

TERESA MIĄŻEK
Uniwersytet Wrocławski

Terminy *nīras*, *nīrastā* w opowiadaniach Agjeja. Ślady sanskryckiej teorii estetyki *rasa* we współczesnej literaturze hindi

Abstract

The Terms *nīras*, *nīrastā* in Ajñeya's Short-Stories: Tracing the *rasa* Theory of Aesthetics in Contemporary Hindi Literature

The main focus of this paper is to admit a possibility of interpreting some ideas present in modern Hindi literature in terms of the Sanskrit theory of aesthetics, originally conceived for stage performing arts. The author is aiming at presenting a symbolic context of *rasa* and its validity for usage in literature. Examples from Ajñeya's short-stories point towards the possible connotations of the term *nīras* with the terminology of Sanskrit aesthetics *rasa*. The contribution of Saccidānand Hirānand Vātsyayān known as Ajñeya in Hindi literature is presented in short. Some meanings of *rasa* known from *Nāṭyaśāstra*, especially the symbolic meaning of colors, are depicted as employed in modern literary criticism. Hindi terms: *nīras* "without sap," "without taste" and *nīrastā* – "dullness," "emptiness" are discussed in relation to the Sanskrit term *rasa* "juice," "taste," "aesthetic experience," "aesthetic category" and to its symbolic colors. The results of this discussion could serve as proof for an unbroken flow of Indian literary tradition since 500 BC till nowadays. Moreover, they acknowledge Ajñeya's affirmative attitude towards the Sanskrit tradition.

Keywords: Hindi literature, Hindi short-stories, Ajñeya, Sanskrit aesthetics, *rasa* theory, *Nāṭyaśāstra*.

1. Wprowadzenie¹

W eseju „Turculent clay” Agjej napisał: „As long as he [the poet] goes on adding to the tradition, he renews himself, frees himself. This liberation-in-process is the only freedom for a poet” (Vatsyayan 1982: 17). Ta wypowiedź ilustrująca postawę pisarza wobec własnej tradycji literackiej uprawnia do poszukiwań w jego twórczości wpływów staroindyjskiej poetyki. Terminy *nīras*, *nirastā*, użyte przez Agjeja w opowiadaniach² *Alikhit kahānī* („Nienapisane opowiadanie”), *Gaiṅgrīn* („Gangrena”)³, *Kavitā aur jīvan. Ek kahānī* („Poezja i życie. Opowiadanie”) oraz *Darogā Amīcanad* („Nadzorca Amīcanad”), budzą skojarzenia z terminem *rasa* znanym z sanskryckiego „Traktatu o teatrze” pt. *Nāṭyaśāstra*. W szóstym rozdziale tego traktatu *rasa* występuje jako termin techniczny, który stał się fundamentem staroindyjskiej teorii estetyki.

Agjej debiutował jako pisarz w latach trzydziestych XX wieku zbiorem opowiadań „Na złej drodze” (*Vipathagā*) i tomikiem wierszy „Zawiedziony posłaniec” (*Bhagnḍūt*), rozgłos zyskał dzięki powieści „Śekhar – biografia” (*Śekhar: ek jīvnī*). W 1964 roku został nagrodzony przez indyjską Akademię Literatury, a w 1978 – uhonorowany najwyższym indyjskim odznaczeniem w dziedzinie literatury *Jñānpīṭh Puraskār*. Jednakże dopiero w 2011 roku ukazało się pierwsze kompletne wydanie jego utworów pt. *Ajñeya racnāvalī* w serii, w której indyjska Akademia Literatury publikuje dzieła najznakomitszych pisarzy przez nią wyróżnionych (por. Ajñeya 2011). Dorobek twórczy Agjeja to 21 tomików wierszy, 11 zbiorów opowiadań, trzy powieści, jeden utwór dramatyczny, pamiętniki, eseistyka i prace translatorskie. Twórczość Agjeja zainteresowała w latach siedemdziesiątych indologów amerykańskich, niemieckich, a także polskich. Pierwszy polski przekład jego utworów to opowiadanie „Wróg” (*Drohī*) pióra Tatiany Rutkowskiej z roku 1975 (Aggiej [1971] 1975: 396–399), a kolejny opublikowany dopiero w 2012 to opowiadanie „Śmiech Śanti” (*Śanti haṁstī thī*) w tłumaczeniu Danuty Stasik (Agjej [1964] 2012: 93–95). W Polsce ukazały się także przekłady wybranych wierszy Agjeja (Agjej [1986] 2005: 95). O rosnącym zainteresowaniu jego twórczością świadczą nowe opracowania i przekłady autorstwa badaczy europejskich i amerykańskich (Agyeya [1989] 2007; Lutze 2011; Dalmia (red.) 2012).

Agjej, po początkowym okresie konspiracyjnej działalności, wynikającej z jego antybrytyjskiej postawy, stał się na ponad 30 lat główną postacią życia literackiego Indii północnych. Wbrew przyjętemu pseudonimowi (*ajñeya* znaczy w sanskrycie „niepoznawalny”) jako twórca wywarł przemożny wpływ na postawę kilku pokoleń pisarzy hindi. Zainicjował nurt eksperymentalizmu (*prayogvād*), torując drogę nowatorstwu formy i treści w poezji, a także w gatunkach prozy. W ten sposób przyczynił się do powstania szkół literackich „Nowa Poezja” i „Nowe Opowiadanie”. Utwór Agjeja pt. „Fabuła nowego opowiadania” (*Nayī kahānī kā plot*) z 1936 roku uznać można za prekursorski w stosunku do nurtu *nayī kahānī*. Nowatorskie idee Agjeja wyprzedziły jego powstanie o ponad 20 lat. Rutkowska i Stasik (1992: 200) oceniają Agjeja jako twórcę „wszechstronnego, zarówno jeśli chodzi o dobór tematyki, jak i stylu”. Pisarz jest jednym z reprezentatywnych twórców opowiadania hindi, które jako gatunek literacki osiągnęło dojrzałość w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku za sprawą utworów Premcānda⁴ i Jayaśankara

1 Publikacja jest prezentacją wybranych rezultatów badawczych autorki, pochodzących z pracy doktorskiej zatytułowanej „Opowiadania S. H. Watsjajana (Agjeja) w świetle staroindyjskiej teorii estetyki *rasa*”.

