

## O słowach nieprzetłumaczalnych, czyli o staroindyjskiej koncepcji *rasa*

W e wprowadzeniu do *Niepoważnego leksykonu nieprzekładalnych słów i zwrotów*, zatytułowanym *Usłyszeć, to uwierzyć. Pęknięcia między naszymi światopoglądami*, Howard Rheingold<sup>1</sup> opisuje sytuację towarzyską, podczas której przyszedł mu do głowy pomysł stworzenia tytułowego leksykonu<sup>2</sup>. Wszystko wzięło swój początek od spotkania w gronie przyjaciół, podczas którego wydawca pisarza wspomniał, że chciałby opublikować słownik nieprzetłumaczalnych słów. Słów z innych języków, które „otwierają szeroko okna na światy innych kultur, światy w których ludzie myślą, odczuwają w odmiennych od naszych kategoriach”<sup>3</sup>. Takie okna pozwalają w nowy sposób spojrzeć na właściwe nam odczuwanie i myślenie. Pomysł wydawcy, jak dalej relacjonuje Rheingold, trafił na podatny grunt, jednak obaj przyjaciele nie wiedzieli, czy można odnaleźć wystarczająco dużo takich słów ani też, jak taki słownik miałby wyglądać. Gdy jednak Rheingold zaczął rozmawiać z osobami znającymi języki obce okazało się, że każda z nich potrafiła wymienić przynajmniej jedno nieprzetłumaczalne słowo ze znanego jej języka. W ten sposób powstała książka, która w przekorny sposób przypomina czytelnikom, iż nadawanie nazwy to stwarzanie pewnej rzeczywistości, to ukazywanie niedostrzeżonych lub nieznanych wcześniej związków, cech, czy nawet archetypów w poznawanym całe życie świecie. W *Leksykonie...* Rheingolda znalazły się wyrazy z ponad czterdziestu bardziej lub mniej znanych języków, które zgrupowano w kategorii obejmujące wiele różnorodnych obszarów ludzkiej działalności. Można tam znaleźć między

<sup>1</sup> Howard Rheingold jest współczesnym amerykańskim pisarzem i eseistą, jedną z głównych postaci związanych z tworzeniem i rozwojem wirtualnych społeczności. Interesuje go także działanie ludzkiego umysłu.

<sup>2</sup> H. Rheingold, *They Have a Word for it. A Lighthearted Lexicon of Untranslatable Words and Phrases*, Sarabande Books, Louisville, Kentucky 2000 (3 wyd.).

<sup>3</sup> Ibidem, s. 2.

innymi określenia związane z koncepcjami piękna, z technologią, pracą czy relacjami międzyludzkimi. Wszystkie zdefiniowano najpierw jednym słowem lub frazą, a następnie przedstawiono szerszą charakterystykę pojęcia wraz komentarzem odautorskim.

Komentarz, w którym autor przedstawia swoje przemyślenia o definiowanym wyrazie, przelamuje konwencjonalną formę słownika. *Leksykon...* jest ponadto wyposażony w indeks alfabetyczny i to właśnie on najmocniej przemawia do wyobraźni i językowej wrażliwości czytelnika. W dwóch kolumnach, jedno po drugim jawią się słowa lub frazy, których znaczeń i odniesień nawet nie można się domyślić. Można jedynie przyglądać się im i próbować na ślepo zgadywać, co skrywa ich brzmieniowo-strukturalna postać: *anga-anga, baraka, gajes, ha-kanuka-nuka, kula, lagniappe, mamihlapinatapei, sabsung, salogok, tikkun olam tjogtjog, wabi*. Ten niezrozumiały potok brzmień zachwyca i przeraża zarazem, uświadamiając bogactwo języków i obrazów świata, które skrywają. Znienacka uruchamiają się obszary świadomości otwierające przestrzeń do tej pory nieznane, nawet jeśli wcześniej jakoś przeczuwane. Ten niespodziewany efekt, jaki przynoszą całkowicie obce i obco brzmiące słowa, sprawia, że chętnie przywoływana maksyma Wittgensteina: „granice mojego języka są granicami mojego świata” zyskuje na wieloznaczności. Żartobliwy pomysł stworzenia słownika nieprzekładalnych słów pozwala zobaczyć, jak niepewne jest językowe ustanawianie granic „mojego świata”, jak ten świat może się kurczyć lub rozszerzać wraz z każdym pojawieniem się lub zaniknięciem słowa, własnego bądź obcego, zrozumiałego bądź nie. Słowa, które ma moc stwarzania nowych przestrzeni w świadomości, w które można wejść, niczym do nowej „komnaty pamięci”.

