



„MIŁOŚĆ WĘZŁEM BYTU W NICOŚCI”

JÓZEF TRETIAK O DRAMACIE STAROINDYJSKIM



„MIŁOŚĆ WĘZŁEM
BYTU W NICOŚCI”

JÓZEF TRETIAK
O DRAMACIE
STAROINDYJSKIM



7. TOM SERII

RADA NAUKOWA:

RENATA CZEKALSKA, ANNA KRASNOWOLSKA, AGNIESZKA KUCZKIEWICZ-FRAŚ,
HALINA MARLEWICZ, JACEK PARTYKA, EWA SIEMIENIEC-GOŁAŚ,
PAWEŁ SIWIEC, PRZEMYSŁAW TUREK

„MIŁOŚĆ WĘZŁEM
BYTU W NICOŚCI”

JÓZEF TRETIAK
O DRAMACIE
STAROINDYJSKIM

WSTĘP I OPRACOWANIE:

HALINA MARLEWICZ



KRAKÓW 2018

Recenzent
dr hab. Iwona Milewska

Projekt okładki
Igor Stanisławski

Na okładce wykorzystano ilustrację z książki Roberta Wighta
*Illustrations of Indian Botany; or Figures Illustrative of Each of the
Natural Orders of Indian Plants*, t. 1, Madras 1840, tabl. 10

Książka finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2013-2017



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

© Copyright Halina Marlewicz, 2018

ISBN 978-83-7638-927-1

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks 12-431-27-43, 12-421-13-87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: www.akademicka.pl

Spis treści

Wstęp	VII
Bieg życia Józefa Tretiaka (1841-1923)	X
Esej <i>O dramacie staroindyjskim</i>	XIX
Tretiaka charakterystyka dramatu indyjskiego	XXXI
Uwagi redakcyjne	XLIV
Józef Tretiak, <i>O dramacie staroindyjskim</i>	1
Przypisy	101
Aneks I. Biogramy autorów i badaczy wymienianych w eseju <i>O dramacie staroindyjskim</i>	122
Aneks II. Słownik sanskryckich terminów technicznych występujących w eseju <i>O dramacie staroindyjskim</i>	129
Bibliografia	155

Wstęp

W archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, w teźce osobowej Józefa Tretiaka nie zachowało się zbyt wiele dokumentów. Jest tam dwustronicowy, własnoręcznie wypełniony dokument zatytułowany *Bieg życia dr-a Józefa Tretiaka, docenta Uniwersytetu Jagiellońskiego*, datowany na 13 lipca 1893 r., gdy Tretiak był w sile wieku i u szczytu kariery naukowej. Drugi życiorys nosi datę 25 maja 1920 r. i napisany został na trzy lata przed śmiercią naukowca i pisarza. Zmieścił się on na ośmiu półstronicach zapisanych odręcznie, najpewniej nie jego ręką, na firmowym papierze Akademii Umiejętności w Krakowie. Pod ostatnią półstronicą widnieją data oraz podpis Tretiaka. Oprócz tego teźca mieści znamieny, także odręcznie napisany dokument z 10 października 1919 r.:

Do liczby ofiar niesłychanego spadku waluty należy prof. Józef Tretiak, który ze swojej emerytury, wynoszącej 8640 mkp¹ [...], w dzisiejszych warunkach nie może się utrzymać z żoną i najmłodszym synem (słuchaczem Uniwersytetu Jagiellońskiego). [...] Prof. Tretiak w 78 roku pracowitego swego życia, poświęconego kształceniu młodzieży najprzód gimnazjalnej, potem uniwersyteckiej oraz po wydaniu długiego szeregu bardzo znaczących dzieł z zakresu historii literatury polskiej zasłużywałby wprawdzie, aby mu ojczyzna dała możliwość spędzenia lat ostatnich życia przynajmniej bez troski o dach nad głową i o kawałek chleba tym bardziej, że w czasie powstania 1863 r. godnie spełnił obowiązek patriotyczny w organizacji powstańczej w Kijowie,

¹ Mkp – marek polskich. Marka polska stała się uznanym środkiem płatniczym na terenie całej Polski w 1920 roku. Dla porównania, numer tygodnika „Nowości Ilustrowane”, wychodzącego w Krakowie, w 1920 roku kosztował 3 marki polskie, w styczniu 1922 r. – 80, a w styczniu 1923 r. – 600 marek polskich.

wskutek czego musiał opuścić kraj rodzinny i tułać się na emigracji w Szwajcarii i we Francji. Ale prof. Tretiak nawet w tak sędziwym wieku pragnie jeszcze pracą własną zasłużyć sobie na udzielanie mu warunków lepszego bytu. Przeto grono profesorów Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, na posiedzeniu 10 października 1919 r. przechwalilo jednogłośnie przesłać Ministerstwu wnioszek o zamianowanie prof. Józefa Tretiaka honorowym profesorem historii literatury polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim z płacą (prócz otrzymywanej emerytury) 6 tysięcy marek i z obowiązkiem prowadzenia 1) dalszych badań w dziedzinie historii literatury polskiej, 2) dwugodzinnych, co tydzień, ćwiczeń ze słuchaczami (objaśnianie autorów polskich), o ile na to prof. Tretiakowi stan jego zdrowia pozwalać będzie.²

W odpowiedzi skierowanej do grona Profesorów Wydziału Filozoficznego UJ już 21 grudnia 1919 r., Ministerstwo „zawiadamia, że Naczelnik Państwa zamianował postanowieniem z dnia 25 listopada 1919 r. emerytowanego profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego D-ra Józefa Tretiaka, profesorem honorowym historii literatury polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim, z ważnością od 1 października 1919 r.”³, równocześnie zarządzając asygnowanie wynagrodzenia w wysokości 500 marek polskich miesięcznie. Ponadtoteczka zawiera inne pisma Dziekanatu Wydziału Filozoficznego, kierowane do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Wszystkie są prośbami o przydzielenie zapomóg pieniężnych różnego rodza-

² Pismo nr 26, z pieczęcią Wydziału Filozoficznego UJ, skierowane do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie przytoczono niemal w całości. Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619. Pismo zacytowano z drobnymi zmianami, polegającymi na uwspółcześnieniu zapisu niektórych wyrazów, ortografii i interpunkcji.

³ Pismo „Do Grona Profesorów Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego z 21 grudnia 1919, Warszawa: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Sekcja Nauki i Szkół Wyższych”, Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

ju, z uwagi na ciężką sytuację materialną emerytowanego i honorowego profesora UJ Józefa Tretiaka. Wystosowywano je regularnie, od grudnia 1919 do września 1922 roku⁴. Na wszystkie prośby, poparte także listami kolegów z katedr historii literatury polskiej i języka rosyjskiego, Ministerstwo odpisywało pozytywnie, przyznając stałe „dodatki drożyznianie” lub dodatkowe, jednorazowe zapomogi do profesorskiej emerytury, przeważnie w wysokości wnioskowanej przez Dziekanat.



1. Józef Tretiak – „Tygodnik Illustrowany” R. 54, 1913, nr 25, s. 494.

W przechowanej w archiwum UJ teczce zachowały się więc przede wszystkim świadectwa starań władz dziekańskich o zapewnienie starszemu już człowiekowi w miarę godnych warunków życia w czasach, gdy nowe państwo polskie zmagало się z wieloma problemami, w tym także gospodarczymi, gdy

⁴ Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

inflacja przeradzająca się w hiperinflację szczególnie dotkliwie wpływała na codzienne życie Polaków, a w przypadku profesora Tretiaka odbierała mu spokojną starość po niezwykle pracowitym życiu. Profesor historii literatury polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i Poznańskiego Tadeusz Grabowski (1871-1960) wspomina:

Czekał jako dawny powstaniec, zmartwychwstania ojczyzny. I oto nadeszło. Przyniosło jednak ośmdziesięcioletniemu starcowi nędzę polskiego emeryta. I stało się, że człowiek, co życie strawił na uprawianiu wiedzy, klepał biedę gorszą od młodzieńczej. [...] Ostatnie miesiące przedstawiały się nieco lepiej. Ale życie uciekało z ciała starca, znękanego cierpieniami własnymi i swoich. [...] Dobroczynna śmierć zamknęła życie w młodości górne i chmurne, a w starości pełne klęski osobistej i domowej.⁵

Grabowski kończy wspomnienia pośmiertne o Tretiaku poruszającymi słowami: „W starych ludziach złote serce miłuję, mówi Słowacki. Miał to serce Tretiak i serca uczniów będą mu towarzyszyły i za grobem”⁶.

Bieg życia Józefa Tretiaka (1841-1923)

Józef Tretiak urodził się 23 września 1841 r. w Małych Biskupcach na Wołyniu. Wywodził się z rodziny drobnych ziemian⁷. O wczesnym okresie jego życia napisano:

⁵ T. Grabowski, *Józef Tretiak (1841-1923)*, „Kurjer Poznański” 1923, R. 18, nr 69 (25 marca), [online:] <<https://polona.pl/item/kurjer-poznanski-r18-nr-69-25-marca-1923,MTc3NzQ1MjE/1/#info:metadata>>.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Śródka, *Uczni polscy XIX-XX stulecia*, t. 4, Aries, Warszawa 1998, s. 394.

[G]imnazjalne nauki odbył w Równem, w r. 1859 zapisał się na uniwersytet Kijowski, gdzie studiował literaturę i historię. Gdy wśród młodzieży polskiej w Kijowie zawiązały się (1860) gminy prowincjonalne należał do gminy wołyńskiej i był po Antonim Chamen i Tadeuszu Bielskim trzecim z kolei jej reprezentantem. Po wybuchu powstania na Rusi (8 maja 1863) był jakiś czas naczelnikiem miasta Kijowa, a potem zastępował komisarza województwa kijowskiego, po zupełnym zaś upadku powstania, zmuszony był opuścić kraj i drogą przez Konstantynopol i Włochy dostał się do Szwajcarii, gdzie studiował rok cały na uniwersytecie zurychskim (1865-66). Potem w Paryżu (1866-1867) uczęszczał na wykłady w Sorbonie i Collège de France.⁸

W życiorysie z 1893 r. Tretiak dodaje, że na kijowskim uniwersytecie studiował na wydziale historyczno-filologicznym w latach 1859-1864⁹. W drugiej połowie 1867 r. przyjeżdża do Galicji i osiedla się we Lwowie. O tym czasie pisze:

Utrzymywałem się z prywatnych lekcji, a poświęcałem się literaturze pięknej, potem przez jakiś czas redagowałem felieton w Gazecie Narodowej. [...] Dwa lata jeszcze uczęszczałem na uniwersytet lwowski 1873-1875, wreszcie pozyskawszy jako obcokrajowiec pozwolenie ministerialne na składanie egzaminu złożyłem go 1877. W r. 1878 otrzymałem prawo obywatelstwa austriackiego i posadę suplanta w gimnazjum niemieckim we Lwowie.¹⁰

Sucha wzmianka „poświęcałem się literaturze pięknej” odnosi się do pisarskich prób Tretiaka. W okresie lwowskim wydał drukiem między innymi poemat liryczny¹¹, powieść historycz-

⁸ *Józef Tretiak. Życiorys* (25 V 1920), Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

⁹ „Bieg życia dr-a Józefa Tretiaka, docenta Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1893”, Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

¹⁰ *Tamże*.

¹¹ J. Trzywdar (J. Tretiak), *Z pogańskich światów, pieśń miłości*, Lwów 1870.

na¹², powieść współczesną¹³ i opowiadanie¹⁴. Zdobyte szlify pisarskie dały mu funkcję pierwszego prezesa Związku Literackiego, pełnioną w latach 1872-1873¹⁵, lecz nie przyniosły mu sławy człowieka pióra. „Na tych próbach – pisze Wiktor Hahn – skończyły się wzloty poetyczne Tretiaka: niezawodnie odczuł, że nie ma warunków ani na poetę, ani na powieściopisarza. Ale te próby nie pozostały bezowocne: wyrobiły w młodym pisarzu zdolności pogłębiania duszy ludzkiej, nauczyły pisać, wpłynęły na barwność późniejszych jego szkiców i studiów literackich”¹⁶. Opinię Hahna można z powodzeniem odnieść i do opracowanego w tej publikacji eseju o dramacie staroindyjskim, napisanym rzeczowo, w oparciu o solidne źródła, ale i przemawiającym do wyobraźni czytelnika obrazowym stylem, ożywiającym tok naukowego opisu.

Zaniechawszy pisarstwa, Tretiak obejmuje posadę nauczyciela szkoły średniej najpierw we Lwowie, potem w Krakowie, gdy się doń przenosi. W tym czasie pisywał do różnorodnych polskich miesięczników studia na temat polskich wieszczów narodowych, aż w 1884 r. „wystąpił z przepiękną monografią o młodości Mickiewicza. *Mickiewicz w Wilnie i Kownie* zadziwiał nie tylko rozległością tła, odtwarzającego całą kulturę Wilna z pierwszych dziesiątków lat dziewiętnastego wieku, nie tylko głębokością wniknięcia w psychologię formującego się poety, nie tylko przenikliwością analiz utworów i wykrywania w nich związków z literaturami obcemi, ale też pięknnością sty-

¹² J. Tretiak, *Królewska para, powieść historyczna*, G. Brudnicki, K. Wild, Lwów 1871.

¹³ Idem, *Pamiętniki Daniela, powieść współczesna*, Drukarnia Karola Pillera, Lwów 1873.

¹⁴ Idem, *Mazurek Szopena, nowella*, Drukarnia Karola Pillera, Lwów 1877.

¹⁵ W. Hahn, *Józef Tretiak 1841-1923*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1923, nr 20/1(4), s. 348.

¹⁶ *Ibidem*, s. 349.

lu”¹⁷. W 1885 r., na podstawie trzytomowego dzieła o Mickiewiczu zdobywa stopień doktora filozofii, pięć lat później habilituje się z historii literatury polskiej (*Mickiewicz a Trembecki*). O jego wykładzie habilitacyjnym tak pisano w „Przeglądzie Tygodniowym”, przy tej okazji nie szczędząc uszczypliwości profesorowi Stanisławowi Tarnowskiemu, kierującemu Katedrą Literatury Polskiej:

Piszą nam z Krakowa: „Tutejsze sfery uniwersyteckie od dłuższego już czasu interesowały się zapowiedzianym wykładem habilitacyjnym znanego krytyka literackiego, d-ra Józefa Tretiaka. Niektórzy nie bez słuszności wyrażali przekonanie, że obecny deklamator literatury polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, p. St. Tarnowski nie zechce dopuścić, aby ktokolwiek (oprócz niewinnych pupilów p. hrabiego) wykladał przedmiot przezeń warendę wzięty. Stało się jednak – dodajmy na szczęście – inaczej. Wczoraj, przed licznym gronem profesorów i studentów habilitował się na docenta dr. Tretiak, a znakomitym swym wykładem, nacechowanym wielką erudycją i głębokim a nie powierzchownym i płytkim zrozumieniem współczesnych kierunków i prądów literackich dowiódł, że stoi na wysokości zadania. P. Tretiak mówił na temat „Głównych prądów literatury polskiej w XIX wieku”. [...] Zbytecznym byłoby dodawać, że główny profesor literatury na krakowskiej Wszechnicy, nieustannie obracający się w zaczarowanym kole ładnie wygłaszanych i na efekciki obliczonych frazesów, zawsze suchy i w pojęciach wsteczny – z niesmakiem spoglądał na swego epigona, obdarzonego, obok wymowy, wykształconym zmysłem literacko-estetycznym, posiadającego w swym mózgowym arsenale nie harmonijkę płaczliwych i wesółych tonów oraz frazesowy kołowrotek, lecz metodę krytyczną, która liczy się nie tylko przeszłością, ale i terażniejszością.¹⁸

¹⁷ T. Sinko, † *Józef Tretiak*, „Czas: wydanie poranne” 1923, nr 64(2), [online:] <<https://polona.pl/item/czas-dziennik-poswiecony-polityce-krajowej-i-zagranicznej-oraz-wiadomosciom-literackim,MjUwODU0NDQ/0/>>.

¹⁸ „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1890, R. 25(29), s. 360, [online:] <<https://polona.pl/item/prz>

Chociaż więc Tretiak został docentem w zakresie literatury polskiej, nie udało mu się uzyskać stosownej katedry. W roku 1893 Tretiak zdobywa więc kolejną docenturę w obszarze języka i literatury ruskiej (w oparciu o rozprawy: *Pro wpływ Mickiewicza na poezycję Szewczenka* oraz o wyrazach polskich w ruszczyźnie). Wszystkie stopnie uzyskuje na Uniwersytecie Jagiellońskim¹⁹. „W r. 1891/2 – pisze o sobie – w półroczu zimowym na zaproszenie wydziału filozoficznego zastępowałem prof. Tarnowskiego w wykładzie historii literatury polskiej”²⁰. W roku 1894, z mocnym poparciem tegoż profesora, Tretiak otrzymuje Katedrę Literatury Małoruskiej. W roku 1895 zostaje profesorem nadzwyczajnym, a od 1898 roku jest już profesorem zwyczajnym. Jego wykłady monograficzne o wzajemnych związkach kultury polskiej z Rusią, dzięki ich ogólnohumanistycznemu porównawczemu i kulturoznawczemu charakterowi, budowały pomost między ówczesną polonistyką i ukrainistyką²¹. O takim charakterze były wykłady *Mickiewicz, Puszkina i ich wpływ na literaturę ruską* oraz *Mickiewicz, Puszkina i Szewczenko*, które zdobyły sobie sporą popularność i były kilkakrotnie powtarza-

eglad-tygodniowy-zycia-spoiecznego-literatury-i-sztuki-r25-nr-29-19-lipca-1890,NDkyNjYyOTk/0/#info:metadata>.

¹⁹ Informacje za życiorysami Tretiaka z teczeki osobowej, Archiwum UJ, sygn. S II 619, a także w oparciu o artykuł Tadeusza Ulewicza (T. Ulewicz, *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim (Ogólny szkic historyczny)*, [w:] *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Katedr*, red. W. Taszycki, A. Zaręba, t. 9, Uniwersytet Jagielloński. Wydawnictwa Jubileuszowe, Kraków 1964, s. 115).

²⁰ „Bieg życia dra Józefa Tretiaka...”, s. 2.

²¹ T. Ulewicz, *op. cit.*, s. 115.

ne²². Śródka twierdzi jednak, że „był przesadnie wymagającym egzaminatorem, mało popularnym wykładowcą”²³.

Uczony zasłynął przede wszystkim jako znawca literatury XIX wieku, a zwłaszcza twórczości Adama Mickiewicza oraz Bohdana Zaleskiego, o którym napisał wysoko cenioną, trzytomową monografię (1911). Wielką zasługą Tretiaka było opublikowanie, z autografów, pamiętników Ignacego Domejki (1903) oraz opracowanie dzieła Oskara Kolberga (*Wołyń. Obrzędy, melodie i pieśni z brulionów pośmiertnych*) wydał Józef Tretiak przy współudziale S. Fischera i F. Szopskiego). Dwutomowe studium *Juliusz Słowacki, dzieje ducha poety* (1904) wywołało swego czasu ogromną burzę w świecie naukowym, a Wilhelm Feldman, jeden z najzagorzalszych krytyków monografii, nie omieszkął użyć wszelkich argumentów, merytorycznych i pozamerytorycznych, by dowieść bezwartościowości tak dzieła, jak i jego autora: „[...] taka próżnia panowała koło imienia p. Tretiaka, że zawiedziona, goryczą napojona jego dusza pożeraniem zagroziła literaturze polskiej”²⁴; „[w] całej naszej literaturze polemicznej trudno o książkę bardziej przesiąkniętą subiektywizmem, mniej maskującą apriorycznie założenia sekciarskie, małostkowe kryteria i indywidualne, żadną insynuacją, żadną złośliwością nie gardzące zabarwienie”²⁵; „[l]icha książka, w lichej poczęta myśli, rychło tedy utonie w niepamięci”²⁶. Po latach, gdy ucichną zaciekle polemiki, w wymagającym

²² T. Lehr-Spławiński, S. Urbańczyk, *Przegląd dziejów słowianoznawstwa w Uniwersytecie Jagiellońskim*, [w:] *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Katedr*, red. W. Taszycki, A. Zaręba, t. 9, Uniwersytet Jagielloński. Wydawnictwa Jubileuszowe, Kraków 1964, s. 174, 201-202.

