

JAROSŁAW ZAPART*

(Uniwersytet Jagielloński)

Teoria sphoty a sugestywna moc języka poezji Anandawardhany

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest zwięzłe zaprezentowanie, w jaki sposób lingwistyczna teoria sphoty (*sphoṭa*), rozwinięta przez Bhartriharię (Bhartrhari, V w.), wpłynęła na koncepcję emotywniej sugestii (*rasa dhvani*) – jednej z najważniejszych indyjskich teorii estetycznych, przypisywanych Anandawardhanie (Ānandavardhana, IX w.). Przedstawione zostają najważniejsze elementy teorii Bhartriharię, przede wszystkim istota związku pomiędzy sphotą – pojedynczą, niezmienną jednostką przenoszącą znaczenie – a jej dźwiękową, zróżnicowaną i temporalną manifestacją – dhvani (*dhvani*). Następnie scharakteryzowana zostaje koncepcja Anandawardhany, w której dhvani staje się czynnikiem przenoszącym sugerowane znaczenie (*vyañjanā*) zarówno słowa, jak i wypowiedzi, a ostatecznie – również sugestię o charakterze emotywnym, która przesądza o estetycznym zabarwieniu całego dzieła literackiego. Dowodzi się istnienia ścisłego związku pomiędzy tym, w jaki sposób dokonuje się uchwycenie sensu wypowiedzi dzięki sphocie, a tym, jak zachodzi proces zrozumienia emotywnego wydzźwięku utworu dzięki mocy sugestii (*rasa dhvani*).

SŁOWA KLUCZOWE

poetyka, estetyka, filozofia języka, sanskryt, teoria rasa, dhvani, sphota, Bhartrihari, Anandawardhana

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
e-mail: j.zapart@gmail.com

WPROWADZENIE

Indyjski teoretyk Anandawardhana (Ānandavardhana, IX w.)¹, tworząc teorię emotywną sugestii (*rasa dhvani*), czerpał z dokonań gramatyków i filozofów języka. Ważnym źródłem inspiracji stała się dlań lingwistyczna koncepcja sphoty (*sphoṭa*), wyjaśniająca, jak ludzki umysł pojmuje sens wypowiedzi. Poniżej zaprezentowana zostanie klasyczna wykładnia sphoty autorstwa Bhartrihariego (Bhartrihari, ok. V w.), a następnie sposób, w jaki Anandawardhana wykorzystał pewne elementy tej idei w swojej teorii estetycznej, wyłożonej w dziele *Dhwanjaloka* (*Dhvanyaloka*).

SPHOTA I DHWANI W UJĘCIU GRAMATYKÓW ORAZ BHARTRIHARIEGO

Systematyczny wykład teorii sphoty (*sphoṭavāda*) znajdujemy w dziele *Wakjapadija* (*Vākya-padīya*, VP) Bhartrihariego, jednakże historia użycia samego słowa „sphota” jako terminu technicznego jest dłuższa, bowiem posługiwali się nim już gramatycy, tacy jak Patańdzali (Patañjali)². Sphota wywodzi się od rdzenia czasownikowego $\sqrt{\text{sphuṭ}}$, oznaczającego „wybuchać”. Patańdzali mówi o „wybuchu” znaczenia w umyśle słuchacza, czyli o momencie, w którym słowo i jego znaczenie zlewają się w jedno i stają się niemożliwe do rozróżnienia. Dla Patańdzalego sphota jest niezmienną właściwością mowy, odwiecznym elementem tkwiącym w słowie i umożliwiającym jego zrozumienie. Chociaż posiada swoje dźwiękowe manifestacje w postaci dhvani (*dhvani*) – różnorodnych dźwiękowych realizacji – sama sphota pozostaje niezmienną i nienaruszoną przez indywidualne preferencje danego mówcy.

Teoretyk Bhartrihari uczynił teorię sphoty częścią swego monistycznego systemu metafizycznego. Jego zdaniem niezróżnicowany atman-brahman (*āt-*

¹ Sanskryckie imiona, tytuły dzieł oraz najczęściej pojawiające się terminy (*sphota*, *dhvani*) występują w formach spolszczonych, a ich transliterację naukową podaje się przy pierwszym użyciu. Wyjątek stanowi termin *rasa* („smak estetyczny”), konsekwentnie zapisywany kursywą, w celu odróżnienia go od polskiego słowa o tym samym brzmieniu, lecz innym znaczeniu.

² Nie wiemy, kto był twórcą podstaw teorii sphoty. Do czasów Patańdzalego nie używano terminu *sphoṭa* w sensie technicznym. Panini (Pāṇini) w *Asṭadhjaji* (*Aṣṭādhyāyī*) wspomina o jednym ze swoich poprzedników – gramatyku Sphotajanie (*Sphoṭāyana*). Nic, poza imieniem, nie wskazuje, aby postać ta miała rzeczywiście zapoczątkować teorię sphoty, chociaż sugestię taką znajdujemy u komentatora Paniniego – Haradatty.

man-brahman) jest zasadą słowa (*śabda-tattva*), zaś wiedza o języku posiada funkcję soteriologiczną. Studiowanie gramatyki może skutkować wyzwoleniem, gdyż struktura wiedzy o rzeczywistości jest tożsama ze strukturą wiedzy o gramatyce. Jednakże ostateczna rzeczywistość, jaką jest *atman-brahman*, mimo iż jest zasadą języka, równocześnie transcenduje go, dlatego też jest niepostrzegalna za jego pomocą. Do jej rozpoznania potrzebna jest intuicja (*pratibhā*).

