieszczęście”, cierpienie, „kłótnia”²⁰. Przykłady występowania terminu w tych utworach będą analizowane w dalszej części artykułu. W słowniku hindi-angielskim R. S. McGregor’a termin *sukh-duḥkh* występuje jako złożenie, rzeczownik rodzaju męskiego, który oznacza: „radość i smutek”²¹. Poświadczony jest tu także w wariantcie *dukh-sukh* jako rzeczownik rodzaju męskiego: „ból i przyjemność”, „smutek i radość”²². Podobne znaczenie, ale jako rzeczownik liczby mnogiej „radości i żale”, posiada on w słowniku hindi-rosyjskim, gdzie występuje w zapisie *sukh-dukh* i tylko w jednym wariantcie, z *sukh* jako pierwszym członem²³. W słowniku sanskryckim M. Moniera-Williams’a termin *sukha-duḥkha* występuje jako rzeczownik rodzaju nijakiego w l. podwójnej, oznacza: „przyjemność i ból”, „radość i smutek”²⁴.

Termin *sukha-duḥkha* w *Natjaśaśtrze*²⁵

Złożenie *sukha-duḥkha* występuje w *Natyaśaśtrze* (*Nāṭyaśāstra*, V w. p. n. e. – V w. n. e.)²⁶, sanskryckim *Traktacie o teatrze*, już w rozdziale pierwszym, w samej definicji teatru (*nāṭya*) zawartej w strofie 119 (NŚ.1.119), znanej z przekładu M. K. Byrskiego:

²⁰ Zob. R. S. McGregor, *The Oxford...*, op. cit., s. 221.

²¹ Zob. „joy and sorrow” [w:] Ibidem, s. 1022.

²² Zob. „pain and pleasure”, „sorrow and joy”, Ibidem, s. 501.

²³ *Hindi-russkij slovar*, W. M. Beskrovnyj (red.) [et al.], Moskwa 1972, s. 716.

²⁴ Zob. „pleasure and pain, joy and sorrow”. [w:] M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, op. cit., s. 1221.

²⁵ Ze względu na częstotliwość występowania w tym artykule tytuł ten został spolszczony, tytuły pozostałych utworów są tylko w transkrypcji naukowej.

²⁶ Dzieło to przypisuje się Bharacie, który zgodnie z legendą zamieszczoną w rozdziale pierwszym *Natjaśastry* (NŚ.1.21–25) jako mistrz sztuki dramaturgii i wieszcz otrzymał od bogów piątą Wedę (w sanskr. „wiedzę”), przeznaczoną dla najniższych warstw, tzw. śudrów, stworzoną na prośbę Indry przez Brahmę; Bharata przekazał ją swoim synom aktorom (*naṭa*). Zob. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise...*, s. 14–15. Autorstwo Bharaty jako twórcy *Natjaśastry* jest kwestią sporną, przyjmuje się, że traktat jest dziełem wielu redaktorów i powstawał na przestrzeni kilku wieków. Większość badaczy określa jego datowanie na początek naszej ery (J. L. Masson, M. V. Padwardhan), niektórzy lokują go pomiędzy II w. p. n. e a II w. n. e (G. H. Tarlekar), a nawet wskazują V wiek p. n. e. (M. Ghosh) jako najwcześniejszy czas powstania dzieła. Zob. G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra. With Special References to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi 1999, s. 6; J. L. Masson, J. L., M. V. Patwardhan, *Aesthetic Rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. In Two Volumes*, Poona 1970, s. 1.; *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni*. Vol. 1: chapters I-XXVII, tł. M. Ghosh, Calcutta 1951, s., LXXXIII-LXXXVIII.

yo'yam svabhāvo lokasya sukhaduḥkhasamanvitaḥ /
so'ṅgādyabinayopeto nātyambhityabhidhīyate //NŚ.1.119//²⁷

Oto ta natura świata
Wraz ze szczęściem i nieszczęściem,
W gest i inne [trzy rodzaje]
Gry aktorskiej opatrzona
Teatrem jest nazywana²⁸.

W przekładzie angielskim *Natjaśāstry* M. Ghosh pisze w tym kontekście o naturze ludzkiej²⁹. W NŚ.6.106 mowa jest o tym, że *nātya* odwołuje się do „trzech światów”, także do „bogów”³⁰. Zgodnie z objaśnieniami zawartymi w NŚ.1.119 termin *sukha-duḥkha* oznacza dwie odmiany natury świata stanowiąc jednocześnie jej najistotniejszą charakterystykę. M. K. Byrski wyjaśnia, iż wyobrażenie natury świata jako *sukha-duḥkha* ma swoje źródło w „Wedyjskim Objawieniu”, a scena teatralna nieprzypadkowo nazywana jest w *Natjaśāstrze* terminem *vedi*, *vedikā*, tym samym co „palenisko ofiarne”³¹. Badacz podkreśla, że widzowie w akcie percepcji, w którym realizuje się „pragnienie” (*kāma*) doświadczają w teatrze: „emocjonalnej pełni, która jest udziałem Tego Jednego [„czystej świadomości”]³², nie jest ona negacją rzeczywistości zjawisk, ale jej całkowitą akceptacją „w ramach której nasza świadomość dokładnie tak samo potraktuje szczęście i nieszczęście”³³. M. K. Byrski przekonuje, że klasyczny dramat indyjski jest „nadzwyczaj oryginalną propozycją teatralną”, a ponadto „wokół analizy widowiska teatralnego powstała i okrzepła najsłynniejsza i najwcześniejsza z indyjskich teorii estetycznych, tzw. teoria smaku, czyli *rasasiddhanta*”³⁴. Jej wykładnia zawarta w szóstym i siódmym rozdziale *Najaśāstry* zawiera szczegółowy opis przekazywania odbiorcy impulsów za pomocą gry aktorskiej oraz ich drobiazgową klasyfikację. Celem sztuki jest wzbudzenie przynajmniej jednego z ośmiu smaków, zwanych *rasa* (w sanskr. dosł. „sok”). Badacz zauważa, że późniejsza teoria estetyczna *dhvani*³⁵ nie była sprzeczna z *rasa*, a kolejne idee skupiające się na poezji i literaturze nie wniosły nic odmiennego, różniąc się tylko w szczegółach³⁶.

²⁷ Miejsca oznaczone apostrofem wskazują elizję. Wykorzystany w artykule tekst w sanskrycie zaczerpnięty został z wydania: *Nātyaśātra of Bharatamuni : With the commentary Abhinavabhāratī* by Abhinavaguptācārya, Vol. 1–4, R. Nagar, K. L. Joshi [red.], Delhi 2009. Zob. Ibidem, s. 40.

²⁸ Zob. M. K. Byrski, „Indyjski teatr i dramat klasyczny”. [w:] M. Mejor. *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* (red.) [et al.], Warszawa 2007, s. 670–71.

²⁹ Zob. „human nature with its joys and sorrows” [w:] *The Nātyaśāstra ...*, op. cit., s. 16.

³⁰ Ibidem, s. 34.

³¹ M. K. Byrski, „Indyjski teatr...”, op. cit., s. 670.

³² Ibidem, s. 671.

³³ Ibidem.

³⁴ M. K. Byrski, *Między Ramajaną a opowiadaniem*, „Literatura na świecie”, Październik 1980 nr. 10 (114), s. 110.

³⁵ Ānandavardhana sformułował ją jako teorię sugestii, „oddźwięku” w IX w. n. e.

³⁶ M. K. Byrski, *Między Ramajaną...*, op. cit., s. 112.

Natura świata z NŚ.1.119, przejawiona jako *sukha* i *duḥkha*, w doznaniu *rasa* odzyskuje więc pierwotny stan szczęśliwości (*sukha*), który wzmiankowany jest w legendzie o początkach *Wedy tańca* (*Nāṭyaveda*) zamieszczonej w *Natjaśastrze* w NŚ.1.7–12. Bharata wyjaśnia w niej, że w „wieku srebrnym” (w sanskr. *tretājuga*) ludzie zaczęli nadmiernie lgnąć do zmysłowych uciech i znaleźli się we władaniu pożądania (w sanskr. *kāma*) i zachłanności (w sanskr. *lobha*), świat został zaślepiony zazdrością i złością, w ten sposób stał się *sukhitaduḥkhita* „szczęśliwy i nieszczęśliwy” NŚ.1.9.³⁷, a nie wyłącznie *sukhita*, „szczęśliwy” jak wcześniej. Koresponduje z tym opisem strofa zamieszczona w zakończeniu szóstego rozdziału *Natjaśatry*, jako nienumerowana występuje ona po fragmencie prozy po NŚ.6.82, w którym scharakteryzowany został smak „ciszy” czy „wyciszenia” (w sanskr. *śānta*). Ta część ma najprawdopodobniej późniejszy rodowód niż strofy numerowane w tym rozdziale, rzeczowniki rodzaju nijakiego *sukha* i *dukha* użyte są osobno, ale zdają się nawiązywać do analizowanego złożenia *sukha-duḥkha*:

na yatra dukhaṃ na sukhaṃ na dveṣo nāpi matsarah /
samaḥ sarveṣu bhūteṣu sa śāntaḥ prathito rasaḥ // NŚ.6.trzecia nienumerowana strofa
po NŚ. 6.82//38

Tam, gdzie nie ma nieszczęścia ani szczęścia, ani nienawiści ani zazdrości – został wzbudzony smak wyciszenia jednakowy dla wszystkich istot³⁹.

W rozdziale siódmym *Natjaśatry*, poświęconym 8 emocjom trwałym, czy też uczuciom, zwanym w sanskrycie *sthayibhāva*, a dokładnie ich uwarunkowaniom (w sanskr. *vibhāva*) i ekspresjom (w sanskr. *anubhāva*) oraz 33 stanom emocjonalnym i 8 reakcjom fizycznym, sklasyfikowanym odpowiednio jako „ulotne”, „towarzyszące”, „przejściowe” (w sanskr. *vyabhicārin*) i wynikające „z naturalnej kondycji” (w sanskr. *sāttvika*), omawiane są bodźce wzbudzające smak czy doznanie estetyczne *rasa*⁴⁰.

