

ELŻBIETA KOŁDRZAK
Uniwersytet Łódzki

O JĘZYKU GESTÓW I JEGO FUNKCJI W INDYJSKIM SYSTEMIE KOMUNIKACJI SCENICZNEJ

Jedną z najbardziej specyficznych, i zarazem charakterystycznych cech indyjskiej tradycji teatralnej jest wykorzystywanie języka gestów jako podstawowego elementu systemu komunikacji scenicznej. Jeśli w tradycji teatru zachodniego gesty dłoni służą uwypukleniu ekspresji emocjonalnej i podkreśleniu sugestywności gry aktorskiej, to w teatrze indyjskim gesty dłoni składają się na system znaków, używanych na podobieństwo języka werbalnego.

W IX Lekcji *Natjaśastry*¹, wyjaśniając problematykę gestów dłoni (nazywanych tu *hasta*), Bharata wyróżnia:

gesty pojedyncze dłoni (*asamjuta-hasta*) — 24,

gesty złożone dłoni (*samjuta-hasta*) — 13,

oraz gesty wykorzystywane jedynie w tańcu (*nrytta-hasta*) — 27.

W omawianym kontekście istotne są jedynie dwa typy gestów, *asamjuta* i *samjuta-hasta*, ponieważ one właśnie (gesty pojedyncze i złożone) nacechowane są semantycznie, w związku z czym odgrywają istotną rolę na poziomie reprezentacji (*nritja*). Gesty dłoni powiązane z tańcem, zaliczane są do znaków asemantycznych, spełniają swoją rolę wyłącznie na poziomie formy czystej (*nrytta*).

Każdy z gestów dłoni należących do języka komunikacji scenicznej Bharata omawia zarówno pod kątem jego formy, znaczenia denotowanego przez jego nazwę, jak i możliwych sensów konotowanych. Jakkolwiek poszczególne gesty dłoni noszą konkretne nazwy, to nie wskazują one na znaczenie związane

Adres do korespondencji: Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytet Łódzki, ul. Franciszkańska 1/5, 910431 Łódź, e-mail: elakol@uni.lodz.pl

¹ W opracowaniu zastosowano transkrypcję spolszczoną, nie zaznaczono długości samogłosek i celebracji; *Natjaśastra* (Traktat o teatrze i dramacie); jego autorstwo przypisywane jest mitycznemu wieszczowi Bharacie; pierwszy indyjski traktat teoretyczny poświęcony estetyce i poetyce klasycznej; Traktat złożony jest z XXXVI Lekcji, w których szczegółowo i systematycznie wyłożone zostały zagadnienia dotyczące teatru, tańca i dramatu; tekst datowany jest na ok. III w. n.e.

z określonym gestem, lecz opisują charakterystyczny kształt ułożenia dłoni oraz palców, na przykład *sarpa-sirsza* — głowa węża, *mukula* — pąk, *mryga-sirsza* — głowa łani. Znaczenie konotowane przez poszczególne gesty dłoni jest niejako arbitralne i jednocześnie uzależnione od położenia względem ciała aktora oraz od nacechowania przestrzeni, w której aktor działa. W związku z powyższym każdy z gestów dłoni może konotować kilka znaczeń, powstających poprzez odniesienie gestu do dwóch systemów referencyjnych — nacechowanego symbolicznie ciała aktora i nacechowanej kognitywnie przestrzeni. Znaczenie danego gestu uzależnione jest ponadto od jego statyki lub dynamiki. Dłoń ukształtowana zgodnie z nazwą i opisem znaku gestycznego może być umieszczona w odpowiednim punkcie przestrzeni i tam zatrzymana, lub też może być poruszana, odpowiednio transformowana czy modyfikowana poprzez ruch palców. Bharata wymienia trzy podstawowe kierunki ruchu (w górę, na boki i ku dołowi) oraz dziewiętnaście typów dynamiki energii towarzyszącej ruchom (np. zadanie śmierci, ochranianie, cięcie, ściskanie, uderzanie). Proces transgresji znaczenia gestów uzmysławiają wyjaśnienia, odnoszące się na przykład do znaku nazywanego *sucimukha*.

„*Sucimukha* — palec wskazujący *katakamukha* jest wzniesiony.