2 Przekład polski wzmiankowanych opowiadań i nowelek Agjeja jest przygotowywany do druku, a zamieszczony został w aneksie do mojej pracy doktorskiej.

3 Utwór ten publikowany był także pt. *Roz* („Codziennosc”).

4 Premcānd (1881–1936) to pisarz uznany za „ojca” opowiadania hindi, prozaik, twórca nurtu realistycznego.

Prasada⁵, a w okresie początkowym kształtowało się pod wpływem prozy angielskiej, bengalskiej, sanskryckiej, urdu oraz perskiej (McGregor 1974: 98; Sudhakar Mody 2008: 138–139). Byrski nazywa XX wiek w literaturze hindi „epoką opowiadania” i uważa, że „właśnie w tej formie literackiej spotkały się najbardziej gusty Wschodu i Zachodu”, a za specyfikę indyjskiego opowiadania uznaje jego nastrojowość, to, że „chwytą lepiej atmosferę, wewnętrzny puls wydarzeń, poświęcając jak gdyby mniej uwagi narracji” (1980: 116). Cecha ta charakteryzuje również opowiadania i nowele Agjeja zaliczane do gatunku *kahānī*. Pisarz często już w rozpoczęciu utworu, a także w miarę rozwoju akcji, zamieszcza opisy „atmosfery” towarzyszącej wydarzeniom i oddającej przeżycia postaci. Najczęściej w tym kontekście w narracji pojawia się wyraz hindi *vātāvaraṇ* o znaczeniu „atmosfera”, „klimat”. Termin ten występuje m.in. w utworach: „Gangrena” (*Gaiṅgrīn*), „Nienapisane opowiadanie” (*Alikhit kahānī*), „Kaczki Hili-bon” (*Hilī-bon kī battakhē*). W *Alikhit kahānī* pisarz wprowadza angielski wariant tego terminu – „atmosphere”, wskazując na obecność wpływów angielskich w literaturze hindi. Wzorce płynące z prozy europejskiej, kształtując nowy gatunek literacki, jakim było opowiadanie w literaturze hindi, ścierały się z tradycją rodzimą, której wyrazem były spisane bądź funkcjonujące wyłącznie w przekazie ustnym opowieści czerpiące z prozy sanskryckiej typu *kathā* i *gadya kāvya* (Gaeffke 1978: 35).

Niewątpliwie rodzimym wpływem we współczesnej indyjskiej literaturze i krytyce literackiej jest obecność teorii *rasa*, zwanej dosłownie teorią „smaku”, a będącej w istocie teorią przeżycia estetycznego. Wywodzi się ona ze staroindyjskiego teatru, a najstarszym zachowanym tekstem ją prezentującym jest *Nāṭyaśāstra* (NŚ), sanskrycki traktat o teatrze przypisywany legendarnemu Bharacie⁶. Tekst ten datowany jest w najszerszym zakresie na okres pomiędzy 500 rokiem p.n.e. a 600 n.e. (Ghosh 1967: 59–62; Byrski 2007: 681). Większość badaczy lokuje NŚ pomiędzy 200 rokiem p.n.e. a 200 n.e., tak jak De, który jednak przyznaje, że data powstania poszczególnych jej części pozostaje kwestią sporną, gdyż najstarsze komentarze zaginęły (De 1923: 23). „Traktat o teatrze” skupia się na scenicznej prezentacji utworów dramatycznych wraz z jej wszystkimi elementami, jak mimika i gesty, słowo mówione, dekoracja i charakteryzacja, muzyka i taniec. NŚ – kompendium wiedzy z kilku dziedzin nauki – stała się fundamentem sanskryckiej estetyki i już w czasach starożytnych zapoczątkowała w Indiach trwającą do dziś debatę na temat definicji i funkcji terminów technicznych teorii *rasa*, wyłożonej w jej szóstym rozdziale. Wcześni komentatorzy traktatu, wyjaśniając *rasa*, skupiali uwagę na języku i tekście – w odróżnieniu od teoretyków późniejszych, zainteresowanych naturą tego doznania w kontekście metafizycznym i mistycznym. Abhinavagupta, autor najważniejszego komentarza do NŚ pt. *Abhinavabhāratī* z X wieku n.e., wyznacza cezurę dla takiego rozwoju sanskryckiej szkoły *rasa*. Pollock (2010: 143–184) uważa, że w tym okresie nastąpiła transformacja hermeneutyczna w rozwoju staroindyjskiej estetyki. Współcześnie teoria *rasa* jest wykorzystywana nie tylko jako kryterium oceny doznań generowanych przez teatr, ale jako uniwersalna teoria estetyki, stosowana także jako narzędzie analizy krytyczno-literackiej. Nie wszyscy badacze są zgodni co do zasadności użycia tego narzędzia w krytyce literackiej (Rayan 1972: 41; Kushwaha 1991: 80–81). Ci, którzy je stosują, najczęściej w kryteriach *rasa* analizują utwory liryczne i dramatyczne, prozę zdecydowanie rzadziej (Subhramanian 1988; Gerow 1978b: 212–239; Gregory 2003). Istnieją również prace porównujące idee staroindyjskiej estetyki z koncepcjami zachodnimi (Prasad 1994; Ray 2008). W Polsce zagadnienia *rasa* są znane dzięki licznym publikacjom badaczy zajmujących się teatrem i estetyką staroindyjską (Schayer [1935] 1988; Cieślowski 1975; Byrski 2007).

5 Jayaśankar Prasad (1889–1937) – poeta, powieściopisarz i nowelista, dramaturg.

6 Bharata lub Bharatamuni mógł być tylko mitycznym mędrce, ale też aktorem zwanym *nāṭa*; o problemie autorstwa NŚ pisze m.in. Kane (Kane 1994: 27).