³⁷ Zob. NŚ.1.9: grāmyadharmapravṛtte tu kāmalobhavaśaṃ gate/ īrṣyakrodhādisaṃmūḍhe loke sukhitaduḥkhite // [w:] *Nāṭyaśāstra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s. 8.

³⁸ Ibidem, s. 326.

³⁹ Przekład wstępny autorki pracy.

⁴⁰ Możliwe interpretacje terminu *bhāva* i zestawienie polskich odpowiedników stosowanych przez badaczy zawarte zostały w pracy: T. Miązek, *Bhāva jako motyw. Wprowadzenie do analizy opowiadań Agjeja w świetle teorii rasa*, „The Polish Journal of the Arts and Culture”, 8 (5/2013), s. 112–113. W artykule tym uzasadniam możliwość zastosowania tego terminu do analizy dzieł literackich i możliwość tłumaczenia go jako „motyw”, a w konsekwencji terminów *vibhāva* i *anubhāva* jako „uwarunkowań” i „ekspresji” motywów. Obszerne wyjaśnienie funkcji *bhāva* oraz *vibhāva*, *anubhāva*, *vyabharibhāva* przedstawił M. K. Byrski w rozdziale o teorii *rasa* „The Essence” [w:] M. K. Byrski. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi 1974, s. 144–161. S. Cieślowski wyjaśniał naturę *rasa* jako „wzruszenia” powodowanego przez jego „objawy” i „przejawy” w postaci *vibhāva* i *anubhāva* [w:] S. Cieślowski, C. Galewicz, H. Hładij. *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków 2017. Równie szczegółowe objaśnienia funkcjonowania *bhāva* jako klas bodźców wzbudzających doznanie estetyczne zawarła H. Marlewicz [w:] H. Marlewicz, „O interpretacjach idei *rasa* w staroindyjskiej teorii dramatu” [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 93–102.

Zgodnie ze słownikiem M. Moniera-Williams'a *rasa* to: „sok roślin, sok owoców; jakikolwiek płyn, najlepsza, najsubtelniejsza czy pierwsza cząstka czegoś; szpik”⁴¹. Dalsze znaczenia terminu to: „syrup”, „mikstura”, „wyciąg”, „eliksir”, a także „smak, posmak”; „każdy obiekt smaku”, „przyprawa”, „sos”, „skłonność do czegoś, upodobanie; pragnienie, miłość”, „piękno, przyjemność”, a wreszcie: „smak czy charakter dzieła literackiego, uczucie, sentyment w nim dominujący”⁴². W *Natjaśastrze*, we wspomnianym szóstym i siódmym rozdziale, wyjaśnione zostały założenia teorii *rasa*, a także przykłady ilustrujące proces powstawania smaku estetycznego i jego naturę. *Rasa* w NŚ.6 i NŚ.7 występuje więcej niż w jednym znaczeniu, to „sok, esencja” (proza NŚ.6.3), „smak” (NŚ.6.73), „sens, znaczenie (utworu) równe *artha*” (proza po NŚ.6.31), termin techniczny oznaczający „doznanie estetyczne, smak estetyczny” (NŚ.6.31, proza po NŚ.6.31, NŚ.6.32–33), zespół znaczeń, „jakość estetyczna” (NŚ.6.2, proza po NŚ.6.6., NŚ.6.39–45, NŚ.6.77–82). Termin używany jest też przy omawianiu konkretnych smaków, jak: miłość – *śṛṅgāra* (proza po NŚ.6.45, NŚ.6.46–47); komizm – *hāsya*: proza po NŚ.6.48, NŚ.6.49–51, NŚ.6.57), współczucie – *karuṇa* (proza NŚ.6.61, NŚ.6.62–63), groza – *raudra* (proza po NŚ.6.63, NŚ.6.64–66), heroizm – *vīra* (proza po NŚ.6.66, NŚ.6.67–68), trwoga – *bhayaṅka* (proza po NŚ.6.68, NŚ.6.69–72), odraza – *bībhatsa* (proza po NŚ.6.72, NŚ.6.73–74); zachwyty – *adbhuta* (proza po NŚ.6.74, NŚ.6.75–76). Polscy badacze tej teorii tłumaczą sanskrycki termin *rasa* najczęściej jako „smak” i „przeżycie estetyczne”, a także „wzruszenie”⁴³.

Termin *sukha-duḥkha* użyty jest w *Natjaśastrze* również we fragmencie prozy po NŚ.7.53, w którym charakteryzowany jest stan emocjonalny o nazwie „pamiętanie”, w sanskrycie *smṛti*: *smṛtināma / sukhaduḥkhakṛtānām bhāvānām anusmarānam*, „[stan] nazwany pamiętaniem [charakteryzuje się] wspomnianiem stanów emocjonalnych dotyczących szczęścia i nieszczęścia.” Następnie złożenie występuje w strofie NŚ.7.54, również odnoszącej się do „pamiętania”:

sukhaduḥkham atikrāntaṃ tathā mativibhāvitāṃ yathāvṛttam /
ciravismṛtaṃ smarati yaḥ smṛtināniti veditavyo'sau // NŚ.7.54 //⁴⁴

Ten powinien być rozpoznawany jako wspominający, który pamięta minione szczęście i nieszczęście, [które] pojawiło się w myśli albo zaistniało i zostało dawno zapomniane.

W strofie NŚ.7.66 termin ten jest użyty w kontekście stanu „otępienia”:

iṣṭam vā'niṣṭam vā sukhaduḥkhe vā na veti yo mohāt /
tūṣṇikaḥ paravaśago bhavati sa jaḍasamjñitaḥ puruṣaḥ // NŚ.7.66 //⁴⁵

⁴¹ M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary...*, op. cit., s. 869.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem. Zob. także: S. Cieślowski, „Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – rasa”. W: *Sprawozdania z czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN*, R. XXIX, 8, Łódź, 1975. Zestawienie stosowanych przez polskich indologów odpowiedników dla sanskryckiego terminu *rasa* zawarte zostało w pracy: T. Miązek, *Bhāva jako motyw...*, op. cit., s. 112–113.

⁴⁴ Zob. *Nāṭyaśāstra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s. 353.

⁴⁵ W tekście NŚ.7.66 jest błąd: powinno być *vā'aniṣṭam*, elizja nie *avagraha*. Zob. Ibidem, s. 357.

Człowiek, który nie wie, co jest dobre a co złe, co jest szczęściem i nieszczęściem i z powodu zamroczenia jest milczący i pozostaje posłuszny innym – ten jest uznawany za otepiatego⁴⁶.

W części siódmego rozdziału *Natjaśastry*, gdzie omawiane są motywy „zrodzone z naturalnej kondycji” (*sāttvikāh*), złożenie *sukhaduḥkha* ponownie użyte zostało w odniesieniu do natury świata. We fragmencie prozy po NŚ.7.93 wyjaśniono zostaje konieczność koncentracji aktora na odgrywaniu ośmiu wyróżnionych uczuć, a raczej odczuć czy stanów fizycznych, będących somatycznymi reakcjami na doznawane emocje, stąd trudnymi do imitowania. Dlatego zostały one nazwane *sāttvikabhāva*. Zgodnie z NŚ.7.94 są nimi: odrętwienie – *stambha*, pocenie się – *sveda*, ciarki – *romāñca*, złamanie głosu – *svarabheda*, drzenie – *vepathu*, zmiana koloru (twarzy) – *vaivarṇya*, łzy – *aśru*, utrata przytomności – *pralaya*⁴⁷. Aby imitować te stany emocjonalne aktor musi być bardzo skupiony. Znajdujemy tu wyjaśnienie, że to, co w naturze (*svabhāva*) charakteryzuje się ciarkami, łzami, zmianą koloru (twarzy), itp., gdy występuje jako bodziec dla *rasa*, nie może być wytwarzane przez kogoś z umysłem innym (niż w naturalnej kondycji). Łzy czy ciarki powinny być pokazywane odpowiednio przez kogoś, kto czuje się nieszczęśliwy i przez kogoś, kto jest szczęśliwy. Szczególnie tu stany emocjonalne, które odnoszą się do natury świata jako szczęścia i nieszczęścia, wykreowane na scenie, powinny być realistyczne:

iha hi nātyadharmipravṛtāḥ sukhaduḥkhakṛtā bhāvāstathā sattvaviśuddhāḥ kāryāḥ yathā sarūpā bhavanti / proza po NŚ.7.93/⁴⁸

Tak stany emocjonalne, które powstały z konwencji sztuki dramatycznej w odniesieniu do szczęścia i nieszczęścia, powinny być tak wytworzone [jako] zupełnie oczyszczone w swej istocie jakby były naturalne⁴⁹.

Z analizowanych powyżej fragmentów *Natjaśastry* wynika, że termin *sukha-duḥkha* oznacza naturę świata, a stany emocjonalne „odnoszące się do szczęścia i nieszczęścia”, czyli natury świata z NŚ.1.119, to wszystkie stany emocjonalne czy uczucia, określane w NŚ jako *bhāva*, bodźce skierowane do widza, wykreowane w teatrze. Pierwszy i główny kontekst, w jakim termin został w traktacie użyty, to definiowanie teatru jako natury świata oraz gry aktorskiej jako imitującej ją. Drugi kontekst to charakterystyka stanu emocjonalnego „wspominania” tego, co szczęśliwe i nieszczęśliwe, a także „otępienia”, kiedy ktoś nie jest zdolny do ich rozpoznawania

⁴⁶ Sanskrycki przymiotnik *jaḍa* ma znaczenie: „oziębły”, „zdrętwiały”, „osłupiały”, „bez czucia”, a także „tępy”, „głupiec”. Por. M. Monier-Williams, , *A Sanskrit-English Dictionary...*, op. cit., s. 409.

⁴⁷ Ibidem, s., 363. Por. też NŚ VI. 22.

⁴⁸ *Nātyaśāstra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s. 363.