Zetknięcie się z potokiem słów, o których wiadomo, że *coś znaczą*, ale wiadomo i to, że owo znaczenie nie jest ani łatwo uchwytnie, ani przekładalne, sprawia, że same „granice świata” wyznaczone przez „granice języka” stają się niepewne, płynne, przesuwały się i rozmywają dzięki słowom o nieznanym czy ledwie przeczuwanym sensach. Opór stawiany przez obco brzmiące słowo o nieznanym konotacjach wiedzie do świata nieoswojonego, który dopiero może stać się moim w próbie dotarcia do jego istoty. Słowa rzeczywiście stają się oknami, które otwierają się na światy innych kultur i które pozwalają na nowo, inaczej, spojrzeć na własny, oswojony świat.

### Nieprzetłumaczalna *rasa*

W *Leksykonie...* Rheingolda można znaleźć kilka pojęć wywodzących się z tradycji kulturowej i literackiej sanskrytu. Jednym z nich jest *rasa*, słowo o zamierzchłym, sięgającym wedyjskich czasów rodowodzie. W dosłownym sensie *rasa* to „roślinny sok”, „sok żywotny”. Echo tego literalnego znaczenia wybrzmiewa w *rasa* rozumianym jako jeden z najważniejszych terminów technicznych w estetyce klasycznych Indii. Mityczny praojciec indyjskiej teatrologii, Bharata, objaśnia znaczenie *rasa* przez nawiązanie do smaków potraw, którymi delectuje się smakosz<sup>4</sup>. Odbiorca sztuki teatralnej to smakosz, który delectuje się nią niczym wykwinnym pokarmem, złożonym z różnorodnych składników i przypraw<sup>5</sup>. Doskonale zharmonizowanie wszystkich składowych utworu pozwala mu zasmakować istoty, samej esencji dzieła.

<sup>4</sup> Bharata, *Natjaśāstra*, rozdział 6, strofy 32–33: „Jak smakosze smakują potrawę sporządzoną z dodatkiem wielu składników i przypraw, tak wrażliwi odbiorcy smakują w sercu/umyśle emocje podstawowe [...]; dlatego uważa się je za smaki teatru (*natja rasa*)”.

<sup>5</sup> Z czasem, w Indiach klasycznych, smak *rasa* stał się wyznacznikiem wartości i piękna nie tylko sztuk synkretycznych, jak teatr, ale wszelkich sztuk wizualnych, literatury i muzyki.

W piśmiennictwie naukowym Teresy Cieślukowskiej i Sławomira Cieślukowskiego, dotyczącym teoretycznoliterackich rozważań w Indiach starożytnych, *rasa* oddawane jest jako „doznanie estetyczne” i tak właśnie *rasa* będzie oddawana tutaj. W polskiej i światowej literaturze naukowej o doznaniu *rasa* pisano wiele i nie jest moim zamierzeniem dokonywać przeglądu tego piśmiennictwa. Także i w rdzennie indyjskiej, tworzonej w sanskrycie literaturze naukowej z dziedziny estetyki interpretacje i sposoby przedstawiania *rasa* można umiejscowić między dwoma biegunami, począwszy od swoiście rozumianego, zintensyfikowanego subiektywizmu w emocjonalnym doświadczaniu dzieła sztuki, po jego trans- i ponad-personalny uniwersalizm. Bez względu jednak na sposób charakteryzowania doznania estetycznego, jego szczegółowe analizy i interpretacje, z którymi można się zgadzać lub nie, istota *rasa* pozostaje ulotna, podobnie jak istota piękna, zwłaszcza jeśli próbować je ująć w interkulturowym kontekście.