2. Teoria *rasa* w NŚ

46

Termin *rasa* występuje w NŚ w więcej niż jednym znaczeniu. *Rasa* to „sok, esencja” (NŚ.proza.2–3 po 6.31)⁷, „smak” (NŚ.6 proza.7 po 31, NŚ.6.73), efekt doznania estetycznego jako sens *artha* (NŚ.proza.1 po 6.31), „doznanie” estetyczne (NŚ.6.2, NŚ.6 proza.1 po 6.31), „smak” teatru (NŚ.6.32–33).

Z analizy teorii estetyki, która zawarta została w szóstym i siódmym rozdziale NŚ⁸, wynika, że odwołuje się ona do całej sfery emocjonalnej człowieka, a osiem „stanów uczuciowych” (*bhāva*) uznaje za najistotniejsze, zdolne do nasycenia „smakiem”, zwanym *rasa*, całości utworu podczas jego percepcji przez odbiorcę (NŚ.6.15, NŚ.6 proza.3 po 6.31, NŚ.7 proza.2 po 7.7). „Smaki” (*rasa*) teatru staroindyjskiego w swoich nazwach odwołują się do uczuć. Ich wzbudzanie odbywało się w sposób niebezpośredni, a za pomocą *vibhāv* i *anubhāv*⁹ określających dobór uwarunkowań – postaci i okoliczności, a także grę aktorską *abhinaya*, będącą jej skodyfikowanym językiem znaków¹⁰. Bharata w NŚ objaśnia słuchaczom osiem „smaków” oraz ich wzajemną zależność względem odpowiadających im ośmiu „motywów przewodnich” (*sthāyibhāva*). W NŚ „smakom”, a w konsekwencji również ich „motywow”, przypisane zostały elementy symboliczne – kolory i bóstwa, co ilustruje poniższe zestawienie utworzone na podstawie NŚ.6.42–45.

Tabela 1. Zestawienie symboliki kolorów i bóstw dla ośmiu *rasa* na podstawie NŚ.6.42–45

„Smak” (<i>rasa</i>)	Barwa	Bóstwo
1. miłość <i>śṛṅgāra</i>	ciemna (zielona aż po czerni): ciemnozielona, ciemnoniebieska, ciemnoszara, ciemnobrązowa, śniada <i>śyāma</i> {6.42}	Wisznu <i>Viṣṇu</i> {6.44}
2. komizm <i>hāsya</i>	biała (jasna, świetlista) <i>sita</i> {6.42}	Pramatha <i>Pramatha</i> {6.44}
3. współczucie <i>karuṇa</i>	szara (gołębia) <i>kapota</i> {6.42}	Jama <i>Yama</i> {6.44}
4. gniew <i>raudra</i>	czerwona (miedziana) <i>rakta</i> {6.42}	Rudra <i>Rudra</i> {6.44}
5. bohaterstwo <i>vīra</i>	złota (szafranowa) <i>gaura</i> {6.43}	Mahendra (Indra) <i>Mahā+indra</i> {6.45}
6. groza <i>bhayānaka</i>	czarna (ciemnoniebieska) <i>kr̥ṣṇa</i> {6.43}	Kala <i>Kāla</i> {6.45}
7. odraza <i>bībhatsa</i>	niebieska (ciemnoniebieska, ciemnozielona, indygo, czerni) <i>nīla</i> {6.43}	Mahakala <i>Mahā+kala</i> {6.45}
8. zachwyt <i>adbhuta</i>	żółta (żółtawa, maślana) <i>pīta</i> {6.43}	Brahma <i>Brahmā</i> {6.45}

7 Numeracja prozy w NŚ została przyjęta umownie.

8 Tekst szóstego i siódmego rozdziału NŚ i jego roboczy przekład zamieszczony w aneksie do mojej pracy doktorskiej został zaczerpnięty z recenzji przechowywanej w Barodzie, opublikowanej przez Nagara (Nagar (red.) 2009).

9 Te sanskryckie terminy w pracy doktorskiej tłumaczę jako „uwarunkowanie motywu” i „ekspresja motywu”.

10 Gerow pisze: „*rasa* ... is the apprehension of the emotion suggested in the play” (Gerow 1978a: 135).

Sanskrycki termin oznaczający kolor to *varṇa* (NŚ.6 proza.1 po 6.41, NŚ.6 proza.1 po 6.45). W słowniku Moniera-Williamsa *varṇa* ma następujące znaczenia: „wygląd zewnętrzny”, „forma”, „kształt”, „kolor”, „barwa”, „barwnik”, „pigment” (MW 1997: 924,2). Termin ten był używany już w *Rigwedzie* dla oznaczenia „jakości”, „rodzaju”. W estetyce indyjskiej jako termin techniczny funkcjonuje jeszcze inny wyraz sanskrycki o znaczeniu „kolor” – *rāga*. W NŚ.7 wers.6 po 119 termin *rāga* oznacza „piękno” utworu literackiego *kāvya*. Najczęściej oznaczał on barwę, głównie czerwoną. Sudyka wskazuje na pochodzenie tego terminu od sanskryckiego rdzenia *rañj*, oznaczającego czynność barwienia, kolorowania, oraz na jego funkcjonowanie w znaczeniu zarówno „barwy”, jak i „miłości”, a także każdego „uczucia” czy „emocji” (Sudyka 2006: 37–38). W słowniku Moniera-Williamsa *rāga* to „akt barwienia”, „kolor”, „barwnik”, „pigment”, „melodia” (MW 1997: 872,1). Jednoznaczne przetłumaczenie użytych w NŚ.6.42–45 sanskryckich terminów określających barwy ośmiu „smaków” estetycznych ze względu na ich rodowód ze świata natury jest wyzwaniem, któremu niełatwo sprostać, o czym świadczą objaśnienia zawarte w słowniku Moniera-Williamsa:

1. *śyāma*:
kolor czarny bądź ciemny: ciemnozielony, granatowy, ciemnobrązowy, ciemnoszary i śniady, uchodzący za oznakę urody (MW 1997: 1094,2);
2. *sita*:
barwa światła dnia, kolor biały, jasny, czysty, świetlisty, światło księżyca (MW 1997: 1214,2);
3. *kapota*:
gołąb, kolor gołębi (MW 1997: 251,2);
4. *rakta*:
kolor czerwony, czerwonawy, miedź, krew (MW 1997: 861,2);
5. *gaura*:
kolor biały, żółtawy, czerwonawy, szafran, złoto (MW 1997: 369,3);
6. *kr̥ṣṇa*:
ciemny, czarny, ciemnoniebieski, kukułka, żrenica oka (MW 1997: 305,1);
7. *nilā*:
ciemny, ciemnoniebieski, ciemnozielony (MW 1997: 566,1);
8. *pīta*:
żółtawy, żółty, w kolorze masła, oleju (MW 1997: 629,3).