²³ A. Śródka, *op. cit.*, s. 396.

²⁴ W. Feldman, *Juliusz Słowacki w oświeceniu prof. Tretiaka*, [w:] idem, *Pomniejszychyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Jan Fiszer, Warszawa 1905, s. 64.

²⁵ *Ibidem*, s. 70.

²⁶ *Ibidem*, s. 105.

przecież wyważonej opinii wspomnieniu pośmiertnym o Tretiaku Hahn napisze:

Ocenić dzisiaj rzecz Tretiaka o Słowackim można zupełnie bezstronnie, gdy już przebrzmiały echa zaciętej walki o poetę, roznamiętniającej przeciwników w niebywały sposób. [...] Otóż dziś [...] stwierdzić można, że autor jej, przejęty wobec wielkiego twórcy dziwną, niewyjaśnioną niechęcią, nie zachował wobec niego tej przedmiotowości i bezstronności, jaką dzieła naukowe, poważne powinny się odznaczać. Z drugiej strony ostatnia część pracy Tretiaka, poświęcona twórczości Słowackiego w okresie towianizmu, przynosi rzeczy istotnie nowe, rozświetla pod niejednym względem jego twórczość, toruje nowe drogi w badaniach.²⁷

Zgodzi się na taką opinię także Sinko, który napisze: „Gdy ułożyły się fale oburzenia młodych, którzy monografię o Słowackim przyjęli jako wyzwanie, wszyscy późniejsi badacze uznali kapitalne wartości monografii prof. Tretiaka o Słowackim”²⁸.

Tretiak był nietuzinkową postacią, a jego popularność zapewne można było mierzyć liczbą jego zagorzałych przeciwników. O wiele większe od adwersarzy wydaje się jednak grono osób doceniających jego dokonania naukowe. Z okazji jubileuszu czterdziestopięciolecia pracy uczonego wydano księgę pamiątkową z pracami kolegów i uczniów²⁹. O święcie tym tak pisano:

Jeden z wybitniejszych przedstawicieli typu *gente Ruthenus natione Polonus*³⁰. [...] „Pięćdziesięcioletni docent – pisze prof. Tadeusz Grabowski – wnosił na katedrę zapal młodzieńczy,

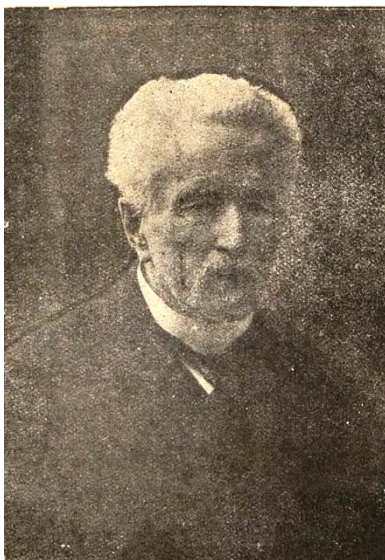
²⁷ W. Hahn, *op. cit.*, s. 350.

²⁸ T. Sinko, *op. cit.*

²⁹ *Pamiętkowa księga ku uczczeniu czterdziestopięcioletniej pracy literackiej prof. dr. Józefa Tretiaka*, Kraków 1913, nakładem autorów księgi, s. XI + 300 + 1 portret.

³⁰ „Z urodzenia Rusin, z narodowości Polak”.

z którym wyjaśniał rozwój literatury polskiej epoki saskiej, interpretował ballady i romanse oraz epopeję litewską Mickiewicza. Jego zdolność pedagogiczna zajaśniała w całej pełni na ćwiczeniach seminaryjnych, które stały się prawdziwą szkołą sumienności, ścisłości, nie tylko dla przyszłych badaczy”.³¹



2. Józef Tretiak – fot. dołączona do notki o jego śmierci – „Nowości Ilustrowane” R. 20, 1923, nr 12, s. 3.

Tretiak był tytanem pracy: „wzorem niezmordowanej pracowitości i sumienności – pisze Hahn – jego dorobkiem literackim śmiało mogłoby się podzielić kilku nawet pracowników”. Dowodem tego jest chronologiczny spis prac naukowca, liczący

³¹ Prof. Józef Tretiak, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, R. 54, nr 25 (21 VI), s. 494, [online:] <<https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-r54-nr-25-21-czerwca-1913,Nzk5Njk2Mw/13/#info:metadata>>.

5 stron zapisanych w dwóch kolumnach drobnym drukiem³². Wśród nich są prace krytycznoliterackie, historycznoliterackie, historyczne, szkice literackie, recenzje, felietony, omówienia, polemiki, wydania krytyczne dzieł literackich, hasła encyklopedyczne, liczące ponad tysiąc stron przekłady z rosyjskiego (F. Dostojewski) i niemieckiego (prace naukowe). Oprócz tego znacząca część prac krytycznoliterackich i recenzji Tretiaka ukazywała się w czasopismach. Z lwowską „Gazetą Narodową” współpracował w latach 1869-1872, pisując dla niej „przeważnie recenzje literackie, sprawozdania teatralne itp. rzeczy”³³. Długie lata pisywał felietony do „Przewodnika Naukowego i Literackiego”, dodatku do „Gazety Lwowskiej”, w którym po raz pierwszy, w dwóch kolejnych częściach, opublikował w 1879 r. esej *O dramacie staroindyjskim*. Swoje teksty zamieszczał także w samej „Gazecie Lwowskiej”, „Czasie”, niekiedy w „Tygodniku Ilustrowanym” itp. Był bez wątpienia cenionym publicystą, o czym zaświadcniają przedruki jego felietonów między innymi w „Dzienniku Poznańskim”, „Kraju” czy krakowskim „Świecie”. Ponadto „dużo rozpraw znalazło się w «Ateneum» i «Bibliotece Warszawskiej», sporo szkiców i studiów w «Pamiętniku Literackim», «Przeglądzie Polskim» i «Przeglądzie Powszechnym»”³⁴.

Był członkiem redakcji „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, członkiem-korespondentem Akademii Umiejętności (1888), członkiem czasowym Polskiej Akademii Umiejętności i sekretarzem Wydziału I AU i PAU. Jego sylwetkę naukową Śródka kreśli następująco: „Twórczość literacką analizował jedynie na drodze ściśle naukowej, bez względu na tendencje polityczne lub religijne utworu [...] jako autor

³² W. Hahn, *op. cit.*, s. 351-355.

³³ *Józef Tretiak. Życiorys* (25 V 1920), Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

³⁴ *Ś.P. Józef Tretiak (*23.IX.1841 w Małych Biskupicach †18.III.1923 w Krakowie)*, „Tygodnik Ilustrowany” R. 64, 1923, nr 16), s. 252, [online:] <<https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-r64-nr-16-14-kwietnia-1923,Nzk5NzUxNQ/3/#info:metadata>>.

był świetnym stylistą”³⁵. Ponadto uczony pozostawił po sobie liczne grono wychowanków: „Ze szkoły prof. Tretiaka wyszli tacy uczeni, jak Ludwik Janowski, niedoszły następca na jego katedrę języka i literatury rękij (niedoszły, bo umarł, nim ją zdołał objąć), slawista Tad. Stanisław Grabowski, polonista Tadeusz Grabowski, romanista B. Kielski, germanista Adam Kleczkowski, orientalista Antoni Śmieszek, dalej poloniści A. Łucki, W. Kozłowski i kilku innych. Samo wyliczenie kierunków ich prac dowodzi, że tylko niewielu wytrzymało przy przedmiocie mistrza, przy literaturze polskiej i ruskiej”³⁶.

Esej *O dramacie staroindyjskim*

Zapomniany dzisiaj esej Tretiaka *O dramacie staroindyjskim* jest epizodem w twórczości naukowej Tretiaka i trudno dojść przyczyn, dla których znakomity badacz z przełomu XIX i XX wieku, historyk literatury polskiej i ruskiej, zajął się tak odległym od swoich zainteresowań tematem. Być może u początków swojej drogi naukowej Tretiak był szczególnie zainteresowany literaturą światową, o czym wzmiankują zarówno Tadeusz Sinko³⁷, jak i Tadeusz Grabowski³⁸. Rejestr jego prac z wczesnego, lwowskiego okresu, od połowy lat 70. do połowy lat 80. XIX wieku ukazuje nam obraz człowieka o bardzo różnorodnych zainteresowaniach, poszukującego swojego miejsca w życiu.

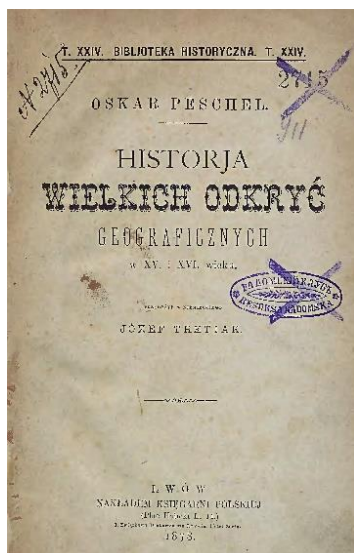
³⁵ A. Śródka, *op. cit.*, s. 396.

³⁶ T. Sinko, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem*: „Recenzje i sprawozdania z poezji, romansów i dzieł historycznych, zamieszczane od 1869 w «Gazecie Narodowej» zaprowadziły go do krytyki literackiej, kazały mu się rozglądać po literaturach obcych (dramat indyjski, epos fiński, romans eksperymentalny Zoli), a potem i własnej”.

³⁸ T. Grabowski, *op. cit.*: „Działalność literacką rozpoczął Tretiak w r. 1860. Pisywał we Lwowie poezje, nowele, szkice krytyczne. Począł rozglądać się po literaturach i zaczął od badań nad dramatem staroindyjskim i epopeją fińską”.

Oprócz zarzuconej twórczości literackiej, w której Tretiak się nie spełnił, zobaczymy tam, między innymi, tłumaczenie *Historii wielkich odkryć geograficznych XV i XVI wieku*, wydane w 1878 r., gdzie *nota bene* mowa o Portugalczykach w Indiach³⁹ oraz prace drukowane w Przewodniku Naukowym i Literackim: *Esej o dramacie staroindyjskim* (1789), opracowania na temat Henryka Sienkiewicza (1880), romansu francuskiego (1880), podziału ludzkości na rasy i szczepy (1880), czy fińskiej epopei *Kalewala* (1882). W „Gazecie Lwowskiej” publikował artykuły o Moliere (1881) i o *Horsztyńskim* Słowackiego (1881).



3. Karta tytułowa książki Oskara Peschela *Historia wielkich odkryć geograficznych w XV i XVI wieku*, wydanej w 1878 roku we Lwowie.

³⁹ O. Peschel, *Historia wielkich odkryć geograficznych w XV i XVI wieku*, przeł. z niemieckiego J. Tretiak, Nakładem Księgarni Polskiej, Lwów 1878, s. 389-409, [online:] <<http://bc.radom.pl/dlibra/doccontent?id=24900>>.

W latach 1882-1883, także w „Gazecie Lwowskiej”, Tretiak pierwszy raz publikował w częściach swoją pracę na temat Mickiewicza w Wilnie i Kownie (1882, 1883)⁴⁰. Opisując barwnie wileński okres w życiu Mickiewicza, pisze on rzecz następującą:

Nigdzie ani przedtem, ani potem nie było w Polsce tak znakomitego zbioru sił uniwersyteckich, jak w owych czasach w Wilnie. Składali się na to i obcy uczeni, jak Frank, Bojanus, Grodek; i swoi, jak Śniadeccy, Jundziłł, Lelewel, Borowski i inni.⁴¹

Wśród wymienionych szczególną uwagę przyciągają nazwiska Gottfrieda E. Grodecka (1762-1825) i Joachima Lelewela (1786-1861). Grodeck lub Grodek, „z zamożnej protestanckiej rodziny gdańskiej”, uważany jest za ojca polskiej filologii uniwersyteckiej. Był profesorem języków wschodnich w gimnazjum akademickim w Gdańsku, posiadał duży księgozbiór orientalistyczny oraz pisał rozprawy z filologii orientальной⁴². Lelewel, uczeń Grodecka, o którym pisze: „człowiek światły, pracowity i prawdziwie uczony, udzielał mi, jakie mógł książki”⁴³ studiował pod jego kierunkiem. Znakomity historyk, autor dopiero co wydanych *Dziejów starożytnych Indii*⁴⁴, po trzyletniej nieobecności ponownie przybył do Wilna w roku

⁴⁰ Wszystkie informacje o pracach Tretiaka z tego okresu podano za: W. Hahn, *op. cit.*, s. 351.

⁴¹ J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza (1798-1824). Życie i poezja*, t. 1, z portretem Mickiewicza z lat młodych, nakładem księgarni K. Grendyszyńskiego, Petersburg 1898, s. 49.

⁴² J. Reychman, *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu*, [w:] *Szkice z dziejów orientalistyki polskiej*, t. 1, red. S. Strelcyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, s. 75.

⁴³ Cyt. za: J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza...*, s. 54.

⁴⁴ Krytyczną edycję tego tekstu opublikowano jako tom 4 serii *Orientalia Polonica* („*Dzieje Starożytne Indii*” Joachima Lelewela, wstęp i oprac. R. Czekańska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015).

1821, w którym też Mickiewicz rozpoczął studia. Lelewel miał ogromne powodzenie jako wykładowca. Sam dziwił się, szczerze, jak się zdaje, tej popularności, w liście do ojca z 9 listopada 1815 roku:

Nie wiem, co tak powabnego słuchacze moi znajdują, bo będąc na ich miejscu możebym się wyrzekł pilności i ciekawości. Błoto mamy, nieprzyjemny czas, niemroźny, ale nieznośnie zimny i wilgotny, a pomimo tego o ciemnej godzinie (Lelewel wykładał od 6tej do 7ej wieczorem) do półtorasta może i więcej ich się zbiera, stąd w sali gorąco i kataru mnie nabawiają.⁴⁵

Wbrew tej na wpół ironicznej uwadze z prywatnej korespondencji Lelewel, już wówczas historyk o międzynarodowej renomie, wzbudził swoim powrotem do Wilna powszechną radość wśród młodzieży, szczególnie skupionej wokół środowiska Filaretów. Mickiewicz, który należał także do gorących zwolenników Lelewela, postanowił uczcić jego przyjazd wierszem⁴⁶. Autor *Do Joachima Lelewela* oraz słuchacz jego wykładów powiadamia czytelnika, że utwór powstał „z okoliczności rozpoczęcia kursu historii powszechnej w uniwersytecie wileńskim, dnia 9 stycznia 1822 r.”. W klasycyzującym panegiryku, o którym Tretiak pisze, iż „tak swoją treścią, jak i formą odróżnia się od wszystkiego co w owym czasie pisał”⁴⁷, Mickiewicz wysławia uwielbianego profesora i jego wykłady:

A tak, gdzie się obrócisz, z każdej wydasz stopy,
 Żeś znad Niemna, żeś Polak, mieszkaniec Europy.

A słońce Prawdy wschodu nie zna i zachodu,
 Równie chętne każdego plemionom narodu,
 I dzień lubiące każdej rozszerzać ojczyźnie,
 Wszystkie ziemie i ludy poczyta za bliźnie.

⁴⁵ Cyt. za: J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza...*, s. 53.

⁴⁶ J. Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, t. 2, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1884, s. 168.

⁴⁷ *Ibidem*.

I dalej:

Lelewelu! [...]
 Wskazujesz nam, co było, co jest i co będzie.
 Pierwszy towarzyskiego widzimy obraz stanu
 Od łożyska Eufratu po wieże Libanu. [...]
 Kserkses ludy podeptał, miasta porozwalał [...]
 Zgubnego Europejczyka umknąwszy rozgromu,
 Poszedł Azyjanina nękać w jego domu,
 A na perskie węzłowiec upuściwszy skronie,
 Drzemał i na bok rzucił ordzewiałe bronie.

A. Mickiewicz, *Do Lelewela* (1882)

Tretiak pisze, iż wiersz do Lelewela wydrukowany został w marcu 1822 r., i to właśnie do niego zdaje się odnosić komentarz adresata utworu: „Brzęczą już lutnie pochwałami, a ja słucham rady Matki Dobrodziejki i bawełnę w uszy kładę”⁴⁸.

Widać, że Lelewel wierszowanym pochwałą ucha nie dawał, ale z pewnością, jak inni profesorowie uniwersytetu wileńskiego, budził w swoich słuchaczach zapał do zdobywania powszechnej wiedzy historycznej w tym także do poznawania historii szeroko rozumianego orientu⁴⁹.

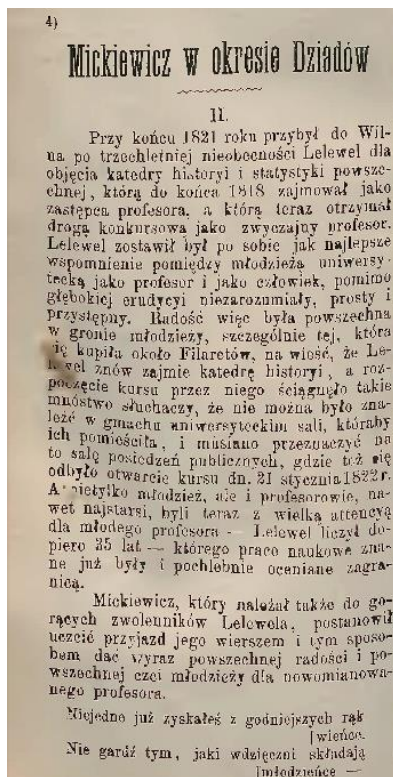
Tretiak, gruntowny znawca życia i dzieła Mickiewicza, wiedział naturalnie o orientalizmie poety i jego trwałym zainteresowaniu staroindyjską myślą i literaturą. W sferze hipotez musi jednak pozostać myśl, że badania nad Mickiewiczem w jego wileńskim okresie, prowadzone zapewne na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX stulecia, były związane z napisanym w 1879 r. esejem *O dramacie staroindyjskim*.

Z rejestru prac z tego okresu wiadomo jednak na pewno, że naukowiec interesował również dramat jako rodzaj literacki oraz jego sceniczne realizacje. Ponadto w rubryce „Teatr” w „Gaze-

⁴⁸ Cytat z listu Lelewela do ojca, datowanego na 27 marca 1822 za: J. Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie...*, s. 175.

⁴⁹ J. Reychman, *op. cit.*

cie Narodowej” oraz w innych czasopismach pisywał recenzje ze spektakli teatralnych.



4. Fragment pracy J. Tretiaka o Mickiewiczu w Wilnie i Kownie, ogłaszanej najpierw w „Gazecie Lwowskiej” w latach 1882-1883. Ilustracje przedstawia wycinek 4 rozdziału pt. *Mickiewicz w okresie Dziadów*, „Gazeta Lwowska” 1883, nr 51 (3 III), s. 1.