Egzemplifikacje rozumienia *rasa* w myśli indyjskiej, które zostaną przedstawione poniżej mają służyć jednemu celowi: ukazać w jednym tekście rozległość i wielorakość jej możliwych interpretacji. Dodatkowym zamierzeniem jest także ukazanie kulturowo nacechowanej specyfiki samej koncepcji estetycznej, której funkcjonowanie w literaturze sanskryckiej przedstawione zostanie na kilku wybranych przykładach.

W naukowych opracowaniach teorii *rasa* próżno doszukiwać się opisu, który równie silnie odwoływałby się do naszego sensorium jak ten, który Rheingold zaproponował w swoim *Leksykonie...* W rozdziale zatytułowanym *The Eye of the Beholder: Conceptions of Beauty [Oko patrzącego. Koncepcje piękna]*, szerszy opis *rasa*, uprzednio zdefiniowanego jako nastrój lub odczucie wywołane przez dzieło sztuki, rozpoczyna się następującym zdaniem: „Zamknij oczy, zgnieć przy nozdrzach skórę pomarańczy, wciągnij głęboko jej zapach. To odczucie (...) to «*rasa*» owocu, jego esencja, istota”<sup>6</sup>. To bez wątpienia przemawiający do wyobraźni opis. Doznanie esencji owocu dociera ono do świadomości w efekcie współdziałania kilku zmysłów: wzroku, dotyku, powonienia (twarda, błyszcząca, pomarańczowa skórka owocu, mgielka olejku eterycznego sięgająca nozdrzy, zimnawa, o przyjemnym, acz lekko drażniącym, słodko-gorzakawym zapachu). Jeśli ten szereg doznań pozwalających ostatecznie uświadomić sobie istotę owocu miałby być analogią do sposobu odbierania istoty sztuki, to precyzyjny i racjonalny opis natury takiego doświadczenia nie jest możliwy. Można jedynie stwierdzić, że doznanie estetyczne *rasa* to doświadczenie jednostkowe, rodzące się w efekcie odbioru sztuki niejako całym sobą, a więc nie tylko umysłem, ale i cieleśnią; w którym zmysły, jako nośniki wrażeń, odgrywają znaczącą rolę. Indyjscy teoretycy podkreślają jednak, że w ostatecznym rozrachunku doświadczenie estetyczne *rasa* to nie tyle doznanie subiektywne, co intersubiektywne, ponadpersonalne. W kontekście sugestywnej analogii Rheingolda, wzmiankowane wcześniej porównani doznania estetycznego do smakowania potrawy, które zarazem wskazuje na sam proces odbioru sztuki teatralnej, jak i jego efekt<sup>7</sup>, zyskuje wszakże na znaczeniu. Żaden język świata nie ma jednego wyrazu, który zdołałby oddać gamę doznań wywoływanych podczas smakowania dzieła sztuki. Był tego świadom Bharata, wyszczególniając w swoim teatrologicznym traktacie *Natyaśāstra* osiem odmian *rasa*, wśród nich między innymi: miętą miłość (*śringara*), zgrozę (*bhajanakā*), odrazę (*bibhatsa*) czy cudowność (*adbhuta*). Osiem kategorii *rasa* wzbudzanych jest przez odpowiadające im zwykle emocje podstawowe

<sup>6</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>7</sup> Co zgadzałoby się z myślą Bharaty, który w swoim dziele napomyka, iż *rasa* to zarazem „nasienie i owoc wszelkich sztuk”.

(*stbajibhawa*), które podczas spektaklu przedstawia się za pomocą scenicznych „katalizatorów uczuć”<sup>8</sup> (*wibhawa*), czyli postaci scenicznych oraz różnorodnych okoliczności, w których występują. Ponadto *rasa* sceniczna rodzi się dzięki ujawnianym przez bohaterów sztuki przelotnym stanom emocjonalnym (*njabhicaribhawa*), jak zawstydzenie, zazdrość czy zmysłowe rozleniwienie; a także dzięki „znakom” (*anubhawa*) ujawniającym przedstawiane emocje, czy to jako uniesienie brwi lub jako reakcja psychosomatyczna, na przykład tak zwana „gęsia skórka”, występowanie potu na ciele, drżenie. Wszystkie te kategorie występują w słynnej definicji *rasa*, pomieszczonej w dziele teatrologicznym *Natyaśāstra*<sup>9</sup>: „*rasa* powstaje dzięki odpowiedniemu zestawieniu *wibhawa*, *anubhawa*, *njabhicaribhawa*”. Definicja ta jest na tyle ogólnikowa, że pozwala na różnorodne i nierzadko bardzo odmienne jej interpretacje. Kilka przykładowych rodzajów *rasa* podanych za Bharatą pozwala ponadto zauważyć, że jako kategoria nadrzędna pozostaje ona uniwersalizującą abstrakcją. Ta cecha zostaje utrzymana w dziedzinie teatrologii, jak i teorii literatury. Natomiast wcześniej cytowana strofa Bharaty, w której podkreślono podobieństwo między smakowaniem potrawy i sztuki, pozwala powiązać doznanie estetyczne zarówno z wrażeniem odcisniętym w umyśle, jak i cielesnym doznaniem.