⁴⁹ Termin *sarūpā* dosł. mający taki sam kształt nawiązuje do wymagań staroindyjskich teoretyków teatru, aby odzwierciedlał rzeczywistość świata. Przekształcenie tej rzeczywistości następowało w percepcji widza.

zmysłami. W myśl powyższych rozważań zasadne jest stosowanie zarówno polskiego odpowiednika „szczęście i nieszczęście” dla terminu hindi *sukh-duḥkh*, w myśl przekładu zaproponowanego przez M. K. Byrskiego dla jego sanskryckiego pierwowzoru, jak i terminu „radość i smutek” w szerszym znaczeniu, omówionym powyżej. Istotne jest to, aby odczytywać oba terminy jako synonim natury świata.

Sukh-duḥkh w twórczości Agjeja

W wierszu *Āśvasti*⁵⁰, napisanym 30 maja 1968 roku⁵¹, Agjej zaprasza czytelnika do doznawania natury świata symbolicznie wyrażonej terminem *duḥkh-sukh*. Użycie na pierwszym miejscu w złożeniu terminu *duḥkh* nie jest przypadkowe, zwłaszcza że w pozostałych utworach Agjeja stosuje tu zawsze termin *sukh*. Poeta zdaje się nawiązywać do „smutku”, który zniweczył stan pierwotnej szczęśliwości, opisywany we wspomnianej strofie z *Natjaśastry*, NŚ.1.9. Wiersz zawiera wizualizację „smutku”, który jak rzeka wnika we wszystkie nurty ziemi.

„Zawierzenie”

Małe i [bardziej] odległe
kształty zamglone wszystkie upodobnią się
jeszcze trochę:
wszystkie kontury rozmyją się i powstanie jedna perspektywa.

Niech upłynie kilka dni:
smutek wleje się we wszystkie strumienie
i beztrako będzie penetrował ziemię.

I po kilku kolejnych dniach:
smutek wypuści młode pędy jako nieznanne ziele.

A wtedy
to wszystko całkowicie połączone
stanie się sennym rozmarzeniem.

Ten sen będzie słodki.
W nim nawet wspomnienia bólu
dadzą jakąś dziwną radość.

Połączywszy wszystko smutek i radość stanie się smakiem.
A wtedy – tak, wtedy, w tamtym smaku –
albo powiedzmy, w smutku, w radości, w sennym rozmarzeniu
w tamtej glebie – w tamtym strumieniu –
znów będziemy należeć do siebie.

O miły! Powiedz, masz tyle odwagi,
to chodź razem
ot tak: bez zawierzenia i oczekiwania
chwycisz dłoń?

⁵⁰ Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇa kavītāḥ*. Vol. II, op. cit., s. 198.

⁵¹ Agjej pieczołowicie dbał o dokumentowanie czasu powstania swoich utworów, każdy wiersz opatrzony jest datą i miejscem powstania.

(Ale po co? Po co i to?)

Pozwól by ta uwaga, zaraz po wtrąceniu stała się uludą, tylko bądź, bądź, bądź!)⁵²

Bezpośredni kontekst, w którym Agjej używa złożenia *duḥkh-sukh* jest odwołaniem do *rasa*, do nazwy i do idei wspomnianej staroindyjskiej teorii estetyki, w sanskrycie *rasa* oznacza także „smak”.⁵³ W piątej strofie wiersza czytamy: *duḥkh-sukh sab mil kar ras ban jāvegā*⁵⁴. Poeta obrazuje powstawanie „smutku”, „nieszczęścia” i procesu jego doznawania jako odczucia radości, szczęścia. Agjej obrazuje sposób powstawania doznania estetycznego zgodnie z tym, jak rozumeli go twórcy *Natyaśāstry* i późniejsi teoretycy *rasa*. W pierwszej strofie wiersza poeta mówi o kształtach (*ākṛtiyā*), które są „zamglone” (*dhūdhṛ*). W innym wierszu *Harā andhakār* (*Zielona ciemność*)⁵⁵ z roku 1970, wyjaśnia, że jedynie słowo, które jest czułe jak „światło” zdolne jest wydobyć kształt z ciemności:

„Zielona ciemność”

Kształty

wszystkie są w ciemności:

wiązką światła najczulej dobraną

wciąż je na nowo przenikam,

nie mogę ich uchwycić.

W mojej świadomości wiem to,

że również ciemność

jest ostatecznym kształtem,

wymiarem prawdy, wymiarem rzeczywistości;

ale moje słowa nie mogą tyle zmieścić -

to porażka mojego języka.

Światło należy do moich przodków

do poezji, do tradycji,

jest ustalone, mocne:

ciemność jest moja,

jest surowa, jest zielona⁵⁶.

⁵² Wszystkie przekłady z hindi są udziałem autorki pracy. thoṛī aur dūr: / ākṛtiyā dhūndhī ho kar sab samān ho jāvēgī / thoṛī aur: / sabhī rekhāē dhul kar paridṛśya ek ho jāvēgī. / Kuch din jāne do bīt: / sab dhārō mē bāt-bāt kar / dhartī mē ram jāvegā. / Phir thoṛe din aur / duḥkh ho anpahnī auśadhi ban ākhuāegā. / Aur phir / yah sab kā sab śṛṅkhlit / ek lambā sapnā jāegā. / Vah sapnā miṭhā hogā. / Usmē in dardō kī yādē bhī / ek anokhā sukh dēgī. / Duḥkh-sukh sab mil kar ras ban jāvegā. / Tab – hā, tab, us ras mē – / yā kah lo sukh mē, duḥkh mē, sapne mē, / us miṭṭī mē – us dhārā mē – / ham phir apne hōge. / O pyār! / Kaho, hai itnā dhīraj / calo sāth / yō: binā āśā-ākaṅkṣā / gahē hāth? / (Par kyō? Itnā bhī kyō? / Yah kahā-sunā, kahnā-sunnā hī sab jhūṭhā ho jāne do: / bas, raho, raho, raho...). Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāē*. Vol. II, Dillī, 1986, s. 198.

⁵³ Zob. o nasycaniu dzieła literackiego w sanskrycie smakiem *rasa*: L. Sudyka. *Od Ramajany do dydaktyki, czyli zagadki poematu Bhattiego*, Kraków 2004, s. 63–65.

⁵⁴ Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāē*. Vol. II, op. cit., s. 198.

⁵⁵ Ibidem, s. 302. Zob. też wiersz w przekładzie R. Czekalskiej [w:] R. Czekalska, *Rodowody nowoczesnej poezji polskiej* (od śhajawadu do naji kawita), Kraków 2008, s. 114.

⁵⁶ rūpakār / sab andhakār mē hai: / prakāś kī suraṅg mē / māi unkē bedhgtā calā jātā hū / unhē pakār nahī pātā. / Merī cetnā mē is kī pahcān hai / ki andhakār bhī / ek caram rūpakār hai, / satya kā,

Jest to odwołanie do przodków, którym Agjej stara się dorównać jako twórca języka hindi, co nie powstrzymuje go jednak od eksperymentowania z „zieloną ciemnością”. W wierszu *Āśvasti*, w trzeciej i czwartej strofie występuje opis doznania smutku, który jako substancja przenika do wód ziemi, kiełkuje jako roślina i spowija ziemię miłym snem. W *Natjaśastrze* wśród fragmentów ilustrujących proces powstawania doznania *rasa* są porównania do substancji i roślin. W cytowanych poniżej fragmentach występuje sanskrycki rzeczownik r. ż. *auśadhi* o znaczeniu: „zioła”, „ziela”⁵⁷, który wykorzystany został w wierszu Agjeja w hindi w niezmienionej formie *tatsama*. W *Natjaśastrze* we fragmencie prozy zamieszczonym po strofie NŚ 6.31 czytamy:

yathā hi nānāvyañjanauśadhidravayasamyogād rasanīṣpattih̄ tathā nānābhāvauṣadhiṣpattih̄ yathā hi guṇādibhir dravyair vyañjanair auśadhibhiṣca śāḍavādayo rasā nirvartyante tathā nānābhāvopagatā api sthāyino bhāvā rasatvamāpnuvan̄tīti/ proza po NŚ.6.31/

Tak bowiem jak pojawienie się smaku (*rasa*) [ma miejsce] z powodu połączenia różnych przypraw, ziół i płynów, tak samo i efekt doznania estetycznego pochodzi z [połączenia] różnych stanów emocjonalnych. Tak jak smaki jak sześcioskładnikowy napój i inne, wytwarzane są przez połączenie takich części jak różne przyprawy, zioła i płyny, tak samo trwałe stany emocjonalne złączone z różnymi [innymi] emocjami uzyskują stan bycia smakiem.

W uzupełnieniu do tego wyjaśnienia Bharatmuni przywołuje dwie znane mu strofy, z których w pierwszej pojawia się termin *auśadhi* jako jeden ze składników tworzących smak potrawy, a w drugiej proces powstawania smaku *rasa* porównany jest do rozwoju rośliny, drzewa, od nasienia po owoc:

vyañjanauśadhisamyogo yathā'nnaṃ svādutām nayet /
evam bhāvā rasāścaiva bhāvayanti parasparam //NŚ.6.37//

Tak, jak połączenie przypraw i ziół dodawałoby potrawie aromatu, w taki sam sposób stany emocjonalne i doznania estetyczne wytwarzają się wzajemnie.

yathā bījād bhaved vṛkṣo vṛkṣāt puṣpaṃ phalaṃ yathā /
tathā mūlaṃ rasāḥ sarve tebhyo bhāvā vyavasthitāḥ //NŚ.6.38//

Tak, jak z nasienia wyrosłoby drzewo, jak z drzewa kwiat i owoc, w podobny sposób doznania estetyczne są korzeniem, z którego wszystkie stany emocjonalne zostały wprowadzone.

W wierszu *Āśvasti* Agjej podkreśla, że nawet doznaniu smutku towarzyszy „dziwne” poczucie szczęścia. Jest to nawiązanie do natury doznania *rasa*, które

yathārth kā vistar hai, /par mere śabd kī itnī samāī nahī – /yah merī bhāṣā kī hār hai. /Prakāś mere agrazō kā hai /kavitā kā hai, paramparā kā hai, /poṛhā hai, kharā hai: /andhakār merā hai, /kaccā hai, harā hai. Ajñeya, *Sadānīrā. Sampūrṇ kavitāē*. Vol. II, op. cit., s. 302.