Rozpoczynając wykład o teorii spoty, Bhartrihari zauważa, że słowa albo zdania mogą być rozpatrywane w dwóch aspektach. Istnieją bowiem dwie jednostki (obydwie można nazwać *śabda*), z których jedna jest przyczyną wypowiedzianych dźwięków, druga zaś ma przenosić znaczenie.

dvāv upādānaśabdeṣu śabdau śabdavidō viduḥ /
eko nimittam śabdānām aparō rthe prayujyate // (VP 1.44)

Gramatycy rozróżniają dwa elementy w słowach znaczących:
jeden to przyczyna słów, drugi to dźwięk niosący znaczenie³.

Pierwsza jednostka (przyczyna), nazywana spotą, jest stałym elementem słowa, podczas gdy drugi element – *dhwani* (dosł. „dźwięk”, „głos”) – jest mentalnym wzorcem dla dźwięku fizycznego (*nāda*), który przejawia się w sferze zmysłowej.

Bhartrihari daje świadectwo dwóch przeciwstawnych interpretacji relacji pomiędzy spotą a *dhwani*. Według pierwszego twierdzenia pomiędzy tymi dwoma elementami istnieje wyraźna dystynkcja oparta na schemacie przyczynowo-skutkowym. To pogląd podkreślany przez logików wierzących w rozdzielność zasad przyczyny i skutku. Według innego poglądu różnica pomiędzy dyskutowanymi elementami jest czysto psychologiczna i nierzeczywista. Tak mieli sądzić zwolennicy *wedanty* (*vedānta*), *samkhji* (*sāṃkhya*) oraz gramatycy, czyli orędownicy doktryny *satkarjawady* (*satkāryavāda*)⁴.

ātmabhedam tayoḥ ke cid astīty āhuḥ purāṇagāḥ /
buddhibhedād abhinnaśya bhedaṃ eke pracakṣate // (VP 1.45)

³ Własne tłumaczenie fragmentów VP porównywałem z przekładami K. A. S. Iyera (*The Vākyapadīya of Bhartrihari With the Vṛtti*, Chapter I, Poona 1965), K. R. Pillai (*The Vākyapadīya. Critical Text of Cantos I and II with English Translation, Summary of Ideas and Notes*, Delhi 1971), jak również z niepublikowanymi tłumaczeniami dr Małgorzaty Ruchel.

⁴ A. Dash, *The Doctrine of Sphota*, 2004, [online] <http://www.languageinindia.com/june2004/anirbansphota2.html> [28.01.2014].

Niektórzy znawcy tradycji twierdzą, że te dwa [sphota i dhvani] mają różną naturę; inni utrzymują, że są jednością rozróżnianą [dopiero] w umyśle.

Sphota jest zawsze ściśle związana z dhvani, ponieważ zostaje uchwycona od razu po wypowiedzeniu dźwięków. Z tego powodu możemy stwierdzić, że dźwięki są tym, co manifestuje, a sphota tym, co jest manifestowane. Do ucha odbiorcy dociera zrozumiała forma dźwiękowa w postaci sphoty, dlatego sphota jest zamierzonym sensem wypowiedzi ubranym w dźwiękową formę.

vitarkitaḥ purā buddhyā kva cid arthe niveśitaḥ /
karaṇebhyo vivṛttena dhvaninā so 'nugrhyate // (VP 1.47)

Słowo, najpierw rozważane w umyśle,
wiązane jest ze znaczeniem,
[a następnie] ujawniane poprzez dźwięki
wytworzone dzięki swoim przyczynom [narządom mowy].

Według Bhartrihariego sphota jest pojedyncza i niezróżnicowana, dlatego nie można mówić o żadnym jej podziale na części lub następstwie czasowym tychże części. Kwestie wielości i czasowego następstwa są domeną temporalnych manifestacji, a nie sphoty, chociaż są jej błędnie przypisywane. Bhartrihari objaśnia ten problem stosując metaforę księżyca odbijanego przez lustro wody. Odbicie nieruchomego księżyca wydaje się poruszać, choć w rzeczywistości jest to tylko ruch wody. Właściwości wody zostają więc nałożone na odbicie księżyca, podobnie jak następstwo dźwiękowych manifestacji zostaje błędnie utożsamione ze sphotą, która w rzeczywistości jest niezróżnicowana.

pratibimbaṃ yathānyatra sthitaṃ toyakriyāvaśāt /
tatpravṛttim ivānveti sa dharmāḥ sphoṭanādayoḥ // (VP 1.49)

Uformowane gdzie indziej [tj. w wodzie] odbicie
wydaje się poruszać pod wpływem ruchów wody –
taka jest też relacja pomiędzy sphotą a dźwiękiem.

Różnice wynikające z podziałów czasowych i odmiennego tempa wypowiedzi powodują, że sphota pojmowana jest jako zróżnicowana, choć w rzeczywistości pozostaje niezmiennym wzorcem.