XI-wieczny filozof Abhinawagupta stworzył unikalną interpretację koncepcji *rasa*; wyzwolił ją z subiektywizmu i oparł na idei wspólnotowej świadomości uczestników przedstawienia teatralnego. Jej natura, zdaniem filozofa, jest całkowicie odmienna od zwykłych doświadczeń (*alankika*). Ta ponadindywidualna świadomość rodzi się w efekcie uwolnienia samoświadomości każdego z widzów z jej jednostkowych ograniczeń, a impulsem dla niej staje się przeżycie najwyższej rozkoszy (*ananda*), pełnej satysfakcji z oglądanego wspólnie spektaklu teatralnego. Doświadczenie najwyższej przyjemności estetycznej indywidualnego widza intensyfikuje się we wspólnocie doświadczanych przeżyć, zyskuje na sile w rezultacie synergii doznań wszystkich odbiorców indywidualnych, a zarazem osiąga poziom transpersonalnej, abstrakcyjnej esencji estetycznego doświadczenia, z której wyrugowane zostają wszelkie subiektywne uwarunkowania. To właśnie dzięki temu mechanizmowi świadomość indywidualna „rozkurcza się”, rozszerza i współtworzy wraz z innymi świadomość transpersonalną, esencjonalną, a przez to wspólną wszystkim uczestnikom wydarzenia<sup>10</sup>. W ujęciu Abhinawagupty estetyczna teoria *rasa* zyskuje zatem zarówno wymiar filozoficzny, jak i metafizyczny.

### **Rasa miłości erotycznej w poezji**

Teatrologiczna teoria *rasa* została, ze stosownymi modyfikacjami, przeniesiona na teren innych sztuk, w tym także literatury. Badacz klasycznej literatury indyjskiej A. K. Wārder zauważył, że takie właśnie źródło koncepcji stało się najprawdopodobniej bezpośrednią przyczyną,

<sup>8</sup> Por. G. Schweig, D. Buchta, „Rasa Theory”, Brill’s Encyclopedia of Hinduism, eds. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayanan, 2016 [online] reference Halina Marlewicz, [http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM\\_2040070](http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070) [03 January 2016].

<sup>9</sup> Według najnowszej wiedzy ostateczna redakcja *Natyaśāstry*, przypisywanej Bharacie, miała nastąpić między IV a VI w. n.e.

<sup>10</sup> Por. na przykład: Gnoli, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968 (2 wyd. przejrzone i poprawione), ss. XXXV–XL; Masson J. L., Patwardhan M. V., *Śāntarasa and Abhinavagupta’s Philosophy of Aesthetics*, Bhandarkar Oriental Series no 9, Poona 1969, *passim*; Raghavan V., *The number of Rasa-s*, The Adyar Library and Research Centre, Madras 1967, *passim*; Gerow E., *Abhinavagupta’s Aesthetics as a Speculative Paradigm*, Journal of the American Oriental Society, Vol. 114, no. 2, ss. 186–208.

dla której niektóre poetyckie wypowiedzi, zwłaszcza miniatury, swoją formą przypominały odgrywaną scenkę teatralną<sup>11</sup>. Jako koncepcja estetyczna, rasa pozostaje jednak teoretyczną abstrakcją, odsyłającą do esencji odbieranego utworu, bez wskazania na swój charakter. Charakter ten można rozpoznać dopiero w odniesieniu do konkretnego rodzaju *rasa*, na przykład estetycznego doświadczenia zmysłowej czy też erotycznej miłości (*śringara*), które jest jednym z głównych toposów indyjskich miniatur poetyckich.

