

JAROSŁAW ZAPART

O PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM I MISTYCZNYM U ABHINAWAGUPTY

WPROWADZENIE. WSTĘP DO TEORII RASA

Abhinawagupta (*Abhinavagupta*) (ok. 950-1020) to jedna z postaci, które wywarły decydujący wpływ na kształt sanskryckiej poetyki i estetyki. Urodzony w Kaszmirze, był człowiekiem o wielu obliczach: filozofem i estetykiem, mistykiem i poetą, teologiem i teoretykiem poetyki, egzegetą i świętym, autorem doniosłych komentarzy do dzieł estetycznych, a także encyklopedycznego kompendium *Tantraloka* (*Tantrāloka*) – kanonicznej wykładni śiwaizmu kaszmirskiego. Człowiek o niezwykle szerokich horyzontach i licznych talentach, postać na wpół mityczna i, jak wiele wybitnych osobistości w Indiach, otaczana do dziś nabożną czcią.

Kwestie, które będą przedmiotem tego artykułu, Abhinawa wyłożył w dwóch komentarzach do klasycznych dzieł zajmujących się m.in. zagadnieniami poetyki i estetyki: *Loćana* (*Locana*) do *Natjasiastry* (*Nāṭyaśāstra*), autorstwa Bharaty oraz *Abhinawabharati* (*Abhinavabhārati*) do *Dhwanjaloki* (*Dhvanyāloka*), autorstwa Anandawardhany (Ānandavardhana, IX w. n.e). Dzięki staraniom tego wszechstronnego tytana pracy, o którym uczeni indyjscy powiadają, iż „sam jeden uczynił z poetyki naukę”¹, wiele rozproszonych pojęć zostało zebranych w jeden, spójny system estetyczny. Zasługą Abhinawy na polu szeroko pojętej estetyki jest kompleksowe opracowanie popularnej (i wpływowej) teorii *rasa-bhawa*, a także zaprezentowanie mistycznego modelu przeżycia estetycznego. Poniżej przyjrzymy się pokrótce specyfice osiągnięć Abhinawagupty. Zaczniemy jednak od przybliżenia teorii, która w największym stopniu ukształtowała oblicze indyjskiej estetyki.

¹ J.L. Masson, M.V. Patwardhan, *Śanta Rasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona 1969, p. VI.

Spośród wszystkich zagadnień poruszanych przez sanskryckich teoretyków niewątpliwie największym zainteresowaniem cieszył się termin *rasa*. Po raz pierwszy w sensie technicznym użyty został w traktacie *Natjasiastra* (II w. p.n.e – II w. n.e), najstarszym dziele zajmującym się teorią dramatu i literatury. Według Bharaty, mitycznego autora *Natjasiastry*, *rasa* jest dla przedstawienia tym, czym sok dla rośliny, czyli warunkiem istnienia. *Rasa* powstaje z zespolenia trzech elementów: przedstawionych na scenie osób i okoliczności, zewnętrznych objawów odczuwanych emocji oraz z ulotnych stanów umysłu towarzyszących przedstawianej emocji. W swoim wnętrzu odbiorca „smakuje” emocje trwałe, ogólne stany emocjonalne przynależne każdej jednostce ludzkiej – *sthajibhawa* (*sthāyibhāva*), które są pobudzane tym, co płynie ze sceny, czyli doznaniem przedstawionym – *natjarasa* (*nātyarasa*). Gdyby pojęcie to zredukować do najprostszej postaci, można by uznać, iż *rasa* stanowi cel literatury, którym jest pobudzenie emocjonalnej reakcji u odbiorcy, a utwór literacki lub przedstawienie teatralne istnieje tylko po to, aby stanowić obiekt przyjemności estetycznej². Kanoniczny podział obejmuje osiem emocji podstawowych, które pobudzane są przez „smaki” przedstawienia.

natjarasa (nātyarasa)	sthajibhawa (sthāyibhāva)
<i>śringara</i> (<i>śrngāra</i>) – smak erotyczny, zmysłowy	<i>rati</i> (<i>rati</i>) – miłość
<i>raudra</i> (<i>raudra</i>) – smak gniewny	<i>krodha</i> (<i>krodha</i>) – gniew, złość
<i>wira</i> (<i>vīra</i>) – smak heroiczny	<i>utsaha</i> (<i>utsāha</i>) – odwaga, siła
<i>bibhatsa</i> (<i>bībhatsa</i>) – smak grozy, odraza	<i>džugupsa</i> (<i>jugupsā</i>) – wstręt, groza
<i>hasja</i> (<i>hāsyā</i>) – smak komiczny	<i>hasa</i> (<i>hāsa</i>) – radość, ironia
<i>karuna</i> (<i>karuṇa</i>) – smak współczucia	<i>śoka</i> (<i>śoka</i>) – smutek, litość
<i>adbhuta</i> (<i>adbhuta</i>) – smak cudowności	<i>wismaja</i> (<i>vismaya</i>) – cudowność, zdziwienie
<i>bhajanaka</i> (<i>bhayānaka</i>) – smak trwogi, lęku	<i>bhaja</i> (<i>bhaya</i>) – strach, lęk

² K.V. Chari, *Sanskrit criticism*, Delhi 1993, p. 12.

W swoim pionierskim dziele Bharata podkreśla rolę *rasa* w każdym udanym przedsięwzięciu teatralnym. Mówi o tym, iż wszystkie dostępne artystom środki powinny być użyte do jak najpełniejszego zarysowania nastroju emocjonalnego, czyli przedstawiać *rasa* w sposób najdoskonalszy z możliwych. Sam Bharata nie wdaje się w teoretyczne rozważania dotyczące szczegółowych aspektów *rasa*, jak np. wyznaczenie wyraźnej granicy między emocjami trwałymi a przedstawionymi. Ze wskazówek, jakie nam pozostawił, możemy jednakże wnioskować, iż w całym procesie najważniejsza jest dlań emocja trwała, która jest zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia, tj. jej pobudzenie jest zadaniem artysty, a jej smakowanie jest przywilejem odbiorcy, który potraktowany odpowiednim bodźcem może na nowo przeżywać już znane (bo wrodzone) stany emocjonalne. Pomimo braku jednoznacznej definicji mamy podstawy twierdzić, że dla Bharaty *rasa* może być: stanem pełnego przeżycia emocji subiektywnych, wywołanych bodźcem przedstawienia; istotą, esencją owych emocji, czyli ich najczystsza postacią, albo też doskonałym przedstawieniem ich cech³.