Przez poruszanie palcem wskazującym w górę reprezentowane są: dysk, rozniecanie, zapowiedź, rozkwit; palec wskazujący uniesiony reprezentuje gwiazdy, liczbę jeden, maczugę, kij; palec wskazujący zgięty i dotykający ust reprezentuje istotę uzębioną; ruch palca wskazującego po okręgu reprezentuje pozbawienie wszystkiego; palec wskazujący unoszony i opuszczany reprezentuje okres studiów i długość dnia; wstrząsanie dłonią w *sucimikha* reprezentuje gniew, pot, słyszenie; dłoń umieszczona blisko czoła reprezentuje dumę.

Dwie dłonie w *sucimukha*, złożone reprezentują związek, rozdzielone — separację, skrzyżowane — kłótnię; dwie *sucimukha* reprezentują również księżyc w pełni, Siwę oraz Indrę” (*Natjaśastra*, L. IX, w. 65–71)².

Powyższy opis pokazuje, że — podobnie jak w przypadku języka werbalnego, którego specyfiką jest związek formy, czyli brzmienia, z denotowanym znaczeniem — język gestów złożony jest ze znaków, których forma i sens są koherentne. Opis ten uzmysławia jednak również istotną różnicę między językiem werbalnym i językiem gestów. Jeżeli relację między formą i sensem znaków języka werbalnego nazwać można dwuelementową i dwuwymiarową (czyli określoną dodatkowo przez czas i przestrzeń), to w przypadku języka gestów należy mówić raczej o relacji dwuwymiarowej, (czyli, czasowo-przestrzennej) oraz trójelementowej, czyli o relacji formy, kształtu i sensu. To właśnie kształt nadawany gestowi poprzez dynamikę jego wykonania, jak też poprzez kontekst centrum, które wyznacza ciało wykonawcy, decyduje o sensie konotowanym.

² Kolejne cytaty zamieszczone w tekście (poza cytatem w oryginalnym tłumaczeniu M. K. Byrskiego, zob. przypis 3) podane są w tłumaczeniu własnym z języka angielskiego, w przypadku wersów pochodzących z tekstu *Natjaśastri* jedynie przybliżają sens literalny.

Język gestów jest językiem ikonycznym, który ma wzór języka werbalnego podporządkowany jest funkcji symbolicznej. W przypadku języka gestów teatralnych funkcja przedstawiająca — typowa dla znaków ikonicznych, z których język ten się składa — jest zredukowana. Znaczenie jest konotowane przez kształt, który nacechowany jest symbolicznie. Kształt taki nie ilustruje znaczenia. Wskazuje na ideę, zamiast imitować jej reprezentacje. Relacja między znakami języka werbalnego i znakami ikonicznego języka gestów w indyjskim scenicznym systemie komunikacji jest, jak widać, niezwykle specyficzna i zarazem złożona.

W *Natjotpatti adhjaja* — I Lekcji *Natyaśasrya*, gdzie Bharata wykłada podanie o mitycznych i mistycznych źródłach teatru indyjskiego — wymienione są także podstawowe kategorie, które można uznać za esencjonalne dla teatru indyjskiego. Bharata opisuje teatr jako coś, co stworzone jest ku „słuchaniu i patrzeniu”. Charakterystyka zawarta w *Natjotpatti adhjaja* z początku wydaje się klasyczną definicją teatru. Wszak teatr to sztuka oparta na fizycznej i mentalnej obecności, na fizycznej i psychicznej ekspresji. Słyszalność (dźwięków rytmu, słów i melodii) oraz widzialność (obecności aktora na scenie, jego ruchów, mimiki, kostiumu czy makijażu) to kategorie, bez których teatr istnieć nie może. Widz jest wszak tym, kto słucha i kto patrzy. Widz jest również tym, kto nie dotyka, nie wącha i nie próbuje materii teatru. Te podstawowe i zarazem typowe kategorie przez odniesienie do estetycznej koncepcji smaku (*rasa*) nabierają jednak specyficznego zabarwienia. Stają się one podstawą procesu estetycznego smakowania, czyli procesu doznawania smaków stanów mentalnych, jednak bez fizycznego odniesienia do zmysłu smaku. Specyfika, o której mowa, wynika z faktu, że zmysł słuchu i zmysł wzroku symbolizują w teatrze indyjskim zmysł smaku. Słyszane i widziane impulsy generowane przez symboliczną formę języka scenicznego zdolne są nie tylko rozbudzić umysł aktora i widza, ale i przypomnieć znane już doznania mentalne, które może zostać uświadomione. Słyszane i widziane formy symboliczne składające się na język teatralny nakierowane są na te przypomnienia (stany mentalne), które przynależą bądź do świata idei, bądź emocji.