Wiadomo już, że w powstawaniu *rasa* pomagają przelotne stany emocjonalne, „znaki” ujawniające obrazowane emocje, a jej źródłem jest emocja podstawowa. Według *Natjaśastry*, emocją podstawową dla *śringara rasa* jest *raśi*, przyjemność czerpana ze zmysłowych doznań miłosego aktu. O tym, czym jest cielesna miłość, mówi jednak nie *Natjaśastra* a *Kamasutra*. Dzieło to powstało prawdopodobnie w III–IV w. n.e., mniej więcej w tym samym czasie, co *Traktat o teatrze*. Aczkolwiek w klasycznej kulturze hinduskiej *kama* to pojęcie o szerokim zakresie znaczeniowym<sup>12</sup>, dla Watsjajany, domniemanego autora traktatu, jest ona nade wszystko zmysłową przyjemnością oraz seksualnym spełnieniem. Powiada on: „zmysłowa przyjemność rodzi się, gdy zmysły słuchu, dotyku, wzroku, smaku i powonienia — nad którymi sprawuje władzę umysł (*manas*) dzięki powiązaniu z jaźnią (*atma*) — ujmują odpowiednie dla nich przedmioty”<sup>13</sup>. W następnej zaś strofie zaznacza, iż „cielesna miłość (*kama*) to przede wszystkim doświadczenie przedmiotu zmysłowego poznania, które przynosi owoc i któremu towarzyszy przyjemność erotycznego doznania z powodu dotyku szczególnego rodzaju”<sup>14</sup>. Jeśli pominąć suchy, naukowy charakter tego opisu, zauważalne jest, że w opisie miłości erotycznej, która spełnia się w zbliżeniu, zmysły odgrywają wiodącą rolę.

Zacytowane fragmenty *Kamasutry* pozwalają na bliższe zrozumienie koncepcji miłości zmysłowej. Jej kulturowo uwarunkowane konotacje uwypuklają nieoczywiste znaczenia emocji podstawowej (*śhajibbhawa*), będącej podstawą doznania estetycznego miłości erotycznej (*śringara rasa*). Można domniemywać, że zarówno emocja podstawowa oraz zasadzająca się na niej emocja estetyczna są mocno osadzone w cielesności, wraz z związanymi z nią reakcjami sensorycznymi na stosowne bodźce zmysłowe.

Dlatego też w utworze poetyckim, który ma generować nastrój *śringara*, wielką rolę odgrywa wszystko to, co odwołuje się do zmysłów: barwa, kształt, woń, dotyk, smak. Znakiem ilustrowania to strofy z poematu erotycznego *Złodziej miłości* (*Āurapañcāśikā*) przypisywanego Bilhanie, kaszmirskiemu poecie języka sanskryckiego, który tworzył w XI wieku. W każdej z nich sytuacja liryczna zarysowana jest jako rodzaj scenki, żywy obraz utraconej kochanki, odsłaniany w pamięci. Kochanek wspomina utraconą miłość, powraca pamięcią do bliskości ciał, ich dotyku. Przywołuje zapachy, kolory, smaki, kształty.

Wywoływanie tych obrazów wspomaga konstrukcyjny zamysł poematu, który w oczywisty sposób nie jest jedynie chwytem formalnym, a wyrazistym gestem semantycznym, współtworzącym jego treść. W klamrach anaforycznego „I dzisiaj...” i epiforycznego „pamiętam”

<sup>11</sup> Warder A.K., *Indian Kāvya Literature*, Vol. 3. *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhaḍatta)*, Motilal Banarsidass, Delhi 1990 (2 wyd.), s. 190.

<sup>12</sup> Por. hasło *kāma* w: Monier-Williams M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 1986 (1 wyd. Oxford 1899), s. 271. *Kama* oddawana jest tam jako „pragnienie, pożądanie, także fizyczne, chęć, wola”. Dalsze objaśnienia słownikowe wskazują na to, iż *kama* to zarazem nakierowanie woli lub pragnienia na przedmiot pożądania, ale i sama upragniona rzecz.