Tutaj warto przyjrzeć się dokładnie charakterystyce dhvani, czyli temporalnej manifestacji sphoty. Patańdźali uznaje, że dhvani jest tym, co zostaje uchwycone przez narząd słuchu, natomiast sphota tym, co zostaje uchwycone przez intelekt. Jako takie, sphota i dhvani są niezbędne w procesie rozpoznawania znaczenia słowa. Dhvani odnosi się do przygodnych cech mowy, takich

jak tempo, akcent, długość głosek etc. Możemy zatem powiedzieć, że jest ono przygodnym atrybutem sphoty podlegającym aktualizacji⁵. Aby zobrazować zależność pomiędzy interesującymi nas pojęciami, Patańdzali podaje przykład z dźwiękiem wydawanym przez bęben. Po uderzeniu pałeczką bęben wydaje dźwięk, który stopniowo zanikając może przebyć kilka lub kilkanaście metrów. Sphota jest w tym przykładzie dźwiękiem początkowym o ściśle określonych właściwościach, natomiast dhvani jest pogłosem (o różnej sile i długości) rozchodzącym się w przestrzeni. Metafora Patańdzalego przypomina cytowany powyżej przykład z odbiciem księżyca w wodzie i ukazuje, że dhvani jest fizyczną, słyszalną formą słowa, podczas gdy sphota pozostaje pojęciową, abstrakcyjną istotą dźwięku⁶.

Bhartrihari poddaje dhvani dalszej analizie, rozbijając je na dźwięk prymarny (*prākṛta dhvani*) i dźwięk modyfikowany (sekundarny) (*vaikṛta dhvani*). Dźwięk prymarny jest wzorcem dźwiękowym, bez którego nie mogłoby dojść do zmanifestowania się sphoty, czyli do przekazania znaczenia. Uznaje się go za przyczynę sphoty, ponieważ kiedy tylko zostaje usłyszany sens, jaki niesie, sphota pojawia się w umyśle odbiorcy. Ponadto, warunkuje on szczegółową cechę sphoty, taką jak jej długość, która uznawana jest za jedną z najważniejszych właściwości głosek. Kiedy dźwięk prymarny trwa krótko (*apacita*), manifestuje się jako krótka samogłoska, kiedy trwa dłużej (*pracita*) – jako długa samogłoska, a gdy trwa jeszcze dłużej (*pracitatarā*) – jako samogłoska przedłużona.

Dźwięk sekundarny wyłania się już po wybrzmieniu dźwięku prymarnego oraz sphoty i może być postrzegany przez dłuższy czas. Nie jest on konieczny do uchwycenia znaczenia słowa, a jedynie przyczynia się do dalszego trwania manifestacji i jako taki nie wpływa na charakter sphoty. Jest on zindywidualizowaną formą dźwięku prymarnego i uzależnia się go od czynników takich jak na przykład tempo recytacji (*vṛtti*), zależne od specyficznych uwarunkowań recytującego.

Bhartrihari wylicza trzy podstawowe poglądy na relacje, jakie mogą zachodzić pomiędzy sphotą a dhvani. Karika 1.81 wyraża prawdopodobnie opinie poprzedników autora *Wakṛpadīji*:

sphoṭarūpāvibhāgena dhvaner grahaṇam iṣyate /
kaīś cit dhvanir asaṃvedyaḥ svatantra 'nyaiḥ prakalpitāḥ // (VP 1.81)

⁵ A. Dash, *The Doctrine of Sphota*, 2004, [online] <http://www.languageinindia.com/june2004/anirbansphota2.html> [28.01.2014].

⁶ Idem, *Dhvani. A Brief Overview*, 2004, [online] <http://www.languageinindia.com/oct2004/dhvani2.html> [28.01.2014].

Niektórzy przyjmują, że dźwięk jest ujmowany jako nieróżny od sphoty; inni, że dźwięk nie jest postrzegany w ogóle; jeszcze inni, że jest niezależny [tj. różny od sphoty].

Relacje te możemy uszczegółowić w następujący sposób:

1. Sphoty nie da się odróżnić od dhwani. Zgodnie z tym poglądem sphota pojmowana przez odbiorcę nie jest różna od dhwani wyrażonego przez nadawcę. W tym ujęciu nie ma czasowej luki w ich percepcji. Można też rozumować, iż sphota pojmowana jest jednocześnie z dhwani i że atrybuty dhwani zostają błędnie przypisane niezróżnicowanej ze swej natury sphocie (por. VP 1.49).
2. Dhwani, które samo nie zostaje postrzeżone, jest przyczyną percepcji sphoty, tak jak zmysły – choć same nie podlegają postrzeżeniu – umożliwiają percypowanie obiektów.
3. Dhwani podlega rozpoznaniu, lecz nie skutkuje percepcją sphoty. Innymi słowy, percepcji dźwięku nie uważa się za równoważną z uchwyceniem sphoty.

Niezależnie od tego, który z powyższych modeli uznamy za właściwy, należy przyjąć, że w momencie podjęcia aktu komunikacyjnego sphota preegzystuje w intelekcie (*buddhi*) zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Jeśli przyjmujemy model zakładający współdziałanie dźwięku prymarnego i modyfikowanego, to pomiędzy dźwiękiem a sphotą musi w pewnym momencie dojść do kontaktu. Sphota ujawnia się bowiem wtedy, gdy mówca wydaje dźwięk za pomocą swego aparatu mowy. Zrozumienie znaczenia nie następuje jednak natychmiastowo.

