Uniwersytet Warszawski Wydział Orientalistyczny

Aesthetics of Visual Art of the Brahmanic tradition in Classical India. Analysis of the theory of art based on selected Sanskrit treatises

Estetyka sztuki wizualnej tradycji bramińskiej w Indiach klasycznych. Analiza teorii sztuki na podstawie wybranych traktatów sanskryckich

Barbara Ewa Banasik

Autoreferat rozprawy doktorskiej

Praca napisana pod kierunkiem
dr. hab. Piotra Balcerowicza, prof. UW

Warszawa 2019

Definicje idei i pojęć kultury są zmienne w czasie i warunkowane historycznie, społecznie i politycznie. Przedmiotem badań, których wyniki przedstawiono w niniejszej rozprawie, są podstawowe pojęcia estetyki, tj. sztuka i jej pochodzenie oraz aktorzy pola produkcji kulturowej (stwórcy, uczestnicy procesu twórczego, widzowie). Analiza obejmuje pojęcia i procesy *ante rem*, tj. poprzedzające powstanie artefaktu (dzieła sztuki, obiektu, przedmiotu). Badania przedstawiają więc historię pojęć, są próbą odpowiedzi na pytanie jak rozumiano sztukę, miejsce i rolę poszczególnych aktorów pola produkcji kulturowej na subkontynencie indyjskim w okresie klasycznym w obrębie kultury sanskryckiej.

Podstawowym narzędziem badawczym jest analiza kontekstowa tekstów sanskryckich. Głównymi źródłami są wybrane rozdziały czterech traktatów z zakresu sztuki – *Nāṭya-śāstra*, *Viṣṇu-dharmôttara-puraṇa*, *Maya-mata*, *Abhinaya-darpaṇa*. Traktaty te omawiają następujące dyscypliny: teatr, taniec, architektura, sztuki plastyczne, rzemiosło. Materiał kontekstowy stanowiły teksty sanskryckie różnego rodzaju: leksykony *(Abhidhāna-cintāmaṇi-kośa, Amara-kośa),* teksty z zakresu *dharma-śāstra* (*Manu-smṛti, Yajña-valkya-smṛti*), inne teksty i traktaty (m.in. *Kāma-sūtra*, *Vāstu-sūtra-upaniṣad*).

W Rozdziale I (*Concept of art*) rozważane są podstawowe problemy pojęcia sztuki, które tworzą fundament dla zrozumienia koncepcji sztuki w Indiach klasycznych. Przedstawiona została wywiedziona z tekstów klasyfikacja produkcji kulturowej na odbieraną wzrokowo (wizualną) oraz odbieraną słuchowo (audialną). Podział ten stawia w centrum zainteresowań osoby odbierające sztukę, gdyż jego osią jest wyznaczenie głównego zmysłu, za pomocą którego dany artefakt jest odbierany. Klasyfikacja ta zdeterminowała zakres badań przedstawionych w rozprawie, analizie poddany został pierwszy rodzaj. W jego obrębie przeanalizowano relacje sztuki z *sacrum*, tj. elementy teorii sztuki pozostające w związku lub wywodzące swoje podstawy z rytuału, praktyk i pism religijnych. Przedstawienie wiedzy o sztuce jako wiedzy świętej, równej *Wedom* (*Veda*) i ich dziedzinom pomocniczym służyło legitymizacji sztuki i jej statusu jako ofiary (*yajña*), a uczestniczenie w niej podnosiło do rangi szlachetnej praktyki duchowej. Przedstawione zostały również różne strategie definiowania pojęcia sztuki oraz możliwości ich zastosowania w badaniach nad sztuką klasycznych Indii. Analizowane traktaty nie operują takim konceptem, zatem przeanalizowane zostały zakresy pojęciowe wszystkich terminów zbiorczych używanych w tekstach (*śilpa*, *kalā*) oraz wszystkie procesy twórcze w obrębie teatru (*nāṭya*). Przedstawiono postulat performatywnej teorii sztuki, tj. badań nad procesem tworzenia sztuki z różnych perspektyw, które pozwoliłyby wyodrębnić warunki konieczne dla zaistnienia sztuki, odróżniające dzieła sztuki od nie-dzieł sztuki.

Rozdział II (*Origins of art*) analizuje historie o powstaniu i początkach sztuki ze

szczególnym uwzględnieniem zagadnień czasu, miejsca, aktorów (uczestników historii) i rytuału. Warunki przedstawione w historiach stały się wytycznymi dla procesu twórczego, stanowią punkt odniesienia dla praktyk i modeli opisywanych w kolejnych rozdziałach. Procesy stwarzania sztuki i przekazywania wiedzy o niej są trójstopniowe. Pierwszy poziom działania to stwarzanie reguł, drugi to przekazywanie wiedzy, trzeci zaś to przekazanie tej wiedzy ludziom na ziemi. Na każdym etapie uczestniczą w nich trzy kategorie aktorów: stwórca, mediator i odbiorca. Wiedza o poszczególnych procesach twórczych nie jest przekazywana bezpośrednio od stwórcy do wykonawcy, w procesie tym zawsze uczestniczy mediator.

W przypadku teatru, tańca i architektury procesy na pierwszych dwóch poziomach realizowane są w świecie bogów i to oni oraz istoty boskie oraz osoby o specjalnym statusie, które mogą przemieszczać między dwoma światami (wieszczowie) w nim uczestniczą, a proces przekazywania wiedzy przeprowadzony jest linearnie w dół (od świata boskiego do ludzkiego, od bogów, przez mediatorów, do ludzi). Schemat ten zostaje odwrócony w przypadku sztuk plastycznych, gdzie stwórcą jest człowiek (*ṛṣi*), który następnie za pośrednictwem jednego z bogów przekazuję tę wiedzę pozostałym bogom. Subwersywność tego procesu tłumaczy status sztuk plastycznych jako sztuk pomocniczych, dekoracyjnych.