Niewątpliwie też okres, w którym żył Tretiak, był naznaczony wielkim zainteresowaniem kulturą, literaturą i cywilizacją

Indii starożytnych. M. K. Byrski wymienia nazwiska kilkunastu autorów niebędących indologami, w tym także i Tretiaka, którzy od początku wieku XIX tworzyli prace na temat klasycznego teatru indyjskiego⁵⁰. Tretiak mógł zatem, podobnie jak jego poprzednicy (K. Brodziński, A. F. Kucharski) czy jemu współcześni (P. Chmielowski, E. Z. Grabowski, J. A. Świącicki i inni) zainteresować się indyjską literaturą w ogóle, a dramatem w szczególności.

Byrski we wstępie do swojego *magnum opus*: *Dramat staroindyjski. Bhasa – Kalidasa* wyraża opinię, iż *Historia literatury indyjskiej* J. A. Świącickiego, wydana w 1901 r., w której czterdzieści stron poświęcono dramatowi indyjskiemu, była jak na owe czasy bardzo solidnym opracowaniem, opartym na uznanych pracach źródłowych w językach europejskich⁵¹. Swoją książkę o literaturze indyjskiej Świącicki wydał w tym samym roku (może rok później), w którym Tretiak wznowił swą rozprawę o teatrze indyjskim w *Szkicach literackich* w niezmienionej formie. Rzeczywiście, w doborze źródeł obcojęzycznych wykorzystanych do opracowania całej *Historii literatury indyjskiej* widoczna jest duża przewaga Świącickiego w stosunku do przedruku eseju Tretiaka, pierwotnie napisanego w 1879 r., a więc ponad dwadzieścia lat wcześniej. Obaj autorzy nie byli zawodowymi indologami, Świącicki wszakże opracował swój rozdział na temat dramatu (s. 327-366), opierając się na dużo

⁵⁰ M. K. Byrski, *Teatr najantycyjnější*, „Pamiętnik Teatralny. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Teatru” R 18, 1969, nr 1/2(69/70), s. 11. Do listy prac wzmiankowanych w tym artykule można dodać jeszcze publikację profesora UJ Karola Mecherzyńskiego pt. *Literatury ludów Wschodnich, poezji greckiej, średniowiecznej, polskiej XVI i XIX wieku*, wydaną w Krakowie w roku 1851. Zawiera ona odczyty publiczne na temat „literatury ludów Wschodnich” wygłaszane w Krakowie przez autora. Ogólne informacje o „poezji dramatycznej” Indii można w niej znaleźć na stronach 34-37.

⁵¹ *Dramat staroindyjski. Bhasa – Kalidasa*, przeł., wstęp i oprac. M. K. Byrski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2017 (*Biblioteka Narodowa*, 260, Seria II), s. CCXXVII.

większej liczbie prac uznanych podówczas badaczy teatru i dramatu indyjskiego⁵². Znał również esej Tretiaka, zamieszczony w „Szkicach literackich” i dobrze się o nim wypowiadał⁵³. Tak u Tretiaka, jak i u Święcickiego pojawiają się nazwiska świetnych badaczy tamtego okresu, takich jak Horace H. Wilson⁵⁴, Christian Lassen⁵⁵ czy Friedrich Max Müller⁵⁶. Mimo że Tretiak w nowym wydaniu eseju nie wykorzystał możliwości uaktualnienia literatury przedmiotu o najnowsze prace, a i nigdy już nie zajął się badaniem dramatu indyjskiego czy literatury indyjskiej, to jednak jego praca nadal posiadała niezaprzeczone walory, zwłaszcza jeśli ją porównać z opracowaniem dramatu staroindyjskiego przez Święcickiego.

⁵² W swojej adnotowanej bibliografii Święcicki przytacza ponad 120 pozycji uznanych wówczas badaczy literatury, historii, kultury, języków i cywilizacji Indii starożytnych. Do opracowania rozdziału o dramacie indyjskim korzystał w pierwszym rzędzie z obszernego, ponad pięćsetstronicowego opracowania Silvaina Léviogo *Théâtre indien* z 1890 roku, a ponadto przywoływał prace jednego z najwcześniejszych angielskich badaczy indyjskiej dramaturgii H. H. Wilsona czy cenionego podówczas wysoko C. Lassena.

⁵³ Poleca korzystanie z „wybornych rozbiórów sztuk głównych prof. Tretiaka, ilustrowanych obfitymi wyjątkami”. (J. A. Święcicki, *Literatura indyjska*, Drukarnia A. T. Jezierskiego, Warszawa 1902, s. 337).

⁵⁴ H. H. Wilson, *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, t. 1-2, Parbury, Allen and Co, London 1827.

⁵⁵ C. Lassen, *Indische Alterthumskunde. Geschichte des Dekhans, Hinterindiens und des Indischen Archipels...*, t. 4, Verlag von L. A. Kittler. Williams & Norgate, Leipzig-London 1861.

⁵⁶ Trzeba jednak zaznaczyć, że obaj autorzy korzystają z różnych prac Müllera. Święcicki sięgnął do angielskich tłumaczeń upanisadów w dwóch tomach z 1879 r. i *Hitopadeśi*, bajek indyjskich, przełożonych na niemiecki w 1844 r. Tretiak korzystał z Müllera *Essays on the Science of Religion*, t. 1, Longmans, Green and Co., London 1867, drugiego tomu *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*, Longmans, Green and Co., London 1867 oraz *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology, Traditions and Customs*, Longmans, Green, and Co., London 1868.

Już zdanie otwierające esej *O dramacie...* pozwala czytelnikowi zobaczyć stosunek autora do dziedzictwa literackiego Indii.

Przez cały ciąg wieków średnich i długo jeszcze po zaświtaniu nowożytnej epoki, Indie Wschodnie⁵⁷ były dla Europy legendowym krajem bogactw i cudów. Ale średniowieczna Europa, rojąc na jawie i we śnie o indyjskich diamentach, perłach i drogich kamieniach [...] nie podejrzewała wcale, jakie skarby innego rodzaju posiada też legendowa kraina. Literatura indyjska była jej zupełnie nieznana. Dopiero wiek osiemnasty znalazł klucz do tych skarbów, dopiero w obecnym⁵⁸ stuleciu ukazały się one w całym blasku przed oczyma zdziwionej Europy.⁵⁹

Krótko po tym wstępie Tretiak zauważa, że „z rodzajów kwitnących w tym dziewiczym jeszcze dla nas lesie poezji indyjskiej na szczególniejszą uwagę zasługuje dramat. Wtajemnicza on nas w starożytne życie Indusów lepiej niż historia, która starożytną przeszłość tego narodu przekształca w fantastyczny chaos, lepiej niż jakikolwiek inny rodzaj poezji”⁶⁰. Atmosfera przychylności dla dokonań Indusów w dziedzinie dramatopisarstwa przenika całą rozprawę Tretiaka. Świącicki z kolei nie omieszkał wyrazić opinii negatywnej. Wprowadza on czytelnika do informacji na temat najważniejszych autorów i ich dzieł, nie kryjąc się z takimi, jednoznacznie niepocholebnymi uwagami:

Przede wszystkim zaznaczyć trzeba, że komediopisarze indyjscy [...] wcale się nie troszczą o życie zwykłe [...], które stanowi krynicę najbogatszą dla sztuk scenicznych. [...] Po wtóre, autorowie wcale się o pomysłowość nie ubiegają. [...] Następnie opi-

⁵⁷ W Europie, od czasu odkrycia Indii właściwych, przez długi czas używano określenia „Indie Wschodnie” dla odróżnienia ich od „Indii Zachodnich”, czyli współczesnej Ameryki.

⁵⁸ Czyli w wieku dziewiętnastym.

⁵⁹ J. Tretiak, *O dramacie staroindyjskim*, s. 2. W całej książce numery stron eseju *O dramacie...* odsyłają do niniejszego wydania.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 3.

sowość [...], bujna i rozwlekła, panuje wszechwładnie nad akcją. [...] Osoby, wykrojone ściśle podług przepisów, są przeważnie figurami szablonowymi: bohaterowie koronowani mówią i działają podług recepty, ich trefnisie, pozbawieni zgoła humoru, operują frazesami bezbarwnymi, a o reszcie osób działających nawet mówić nie warto.⁶¹

Tretiak bardziej od Święcickiego skłonny jest patrzeć na dziedzictwo literackie Indii przez pryzmat paneuropejskiego orientalnego renesansu, kiedy to w świadomości wielkich umysłów XVIII i pierwszej połowy XIX wieku Indie jawiły się jako kolebka jednej, wielkiej cywilizacji Indoeuropejczyków. W duchu ogromnego entuzjasty pokrewieństwa słowiańsko-indyjskiego⁶² – Walentego Skorochoda Majewskiego, chociaż w tonie bardziej wyważonym i w odniesieniu do dużo skromniejszej części indyjskiego dziedzictwa, badacz staroindyjskiego dramatu pisze:

A przecież poezja ta, obfitością swoją prześcigająca grecką, a i pod względem wewnętrznej wartości w niejednym względzie ją przewyższająca, bliższą jest światu słowiańskiemu niż germańskiemu i romańskiemu. Słowianin odnajdzie w niej tyle dobrych i złych cech swego temperamentu: łagodność, bierność, żartobliwość, wzniosłość uczuć, zdolność do poświęceń, zabobonność i w ogóle przewagę wyobraźni nad rozsądkiem. [...] Niemal wszystkie ważniejsze charakterystyczne rysy rodzinne rozpozna w twarzy tego zagubionego przed wiekami, a teraz niespodziewanie odnalezionego brata⁶³.

⁶¹ J. A. Święcicki, *op. cit.*, s. 337-338.

⁶² W. Skorochód Majewski, *O Słowianach i ich pobratymcach część Isza* [...], Drukarnia Wiktora Dąbrowskiego, Warszawa 1816, wstęp (bez numeracji stron): „gdy Słowianie i starożytnie wschodnich Indii ludy stały się szczególniejszym badań moich przedmiotem, musiałem ulec tej to wielowładnej namiętności. [...] Wielkie podobieństwo, które między mową, obyczajami, zwyczajami, prawami, bóstwami starożytnymi Indian i dawnych Iranu mieszkańców, a również starożytnych Słowian dostrzegalem, skłoniło mnie do zebrania rozrzuconych postrzeżeń”.

⁶³ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 2-3.

Ukazanie Świącickiego jako bezwzględnego krytyka indyjskiego dramaturgii, w odróżnieniu od jego miłośnika Tretiaka, byłoby jednak przesadne. Świącicki dostrzega w *Śakuntali* Kalidasy⁶⁴ jakości stylu, urodę opisów przyrody oraz przedstawienie samej głównej bohaterki⁶⁵, ale szczególnie wychwala dramat *Gliniany wózek* przypisywany Śudrace⁶⁶. Obaj pisarze poświęcają dosyć miejsca na opis głównych gatunków dramatu indyjskiego i jego pomniejszych odmian, przedstawiają zwięzłe charakterystyki *dramatis personae*, omawiają, z większym lub mniejszym zacięciem krytycznoliterackim najważniejszych twórców i ich dzieła.

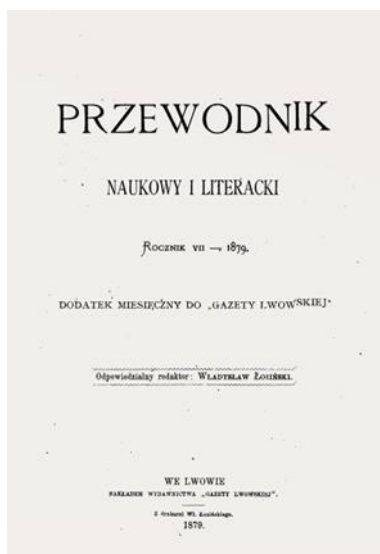
Nie jest jednak tutaj celem porównywać dwa bliskie w czasie opracowania dramatu staroindyjskiego. Te solidne warsztatowo ujęcia są w gruncie rzeczy nieporównywalne. Świącicki to historyk literatury, rzetelnie przedstawiający aktualny stan wiedzy historycznej o staroindyjskim dramacie, chociaż niestroniący od pospiesznych wniosków o wartości przedstawianych utworów. Tretiakowi na rzetelności nie zbywa, chociaż, jak już wspomniano, korzysta z mniejszej ilości opracowań naukowych. W jego rozprawie widać także starania naukowca, który pragnie najpierw poznać szerokie kulturowo-cywilizacyjne tło starożytnych Indii, aby z tą wiedzą przejść w następnej kolejności do przedstawiania historii i swoistej natury dramaturgii z odległego kulturowego kręgu. To zamierzenie uzupełnia pogłębioną, krytycznoliteracką analizą, a dodatkową wartością

⁶⁴ Więcej o tym i innych, wymienianych tu indyjskich dramaturgach w eseju Tretiaka oraz w Aneksie I.

⁶⁵ J. A. Świącicki, *op. cit.*, s. 345-346: „W ogóle ten duch romantyzmu, jaki przenika pierwsze trzy akty utworu, musi chwytać za serce, gdyż samo tło komedii, t.j. przyroda z jej czarami, budzi w duszy czytelnika oddźwięk przyjazny i rozkoszny”. I nieco dalej, na s. 347, Świącicki podsumowuje: „Zalety główne sztuk Kalidasy tkwią w jego stylu obrazowym, w pięknościach języka i w obrazach natury”.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 355: „autor Mricchakatiki miał przede wszystkim inwencję [...] góruje nie tylko pomysłowością, ale i świętą charakterystyką wprowadzonych do sztuki osób”.

opracowania są przekłady, pomimo że Tretiak z pewnością tłumaczył przez medium języków europejskich. To właśnie w przekładach indyjskich dramatów najlepiej widać ową żyłkę stylisty, o której pisali przychylnie doń nastawieni krytycy.



5. Esej Józefa Tretiaka *O dramacie staroindyjskim* ukazał się w „Przewodniku Naukowym i Literackim”, dodatku do „Gazety Lwowskiej” (R. 7, 1879, nr 11-12)

Wszystko, co do tej pory napisano o atmosferze wieku, w którym Tretiak pisał swój esej, o jego poszukiwaniach odpowiedniej dla siebie drogi życiowej, o prawdopodobnych inspiracjach i możliwych wpływach, które przez niezwykłą koincydencję doprowadziły go do stworzenia kompendium wiedzy o staroindyjskim dramacie nie zmienia jednak jednego faktu. Esej był epizodem w życiu naukowym Tretiaka. Nigdy więcej nie zajął się on literaturą tamtego obszaru językowego i kulturowego,

jeśli nie liczyć publikacji fragmentów jego zapośredniczonych przekładów dramatów Kalidasy oraz Bhawabhutiego, drukowanych w antologii literatury światowej⁶⁷.

Była to jednak praca, którą sam autor cenił. W życiorysie z roku 1920, zawartym w teczce osobowej Archiwum UJ, badacz wymienia esej *O dramacie staroindyjskim* wraz z innymi, uznanymi za najważniejsze dokonania naukowymi.

Tretiaka charakterystyka dramatu staroindyjskiego

W I lekcji *Natjaśastry*, opowiadającej o mitycznych początkach teatru indyjskiego, demony przychodzą do Brahmy ze skargą na to, iż zostały one niekorzystnie i niesprawiedliwie ukazane w „pierwszym przedstawieniu”, przygotowanym w niebie przez mitycznego Bharatę⁶⁸. Potraktowano ich jak czarne charaktery, a bogom przydano tylko cechy dobre. Wówczas sam bóg Brahma objaśnia, czym jest teatr (natja):

Stworzyłem wedę o teatrze zasadzającą się na ustalonej kolejności czynów i wydarzeń, jednakowo rozdzielającą pomyślność i niepomyślność zarówno was, panowie demony, jak i bogów. Nie ma w niej jednostronnego przedstawienia was czy bogów. Teatr opowiada o naturze wszystkich trzech światów. Jest w niej nieco obowiązków religijnych i praworządności (*dharmā*), nieco zabaw (*krīdā*), nieco sukcesów materialnych (*artha*), nieco spokoju (*śama*), trochę śmiechu (*hāsyā*), trochę wojny (*yuddha*), trochę zmysłowego spełnienia (*kāma*) i trochę morderstw (*vadha*). Naucza o dharmie tych, którzy dharmie gwałt zadają i o pożądaniu tych, którzy zmysły tylko pragną sycić. Naucza o karze wy-

⁶⁷ *Malati i Madhawa. Dramat w 10-ciu aktach Bhawabhutiego*, przeł. J. Tretiak, [w:] P. Chmielowski, E. Z. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*, t. 1: *Starożytność i wieki średnie*, T. Paprocki, Warszawa 1895, s. 39-41; *Sakuntala Kalidasy*, przeł. J. Tretiak, [w:] *ibidem*, s. 29-38.

⁶⁸ Więcej o Bharacie w Aneksie I.

stępnych, opanowanych poucza o samokontroli. Tchorze dowiedzą się z niej o bohaterstwie, bohaterowie o męstwie, daje mądrość głupcom i wiedzę uczonym. Panowie zyskują świetność, cierpiący – wytrwałość. Potrzebujący zyskuje majątek, kapryśny – stałość.⁶⁹

Sztuka teatralna pełnić ma wielorakie funkcje – nie tylko bawi, ale i poucza, przedstawia wielobarwny obraz świata, nie unika żadnego tematu.

Rupa, z sanskrytu kształt, forma, wygląd, ale także piękno, natura, charakter, czy odzwierciedlenie, to termin używany przez teoretyków dramatu indyjskiego Bharatę, Dhanańdzaję i innych. Słowo rupa konotuje aspekt synkretycznej przecież sztuki dramatycznej – gdyż „kształt, forma”, a w końcu też i „piękno” nasuwają skojarzenia z oglądaniem, a może też z kształtowaniem, odzwierciedlaniem rzeczywistości. Kolejny teoretyk z XI w., Abhinawagupta, powiada, że rupa to tyle co przedmiot postrzegany wzrokiem. Nie bez przyczyny późniejsi indyjscy teoretycy literatury definiują dramat jako poezję lub szerzej literaturę piękną przeznaczoną do oglądania (sansk.

⁶⁹ Bharata, *Natyaśāstra*, I. 106-112, the GRETEL version – an adaptation of the e-text published on the „Sanskrit Documents” server, input by P. Dadegaonkar, S. Krishnapur, H. Bakshi, [online:] <http://gretel.sub.uni-goettingen.de/gretel/1_sanskrit/5_poetry/1_natya/bharanatu.htm>:

*bhavatām devatānām ca śubhāśubhavikalpakāḥ |
karmabhāvānvayāpekṣī nātyavedo mayā kṛtāḥ ||
naikāntato 'tra bhavatām devānām cānubhāvanam |
trailokyāsyāsya sarvasya nātyam bhāvānukīrtanam ||
kvaciddharmaḥ kvacitkrīḍā kvacidarthaḥ kvacicchamaḥ |
kvaciddhāsyam kvacidyuddham kvacitkāmāḥ kvacidvadhāḥ||
dharmo dharmapravṛttānām kāmāḥ kāmopasevinām |
nigraho durvinītānām vinītānām damakriyā ||
klībānām dhārṣṭyajananamutsāhaḥ śūramāninām |
abudhānām vibodhaśca vaiduṣyam viduṣāmapī ||
īśvarāṇām vilāsaśca sthairyam duḥkḥhārditasya ca |
arthopajīvināmartho dhṛtirudvegacetāsām ||*

drśyakāvya), przeciwstawiając go poezji, której należy słuchać (sansk. *śravyakāvya*).