<sup>13</sup> *Kamasutra*, rozdział 1, lekcja 2, strofa 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, strofa 12.

jawią się poetyckie obrazy kobiety, zawieszona w chwiejnej pamięci — tym miejscu bez miejsca, czasie pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, istnieniem bez istnienia.

9.

I dzisiaj  
 kruchą, pięknozłotą  
 nacieram piżmem i szafranem  
 podaję wino —  
 bezwiednie oblizuje usta  
 oddech jej tchnie kamforą i betelem  
 w miłości swawolnieją oczy  
 pamiętam

19.

Wciąż tylko ona —  
 krucha ukochana  
 jedyny puchar mego odurzenia  
 poblask klejnotów, błysk zębów, oczy  
 gazeli — porusza się miękko krokiem  
 dzikiej gęsi, płonie w tęsknocie za mną  
 pamiętam ją

34.

Dzisiaj znów  
 zbląkane nad policzkiem pszczoły  
 scalać pragną słodki nektar  
 jej lotosowo pięknej twarzy —  
 pąkami dłoni stulonymi  
 leciutkim ruchem je odpędza —  
 wciąż przesywa pamięć brzęk bransolet złotych<sup>15</sup>

Czytelnik tak zbudowanych strof ma sposobność niespiesznego smakowania serii prawdziwie teatralnych odsłon; ich główną bohaterką jest kochanka, o której mówi się w czasie teraźniejszym. Dopiero ostatnie słowo — najczęściej czasownik „pamiętam” lub inne słowo o podobnym znaczeniu — zamyka tę serię odsłon w znaczeniową całość. W tej klamrze dziewczyna jawi się nam w obrazach pamięci, w których nierzadko nakładają się na siebie jej piękno cielesne i piękno natury. Owo utożsamienie nie jest niczym niezwykłym sanskryckiej poezji miłosnej. Wszystko, co buduje umowny obraz kobiecego piękna, ma w poezji swoje zwyczajowe odnośniki w przyrodzie: ‘lotosy oczu’, ‘chód dzikiej gęsi’, ‘księżyc twarzy’. Kobięca postać przedstawiana w tej poezji erotycznej jest ‘niewolnicą’ konwencji poetyckiej — jest ideałem, który nigdy przecież w rzeczywistości nie zaistniał i nie zaistnieje. Ale właśnie

<sup>15</sup> Bilhana, *Złodziej miłości. 50 wierszy*, wstęp, opracowanie, przekład z sanskrytu, edycja tekstu H. Marlewicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

poprzez odarcie jej z indywidualizmu postać ta może stać się każdą kochaną kobietą. Przedstawianie ideału piękna kobiecego ciała wsparte silnym odwoływaniem się do zmysłowości, paradoksalnie przenosi wiersz w abstrakcyjne obszary idealnego świata, stając się bodźcem do smakowania wyabstrahowanego z rzeczywistości przeżycia estetycznego, bez odwoływania się do subiektywnych, jednostkowych skojarzeń czytelnika. Ukazane w strofach obrazy odsyłają do doznań wielozmysłowych, przetwarzanych niepostrzeżenie dla samego odbiorcy w przeżycie tego, co można określić mianem oddźwięku czy doznania estetycznego w konkretnej swojej odmianie. Mechanizmy poznawcze czytelnika działają we współdziałale z całym sensorium, budząc wrażenia będące istotą przeżycia miłości zmysłowej oraz mocno wiążąc przeżycie estetyczne z ciałem i cielesnymi reakcjami.