Proces wzbudzenia doznania estetycznego przez utwór literacki można w tym kontekście odczytać jako nasycanie go nie tylko „smakami”, jak sugeruje NŚ m.in. we fragmencie prozy po wersie 6.31, ale też symbolicznie „kolorami”. Takiemu rozumieniu *rasa* daje wyraz Agjej w wierszu „Tkam ciszę” (*Ek sannātā bunntā hū*) (Ajñeya 1980: 290)¹¹, w którym porównuje tworzenie poezji do tkania, a jej odbiór przez czytelnika do zatopienia go w smakach i kolorach:

„Najpierw tkam ciszę.
Dobieram dla niej sznurki słów.
Osnowa: osnowa musi być jak drut: skąd ją wziąć?
Bo jest ktoś, kto ją odmieni,
kto zatopi ją w smakach i nasyci kolorem, wtedy się rozpromieni”¹².

11 Zamieszczony poniżej przekład polski tego wiersza pochodzi z przygotowywanej do druku pracy doktorskiej autorki.

12 W oryginale Agjej używa terminu *ras* dla „smak” i *rañjit karnā* dla „wypełnić kolorem”.

Przedstawione w tabeli nazwy ośmiu „smaków”, jak i przypisane im symboliczne barwy, pozwalają odczytać terminy *nīras*, *nīrastā* w opowiadaniach Agjeja w szerszym kontekście niż znaczenie słownikowe.

3. Terminy *nīras*, *nīrastā* u Agjeja

W słowniku McGregora wyraz hindi *nīras* to przymiotnik i rzeczownik rodzaju męskiego o znaczeniu: 1. „bez soku”, 2. „bez smaku”, „bez klimatu”, 3. suchy, opustoszały, 4. pusty, nieciekawý, 5. nieczuły, obojętny, 6. (m) suchość, szarość, monotonia (MG 1993: 577). Jest to wyraz typu *tatsama*, a więc wywodzi się z sanskrytu i w niezmięnionej formie przetrwał do nowo-indoaryjskiego okresu rozwoju języków indoaryjskich. Funkcjonuje w hindi także w zapisie *nīras* jako przymiotnik o znaczeniu: 1. „bez soku”, 2. „bez smaku”, „mdły”, „bezbarny”, 3. „nieczuły” (MG 1993: 566). Termin hindi *nīrastā* jest rzeczownikiem abstrakcyjnym rodzaju żeńskiego, na co wskazuje sanskrycki sufix *-tā*, posiada to samo znaczenie, co rzeczownik *nīras* (MG 1993: 578).

Agjej zdaje się wprowadzać te terminy do swoich utworów w celu przygotowania czytelnika na nowe doznania i ich przeżycie w sposób odmienny od znanego z codziennego życia. Podkreślanie „braku smaku”, „braku barw”, „szarości” i „monotonii”, a także chęci wprowadzenia klimatu służy przygotowaniu czytelnika na określone doznania poprzez wygaszenie, usunięcie innych, aby zgodnie z teorią *rasa* z NŚ.6 proza.7 po 6.31 tylko te prezentowane, odpowiednio nasycone „smakiem”, wzbudziły dreszcz radości (*harṣa*) i czystą przyjemność. W opisie kulminacji doznań bohaterów Agjej wprowadza wielokrotnie termin „dreszcz” (*romāñc; prakamp*), który znany był już w NŚ jako towarzyszący momentowi doznania estetycznego *rasa*. Pisarz czyni to m.in. w utworze „W cieniu Tadżu” (Ajñeya 1992: 277) i w „Nienapisanym opowiadaniu” (Ajñeya 1992: 234). W tym samym celu zdaje się wprowadzać do swoich utworów nazwy kolorów, aby jako symbole określonych „smaków” estetycznych (*rasa*) na wzór NŚ wzbudziły skojarzenia właśnie z nimi i skupiły wyobraźnię czytelnika na ich motywie przewodnim (*sthāyibhāva*). Terminy *nīras*, *nīrastā* zostały użyte przez Agjeja w kilku opowiadaniach i nowelach. Jakie kolory jako motywy czy wątki chce wprowadzić w tych utworach pisarz w miejsce „szarości”, „pustki”, „braku barw”? I jakim „smakom” mają one służyć? We wspomnianym wierszu Agjeja „Tkam ciszę” pisarz daje wyraz swojemu przekonaniu, że literatura wzbudza doznania estetyczne *rasa*. Poeta przypisuje kolory (*rañg*) wątkom, motywom w utworze, również wzbudzenie określonych doznań u czytelnika postrzega jako nasylenie ich symbolizującymi je kolorami.

W nowelce Agjeja „Kaczki Hilibon” (*Hilī-bon kī battakhē*) czerwień (*lāl*) może się naturalnie kojarzyć ze złością i gniewem każdemu czytelnikowi, nie tylko znającemu symbolikę „smaku” *raudra* z NŚ. Właśnie temu „smakowi” w NŚ przypisany został, jak wskazuje na to zamieszczone w tabeli zestawienie, kolor *rakta* – „czerwony”, „czerwonawy”, „kolor krwi”; w hindi odpowiada mu termin *lāl*.