Dramat, „poezja do oglądania” uzyskuje swoją pełnię w realizacji scenicznej. Tretiak nawiązuje do tego w swoim esej, pisząc o scenicznych realizacjach utworów dramatycznych i wymieniając pewne ich cechy. Obszerne, niemal stustronicowe opracowanie dramatu staroindyjskiego autor podzielił na pięć części, przy czym działy od III do V są omówieniem twórczości największych dramatopisarzy, wspartym dłuższymi fragmentami tłumaczeń i streszczeń samych utworów dramatycznych. Tretiak uznał za stosowne wprowadzić czytelnika najpierw w kulturowo-historyczny kontekst cywilizacji indyjskiej. Dlatego w pierwszej części pojawiają wątki związane z cywilizacją hinduską i buddyjską, przy czym należałoby je scharakteryzować jako poetyckie przedstawienie tego dawnego okresu, zasadzające się na wyobraźni bardziej aniżeli na faktach⁷⁰. Interpretacja treści najstarszej ze zbiorów wed *Rigwedy* (ok. 1750 r. p.n.e.) jest jeszcze miejscami zgodna z powszechnym w XIX wieku wyobrażeniem Indii zamieszkałych przez uduchowionych mędrców, ale też podąża za ujęciem komparatystycznym, bliższym wiekowi XX⁷¹.

W części drugiej Tretiak opisuje charakter dramatu indyjskiego, co czyni wyczerpująco i ciekawie. Pisze na przykład:

Charakter indyjskiego dramatu da się bardzo łatwo wyprowadzić z filozoficznych pojęć Indusów o życiu. Jak w duchu Brahmy⁷², owego *tad* wedycznego, *kama*, miłość, pożądanie było twórczym nasieniem, z którego świat cały wybujał, tak i w sztuce dramatycznej Indusów to samo uczucie jest panującym motywem. „Węzeł bytu w nicości”⁷³ staje się głównym, niemal wyłącznym węzłem akcji.⁷⁴

⁷⁰ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 4-5.

⁷¹ *Ibidem*, s. 7-9.

⁷² Pod mianem Brahmy Tretiak rozumie Brahmana – wszechprzenikającą, samoistną substancję; źródło wszechrzeczy.

⁷³ Odwołanie do cytowanego na s. 8-9 esej *O dramacie...* fragmentu hymnu X.129 z *Rigwedy* w tłumaczeniu Lassena. Por.

Tretiak intuicyjnie postrzega analogię między kosmogonicznym wedyjskim obrazem początku świata a zarodkiem staroindyjskiego dramatu. W archaicznym hymnie wedyjskim *tad*, a dokładniej *tad ekam*⁷⁵, *To Jedno*, daje początek całemu istnieniu. Autor eseju identyfikuje *To Jedno* z miłością, która – jak pisze dalej – jest pierwszym twórczym impulsem fabuły dramatycznej. Wedyjski hymn, z którego pochodzi wyrażenie *tad ekam*, ma wiele różnorodnych interpretacji, a związek Tego Jednego z miłością (lub pragnieniem, żądzą – *kāma*) nie jest tak jednoznaczny, jak za Lassenem przedstawia to Tretiak. Niemniej jednak jego intuicja w ciekawej perspektywie pokazuje charakter indyjskiego dramatopisarstwa. W najgłębszym przekonaniu autora miłość, czyli *To Jedno* jest „węzłem bytu w nicości”, jest zarodkiem fabuły wszystkich dramatów staroindyjskich. To miłość, pisze Tretiak, jest jedyną osią fabularną utworów drama-

C. Lassen, *Indische Alterthumskunde, Geographie...*, s. 775: *im Nichtseyen als die Fessel des Seyns*.

⁷⁴ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 17.

⁷⁵ O *Tym Jednym* mowa jest w hymnie X.129 z *Rigwedy*, przytoczonym tutaj w przekładzie C. Galewicza (C. Galewicz, *Z ksiąg Rigwedy*, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002, s. 20):

2. Śmierci ni nieśmiertelności podówczas nie było,
Nie było rozdziału między dniem a nocą,
To Jedno swą wolą bez tchu oddychało.
Nad To Jedno jedyne niczego nie było.
3. Pierwsza była ciemność – ciemnością zakryte
Wszystko to morzem niezgłębionym było,
To Jedno powstawało osłonięte pustką,
A potęga żaru dała mu początek.
4. Najpierw była żądza – pierwsze ziarno myśli,
Ona w posiadanie podówczas To wzięła
Spójnię istnienia z tym, co nie istniało,
Poeci mądrością w sercach odzyskali.

tycznych, przynajmniej tych form, które uważa się za najlepsze, jak nataka czy prakarana⁷⁶:

We wszystkich poważniejszych [dramatach H. M.] [...] panuje ona wszechwładnie. [...] W tematach czerpanych z legend bohaterskich obwija się ona około wojennej treści, jak liana koło drzewa, i wysysa z niej żywotną energię i surowość.⁷⁷

Dla porównania wątku *Tad Ekam*, który na swój sposób wykorzystał Tretiak dla wyjaśnienia źródła inspiracji dramaturgów indyjskich, zwróćmy się ku komentarzom i objaśnieniom Byrskiego dotyczących mitycznych początków indyjskiego dramatu. Mit zawarty w *Natjaśastrze* mówi, że to sam bóg Brahma powołał do życia teatr dla pouczenia ludzi. Uczynił to na prośbę boga Indry, który z niepokojem obserwował świat ludzki popadający w chaos nieprawości. Brahma przekazał wiedzę o teatrze Bharacie, a „pierwsze widowisko”, przygotowane przez mędrca odbyło się w niebie Brahmy. Jego fabuła, gloryfikująca czyny bogów i stawiająca demony w złym świetle, wywołała w tych ostatnich nieopanowany gniew, który doprowadził do bitwy. Według Byrskiego mityczna geneza indyjskiego teatru ma związek z rytuałem ofiarnym. Byrski, w innym niż Tretiak duchu, ale także dążąc ku uchwyceniu swoistości indyjskiej sztuki dramatycznej, odsyła do symbolicznych znaczeń ofiary wedyjskiej, osi życia społeczno-religijnego wedyjskich Arjów:

Fakt, iż mechanizm ofiary reguluje Słowo Wedy sprawia, że ofiara jest działaniem uporządkowanym, i to czyni ją archetypem działania. [...] Owo działanie, przejawiające się również w formie misternych poczynań rytualnych i bez końca podejmowane przez niebian i ludzi, stało się wzorcem wszelkiego działania. Istotą wszelkiego działania jest spalanie. Wszechświat wyłonił się

⁷⁶ Gatunkowe nazwy utworów objaśnia Tretiak w II części eseju. Patrz też Aneks II.

⁷⁷ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 17.

w efekcie autoimmolacji Tego Jednego (*Tad Ekam*), które było na początku.⁷⁸

Myśl znakomitego współczesnego polskiego badacza i interpretatora teatru indyjskiego idzie oczywiście w innym kierunku niż Tretiaka, który, pomimo wszystko, był jedynie rzetelnym autorem tekstu zasadniczo przeglądowego. W dalszej części wywodu Byrski przywołuje „słowa Brahmy” z *Natjaśastry*: „Nie ma takiej dyscypliny ani działania takiego, których nie znajdziesz w teatrze” i przechodząc do symboliki ofiary wedyjskiej, zauważa:

Zgodnie z egzegezą wedyjską motywem sprawczym ofiary stwórczej Osoby – Pana Stworzeń (*Purusza – Pradžapati*) było miłowanie (*kama*), które pragnął zrealizować i dlatego dokonując autoimmolacji rozpostarł czasoprzestrzeń, którą uosabiają niebianie i antyniebianie. W czasoprzestrzeni zaś stworzył istoty, w które sam się wcielił.⁷⁹

Teatr – jak dalej pisze Byrski – to, z jednej strony, analogia do wedyjskiej ofiary stwórczej, a jej przebieg jest paradygmatyczny dla wszystkich innych działań, których celem jest „egzystencjalna reintegracja”, ponowne połączenie się ze stwórczą Osobą. Z taką nadzieją ludzie odprawiają wciąż na nowo ten sam rytuał, w odwiecznym powtarzaniu odzwierciedlając stwórczą moc ofiary. Temu działaniu Byrski przeciwstawia tendencję przeciwną, uosobioną przez „antyniebian” i ich ludzkich odpowiedników. W twórczym starciu działania i przeciwdziałania „narodził się model ludzkiego działania, który na scenie teatru aktor ma oblekać w kształt widowiska”⁸⁰.

W kolejnym etapie opisywania i charakteryzowania form gatunkowych dramatu indyjskiego, Tretiak wskazuje na bierność występujących w sztukach postaci: „Bohater lub bohaterka [...] dramatu potrafi boleć, płakać, mdleć, tęsknić, radować się, za-

⁷⁸ *Dramat staroindyjski...*, s. XLV.

⁷⁹ *Ibidem*, s. XLVIII.

⁸⁰ *Ibidem*, s. XLVIII-XLIX.

chwycać, ale nigdy [...] nie walczy z trudnościami, tylko bolejąc, upada pod nimi i czeka, aż przejdą”⁸¹.

Uwagę przykuwa także rozbudowana charakterystyka postaci dramatów, które Tretiak odmalowuje we florystycznych, roślinnych metaforach:

Ludzie są jak kwiaty, które nie mogą ani wybiec naprzeciw słońca, do którego tęsknią, ani schować się przed burzą, której się lękają, ani sprowadzić rosę, której pragną. Podczas burzy czekają i tęsknią, przypadłszy do ziemi, a kiedy rosa padnie i słońce zaświeci, podnoszą się i rozbłyskują najpiękniejszymi barwami.⁸²

Ta żywo zobrazowana przez Tretiaka „roślinność” postaci dramatu indyjskiego jest przeciwieństwem czymś całkiem odmiennym od bezwolności człowieka wobec bezwzględnej siły z greckiej tragedii. Botaniczna metafora ludzkich charakterów występujących w dramacie indyjskim stawia je bliżej natury, włącza w cykl przyrody i jej praw, które nie są okrutne, lecz jedynie rządzą wszechświatem, a więc też ludźmi, w uporządkowany, hierarchiczny i anonimowy sposób.

Już znając motyw, charakter i rozwiązanie, możemy sobie łatwo przedstawić, jak kapryśną i dowolną jest budowa indyjskiego dramatu. W tragedii greckiej, a jeszcze bardziej w dramacie nowożytnym, charakter jest filarami dramatu, z których dalsza jego budowa się rozwija. W dramacie indyjskim bierność charakterów nie pozwala im być motorami akcji.⁸³

Tretiak zauważa także specyficzną cechę tego staroindyjskiego gatunku literackiego, a mianowicie zakaz ukazywania w dramacie czy na scenie śmierci lub wydarzeń o tragicznym zakończeniu, co tak odróżnia dramaturgię indyjską od grecką. Nie ma w nim miejsca na starogrecką triadę pychy, ślepoty i winy, które wiodą do niechyb-

⁸¹ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 18.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, s. 19-20.

nej *catastrophe*, realizacji chaosu. Tretiak zauważa, że w dramacie indyjskim „Nigdy śmierć bohatera nie rozwiązuje nagromadzonych zawikłań”, ale też z wnikliwością konstatuje:

Wydaje się dziwną rzeczą to unikanie śmierci tam, gdzie życie realne tak mało miało znaczenia, tak mało prawdziwego bytu, gdzie było jednym tylko ogniwem w szeregu złudzeń, przez które dusza ludzka wędrowała, zdążając do swego źródła, a jednak nie sprawiedliwszego nad taki koniec.⁸⁴

Dlatego też w podsumowaniu dociekań o postaciach bohaterów, sposobie zarysowania i prowadzenia fabuły czy cechach wyróżniających staroindyjskie dzieła dramatyczne Tretiak stwierdza: „Akcja więc jest sztuczną, mającą źródło w nadprzyrodzonych siłach lub nadzwyczajnych, nieprzewidzianych wydarzeniach” zaś „Rozwiązanie [...] dramatu jest znowu tak samo, a może bardziej jeszcze dowolnym i kapryśnym jak zawiązanie”⁸⁵.

Badacz nie zamyka jednak omówienia staroindyjskiej sztuki, wskazując głównie na jej braki, zwłaszcza przez porównanie jej z dramatem greckim. Wyliczywszy, z punktu widzenia europejskiego krytyka literatury, niedostatki kompozycyjne utworów dramatycznych oraz konwencji dotyczącej charakterów występujących w nich postaci, zaznacza:

Ale jeżeli bohaterom indyjskim brak energii, to za to obdarzeni są wyżej miary wrażliwością, czułością, która umie łowić i uwydatniać najdrobniejsze wrażenia, najsubtelniejsze odcienie wrażeń. Każdy wypadek zewnętrzny, każda przeciwność, każda wiadomość radosna, w duszy bohatera jak promień w pryzmacie igra mnóstwem barwnych kolorów i wywołuje całe strofy najsubtelniejszych uczuć. Ten harmonijny wylew uczuć gra tak ważną rolę w dramacie, że nieraz w największym rozpędzie zatrzymuje się

⁸⁴ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 20.

akcja, aby mu tylko zrobić miejsce i gotowa cierpliwie czekać bardzo długo.⁸⁶

W pozostałych częściach eseju Tretiak przedstawił zwięzłe sylwetki najważniejszych dramatopisarzy: Kalidasy, Śudraki i Bhawabhutiego, wraz ze streszczeniami i dłuższymi fragmentami przekładów tekstów dramatów. Nie znajdziemy tam wzmianki o najwcześniejszych znanych dramatach klasycznych Bhasy, który najprawdopodobniej żył w przedziale od I w. p.n.e. do I w. n.e. Jego 13 sztuk zostało odkrytych z początkiem XX wieku przez pandita Ganapatiego Śastri w Triwandrum, w Kerali, południowoindyjskim stanie, który je także wydał w 1912 r. Tretiak nie mógł zatem wiedzieć o tym autorze. Nie jest mu także znany Aśwaghosza z ok. 80-150 r. n.e., bramiński konwertyta i pierwszy współcześnie znany dramatopisarz indyjski, którego twórczość nadal nie jest w pełni poznana, bo i do tej pory jego sztuki, o których istnieniu wiadomo z manuskryptów, nie zostały wszystkie odnalezione, nie wspominając już o ich wydaniu czy opracowaniu.

W trzeciej części rozprawy Tretiak przełożył fragmenty dramatów napisanych przez Kalidasa: *Śakuntala*, *Wikramorwaśi* oraz *Malawika i Agnimitra*, i na ponad dwudziestu stronach streścił je i scharakteryzował. Skąpe wiadomości, które przekazuje czytelnikowi Tretiak na temat życia ikonicznego poety Kalidasy, są naturalnie przestarzałe. O jego *Śakuntali* wyraża się nader pochlebnie i w tym względzie nie różni się od Europejczyków, a szczególnie niemieckich romantyków. Gdy w ręce Johanna Gottfrieda Herdera (1744-1803), wielkiego klasyka weimarskiego, trafiła niemiecka adaptacja dramatu, filozof napisał kilka żarliwych listów o utworze, które znalazły się w czwartym zbiorze jego serii *Zerstreute Blätter* [Rozsypane liście]⁸⁷. Pisał Herder, że lekkość i poezja, którą odnalazł w *Sakuntali*, były ważniejsze od wszystkiego, co przeczytał na temat indyj-

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ J. G. Herder, *Zerstreute Blätter*, Vierte Sammlung, K. W. Oettinger, Gotha 1792.

skiej filozofii religii. W euforycznym niemal uniesieniu, nieprzystającym oświeceniowemu przecież umysłowi, odnotował, że to jedno dzieło jest ważniejsze od całej literatury wedyjskiej razem wziętej. W jednym z listów Herder spostrzega z entuzjazmem, że „nic nie dorównuje temu niezrównanemu arcydziełu, będącemu artystyczną syntezą poezji, religii i realizmu”⁸⁸. Wcześniej poznana przez Anglików w przekładzie Sir Williama Jonesa z 1789 r. *Śakuntala*, dzięki Herderowi staje się słynna wśród Niemców, a czterowiersz Goethego, w którym poeta napisał, że dramat ów „ziemię i niebo w jednym słowie” daje poznać, stał się na wieki koronnym argumentem o nieporównanej z niczym świetności utworu⁸⁹. Tak fama o *Sakuntali* poszła w świat. Należy przyznać, że chociaż krytyczne omówienie dramatu Tretiaka pobrzmiwa niekiedy echem słów jej europejskich czcicieli, zwłaszcza niemieckich, stara się on przedstawić utwór w sposób bardziej wyważony. Przede wszystkim, jako młody historyk literatury, przedstawia historię twórczej transformacji fabuły *Śakuntali*, którą warto przytoczyć *in extenso*:

Kalidasa wziął temat do swego dramatu z jednego epizodu *Mahabaraty*, ale znacznie go przekształcił i to w taki sposób, że jego *Śakuntala* stała się mniej dramatyczną od *Śakuntali* z eposu. W tej ostatniej mianowicie daleko mniej cudowności, a daleko więcej naturalności w akcji, prostoty i szlachetności w ogólnych liniach. Nie ma tu wcale przekleństwa, które by odejmowało ludziom pamięć własnych czynów, nic nie słyhać o pierścieniu i jego cudownym znalezieniu, nie ma cudownego porwania *Śakuntali* w górne sfery. Wszystko się odbywa krócej, prościej, naturalniej; wszystko się rozwija z wewnętrznych pobudek, a jeżeli głos z zewnątrz, głos bogów miesza się w tę sprawę, to tylko w stanowczej chwili, aby przed całym narodem dać świadectwo prawdzie, i otrząść wszelki pył wątpliwości z czi *Śakuntali*. I tu Duszjanta nie przypomina sobie *Śakuntali*, gdy ta staje przed nim

⁸⁸ *Ibidem*, s. 290.

⁸⁹ Goethes Werke (Weimarer Ausgabe = W.A. I.4,122. Patrz też końcowy przypis 3 do eseju Tretiaka, gdzie czterowiersz został przytoczony w całości).

i przyprowadza mu syna, ale jest to niepamięć pozorna i umyślna, niezależna o zewnętrznych czarów, a wypływająca z chęci Duszjanty oczyszczenia przed narodem swej żony i swego syna.⁹⁰

W podsumowaniu swojej interpretacji Tretiak wytyka dramatowi „brak prawdziwej dramatyczności” oraz to, że „postać bohatera, właśnie dlatego, że jest on tylko igraszką sił nadprzyrodzonych, nie budzi zajęcia, a jego czułośćkowość często nawet odstręcza”. Dodaje wszakże, iż postać samej Śakuntali uwodzi naturalnym wdziękiem:

Przede wszystkim postać samej Śakuntali. Pełna naturalnego wdzięku, czuła, słodka, ale umiejąca przy tym zachować swoją godność, naiwna, a przecież nie pozbawiona przenikliwości, jest ona doskonałym wcieleniem kobiecego pierwiastka i może właśnie dlatego tak się w niej Goethe rozmiłował, że ujrzał w niej wcielone swoje: *das ewig Weibliche*⁹¹. W każdym jej ruchu i słowie jest wdzięk nieopisany, jest świeżość dziewicza, która się na cały utwór rozlewa i dziwnym go urokiem ozdabia.⁹²

Pisze też Tretiak o poetycznym przedstawieniu natury indyjskiej. W tych opiniach nie różni się od Święcickiego i wielu innych europejskich badaczy tamtego okresu. Pozostałym dramatom Kalidasy poświęca o wiele mniej uwagi. W końcowej interpretacji *Urwaśi zdobytej męstwem* zauważa strukturalne, fabularne i artystyczne podobieństwo między *Śakuntalą* i *Urwaśi...*⁹³, a o utworze *Malawika i Agnimitra* zauważa:

[S]ztuka ta odpowiada naszym komediom intrygi. Ciekawym w niej szczególnie jest to, że zazdrość małżeńska żony względem męża, bardzo często występująca w dramatach indyjskich, uosobioną jest tu aż w dwóch żonach Agnimitry. Dosadniej też [...] maluje się tu z jednej strony uległość mężów względem żon, pozorna wprawdzie, ale posuwająca się do oznak najgłębszej poko-

⁹⁰ J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 45-46.