⁵⁷ M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary...*, op. cit., s. 240, 226.

daje wyłącznie „radość”. „Sen”, w który poeta zamierza zabrać czytelnika, określony jest jako *mithā* „słodki”. Autorzy *Natjaśāstry* przekonują o tym, że doznanie *rasa* jest zawsze połączone z radością, doznawanie wszystkich stanów emocjonalnych daje zadowolenie, nawet w przypadku smutku (sansk. *śoka*). W rozdziale pierwszym *Natjaśāstry* w wersach zawierających definicję *nāṭya* NŚ.1.112–120⁵⁸, wzmiankowana jest funkcja naśladowania, dzięki której teatr może dotrzeć do sfery odczuć znanej widzowi, ale nawet tym, którzy odczuwają „nieszczęście”, „zmęczenie”, „smutek”, „umartwienie”, daje ulgę, jak wynika z NŚ.1.114⁵⁹. Także w rozdziale szóstym *Natjaśāstry*, w prozie po NŚ.6.31, mowa jest o tym, że widz odczuwa radość:

yathā hi nānāvyañjanasamskṛtamanaṃ bhuñjānā rasāsvādayanti sumanasah puruṣā harṣādīṃścādhigacchanti tathā nānābhāvābhinayavyañjitān vāgaṅgasattvaupetān sthāyibhāvān āsvādayanti sumanasah prekṣakāḥ harṣādīṃścādhigacchanti /proza po NŚ.6.31/⁶⁰

Tak, jak ludzie dobrze usposobieni jedząc potrawę ugotowaną z różnymi przyprawami, odczuwają smaki i radość i inne [doznania], tak i widzowie⁶¹ o niezaburzonej percepcji zakosztowują emocji trwałych, które zyskały uwydatniony [smak] dzięki prezentacji scenicznej różnych stanów emocjonalnych, przybierających [formę] wypowiedzi, ruchów ciała i naturalnej kondycji i ogarnia [ich] radość.

M. K. Byrski wyjaśnia proces kreowania rzeczywistości w teatrze staroindyjskim odwołując się do terminu *sādhāraṇīkṛtā* „uogólniona” i *sādhāraṇīkārana* „uogólnianie”:

czego doświadcza widz, pozostaje w prostej zależności od tego, co stanowi przedmiot jego percepcji. [...] Jest jasne, że liczy się stan świadomości. [...] W przypadku dorosłych niepodporządkowanie się rzeczywistości scenicznej czy ekranowej w podobny sposób jak codziennej, jest oczywiste, podobnie jak to, że impulsy emocjonalne, które ta rzeczywistość emituje, będą miały równie nieokreślony charakter. W rezultacie uczucia radości, miłości, bohaterstwa czy zachwyty będą odbierane dokładnie w taki sam sposób jak uczucia gniewu, wstrętu, strachu czy litości⁶².

Badacz porównuje efekt świadomości widza uzyskany w takim procesie do efektu „świadomościowej rekonstrukcji pierwotnej Jedni” w akcji wedyjskiej ofiary:

perypetia pokazana na scenie każe widzowi towarzyszyć emocjonalnie działaniu koniecznemu dla połączenia się podmiotu postrzegającego z przedmiotem postrzeganym,

⁵⁸ Zob. *Nāṭyaśāstra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s., 38–39.

⁵⁹ *duḥkhārtānām śramārtānām śokārtānām tapasvinām /viśrāntījananam kālenāṭyam etadbhaviṣyati //NŚ.1.114//*. Ibidem, s. 38.

⁶⁰ Ibidem, Vol. 1, s., 286.

⁶¹ W późniejszych interpretacjach terminu *prekṣaka*, tłumaczonego tu jako „widz”, można upatrywać przyczyny rozwoju konceptu *sahṛdaya* konesera sztuki u późniejszych teoretyków *rasa* w Indiach. Zob. A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, Vol. 1: *Literary Criticism* 1989, s. 214.

⁶² M. K. Byrski. „Indyjski teatr...”, op. cit., s. 672.

dla połączenia się miłującego z umiłowaną i odwrotnie zresztą, ponieważ w takim akcie percepcji spotyka się i rozpoznaje to samo „ja” ukryte w nim i w niej podobnie jak we mnie i w tobie. Liturgiczny akt odprawienia rytuału ofiary, polegający na złożeniu obiady w ogniu ofiarnym, ma tę samą wartość świadomościowej rekonstrukcji pierwotnej Jedni, która w akcie ofiarnym jednocześnie traci swą jedność po to, by się określić jako na przykład pokarm – obiata – paliwo i zjadacz pokarmu – ogień ofiarny – ogień „świecki”, i odzyskuje ją przez akt percepcji polegający na strawieniu obiady przez ogień. Kiedy jednak świadome uczestnictwo w tak pojmowanej ofercie wymaga nie byle jakiego wysiłku intelektualnego i wysublimowanej świadomości metafizycznej, teatr pozwala doświadczyć tego każdemu, kto ma serce, by odczuwać, i kogo indyjska myśl estetyczna nazywa „serdecznym (sanskrit. *sahrydaja, saḥṛdaya*)⁶³.

Teorię uogólnienia ugruntował w swoim komentarzu do *Natjaśāstry* pt. *Abhinavabhārati*⁶⁴ Abhinawagupta (Abhinavagupta, XI w.), kaszmirski filozof i teoretyk literatury, który też ostatecznie wprowadził do poetyki sanskryckiej dziewiąty smak „wyciszenia” (*śānta*)⁶⁵. Komentatorzy *Natjaśāstry* rozwijając to zagadnienie zajmowali się aspektem „uniwersalizacji” doznania w kontekście odbiorcy *saḥṛdaya* („z sercem”) – konesera, lub odbiorcy zdolnego do bycia *rasika*, wrażliwego na doznania. W *Natjaśāstrze* terminy te jeszcze nie występują, w siódmym rozdziale, w NŚ.7.6–7, mowa jest w kontekście charakterystyki wszystkich sklasyfikowanych uczuć, że doznawanie *rasa* możliwe jest dzięki „cesze podobieństwa”, „powszechności”, „ogólności, całości” (*sāmānyaguṇa*)⁶⁶. Można już w tym fragmencie, poza NŚ.1.119, upatrywać idei „uogólniania”, czy „uniwersalizacji”, którą Abhinawagupta w swoim komentarzu do dzieła Bharaty nazwał teorią *sādhāraṇīkārana*. We fragmencie prozy po NŚ.7.6 czytamy:

evam ete kāvyarasābhivyaktihetava ekonapañcāsadbhāvāḥ pratyavagantavyāḥ/ ebhyaśca sāmānyaguṇayogena rasā nispadyante /proza po NŚ.7.6⁶⁷

Zatem te stany emocjonalne w liczbie czterdziestu dziewięciu powinny być pojmowane jako przyczyny manifestacji smaków estetycznych kawji⁶⁸. Z nich dzięki cesze ogólności powstają smaki estetyczne.

⁶³ Ibidem, s. 673.

⁶⁴ Por. *Nāṭyaśātra of Bharatamuni*, op. cit.

⁶⁵ Wersy o *śānta* są w *Natjaśāstrze* w edycji R. Nagara i K. L. Joshi uwzględnione. Zob. Ibidem, s. 328–330, 366–367. Brak numerowania ich, a znajdują się po NŚ.6.82 i NŚ.7.119, wskazuje na późniejszą interpolację do tekstu. Warder wskazuje na Abhinawaguptę jako teoretyka, który włączył ten nowy „smak” do teorii *rasa*. Zob. K. Warder, *Indian Kāvya...*, op. cit., s. 40, s. 41, s. 46.

⁶⁶ Zob. M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary...*, op. cit., s. 1206. Ghosh tłumaczy *sāmānyaguṇa* jako „cechę uniwersalności”: „the quality of universality”. Zob. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise...*, op. cit..., s. 120.

⁶⁷ Zob. *Nāṭyaśātra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s., 342.

⁶⁸ Użyty przez twórców *Natjaśāstry* sanskrycki termin *kāvya* oznaczać może „dramat”, ale też i całą literaturę. W polskiej literaturze naukowej termin ten wyjaśniają np. H. Marlewicz czy A. Trynkowska. Zob. H. Marlewicz, *Kāvya as defined in Sanskrit Poetics*, „Cracow Indological Studies” 2000, Vol. 2, s. 9–16; A. Trynkowska, *Podstawowe kategorie klasycznej poetyki indyjskiej*, „Classica Vratislaviensia” 1993, Vol. XVI, s. 129–135.

W strofie NŚ.7.7 podkreślony jest fakt, że „znaczenie, które przemawia do serca” motywuje doznanie *rasa*:

yo'rtho hṛdayasaṃvādī tasya bhāvo rasodbhavaḥ /
śarīraṃ vyāpyate tena śuṣkaṃ kāṣṭham ivāgninā // NŚ.7.7⁶⁹

Stan emocjonalny jest źródłem tego smaku, który (jako) rzecz zgodna z sercem, przenika ciało jak ogień suche polano.

Odwołanie do cechy *sāmānya* pojawia się raz jeszcze w prozie po tej strofie, Bharata wyjaśnia dlaczego emocje trwale doprowadzają do stanu nasycenia smakiem (*rasatvam*).

yadi kāvyārthasaṃsritair vibhāvānubhāvavyaṅjitair ekonapañcāśadbhāvaiḥ sāmānyagunayogeṇa abhiniṣpadyante rasāstatkathaṃ sthāyina eva bhāvā rasatvam āpnuvanti ⁷⁰

Jeśli smaki [estetyczne] powstają [za pomocą] czterdziestu dziewięciu stanów emocjonalnych, wyraźnie ukazanych poprzez ich uwarunkowania i ekspresje⁷¹ i są połączone z przedmiotem literatury (*kāvya*) przez nasycenie cechą uniwersalności, to dlaczego tylko emocje trwale osiągają (stan) bycia smakiem?