Na bliski związek między kategoriami słyszalności i widzialności a procesem estetycznego smakowania wskazuje Bharata w dalszej części tej samej Lekcji. Definicja teatru, jaką podaje, nie tylko związek taki poświadcza, ale wyjaśnia również jego charakter. Bharata mówi:

„Oto ta natura świata, wraz ze szczęściem i nieszczęściem,
Wyrażona przy pomocy gestu i trzech pozostałych metod różnych
Zowie się teatrem właśnie” (*Natjaśastra*, L. I, w. 119)³.

³ Tłumaczenie słoki: M. K. Byrski, *NATYA o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, INDIE 2/2, W kręgu Kultur Dalekiego Wschodu, BWA, Wrocław 1984; „trzy pozostałe metody różne” to : słowo, stany mentalne i kostium.

Z definicji tej wynika, że emocjonalny aspekt teatru (jego estetyczna ekspresja) i jego aspekt formalny (typy ekspresji teatralnej, które *implicite* związane są z kategoriami słyszalności i widzialności) są strukturalnie powiązane. Jako najpierwszy z elementów języka teatralnego Bharata wymienia gesty dłoni (*hastā*), co może wskazywać na fakt, iż język gestów odgrywa w konwencji teatru indyjskiego pierwszorzędną rolę. Jego znaczenie podkreśla również to, iż wśród czterech typów ekspresji scenicznej wyszczególnionych przez Bharatę: ekspresji werbalnej (*vaćika abhinaja*), mentalnej (*sattwika abhinaja*), fizycznej (*ańgika abhinaja*) i plastycznej (*acharja abhinaja*), gesty dłoni, należące do ekspresji ciała *ańgika abhinaja*, są przedstawione jako pierwsze spośród ruchów, ekspresja ciała zaś jako pierwsza spośród typów ekspresji. Z definicji podanej przez Bharatę można wnioskować także, że gesty dłoni są najważniejszym elementem wszystkich typów ekspresji teatralnej, związanych z kategorią widzialności, czyli *sattwika abhinaja*, *ańgika abhinaja* i *acharja abhinaja*. Porządek, w jakim poszczególne typy ekspresji zostały wymienione, pozwala również przypuszczać, że to właśnie kategoria widzialności, której główną manifestacją jest język gestów, odgrywa w estetyce teatru indyjskiego najistotniejszą rolę. W konwencji Bharata sugeruje, że język gestów jest tym elementem materii teatru, który najsilniej determinuje proces wzbudzania doznania estetycznego. Interpretację taką potwierdza również wyjaśnienie, dotyczące struktury ekspresji scenicznej, podane przez Bharatę w IX Lekcji *Natjaśastry*:

„W czasie wypowiedzania kwestii (działania poprzez słowo) oczy aktora, to jest spojrzenie powinno być skierowane ku punktowi, w którym znajdują się i są poruszane dłonie, i towarzyszyć mu powinny określone kroki. Tylko wtedy znaczenie może być jasno postrzeżone (zobaczone)” (*Natjaśastra*, L. IX, w. 175).

Również późniejszy komentarz Nandikeśwary, który mówi:

„Tam, gdzie podążają dłonie, kierują się oczy,
Tam, gdzie podążają oczy, przychodzi nastrój (doznanie aktora — *bhava*);
A, tam gdzie podąża umysł, powstaje smak (doznanie widza)” (*Vatsyayan* 1992, s. 19).

Gesty dłoni, reprezentujące ikoniczną formę idei, nazw i słów, zarówno wypowiedzanych, jak i wyśpiewywanych, (czyli nacechowanych dramatycznie lub epicko) mogą zarazem sugerować obecność na scenie sensów, które reprezentują. Obecność taka może być jedynie sugerowana, gdyż podstawową rolą ikonicznego języka gestów dłoni nie jest ilustrowanie, lecz dawanie wsparcia, stwarzanie punktu odniesienia dla emocjonalnych reakcji aktora. Bharata mówi:

„Ruchom dłoni, w trakcie ich wykonywania, towarzyszyć powinna ekspresja oczu, brwi i twarzy” (*Natjaśastra*, L. IX, w. 165).