⁹¹ *Das ewig Weibliche* (niem.) – to, co prawdziwie kobiece.

⁹² J. Tretiak, *O dramacie...*, s. 46-47.

⁹³ *Ibidem*, s. 57.

ry, z drugiej strony niesłychanie swobodne obchodzenie się żon z mężami, wcale nie licujące ze stanowiskiem, jakie zazwyczaj wielożeństwo zakreśla kobietom. Czyż Irawati, zabierając się do obicia męża, to nie prawdziwa herod-baba naszego jednożennego społeczeństwa?⁹⁴

Czwartą części eseju Tretiak poświęcił sztuce *Gliniany wózek*, którą przypisuje się królowi Śudrace. Duże jej fragmenty w swoim przekładzie okrasza odautorskimi komentarzami. Pod względem charakterystyki *Glinianego wózeczka* Tretiak nie odbiega od innych, współczesnych mu opinii, podkreślając „obszerne tło obyczajowe starożytnej Indii” oraz barwne odwzorowanie „całej pstrokacizny jego domowych, towarzyskich, społecznych i politycznych stosunków”⁹⁵. Przytoczmy najbardziej charakterystyczne fragmenty krytycznoliterackie:

Jedną z tych cech dodatnich jest trafna i wyrazista charakterystyka działających osób. Pomiędzy Ćarudattą, szczytem biernej wprawdzie, ale czystej szlachetności i prawości, a Sansthanaką, szczytem pychy, głupoty i przewrotności, ciągnie się długi szereg postaci, z których każda, czy to większą, czy mniejszą rolę odgrywa w sztuce, ma swoją wybitną charakterystykę [...]. Nawet osoby przelotnie ukazujące się w sztuce, jak Śarwilaka, Madanika, dwaj ćandale i inne, nie są mdłymi, konwencjonalnymi figurami, ale noszą na sobie cechy indywidualnej odrębności. Co się zaś tyczy głównych postaci, Ćarudatty, Sansthanaki i Wasantaseyny, to charakterystyka każdej z tych osób stanowi skończoną całość artystyczną.⁹⁶

Tretiak podkreśla też „duch buddyzmu, przewiewający w tej sztuce, a tak rażąco sprzeczny z bramińskim duchem utworów Kalidasy”, a także „buddyjskie usposobienie ducha, buddyj-

⁹⁴ *Ibidem*, s. 60.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 88.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 89.

ską pobłażliwość dla innych, buddyjski niemal pogład na kasty”⁹⁷.

Dramatom Bhawabhutiego: *Mahawiraćarita*, *Malati i Madhawa* oraz *Uttaramaćarita* poświęcił autor w piątej części eseju mniej niż dziesięć stron. Może to był skutek zmęczenia autora intensywną pracą nad obcą i specyficzną literaturą. Albo też może Bhawabhuti nie zainteresował Tretiaka w równym stopniu, co Kalidasa czy Śudraka. Tego już nie będziemy wiedzieć.

Celem niniejszego krytycznego opracowania eseju Józefa Tretiaka *O dramacie staroindyjskim* nie było wytykanie jego niedostatków. Po niemal półtora wieku od jego powstania i tyluż latach intensywnych badań nad teatrem i dramatem staroindyjskim w Indiach, na świecie i w Polsce z łatwością można byłoby wyliczyć jego liczne braki, dowodzić przestarzałości czy udowodniać niewiedzę autora. W próbie ponownego odczytania i zinterpretowania tekstu ważniejsze było zadanie, które można przyrównać do prac archeologa nauki, który w artefakcie odczytuje świadectwa przeszłości.

Badanie historii nauk humanistycznych przypomina o prawie perspektywy, umożliwiającej konkretne ujęcie, na przykład ujęcie istoty i charakteru dramatu staroindyjskiego przez Józefa Tretiaka, polskiego badacza z przełomu XIX i XX wieku. W swoim czasie umożliwiło ono zrozumienie starożytnej sztuki dramatycznej: odległego historycznie i kulturowo zjawiska, natomiast w perspektywie współczesności ujawniło całość „metodologii żywego zrozumienia” (M. Foucault). Archeologia nauki przypomina o dziejowości humanistycznych badań, o metodologicznym i hermeneutycznym filtrze, przez który patrzymy na badany przedmiot – i w tym jest jej wartość.

Halina Marlewicz

⁹⁷ *Ibidem.*

Uwagi redakcyjne

W eseju *O dramacie staroindyjskim* wprowadzono drobne zmiany związane z modernizacją pisowni.

1. Uwspółcześniono pisownię nazw własnych, szczególnie związanych z cywilizacją i kulturą subkontynentu indyjskiego, np.:
Arya, Aryów → Arja, Arjów
Brama → Brahma
braman → bramin
Buddha → Budda
Dhanangaja → Dhanańdźaja
essay → esej
Kandala → ćandala
kszatrya → ksatrija
Nirwana → nirwana
Siwa → Śiwa
sudra → śudra
Surya → Surja
wajsya → wajsja
Rigveda → Rigweda
2. Uwspółcześniono ortografię, poza tymi przypadkami, w których zapis wyrazu pełni rolę rymotwórczą, np.:
buddaizm → buddyzm
3. Pisownia przytaczanych przez Tretiaka sanskryckich wyrazów i fragmentów tekstów została ujednolicona. Poprawiono spolszczone zapisy sanskryckich imion, nazw własnych, tytułów dzieł itp., zgodnie z obecnym zapisem, np.:

Duszmanta → Duszjanta
pritamerdha → *pithamardha*
Sakontala → *Śakuntala*
Saraswati kathabarana → *Saraswatikanthabharana*
Sahitya Derpana → *Sahitjadarpana*
Sâmânyâ → *samanja*
Svakiya → *swakija*
viduszaka → *widuszaka*
wija → *bidža*
vita → *wita*

4. Zmieniono sposób tworzenia numerów przypisów u dołu strony, np.:
niebieski¹) → niebieski¹
5. Ujednolicono skróty, np.:
Rigv., Rv. → RV
6. Niektóre skróty rozwinięto, np.:
J. K. Mość → Jego Królewska Mość
W. K. Mość → Wasza Królewska Mość
7. Wszelkie uwagi i uściślenia redakcyjne ujęto w nawiasy kwadratowe.

O DRAMACIE STAROINDYJSKIM

(PRZEWODNIK NAUKOWY I LITERACKI 1879¹)

Józef Tretiak

Szkice Literackie, seria II

W K r a k o w i e
S p ó ł k a W y d a w n i c z a P o l s k a
1 9 0 1

Przez cały ciąg wieków średnich i długo jeszcze po zaświtaniu nowożytnej epoki Indie Wschodnie² były dla Europy legendowym krajem bogactw i cudów. Ale średnio-wieczna Europa, rojąc na jawie i we śnie o indyjskich diamentach, perłach i drogich kamieniach, o wybornych przyprawach i o cudach świata roślinnego i zwierzęcego, nie podejrzewała wcale, jakie skarby innego rodzaju posiada też legendowa kraina. Literatura indyjska była jej zupełnie nieznaną. Dopiero wiek osiemnasty znalazł klucz do tych skarbów, dopiero w obecnym¹ stuleciu ukazały się one w całym blasku przed oczyma zdziwionej Europy. Arcydzieła tej literatury zaczęto tłumaczyć na wszystkie niemal języki europejskie, a zachwyty, jaki wywołały, najlepiej się uwydatnia w znanym i często powtarzanym czterowierszu, który Goethe napisał po przeczytaniu *Śakuntali*³.

Jednak literatura polska aż dotąd pozostała niemal zupełnie głuchą dla nowo odkrytych skarbów poezji indyjskiej. Tylko w dwóch, trzech podręcznikach znajdują się obszerniejsze o nich wzmianki, tylko jeden cały utwór tej poezji przełożony został na język polski (*Śakuntala*), i to jeszcze przy końcu ubiegłego wieku⁴. A przecież poezja ta, obfitością swoją prześcigająca grecką, a i pod względem wewnętrznej wartości w niejednym względzie ją przewyższająca, bliższą jest światu słowiańskiemu niż germańskiemu i romańskiemu. Słowianin odnajdzie w niej tyle dobrych i złych cech swego temperamentu: łagodność, bierność, żartobliwość, wzniosłość uczuć, zdolność do poświęceń, zabo-bonność i w ogóle przewagę wyobraźni nad rozsądkiem. Wszystkie baśnie, którymi się karmił, będąc dzieckiem, cały świat fantastyczny, którym go opowiadania nianiek otoczyły, znajdzie tam u swego źródła. Niemal wszystkie ważniejsze charakterystyczne rysy rodzinne rozpozna w twarzy tego zagubio-

¹ [Czyli w wieku dziewiętnastym.]

nego przed wiekami, a teraz niespodziewanie odnalezionego brata.

Z rodzajów kwitnących w tym dziewiczym jeszcze dla nas lesie poezji indyjskiej na szczególniejszą uwagę zasługuje dramat. Wtajemnicza on nas w starożytne życie Indusów lepiej niż historia, która starożytną przeszłość tego narodu przekształca w fantastyczny chaos lepiej niż jakikolwiek inny rodzaj poezji. W innych rodzajach poezji indyjskiej odzwierciedla się pewna tylko jakaś strona życia; w dramacie skryształowało się całe życie. Obok mitologii, bohaterskich podań, sielankowych obrazków, filozoficznych i moralnych tematów znajdują się tam obrazy realnych, potocznych stosunków życia^I, które w żadnym innym rodzaju poezji indyjskiej, tak stroniącej od realizmu, nie mogłyby znaleźć dla siebie miejsca. Ta to okoliczność przydaje nadzwyczajną wagę dramatowi i czyni go najbardziej zajmującym, gdy więc chodzi o zaznajomienie publiczności polskiej z poezją staroindyjską, od niego zacząć należy.

Ponieważ jednak w dramacie Indusów wszystkie niemal strony ich życia przeglądają się, jak w zwierciadle, przede wszystkim zaś religia, filozofia i urządzenia społeczne^{II}, wypada mi zatem samą rzecz o nim poprzedzić krótkim poglądem na religijny, filozoficzny i społeczny rozwój życia Indusów. Na tym tle ogólnym wyraźniej zarysują się czytelnikowi kontury staroindyjskiego dramatu, plastyczniej mu się przedstawią jego kształty, barwniejszymi mu się wydadzą jego charakterystyczne cechy.

^I [Potoczne stosunki życia – zwykłe, życiowe okoliczności.]

^{II} [Urządzenia społeczne – ustanowiony porządek, organizacja życia społecznego.]



I

Kiedy przodkowie dzisiejszych Indusów⁵ z chłodnych, nagich, niezbyt urodzajnych wyżyn Paropamizu⁶ po raz pierwszy zstąpili na ziemię indyjską, kiedy roztoczył się przed nimi widok wspaniałych lasów i kwitnących dolin, ze srebrnymi wstęgami olbrzymich rzek, kiedy poczuli powietrze pełne aromatu, ogrzane słońcem i tchnieniem morza napojone, z ust ich wyrwał się okrzyk zachwytu i uwielbienia dla Stwórcy, który takie cuda utworzył. Okrzyk ten przeciąga przez całą *Rigwedę*, najstarszą ze wszystkich ksiąg Indusów, i jest jakby hałsem dla całego ich żywota kontemplacyjnego.

Ale w pierwszych chwilach osiedlenia się nie można było samej oddawać się kontemplacji. Indie były już przed przybyciem tych wędrowców zamieszkane przez ludy innego koloru, innej wiary, innego języka i obyczajów. Musiała wyniknąć walka.

Pierwotna ludność Indii⁷, której szczątki w głębi Dekanu w całej czystości do dziś dnia się przechowały, należała do zagadkowej rasy, zwanej dziś rasą Drawidzką⁸, znacznie gorzej uposażonej od rasy, do której należeli przybysze⁹. Ci ostatni nazywali siebie Arjami i byli bliskimi krewnymi Persów, Greków, Rzymian, Celtów, Germanów i Słowian. Walka, o której przebiegu nic prawie nie wiemy, którego domyślać się tylko możemy, zakończyła się zupełnym tryumfem rasy aryjskiej¹⁰. Pierwotni mieszkańcy albo się poddać musieli i zgodzić na rolę niewolników w nowej społeczności indyjskiej, albo się cofać na południe w niedostępne lasy i góry środkowej Indii. Aryjczycy nie znali wówczas kast¹¹. Były tylko dwa działy: zwycięzców

i zwyciężonych. Różnica była tylko plemienną i określała się wyrazem *varna*, co znaczy po sanskrycku kolor. Aryjczycy, jak wszystkie ludy kaukaskiej rodziny, mieli cerę białą, pierwotni zaś mieszkańcy Indii zbliżoną do murzyńskiej. Kolor ciała, war-na, był znakiem po którym się poznawali zwycięzcy, którym się wyróżniali od wzgardzonej rasy zwyciężonych¹².

Przykład podziału ludności żyjącej społem na dwie ściśle oddzielone od siebie warstwy nie pozostał bez naśladownictwa¹³. Według wszelkiego prawdopodobieństwa bramini naj-przód zaczęli się wydzielać z aryjskiej warny¹⁴. Indusi, jak to będziemy mieli sposobność później się przekonać, oznaczali się głęboką religijnością. U takiego narodu pośrednicy pomiędzy niebem a ziemią nabierają nadzwyczajnego wpływu. Bramini byli takimi pośrednikami i wcześniej zapewne pomyśleli o tym, ażeby wpływem swoim nie dzielić się z pierwszym lepszym Aryjczykiem, któremu by się zechciało wyuczyc świętych hymnów i obrządków i zostać kapłanem. Porozumiewszy się w tym celu, ustanowili dziedziczność bramińskiej godności, na wzór dziedziczności królewskiej władzy. Nie obyło się to bez walki z innymi żywiołami, której ślady widne są w legendach historycznych. Bramini wyszli zwycięsko z tej walki, i rycerstwu, które przez czas jakiś spierało się z nimi o przewagę w narodzie, nie pozostawało nic innego, jak uznać tę przewagę nad sobą, za to wydzielić się z reszty ludności i zająć względem niej mniej więcej takie stanowisko, jakie względem nich zajęli bramini. Tym sposobem powstała druga i trzecia kasta, czyli *warna*¹ (nazwa bowiem podziału plemiennego przeniesioną została na podział społeczny) rycerzy Kszatrjów (od sanskryckiego *χatra* siła, moc¹⁵) i reszty ludności aryjskiej, objętej ogólną nazwą Wajśjów (gospodarzy¹⁶), której zajęciem przeważnie było rolnictwo, a obok tego hodowla bydła i handel^{II}.

^I Kasta jest wyrazem wziętym z języka portugalskiego. Max Müller, *Essays* (przekł. niem.), Leipzig 1869, II, 266. [przypis autora]

^{II} Lassen, *Indische Alterthumskunde*, I, 817. [przypis autora; C. Lassen, 1847-1861, *Indische Alterthumskunde. Geschichte des*

Tym sposobem w łonie samychże¹ Aryjczyków utworzyły się trzy kasty¹⁷, a obok nich, a raczej pod nimi, istniała czwarta kasta zwyciężonych, niewolników, znana pod nazwą *śudra*¹⁸. Dotknięcie śudry znieważało i hańbiło Aryjczyka. Ale bardziej nieczystymi niż śudra były mieszane kasty, które powstały później wskutek małżeństw osób z różnych kast. Duch bramiński, pragnąc zachować nietykalnymi granice kast, rzucił przekleństwo pogardy na owoc mieszanego małżeństwa. Kasta na mocy obyczajów trudniła się jednym wyłącznie rzemiosłem. Wskutek tego wszystkie kasty, czyste i mieszane, oprócz pochodzenia miały jeszcze wspólność zajęcia, przez co bardziej w sobie się spajały, bardziej odgraniczały od innych. Była jeszcze inna wspólność – dialektu. Żywioły^{II} zamknięte w kaście, odgraniczone twardą jej skorupą od reszty warstw społecznych, wybrały swój własny język, dla innych kast niezrozumiały. Tym sposobem dokonał się ów dziwny układ społeczny, jedyny w swoim rodzaju, którego słabe odwzorowanie przedstawia Egipt. Układ ten przetrwał tysiące lat, i mimo potężnych wstrząśnień religijnych i politycznych i dzisiaj istnieje jeszcze, bardzo powoli topniejąc w słońcu chrześcijańskiej cywilizacji¹⁹. Religia Indusów uświęcała ten układ, dając mu boskie pochodzenie²⁰. Według nauki braminów sam Brahma²¹ utworzył kasty i nakazał ludziom żyć w nich; jakże człowiek mógł targać się na dzieło samego Boga?

Pierwotna jednak religia Arjów nie знаła wcale kasty. „Jeżeli ze wszystkimi dokumentami w rękę, powiada Max Müller w swoich *Essays* o kaście, postawimy sobie pytanie: czy kasta taka, o jakiej piszą księgi Manu, i jaka dziś istnieje, stanowiła część najstarszej nauki Wedów? To możemy odpowiedzieć sobie na to pytanie stanowczym „nie”. W hymnach Wedy nie znajdujemy najmniejszego poparcia dla skomplikowanego systemu kast, najmniejszego poparcia dla gorszących przywilejów,

Dekhans, Hinterindiens und des Indischen Archipels..., t. 1-4, Leipzig, London: Verlag von L. A. Kittler. Williams & Norgate.]

^I [Samże – takż sam, tenże sam.]

^{II} [Żywioł – tu: zbiorowość, grupa, środowisko.]

do których roszczą pretensje bramini, najmniejszego poparcia dla poniżającego stanowiska śudrów. Nie ma tam żadnego prawa, które by nie pozwalało rozmaitym kastom narodu żyć z sobą razem, razem jeść i pić, żadnego prawa, które by wzbraniało małżeństwa między osobami różnych kast, żadnego prawa, które by piętnowało dzieci z tych małżeństw pochodzące niestartym znamieniem hańby²².

Atoli religia Indusów doznała w przeciągu wieków wielu przeobrażeń. W najstarszych hymnach nie spotykamy ani nazwiska^I Brahmy, ani Śiwy, ani nazwisk mnóstwa bóstw niższego rzędu, które później weszły w skład mitologicznej hierarchii, a które spłodził i uszykował spekulacyjny duch późniejszych Hindusów. Religia, którą wyznawali Arjowie w pierwszych dobach przesiedlenia się swego do Indii, nosi cudowną barwę pierwotnej świeżości uczuć i dziecięcej naiwności pojęć. Religia ta niebu, albo raczej światłu z niebios spływającemu na ziemię, przypisywała boskość i czciła je w różnych jego objawach. Widok czystego, pogodnego błękitu, oblanego słońcem, musiał niegdyś wywoływać najdoskonalsze uczucia w sercach Arjów, bo czczony też był jako najwyższe bóstwo pod nazwą Indry, co znaczy po sanskrycku błękitne powietrze^{II} (Indra)²³. Ale błękit ten nie zawsze był pogodny; czasami chmurzył się i ciemniał, grzmiał i piorunami miotał; to Indra się gniewa, walczy ze złymi potęgami i zwycięża. W takiej postaci dawano mu nazwę *Rudry* (powietrze grmiące²⁴). Z uszanowaniem nazywano go *diwaspati*²⁵ (władca nieba, *dyaus* niebo, *patir* pan, ojciec, władca) nazwa, która się powtarza w greckim *Zeus pater* i łacińskim *Jupiter*. Niebo nocne przybiera odmienną postać od dziennego; bardziej tajemnicze, bardziej posępne, bardziej groźne, czasami jednak wspaniale wyiskrzzone gwiazdami lub łagodnie oblane srebrnym światłem księżyca. To niebo wydawało się Aryjczykom nową potęgą boską, którą czcili pod nazwą Waruny²⁶ (greckie οὐρανός). Warunę, który był strasznym, gdy patrzył

^I [Nazwisko – tu: imię, miano, nazwa.]