Agjej w jednym ze swoich opowiadań, *Tāj kī chāyā mē*, daje dowód rozumienia doznania *rasa* jako wychodzenie poza *sukh* i *duḥkh*. Jego bohater Anant (w hindi „Nieśmiertelny”) wywodzący się z warstwy społecznej o niskim statusie zastanawia się nad odczuciem piękna nieśmiertelnej miłości, którą symbolizuje Tadź Mahal. Ananat wraz ze swoją ukochaną Dźjoti (dosł. „Światło”) spragniony jest odczucia piękna w czystej formie, chce utrwalić czar Tadź Mahalu w pełni księżycowego blasku. Kiedy ten moment nadszedł zrodziła się w nim refleksja:

Zgasły barwy zmierzchu – nie było półmroku, a tylko ciemna noc, samotna i bezkresna... A oczom Ananta, oczom Dźjoti nagle ukazała się nieskazitelna biel grobowca, górując nad niczym niezmaconą czernią drzew cyprysowych. [...] Skąd tyle czystego piękna na ziemi? Skąd ktoś miał taki talent, że sam jeden zdołał użyć tak wielu środków – wznieść ten niedościgły monument?

Czy stan nieprzywiązywania wagi do rzeczy materialnych jest niezbędny dla pełnego doznania piękna? Czy też nie jest niezbędny? Piękno jest tym, w doświadczaniu czego

⁶⁹ Zob. *Nāṭyaśāstra of Bharatmuni...*, op. cit., Vol. 1, s. 343.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Termin *vibhāva* jest przez polskich badaczy, np. K. M. Byrski, S. Cieślikowski, A. Trynkowska, tłumaczony jako „objawy” a *anubhāva* jako „przejawy” w odniesieniu do *rasa*. Zob. zestawienie [w:] T. Miążek, *Bhāva jako motyw...*, op. cit., s.112–113. W artykule o zastosowaniu teorii *rasa* do analizy literatury, w tym współczesnej, podjęłam próbę wyjaśnienia tych terminów w odniesieniu do *bhāva* jako „uwarunkowania” (*vibhāva*) i „ekspresje” (*anubhāva*) motywów (*bhāva*). Ibidem, s. 101–123.

wychodzimy poza doczesne radości i smutki – to znaczy poza doświadczanie uczuć, ale przecież doświadczanie piękna jest samo w sobie uczuciem⁷².

Zwracając się do towarzyszącej mu dziewczyny, Anant zastanawia się, czy czaru miłości można doznać tylko w określonych warunkach, w ciemności nocy i w blasku księżyca:

Powiedz mi, czy w świetle dnia miłość jest równie bezduszna jak kamień? [...] Czy zauważyłaś dziś w południe, jak surowo wyglądał Tadź? Dlaczego? Czy dlatego, że kamień też jest bezduszny, światło dnia równie ostre, a kiedy są razem to... Wtedy w południe wydawało mi się, jakby ktoś nielitościwą ręką zerwał otoczkę piękna spowijającą Tadź, uczynił go nagim. Ale teraz, w świetle księżyca wydaje się, że księżycowy blask osiadł i skupił się tam jak rosa⁷³.

Dźjoti nie zrozumiała pytania Ananta, który mimo, że był biedny jak i ona, znał wymogi tradycyjnej konwencji stawiane doznawaniu piękna. W analizowanym wierszu *Āśvasti* Agjej zdaje się tłumaczyć współczesnemu czytelnikowi proces doznawania *rasa* jako wspomnianej „Jedni” nieszczęścia i szczęścia i nie jest pewien, czy odbiorca zdecyduje się mu zawierzyć swoje doznania. Czy twórca w XX wieku musi o to zabiegać? Agjej wyjaśnia taką konieczność w eseju poświęconym roli współczesnego pisarza hindi⁷⁴, gdzie tłumaczy uwarunkowania literatury rodzimą tradycją i możliwości transformacji dawnych konwencji w zderzeniu z nowymi, europejskimi wpływami. W innym wierszu *Pāthak ke prati kavi*⁷⁵ Agjej bezpośrednio zwraca się do swojego odbiorcy, apelując o to, by był świadkiem i gwarantem istnienia jego dzieła a jednocześnie był oddzielony od własnych „radości i smutków”, tak jak poeta. Także w tym wierszu, w cytowanym poniżej fragmencie, wykorzystany został termin *sukh-duḥkh*:

...ale siebie odsuń
tak, jak ja nie tkwiłem we własnej radości i smutku

⁷² Por. Sāñjh ke raṅg bujh cuke the – sandhi-bela nahī thī, nirī rāt thī, akelī aur atīsaḥ rāt ... aur Ananat kī āñkhō ke sāmne, Jyoti kī āñkhō ke sāmne, saro vṛkṣō kī sammiśraṅhīn śyāmtā ke upar ekāek hī prakat ho jāti thī rauze kī duṣhīn subhrtā. [...] Kyō hai itnā niṣkalañk saundarya prithvī par? Kyō kisi kā itnā sāmārthya huā ki vah akelā hī itne sādhan ikatthe kar sake – is anupam virāt smārak kī sṛṣṭikar sake? ... Saundarya kā pūrā anubhav karne ke liye kyā nirved avasthā zarūrī hai? Kyā zarūrī nahī hai? Saundarya vah hai, jiskī anubhūti mē ham aihik sukh-duḥkh se pare nikal jāvē – yāñī bhāvānubhūti se pare cale jāvē; par saundarya kī anubhūti to svayam ek bhāv hī hai. Ajñeya, *Sampūrṇ*..., op. cit., s. 276.

⁷³ Batāo, kyā din ke prakās mē pyār bhī utnā bhī kaṭhor lagtā, jitnā ki pathar? [...] Āj dopahar ko dekhā thā, tāj kitnā behūdā lag rahā thā? Kyō? Isliye ki pathar bhī kaṭhor hai; dopahar kī dhūp bhī kaṭhor hai aur donō ek sāth to... Tabhī dopahar ko lag rahā thā, jase kisi ne nirday hāthō se tāj kī sundartā kā avagūṭhan utār liyā ho, use naṅgā kar diyā ho. Lekin ab cāñdī mē – aisa lagtā hai ki os kī tarah jamkar iktthī ho gayī ho. Ajñeya, *Sampūrṇ*..., op. cit., s. 460.

⁷⁴ S. H. Vatsyayan, *The Role of the Writer in Contemporary Indian Society*. „South Asian Digest of Regional Writing”, Vol. 1, 1972, s. 4–17.

⁷⁵ Ajñeya, *Sadāñirā. Sampūrṇ kavitaē*. Vol. II, op. cit., s. 75.

nie kupiłem swojego bólu
ani nie sprzedałem własnego zadowolenia;⁷⁶

Analizowany wiersz *Āśvasti* jest odwołaniem do całej tradycji *rasa*, do teorii, która wypracowana została przez teoretyków teatru i tańca (*nāṭya*), ale obowiązywała wszystkich twórców sanskryckiej literatury *kāvya*. Agiej doskonale znał tę tradycję, w opowiadaniu *Poezja i życie. Jedno opowiadanie*, daje tego kolejny dowód przytaczając definicję poezji jako „wypowiedzi charakteryzującej się smakami” (*vākyamrasātmakam kāvyam*⁷⁷) i przywołując postulat *madhureṇa samāpayet*, który parafrazuje w hindi: *madhur nahī to kuch nahī. Vahī to rasō mẽ ras...*⁷⁸ – „jeśli nie ma rozkoszy to nie ma nic. To jest najdoskonalszy ze smaków.” Powyższa definicja poezji pochodzi z utworu *Sāhityadarpaṇa* („Zwierciadło literatury”), rozdz. I. 23, autorstwa Wiśwanathy Kawiradžy (Visvanātha Kavirāja) żyjącego na przełomie XIV/XV wieku. Nie podając źródła cytatu, Agiej prowadzi we wspomnianym opowiadaniu swoistą grę z czytelnikiem, umiejętnie snuje refleksję nad definiowaniem literatury w XX wieku w Indiach. Wplata w tradycyjną terminologię smaków estetyki nazwy znanych z natury i podstawowych smaków, jak gorzki, wprowadzając w ten sposób ironię. W tym opowiadaniu pisarz wykorzystuje odwołanie do rośliny – pustego strąka gorzycy, symbolizującego zanikającą poetycką tradycję sanskrytu. Główny bohater opowiadania jest poetą o imieniu Śiwsundar, dosł. „piękny jak Śiwa”, który w przekonaniu o tym, że inspiracja poetycka wymaga obcowania z naturą, wyjeżdża z Kalkuty do Haridwaru:

Człowiek i poezja, uff! Poezja wymaga obrazów natury: rzek i jezior, ogrodów pełnych drzew palasī⁷⁹, wieńców kwiatów, wiatru znad Malajów... A i gdzieś w oddali powinno być coś tajemniczego, coś niedającego się dostrzec – nie, gdzieś w oddali odgłos kroków jakiejś nieznamym z dzwoneczkami u stóp... Z takim przeświadczeniem Śiwsundar spakował sakiewkę i tobolek, bardziej sakiewkę niż tobolek, i wyjechał do Haridwaru.⁸⁰

Na łonie natury doznaje gorzkiego smaku rozczarowania. Zwiodły go nasiona uschniętej gorzycy, które dźwięczały niczym dzwoneczki u stóp idącej na schadzke dziewczyny, w poszukiwaniu której wyruszył przemierzając nocą pola. To nawiązanie do znanego z *Natjaśastry* typu bohaterki *abhisārikā*⁸¹:

⁷⁶ „...par apne ko sthagit karo /jaisā ki maī apne sukh-duḥkh kā nahī huā /dard apnā maī ne kharīdā nahī/ na ānand becā. Zob. Ibidem.

⁷⁷ Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 460. Zob. Viśvanātha Kavirājā, *Sāhityadarpaṇa*, red. S. Sharma Regmi, Varanasi 1993, s. 24.

⁷⁸ Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 460.

⁷⁹ *palasī* w hindi (łac. *Buteafrondosa*) to nazwa gatunku drzew w Indiach, których czerwone kwiaty są oznaką wiosny. Znany w języku angielskim jako „flame of the forest”.