Na przestrzeni wieków różne koncepcje teoretycznoliterackie przyznawały palmę pierwszeństwa poszczególnym elementom obecnym w wypowiedzi literackiej. I tak szkoła *alamkara* (*alamkāra*, dosł. „ozdoba”) istoty poezji poszukiwała w sile oddziaływań figur poetyckich⁴. Szkoła stylu, czyli *riti* (*rīti*), widziała w poezji środek wyrazu oparty na wewnętrznych strukturach⁵, szkoła *dhwani* (*dhvani*) na pierwsze miejsce wysuwała sugerowane znaczenie utworu⁶, podczas gdy szkoła *rasa* – jego zdolność do wpływania na ludzkie emocje.

Elementy dwóch ostatnich szkół zostały połączone w system *rasa-dhwani*, który z czasem zdobył największe znaczenie. Za sprawą Anandawardhany, autora *Dhwanjaloki*, i Abhinawagupty teoria ta zdobyła przewagę nad innymi systemami i uznana została za kanoniczną. Abhinawa doprowadził rozważania indyjskich teoretyków do ostatecznej konkluzji i uznał *rasa* za bezsprzeczną esencję i fundament literatury. Jego zdaniem wszystkie rodzaje sugestii

³ H. Marlewicz, *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 95.

⁴ W *Natjasiastrze* odnajdujemy cztery podstawowe figury poetyckie (*alamkary*): *upamā* – porównanie, *rūpaka* – metafora rzeczownikowa, *dīpaka* – zeguma, oraz *yamaka* – rym. Szczegółową klasyfikacją i omówieniem roli figur poetyckich zajmował się w swoim dziele *Kāvyaśālikā* Bhāmaha – jeden z najważniejszych przedstawicieli szkoły *alamkary*.

⁵ Za prekursora szkoły stylu uważa się Dandina (Daṇḍin), autora traktatu *Kāvyaśāstra*. Dandin nadal ważną rolę przypisywał figurom poetyckim, ale uważał, że piękno poezji tkwi przede wszystkim w odpowiednim zastosowaniu tzw. *guṇa*, czyli „zalet” (stylistycznych), takich jak np. uporządkowanie, spójność, jasność, dokładność itd. Vāmana, inny reprezentant szkoły *riti*, pojmował styl jako specyficzny układ (organizację) słów. Istotę stylu stanowiły *guṇy*, czyli czynniki przydające dziełu piękna zarówno w warstwie znaczeniowej, jak i brzmieniowej.

⁶ *Dhwani* to inaczej siła sugestii. Wskazuje, że sens literatury leży poza dosłownym znaczeniem słów. To coś, co leży ponad i poza słowami. Jak czytamy w *Dhwanjaloce*: „Mocą poezji jest sens sugerowany, zaś *rasa* jest niczym innym, jak właśnie tym sugerowanym przez utwór sensem”. Por. H. Marlewicz, op. cit., s. 98-99.

czepane z figur poetyckich lub *dhwani* w końcu rozplývają się w *rasa*, która jest formą najwyższej sugestii i nośnikiem esencji utworu literackiego.

W myśli teoretycznej Abhinawy znalazły się tak reinterpretacje wcześniejszych koncepcji (w *Abhinawabharati* autor prezentuje niektóre idee swoich poprzedników), jak i oryginalne elementy. W swoich, wspomnianych już wcześniej, dwóch głównych pracach teoretyk ten rozpatrzył niemal wszystkie zagadnienia indyjskiej estetyki. Jego komentarze opierają się głównie na interpretacji i wychwytywaniu „ukrytych”, sugerowanych znaczeń z określonych wersów, pochodzących z dzieł poprzedników. Jako interpretator Abhinawa wykazuje się wielką przenikliwością, a biegłość językowa pozwala mu na wyciągnięcie błyskotliwych wniosków.

Żadne z dzieł Abhinawy nie było pomyślane jako stricte filozoficzne, jednak mając na uwadze dalszy tok naszych rozważań, warto podkreślić, że Abhinawa był głęboko zainteresowany wykazaniem solidnych, filozoficznych podstaw swoich teorii. Znajduje to swój wyraz pośrednio w doszukiwaniu się transcendentnych cech literatury i kierowaniu uwagi ku jej filozoficzno-religijnej podbudowie. Następuje tu pewne zerwanie z dotychczasową tradycją krytycznoliteracką: zagadnienia religijne nie były przedmiotem zainteresowania *Natjasiastry*, nie znajdujemy tam bowiem odpowiedniej terminologii ani analogii z literaturą religijną. U Anandawardhany religijne zainteresowania były wyraźniejsze, jednak nie znalazły ujścia w sformułowaniu autorskiej teorii⁷. Abhinawa dostrzegł natomiast potrzebę przeczepienia pewnych filozoficzno-religijnych doktryn na grunt estetyki.

Możemy przypuszczać, że jako człowiek głęboko religijny Abhinawa musiał zmagać się z pewnego rodzaju wewnętrzną presją, wymuszającą uzasadnienie zainteresowania czysto świecką literaturą. Wynikiem tych wątpliwości okazała się potrzeba nadania swoim tezom rzetelnego filozoficznego uzasadnienia. Sytuacji Abhinawy nie ułatwiał fakt, iż wielu indyjskich filozofów odnosiło się do poezji z lekceważeniem lub co najwyżej pobłażaniem⁸. Abhinawa pragnął zaś dowieść, że najlepsza literatura potrafi przybliżyć człowieka do transcencji. Posługując się językiem właściwym religii, zdołał również wykazać, że przeżycia estetyczne i mistyczne opierają się na podobnych podstawach.

⁷ W swoim zaginionym dziele pt. *Tattwaloka (Tattvāloka)* Anandawardhana miał ponoć rozpatrywać wzajemne relacje pomiędzy poezją a filozofią. Tego, czy owo dzieło miało jakiś wpływ na rozwój poglądów Abhinawy, możemy się jedynie domyślać. Por. J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. VII.

⁸ Logik Dżajantabhata (Jayantabhata) miał stwierdzić: „Nie ma sensu spierać się z poetami”. Filozofowie szkoły mimansy również nie byli poetom przychylni: „Powinno się unikać bezużytecznej paplaniny, jaką jest poezja” – głosiła jedna z ich maksym. Ibidem, p. VIII.

DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE I MISTYCZNE JAKO STANY POKREWNE

Jednym z poprzedników Abhinawy, o którym on sam wyrażał się z uznaniem, był Bhattanajaka (Bhaṭṭanayaka, IX/X w.). Teoretyk ten pojmował efekt doznania estetycznego jako zbliżony do stanu osiąganego w trakcie medytacji. Jego zdaniem, w wyniku mechanizmu uogólnienia (*sadharanikarāṇa*), tak widzowie, jak i aktorzy dramatu odzierają najpierw *rasa* z przynależnego jej w danych okolicznościach kontekstu. Dzięki temu procesowi mogą wspólnie „smakować” i przeżywać wrodzone stany emocjonalne w oczyszczonej postaci. Charakterystyczny dla doświadczenia estetycznego ma być stan błogości, doświadczany dzięki zintensyfikowaniu przejawiania się *guny* boskości – *sattwy*⁹. Świadomość widza wypełnia się świetlistością i szczęśliwością, jej stan podobny jest do tego, jaki osiąga się realizując w sobie prawdę o mistycznej tożsamości atmana z brahmanem¹⁰. Takie przeżycie jest zasadniczo różne od wszelkich doświadczeń normalnego życia. Jest przede wszystkim pozbawione dezorganizujących, chaotycznych elementów codzienności, a przepełnione tylko *sattwą*.

Jak pokazują współczesne badania naukowe, prowadzone nad psychologią doświadczeń religijnych, umysł człowieka zaangażowanego w mistyczne odczuwanie rzeczywistości funkcjonuje w sposób odmienny od zwyczajowych schematów. Stan ten charakteryzuje się tzw. „deautomatyzacją”, czyli „zawieszeniem normalnych sposobów postrzegania i myślenia, wywołanych zmianą trybu wykorzystania uwagi”¹¹. Zajmujący się tą problematyką Arthur Deikman zauważył, że człowiek dysponuje dwiema głównymi możliwościami w organizacji uwagi: pierwsza – konwencjonalna – towarzyszy nam w codziennym życiu, gdy natomiast druga, zwana modalnością receptywną, jest „ukierunkowana na teraźniejszość”, kiedy to zanika poczucie jednostkowego „ja”, a celem percepcji staje się odbiór otoczenia, a nie interakcja czy manipulacja nim. Deikman podkreśla, że taka kontemplacyjna postawa nie powinna być rozumiana jako beczynność, lecz jako odmienny sposób postrzegania świata, nakierowany na inne niż zazwyczaj cele. W tym momencie pojawia się pytanie, jak dalece ów model funkcjonowania ludzkiego mózgu można zastosować do przeżyć o charakterze estetycznym?

⁹ To nawiązanie do teorii, wedle której cała rzeczywistość składa się z trzech pierwotnych jakości – *gun* (*guṇa*): *sattwy* (*sattva*) – pierwiastka boskości i czystości, *radžas* (*rajas*) – pierwiastka pasji i aktywnej energii, oraz *tamasu* (*tamas*) – pierwiastka pasywności i umysłowego zaślepienia.

¹⁰ Znaczenie brahmana w ortodoksyjnej myśli bramińskiej ewoluowało od magicznej mocy zawartej w wedyjskich formułach ofiarnych, aż do pierwotnego bytu, ostatecznej rzeczywistości, podstawy wszystkiego, co istnieje. Brahmanowi, rozumianemu jako makrokosmos, odpowiada atman (*ātman*), czyli mikrokosmos, rozumiany jako zasada indywidualna, dusza lub duch. Teorię utożsamiającą pierwiastek obiektywny z subiektywnym odnajdujemy po raz pierwszy w *Upaniszadach* (*Upaniṣad*). Wielokrotnie interpretowana i rozwijana, stała się ona podstawą m.in. dla niezwykle popularnej i wpływowej filozoficznej szkoły wedanty (*vedānta*).

¹¹ M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, *Wprowadzenie*, [w:] *Między wiarą a gnozą*, red. M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003, s. 24-25.

Aby uzupełnić nasze rozważania o nowe konteksty i jednocześnie potwierdzić intuicje Abhinawagupty co do pokrewnego charakteru interesujących nas zjawisk, sięgnijmy na moment do myśli estetycznej Zachodu.

Z założeniami wystosowanymi przez cytowanego powyżej Deikmana wydaje się korespondować postawa socjologa i estetyka Stanisława Ossowskiego, choć jego teoria dotyczy kwestii stricte estetycznych. Jak zauważa Ossowski, w momencie poważnego i skupionego odbierania dzieła sztuki obserwator rezygnuje ze sposobu myślenia, który towarzyszy mu na co dzień, czyli z nieustannego „zagładania” w przyszłość celem lepszej organizacji swoich zajęć, a skupia się na danym „tu i teraz”, innymi słowy – na życiu chwilą. Postawa ta charakteryzuje się przede wszystkim bezinteresownym i niepragmatycznym zgłębianiem postrzeganego zjawiska i cechuje wszystkie typy przeżycia estetycznego, zarówno te o charakterze czynnym (artysta, wykonawca), jak i te o charakterze kontemplacyjnym (widz, odbiorca)¹². Polskiemu estetykowi nie umknęła bliskość doznań o charakterze religijnym i estetycznym, jednak analiza ich pokrewieństwa nie stanowiła bezpośredniego przedmiotu jego zainteresowania¹³. A i nas, w świetle tych rozważań, interesuje raczej fakt, iż Ossowski przeżyciu estetycznemu gotów jest przypisać zdolność uruchomienia odmiennego trybu pracy świadomości: skupionego i bez reszty oddanego terażniejszości.

Cofając się kilkanaście wieków wstecz, napotykamy spójny system estetyczny Plotyna (ok. 204-269), który doznania estetyczne uznał za jeden ze szczebli, po których duch ludzki wspina się ku absolutowi. Plotyn widział istotę sztuki nie jak dawniejsi Grecy, w naśladowaniu przyrody, lecz w twórczości urzeczywistniającej idee. Postulowany przez Plotyna absolut, z którego wyłonił się cały byt, odznaczał się dynamizmem, jego wrodzoną właściwością była nigdy niekończąca się ekspansja. Skoro byt najwyższy posiada tak silny aspekt twórczy, to praca artysty jest „odblaskiem bóstwa i sposobem upodobnienia się do niego”¹⁴. Postawa estetyczna w tym modelu jest zaś (obok wysiłku poznawczego i moralnego) jedną z dróg wiodących ku sferom doskonałości bytu. Piękno to odblask świata nadzmysłowego w zmysłowym; jego źródłem jest duch, który „prześwieca” przez formę dzieła. Jeśli podobają nam się zjawiska zmysłowe, barwy i kształty, to tylko dlatego, że w nich również przejawia się dusza. Duch ludzki delektuje się pięknem przez swoje pokrewieństwo z nim. W *Enneadach* (II 9, 16) czytamy:

¹² Por. S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 76-84.