^{II} Lassen I, 756. [przypis autora]

ciemną twarzą, wzywano, aby gniewu swego nie wywierał na ludzi; ponieważ w nocy najłatwiej błądzić, proszono go, aby prowadził ludzi dobrymi ścieżkami; ponieważ w nocy najłatwiej oszukać, okraść i zabić, błagano go, aby oddalał od ludzi wszelką *nirriti*²⁷, nieprawdę. Pomiędzy panowaniem dnia i nocy, Indry i Waruny, jest krótkie panowanie różowej zorzy, którą natychmiast wschodzące słońce rozprasza. Było to dla Indian niewieście bóstwo (*Ušzas*^I, *Aurora*), które fantazja ich szczególnie ukochała i wplotła w różne legendy, dając zorzy postać nimfy niebieskiej^{II}. W Wedach nazywa się zorza córką nieba, wstaje rano i otwiera wrota niebios, nazywa się także córką słońca zrodzoną z nocy^{III}. Słońce było osobno czczone pod nazwą *Surja*²⁸ albo *Mitra*²⁹ (słońce o południu). Wreszcie szereg bóstw światła zamykał *Agni*, ogień. Uważano go za posła do bogów, za pośrednika pomiędzy ludźmi a bogami. Kiedy ofiarę bogom miano przynieść, Agni wspinał się do bogów, budził ich, przywoływał do ofiary i przywoził na wozie zaprzężonym czerwonymi ruma-kami^{IV}.

Tę religię naturalną, ubóstwiającą światło, przynieśli Arjowie z dawnej ojczyzny swojej na wyżynach Paropamizu³⁰; była ona wspólną całej rodzinie indoeuropejskiej, która się stamtąd w różne strony świata rozeszła. Wcześniej jednak pod wpływem przyjaznego klimatu, rozkosznej przyrody, łatwego życia, zaczął się budzić w Aryjczykach na ziemi indyjskiej duch spekulacyjny, pragnący w jedną całość powiązać różnorodność zjawisk i odgadnąć przyczynę i zagadkę ich bytu. Już w Rigwedzie widać, że pierwotna, dziecięca religia nie wystarczała Indusom. Z całą naiwnością i szczerością stawiają oni pytania, na które im dotychczasowa religia nie mogą dać odpowiedzi: „Kto widział pierwszego narodzonego? Gdzie było (wówczas) życie, krew,

^I [Ušzas, sanskr. *ušas* ‘Jutrzenka’.]

^{II} Max Müller, *Essays II*, Vergleichende Mythologie. [przypis autora]

^{III} Lassen I, 762. [przypis autora]

^{IV} Lassen I, 760. [przypis autora]

dusza świata? Kto kiedy pytał o to tego, który by to widział?^I. „Co to był za las, co za drzewo, z którego niebo i ziemię budo- wano? Mądrzy ludzie pytają w duchu swoim, na czym On stał, gdy trzymał światy?”^{II}. W późniejszych hymnach Rigwedy³¹ znajdujemy odpowiedź na to: „Wtedy nie było ani nicości, ani bytu, ani świata, ani powietrza, ani nic ponad tem... Śmierci nie było i nieśmiertelności, nie było różnicy dnia i nocy. Ale *tad* (to) zionęło bez oddechu tylko za pomocą *swadha*^{III}, która w nim była zawartą. Poza nim nie było nic innego. Ciemność była tam: to wszystko było ciemnością osłonięte i nierozdzielnyymi woda- mi; a tę masę pokrytą wydała moc rozmyślenia. Pożądanie (*kāma*, miłość) naprzód utworzyło się w duchu jego i to było pierwotne twórcze nasienie, które mędrzy, spoglądając we wła- sne serce, uznają za węzeł bytu w nicości”^{IV 32}.

Nie dziecinna to już fantazja, wielbiąca zjawiska przyrody i układająca je artystycznie i bez troski o ich wewnętrzny zwią- zek ani o ich przyczynę, ale myśl dojrzała, szukająca jedności w stworzeniu, grzebiąca się w zagadkach życia, mogła stawiać takie pytania, a tym bardziej dawać takie odpowiedzi. Rozmy- ślaniom tym zapewne wyłącznie poświęcili się kapłani, żyjący ofiarami i poza sprawowaniem obrządków wolni od wszelkiej pracy i wszelkich kłopotów życia. Ludowi wystarczała religia dawniejsza, kapłani tworzyli religię nową, mędrszą, odpowied- niejszą ich wykształconym pojęciom. Oni to na miejsce Indry jako najwyższego boga, wprowadzili Brahmana³³, owo *tad*^V nie nazwane jeszcze w Wedach, przyczynę wszechrzeczy, twórcę wszechświata. Ale dla ludu Brahman^{VI} był bóstwem za nadto niepochwytnym; lud czcił ciągle swego Indrę, a prócz tego in- nych bogów późniejszego pochodzenia, bardziej podpadających

^I RV. I. 164, 4. [przypis autora]

^{II} RV. X. 81, 4. [przypis autora]

^{III} Pierwotna siła natury. Wolleim, *National-Literatur sitmm- lieher Völker, des Orients*, I, 12. [przypis autora]

^{IV} Lassen I, 774. [przypis autora]

^V [Tad, sanskr. ‘to’.]

^{VI} [Brahman – bezosobowa przyczyna i źródło stworzenia.]

zmysłowemu pojęciu. Pomiedzy tymi bogami najszerszą część odbierali Wisznu³⁴ i Śiwa. Imię Wisznu spotyka się w Wedach, chociaż bardzo rzadko; Wisznu jest tam czczony jako najwyższy szczyt nieba³⁵ i uważa się za najmędrszego z bogów. Imienia Śiwy nie znają Wedy³⁶; był on pierwotnie, jak się zdaje, wyłącznym bóstwem plemion górskich i od nich cześć jego potem rozeszła się szeroko wśród ludu. Wskazuje na to i główna siedziba jego kultu w Himalajach, Gangadwara i przydomki dawane jemu i jego żonie (Pirisa³⁷, pan gór, jeden z przydomków Śiwy, Parwati, zrodzona w górach, Durga (wawóz) przydomki jego żony³⁸). Kapłani widząc, że sam bezkształtny Brahman nigdy nie będzie mógł się stać bogiem pospółstwa, umyślili postawić obok niego Wisznu i Śiwę, i utworzyć tym sposobem trójcę, która by w kulcie swoim łączyła religię pospółstwa z religią mędrców. Dla uzasadnienia tej trójcy powoływali się na jedno z miejsc Wedy, w którym jest mowa, że najwyższa istność ma trzy stany: tworzenia, utrzymywania i niszczenia. Brahmie w tej trójcy dostało się naczelne miejsce, nie zważając jednak na to połączenie, pozostał on na zawsze niezrozumiałym dla ludu. Był on bogiem mędrców, kapłanów, którzy od jego imienia nazwali siebie *brahmanami*, czyli braminami. Lud dzielił się na wisznuitów i śiwaitów, to jest tych, co czcili przede wszystkim boga Wisznu i tych, co z czcią swoją zwracali się szczególnie do Śiwy.

Bramini, wsparłszy swego Brahme na dwóch filarach, Wisznu i Śiwie, mogli się obawiać, ażeby poza tą trójcą który z mniejszych bogów nie spotęźniał w czci pospółstwa i nie stał się groźnym współzawodnikiem Brahmy. Dlatego jeżeli się gdzie jaki kult szczególnie zbyt rozrastał, łączyli go z kultem Wisznu lub Śiwy, stosownie do tego, gdzie połączenie było naturalniejsze i łatwiejsze. Wskutek tego bogowie ci zgrupowali dokoła siebie mnóstwo różnorodnych mitów i otrzymali mnóstwo przydomków. Znamy już jeden przydomek Śiwy. Prócz tego zwał się on Paśupati, pan zwierząt, Mahadewa, wielki bóg, Dewadewa, bóg bogów itp. Rozliczne nazwy nosi także Wisznu. Charakterystyczną cechą kultu tego boga była wiara w jego

wcielenia, *awatary*. Ponieważ *awatara* po raz pierwszy ukazuje się w eposie³⁹, a przedtem w księgach religijnych nie ma o tym wzmianki, można się więc domyślać¹, że ten dogmat wywiązał się poza szkołą braminów, najpierw w łonie Kszatrijów i był nadto silny, aby bramini nie uważali za stosowne wcielić go do swej nauki. Dogmat ten polegał na wierze w to, że Wisznu zstępował na ziemię w postaci ludzkiej⁴⁰ dla wytępienia złego. Z takich *awatarów* najsłynniejszym jest wcielenie Wisznu w postaci Ramy, bohatera *Ramajany* i w postać Kriszny jednego z bohaterów *Mahabharaty*.

Indra, którego lud czcił nie przestawał, nie został zapomniany przez braminów. Zrobili go oni majordomem nieba, naczelnikiem hufców niebieskich i oddali mu pod władzę zastępy *gandarwów*⁴¹, niższych duchów niebieskich i orszaki *apsar*⁴², nimf boskich. Świat, w którym rozkazuje Indra, jest ogniwem pomiędzy ziemią a szczytem niebios, gdzie w wiecznym pokoju panuje najwyższa trójca (Trimurti⁴³). Świat to ruchliwy jak powietrze, pełen igrzysk, zabaw i walki ze złymi duchami ziemi, zazdrosny o przewagę swoją nad ludźmi i nieraz figle płatający mędrcom, którzy siłą pokuty i rozmyślań mogli się wznieść ponad *gandarwów*. Nie jest on zamknięty dla żywej stopy ludzkiej: zarówno jak nimfy i duchy tego świat schodzą na ziemię i obcują z ludźmi, tak samo i ludzie dopuszczani bywają do oblicza Indry. Naprzeciw jednego z bohaterów *Mahabharaty*, Indysztiry⁴⁴, sam Indra wyjeżdża na złotym wozie i posuwa do tego stopnia gościnność względem śmiertelnika, że nie tylko żywcem go wiezie do nieba, ale i wiernego psa jego, z którym bohater rozstać się nie chce nawet przed bramą niebios, razem z nim na swój wóz zabiera.

Z tego, cośmy dotąd powiedzieli o religii Indusów, można już zauważyć, jak zręcznie umieli bramini powiązać wszystkie odrębne kultury w jeden system i jak pilnie czuwali nad tym, aby się im żadna nić z tego węzła nie wysliznęła⁴⁵. Udało im się zupełnie i osiągnęli za pośrednictwem religii, której klucze

¹ Lassen I, 779. [przypis autora]

w ich się tylko ręką znajdowały, wszechstronne panowanie moralne nad całym narodem, królom, rycerzom i kupcom zostawiając kłopoty rządów politycznych, wojen i gromadzenia skarbów. Bramini nie troszczyli się o skarby; wiedzieli, że panując wszechwładnie nad sercami i wyobraźnią tych, którzy gromadzą bogactwa, pobierać będą znaczny procent od tych bogactw bez wszelkiego trudu własnego. Woleli oni w ustroniu, wygodnie oddawać się rozmyślaniom, korzystając z owoców cudzej pracy i pozyskując coraz większą sławę świętości.

Odosobnienie, pokuta, odgrywa ogromną rolę w życiu indyjskim. Wynika to z pojęcia, jakie Indowie wskutek rozmaitych wpływów, których roztrząsanie przechodzi zakres obecnej pracy, wyrobili sobie o znaczeniu życia realnego. Świat ten według pojęć indyjskiej filozofii, która podobnie jak scholastyczna filozofia średnich wieków jest tylko komentarzem religii⁴⁶, ma wprawdzie za ojca Brahmana, ale matką jego jest Maja, złudzenie⁴⁷. Świat ten o tyle więc tylko ma w sobie prawdziwego bytu, o ile jest podobnym do ojca i o ile dąży do połączenia się z nim na nowo; im bardziej oddala się od niego, tym mniej ma bytu istotnego, tym bardziej staje się złudzeniem. Według teorii filozoficznej Kapili⁴⁸ Brahman⁴⁹ wcielił się tylko w czwartą część świata, trzy czwarte są tylko jakimś zbytecznym, niedorzecznym balastem złudzenia⁵⁰.

Wyrwać się ze złudzenia, powrócić co prędzej do Brahmana, a właściwie roztopić się w Brahmanie – oto cel życia dla mędrca. Dokonać on tego może oderwaniem się od złudzeń życia, od wszelkich zabiegów doczesnych i zatopieniem się myślą w Brahmanie. Martwienie ciała, będącego także złudzeniem, jest tryumfem prawdziwego bytu nad złudnym i jeszcze więcej zbliża mędrca do Brahmana. I siłą pokuty i rozmyślenia może się on wywyższyć ponad niższe duchy niebieskie, ponad świat Indry, wiara, która wskazuje, jak pogardliwie spoglądali bramini na bóstwa przez lud czczone⁵¹.

Doskonałość pokuty pozwala duszy mędrca po śmierci połączyć się z Brahmanem. Bez niej musi ona powrócić na ziemię i wcielić się w inną postać, wędrować dalej przez obszary złud-

nego bytu. Im cnotliwszy był żywot człowieka w poprzedzającym istnieniu, w tym doskonalszy organizm wcieli się dusza tego człowieka i odwrotnie. Według tego więc nawet śudra, nawet ćandala, wyrzutek społeczny, do żadnej z czterech kast nie należący, mógł mieć nadzieję, że dusza jego, czepiając się po drabinie jestestw, wcieli się nareszcie w postać bramina. Inaczej zresztą nigdy by nie mogła dojść do Brahmana.

Mimo więc nieprzekroczonych przepaści między kastami istniała jakaś idealna równość, która osładzać mogła do pewnego stopnia los kast skazanych na pogardę, ale zarazem jeszcze bardziej uprawniała stanowisko naczelnej kasty.

W chwili kiedy bramini ukończywszy stawianą przez wieki budowę swego systemu religijnego, najspokojniej oddawali się panowaniu nad narodem, zjawił się w Indiach człowiek, który potęgą własnej myśli i uczucia wstrząsnął całym tym olbrzymim gmachem społeczno-religijnym, złamał potęgę braminów na kilka wieków, osłabił i omal nie obalił na wieki ich systemu.

Był to Siddhartha, z rodu Śakja, który występując jako reformator, przezwiał się Buddą, to jest *oświeconym*⁵². Budda, jak podają jego biografowie⁵³, był synem jednego z królów indyjskich, należał zatem do kasty Kszatrijów i żył prawdopodobnie w VI wieku przed Chrystusem. Wystąpił on z nauką, która jakkolwiek podkopywała znaczenie braminów i wywracała cały ich system religijny, była przecież tylko konsekwentnym rozwojem bramińskiej filozofii⁵⁴. Jak dla prawowiernych filozofów, tak i dla Buddy cały ten świat jest złudzeniem: jak dla braminów tak i dla Buddy wydobyć się ze złudzenia jest zadaniem życia; jak dla braminów, tak dla Buddy dusza ludzka skazaną jest na wędrówkę: wreszcie i w ostatecznym celu, do którego dąży dusza ludzka, zachodzi wielkie podobieństwo pomiędzy nauką bramińską filozofów a nauką Buddy; tu dążyła do nirwany, to jest do zupełnego wygaśnięcia, tam wprawdzie istnieć nie przestawała w elementach swoich, przechodząc na łono Brahmy, ale zlewając się z nim, traciła swoją osobowość⁵⁵. Panteizm bramiński graniczył z ateizmem Buddy⁵⁶. Budda potrzebował tylko

jeden krok naprzód postawić, aby się ocknąć na gruncie właściwej swojej filozofii.

Nie filozoficzne więc różnice rzuciły taką przepaść pomiędzy braminizmem a buddyzmem, ale różnice innej natury: moralne i społeczne. Bramini wołając, że to życie jest złudzeniem, nie przypomnieli jednak najlepszą część tego złudzenia wykroić dla siebie; co w teorii dla nich nie było godnym zabiegów, w praktyce inaczej wyglądało. Nie dość że pierwszeństwo swoje w narodzie obwarowali religią, ogłaszając podział na kasty dziełem rąk bożych, umieli prócz tego za pomocą sztucznej, skomplikowanej obrzędowości stać się niezbędnymi dla przesądnych Indusów i z religii uczynili istne rzemiosło, przynoszące za leką pracę wielkie dochody. „Bez pomocy braminów, powiada Max Müller¹, nie podobna było uniknąć grzechu. Oni jedni wiedzieli tylko, który pokarm jeść należy, jakim powietrzem należy oddychać, jakie suknie nosić. Oni jedni tylko mogli nauczyć, jakiego boga wzywać, jaką ofiarę przynieść, i najmniejsza omyłka w wygłoszeniu, najmniejsza niedokładność pod względem topienia masła (podczas ofiary) albo długości łyżki, którą w to masło potrzeba było włożyć, sprowadzić mogła nieszczęście na głowę ofiarodawcy. Żadnemu narodowi nie dawało się uczuć w tym stopniu wędzidło nałożone przez księży, jak Indusom pod panowaniem bramińskiego prawa”⁵⁷.

Budda poznawszy filozofię braminów, poznał także ich obrzędowość, obliczoną na wyzyskanie ludu, zrozumiał rozbrat, jaki zachodził pomiędzy teorią a praktyką braminów. „Wszystko jest próżnią, wszystko jest nędzą, wszystko jest cierpieniem”, żyjmy więc tak, jak nędznym i cierpiącym przystoi, oto hasło, z którym powstał, niosąc nową naukę pomiędzy ludzi. Niech nikt nie różni kasty i różnice pomiędzy ludźmi. „Jak cztery rzeki, które wpadają do Gangesu, gdy wody swoje mieszają w świętym strumieniu, tracą wnet imiona odrębne, tak samo wszyscy, którzy wierzą w Buddę, przestają być braminami, kszatrijami, wajśjami, śudrami”. „Bramin tak samo rodzi się z kobiety jak i ćan-

¹ *Essays I*, 212. [przypis autora]

dała. Kiedy bramin umrze, to tak samo jak trupa z innej kasty, uważać go będą za przedmiot nieczysty. Gdzież więc jest różnica?" „Gdyby bramini stali ponad prawem, gdyby za popełnione grzechy nie doznawali nieszczęśliwych następstw, wtedy istotnie mogliby być dumni ze swojej kasty”⁵⁸. „Prawo moje jest prawem łaski dla wszystkich”. „Nauka moja jest jak niebo. Ma ona dość przestrzeni, aby pomieścić wszystkich bez wyjątku, mężczyzn, kobiety, dzieci, ubogich i bogatych”^I. W nauce Buddy nie ma nawet rozdrażnienia przeciw bramynom i ich hipokryzji: jest tam tylko niezmierna litość i ubolewanie nad samym sobą i nad całym światem, który jest tylko „nędzą, złudzeniem, boleścią”⁵⁹.