Hilī-bon oparła miotę o kratę werandy w ogrodzie za domem i stanęła prostując plecy. Swymi bardzo zmęczonymi oczyma patrzyła nie na mał powlekającą kałuże w lepkiej, zabarwionej czerwinią glebie ogrodu, ale na czystą podłogę. (Ajñeya 1992: 536)¹³

13 Ten i kolejne cytaty z opowiadań Agjeja w przekładzie autorki pochodzą z tłumaczeń zamieszczonych w aneksie do pracy doktorskiej przygotowywanej do druku. W nawiasach podane zostały strony, na których te cytaty można odnaleźć w oryginałach w hindi.

W jednym miejscu zagrody było jakieś dziesięć kaczek. W samym środku ziemia była czarna od krwi, a dookoła porozrzucanych było mnóstwo piór. Wszędzie poniewierały się resztki nóżek i pazurów. (Ajñeya 1992: 537)

Agjej od początku nasycy utwór kolorem *lāl* – jest to czerwień ziemi, krwi, ran. Kolor ten symbolizuje tematykę utworu, jaką jest złość na lisa, krzywdziciela i zabójcę kaczek, wyrażana w pragnieniu jego ukarania, co odpowiada „smakowi” gniewu.

Nazwy kolorów wykorzystane w utworze „Naczelnik Amicand” nie wywołują już tak bezpośrednich skojarzeń, jak w poprzedniej nowelce. Wymagają one objaśnień, których dostarczyć może NŚ. Pierwszoosobowy narrator tej nowelki, jednocześnie jeden z bohaterów utworu, by odmienić atmosferę więziennej nudy i monotonii, zapowiada:

Pojadę do Haripuru¹⁴, niech tam, w tym olbrzymim więzieniu będzie zapewne ciekawiej, bardziej kolorowo. Trochę czerni, nieco czerwieni, bieli, a może i pomarańczowy kolor się trafi. Na takie urozmaicenie właśnie liczyłem, a już najbardziej wierzyłem w czerni, jako że nowy nadzorca Hazary uchodził za nie lada tyrana. (Ajñeya 1992: 182)

W nowelce tej kolory wyraźnie oznaczają pewien rodzaj przeżyć. Użyty w utworze wyraz hindi *syāh*, odpowiednik sanskryckiego *śyāma*, oznacza czerni i symbolizuje „smak” przerażenia. Zgodnie z NŚ jest nim *rasa bhayānaka*. Wyrazy *lāl-ujalā-naraṅgī*, zapisane z łącznikami, to czerwień, biel i pomarańcz, symbolizujące kolejno „smaki” gniewu (*raudra*), komizmu (*hāsya*) i bohaterstwa (*vīra*). W sanskrycie kolorom tym odpowiadają wyrazy *rakta*, *sita* i *gaura*. Graficzne zespojenie łącznikami nazw trzech kolorów sugeruje ich strukturalną przynależność. Czytelnikowi znającemu indyjską rzeczywistość skojarzyć się one mogą z szafranową barwą szat hinduistów, znawcy *rasa* – ze „smakiem” bohaterstwa z NŚ.6.43, którego symbolem zgodnie z przedstawioną tabelą jest *gaura* – „kolor biały, żółtawy, czerwony, szafranowy, złoty”. Prawdziwym bohaterem nowelki jest nie tytułowy Amicand, nadzorca kolonialnego więzienia, a stary, mądry, bezimienny więzień, który metodą biernego oporu na wzór Gandhiego doprowadził do ośmieszenia ciemńszyciela oraz do jego dymisji.

Terminy *nīras*, *nīrastā* użyte zostały również w utworze „Nienapisane opowiadanie”. Także tu narrator i jednocześnie bohater opowiadania stara się odmienić pozbawione wrażeń życie i domową „nudę”. Narrator będący pisarzem hindi swoje „bezbarwne” życie nazywa *nīras*, a „nudę”, która je wypełnia – *nīrastā*:

Jestem pisarzem opowiadań w języku hindi. A Pani¹⁵ mojego domu jest panią domu pisarza hindi. Czyż twórcy hindi mogą liczyć na jakąkolwiek inną Panią niż ta? Nasze wspólne życie jest zupełnie bezbarwne. Nic innego poza klótnią nie ma nawet szansy, by zaistnieć. I dlatego nasza klótnia jest nieunikniona... Z tego powodu, od czasu do czasu, za pomocą 'klimatu' moich opowiadań usiłuję odmienić tę nudę, która przenika nasze życie. (Ajñeya 1992: 230)

Zapowiedź wprowadzenia pewnego „klimatu” kontrastującego z „nudą” codzienności jest celowym zabiegiem pisarza, stymulującym wyobraźnię czytelnika i służącym wyostreniu jego percepcji na to, co jest „smakiem”, który zamierza wzbudzić. Narrator zapowiada to wprost:

14 Haripur to nazwa miasta w płn.-zach. Indiach.

15 W oryginale hindi użyte zostało złożenie *gṛhalakṣmī*, w którym *Lakṣmī* oznacza popularne imię żeńskie i przydomek indyjskiej bogini pomyślności.

I czasami próbuję również tego, żeby zamiast zatracać się w 'klimacie' moich opowiadań, przenieść ten właśnie 'klimat' do naszego domu, abyśmy oboje mogli zaznać jego smaku, cóż, skoro wtedy dochodzi do kłótni... (Ajñeya 1992: 230)

W oryginale hindi wyrazowi „smak” odpowiada termin *ras*. Agjej wprowadza do opowiadania motywy złości, miłości, smutku i z właściwym jego pisarstwu dowcipem wplata je w historię dwóch bohaterów – zamożnego i szanowanego Tulsiasada oraz biednego, poniżanego Tulsu – których życie upływało w jednakim szczęściu do momentu klątwy rzuconej na nich przez żony. Pisarz porusza w utworze zagadnienie sławy i nieśmiertelności w konfrontacji z upadkiem i śmiercią. Postać Tulsu uosabia bezradność wobec indyjskiej rzeczywistości, jego rozpacz i samobójstwo budzą „smak współczucia” (*karuṇa*). Sekwencja zdarzeń w historii Tulsu jest zgodna z wymienionymi w NŚ.6 proza.2 po 6.61 uwarunkowaniami (*vibhāva*) motywu „smutku” (*śoka*), jakimi są: „klątwa, cierpienie, upadek, rozłąka z ukochaną osobą, utrata mienia, zabójstwo, uwięzienie, ucieczka, cios, nieszczęście”. Motyw przewodni „smutku” wzbudza w odbiorcy smak „współczucia”.