¹³ „Jeszcze trudniej przeprowadzić choćby mglistą granicę pomiędzy pewnym typem przeżyć estetycznych z przeżyciami intelektualnymi (...) albo pomiędzy innym typem estetycznych przeżyć a sferą stanów religijnych”. Ibidem, s. 68.

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2000, s. 169.

Któż, kto ma muzykę w duszy, kontemplując harmonię duchowego świata, nie wzruszy się harmonią dźwięków, które słyszy ucho? (...) Przecież nawet spośród tych, co patrzą na obrazy wykonane przez artystów, nie wszyscy widzą to samo. A gdy w tym, co jest dane ich zmysłom, rozpoznają obraz czegoś ze świata myśli, to wstrząsa nimi przypomnienie prawdziwego bytu. I dopiero z tego przeżycia rodzi się miłość¹⁵.

Plotyn uczynił naukę o pięknie istotną częścią swego systemu metafizycznego, przyznając sztuce aspekt poznawczy: ujmuje ona ducha, który jest prawdziwym bytem. Człowiek, znajdując się w świecie materialnym, najmniej doskonałym, szuka dróg powrotu do absolutu. Jedną z nich jest sztuka.

Warto w tym miejscu, choćby w ogólnym zarysie, przypomnieć także rolę przeżycia estetycznego w filozofii Artura Schopenhauera. Kontemplacja sztuki u Schopenhauera została zakorzeniona głęboko w systemie jego metafizyki. Sztuka jest tu jednym ze środków do przewyciężenia woli, kategorii wyrażającej uniwersalną dążność i pragnienie, jakie bezustannie wypełnia i „napędza” cały świat. Wola nigdy nie ustaje i nigdy nie pozostaje w spoczynku. Na skutek uprzedmiotowienia w różnych obiektach ulega zarówno zróżnicowaniu, jak i skłóceniu. Jej cechą immanentną jest więc wewnętrzny konflikt, który niesie cierpienie światu i ludziom. Najwyższym celem etyki Schopenhauera jest wyrzeczenie się owej bezrozumnej siły. Zaznaczmy jednak, że w obliczu piękna wola ulega tylko chwilowemu zawieszeniu, ostatecznym jej zaprzeczeniem jest wyrzeczenie – asceza.

W swoim głównym dziele, *Świat jako wola i przedstawienie*, niemiecki filozof stwierdza, że przeżycie estetyczne jest formą kontemplacji dostępną człowiekowi, który stawia siebie w roli biernego widza.

Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko siebie samego¹⁶.

Widz opuszcza swoją zwykłą, nacechowaną pragmatyzmem postawę wobec rzeczy, przestaje troszczyć się o ich praktyczne przeznaczenie i zastosowanie, a skupia się jedynie na tym, co odbiera swoimi zmysłami. Zaprzestaje myślenia abstrakcyjnego, a całą aktywność swojego umysłu wkłada w kontemplowanie tego, co ma przed sobą. Wypełnia swą świadomością

¹⁵ Idem, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 384.

¹⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, [w:] J. Garewicz, *Schopenhauer*, Warszawa 2000, s. 140.

mość tym, czego doświadcza. W ten sposób, przez swoją zdolność do zaprzeczenia woli, kontemplacja estetyczna staje się formą najwyższego poznania.

Każde dzieło sztuki stara się pokazać życie i rzeczy takimi, jakie są naprawdę, choć nie każdy potrafi je w ten sposób uchwycić, gdyż patrzy przez mgłę przypadków obiektywnych i subiektywnych. Sztuka rozprasza tę mgłę¹⁷.

Zgodnie z postulatami wspomnianego już Bhattanajaki, zdolność wyostrzonego odczuwania, możliwa podczas kontemplacyjnego spotkania z dziełem sztuki, owocuje oglądaniem rzeczywistości oczyszczonej z problemów dnia codziennego. Myśl ta, nieobca wzmiankowanym powyżej myślicielom, została w systemie Abhinawagupy połączona z tendencjami mistycznymi. Powróćmy zatem do Abhinawagupy, by ustalić z jakich elementów skonstruował swój model przeżycia estetycznego.

MODEL PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO U ABHINAWAGUPTY

Abhinawa przyjął koncepcję uogólnienia, czyli zdekontekstualizowania *rasa* podczas oglądania przedstawienia teatralnego. Dla niego *rasa* nie jest doświadczeniem różnym od innych, dostępnych nam sposobów poznania. Efekt wywierany przez dzieło sztuki jest zasadzony na znanych nam emocjach stałych, jednakże jest od nich odrębny: to specyficzny, jednolity stan świadomości. *Rasa* istnieje w każdym odbiorcy, zanim jednak może dojść do jej właściwego przejawienia się, emocje stałe przechodzą proces odszczegółowienia, za sprawą którego wszyscy widzowie mogą przeżywać np. dramat sceniczny w podobny sposób.

Współodczuwający (*sahridaja* [*sahrdaya*], dosł.: „mający serce”) widzowie, oglądający sztukę teatralną, tracą poczucie czasu i miejsca. Ponieważ nie są obojętni na przedstawiane treści, lecz zaangażowani w nie, muszą odczuwać emocje innego rodzaju niż te znane z codziennego doświadczenia. Nie są bezpośrednio „w skórze” aktora czy też przedstawionych postaci, dlatego mają poczucie bezpieczeństwa, pozwalające na wejście w świat emocji przedstawionych bez strachu i zahamowań towarzyszących im w codziennym życiu. W końcu zaangażowanie widzów staje się tak głębokie, że identyfikują się z tym, co obserwują. „Ego” każdego z nich transcenduje i na moment doznają oni zanurzenia poznającego w poznawanym. Abhinawagupta uznaje, że taki moment zawieszenia naszego „ja” w doznaniu estetycznym charakteryzuje się przede wszystkim doświadczeniem umysłowego i emocjonalnego spokoju. Jest to stan, w którym wszystkie poziomy naszej świadomości i nieświadomości

¹⁷ Ibidem, s. 139.

stapiają się w jedno. Doświadczamy czystej, niezróżnicowanej błogości (*ānandaikaghana*), gdyż dotarliśmy do nieodkrytych pokładów własnej nieświadomości, gdzie „silne jest jeszcze wspomnienie unii między człowiekiem a wszechświatem”¹⁸. To tłumaczy, dlaczego na określenie ostatecznego celu przeżycia estetycznego Abhinawa woli użyć wzniosłego terminu *ananda* (*ānanda*) – „błogość”, „szczęśliwość”¹⁹, zarezerwowanego zazwyczaj dla religii i mistyki, niż preferowanych przez innych teoretyków określeń *priti* (*prīti*) – „przyjemność”, „zadowolenie”, czy *winoda* (*vinoda*) – „rozrywka”.