Spojrzenie aktora skierowane ku wykonywanym przez niego gestom dłoni jest równoznaczne specyficznemu aktowi percepcji, percepcji mentalnej, w któ-

rej trakcie aktor postrzega umysłem sensory reprezentowane przez ikonizacyjne formy języka gestów. Taki specyficzny akt aktorskiej percepcji, wyrażony i jednocześnie podkreślony przez towarzyszącą mu ekspresję mimiczną, stanowi oś struktury prezentacji scenicznej. Struktury, na którą składa się seria symbolicznych reprezentacji wizualnych (znaki gestyczne i mimika), czyli takiej, której źródłem i zarazem podmiotem jest realna obecność aktora, a także sugerowana obecność postaci. Uobecnianie postaci przez aktora, ruchy jego ciała, mimikę i makijaż, sugeruje jednocześnie podmiotowość postaci wobec doświadczanych przez aktora stanów mentalnych, manifestowanych przez mimikę. Stany mentalne aktora, przypisane postaci, wywoływane zgodnie z sensami postrzeganymi przez aktora w trakcie ikonizacyjnej reprezentacji gestycznej, współtworzą serię scenicznych reprezentacji wizualnych złożonych z symboli i symptomów. W procesie komunikacji scenicznej kategoria widzialności odnosi się więc do dwóch stałych i wzajemnie powiązanych czynników, to znaczy do sugerowanej podmiotowości postaci i realności odpodmiotowionych doznań mentalnych aktora. W konsekwencji oparcia struktury scenicznej reprezentacji wizualnej na dwóch typach znaków, czyli symbolach i oznakach, wizualizowane sensory poddane zostają typizacji. Na podstawie relacji symbol–symptom, odnoszącej się do znaków werbalnych, gestycznych i mimiki, określane są zarówno sensory, jak i związane z nimi emocje. Jednak stany mentalne aktora wyrażane poprzez mimikę nie zawsze towarzyszą komunikacji werbalnej. Dlatego w relacji symbol (język werbalny)–symbol (język ikonizacyjny) dominuje warstwa sensów (idei), która nie uaktywnia wyobrażeń (emocji).

System komunikacji scenicznej nakierowany jest więc na reprezentację idei (myśli postaci) oraz stanów mentalnych aktora (emocji). Struktura myślowa postaci skonstruowana jest w taki sposób, by egzemplifikować i potwierdzać zarazem istotność norm moralnych współtworzących indyjski system wartości (*triwarga*), kodyfikujących rodzaje aktywności i sposoby zachowania. Natomiast konstrukcja planu emocjonalnego, któremu podporządkowane są stany mentalne aktora, skonstruowana jest w oparciu o wyobrażenia wzbudzone w aktorze przez działania sceniczne (gesty dłoni, ruchy ciała) kreujące świat przedstawiony. Koherencja dwóch poziomów akcji scenicznej (poziomu prezentacji i poziomu działania) uzyskiwana jest dzięki kategorii ziarna (*bidża*), najważniejszemu z elementów strukturalnych dramatu. *Bidża* — główny czynnik dynamiki akcji, symbolizujący wolę i pragnienie bohatera, jest nadany bohaterowi arbitralnie, określa cel działania bohatera (*phala*). *Bidża* związane jest więc zarówno z planem myśli, jak i z planem emocji.

Z powyższych rozważań wynika, że mikrokosmos sceniczny konstruowany jest dzięki znakom, których znaczenie jest określone arbitralnie lub jest wynikiem związku koniecznego. Taki rodzaj związku między znakiem i znaczeniem można zaobserwować również w relacjach między systemami znakovymi. Zarówno w relacji między znakami werbalnymi i gestycznymi, jak i w relacji między znakami gestycznymi i znakami mimicznymi. Arbitralność i konieczności

to zatem kategorie charakterystyczne dla indyjskiego teatralnego języka scenicznej komunikacji. Specyficzna kodyfikacja, będąca wynikiem opisanego wyżej typu relacji formalno-semantycznych, upodabnia język teatralny do języka rytualnego, a konwencję sceniczną do formy rytualnej. Przyjmując, że język gestów dłoni jest wyróżniającą cechą indyjskiej konwencji scenicznej, warto krótko przedstawić jego ewentualne podobieństwa do języka gestów używanych w rytuale religijnym, wedyjskim, tantrycznym czy agamicznym.