Każda jednostka dźwiękowa (na przykład fonem) przyczynia się poprzez akumulację do ostatecznego postrzeżenia znaczenia niesionego przez sphotę. Słuchacz postrzega pewną ilość fonemów w danej sekwencji i buduje w swoim umyśle gotową formę słowa, ale jest to możliwe dopiero po usłyszeniu ostatniego z fonemów. To właśnie ten ostatni fonem umożliwia całkowite uchwycenie sphoty⁷. Proces ten odnosi się zarówno do pojedynczych słów, jak i całych zdań. Bhartrihari stoi na stanowisku, że to właśnie zdanie jest najważniejszą jednostką znaczącą. W przypadku większych jednostek semantycznych sphota ujawnia się wraz z wybrzmieniem ostatniego zdania w danej strukturze (a to zdanie jest zrozumiałe dopiero wtedy, gdy wybrzmi ostatni fonem ostatniego wyrazu budującego owo zdanie). W tym kontekście sphotę nazywa się *antima varṇa grāhya* – „tym, co pojmowane jest dzięki ostatniej sylabie” (lub nawet dzięki ostatniemu dźwiękowi), a także *antima buddhi*

⁷ Ibidem, s. 2.

grāhya – „tym, co jest pojmowane dzięki ostatniemu słowu” (przechowywanemu w *buddhi*)⁸. Bhartrihari uznaje zatem sphotę za medium, dzięki któremu powstaje zarówno znaczenie pojedynczego słowa, jak i całego zdania.

Jak już wspomniano, proces tworzenia się słowa zakłada istnienie całej sekwencji ulotnych dźwięków o różnych przygodnych charakterystykach. Skutkiem tego procesu jest wieczna i nieodróżnicowana sphota, która dostarcza znaczenia. Sphota jako jednostka znaczeniowa jest abstrakcyjna i niewymawialna, a jednak posiada zdolność aktualizowania się poprzez wielość różnorodnych manifestacji dźwiękowych. Choć jest jedna, zwielokrotnia samą siebie w procesie uwalniania sensu słowa lub zdania. Postulat istnienia niewymawialnej sphoty Bhartrihari opiera na przekonaniu, iż język posiada ograniczone możliwości ekspresji⁹. Teoretyk wyróżnia cztery poziomy języka:

1. *para vāc* – poziom transcendentny i niedostępny;
2. *paśyanti vāc* – znaczenie i słowo są na tym poziomie jednością. Istnieje jednakże pewnego rodzaju immanentna energia ekspresji (*kratu*), która może być impulsem do wyrażenia treści na poziomie słów i zdań. Zdolność odbioru treści niesionej przez *kratu* jest określana mianem intuicji (*pratibhā*);
3. *madhyamā vāc* – mowa mentalna (wewnętrzna) w intelekcie (umyśle) (*buddhi*). To poziom słów pojmowanych po ich usłyszeniu lub słów jeszcze niewypowiedzianych. Na tym poziomie czasowe sekwencje charakterystyczne dla zwykłej mowy nie są w pełni rozwinięte, ale słowo i znaczenie są oddzielone; istnieje także pewien porządek słów;
4. *vaikhari vāc* – to najbardziej zewnętrzny i zróżnicowany przejaw mowy, który jest ujawnieniem mowy mentalnej i umożliwia komunikację pomiędzy podmiotami¹⁰.

Trzy pierwsze poziomy obejmują to, co niewysłowione. Dopiero na czwartym poziomie mowa przekształca się w formę uchwytną dla zmysłów. Dźwięk rodzi się w pełni ciszy, lecz to ona właśnie wyposaża słowo w jego główną funkcję, jaką jest przenoszenie znaczenia¹¹.

⁸ Dzięki kolejnym dźwiękom złożonym jako zarodki w umyśle i wraz z ostatnim dźwiękiem zastosowanie jest zupełnie dojrzałe, a słowo staje się zrozumiałe (VP 1.84).

⁹ K. M. Tharakan, *Theory of Synaesthesia in the Perspective of Rasa Siddhanta*, Kottayam 1995, s. 105–106.

¹⁰ B. Bhalla, *Dhvani and Rasa: Their Interrelation and Role in the Process of Poetic Creation*, „Journal of Literary Theory and Cultural Studies” 2008, Vol. 4, s. 18.

¹¹ H. G. Coward, K. K. Raja, *Encyclopedia of Indian Philosophies: The Philosophy of the Grammarians*, Delhi 1990, s. 59–61.

DHWANI JAKO SENS SUGEROWANY WYPOWIEDZI W TEORII ANANDAWARDHANY

Opisany powyżej schemat wyłaniania się i przekazywania sensu wypowiedzi okaże się bardzo pomocny w zrozumieniu teorii sugestii Anandawardhany wyrażonej w *Dhwanjaloce*. Teoretyk ten wzorował się na teorii sphony i dostrzegł analogię pomiędzy ujawnianiem się sensu słowa (lub zdania) a manifestowaniem się znaczenia sugerowanego w utworze poetyckim. Termin dhwani w *Dhwanjaloce* znacznie rozszerza swój zakres semantyczny, lecz przede wszystkim wskazuje na sugestywną moc języka.

By osiągnąć zamierzony cel, jakim jest skomponowanie doskonałego dzieła poetyckiego, sanskrycki twórca miał do dyspozycji całą gamę środków literackich. Samskrycka poetyka wykształciła kilka szkół przyznających wybranym elementom ekspresji poetyckiej palmę pierwszeństwa. Źródło siły poetyckiego języka upatrywano we właściwym użyciu figur poetyckich (szkoła *alamkāra*), w zastosowaniu tak zwanych *gun* (*guṇa*), czyli stylistycznych zalet, albo w specyficznej organizacji słów (szkoła *rīti*). Jednak od momentu stworzenia przez Anandawardhanę teorii dhwani to właśnie siłę sugestii uznano za najpełniejszy sposób ewokowania *rasa*, czyli wartości estetycznej. Szkoła *rasa-dhwani* z czasem zdobyła największe uznanie wśród teoretyków, głównie za sprawą *Ločany* (*Locana*), słynnego komentarza Abhinavagupty (Abhinavagupta) do *Dhwanjaloki*.