Motyw ten występuje także w opowiadaniu „Gangrena”. Tu termin *nīras* – „bezbarny” – wykorzystany został w opisie głównej bohaterki Malti, a w szczególności jej obojętności spowodowanej monotonią, szarością życia, jakie wiecie. Jej postawa z jednej strony wzbudza „współczucie”, z drugiej „zdziwienie”:

Usłyszałem, jak Malti mówi zupełnie od niechcienia, głosem bez uczucia, bezbarwnym, w sposób mechaniczny, jakby dochodził z zepsutego automatu: 'czwarta wybiła...' – tak, jakby tylko na odmierzaniu tego niechcianego czasu upływało jej równie mechaniczne życie; tak, jak licznik prędkościomierza automatycznie odmierza metry, tak mechanicznie, zmęczonym głosem mówi – do kogo! Do mnie, że zdecydowałem się sam przemierzyć taki szmat drogi. (Ajñeya 1992: 211)

Wykorzystując termin *nīras* w opisie obojętności Malti, Agjej zmierza do wzbudzenia skojarzeń z całą gamą „smaków” i barw, których brak w życiu bohaterki. Współczucie czytelnika rodzi jej sytuacja jako młodej matki, żony prowincjonalnego lekarza, która porzuciła własne zainteresowania i ambicje dla wychowania dziecka. Bohaterka to młoda, ale zobojętniała i zgorzkniała kobieta, której nie wzrusza ani płacz własnego dziecka, ani wizyta drogiego przyjaciela sprzed lat. „Monotonia”, „brak kolorów” są głównym tematem utworu. Termin *nīras* występuje w tym opowiadaniu również w opisie pokrytego łupkami dachu, który spowity nocą zdaje się być „pozbawiony barw”, dopiero światło księżycza wydobywa jego blask i piękno.

Zacząłem patrzeć w niebo. Była pełnia, niebo było bez chmur... Zauważyłem, że nawet łupkowe pokrycie dachu w pobliskiej rządowej dzielnicy, które za dnia wydawało się suche i pozbawione barw, w świetle księżycza mieni się świeżością i delikatnością, tak, jakby zstąpił nań blask księżycza i skąpał je w swojej poświacie... Zorientowałem się, że w powiewie wiatru drzewa sosnowe ... uschnięte od żaru, zakurzone sosny, jakby nieśmiało śpiewały... jakąś łagodną *ragę*, ale nie w tonie współczucia, raczej pełną niepokoju, ale niezbyt gwałtowną ... Obserwowałem, jak na skraju zasnutego granatem nocy nieba jakiś stwór zatacza bezdźwięczne kręgi... To też było piękne. (Ajñeya 1992: 214)

Opis ten służy nie tylko ukazaniu piękna natury, ale także wyrażeniu możliwości odmienienia „bezbarnego” życia bohaterki, które tak jak łupkowe pokrycie dachu tylko pozornie jest „bez barw”. Autor zdaje się sugerować, że wystarczy spojrzeć uważniej, w innym świetle, aby zauważyć piękno, kolory.

Przytoczone tu fragmenty opowiadania potwierdzają indyjską specyfikę opisywania piękna; jest ono symbolizowane przez kolor i „smak” (*ras*).

W utworze, którego tytuł „Poezja i życie. Opowiadanie” zapowiada zderzenie poetyckości z realizmem, tematem jest poszukiwanie natchnienia. Bohater – poeta o imieniu Śiwsundar („Piękny jak bóstwo Śiwa”) – szuka inspiracji do napisania wiersza. Nie mogąc jej odnaleźć, bezskutecznie zmienia miejsca pobytu. W tym właśnie kontekście pojawia się termin *nīras*:

W nocy, kiedy leżał w łóżku, wciąż zadawał sobie pytanie, dlaczego owo uniesienie nie nadeszło, nie mógł znaleźć żadnego wyjaśnienia. Zaczęło go za to ogarniać zniecierpliwienie. Przysypiał co jakiś czas i znów się budził. A kiedy wstał, nie wiadomo dlaczego poczuł się bardzo osamotniony i odczuł wściekłość. Wydało mu się, że jego życie jest wyzute z wszelkiego smaku, potrzebował poezji, by żyć, potrzebował wymownego piękna... (Ajñeya 1992: 458)

W tym opowiadaniu „smak” (*ras*) ponownie występuje jako równoważnik „piękna”. Pragnienie odnalezienia „niewymownego piękna” nie zostaje zakończone spełnieniem. Proza życia, z jaką styka się bohater, zdaje się być go pozbawiona. Ale nie proza literacka Agjeja. Pisarz po mistrzowsku i z dowcipem pokazuje, jak nasycić liryzmem prozę. Odwołuje się przy tym do sanskryckiego traktatu *Sāhityadarpaṇa*, którego autorem był jeden z teoretyków *rasa* z XIV wieku, Viśvanātha. Agjej cytuje jego fragment zawierający definicję poezji, a w szerszym ujęciu – literatury (*kāvya*): „wypowiedź charakteryzująca się smakami estetycznymi to literatura”¹⁶. Pisarz zdaje się przekonywać, że również proza może wzbudzać doznanie *rasa*, nie ogranicza go tylko do poezji. Nawet jeśli efektem literatury będą nowe „smaki”, jak „gorzki smak dumy i cierpki smak przeznaczenia”, to budzi ona doznanie piękna. Tak oto Agjej po raz kolejny zdradza skłonność do bycia nie tylko pisarzem, ale i teoretykiem, który zabiera głos w debacie na temat „smaków” estetyki, a nawet, jak w tym przypadku, przeformułowuje ich terminologię. W ten sposób jako twórca odnajduje wolność i nie odrzuca tradycji.