Pytanie jest tym bardziej uzasadnione, że formy poszczególnych gestycznych znaków teatralnych odpowiadają formom gestów rytualnych. Podobieństwo dotyczy zresztą nie tylko formy, w niektórych przypadkach odnosi się także do reprezentowanego sensu. Podstawowe podobieństwa można zaobserwować w przypadku gestów reprezentujących imiona bogów czy ich atrybuty (np. gestach *Waraha*, *padma*, *matsja*, *śankha*, *triśula*, *linga*) oraz w przypadku gestów wskazujących na symboliczne rodzaje działania (np. pochłanianie — *wina-mudra*, pouczenie — *wjakhjana-mudra*, nadanie — *wara-mudra*, ochrona — *abhaja-mudra*). Jednak gesty teatralne i gesty rytualne, mimo identyczności, co do formy, a nawet znaczenia, noszą różne nazwy i są systematyzowane według różnych kategorii, *hasta* lub *mudra*. Różnice w nazewnictwie poszczególnych gestów można znaleźć w tekstach odnoszących się zarówno do rytuału, jak i do teatru, na przykład w *Mudralakszana*, *Agama-kośa*, *Natjaśasta*, *Hasalakszana-dipika* czy *Abhinajadarpana*. Można powiedzieć, że sens reprezentowany przez określony gest jest bezpośrednio powiązany nie z nazwą, jaką nosi, lecz z jego kształtem. Asko Parpola uważa, że sens czy idea reprezentowana przez gest dłoni wynika z:

„Tajemnej wiedzy, dającej wiedzącemu moc oraz kontrolę nad sensem, do którego odnosi się dana forma” (Parpola 1979, s. 141).

Akceptując stanowisko Parpoli, można przyjąć, że właściwy sens znaków składających się na język gestów zależy od tajemnej identyfikacji formy i reprezentowanej przez nią idei, i że to on decyduje o rzeczywistym skutku działania rytualnego oraz o możliwości wpływu na rzeczywistość poprzez działania symboliczne. Jednak sprawcza moc gestów dłoni uzależniona jest w działaniu rytualnym także od recytowanych formuł i aktów mentalnych towarzyszącym gestom. Na strukturę aktu rytualnego składają się (podobnie jak na strukturę aktów teatralnych) słowa, akty mentalne i gesty. W działaniu rytualnym akty mentalne, będące z natury doświadczeniem wewnętrznym, nie są uzewnętrzniane, na przykład jako emocje. W przypadku aktu teatralnego manifestowanie stanów mentalnych aktora jest podstawą wzbudzania estetycznych doznań widza. Można przyjąć, że to właśnie struktura działania rytualnego, czyli szczególny sposób, w jaki połączone są ze sobą słowo, akt mentalny i gest, przeniesiona na grunt teatru, kształtuje stany mentalne aktora, a także determinuje formę ich wyrazu. Dlatego różni aktorzy działający na scenie w ramach skodyfikowanej struktury prezentacji mogą doświadczać podobnych stanów mental-

nych i jednocześnie manifestować je w formie skodyfikowanych emocji. Choć zatem gesty należące do języka teatralnego nie różnią się w sposób zasadniczy od gestów rytualnych, to funkcjonują one w ramach odmiennej struktury. Działanie rytualne jest całkowicie jednorodne, ale i zsynchronizowane. Słowa, akty mentalne i gesty są w nim symultaniczne. W działaniu scenicznym słowo poprzedza gest, lub też towarzyszy mu, akt mentalny jest następstwem słowa i gestu, ponadto towarzyszy mu mimika. Działanie sceniczne jest procesem stopniowym i uwarunkowanym.

Magiczna (metafizyczna) identyfikacja formy i sensu znaków składających się na język gestów teatralnych ma zasadniczy wpływ na rolę, jaką język ten odgrywa w procesie komunikacji scenicznej. Stanowi ona punkt oparcia dla dwojakiej, werbalnej i ikonicznej, prezentacji sensu słów wypowiedzianych przez aktora, a przypisanych postaci, w następstwie czego komunikowany sens zostaje jakby uniezależniony od przekazującego go umownego medium, czyli postaci. Prezentacja ikoniczna umożliwia jednak aktorowi postrzeżenie w rzeczywistym akcie percepcji sensu będącego przedmiotem myśli umownej postaci, a w konsekwencji dopełnienie go doznaniem mentalnym, które następnie zostaje uzewnętrznione poprzez mimikę. Jak widać, język gestów spełnia w systemie komunikacji scenicznej rolę wyjątkową. Na podobieństwo medium, w tym przypadku medium między symbolicznymi sensami języka werbalnego a aktorem, pośredniczy w swoistej translacji treści myślowych na treści odczuwane i postrzegane. Spełniając medialną rolę między postacią i aktorem, teatralny język gestów umożliwia obiektywizację komunikowanych treści. Ponadto determinuje sceniczny sposób prezentacji tak dalece, że świat przedstawiony manifestowany jest jedynie poprzez symbole, wyobrażenia oraz realne stany mentalne i działania aktorskie. Bez odwołania się do języka gestów odszczegółowienie (*sadharanikarana*), nadanie transcendentalnego wymiaru rzeczywistości teatralnej i doświadczeniu estetycznemu nie byłoby możliwe.