Metafizyka Buddy nie mogła być przystępną dla ludu, zarówno jak nirwana, ów raj buddyjski, nie mógł być dlań zbyt ponętym. Ale lud nie łamał głowy nad metafizyką; nirwanę potrafił wyobrazić sobie po swojemu, a do nowej nauki garnął się skwapliwie, bo wypowiadała rzeczy niesłychane, zuchwałę, a przecież przez wieki w sercach noszone w mętym przeczuciu i pragnieniu: równość wszystkich ludzi, zniesienie kast. Czystość przy tym moralnych jej przepisów, wobec bramińskiej moralności, polegającej prawie wyłącznie na ścisłym dopełnieniu praktyk obrzędowych, biła w oczy i jednała nowej nauce cześć powszechną. Wielkim płomieniem religijnym zajął się cały półwysp; grzesznicy, zbóje, złodzieje i nierządnicę oczyszczali się w nowym strumieniu łaski i przebaczenia i stawali się gorliwymi wyznawcami i apostołami nowej nauki^{II}. Nawet niektórzy bramini stawali przed Buddą, spowiadali się przed nim z błędów swoich i przyjmowali jego wyznanie wiary. Nastąpił niesłychany przewrót społeczny; na tronach sadowiły się wzgardzone dynastie śudrów⁶⁰. Rozrost buddyzmu był niezmiernie szybki; napełniwszy Indię przedgangesową, rozlał się buddyzm na południe, wschód i północ, użyźniając krainy w mroku barbarzyństwa zostające pierwiastkami indyjskiej cy-

^I Max Müller, *Essays II*, 344. [przypis autora]

^{II} Max Müller, *Essays II*, w in. m. [przypis autora]

wilizacji. I dziś jeszcze jest to religia najwięcej licząca wyznawców. Rozumie się, że im bardziej rozlewał się buddyzm, tym więcej tracił na czystości nauki, i jak w Tybecie na przykład, w grube przechodził bałwochwalstwo.

Rozlawszy się na zewnątrz, po kilku wiekach zaczął tracić buddyzm grunt pod sobą w Indiach; porażony na jakiś czas braminizm zaczął podnosić głowę i w siedem wieków po Chrystusie udało się braminom wytępić do szczętu buddyjskie kacerstwo⁶¹. Wróciło się panowanie braminów, silniejsze jeszcze niż przedtem, ale jeśli między braminami a resztą narodu przepaść stała się jeszcze głębszą niż przedtem, to między niższymi kastami nie było już tak ścisłego rozdziału. Niebawem (w X wieku po Chr.) mieli przyjść apostołowie nowej religii, ale już nie w żółtych sukniach z parasolem w ręku, a wyrazem pokory, współczucia, jak apostołowali buddyści, ale z ogniem i mieczem, wszystko niszczącym w imieniu proroka. Z napadem muzułmanów kończy się dla Indusów epoka samoistnego życia; dalsze ich przejścia nie są nam potrzebne do zrozumienia starożytnego ich dramatu.



II

Charakter indyjskiego dramatu da się bardzo łatwo wprowadzić z filozoficznych pojęć Indusów o życiu. Jak w duchu Brahmy, owego *tad* wedycznego, *kama*, miłość, pożądanie było twórczym nasieniem, z którego świat cały wybujał, tak i w sztuce dramatycznej Indusów to samo uczucie jest panującym motywem. „Węzeł bytu w nicości”⁶² staje się głównym, niemal wyłącznym węzłem akcji. Subtelna poetyka indyjska wylicza wprawdzie niektóre rodzaje sztuk, w których miłość w grę nie wchodzi wcale, ale to są sztuki podobne raczej do naszych cyrkowych przedstawień lub fars niż do dramatu. We wszystkich poważniejszych, z małymi tylko wyjątkami, panuje ona wszechwładnie, z rzadka i jakby ukradkiem dopuszczając inne motywy do działania. W tematach, czerpanych z legend bohaterских, obwija się ona około wojennej treści, jak liana około drzewa, i wysysa z niej żywotną energię i surowość.

Życie jest złudzeniem, mówili bramini, kto dąży do prawdziwego bytu, niech się stara zbliżyć do Brahmy⁶³ za pomocą samotności, rozmyślań, pokuty; życie jest złudzeniem, powtarzali za nimi buddyści, i to złudzeniem bolesnym: kto chce przestać cierpieć, niech się wyzuje ze złudzeń, tym sposobem dojdzie do nirwany. Jedna i druga nauka zupełną nieruchomość ducha uznawała za szczyt jego doskonałości. Wszystko to, co gdzie indziej stanowi potężną dźwignię indywidualnej i zbiorowej działalności: sława, bogactwa, blask władzy materialnej, miało w oczach Indusów podrzędną wartość. Prawdziwą sławę nabiera się przez życie pokutnicze, bogactwo jest niepotrzebne

temu, któremu sława świętości znosi wszystko, cokolwiek potrzeby jego ciała wymagają: prawdziwą władzę, władzę, która nie tylko ziemi, ale i niebiosom może rozkazywać, ma ten tylko, co się wzniosł jak najwyżej do Brahmy⁶⁴. Jest tylko jeden skarb ziemski, na którego widok oczy mędrca gotowe się odwrócić od celu wiecznego zapatrzenia, jeden tylko napój złudzenia, ku któremu gotowe się przychylić jego wargi – jest nim miłość kobiety. Tym sposobem duch indyjski miota się pomiędzy dwoma ostatecznościami, szczytem złudzenia i szczytem bezwzględnej prawdy, nigdy nie umiając uchwycić środka, wiecznie wpadając z jednej ostateczności w drugą.

A ta miłość to nie jest miłość twórcza, potężna, wywołująca silne postanowienia, popychająca do wielkich czynów, jak w poezji romantycznej, ale bierna, pełna skarg, westchnień, tęsknoty i zachwyków. Czułość ze zmysłowością łączy się w niej tak ściśle, że nie wiadomo, która z nich przeważa. Uwielbiającym opisom plastycznych wdzięków ciała nie ma końca w poezji indyjskiej, ale równo z tą zmysłową tęsknotą płyną tony czyste, serdeczne, i wskazują, iż pomimo wielożeństwa kobieta w Indiach zdolną była budzić wyższe uczucia niż sam tylko zmysłowy zapach. Inaczej w istocie wąty by to był „węzeł bytu w nicości” i niegodny tego, aby się nań odwracały oczy mędrca od celu wiecznego zapatrzenia.

Drugą charakterystyczną cechą indyjskiego dramatu stanowi bierność bohaterów. Bohater lub bohaterka tego dramatu potrafi boleć, płakać, mdleć, tęsknić, radować się, zachwycać, ale nigdy woli swej nie rzuca na szalę wypadków, nigdy nie walczy z trudnościami, tylko bolejąc, upada pod nimi i czeka, aż przejdą, aby się znów oddawać zachwytom radości. Jest coś roślinnego w tych charakterach: ludzie są jak kwiaty, które nie mogą ani wybiec naprzeciw słońca, do którego tęsknią, ani schować się przed burzą, której się lękają, ani sprowadzić rosę, której pragną. Podczas burzy czekają i tęsknią, przypadszy do ziemi, a kiedy rosa padnie i słońce zaświeci, podnoszą się i roz błyskują najpiękniejszymi barwami.

Ta roślinność indyjskich charakterów tym wybitniejszą się staje, gdy ją porównujemy z charakterami greckiej tragedii i nowożytnego dramatu. U Greków wprowadzie nad wolą ludzką cięży groźne, ślepe, nieugięte fatum: w spotkaniu z nim wola ludzka upaść musi, ale zanim upadnie, walczy i padając, jeszcze zanosi gromki protest przeciw strasznej potędze⁶⁵. W nowożytnym dramacie⁶⁶ człowiek wyzwolony spod władzy ślepego fatum działa swobodnie, obrawszy cel pragnień, zdąża ku niemu bystro, walczy z przeciwnościami, ugina się, podnosi, cofa, znów naprzód pomyka i jeśli zwycięża, to własną dzielnością, jeśli upada, to pod ciężarem własnych czynów. Bohater indyjski walczy z przeciwnościami, jak drzewo walczy z wichrem; wywijając gałęziami, szumiąc, strącając krople deszczu; ale samo nie wywołuje walki, tylko się jej opiera i czeka, aż Indra nie uspokoi żywiołów. Nigdy też zawodu nie doznaje. Dzięki wmieszaniu się sił wyższych lub szczęśliwemu zbiegowi wydarzeń, tęsknota, cierpienie, rozpacz zamieniają się w trwałą ostateczną radość, jak w powietrzu długie burze i słoty w stałą pogodę. Kochankowie rozłączeni, trapieni rozmaitymi przeciwnościami w końcu się łączą, aby się już więcej nie rozstawać.

Trzecią więc główną cechą charakterystyczną indyjskiego dramatu jest pogodny koniec. Nigdy śmierć bohatera nie rozwiązuje nagromadzonych zawikłań w dramacie. Wydaje się dziwną rzeczą to unikanie śmierci tam, gdzie życie realne tak mało miało znaczenia, tak mało prawdziwego bytu, gdzie było jednym tylko ogniwem w szeregu złudzeń, przez które dusza ludzka wędrowała, zdążając do swego źródła, a jednak nic sprawiedliwszego nad taki koniec. Za cóż mają ginąć ci ludzie, skoro oni sami nic nie zawinili, skoro wszystkie trudności i zawikłania w dramacie niewywołane ich wolą a zaczerpnięte z zewnątrz, skoro są oni jakby trzcina miotaną wśród burzy, trzcina, która przecież nic nie winna wybuchom nawałnicy. Nie zgadzaloby się to ani z mądrością, ani z dobrocią bogów indyjskich, gdyby pozwalali na taką śmierć niezasłużoną.

Już znając motyw, charaktery i rozwiązanie, możemy sobie łatwo przedstawić, jak kapryśną i dowolną jest budowa indyj-

skiego dramatu. W tragedii greckiej, a jeszcze bardziej w dramacie nowożytnym, charaktery są filarami dramatu, z których dalsza jego rozwija się budowa. W dramacie indyjskim bierność charakterów nie pozwala im być motorami akcji. Akcja więc jest sztuczną, mającą źródło w nadprzyrodzonych siłach lub nadzwyczajnych, nieprzewidzianych wydarzeniach. Gdy owym sztucznym, cudownym sposobem nagromadzone zawikłania otoczą bohatera, nie potrafi on potęgą swej woli zerwać tego łańcucha, przebić się przez trudności, a gdy nie wolno mu przy tym zginąć pod ich brzmieniem i tym sposobem rozstrzygnąć zawikłań, potrzeba więc nowych zewnętrznych sprężyn, aby go wydobyły z zawikłań i przywróciły wszystko do równowagi. Rozwiązanie zatem dramatu jest znowu tak samo, a może bardziej jeszcze dowolnym i kapryśnym jak zawikłanie.

Ale jeżeli bohaterom indyjskim brak energii, to za to obdarzeni są wyżej miary wrażliwością, czułością, która umie łowić i uwydatniać najdrobniejsze wrażenia, najsubtelniejsze odcienie wrażeń. Każdy wypadek zewnętrzny, każda przeciwność, każda wiadomość radosna w duszy bohatera jak promień w pryzmacie igrza mnóstwem barwnych kolorów i wywołuje całe strofy najsubtelniejszych uczuć. Ten harmonijny wylew uczuć gra tak ważną rolę w dramacie, że nieraz w największym rozpędzie zatrzymuje się akcja, aby mu tylko zrobić miejsce i gotowa cierpliwie czekać bardzo długo. Samo wydarzenie ma tym sposobem w oczach indyjskiego widza mniejsze znaczenie od wrażeń, jakie wywołuje. A nie tylko świat wydarzeń przegląda się jak w zwierciadle w duszy indyjskiego bohatera; przyroda owa bujna, wspaniała, majestatyczna przyroda Indii trzyma go ciągle jakby w oczarowaniu i każe mu ciągle opiewać swoją wielkość, wspaniałość i potęgę. W jednym z najgodniejszych uwagi dramatów indyjskich pod tytułem *Wózek dziecienny*⁶⁷, który podam następnie w obszerniejszych wyjątkach, cały akt zajęty jest opisem burzy. Bohaterowie wspaniałymi farbami malują jej przebieg, a akcja tymczasem drzemie. Liryzm i to przeważnie opisowy stanowi czwartą zasadniczą właściwość indyjskiego dramatu.

Jak historia była w zupełnym zaniedbaniu u Indusów, tak przeciwnie poetyka uprawiana była gorliwie, jednakże, jak będziemy mieli sposobność zauważyć, przy nadzwyczajnej drobiazgowości i nadzwyczaj subtelnej analizie, wielką odznaczała się płytkością. Za ojca dramaturgii indyjskiej tradycja uważa Bharatę, mityczną postać⁶⁸, która na niebieskim dworze Indry odgrywa rolę dyrektora teatru. Z dzieł dramaturgicznych, które są nam znane, najstarożytniejszym i najobfitszym treścią jest *Daśarupaka*⁶⁹ (dziesięć form albo rodzajów), którego autorem ma być Dhanańdżaja⁷⁰, syn Wisznu¹. Z późniejszych słyną *Saraswathikanthabharana* z XI wieku⁷¹ i *Sahitjadarpana*⁷², dzieląca los wielu dzieł indyjskich, którym żadnej pewnej daty oznaczyć nie można. W tych dziełach duch bramiński, duch kasty wieje tak samo, jak w księgach prawodawczych Manu; sztuka dramatyczna ujęta jest w te same formułki co i życie społeczne. Teatr indyjski nie stawia nieprzebytych granic między treścią poważną a komiczną, jak to czyni teatr grecki, a przeciwnie współ z teatrem romantycznym dopuszcza komizm do utworów poważnych; przy tym tradycja nie zezwala na katastrofę śmiertelną, Indowie więc nie znają tragedii ani w starożytnym, ani w nowszym znaczeniu. Nie znają również prawdziwej komedii, a to u nich, co by mogło mieć pretensję do tytułu komedii, odpowiada naszej farsie. Podział ich dramatu nie polega na jakichś zasadniczych, estetycznych lub etycznych różnicach, a tylko na stopniu większej lub mniejszej znakomitości osób, główną w nim rolę grających. Jest to więc zasada kastowości, zastosowana do dramaturgii.

Sztuki dramatyczne w ogóle dzieli poetyka indyjska na dwa główne działy: *rupaka*⁷³, pierwszorzędne i *uparupaka*⁷⁴, drugorzędne. Pierwsze przeznaczone są dla kast wyższych; przeważa w nich sanskryt, język ksiąg świętych; drugie są dostępne dla wszystkich kast, ponieważ przeważa w nich prakryt, czyli język pospolity⁷⁵. Z pierwszego rodzaju najzaszczytniejsze miejsce zajmuje *nataka*⁷⁶, sztuka, której bohaterem może być tylko król,

¹ Lassen IV, 821. [przypis autora]

jak np. Duszjanta, półbóg jak Rama, lub samo bóstwo jak Kriszna¹. Język powinien się odznaczać czystością i świetnością wyrażań, treść ma być braną przede wszystkim z mitologii lub podań dziejowych. *Prakarana*⁷⁷ już stoi na niższym szczeblu, treść jej może być czystym wymysłem, bohaterem może być minister, bramin, lub nawet znakomity kupiec, bohaterką dziewczyna z dobrego rodu albo weśa⁷⁸, bajadera, jawnoigrzesznica w rodzaju Manon Lescaut⁷⁹ lub damy kameliowej. Poetyka indyjska wylicza następnie kilka rodzajów sztuk treści wojennej, z których *wajoga*⁸⁰ odznacza się tym, że nie dopuszcza żadnej kobiecej roli, że zatem miłość jest z nich wykluczona. Do *rupak* należy także *prahasana*, rodzaj satyrycznej farsy wyśmiewającej wady wyższych kast⁸¹.

Drugorzędnych rodzajów wylicza Wilson⁸² 18^{II}. Jak w *rupakach*, tak i w *uparupakach* różnice między rodzajami polegają głównie na ilości aktów i stanowisku działających osób. Najciekawszymi z drugorzędnych rodzajów są: *sanlapaka*⁸³, gdzie w roli bohatera winien występować kacierz; *Prasthanana*, rodzaj poświęcony wyłącznie najniższym warstwom społecznym, w których bohater i bohaterka są niewolnikami. Uparupaki odznaczały się wesołym, żartobliwym tonem.

Bohater indyjskiego dramatu nazywa się *najaka*⁸⁴; poetyka indyjska klasyfikuje bohaterów na 48 rozmaitych gatunków⁸⁵. I tak wesoły nazywa się *lalita*, szlachetny, cnotliwy *santa*, wspaniałomyślny, ale rozważny *dhirodatta*⁸⁶ itd. Podział ról kobiecych jeszcze bardziej jest drobiazgowy. Najprzód dzielą się kobiety w dramacie na podstawie stosunku swego do mężczyzny: *Swakija* jest żoną własną, *parakija* żoną innego, *samanja* niezależną⁸⁷. Każdy z tych rodzajów dzieli się następnie na gatunki na podstawie wieku. Bohaterka *najika* ma rozmaite nazwy stosownie do wieku swego i do chwilowego stosunku

¹ Klein, *Gesch. des Drama's*, III, 54. [przypis autora; J. L. Klein, 1866, *Geschichte des Drama's*, t. 3.]

^{II} Theater der Hindu's. Aus der englischen Uebertragung des Sanscrit Originals von H. H. Wilson, metrisch übersetzt. I. 21. [przypis autora]

względem swego małżonka lub kochanka⁸⁸. I tak: *khandita* – zasmucona niewiernością ukochanego, *wasakasadźdża* – panna oczekująca kochanka w pełnej toalecie, *abhisarika* – udająca się na schadzkę z ukochanym, *wirahotkanthita* – tęskniąca za oddalonym ukochanym, *kalahantarita* – zagniewana na kochanka, że ją zaniedbuje, *wipralabdha*, która się czuje nieszczęśliwa z powodu, że kochanek nie stawiał się stosownie do obietnicy; *prostitabhartrika*, której mąż na obczyźnie⁸⁹. Godnym jest uwagi, że *parakija*, żona innego, nigdy nie jest przedmiotem miłosnej intrygi.

Typowymi postaciami dramatu są: *pithamarda*⁹⁰ przyjaciel bohatera, który czasem staje się bohaterem pobocznej akcji i *pratinajaka* przeciwnik, nieprzyjaciel głównego bohatera. *Wita*⁹¹ i *widuszaka*⁹² są towarzyszami bohatera żyjącymi na jego koszt. Ale wita musi być towarzyszem dobrze wychowanym, znającym się na muzyce, śpiewie i poezji, kiedy widuszaka jest żartownisem, lubiącym tylko jeść, spać i próżnować – prawiącym płaskie najczęściej koncepty i przedrzeźniającym miłosne zapęły swego pryncypała. Jak wcieleniem włoskiego ludowego komizmu jest arlekin, tak uosobieniem indyjskiego humoru jest ów widuszaka. Humor to, jak już widać z powyższej charakterystyki widuszaki, wcale nie głęboki; głównym składowym żywiołem jego jest żartobliwość, pod którą się rzadko głębsza myśl ukrywa, i parodia. Pod tym względem wielce się różni teatr indyjski od romantycznego, z którym zresztą ma wiele cech wspólnych. W błaznie, który występuje w romantycznym dramacie jako główny przedstawiciel humoru, ukrywa się wszędzie pod szalenstwem słów głęboka spostrzegawczość i trafność sądu, i gryząca ironia, przeciwnie żartobliwość widuszaki jest pozbawioną nie tylko wszelkiej głębi, ale i wszelkiej cierpkości i goryczy, a pociski jego dowcipu nie z żelaza są, ale z ciasta. Darmozjad widuszaka jest zwykle braminem, co nam wskazuje, że pomimo panującej kastowości swoboda głosu i śmiechu w starożytnych Indiach była nie mniejszą od naszej dzisiejszej swobody teatralnej.