4. Wnioski

Agjej wprowadza do swoich opowiadań i nowelek terminy *nīras*, *nirastā*, oznaczające „brak smaku”, „brak barw”, w sposób zamierzony i przemyślany. Pisarz zdaje się w ten sposób dążyć do wzbudzenia w czytelniku skojarzeń, jakie wywołuje dobrze znany indyjskiej tradycji literackiej termin *rasa*, czyli „smak”. Świadomie stosuje symbolikę barw znaną z NŚ i przypisaną „smakom” staroindyjskiej estetyki. Konsekwentnie wykorzystuje tę symbolikę do nasycania utworu określonymi motywami (*bhāva*) oraz do wzbudzania konkretnego doznania estetycznego (*rasa*). Podkreślanie w narracji „braku smaku”, „braku barw” może służyć skupieniu uwagi czytelnika na doznaniach oferowanych podczas lektury utworu literackiego, po uprzednim wygaszeniu wrażeń z codziennego życia, co ma ułatwić wzbudzenie przyjemności przeżywania literatury. Wprowadzenie terminów *nīras*, *nirastā* w cytowanych utworach jest więc przemyślanym zabiegiem Agjeja, torującym drogę „smakom”, „sokom”, którymi pisarz zamierza nasycić utwór. Mają one – w myśl staroindyjskiej estetyki – wywołać określone doznanie (*rasa*) w odbiorcy, który już nie jest widz, jak w czasach NŚ, ale czytelnikiem. Zabieg ten można porównać do pustej sceny w teatrze, która za chwilę wypełni się dekoracjami, aktorami i ich grą. Teatr staroindyjski poprzez grę aktorską zwaną

¹⁶ W sanskrycie „*vakyam rasātmaḥ kāvyam*” (*Sāhityadarpaṇa*, 1.23).

abhinaya, dopełnioną scenerią, muzyką i tańcem, doprowadzał widza zwanego *prekṣaka* (NŚ.6 proza.7 po 6.31) do doznawania „szczęścia i nieszczęścia”, *sukha-duḥkha* (NŚ.7 proza.1 po 7.53) w sposób inny niż ten znany z codzienności, gdyż dostarczający tylko przyjemności, a nigdy cierpienia. Agjej w jednym z opowiadań pt. *Tāj kī chāyā mē* używa odpowiednika hindi *sukh-duḥkh* dla tego sanskryckiego złozenia (Ajñeya 1992: 276). Teoretycy *rasa* uznali, że jedyne w swoim rodzaju przeżycie piękna możliwe jest dzięki procesowi *sādhāranīkaraṇa* – „uogólniania”. Ta idea, w pełni rozwinięta przez późniejszych teoretyków *rasa*, Bhaṭṭanāyaka i Abhinawaguptę, obecna już była w NŚ (Byrski 1980: 153). Zakłada ona, że w teatrze obowiązuje inny porządek czasu i przestrzeni niż w rzeczywistości, uogólnione postaci i ich uczucia wyrażane idiomatyką gry aktora pozwalają utożsamić się z bohaterami, ich szczęściem i nieszczęściem, ale nie nawiązywać osobistej relacji do konkretnego czasu i przestrzeni. Agjej stara się doprowadzić do takiego stanu doznań współczesnych czytelników. Czyni to m.in. poprzez wprowadzenie do opowiadań terminów *nīras*, *nīrastā*. Odczytane w kontekście staroindyjskiej estetyki zyskują szersze znaczenie. Pisarz jest najwyraźniej przeświadczony o konieczności stworzenia odpowiednich warunków dla wzbudzenia jedyne w swoim rodzaju doznań płynących z odbioru sztuki, jaką jest literatura. Z analizy użytych przez niego terminów *nīras*, *nīrastā* płynie wniosek, że utwór literacki, również pisany prozą, może doprowadzić do wzbudzenia „smaku” *rasa* dzięki wykorzystaniu właściwych sobie środków wyrazu. Odwołania w utworach Agjeja do sanskryckiej teorii *rasa* dowodzą z jednej strony afirmatywnego stosunku pisarza do staroindyjskiej tradycji estetyki, a z drugiej potwierdzają możliwości stosowania jej założeń we współczesnej krytyce literackiej. Dokumentują one obecność wzorców rodzimych w prozie hindi, która w dużej mierze poddana była wpływowi obcym od chwili wprowadzenia języka angielskiego do edukacji indyjskiej już w pierwszej połowie XX wieku. Teoria *rasa*, fundament indyjskiej estetyki, czyni odbiorcę centrum swoich zainteresowań. W opowiadaniach Agjeja wyraźna jest dbałość o czytelnika, z którym pisarz stara się pozostawać w ciągłym kontakcie, stymulując jego wyobraźnię i doznania. Podczas lektury jego utworów narasta wrażenie owej specyficznie indyjskiej nastrojowości, „atmosfery”, którą autor kreuje, zastępując „monotonię” sygnalizowaną terminami *nīras* i *nīrastā*. Wykorzystuje w tym celu m.in. nazwy kolorów symbolizujące „smaki” staroindyjskiego teatru, którego tradycję indyjski odbiorca dobrze zna, także z form teatru ludowego i przekazu ustnego. Czytelnik niezaznajomiony z tą indyjską tradycją może mieć utrudnione zadanie, jeśli chodzi o pełne odczytanie znaczeń i przesłania utworu. Przybliżone tu niektóre założenia teorii *rasa*, włącznie z symboliką kolorów, mogą mu w tym dopomóc. Agjej to pisarz świadomy przemian tak literatury w Indiach, jak i jej odbiorców. Jednocześnie jest to twórca, który usilnie dążył do ocalenia zdobyczy rodzimej tradycji, wśród nich idei *rasa*, w myśl której doznanie piękna ma swoją „barwę” i „smak” (*ras*).