Waga koncepcji dhwani uwidacznia się na tle licznych definicji poezji stworzonych przez indyjskich teoretyków literatury. Jedną z najbardziej znanych jest ta pochodząca od Bhamahy (Bhāmaha), mówiąca, że poezja jest tym, co powstaje z harmonijnego połączenia (*sāhitya*) słów i ich sensu¹², co oznacza, że zarówno słowo, jak i sens muszą wnieść swój wkład w żywotność poetyckiej wypowiedzi¹³.

Uwzględniając fakt, iż słowo i sens pozostają w nierozzerwalnym związku, Anandawardhana definiuje dhwani jako coś, co pojawia się, kiedy przekroczone zostaje zarówno znaczenie prymarne (*abhidhā*)¹⁴, jak i znaczenie sekundarne (*lakṣaṇā*)¹⁵ słów. Owym „przekroczeniem” jest trzeci typ semantyczny, czyli *vyañjanā* – znaczenie sugerowane, ulokowane ponad znaczeniem podstawo-

¹² B. Bhalla, op. cit., s. 18.

¹³ *Kāvyaalamkāra* 1.16: *śabdārthau sahitaū kāvyam*.

¹⁴ V. K. Chari, *Sanskrit Criticism*, Delhi 1993, s. 36.

¹⁵ Znaczenie denotowane, dosłowny sens wyrazu. Funkcją semantyczną *abhidhy* jest przenoszenie pierwotnego, inherentnego znaczenia wyrazu.

wym oraz wtórnym. To właśnie znaczenie sugerowane stanowi najgłębszą warstwę terminu dhvani w odniesieniu do języka poezji¹⁶. Według K. M. Tharakan znaczenie prymarne, sekundarne oraz sugerowane można wręcz nazwać trzema aspektami dhvani¹⁷. *Abhidhā* jest sensem dosłownym danego wyrażenia, *lakṣaṇā* jest tym jego aspektem, który wskazuje na coś leżącego poza znaczeniem dosłownym, natomiast *vyañjanā* oznacza moc sugestii.

Spośród trzech poziomów semantycznych znaczenie sugerowane (*vyañjanārtha*) jest tym, które spełnia najważniejszą funkcję, ponieważ tylko ono może w pełni wywołać doświadczenie estetyczne (*rasa*). Znaczenie sugerowane tkwi ponad znaczeniem dosłownym, a wywołane zostaje przez moc rezonansu tkwiącego w dhvani. Tak jak znaczenie słowa lub zdania pojawia się w momencie ujawnienia się („eksplozji”) spoty, tak pełnia znaczenia sugerowanego zawartego w utworze literackim ujawnia się w momencie uchwycenia sugestii płynącej z tegoż utworu jako całości. Tak jak uchwycenie znaczenia niesionego przez spotę wymaga „skompletowania” wszystkich dźwięków lub zdań składających się na strukturę znaczącą, tak też uchwycenie sugerowanego sensu utworu literackiego wymaga zebrania wrażeń powstałych podczas całej lektury. Nagłe ujawnienie się tych wrażeń w umyśle odbiorcy spowodowane jest rezonansem pochodzącym z siły sugestii (*dhvani*) i kulminuje w odczuciu estetycznej przyjemności. Estetyczny „smak” zawarty w sugestii zostaje natomiast uchwycony dzięki działaniu osobnej funkcji poznawczej, jaką jest intuicja (*pratibhā*).

Przeprowadzając analogię do teorii Bhartrihariiego, możemy wykazać, że spota jest *vyangya*, czyli tym, co zostaje zasugerowane (elementem ukazywanym), a dźwięk prymarny (*prākṛta dhvani*) jest *vyañjanā*, czyli tym, co sugeruje (sugestią, elementem ukazującym). Uchwycenie sensu, jaki niesie ze sobą spota, odbywa się na podobnej zasadzie jak odczytanie sensu sugerowanego z dhvani, ponieważ koncepcje te działają na podobnej zasadzie: będąc złożeniem wielu części, wskazują na swój cel jako na coś, co nie jest ani każdą częścią składową z osobna, ani sumą tychże części, lecz ich przekroczeniem. Cel transcenduje sumę składników i wskazuje na znaczenie słowa

¹⁶ Znaczenie konotowane, wtórne. *Lakṣaṇā* zostaje „uruchomiona” w momencie wyczerpania się znaczenia denotowanego. Reprezentuje funkcję kontekstową. Znaczenie wtórne jest funkcją bardziej naturalną od prostej denotacji, por. popularne wyrażenia, jak „czytam Mickiewicza”, „litera prawa” czy „noga stołowa”. W popularnym sanskryckim przykładzie – *gangāyām ghoṣah* – zarówno tłumaczenie „wioska w Gangesie” (*gangāyām* to locativus), jak i naturalne dla polszczyzny – „wioska nad Gangesem” – jest niemożliwe do zrozumienia w sposób dosłowny.

¹⁷ Należy zaznaczyć, iż *vyañjanā* jest terminem technicznym, funkcjonującym poza obszarem poetyki i estetyki, natomiast dhvani odnosi się jedynie do specyfiki języka poezji.

lub zdania (w przypadku sphoty) albo na sens sugerowany dzieła literackiego (w przypadku dhvani).