### Inne interpretacje koncepcji *rasa*

W swoim wielowiekowym zastosowaniu termin *rasa* zyskał na wieloznaczności. Począwszy od pierwotnych skojarzeń z substancją roślinną, jej żywotnym sokiem, *rasę* wiązano ze sferą doświadczeń zmysłowych, przydawano jej znaczenie ontologiczne, opisywano jako estetyczną rozkosz wykraczającą daleko poza codzienne doświadczenia czy przedstawiano jako pojęcie teologiczne, opisujące różne rodzaje pełnej oddania miłości do boga (*bhakti*)<sup>16</sup>. W klasycznej medycynie indyjskiej (*ajurveda*), *rasa* to odżywczy sok, esencja powstająca z trawionej żywności. Mieści się ona w sercu i wypływa z niego dwudziestoma czterema kanałami. Dzieścię z tych kanałów wędruje w górę ciała, kolejne dziesięć — w dół, pozostałe cztery są kanałami poziomymi. W ten sposób *rasa* odżywia całe ciało. *Rasa* to również smaki; w medycynie indyjskiej sklasyfikowano również pod ich względem rozmaite lecznicze substancje. Każdy ze smaków posiada określone własności, dzięki którym wytwarza określone efekty. Smak słodki (*madhura*) przysparza ciała, syci głód i pragnienie; smak kwaśny (*amla*) wywołuje zwiększoną produkcję śliny, podnosi apetyt, poprawia trawienie; smak słony (*lanana*) oczyszcza krew i rozjaśnia umysł.

### *Rasa* a zmysły

Na koniec rodzi się jednak pytanie o to, jak dalece różnimy się kulturowo od starożytnych Indusów w kwestii liczby zmysłów oraz rozumienia sposobu ich funkcjonowania. W Indiach wiedziano, że człowiek dysponuje większą niż pięć liczbą zmysłów. Odmienne niż w naszej kulturze klasyfikowano same narządy zmysłów (*indrija*) oraz swoiście rozumiano sposób ich działania. Osobno wyróżniano zmysłowe narządy poznawcze (*dźńianendrija*/ *buddhindrija*) oraz psychiczne narządy sprawcze (*karmandrija*). Człowiek miał być wyposażony w pięć zmysłowych narządów poznawczych — ucho, skórę, oko, język i nos — oraz pięć sprawczych: mowę, dłoń czyli organ chwytny, stopę czyli organ ruchu, organ wydalania i organ rozrodczy. Kontrolę nad nimi sprawiał umysł (*manas*). Sama siedziba zmysłów nie miała jednak znajdować się w ciele „grubym” czyli widzialnym, fizycznym, lecz w ciele „subtelnym”, niewidocznym, stanowiącym formę pośrednią między ciałem grubym i pierwiastkiem duchowym znajdującym się w człowieku. Z tej siedziby miała być nadzorowana działalność wszystkich

<sup>16</sup> G. Schweig, D. Buchta, „Rasa Theory”, Brill’s Encyclopedia of Hinduism, ed. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayanan, 2016 [online] ref. Halina Marlewicz, [http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM\\_2040070](http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070) [03 January 2016].

dziesięciu organów<sup>17</sup>. To abstrakcyjne ujęcie teoretyczne pracy zmysłów nie jest jednak dla nas pomocne w próbie poznania samego mechanizmu rodzenia się doznań estetycznych. Ujawnia jednak znaczącą różnicę kulturową zarówno co do zakresu, sposobu funkcjonowania, jak i samej liczby narządów zmysłu. Wyróżnienie dwóch poziomów cielesności — ciała grubego i subtelnego, może posłużyć lepszemu uchwyceniu relacji między emocją podstawową, wzbudzaną przez odpowiednie bodźce zmysłowe, i jej estetycznym odpowiednikiem.

Rodząca się współcześnie na naszych oczach „sensologia”, antropologia zmysłów, zwraca szczególną uwagę na niezbywalną, chociaż zaniedbywaną przez wieki rolę sensorium w budowaniu obrazu świata oraz kulturowo uwarunkowanych sposobów jego odzwierciedlania w różnych dziedzinach nauk, ale także w sztuce, literaturze czy rozważaniach teoretyczno-literackich. Najnowsze odkrycia neurologii pozwoliły zarówno zweryfikować naszą wiedzę na temat liczby zmysłów, w które wyposażony jest człowiek, jak i lepiej poznać samą naturę zmysłowego doświadczenia. Mówi się, iż mamy do dyspozycji nie pięć, lecz od dwudziestu dwóch do trzydziestu dwóch zmysłów — takich jak, oprócz uznanych pięciu: kinestezja, zmysł równowagi, kierunku, temperatury, bólu czy odmiany zmysłu dotyku. Co więcej, okazało się, że odbiór rzeczywistości jest wielozmysłowy, a jego całościowy efekt, który dociera do świadomości, opiera się na danych dostarczanych przez wiele współdziałających ze sobą narządów. Brytyjski filozof Barry C. Smith ilustruje to na przykładzie reakcji na mentol: odbieramy miętowy zapach, któremu towarzyszy odczucie chłodu w jamie ustnej oraz lekko gorzkawy smak. Pozbawienie nas możliwości doświadczenia któregokolwiek z tych wrażeń uniemożliwia pełny zmysłowy odbiór tego, czym jest mentol<sup>18</sup>.