Trójstopniowy proces powtarzany jest (symbolicznie i efektywnie) również w procesie twórczym na ziemi. Pozornie pierwszorzędne i drugorzędne cele sztuki (złożenie ofiary i zapewnienie pomyślności) realizowane są za pomocą dzieła sztuki, a zatem twórcy (autora). W rzeczywistości cele te realizowane są dzięki rytuałom, które są warunkami koniecznymi, a zatem pośrednikiem jest kapłan (sprawca), który uczestniczy w procesie twórczym.

Rozdział III (*Art-person*) omawia zatem uczestników procesu twórczego, ich miejsce, rolę i status za pomocą analizy terminologii: nazw profesji, epitetów, nazw ról ze szczególnym uwzględnieniem terminów *pātra* (performer), *sūtra-dhāra* (lider grupy teatralnej), *sthāpaka* (sprawca) oraz organizacji grup twórczych (teatralnej i konstruktorów).

Pozycja i rola uczestników procesu twórczego została przeanalizowana pod kątem wymagań fizycznych i charakterologicznych oraz działań w procesie twórczym w obrębie wyodrębnionych w Rozdziale II zagadnień, tj. czas, miejsce i rytuał, a także zagadnienia czystości rytualnej, indywidualnych konsekwencji procesu twórczego oraz wynagrodzenia.

Traktaty wskazują bezpośrednio lub pośrednio na status społeczny uczestników procesu twórczego, przypisując ich do klasy społeczno-religijnej (*varṇa*) śudrów. Ten niski status kłóci się z założeniami pracy twórczej – bezpośrednim kontaktem z *sacrum*, prowadzeniem

i uczestniczeniem w rytuałach, znajomością sanskrytu (by recytować mantry i czytać traktaty). Dzięki analizie kontekstowej i porównaniem z innymi tekstami sanskryckimi dowiedziono, że praktyka twórcza nie stoi w sprzeczności z nakazami społeczno-religijnymi i praktyką. Proces twórczy podporządkowany był nakazom religijnym. Rytuałom oczyszczającym poddawane były wszystkie osoby, przedmioty (materiały) i przestrzenie związane z procesem twórczym. Należało go również wykonywać w odpowiednio oznaczonym czasie. *Sacrum* ustanawiane było więc od samego początku, chociaż wykonawcami artefaktów byli śudrowie. Działo się to w zgodzie z zapisami tekstów typu *dharma-śāstra*, poświadczona historycznie została również znajomość sanskrytu przez te grupy społeczne. Szczegółowa analiza ujawniła również różnice w klasie społeczno-rytualnej i pozycji społecznej – twórcy bywali osobami zamożnymi.

Rozdział 4 (*Beholder*) opisuje kolejną grupę aktorów pola produkcji kulturowej, znajdującą się po przeciwnej stronie artefaktu, czyli widzów. Podzieleni zostali oni na dwa typy: odbiorca (*recipient*, obiekt pierwszorzędnego celu sztuki) oraz obserwatorów (*viewer*, obiekt drugorzędnego celu sztuki), wśród których wyróżnić możemy ekspertów (*expert*) i publiczność (*spectator*). Analizie poddane zostały rola i pozycja widzów w sytuacji sztuki, wymagania wobec uczestników świata sztuki i ich indywidualne motywacje oraz konsekwencje obcowania ze sztuką.

Traktaty zakładały przygotowanie widzów do udziału w sytuacji artystycznej i w ten sposób wyróżniały różne postawy estetyczne (*aesthetic attitude*). Konstrukcja artefaktu musiała odpowiadać wszystkim postawom. Analiza tekstów pozwoliła wyróżnić również typy doświadczenia sztuki, tj. emocjonalny, intelektualny, estetyczny, moralny i kognitywny oraz katalog stosownych i niestosownych, pożądanych i niepożądanych reakcji emocjonalnych, intelektualnych, estetycznych i cielesnych (zewnętrznych oznak) powstających w sytuacji artystycznej. W rezultacie kontaktu ze sztuką obserwatorzy mogli zrealizować drugorzędny cel sztuki, tj. zapewnić pomyślność i zrealizować fundamentalne cele życia.

W przypadku ziemskich obserwatorów przyjemność nie była uważana ani za motywację, ani za rezultat udziału w sytuacji artystycznej. W kontakt ze sztuką dla przyjemności wchodzili obserwatorzy w świecie bogów (w tym także ludzie, którzy się tam znajdowali). W ten sposób realizowany był pierwszorzędny cel sztuki, czyli ofiara dla bogów, która składano po to, by wywołać w nich przyjemność.

Analiza w ramach teorii perfomatywnej ujawniła, że warunkami koniecznymi sztuki są: ustanowienie *sacrum*; obecność mediatora, czyli rytuału uprawomocnianego przez określonego sprawcę (*sthāpaka*); spełnianie łączne pierwszorzędnego i drugorzędnego celu sztuki (sztuka jako ofiara dla bogów, uczestnictwo w procesie twórczym i w sytuacji sztuki jako środek zapewnienia

pomyślności i realizacji fundamentalnych celów życia *puruṣârtha*). Cele i zadania sztuki, motywacje do jej tworzenia i uczestniczenia w niej podporządkowane były religijnej sferze życia, jej nakazom i celom.

Załącznikiem do rozprawy są edycje porównawcze i tłumaczenia wybranych fragmentów następujących traktatów sanskryckich: *Nāṭya-śāstra*, *Viṣṇu-dharmôttara-purāṇa*, *Maya-mata*, *Abhinaya-darpaṇa*.