Według klasyfikacji Anandawardhany *vyañjanā* może występować w tekście na pięć różnych sposobów, tym samym wyposażając dhvani w pięć charakterystyk: 1) *vyañjaka* – słowo niosące sugestię, 2) *vyañgyārtha* – sens sugerowany, oparty na zastosowaniu słowa niosącego sugestię, 3) *vyañjanā* – znaczenie sugerowane, 4) *vyañjanāvyāpara* – proces sugerowania, 5) *vyangyakavyā* – utwór poetycki niosący sens sugerowany.

Powyższe kategorie reprezentują różne stadia koegzystencji słowa i jego znaczenia. Proces ujawniania się ukrytego (sugerowanego) sensu utworu literackiego może przebiegać następująco: słowo (*vyañjaka*), ujawniwszy swój sens w procesie „eksplozji” znaczenia (sphota), ewokuje pewnego rodzaju znaczenie sugerowane (*vyañjanā*). Konkretny sposób, w jaki to znaczenie zostaje użyte, rozpoczyna proces ujawniania się sensu sugerowanego (*vyañjanāvyāpara*), a utwór niosący tenże sens zostaje rozpoznany jako posiadający zdolność uaktywniania mocy sugestii (*vyangyakavyā*)¹⁸.

DHWANI JAKO METODA WZBUDZANIA RASA, CZYLI EMOTYWNA FUNKCJA SUGESTII (RASA DHVANI)

Dhwanjaloka uwzględnia różne klasyfikacje typów sugestii. Najbardziej podstawowy podział obejmuje dwa rodzaje dhvani: oparte na znaczeniu sekundarnym (*lakṣaṇāmūla*) oraz oparte na znaczeniu prymarnym (*abhidhāmūla*). Sugestia płynąca ze znaczenia sekundarnego opiera się na zanegowaniu relacji pomiędzy sensem wypowiedzianym a sugerowanym i może zostać osiągnięta albo poprzez usunięcie znaczenia dosłownego (jak w większości metafor), albo poprzez jego przesunięcie. Drugi typ dhvani zakłada związek pomiędzy sensem wypowiedzianym a dosłownym, ale sens dosłowny zostaje podporządkowany sugerowanemu¹⁹. Do *lakṣaṇāmūla* zalicza się wszelkie formy sugestii zbudowane na wyrażeniach metaforycznych, które oprócz swojego znaczenia metaforycznego niosą pewien ukryty sens albo znaczenia konotacyjne (*alambāra dhvani*), a także formy sugestii wskazujące na „jakaś niezwykłą ideę lub fakt” (*vastu dhvani*)²⁰. Do *abhidhāmūla* zalicza się formy sugestii oparte na

¹⁸ K. M. Tharakan, op. cit., s. 106.

¹⁹ B. Bhalla, op. cit., s. 18–19.

²⁰ V. K. Chari, op. cit., s. 95–96.

zjawisku paronomazji, różne formy implikacji wypowiedzi dosłownych płynące z napięć kontekstowych i wypowiedzi o charakterze emotywnym.

Najważniejszym celem literatury jest wzbudzenie przyjemności estetycznej. Zdaniem teoretyków szkoły *rasa-dhwani* ten cel dzieło literackie osiąga poprzez właściwe wykorzystanie trzeciej „mocy semantycznej” słów – mocy sugestii. Jest ona podstawą dla różnych form sugestii, z których najistotniejsza opiera się na wypowiedziach o charakterze emotywnym. Wypowiedzi te czerpią swój sens sugerowany z niczym nieograniczonej ekspresji słów w swojej prymarnej funkcji. Teoretycy *dhwani* stoją na stanowisku, że *rasa* jest rodzajem znaczenia naddanego, ale wynikającego z prymarnej mocy słów, i że zostaje ukazana w sposób niebezpośredni („nie występuje pod swoim własnym imieniem”)²¹. Przekazując sens emotywny, znaczenie prymarne podporządkowuje się implikowanemu znaczeniu emotywnemu wypowiedzi.

Teoretycy *dhwani* uznają, że emocja nie może zostać pobudzona po prostu przez jej nazwanie. Słowa „miłość” czy „żał” nie wywołują uczuć, które nazywają, ani u nadawcy, ani u odbiorcy. Jeśli chcemy wyrazić pewną treść emocjonalną, najlepiej uczynić to w sposób niebezpośredni, poprzez jej ukazanie, a nie nazwanie. Na przykład w 2. *Księdze Samuela* znajdujemy następujący fragment:

Król zadrzał. Udał się do górnego pomieszczenia bramy i płakał. Chodząc tak mówił: „synu mój, Absalomie! Absalomie! Synu mój, synu mój! Kto by dał, bym ja umarł zamiast ciebie? Absalomie, synu mój, synu!” (2 Sm, 19, 1–2).

Nietrudno rozpoznać, iż mamy tu do czynienia z jakiegoś rodzaju lamentem ewokującym uczucie żalu, choć emocja ta nie zostaje nazwana *per se*.

Jeśli samo nazwanie uczucia wydaje się niekiedy posiadać zdolność emotywną, to dlatego, że osadzone zostaje w kontekście, który dookreśla użycie słowa nazywającego emocję i nadaje jej ekspresyjnej zdolności. Otello, zdecydowawszy, iż zabije Desdemonę, rozpamiętuje jej urok i wdzięk, by następnie wykrzyknąć do Jagona: „But yet the pity of it, Iago! O Iago, the pity of it, Iago!”²² Tutaj słowo *pity* staje się samo w sobie ekspresją żalu Otella, ponieważ zostało już wcześniej ukazane poprzez kontekst.