Nieuchronnym skutkiem rodzenia się tej nowej dyscypliny stały się próby uprawiania krytyki literackiej świadomie wyzyskującej sensualność, sensoryczność i sensorium do analizy dzieła literackiego, również w obszarze badań nad literaturą sanskrycką w kontekście szeroko rozumianej indyjskiej kultury<sup>19</sup>. Wydaje się, iż współczesna antropologia zmysłów oraz kształtowana w jej kontekście krytyka literacka stwarzają nowy kontekst dla rozważań na temat koncepcji *rasa*, której niezbywalnym elementem są emocje zrodzone w oparciu o zmysłowy odbiór dzieła sztuki. Osadzenie koncepcji *rasa* w antropologiczno-kulturowej perspektywie pozwala także zauważyć, że w ciągu wielu wieków rozwijania teoretycznych ujęć *rasa*, Indusi przydali jej znaczeń teologicznych i filozoficznych, powiązali *rasa* z medycyną i alchemią. Zauważalne jest także i to, że w każdym z wymienionych kontekstów jedno znaczenie zawsze pozostaje. Chodzi o bycie esencją czegoś, ulotną, nieuchwytną jakością, zawierają w sobie istotę rzeczy oraz decydującą o sposobie jej doświadczenia i poznawania.

Ponadto, w oparciu o teorię *rasa*, Indusi stworzyli rozbudowany słownik estetyczny opisujący istotę, „esencję” różnorodnych dzieł sztuki, którą delectuje się odbiorca spektaklu teatralnego, malarstwa, architektury, rzeźby, muzyki i literatury. Uporządkowali także w ramy określonych kategorii subiektywne z natury rzeczy efekty, jakie dzieło sztuki wywiera na odbiorcę.

17 Patrz na przykład: Hermann T., et al., *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1992, hasło: *śāritā*, s. 102–104.

18 Por. Barry C. Smith, *We Have Far More Than Five Senses*, Aeon Video, 01.11. 2016, 3:02–3:17 [online] <https://www.youtube.com/watch?v=zWdfpwCghIw> [dostęp 10.12.2016].

19 Przykładowe opracowania: Shulman D., *The Scent of Memory in Hindu South India* [w:] *The Smell Culture Reader*, ed. J. B. Drobniak, Oxford, New York 2006, s. 411–422; McHugh J., *Sandalwood and Carrion: Smell in Indian Religion and Culture*, Oxford UP, Oxford et al., 2013.



Niezwykle mocne osadzenie tej teorii w indyjskim kontekście kulturowym i cywilizacyjnym uświadamia nam wszakże, że do nieprzetłumaczalnych słów trzeba podchodzić ostrożnie, podobnie jak do nieoswojonej rzeczywistości. Zarazem jednak pozwala nam w nowym świetle ujrzeć rodzime koncepcje dotyczące recepcji dzieła literackiego, właśnie poprzez wagę przydawaną całościowemu odbiorowi sztuki, zmysłowego smakowania, w którym znaczącą rolę odgrywa całe nasze sensorium.

## HALINA MARLEWICZ

---

dr hab. w Instytucie Orientalistyki UJ, al. Mickiewicza 3, 31–120 Kraków.

Zajmuje się indyjską literaturą religio-filozoficzną, literaturą sanskrycką oraz jej teorią, hermeneutyką filozoficzno-religijną, studiami nad teorią i pragmatyką przekładu, a także historią orientalistyki polskiej. Sankrytolog oraz tłumacz literatury wedyjskiej i sanskryckiej. Jej najnowsza książka zatytułowana *Ex India Lux. Romantycyzy mit Indii Leszka Dunina Borkowskiego* została wydana w 2015 roku.

e-mail: halina.marlewicz@uj.edu.pl