Literatura

- Aggiej ([1971] 1975) [*Drohī*, Dillī] „Wróg”. Tłum. Tatiana Rutkowska. [W:] *Przegląd Orientalistyczny* 4 (96); 396–399.
- Agjejj ([1964] 2012) [*Śantī haṁstī thī*, Dillī] „Śmiech Śanti”. Tłum. Danuta Stasik. [W:] *Przegląd Orientalistyczny* 1–2; 93–95.
- Agjejj ([1986] 2005) [*Kavitāē*, Dillī] „Wiersze”. Tłum. Danuta Stasik. [W:] *Przegląd Orientalistyczny* 1–2; 95.

- Agyeya ([1989] 2007) [*Ramante tatra devatāḥ*, Dilli] „Le dieux s'en rejouissent”. Tłum. Nicola Pozza. [W:] Nicola Pozza (red.) *Une autre vie. Une siècle de nouvelles hindi*. Gollion: Infolio editions; 173–186.
- Ajñeya (1980) *Sadānūrā. Sampurn kavitāḥ. Bhāg II. Kavitāḥ 1957–1980*. Naī Dilli: Naśenal pabliṣimḡ hauz.
- Ajñeya (1992) „Bhumikā”. [W:] Ajñeya *Sampurn kahāniyā*. Dilli: Rājpal eṇḍ sanz.
- Ajñeya (2011) *Racanāvalī*. T. 1–6. Kṛṣṇadatta Pālivāla et al. (red.). Nayī Dilli: Bhāratiya Jñānapīṭha (Lokodaya granthamālā, granthāṅka 10680).
- Byrski, Maria Krzysztof (1980) „Między Ramajaną i opowiadaniem”. [W:] *Literatura na świecie* 10 (110); 106–117.
- Byrski, Maria Krzysztof (2007) „Indyjski teatr i dramat klasyczny”. [W:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*. Marek Mejor et al. (red.). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog; 669–775.
- Cieślowski, Sławomir (1975) *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – RASA*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe (Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, R. 29, nr 9).
- Dalmia, Vasudha (red.) (2012) *Hindi Modernism. Rethinking Agyeya and His Times*. Berkeley: Center for South Asia Studies University of California.
- De, Shushil Kumar (1923) *History of Sanskrit Poetics*. T. 1. London: Luzac.
- Gaefke, Peter (1978) *Hindi Literature in the Twentieth Century*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Gerow, Edwin (1978a) „Origin of Poetics”. [W:] Edward Dimock (red.) *The Literatures of India. An Introduction*. Chicago: The University of Chicago; 115–136.
- Gerow, Edwin (1978b) „The Persistence of Classical Aesthetic Categories in Contemporary Indian Literature. Three Bengali Novels”. [W:] Edward Dimock (red.) *The Literatures of India. An Introduction*. Chicago: Univeristy of Chicago Press; 212–239.
- Ghosh, Manmohan (1967) *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni*. T. 1: Rozdz. 1–27. Calcutta: Manisha Granthalaya.
- Gregory, Fernando (2003) *Rasa Theory Applied to Hemingway's 'The Old Man and the Sea' and 'A Farewell to Arms'*. St. Clement: St. Clement University.
- Kane, Pandurang Vaman (1994) *History of Sanskrit Poetics*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kushwaha, Mahesh Singh (1991) „The Validity and Scope of Rasa as a Critical Concept”. [W:] Closepet Dasappa Narasimhaiah (red.) *East West Poetics at Work*. New Delhi: Sahitya Akademi; 77–87.
- Lutze, Lothar (2011) „Agyeya im Deutschland”. [W:] Sachchidananda Vatsyayan (Ajneya) *Tanz auf dem Seil. Gedichte. Eine Auswahl anlässlich 100. Geburtstags*. Tłum. Lothar Lutze. Heidelberg: Draupadi Verlag; 119–126.
- McGregor, Ronald Stuart (1974) *Hindi Literature of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- Nagar, Ravi S. (red.) (2009) *Nāṭyaśātra of Bharatamuni: With the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*. T. 1–4. Delhi: Parimal Publication.
- Pollock, Sheldon (2010) „What Was Bhaṭṭa Nāyaka Saying? The Hermeneutical Transformation of Indian Aesthetics”. [W:] Sheldon Pollock (red.) *Epic and Argument in Sanskrit Literary History. Essays in Honor of Robert P. Goldman*. Delhi: Manohar; 143–184.
- Prasad, Gupteshwar (1994) *I. A. Richards and Indian Theory Of Rasa*. New Delhi: Sarup & Sons.
- Ray, Mohip Kumar (2008) *A Comparative Study of the Indian Poetics and the Western Poetics*. New Delhi: Sarup & Sons.
- Rayan, Krishna (1972) *Suggestion and Statement in Poetry*. London: Athlone Press.
- Rutkowska, Tatiana, Danuta Stasik (1992) *Zarys historii literatury hindi*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Schayer, Stanisław ([1935] 1988) *O filozofowaniu hindusów*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Subhramanian, Abhinavan Venkatesa (1988) *The Aesthetics of Wonder*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Sudhakar Mody, Sujata (2008) „A New Genre for Hindi Fiction”. [W:] *Literature, Language, and Nation Formation: The Story of a Modern Hindi Journal 1900–1920*. Berkeley: ProQuest, UMI Dissertation Publishing; 138–139.
- Sudyka, Lidia (2006) „Passion of the Indigo Colour”. [W:] Jaroslav Vacek (red.) *Panadus'06. Nature in Literature and Ritual*. Prague: Institute of South and Central Asian Studies, Seminar of Indian Studies; 35–48.
- Vatsyayan, Sachchidanand Hiranand (1982) *Turculent Clay*. Delhi: Clarion Books.
- Winternitz, Moritz (1985) *History of Indian Literature*. T. 3. Delhi: Motilal Banarsidass.

Słowniki

- MG = McGregor, Ronald Stuart (1993) *The Oxford Hindi-English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- MW = Monier-Williams, Monier (1997) *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*. Delhi: Motilal Banarsidass.