Obydwa przykłady unaocniają tezę Anandawardhany, mówiącą, że emocje mogą zostać wyrażone tylko poprzez opis warunkujących je czynników, nigdy poprzez bezpośrednie wskazanie. Emotywna funkcja utworu literackiego nie zostaje ujawniona jedynie poprzez moc słów denotujących dane emocje.

²¹ K. M. Tharakan, op. cit., s. 108.

²² V. K. Chari, op. cit., s. 117.

Emocje jako takie nie są bezpośrednim przedmiotem słów, natomiast opis obiektywnych okoliczności wystąpienia danej emocji dociera tylko do poziomu znaczenia i nie może dostarczyć emocji samej w sobie. Wiśwanatha Kawiradża (Viśvanātha Kavirāja) w swoim traktacie *Sahitjadarpaṇa* (*Sāhityadarpaṇa*) zauważa, że *rasa* nie jest kwestią konwencjonalnego znaczenia, ponieważ przedmioty i terminy ukazane poprzez dosłowne znaczenie słów nie są tym samym, co emocja przezeń przekazywana²³. *Rasa* nie zalicza się ani do kategorii przedmiotów, ani terminów, ale jest czymś ukazywanym za ich pośrednictwem. Z tej przyczyny uznaje się, że *rasa* jest uzyskiwana poprzez sugestię, czyli nie za pomocą słów, które faktycznie zostają użyte. Innymi słowy, *rasa* transcenduje znaczenie dosłowne wypowiedzi opisującej emocje. Znaczenie wypowiedzi wyposażonej w moc sugestii nie spoczywa samo w sobie, lecz wskazuje na wybraną emocję. Jest jak lampa oświetlająca pokój – ujawnia to, co z początku niewidoczne.

Teoretycy dhvani dowodzą, iż sugestia o charakterze emotywnym nie jest tylko rodzajem przyjemności powstałej dzięki uchwyceniu sensu danej wypowiedzi, ale stanowi osobną funkcję semantyczną, osobny rodzaj aktywności słownej. Emotywna funkcja języka nie istnieje niezależnie od jego funkcji znaczeniowej – od tego, co słowa denotują lub konotują. *Rasa dhvani* jest rodzajem implikacji płynącej z dosłownego znaczenia wypowiedzi opisującej emotywną sytuację. Oznacza to, że proces ujmowania zawartych w dziele emocji nie jest procesem a-intelektualnym; wręcz przeciwnie – emotywna sugestia może funkcjonować tylko na bazie znaczeń wyrażanych przez słowa, a nie niezależnie od nich.

Pozostaje jeszcze pytanie, w jaki sposób słowa uzyskują swoją emotywną moc. Teoretycy dhvani czynią dystynkcję pomiędzy warunkami ukazującymi emocję a samą emocją. Jako że emocje nie są ujawniane bezpośrednio poprzez słowa składające się na daną wypowiedź, uznaje się, że emotywna moc słów pochodzi od ich znaczeń, to znaczy od obiektów, jakie denotują. Jak pisze Anandawardhana: „*Rasa* zostaje zasugerowana poprzez moc znaczenia słów”²⁴. Abhinawagupta w swoim komentarzu dodaje, iż do ujawnienia się *rasa* dochodzi poprzez połączenie obiektów wskazywanych przez słowa i specjalnego kontekstu wytworzonego przez kompozycję tychże słów. Nie istnieją słowa emocjonalnie zupełnie neutralne lub całkowicie zabarwione

²³ W tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego: „Co za szkoda jednak! O Jagonie! Co za szkoda!”. W. Szekspir, *Otello*, tłum. J. Paszkowski, [w:] idem, *Tragedie. Dzieła dramatyczne*, t. 5, Warszawa 1980.

²⁴ V. K. Chari, op. cit., s. 119.

jedną emocją. Pewne słowa zyskują emotywną moc, ponieważ często używa się ich w „emocjonalnym kontekście”. Wydaje się, że Anandawardhana dostrzega w niektórych słowach szczególną potencję do wzbudzenia znaczeń związanych z *rasa*, jednak efekt, jaki wywołują, zawsze ma swoje umocowanie w kontekście. Skoro znaczenia ematywne, związane z *rasa*, nie są nigdy przedstawiane w sposób dosłowny, muszą zostać zasugerowane jako konsekwencje wyłaniające się z sensu dosłownego. Taki sposób ewokowania *rasa* Anandawardhana ilustruje przykładem ze słynnego poematu Kalidasy (Kālidāsa), *Kumarasambhawa* (*Kumārasambhava*, 6.48) (wieszcz Angirasa [Āṅgīrasa] przybywa do ojca Parwati [Pārvatī], sugerując, by ta wzięła sobie za męża Śiwę [Śiva]):

evam vādini devarṣau pārśve pitur adhomukhī /
līlākamalapatrāṇi gaṇayām āsa pārvatī //

Kiedy boski wieszcz wypowiedział te słowa,
Parwati siedząc z opuszczoną głową u boku ojca,
liczyła płatki małego lotosu.

Komentując ten fragment, Anandawardhana stwierdza, że poeta poprzez opis zachowania Parwati sugeruje jej nieśmiałość, która jest jedną z przymiotów śringary (*śringāra*) – estetycznego „smaku” erotycznego. Tym, co sugerowane, jest nieśmiałość rozumiana jako różna od konstytuujących ją elementów. Dla teoretyków dhvani rozpoznanie elementów składających się na sytuację emotywną nie jest równe rozpoznaniu samej emocji, dlatego emocja musi być osobnym trybem poznania, a w rezultacie – osobnym sensem. Ten osobny, emotywny sens sugerowany jest według Anandawardhany istotą poezji. Teoretyk przyrównuje sumaryczny efekt użytych przez poetę słów do ogólnego uroku kobiety, którego nie można odnaleźć w poszczególnych członkach jej ciała²⁵.