⁸⁰ *Insān aur kavītā – hūh! Kavītā ke liye cāhiye prakṛti – naḍī-nale, palās ke upvan, latā-phūl, malay pavan aur dūr kahī kuch aspāṣṭ, adṛṣṭ – nahī, dūr kahī kisi nūpurvalayit rahasyamayī kī pag-dhvani. Aur is sūjḥ ke uṭhte hī vah boriyā-bistar – bistar kam boriya adhiḥ – lekar Hardvār calā āyā thā. Zob. Ajñeya, Sampūrṇ...*, op. cit., s. 457.

⁸¹ W rozdziale 22 *Natjaśastry* (22.220) mowa jest o dziesięciu typach bohaterek, wśród nich „idąca na schadzke”. Zob. *Nāṭyaśātra of Bharatamuni...*, op. cit, Vol. 2., s. 203.

Bransoletki, zadzwieczyły tuż przy nim. Zdziwiony spojrział w dół, była tam malutka uschnięta roślina, i nic więcej. A roślina znów zadrżała poruszona wiatrem i zadzwieczyła – dzyń!

[...] Znów więc Kalkuta? Ale gdzie jest życie w Kalkucie, nie ma tam nic oprócz nagiej prawdy, nic oprócz goryczy. „Wypowiedź, która charakteryzuje się smakami jest poezją” – i co najwyżej jeden z sześciu smaków jest gorzki, a więc prawda to co najwyżej jedna szоста część życia... A pozostałe pięć? I powiedziano: „Poezja powinna dostarczać rozkoszy”. Jeśli nie ma rozkoszy, nie ma nic – to jest najdoskonalszy ze smaków...⁸²

Próba czerpania inspiracji ze współczesnego świata zakończyła się dla poety Śiwsundara, wychowanego w duchu klasycznej tradycji, porażką. Agjej zawarł tu ważne i nurtujące współczesnych twórców kwestie, czy i jak czerpać inspirację z rodzimej tradycji literackiej, jakich dokonywać transformacji, jak definiować współczesną literaturę i smaki, których powinna dostarczać. Jest to swoista polemika z modernizmem w literaturze hindi, który przyjmował formę negacji zdobywszy do tychczasowej poetyki. Sanskrycka konwencja poetycka znalazła swoją kontynuację w utworach pisanych w średniowiecznych dialektach bradž i awadhi należących do języka hindi. Poetyka *rasa* była wykorzystywana w nich od początków literatury hindi, od VIII-X w. n. e., która do połowy XIX wieku rozwijała się niemal wyłącznie w formie poetyckiej. W nurcie *bhakti* smaki *rasa* zostały podporządkowane teologii, ale jej terminologia przeszła dalsze transformacje. Pod wpływem tego religijnego nurtu, którego teoretykiem był Rupa Goswamin (Rūpa Gosvāmin, 1489–1564) wyróżniano pięć smaków, zwanych *bhakti ras*, rozumianych jako określone dyspozycje serca czy umysłu wyznawców. Były to postawy: „spokoju/wyciszenia” *śānta*, „służenia” *dāśya*, „rodzicielskiej miłości” *vātsalya*, „przyjaźni” *sākhyā*, i „miłości” *śṅgāra*⁸³ lub *mādhurya*, wszystkie określane jako *bhāva*⁸⁴.

W wspomnianym już wcześniej opowiadaniu *Tāj kī chāyā mẽ* („W cieniu Tadżu”) Agjej również wykorzystuje metaforę rośliny i nasienia, czyni to w kontekście refleksji nad istotą doznania estetycznego. Jego bohater Anant snuje też refleksję nad tym, „czy, aby uczynić miłość nieśmiertelną, potrzeba koniecznie bogactwa?” Nie jest w stanie mówić o tym otwarciu swojej ukochanej Dźjoti, ucieka się do kłamstwa by ukryć prawdę o własnym odczuciu, ale jego towarzysza odgaduje ją:

Cóż może Dźjoti odpowiedzieć, skąd wie? To skąd wie, nie jest czymś, co da się powiedzieć ani też ona nie umie tego wysłowić. Jest nasienie, a kiedy kiełkuje, rozpada się na dwie połówki. Do której kielek należy bardziej? Która połowa jest mu bardziej

⁸² Pāyal uske hāth ke pās hī bajē. Usne caūkkar dekhā, vahāñ ek choṭā-sā, sūkhā-sā paudhā thā, aur kuch nahī. Aur paudhā havā ke jhōke mẽ phir kāp kar bolā – khann! [...] Tab phir Kalkattā? Lekin Kalkattā mẽ jīvan kahā hai, vah to nirā satya-hī-satya hai, karvāhat-hī – karvāhat hai. ‘Vakyam rasātmakam kāvyam’ – aur karvā adhik-se-adhik chaḥ raso mẽ se ek hai, tab satya bhī jīvan kā adhik-se-adhik ek chaṭhā hissā hai... Bākī pāc? Aur kañ hai, ‘madhureṇa samāpayet’. Madhur nahī to kuch nahī – vahī rasō mẽ ras hai... Zob. Ajñeya, *Sāmpūrṇ...*, op. cit., s. 460.

⁸³ W *Naijaśastrze* NŚ.6.15 termin ten oznacza „smak” miłości, *rasa*, a nie jej motyw, czyli *bhāva*.

⁸⁴ Zob. D. Stasik, *Opowieść o prawym królu. Tradycja Ramajany w literaturze hindi*, Warszawa 2000, s. 137–138.

bliska? A kiedy w młodziutkich pędach zaczynają krążyć soki, to jak te części rośliny poznają, że to nurt życia? Dźjoti wie, że Anant chce coś powiedzieć, czego nie był w stanie jej wyjawić, gdyż było to tak mocne doznanie, co tak naprawdę nigdy się nie wynurza na powierzchnię, a może się jedynie ukazać pod osłoną kłamstwa, jak zaczątek soków życia pod ziemią.⁸⁵

Anant nie zdołał w pełni nasycić się doznaniem piękna, gdyż nie mógł oddzielić się od własnych „smutków”, o co, jak już wspomniano, postulowali twórcy *Natjaśastry*, a także Agjeja w wierszu *Pāthak ke prati kavi*.

Podsumowując analizę wykorzystania przez Agjeja terminu *sukh-duḥkh* w cytowanych utworach można stwierdzić, że kontekst do którego się w nich odwołuje jest tradycją poetycką znaną przynajmniej od czasów *Natjaśastry*. Pisarz nawiązuje do natury doznania estetycznego w myśl założeń sanskryckich teoretyków, stosując oprócz złożenia *sukh-duḥkh* także inne terminy należące do staroindyjskiej poetyki. W kolejnych utworach Agjeja używa analizowanego złożenia w opisach natury nie ludzi, a drzewa, papug i duchów. W opowiadaniu zatytułowanym *Amalvallarī* stosuje personifikację drzewa pipal, figowca pagodowego (*Ficus religiosa*), które jest narratorem i głównym bohaterem utworu. Żyje ono w symbiozie z pnączem (w hindi *vallarī*), codziennie obserwuje kobiety składające u jego pnia ofiary i modlące się. Pisarz używa tu środków poetyckich znanych z poetyki sanskryckiej, a stosowanych później w literaturze hindi okresu średniowiecza, takich jak opis bohaterki w konwencji „od stóp do głów” (w sanskr. *nakh-sikh*)⁸⁶ czy zmieniających się pór roku (w sanskr. *śaḍṛtu*)⁸⁷. Pewnego dnia zwraca uwagę na młodą dziewczynę, która spotyka się w tym miejscu z chłopakiem, obserwując ją drzewo chce zrozumieć czym jest miłość (w hindi *prem*). Słowa dziewczyny wypowiedziane, kiedy ukochany (w hindi *premi*) nie przyszedł, ujawniają prawdę o miłości i jej dwóch obliczach:

Któregoś dnia chodząc tak i chodząc zmęczyła się i przysiadła w nieprzebranym cieńniu moich liści, splot tego pnącza mając za okrycie. Młodzieniec nie przyszedł. [...] Do południa trwała w samotności, czekała każdą częścią swojego ciała, ale nie było [w niej] lęku. Kiedy nie przyszedł, zaczęła mówić, nie wiadomo czy do mnie czy do tego pnącza, a może do samej siebie lub do kogoś nieobecnego: „Dobrze się stało. Cóż innego mogło się zdarzyć? [...] W miłości jest smutek i radość, spokój i ból, spotkanie

⁸⁵ Jyoti kyā batāye ki kaise jāntī hai? Jaise vah jāntī hai, vah batāne kī bāt nahī, na use kahnā ātā hai. Ek bīj hotā hai, jab aṅkur phūṭtā hai, tab bīj ke do ādhe ho jāte haī, to aṅkur kiskā adhik hotā hai – kaun uskā adhik apnā hotā hai? Aur aṅkur kī atyant sukumar jaṛō mē jab ras khīcā hai, tab ve bījās kaise jān lete haī ki jīvan kā pravāh jāī hai? Jyoti jāntī hai ki Anant kuch kahnā cāhtā hai jo use kahte nahī ban rahā; vah uskī itnī gahrī anubhūti hai, ki sacmuc nikaṭī hī nahī, jūṭh kī āṛ mē hī ā saktī hai, jaise miṭṭī ke nīce rasobhav. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 280.

⁸⁶ Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 38. Sposób opisu „od stóp do głów”, w hindi *nakh-sikh*, znany jest w poezji sanskryckiej, a wykorzystywany także w poezji hindi okresu *bhakti*. Zob. T. Rutkowska, D. Stasik, *Zarys historii literatury hindi*, Warszawa 1992, s. 76.

⁸⁷ Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 40. Opisy pór roku jako tło doznań kochanków to konwencja poetyki sanskryckiej, wykorzystywana następnie przez poetów hindi okresu *bhakti*. Zob. T. Rutkowska, D. Stasik, *Zarys historii...*, op. cit., s. 65–66.

i rozstanie, jest wszystko, jakże ten, kto kocha mógłby żyć bez odmiany. W przeciwnym razie to, co nazywamy miłością jakż się ma sens?” Wstała i odeszła⁸⁸.