U Abhinawy przeżycie estetyczne wydaje się być daleko odmienne od doświadczeń codziennego życia. Jest *alaukika* – nie z tego świata, pozbawione uwarunkowań czasoprzestrzennych. Błędem byłoby jednak sądzić, że prowadzi do odrzucenia ziemskich uczuć i doświadczeń – jest raczej katalizatorem ukazującym je w najczystszej postaci. Życie widziane przez pryzmat tak pojmowanego przeżycia estetycznego jest pozbawione zanieczyszczających namiętności. To rodzaj skupienia świadomości, uwolnienie jej od zewnętrznych uwarunkowań i „smakowanie” pełnej wolności danej przez możliwość obcowania ze sztuką. Sztuka nie jest zaprzeczeniem życia. Jest nim samym, lecz oczyszczonym ze wszystkich negatywnych aspektów, ze wszystkiego prócz *sattwy*. Ponadto w dziele literackim wszelkie prezentowane emocje są uwolnione od specyficznych ograniczeń czasu, miejsca i postaci, aby odbiorca mógł uchwycić je w sposób bezstronny.

Abhinawa podkreśla też niepragmatyczny i nieużyteczny aspekt nastawienia estetycznego. Obiekt estetyczny nie powinien być kontemplowany z innego powodu niż przyjemność, jakiej może dostarczyć. Nastawienie i oczekiwania względem emocji przedstawionych w literaturze są jakościowo różne od tych przynależnych codziennemu życiu, ponieważ doświadczenie estetyczne przekracza ramy zwykłej percepcji. W *Abhinawabharati* czytamy:

Oglądając przedstawienie teatralne widz nie pomyśli choćby przez chwilę: «dziś muszę zrobić coś pożytecznego». W miejsce takiej postawy pojawia się inna: «mam zamiar cieszyć się tym wyjątkowym widowiskiem»²⁰.

Odnosząc się do specyfiki przeżycia estetycznego, Abhinawagupta używa języka właściwego religii. Czyni tak, aby nadać procesowi odczytywania literatury cech najwartościowszych, uczynić zeń akt obcowania z absolutem. Jak pamiętamy, szczytowy moment delekto-

¹⁸ J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. VIII.

¹⁹ Terminu *ananda* (w znaczeniu „błogość”, „szczęśliwość”) używano na określenie cech najwyższego brahmana. Posługiwał się nim np. Ramanudża, twórca filozofii wiśiṣṭādvaita vedānta, a także reprezentanci dewocyjnych nurtów hinduizmu (*bhakti*).

²⁰ K.V. Chari, op. cit., p. 44.

wania się działaniem *rasa* podczas przeżywania dzieła sztuki ulokowany jest na planie transcendentnym. Począwszy od procesu odszczegółowienia *rasa*, tak by stała się tak samo zdatna do „smakowania” dla wszystkich, podmiotowość widza ulega chwilowemu roztopieniu w doświadczeniu błogości. Jak zauważa H. Marlewicz, taki stan jedności świadomości musi kiedyś się zakończyć, a poszczególne „ja” rozdzielić swoje świadomości. Tym, który jest odpowiedzialny za wywołanie jedności, jak i rozłączenia, jest sam Bóg. „Taka przyczyna doświadczenia estetycznego zbliża nasze doznanie estetyczne do mistycznego”²¹. Aby jeszcze dokładniej prześledzić wzajemne związki tych zjawisk, musimy poznać kolejny termin z filozoficznego słownika Abhinawy.

ŚANTARASA

Do podstawowego zestawu ośmiu emocji trwałych i przedstawionych, opisanego w *Natjasiastrze*, Abhinawa dodał *rasę* „spokoju” – *śantarasę* (*śāntarasa*). Teoretyk nie tylko skomentował najbardziej istotne fragmenty dzieł krytycznych, mówiące o tej *rasa*, ale przedstawił jej własną interpretację, czyniąc *śantarasę* centralnym zagadnieniem swojej teorii estetycznej.

Fragmenty dotyczące tej najniezwyklejszej i jak postaramy się wykazać, najdonioślejszej z *rasa*, znajdują się już w *Natjasiastrze* (choć niemal na pewno stanowią późniejsze interpolacje):

Śantarasa jest środkiem do zdobycia najwyższego szczęścia, manifestuje się jako dążenie do wyzwolenia duszy, a prowadzi do osiągnięcia prawdy²².

Śantarasa to stan, w którym człowiek czuje jednako względem wszystkich istot; kiedy nie ma bólu, ani szczęścia, ani nienawiści, ani zazdrości. (...) To naturalny stan umysłu. Inne emocje (np. miłość) są zaledwie zniekształceniem tej emocji podstawowej. Powstają z niej, by później powrócić i złączyć się z nią na nowo²³.

Jak widzimy, ta specyficzna *rasa* jest nie tylko stanem umysłu zbliżonym do jogicznego skupienia, prowadzącym do zdobycia wiedzy o wyzwoleniu, ale także czymś na kształt źródła innych emocji podstawowych. Abhinawagupta pojmował *śantarasę* jako wewnętrzne wycofanie, spoczynek i ukojenie, kiedy to umysł zdaje się być uwolniony od namiętności i spoczywa sam w sobie. Taki stan znany jest mędrcom i joginom²⁴.

²¹ H. Marlewicz, op. cit., s. 100.

²² J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 93.

²³ Ibidem.

²⁴ K.V. Chari, op. cit., p. 56.

Możliwość wprowadzenia podobnej „uległości” i uspokojenia umysłu do dramatu była przez wielu krytykowana; uważano, że taka jakość nie może być nazwana emocją, a przez to zaprezentowana i odegrana przez aktora. Abhinawagupta zaprzeczył, jakoby stan doświadczany podczas przeżywania *śantarasy* był niemożliwy do udratyzowania. Nie jest to bowiem uczucie porzucenia i odsunięcia się od świata, lecz pozytywne doświadczenie wewnętrznej radości; poza tym wszystko, co możliwe do odczucia, jest możliwe do przedstawienia na scenie.