Teoretycy szkoły *rasa-dhwani* podkreślają wciąż na nowo związek pomiędzy elementami wskazującymi na jakieś pojęcie „wyższego rzędu” a tymże pojęciem, którego sens wykracza poza czynniki, jakie je konstytuują. Taki sposób rozumowania okaże się zupełnie naturalny, jeśli uświadomimy sobie, że rdzeń teorii sugestii został zainspirowany teorią spoty, zapoczątkowaną przez gramatyków, a rozwiniętą przez Bhartriharię. Nawiązując do przeprowadzonego wcześniej rozumowania odnoszącego się do spoty, możemy przyjąć *per analogiam*, iż dhvani (element sugerujący, *vyañjanā*) ujawnia *rasa* (element sugerowany, *vyangya*), tak jak dźwięk prymarny (*vyañjanā*)

²⁵ Ibidem, s. 120.

ujawnia sphotę (*vyangya*). Tak jak sphota, konstytuowana przez poszczególne dźwięki, manifestuje się wraz z wybrzmieniem ostatniego z nich, tak *vyañjanā* przekracza prymarne i sekundarne sensy wypowiedzi, by wskazać na sens sugerowany; w taki sam sposób emotywna forma sugestii (*rasa dhvani*), choć opiera się na dosłownym znaczeniu słów, wskazuje na pożądaną emocję, która nie jest zawarta w dosłownym sensie wypowiedzi, ale „promieniuje” niejako z tego sensu i w rezultacie przynosi odbiorcy przyjemność estetyczną.

THE *SPHOTA* THEORY AND ĀNANDAVARDHANA'S SUGGESTIVE POWER OF POETIC LANGUAGE

This article is designed as a concise presentation of the way, in which the linguistic theory of *sphota*, proposed by Bhartṛhari (5th cent. CE), has influenced the idea of emotive suggestion (*rasa dhvani*) – one of the most prominent Indian aesthetic concepts, created by Ānandavardhana (9th cent. CE). Firstly, the most important facets of Bhartṛhari's theory are presented, beginning with the essence of relation between *sphota* – a singular and unchanging entity capable of conveying meaning – and its audible, differentiated, and temporal manifestation – *dhvani*. Next step lies in describing the theory of Ānandavardhana, in which *dhvani* becomes a factor carrying the suggested meaning (*vyañjanā*) of a single word and of a whole utterance; and eventually – a factor that can also convey the emotive suggestion of a literary work as a whole. It is proven that there exists a close relation between grasping the meaning of a statement through *sphota*, and understanding the emotive overtone of a literary work through the power of suggestion (*rasa dhvani*).

KEY WORDS

poetics, aesthetics, philosophy of language, Sanskrit, rasa theory, dhvani, sphota, Bhartṛhari, Ānandavardhana

ŹRÓDŁA

1. Ānandavardhana, *Dhvanyaloka, with Abhinavagupta's Locana*, ed. K. Krishnamoorthy, Delhi 1982, [online] http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/5_poetry/1_alam/andhvy_u.htm [dostęp: 23.01.2014].
2. Bhalla B., *Dhvani and Rasa: Their Interrelation and Role in the Process of Poetic Creation*, „Journal of Literary Theory and Cultural Studies” 2008, Vol. 4, s. 15–24.
3. Bhāmaha, *Kāvyaṅkārā. Paricchedas 1 to 6 With English Translation and Notes on Paricchedas 1 to 3* by C. Sankara Rama Sastri, Madras 1956, [online] http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/5_poetry/1_alam/bhakavpu.htm [dostęp: 24.01.2014].
4. Bhartṛhari, *Vākyapadīya (An Ancient Treatise on the Philosophy of Sanskrit Grammar)*, ed. K. A. S. Iyer, Delhi 1983, [online] http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/6_sastra/1_gram/vakyp1pu.htm [dostęp: 28.01.2014].

5. Chari V. K., *Sanskrit Criticism*, Delhi 1993.
6. Coward H. G., Raja K. K., *Encyclopedia of Indian Philosophies: The Philosophy of the Grammarians*, Delhi 1990.
7. Dash A., *The Doctrine of Sphota*, 2004, [online] <http://www.languageinindia.com/june2004/anirbansphota2.html> [dostęp: 28.01.2014].
8. Dash A., *Dhvani. A Brief Overview*, 2004, [online] <http://www.languageinindia.com/oct2004/dhvani2.html> [dostęp: 28.01.2014].
9. Iyer K. A. S., *The Vākyapadīya of Bhartṛhari With the Vṛtti*, Chapter I, Poona 1965.
10. Kālidāsa, *Kumārasaṃbhava*, [online] http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskrit/5_poetry/2_kavya/kakumspu.htm [dostęp: 2.02.2014].
11. Pillai K. R., *The Vākyapadīya. Critical Text of Cantos I and II with English Translation, Summary of Ideas and Notes*, Delhi 1971.
12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980.
13. Szekspir W., *Otello*, tłum. J. Paszkowski, [w:] idem, *Tragedie. Dzieła dramatyczne*, tom V, Warszawa 1980.
14. Tharakan K. M., *Theory of Synaesthesia in the Perspective of Rasa Siddhanta*, Kottayam 1995.