Kiedy drzewo zrozumiało to, jak wiele złączyło je z pnączem i w upływie ilu pór roku, zaczęło snuć refleksję nad dwiema wielkimi siłami ścierającymi się w świecie:

Te siły nie różnią się od siebie, są odmiennymi drogami tej samej natury. Jedna jest tym, co łączy – jej światło jest w spotkaniu pszczoł z kwiatami, w czułym uścisku młodego pędu przez lianę, w wołaniu księżycy o pełnię, w tajemnicy ciemności nocy, w złączeniu światła z jutrzenką; drugą siłą jest ta, która dzieli – jest ona w łamaniu drzew przez burzę, w usychaniu lian od [uderzenia] pioruna, w spalaniu lasów przez pożogę, w zabijaniu gołębi przez sępy... Od czasu do czasu dochodzi do takiego sprzężenia tych obu sił w jednym wydarzeniu, iż jesteśmy tak zadziwieni, że nie możemy nic pojąć. Miłość też musi być takim wydarzeniem⁸⁹.

W innym utworze, dramacie poetyckim, zatytułowanym *Uttar Priyadarśī* termin *sukh-dukḥ* występuje we fragmencie zawierającym opis ludzkich zjaw (w hindi *pret*) i ich natury. Są nimi żołnierze i mieszkańcy Kalingi, którzy zginęli w wojnie toczonej przez cesarza Aśokę. Minstrel z chóru śpiewaków poucza cesarza zwanego Priyadarśī, nękanego przez upiory, że duchy podlegają innemu władcy, nie mogą być jego poddanymi:

un kā sukh-dukḥ yantr-yātnā-paritoṣan-utpīraṇ
-vaśī! Aur ab vasya tumhārā nahī rahā!⁹⁰

ich szczęście i nieszczęście jest zależne od satysfakcji i ucisku
narzędzi tortur. I teraz już twojej władzy [nad nimi] nie ma!

W alegorycznym opowiadaniu *Ciriyāghar* o zwierzętach zamkniętych w ogrodzie zoologicznym symbolizujących los ludzi, termin *sukh-dukḥ* użyty jest z kolei w opisie natury papug:

⁸⁸ Ek din vah ghūmte-ghūmte thak gayī aur mere pattō kī saghan chāyā mē is vallarī bandhan ko mekhlāvat pahankar baiṭh gayī. Yuvak nahī āyā. Dopahār tak vah akelī baiṭh rahī- uske aṅg-aṅg mē pratikṣā thī, par vyagrtā nahī thī. Jab vah nahī āyā, tab vah kahnē lagi – na jāne kise sambodhit karke, mujhe yā is vallarī ko yā apne-āpko yā kisi anupasthitī vaykti ko – kahne lagi: „Yah ucit hī huā. Aur kyā ho saktā thā. [...] Prem mē dukh-sukh, śānti aur vyathā, milan aur vicched, sabhī haī, binā vaicitrya ke premī jī nahī saktā... nahī to jise ham prem kahte haī, usmē sār kyā hai?” Vah uṭhī aur calī gayī. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 39.

⁸⁹ Ye śaktiyā ek-dūse se bhinn nahī haī, ek hī prakṛti ke do vibhinn path haī. Ek samyojak hai – iska bhās phūlō se bhāūrō ke milan mē, viṭap se latā ke āśleṣan mē, candramā ke jyotsnā sambodhan mē, rātri ke andhakār ke praṇay mē, uṣā se ālok ke aikya mē hotā hai; dūsrī śakti vicchedak hai – iskā bhās ādhī se peṛō ke vinās mē, vidyut se latikāō se jhulasne mē, dāvānal se vanō ke jalan mē, śakunt dvārā kapotō ke māre jāne mē hotā hai... Kabhī kabhī donō śaktiyō kā ekhī ghaṭnā mē aisā sammilan hotā hai ki ham bhaucak ho jāte haī, kuch bhī samjh nahī pāte. Prem bhī śāyad aisī hī ghaṭnā hai... Zob. Ibidem.

⁹⁰ Ajñeya “Uttar Priyadarśī.” [w:] *Ajñeya racnā sañcayan (maī vah dhanu hū...)*, red. K. Nandan, Dillī ([1967] 2010), s. 668.

...ye tote jangalō ke rahnevāle haī. Ākāś ke ḍakait haī; lekin isīliye inkā sukh-dukh, gānā-ronā sab āzadī ke hī āsre hai.⁹¹

Te papugi zamieszkują lasy. Są rabusiami przestworzy; ale właśnie dlatego ich szczęście i nieszczęście, śpiew i płacz, wszystkie są zależne od wolności. Tu nie dostają nawet jej posmaku.

Powyższe przykłady zastosowania złożenia *sukh-duḥkh* dotyczyły kontekstu doznawania natury świata. Kolejne, przytoczone poniżej, przykłady ilustrują użycie tego terminu przez Agjeja w kontekście opisów rozpamiętywania dawnych zdarzeń bądź utraty zdolności do odczuwania. Jest to również kontekst, w jakim *sukh-duḥkh* występuje w *Natjaśastrze*, a dokładnie w charakterystyce stanu emocjonalnego nazwanego „pamiętaniem” (sansk. *smṛti*) i stanu „otępienia” (sansk. *jaḍa*). Zamieszczone poniżej przykłady zaczerpnięte zostały z utworów: *Indu kī beṭī*, *Hilī-bon kī battakhē*, *Mejar Chaudhrī kī vapsī* i *Kasāṅdrā kī abhiśāp*. Ramlal, bohater opowiadania *Indu kī beṭī* wspomina:

W życiu Ramlala żadnych takich rzeczy jakby nie było. Nie miał potomstwa, na ile pamiętał smutki i radości swojego małżeńskiego życia, to zdawało mu się, że jeżeli już coś sobie [z żoną] nawzajem dali to głównie cierpienie⁹².

W tym fragmencie użyty jest również synonim analizowanego złożenia – *sukh-kleś*: ek-dūsre ko pahūcāye gayē sukh-kleś kī chāp⁹³ – „ślad dostarczanych sobie wzajemnie radości i smutków”.

Także bohaterka opowiadania *Hilī-bon kī battakhē*, samotna kobieta o imieniu Hili z plemienia Khasi wspomina, a w tym kontekście użyte jest w hindi złożenie *sukh-dukh*:

Usta Hili wygięły się w bolesnym grymasie. Ileż obcych twarzy zdołała ujrzeć w czasie tych kilku lat wojennej zawieruchy, niezwyčajne rysy, oblicza rozentuzjasmowane, rozradowane, pożądliwe, harde, żebrzące, skalane winą, nabrzmiałe od pychy... I wiedziała, że z tymi twarzami i ich wyrazem splecione zostały radość i smutek, zaspokojenie i pożądanie, tęsknota i ból, nadzieja i męka wielu kobiet z jej wioski, do tego stopnia, że to obce i zatrute napięcie wniknęło do atmosfery tego miejsca⁹⁴.

W kolejnym opowiadaniu zatytułowanym *Kasāṅdrā kī abhiśāp* główna bohaterka Maria przywołuje dawne wspomnienia, chwile niczym z poprzedniego życia:

⁹¹ Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 442.

⁹² Aur Rāmlāl ke jīvan mē ye sab jaise the hī nahī. uske koī santān nahī thī, jahā tak uske dāmpaty jīvan ke sukh-duḥkh kī use yād thī, vahā tak use yahī dikhā thā ki unhōne ek-dūsre ko kuch diyā hai to kleś hī diyā hai. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 424.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Hilī ke oṭh ek vridrūp kī hamśī se kuṭil ho āye. yuddh kī aśāntī ke in tīn-cār varṣō mē kitne hī aparicit cehre dikhe the, anokhe rūp; ullasit, ucchvasit, lolup, garvit, yācak, pāp-sānkucit, darpaspḥit mudrāē... aur vah jāntī thī ki in cehrō aur mudrāō ke sāth uske gāv kī kāī striyō ke sukh-dukh, tṛptī aur aśāntī vāsnā, ākākṣā aur santāp ulajh gāe the, yahā tak kī vahā ke vātāvarān mē ek parāyā aur duṣit tanāv ā gāyā thā. Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 539.

Maria przypomniała sobie tamten dzień (jakby z odległej przeszłości), tak jakby naszła [ją] pamięć radości i smutku z poprzedniego życia. Kiedy pewnego dnia ich ojciec wrócił zmęczony i powiedział do matki Marii, „Roza zostaliśmy ogołoceni, staliśmy się bankrutami”⁹⁵.

Tytułowy bohater jeszcze innego opowiadania *Mejar Chaudhhrī kī vapsī* – major, który powrócił z frontu, rozpamiętuje traumę wojny, ale jak przyznaje: „te wszystkie rzeczy [których doznał] nie są takie, żeby mógł wzbudzić w sobie poczucie naturalnej wielkoduszności dla smutku i radości innych”⁹⁶.

Z kolei we wspomnianym już wcześniej opowiadaniu *Ekakī tara* Agjej używa wyrażenia *sukh yā dukh* w znaczeniu złożenia *sukh-dukh*, występuje ono w kontekście wspominania, poprzedzonego stanem otępienia:

Luni przypomniała sobie, pewnego dnia jej brat powiedział właśnie to. W tle jej wspomnień wciąż miał miejsce natłok tych słów, których sensu od dłuższego już czasu do dziś nie mogła pojąć, nagle zjawiły się i dotarły do niej – szczęście lub nieszczęście nie jest takie⁹⁷.