Ważnym punktem doktryny Abhinawy było wykazanie emocji trwałej (*sthajibhawa*) dla *śanty*. W *Abhinawabharati* połączył on zdolność odczuwania *śantarasy* z pragnieniem osiągnięcia *mokszy* (*mokṣa*) – wyzwolenia z kręgu narodzin i śmierci.

Skoro stany umysłu właściwe miłości, określanej mianem *rati*, mogą zostać wyrażone i przyswojone przez współodczuwającego odbiorcę pod postacią erotycznego „smaku” *śringary*, zapytujemy dla czegoż, zgodnie z tą zasadą, stan umysłu, jakim jest pragnienie najwyższego celu ludzkiego życia – *mokszy*, nie mógłby zostać przedstawiony jako *rasa*²⁵?

Teoretyk Dźagannatha (Jagannātha) jako emocję trwałą dla *śanty* proponował uczucie „znużenia światem” (*nirveda*), wynikające z kontemplacji wiecznej rzeczywistości (atman-brahman) i jednoczesnej obserwacji tymczasowości wszelkich ziemskich zjawisk. Dysonans poznawczy powstały z tak nakreślonej postawy miałby prowadzić do odrzucenia przyjemności tego świata i szukania kontaktu z tym, co wieczne i trwałe. Abhinawa przytacza również inne stanowisko, w myśl którego wszystkie z emocji trwałych mogą w określonych warunkach stać się *sthajibhawa* dla *śanty*. Jako przykład podaje się miłość – *rati*. Jeżeli miłość za swój obiekt ma przenikniętą, niezakłóconą błogością duszę, może stać się emocją trwałą dla *śantarasy*. Podobnie pozostałe ze *sthajibhawa* mogą zostać wzięte za emocję trwałą dla *śantarasy*. Abhinawa odrzuca te teorie, uznając, że w przypadku, gdybyśmy wszystkie *sthajibhawa* uznali za emocje trwałe dla *śanty*, emocje te uległyby wzajemnemu zniesieniu. Ponadto, taka sytuacja doprowadziłaby do istnienia wielu *śantarasa*, zależnych od preferencji poszczególnych osób.

Jakie jest więc rozwiązanie tego problemu? Dla Abhinawy jedynie wiedza, znajomość ostatecznej prawdy prowadząca do *mokszy*, może być uznana za emocję trwałą *śantarasy*. Przez znajomość prawdy powinniśmy rozumieć tu znajomość duszy, samowiedzę; a jako że atman immanentnie posiada najczystsza błogość i wiedzę, a także pozbawiony jest wszelkich

²⁵ J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 122-123.

przyjemności pochodzących z obcowania z obiektami zmysłów, on sam jest *sthajibhawa* dla *śanty*. Atman jako *sthajibhawa* powinien oczywiście być rozumiany odmiennie niż w przypadku tradycyjnych emocji stałych. Abhinawa tłumaczy to następująco:

Uczucia, takie jak miłość, które pojawiają się i zanikają zgodnie z odpowiednimi przyczynami, są zwane *sthajibhawa* tylko wtedy, gdy łączą się na pewien okres z płótnem, którym jest atman o niezmiennej naturze. Jednakże znajomość prawdy [wiedza] jest płótnem, czyli tłem dla wszystkich innych emocji, dlatego uznajemy ją za najstabilniejszą ze wszystkich emocji trwałych. Przemienia ona wszystkie stany umysłu, takie jak miłość, w emocje o charakterze przejściowym²⁶.

Jest więc *śanta* dla Abhinawy inną formą doświadczenia samopoznania, które zachodzi w warunkach delektowania się dziełem sztuki. Podporządkowuje sobie wszystkie inne emocje, unifikuje ich cel, znajdując go w sublimacji samopoznania. Jest dążeniem do błogości, kulminującej w zanurzeniu się we własnej świadomości i przekroczeniu ograniczeń podmiotowości.

Na zakończenie przyjrzyjmy się, jak Abhinawa wyjaśnia oddziaływanie *śantarasy* na duszę odbiorcy:

Jaka jest więc natura procesu delektowania się *śantarasą*? Wiemy, że dusza zabarwia się emocjami takimi jak odwaga, miłość etc., gdyż mają one zdolność nadawania jej swoich specyficznych właściwości. *Śanta* jest jak biała nić, która prześwieca przez luźno nawleczone nań klejnoty. Przyjmuje postać wszelkich możliwych uczuć, gdyż te są zdolne nadać jej swój odcień. Jednak nawet wtedy jej blask przedostaje się na zewnątrz. Ona sama jest wolna od wszelkich niedoli będących rezultatem odwrócenia się od atmana. Jest tożsama ze świadomością realizacji najwyższej błogości. Osiąga swój efekt na drodze procesów uogólnienia w poezji i dramacie, a poprzez wywołanie specyficznego rodzaju introspekcji (*antarmukhāvasthābheda*) czyni z serca wrażliwego widza naczynie nieziemskiej szczęśliwości²⁷.

PODOBIENSTWA I RÓŻNICE – ZESTAWIENIE

W filozofii estetyki Abhinawagupty zarówno stany mistycznego, jak i estetycznego uniesienia wywodzą się z podobnego źródła: są najwyższą formą skupienia świadomości, która poza obcowaniem sama ze sobą nie dąży do niczego innego. Postarajmy się zestawić najważniejsze elementy zbliżające doznanie estetyczne (*rasāsvāda*) i mistyczne (*brahmāsvāda*):

²⁶ Ibidem, s. 131.

²⁷ Ibidem, s. 142.

- Kiedy widz/czytelnik jest wystawiony na działanie *rasa*, jego świadomość jest w stanie swoistej ekstazy, porównywalnej z tą osiąganą przez mistyków i joginów. Obydwa typy doświadczeń w momencie największej intensywności cechuje stan spontanicznego zachwytu – *camatkara* (*camatkāra*). Możliwy jest on dzięki szczególnej wrażliwości odbiorcy (*sahridaja*).
- Doznanie *rasa* jest stanem pozbawionym bólu, przepelnionym błogością. To samo możemy powiedzieć o zaawansowanych stanach medytacyjnych.
- W obydwu przypadkach człowiek chwilowo zatracza samoświadomość. Również dystans dzielący podmiot od przedmiotu zostaje na chwilę zniesiony.
- Obydwa doznania nie dają materialnych profitów. Są niepragmatyczne i nieużyteczne.
- Znikają uwarunkowania czasoprzestrzenne, obserwujemy zespolenie się z przedmiotem obserwowanym i zatracenie świadomości otaczającego świata.
- Podkreśla się rolę wysiłku włożonego w skupienie na przedmiocie kontemplacji. Istotny, tak w wypadku świadomości mistycznej, jak i estetycznej, jest trening koncentracji i usuwanie przeszkód na drodze skupienia, takich jak rozproszenie uwagi i brak zdolności do kierowania nią.
- W przypadku omawianych tu doznań nie ma mowy o osiągnięciu czegoś nowego. *Rasa* nie „pojawia się”, tylko jest manifestowana lub sugerowana. Zaś w przypadku tożsamości atmana i brahmana mówimy o *zniszczeniu* niewiedzy, a nie o zdobywaniu jakiejś nowej jakości.
- W obu przypadkach powstaje uczucie spokoju i spełnienia, jak gdyby doznane przeżycie było granicą, poza którą nie ma już nic więcej do osiągnięcia.