BIBLIOGRAFIA

- Anandavardhana, 1956, *Dhvanyaloka (Uddyota I)*, Edited with an Elaborate English Exposition by Sri Bishnupada Bhattacharya, Mukhopadhyay, Calcutta.
- Bharata-Muni, 1950 i 1961, *The Natyaśāstra*, tłum. Manomohan M. Ghosh, Asiatic Royal Society, Calcutta, t. 1–2.
- Bharata-Muni, 1998, *Natyaśāstra*. Text with Introduction, English Translation and Indices by N. P. Unni, t. 1–4, Nag Publishers, Delhi.
- Greimas Algirdas Julien, 1989, *Gramatyka narracyjna i analiza typów mowy*, tłum. Anna Grzegorzczak, w: Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas, *Rytuał i narracja*, PWN, Warszawa.
- Janaki S. S., 1986, *Mudralakshanam*, International Institute of Saiva Siddhanta Research, Mayialadutturani.
- Kautilya, 1988, *Arthaśāstra*, tłum. Sastry R. Sharma, Padam Printers, Mysore.
- Manu Swajambhuwa, 1985, *Manusmṛiti*, tłum. Maria Krzysztof Byrski, PIW, Warszawa.

- Nandikeśvara, 1917, *The Mirror of Gesture, Being the Abhinaya Darpana*. Translated into English by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, Munishiram Manoharlal, Delhi.
- Nandikeśvara, 1975, *Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*, Manisha Granthalaya Private Ltd, Calcutta.
- Parpola Asko, 1979, *Religious Symbols and Their Functions*, Scripta Instituti Donneriani Aboensis X, ed. Biezais Haralda, Almqvist & Wiksell International, Stockholm.
- Pavis Patrice, 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław.
- Pierce Charles Sanders, 1997, *Wybór pism semiotycznych*, tłum. Ryszard Mirek, Andrzej J. Nowak, Znak–Język–Rzeczywistość — Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa.
- Radhakrishnan Sarvepalli, 1951, *Filozofia indyjska*, tłum. Zofia Wrzeszcz, t. 1–2, PAX, Warszawa.
- Rao Ramachandra S. K., 1993, *Mudras in Puja*, w: *Agama-kosha* (Agama Encyclopaedia, t. 8), Kalpatharu Research Academy, Bangalore.
- Saunders Ernest D., 1985, *Mudra*, Princeton University Press, Princeton.
- Saussure Ferdinand de, 1991, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk, PWN, Warszawa.
- Vatsyayan Kapila, 1983, *The Square and the Circle of the Indian Arts*, Roli Books International, Delhi.
- Vatsyayan Kapila, 1992, *Indian Classical Dance*, Publications Division, Delhi.
- Watsyayana Mallanaga, 1985, *Kamasutra*, tłum. Maria Krzysztof Byrski, PIW, Warszawa.

ON THE LANGUAGE OF GESTURE AND ITS FUNCTION IN THE INDIAN SYSTEM OF STAGE COMMUNICATION

Summary

This text presents the process of resemanticising on stage the original meanings attributed to specific hand movements used in classical Indian theatre. The basis for this discussion are chapters from Bharata Muni's *Natyashastra* that related to the systematization of specific hand gestures and the link between the language of gestures and the aesthetic concept of theatre — the theory of "taste" (*rasa*). The discussion concentrates on demonstrating a direct relationship between the meaning of gestures, dramatic space, an actor's body, his facial expressions and gestures and the process of resemanticization. In the conclusion, the process of dramatic resemanticization is presented as the creation of systems of arbitrary signs (presented content and gestural signs) or combinations of symbols (presented content and arbitrary gestural signs) with signs (the emotional context of the presented content, i.e., the actor's facial expression and gestures).

Key words/słowa kluczowe

classical Indian theatre / klasyczny hinduski teatr; *Natyashastra*; *mudra*; *hasta*