Wnioski

Analiza cytatów z wybranych utworów Agjeja, w tym wierszy, opowiadań i dramatu, ukazała znaczenia i konteksty, w jakich pisarz używa złożenia *sukh-dukh*, występującego w *Natjaśastrze* jako „szczęście i nieszczęście” w znaczeniu „natury świata” oraz w kontekście stanu emocjonalnego „pamiętania”, a także „otępienia”. Analiza zastosowań tego złożenia w sanskryckim traktacie umożliwiła wskazanie znaczeń i kontekstów, w jakich używali go sanskryccy teoretycy. Są nimi natura i proces powstawania doznania estetycznego, a także stan pamiętania minionych zdarzeń i stan niezdolności do odczuwania zmysłami, otępienia. Zostały one porównane z kontekstami, w jakich Agjeja stosuje złożenia *sukh-dukh*. Wyniki analizy wybranych utworów dowodzą, że oba konteksty są zbieżne. Agjej wykorzystuje ten termin w poezji i prozie by pokazać to, jak natura świata poddana procesowi „uogólniania”, czyli przekraczania własnych „radości i smutków”, staje się doznaniem *rasa*, dającym poczucie szczęścia. Pisarz używa na określenie natury świata złożenia *sukh-dukh* w taki sam sposób, jak czynili to w sanskrycie twórcy staroindyjskiej teorii *rasa*. Termin pojawia się w opowiadaniach Agjeja także w kontekście opisów stanów emocjonalnych bohaterów, którzy wspominają lub są otępiali.

⁹⁵ Mariyā ko vah din yād hai (yadyapi bahut der se, aise jaise pichle jīvan ke sukh-dukh yād ā rake hō!) Jab uske pitā ne ākar ek din thake hue svar mẽ mariyā kī mā se kahā, „Roza ham lut gaye haī, – dīvāliyā ho gaye haī). Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 388.

⁹⁶ ye sab cīzē aisī nahī haī ki dūsrō ke sukh-dukh ke prati sahaj-audārya kī bhāvnā ko jāgrat karē. Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 543.

⁹⁷ Lūnī ko yād āyā, yahī ek din uske bhāī ne kahā thā. uskī smṛti ke pīche jin vacnō kī chāyācirkāl se nāc rahī thī, jin śabdō kā abhiprāy vah abhī tak nahī samajh pāyī thī, ve ekāek samne ā, uskī samajh samā gaye – sukh yā dukh aise nahī hote. Zob. Ajñeya, *Sampūrṇ...*, op. cit., s. 203.

Złożenie „szczęście i nieszczęście” obejmuje wszystkie stany emocjonalne czy uczucia, których można doznać w świecie, ponadto zawarty jest w nim kontrast. Opis natury świata w kategoriach przeżyć emocjonalnych jest cechą indyjskiej literatury starodawnej, ale i współczesnej. M. K. Byrski podkreśla, że „zasadniczą sferą odniesień sztuki, według mniemania Indusów, jest uczucie a nie świadomość czy intelekt... [...] Modelem dostarcza egzystencja ludzka, którą starożytna myśl indyjska rozumie jako proces integracji ludzkiej rzeczywistości realizujący się w formie dążeń do spełnienia pragnień. Zadaniem sztuki jest swoiste uogólnienie czy odszczegółowienie tego, co tkwi korzeniami w jednostkowej ludzkiej egzystencji”⁹⁸. Współczesne zastosowania terminu *sukh-duḥkh* w literaturze hindi, zanalizowane na przykładzie twórczości Agjeja, to metafory, symbole, słowa kluczowe, funkcjonujące jako aluzje do sanskryckiej teorii *rasa*, a także do literatury *kavyā*. Pisarz jest orędownikiem utrwalania i modyfikowania zdobyczy poetyki sanskryckiej, w tym idei staroindyjskiej estetyki, do której odwołuje się stosując to złożenie. Użycie go jest jednym ze sposobów, podobnie jak wykorzystanie terminów *nīras* – „bez smaku”, *nīrastā* – „monotonia”⁹⁹, za pomocą których Agjeja stara się wyzyskać ze staroindyjskiej poetyki *rasa* element uniwersalistyczny, wskazać na istotę przeżycia estetycznego w kontakcie z dziełem artystycznym. Pisarz chce jednocześnie uwrażliwić współczesnych czytelników hindi na zdobycze rodzimej tradycji literackiej, jakim niewątpliwie była teoria uniwersalizacji odbioru sztuki w teatrze i w dziele literackim.

Bibliografia

- Ajñeya “Uttar Priyadarśī.” [w:] *Ajñeya racnā sañcayan (mañ vah dhanu hū...)*, red. K. Nandan, Dillī ([1967] 2010), s. 649–680.
- Ajñeya, *Sampūrṇ kahāniyā*. Dillī, 1992
- Ajñeya. *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāḥ*. Vol. I, Dillī, 1986.
- Ajñeya. *Sadānīrā. Sampūrṇ kavītāḥ*. Vol. II, Dillī, 1986.
- M. K. Byrski. „Indyjski teatr i dramat klasyczny”. [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej* (red.) M. Mejor [et al.], Warszawa 2007, s. 669–775.
- M. K. Byrski, *Między Ramajaną a opowiadaniem*, „Literatura na świecie”, Październik 1980 nr. 10 (114), s. 106–117.
- M. K. Byrski. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi 1974.
- S. Cieślukowski, C. Galewicz, H. Hładaj. *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków 2017.
- S. Cieślukowski, *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – rasa*. W: „Sprawozdania z czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN”, R. XXIX, 8, Łódź, 1975
- R. Czekańska, *Rodowody nowoczesnej poezji polskiej (od śhajawadu do naji kawita)*, Kraków 2008.

⁹⁸ M. K. Byrski, *Między Ramajaną...*, op. cit., s. 110.

⁹⁹ Analiza wykorzystania tych terminów przez Agjeja została zawarta w: T. Miązek, *Terminy nīras, nīrastā w opowiadaniach Agjeja. Ślady sanskryckiej teorii rasa we współczesnej literaturze hindi*, „Academic Journal of Modern Philology”, Vol. 3 (2014), s. 43– 54.

Hindi-russkij słowar, W. M. Beskrovnyj red. [et al.], Moskwa 1972.

H. Marlewicz, „O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu” [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 93–102.

H. Marlewicz, *Kāvya as defined in Sanskrit Poetics*, „Cracow Indological Studies”, Vol. II, Kraków 2000, s. 9–16

J. L. Masson, J. L., M. V. Patwardhan, *Aesthetic Rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*. In *Two Volumes*, Poona 1970.

Historia anglojęzycznej literatury indyjskiej, (red.) A. K. Mehrotra, Warszawa 2007, s. 348.

MG = R. S. McGregor, *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford, 1993

T. Miązek, „Transformation of old-Indian aesthetics towards demands of modern public as depicted in selected works by Agyeya”, [w:] *Issues in Modern Hindi Literature*, red. G. Sharma (red.), Muenchen 2020, s. 261–284.

T. Miązek, *Terminy nīras, nīrastā w opowiadaniach Agjeja. Ślady sanskryckiej teorii rasa we współczesnej literaturze hindi*, [w:] „Academic Journal of Modern Philology”, Vol. 3 (2014), s. 43- 54.

T. Miązek, *Bhāva jako motyw. Wprowadzenie do analizy opowiadań Agjeja w świetle teorii rasa*, „The Polish Journal of the Arts and Culture”, 8 (5/2013), s. 112–113.

NŚ = *Nāṭyaśātra of Bharatamuni : With the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Vol.1–4., red. R. S. Nagar, K. L. Joshi, Delhi, 2009.

The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharatamuni. Vol. 1: chapters I-XXVII, tł. M. Ghosh, Calcutta 1951

T. Rutkowska, D. Stasik, *Zarys historii literatury hindi*, Warszawa 1992.

D. Stasik, *Opowieść o prawym królu. Tradycja Ramajany w literaturze hindi*, Warszawa 2000.

L. Sudyka, *Od Ramajany do dydaktyki, czyli zagadki poematu Bhattiego*, Kraków 2004.

G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra. With Special References to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi 1999.

A. Trynkowska, *Podstawowe kategorie klasycznej poetyki indyjskiej*, „Classica Vratislaviensia” 1993, Vol. XVI, s. 129–135.

S. H. Vatsyayan, Kumar Sharat, Geeti Sen. *Interview with Agyeya (S. H. Vatsyayan)*. „India International Centre Quarlerly”, Vol. 10, No. 4 (December 1983), 527–549.

S. H. Vatsyayan, L. Lutze. *Interview New Delhi, 16–1–1973*. „South Asian Digest of Regional Writing”, Vol. 2 (1973), s. 62–70.

S. H. Vatsyayan, *The Role of the Writer in Contemporary Indian Society*. „South Asian Digest of Regional Writing”, Vol. 1 (1972), s. 4–17.

Viśvanātha Kavirāja, *Sāhityadarpaṇa*, red. S. Sharma Regmi, Varanasi 1993.

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

Strony www

MW = M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*, Delhi, 1899. Dostęp online: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php> (27.05.2021).

Słowa kluczowe

Ajñeya, *Nāṭyaśāstra*, literatura hindi, estetyka staroindyjska, teoria *rasa*

Abstract

The term *sukh-duḥkh* in the works by Ajñeya – its usage in modern Hindi literature and in the old-Indian treatise *Nāṭyaśāstra*

The analysis of passages selected from Ajñeya's works in Hindi: poems, short stories, and a drama, aims to show the context, in which the writer uses the *sukh-duḥkh* compound, known from the *Natyashastra* (*Nāṭyaśāstra*, 5 B. C. – 5 A. D.), an old-Indian compendium on dance and theatre written in Sanskrit, where it occurs in the meaning of "the nature of the world". Therefore the contexts in which this very compound has been used in the *Natyashastra* have been analyzed. The most important one refers to the nature and process of an aesthetic experience *rasa*. It also occurs in passages providing characteristics of persons recollecting past events or in the state of numbness. The results of the analysis of selected Ajñeya's works prove that he uses the *sukh-duḥkh* compound in convergent contexts in his works as in the *Natyashastra*, what has been illustrated by the quoted passages. The writer seems to be an advocate of preserving and modifying the achievements of Sanskrit poetics, including the idea of *rasa*, to which the term *sukh-duḥkh* refers as "happiness and unhappiness", being the nature of the world, subjected to the process of universalization in theater and in a literary work.

Keywords

Ajñeya, *Nāṭyaśāstra*, hindi literature, old-Indian aesthetic, theory of *rasa*