Pomimo wykazania wielu uderzających podobieństw Abhinawa nigdy nie doprowadza do pełnego utożsamienia diskutowanych tu zjawisk. Przeciwnie – stara się nakreślić oddzielające je granice.

Jak już ustaliliśmy, akt obcowania ze sztuką nie polega na odrzuceniu emocji charakterystycznych dla codziennego życia. Sztuka ma służyć raczej jako ich katalizator i oczyszczać emocje ze wszystkich degenerujących (*nie-sattwiczych*) aspektów. Inaczej rzecz ma się w trakcie jogicznego skupienia. Tu medytujący doprowadza do zaniku dyskursywnego myślenia i oddziela się od wszelkich obiektów zmysłowych. Według Abhinawy, zjednoczenie się człowieka z Bóstwem ma wymiar najwyższy i ostateczny:

Radość, jaka wynika z konceptualnego zrozumienia przedmiotów na drodze spekulacji filozoficznej, lub nawet ta, która pochodzi z przeżycia estetycznego, nie może równać się ze stanem odczuwania jedności z Bogiem. I nawet doznanie estetyczne jest jedynie odbiciem blasku pojedynczej kropli takiej mistycznej szczęśliwości²⁸.

Wyłaniające się zasadnicze różnice możemy podsumować następująco:

- Doświadczenie mistyczne jest najczystsza formą percepcji, pozbawioną kontaktu z jakimkolwiek obiektem zmysłowym. Przeżycie estetyczne jest natomiast „skażone” pragnieniem posiadania obiektu postrzeganego oraz zależnością od tegoż obiektu. W doznaniu mistycznym dochodzi do zniesienia relacji podmiot – przedmiot; jogin pozostaje w stanie całkowitego nieuwarunkowania. Doświadczenie estetyczne wymaga zaś uruchomienia pokładów emocji trwałych, które w sposób oczywisty zabarwiają świadomość²⁹.
- W doświadczeniu mistycznym potrzeba elementu religijnego oddania (*bhakti*), prowadzącego do pełnego utożsamienia się z przedmiotem czci. Dochodzi wtedy do zawieszenia normalnych relacji poznawczych, co nie jest możliwe w przeżyciu estetycznym, gdzie zostaje zachowana świadomość odrębności podmiotu i przedmiotu, pomimo znacznego zniwelowania dzielącego ich dystansu.
- Doznanie mistyczne jest czynnikiem mogącym przewartościować ludzkie życie. Głębokie przeżycie estetyczne powoduje uczucie wielkiej satysfakcji, lecz nie jest w stanie wywołać drastycznych zmian w życiu jednostki.
- Dla większości krytyków celem przeżycia estetycznego jest rozrywka i przyjemność. Tylko Abhinawa obstaje przy *ananda* – (najwyższej) błogości, szczęśliwości. Widzimy różnice w postrzeganiu motywacji, z jaką ktoś udaje się, by zobaczyć sztukę teatralną. Może być nią ciekawość, co w odniesieniu do doświadczeń religijnych jest raczej nieadekwatne.

Stanowisko Abhinawagupty, odnoszące się do specyfiki i wagi doznań estetycznych, zostało w Indiach powszechnie zaakceptowane. Następcy Abhinawy (Mammata, Wiśwanatha, Dźagannatha itd.) dokonywali własnych interpretacji przeżycia estetycznego i *śantarasy*. I tak w dziele pt. *Rasagangadhara* (*Rasagaṅgādhara*) autorstwa Dźagannathy (Jagannātha) czytamy:

²⁸ Ibidem, s. 158.

²⁹ Por. M. Sacha-Piekło, *Doświadczenie mistyczne w tradycji tantryzmu hinduskiego*, [w:] *Między wiarą a gnozą*, op. cit., s. 171-172.

(...) umysł współodczuwającego czytelnika lub widza, rozpamiętujący kolejne emocje trwałe, zostaje przemieniony w pełną błogości świadomość, która jest naturą duszy, tak jak umysł jogina pogrążonego w głębokiej medytacji (*samādhi*). Ta błogość duszy nie jest porównywalna z żadnymi innymi rozkoszami życia, gdyż są one ze swej natury jedną z własności umysłu (*antaḥkāraṇa*), natomiast błogostan powstały podczas obcowania z poezją (*kāvyañānda*) ma naturę czystego atmana³⁰.

DZIEDZICTWO ABHINAWAGUPTY

Zadanie, jakiego podjął się Abhinawagupta – ugruntowania filozoficznych podstaw literatury, miało wielorakie konsekwencje dla sanskryckiej poetyki i estetyki. Badaczowi udało się nie tylko zdefiniować koncepcję *rasa* i określić jej miejsce w teorii poetyki, ale również „dokonać błyskotliwego objaśnienia zjawiska, które wystawiło na próbę pomysłowość wielu wcześniejszych myślicieli”³¹.

Poważne potraktowanie poezji miało uczynić ją (tak w oczach krytyków, jak i samego Abhinawagupty) dziedziną godną uwagi albo po prostu usprawiedliwić zainteresowanie nią. Abhinawagupte, jak i większości krytyków, nie było obce wrażenie, że duża część tzw. poezji dworskiej, czyli *kawji* (*kāvya*), będącej głównym obiektem zainteresowania teoretyków, nie reprezentowała wartości bardziej uniwersalnych niż czasy, w których powstała. Co jednak zaskakujące, winą za wszelkie jej niedostatki Abhinawa gotów jest obarczyć raczej niewrażliwego odbiorcę niż poezję jako taką. Powołując się na *śantarasę* stwierdza, że jeśli naprawdę wierzymy w przesłanie utworu, w którym *śanta* jest emocjonalną dominantą, niechybnie uzyskamy stan wielkiego uspokojenia płynącego z transcendencji. *Śanta* posiada cechę, której nie ma żadna z pozostałych emocji trwałych – potrafi nami wstrząsnąć i odcisnąć trwałe ślad na naszej osobowości. Za najznakomitszy przykład dzieła będącego w całości manifestacją tej *rasa* Abhinawagupta uznał wielki poemat epicki *Mahabharata* (*Mahābhārata*). Wzoruje się tutaj na swoim poprzedniku – Anandawardhanie, który o *Mahabharacie* pisał:

Wielki wieszcz Wjasa (Vyāsa) gotując Wrisznią (Vṛṣṇi) i Pandawom (Pāṇḍava) tak żałosny koniec, wieńczy swoje dzieło nastrojem melancholii, by pokazać, w jaki sposób powstaje uczucie znużenia życiem (*vairāgya*). Sugeruje przez to, że spośród wszystkich *rasa śanta* powinna zostać uznana za dominującą, a spośród wszystkich celów życia najpierwsze znaczenie winna mieć *moksha*³².

³⁰ J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 175.

³¹ S.K. De, *History of Sanskrit poetics*, Calcutta 1960, p. 177.

³² J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 105. Należy wyjaśnić, że klan Wrisznych, z którego pochodził Krishna, uległ zagładzie 36 lat po wielkiej bitwie na polu Kuru, natomiast bracia Pandawowie zginęli wszyscy (prócz Judhiszthiry) podczas pielgrzymki na górę Meru.

Zdaniem obu teoretyków, poczucie tragizmu ludzkich losów, które daje obcowanie z tym gigantycznym dziełem, może poruszyć nas do głębi oraz wytworzyć tak silną tęsknotę za stałością i spokojem, że wzbierające odczucia znajdują w końcu ujście w doznaniu *śantarasy*.

Abhinawagupta, przeszczepiając problemy poetyki na grunt filozofii, uczynił z zagadnień estetycznych temat dostępny i zdalny dla filozofów. Udało mu się myślenie filozoficzne wyposażyć w pewne wartości przynależne literaturze, co uczyniło dyskurs filozoficzny bardziej elastycznym. Warto podkreślić, iż poprzez ukazanie „poważnych” filozoficznych podstaw poezji Abhinawagupta był w stanie przywrócić poecie należne miejsce w hierarchii społecznej. Odmienne niż w tradycji europejskiej, w Indiach to zawsze mistycy i asceci uważani byli za indywidualistów, którym zezwalano na przejawianie ekscentrycznych zachowań. Poeci w Indiach stanowili zawsze integralną część społeczeństwa. Nie wykształcił się tam, zrozumiwały dla nas, idiom twórcy stroniącego od życia społecznego. Abhinawagupta przypisał poecie istotniejsze funkcje i obdarzywszy go większą estymą, pomógł uchronić jego niezależność.

Za sprawą Abhinawy *rasa*, dotąd charakterystyczna dla poezji dworskiej i dramatu, została uznana za cechę przynależną wszystkim gatunkom literackim. Szczególną uwagę zwraca przytaczany już fakt uwagi, z jaką Abhinawa odczytywał *Mahabharatę*, ale i to, że nigdy nie próbował poddać analizie tekstów takich jak *Upaniszady*. W rzeczywistości żaden z sanskryckich krytyków nie pokusił się o krytyczną analizę tych dzieł, a mogłyby one dostarczyć przecież najbardziej wyrazistych przykładów manifestowania się *śantarasy*. *Upaniszady* nie leżały w kręgu zainteresowania krytyków, nie były nawet klasyfikowane jako „literatura”. (Wydaje się zrozumiałe, że dla ówczesnego Hindusa *Upaniszady* znajdowały się w zupełnie innym układzie odniesienia niż dworskie poematy i dramaty).

Filozofia Abhinawagupty pomogła także wypracować konsensus w sprawie oceny wartości dzieła literackiego. Rozwiązano fundamentalny problem, kładący powątpiewać w to, czy dwie osoby odczytujące to samo dzieło sztuki odczuwają podobnie. Dla Abhinawy i jego następców było jasne, że wartość dzieła literackiego tkwi zawsze w pobudzeniu odbiorcy do smakowania jego własnych, wrodzonych stanów emocjonalnych, że jest to zawsze *ātmananda* – odczuwanie błogości „ja”. Odnosi się więc wrażenie, że Abhinawa zajmował się nie tyle dziełem sztuki *per se*, co pewnymi uogólnionymi stanami umysłu. Jednak zgadzając się, że prawdziwą funkcją literatury jest ewokowanie intensywnych doznań emocjonalnych, krytycy zyskali wspólne stanowisko, pozwalające na ocenę wypowiedzi artystycznej. W istocie w Indiach panowała zadziwiająca zgodność co do tego, które dzieła można uznać za wartościowe, a które nie. Co charakterystyczne, wielu poetów, o których Abhinawagupta pisał z szacunkiem, również i dziś, dziesięć wieków po jego śmierci, znajduje uznanie w oczach znawców.

ABSTRACT

Abhinavagupta (c. 950-1020) was a famous Indian philosopher, theologian, aesthetician, mystic and poet. Besides being one of the most influential exponents of the so-called Kashmir Shivaism, he took a vital interest in the theory of Sanskrit poetics. Abhinavagupta's works on aesthetics cover almost every aspect of the discipline. Above all, he created a coherent aesthetic system, which can be viewed as a continuation and an enhancement of the influential *rasa-bhava* theory. The aim of this article is to provide a succinct description of Abhinavagupta's theory of aesthetics which encompasses his interpretation of the *rasa* theory and his views on the nature of aesthetic and mystic experiences as closely related through *śāntarasa* – a special kind of emotion described by Abhinava as a form of universal bliss of the Self (*ātman*).

BIBLIOGRAFIA

1. Chari K.V., *Sanskrit criticism*, Delhi 1993.
2. De S.K., *History of Sanskrit poetics*, Calcutta 1960.
3. Garewicz J., *Schopenhauer*, Warszawa 2000.
4. Marlewicz H., *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piękarski, Kraków 1998.
5. Masson J.L., Patwardhan M.V., *Śanta Rasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Bandarkar Oriental Research Institute, Poona 1969.
6. *Między wiarą a gnozą. Doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003.
7. Ossowski S., *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wybór i oprac. B. Dziemidok, Kraków 2004.
8. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wrocław 1962.
9. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2001.