Bohaterka ma zwykle przy sobie powiernicę, zupełnie tak jak w greckiej i pseudo-klasycznej francuskiej tragedii. Jest to jedna z najbardziej czynnych osób, ułatwia ona widzenie się kochanków, usuwa przeszkody, które im stają na drodze do połączenia się i w ogóle jest duchem opiekuńczym bohaterki. Po większej części taką powiernicą jest zakonnicą buddyjską, i z tej powagi, jakiej używa w dramacie, można wnioskować, że buddyzm w epoce największego rozwoju sztuki dramatycznej wielkie miał jeszcze w Indiach znaczenie.

Jedności miejsca i czasu nie uznaje dramat indyjski, i zarówno z dramatem nowożytnym wymaga tylko jedności akcji. Co się tyczy liczby aktów, to ta jest najzupełniej dowolną⁹³. Jest wiele sztuk po siedem, po dziesięć aktów, *mahanataka* liczy ich piętnaście. Każdy dramat rozpoczyna *nandi*, wezwanie bóstwa, po czym następuje właściwy prolog (*prastawana*). Występuje wówczas dyrektor teatru *sutradhara* i w rozmowie żartobliwej z jakąś aktorką lub aktorem, biorącym udział w samym dramacie, objaśnia charakter dramatu lub opowiada rzeczy poprzedzające akcję. Zdaje się, że Goethe pisząc swój prolog do *Fausta* (*Vorspiel auf dem Theater*), brał wzór z indyjskiego prologu. Dalej indyjska dogmatyka estetyczna wylicza pięć głównych punktów w rozwoju intrygi. Są to: *bidża*⁹⁴, co znaczy dosłownie ziarno, wypadek, z którego się akcja dramatu rozwija: *bindu*, dosłownie kropla, podrzędne zdarzenie, które popycha akcję; *pataka*, dosłownie chorągiew, epizod służący do szczególnego ozdobienia akcji; *prakari* ma też samo znaczenie w dalszym rozwoju akcji co *bindu* w początku; *karja* jest celem czyli końcem akcji. Jest to zwykle małżeństwo lub połączenie się rozłączonych małżonków. Pomiędzy tymi głównymi punktami jest znowu pięć pośredniczących, z których ostatni *upasanhriti* albo *nirwahana* stanowi katastrofę, czyli zwrot do ostatecznego zakończenia akcji. Katastrofa, jak już wiemy, jest zawsze pomyślną. Pod imionami *praweśaka* i *wiszkambhaka* rozumiano według Lassena⁹⁵ (IV, 827) nie osoby, jak sądzi Wilson, ale sceny, w których aktorzy opowiadali słuchaczom o zdarzeniach, za-

szłych pomiędzy aktami, a niezbędnych do zrozumienia dalszego ciągu akcji.

Również subtelną jest indyjska poetyka w podziale i klasyfikacji dramatycznych namiętności, *rasa*. *Rasa* ma bardzo nieokreślone znaczenie: znaczy dosłownie smak, w przenośni zaś znaczy wrażenie, wywołane jakąś namiętnością na widza lub słuchacza, wreszcie i samą ową namiętność. Tłumaczy się ta wspólność nazwy wspólnością uczuć w widzu i aktorze⁹⁶. Tylko taki widz, naucza mityczny twórca indyjskiej dramaturgii, Bharata, zasługuje na nazwę widza, który się czuje szczęśliwym, kiedy się przedstawione działanie szczęśliwie toczy, a smutnym, gdy to działanie jest smutnym, i drży, gdy przedstawienie sieje trwogę i przestach. *Rasa*, namiętność, powstaje z *bhawa*¹, pewnego usposobienia ducha, i jest jakby szczytem tego usposobienia. Takich głównych *bhawa* wylicza poetyka indyjska osiem: 1) *rati*, pożądanie, którego odpowiednią *rasą* jest miłość, *śringara*; 2) *hasa*, wesołość; szczytem, *rasą* jest radość *hasja*; 3) *śoka*, smutne usposobienie: jego *rasa* to jest smutek głęboki, szczyt smutku, nazywa się tak samo *śoka*, wrażenie zaś wywołane w widzu nazywa się *karuna*, litość; 4) *krodha*, gniewne usposobienie; jego *rasą* jest wybuch gniewu, *raudra*; 5) *utsaha*, wspaniałość, szlachetność; jej *rasą* jest heroizm *wira*; 6) *bhaja*, bojaźń, obawa, szczytem jej *bhajanaka*, przestach, przerażenie; 7) *dżugupsa*, pogarda, szczytem jej *bibhatsa*, obrzydzenie, wstręt; 8) *wismaja*, podziwienie, jej szczytem, *rasą*, *adbhuta*, osłupienie. Niektórzy retorycy dodają dziewiątą jeszcze *bhawa*, którą jest *śanta*, zupełny spokój ducha, wyrzucenie się z wszelkich pragnień, ale żywioł ten, w jakiś bardzo wyjątkowy sposób, chyba tylko jako chwilowy kontrast, mógłby być wprowadzonym do dramatu, gdzie wszystko jest ciągłą walką, pożądaniem i cierpieniem.

¹ [Dokładniej: *sthajibhawa* – trwały stan emocjonalny. Por. Aneks II, hasło *rasa* oraz hasła odnoszące się do poszczególnych *rasa* i *bhawa*.]

Prócz tych głównych podziałów uczuć są jeszcze podziały drugorzędne, są tak nazwane *wjabhicaribhawa*^I, uczucia przelotne, zmienne, których wyliczenie, a jest ich trzydzieści i trzy, znużyłoby tylko czytelnika. Co się zaś tyczy stylu, to poetyka wymienia cztery: *kaiśiki*, styl miły, słodki, przeznaczony dla utworów, w których panuje *śringara*, miłość; *sattwika*^{II}, poważny, dla utworów, w których przeważa *wira*, bohaterstwo; *arabhati*, przerażający, używany w dziełach, w których panuje *bhajanaka* lub *raudra*; wreszcie styl *bharati*, który by można nazwać potocznym: słowo *bharati* bowiem oznacza mowę.

Kastowość, która, jak to już mieliśmy sposobność zauważyć, wycisnęła wybitne piętno na wszystkich objawach życia indyjskiego, która dramatowi Indusów szczególnie nadała charakter, kastowość obdarzyła ten dramat jedną jeszcze właściwością, mianowicie, że osoby dramatu rozmaitym mówią językiem, stosownie do tego, do jakiej kasty społecznej należą. Coś podobnego wprawdzie spotykamy w niektórych włoskich komediach, gdzie występuje naraz kilka dialektów prowincjonalnych, czasami u Szekspira, który swoim Walijszykom i Francuzom każe łącać pocziwą angielszczyznę, a nawet w naszych komedjach ludowych, w których Żydzi i żołnierze z obcej służby mówią wykręconą polszczyzną, naszpikowaną obcymi wyrazami, ale wszystko to dalekie jest od tego, aby stanowiło jakąkolwiek regułę. Przeciwnie, uchodzi tylko jako wyjątek i musi być podanym w dozie bardzo umiarkowanej, aby nas nie raziło i nie budziło w nas wstrętu. W indyjskim dramacie jest to zwyczaj uświęcony przepisami. I nie mogło być inaczej w kraju, w którym każda kasta mówiła odmiennym dialektem. Gdyby w dramacie ćandala, wyrzutek społeczny, lub śudra, pasterz, rolnik, mówił tym samym językiem co król i dworzanie albo tym, którym mówią bramini, byłoby to w oczach Indusów nie tylko obrażą religii, ale i zarazem obrażą prawdy realnej.

^I [Por. hasło *wjabhicaribhawa* w Aneksie II.]

^{II} [Chodzi tu raczej o styl *sattwati*.]

Wiemy już, że sanskrytem nazywał się język ksiąg świętych. Był to język wspólny wszystkim Arjom w pierwszych dobach przesiedlenia się ich na ziemię indyjską, ale w miarę jak rasa aryjska rozsuwała się na półwyspie, w miarę jak tworzyły się i krzepły w sobie kasty, pierwotny język przechowywany w kaście, której zadaniem było pielęgnować religię i mieć zatem ciągle przed oczyma wzory dawnego języka, przeradzał się w innych kastach na mnóstwo odrębnych narzeczy, które wszystkie razem w odróżnieniu od sanskrytu nazwano prakrytem. Języki prakryckie zostają mniej więcej w takim stosunku względem sanskrytu, jak języki romańskie względem łacińskiego, i tak samo jak włoski język od łaciny odróżniają się od sanskrytu większą słodyczą, z przyczyny większego udziału samogłosek.

Owóż sanskrytem, według przepisów *Sahitjadarpany*, winni mówić tylko mężowie znakomici, wysokie stanowisko zajmujący; kobiety odpowiedniego stanowiska niech mówią językiem *śauraseni*, to jest jednym już z narzeczy prakrytu, w śpiewach mają jednak używać innego narzecza, mianowicie *maharasztri*. Mieszkający w pałacach, to jest królowie, rycerze niech mówią językiem *magadhi*^I, służący ich jednak mają mówić odmiennym nieco narzeczem *ardhamagadhi*, które i innym jeszcze przysługuje osobom^{II}. Dalej następują podobne przepisy dla innych stanów. Wyjątkowym sposobem, według niektórych estetyków, mogą mówić sanskrytem królowie, synowie ministrów, rzezańcy i kobiety poświęcone służbie bożej, a także dzieci, bajadery, aktorowie i *apsary*, nimfy niebieskie⁹⁷, jeżeli przez to autor chce okazać ich uzdolnienie^{III}. Ale autorowie nie przestrzegali zbyt ściśle tych przepisów i nie wszystkie narzecza wymienione w teorii znajdujemy w dramatach.

Niewiele wiemy o tym, jak była urządzone scena indyjska. O stałych teatrach nie znajdujemy nigdzie wzmianki. Natomiast mamy szczegółowy opis w *Sangitaratnakara*, jak wyglądała sala

^I Lassen IV, 829. [przypis autora]

^{II} [Por. też hasłowe informacje o językach w Aneksie II.]

^{III} Lassen IV, 630. [przypis autora]

przeznaczona dla tańca i śpiewu, zwana *sangitaśala*. Miał taką salę każdy pałac książęcy. Zapewne tak samo urządzano salę dla przedstawień teatralnych. Opis wyżej wspomniany brzmi: „Komnata, w której się mają tańce przedstawiać, winna być obszerną i ozdobną. Salę, namiotem w górze osłoniętą, winny podpierać piękne rzeźbione słupy, a zdobić wokoło rozwieszone wieńce kwiatów. Pan domu zajmuje miejsce na środku *śali* na wzniesionym tronie. Po prawej jego ręce usiądą osoby największego znaczenia, po lewej najbliższe otoczenie monarchy. Z tyłu za nimi zasiadają najwyżsi urzędnicy państw lub pałac. Poeci, astronomi, lekarze i uczeni zajmują miejsca także w środku *śali*. Wybór najpiękniejszych kobiet z wachlarzami w rękę otacza osobę króla. Rozstawione strażę i ich naczelnik z laską w rękę pilnują, aby wszędzie panował porządek. Gdy wszyscy już swoje miejsca zajęli, wchodzi towarzystwo artystów i wykonuje kilka śpiewów, po czym pierwsza ukryta za zasłoną tancerka występuje, wita zgromadzonych, i rozrzuciwszy między widzów kwiaty, rozpoczyna taniec”¹.

Z powyższego opisu można wnioskować, że widzowie oddzieleni byli zasłoną od aktorów. Scena nazywała się *ranga bhumi*; za sceną była *nepathja*, wielka izba, w której przechowywano ubiory teatralne, i w drugiej się ubierali aktorzy i aktorki. Dyrektor w prologu wywołując aktora lub aktorkę na scenę, zwracał się zawsze w stronę *nepathii*. Nie wiadomo, o ile świetnymi były dekoracje, należy jednak przypuszczać, że sztuka malarska, tak wychwalana w dramatach indyjskich, nie była bezczynną i pomagała wyobraźni widza. Rola nazywała się *patra*. *Prawiśati* oznaczało wyjście aktora na scenę, *niskramati*, odejście⁹⁸. Odbywały się także przedstawienia i pod gołym niebem.

Stałych teatrów nie było, ale były stale stowarzyszenia aktorów, na których czele stał dyrektor *sutradhara* i reżyser *parświka*. Stowarzyszenia te nie były jak w Chinach i gdzie indziej pod kłutwą pogardy publicznej, a i owszem używały

¹ Klein III, 75. [przypis autora]

powszechnego szacunku. W kobiecych rolach występowały kobiety, a nie mężczyźni, jak na scenie greckiej. Wyjątek stanowiły role starszych kobiet, które oddawano mężczyznom. Przedstawienia teatralne odbywały się na rozkaz króla, po większej części w dni większych uroczystości.

Początek dramatu indyjskiego ginie w zmroku dziejowym. Indusom wystarczała najzupełniej wiara w to, że dramat począł się na dworze niebieskiego króla Indry, i stamtąd przeszczepiono go na ziemię. Z samej już jednak ogólnej nazwy dramatu *natakam*, co znaczy dosłownie taniec, jako i z tego, co wiemy o powstaniu teatru u innych narodów, należy wnosić, że indyjski teatr powstał z obrzędów religijnych, które pierwotnie składały się z tańców i śpiewu. Następnie do tańca i śpiewu dodano opowiadanie jakiej legendy bohaterskiej, w której czczone bóstwo zaszczytną odgrywało rolę. Z czasem opowiadanie to ułożono w formie dialogu, rozdano dialog między kilka osób i dramat był gotowy. Że początek dramatu indyjskiego sięga bardzo odległej epoki i wyprzedza teatr grecki, świadczą o tym najstarsze pisma buddystów, w których jest mowa o teatrze jako o rzeczy powszechnie znanej i ustalonej. Gdyby różnica, jaka zachodzi między dramatem indyjskim a tragedią grecką, nie wystarczała, sam fakt powyższy daje dostateczną odpowiedź na przypuszczenia tych, którzy mniemają, iż teatr indyjski rozwinął się pod greckimi wpływami⁹⁹.

Wybujałość fantazji Indusów, gardzącej rzeczywistością i zupełne zaniedbanie chronologii jest przyczyną, że podczas gdy teoria dramatyczna Indusów przy całej swej płytkości jest nieskończenie rozwiniętą i najsubtelniej wycieniowaną, historia dramatu indyjskiego we właściwym znaczeniu tego słowa do dziś przynajmniej nie istnieje wcale. O historycznym więc traktowaniu tego przedmiotu nie można myśleć i produkty różnych wieków i kierunków potrzeba ustawiać w jednej linii perspektywicznej.

Lista podana przez Wilsona^I wymienia 62 sztuk dramatycznych^{II}. Z tych może połowa znaną jest tylko z imienia lub krótkich wyjątków, umieszczonych w *Sahitjadarpana*. Z drugiej połowy tylko niektóre, znakomitsze w całości przełożone zostały na języki europejskie: są to przeważnie utwory trzech największych poetów dramatycznych Indii: Kalidasy, Śudraki i Bhawabhutiego. Z tymi to utworami należy nam się teraz bezpośrednio zaznajomić.

^I *Theater de Hindus* I, 75. [przypis autora]

^{II} [Z czasem odkrywano coraz więcej autorów i dramatów. Już w monumentalnej pracy S. Léviego z 1890 r. rozdział drugiego tomu zatytułowany *Catalogue des ouvrages dramatiques* to lista setek utworów dramatycznych (Por. S. Lévi, *Le théâtre indien*, t. 2, Paris 1890, s. 74-82).]



III

Pierwsze miejsce dajemy Kalidasie¹⁰⁰ nie dlatego, ażeby była pewność, iż żył on wcześniej od Śudraki: i owszem są nawet pewne, bardzo zresztą słabe wskazówki, iż ten ostatni jest wcześniejszym, ale dlatego, że europejska sława Kalidasy jest o wiele starszą od sławy Śudraki, którego imię niejednemu może z czytelników polskich po raz pierwszy obija się o uszy. Nie tylko szczegóły życia Kalidasy, ale nawet wiek, w którym żył, nie jest wiadomy. Umieszczano go dawniej w pierwszym wieku przed Chrystusem na dworze indyjskiego króla Wikramaditji¹⁰¹, słynącego z zamiłowania w naukach i poezji: przekonano się potem, że ta chronologia jest błędną i przeniesiono Kalidasę do drugiego wieku p. Chr., ale i tę datę chronologiczną oparto na bardzo kruchych podstawach¹⁰².

Kalidasa, który słynie w literaturze indyjskiej nie tylko jako autor dramatyczny, ale również jako znakomity liryk i epik, miał napisać trzy następujące dramaty: *Śakuntala*, *Wikramorwaśi* i *Malawika i Agnimitra*¹⁰³.

*Śakuntala*¹⁰⁴ rozpoczyna się od prologu, w którym po zwyczajnemu *nandi*, czyli wezwaniu bóstwa, następuje rozmowa pomiędzy dyrektorem i aktorką. Rozmowa ta zastępuje niejako afisz: widzowie dowiadują się z niej, jaka sztuka ma być przedstawioną i kto jest jej autorem.

Akt pierwszy przedstawia scenę w lesie. Król Duszjanta ze sławnego rodu Purnidów wyjechał na łowy, i oto widzimy go na wozie myśliwskim, goniącego za uciekającą łanią. Już przyłożył

strzałę do cięciwy, już ją natężył, kiedy się nagle daje słyszeć głos za teatrem:

– Nie godzi się jej zabijać. Ta łania, o królu, ma w naszym lesie schronienie, nie trzeba jej zabijać!

Król powstrzymuje gotową już do lotu strzałę, a wtem wychodzą na scenę dwaj pustelnicy, od których ów głos wychodził. Starszy z nich powtarza wezwanie i w końcu dodaje: „Schowajże prędko tę strzałę, którą mierzyłeś do biednej łani. Wasza broń, królowie i bohaterowie, przeznaczona na ratunek uciśnionych nie zaś na gnębienie niewinnych”. Król Duszjanta z uszanowaniem kłania się braminowi i chowa strzałę, a bramin wówczas zlewa nań błogosławieństwo: „Bodaj ci nieba dały syna ozdobionego cnotą, który by panował nad całym światem!”

Siła błogosławieństw i przekleństw wielką jest w świecie romantycznym, jeszcze większą w sferze podań i pieśni ludowych słowiańskich, ale nigdzie tak potężną się nie okazuje, jak w świecie indyjskim, szczególnie gdy błogosławieństwo czy przekleństwo wychodzi z ust świątobliwych pustelników¹⁰⁵. Cała treść Śakuntali polega niejako na tych dwóch siłach i na wzajemnym ich przeciwieństwie. Błogosławieństwo bramina prowadzi króla do małżeństwa z Śakuntalą, przekleństwo innego pustelnika, które później ściąga na siebie Śakuntala, wywołuje wszystkie smutne kolizje dramatu.

Ten sam bramin, który zlał błogosławieństwo na króla, zachęca go, aby zwiedził świętą pustelnię nauczyciela Kanwy i przekonał się własnymi oczami „o cnotliwym sposobie życia tych, których świątobliwość jedynym bogactwem”. Wprawdzie Kanwy nie ma w domu, ale jest jego wychowanka Śakuntala¹⁰⁶, która ma polecenie wszystkich gościnnie przyjmować. Zachęcony słowami bramina, Duszjanta każe swemu woźnicy jechać do pustelni. Przybywszy tutaj, każe konie napoić i odczyścić, a sam udaje się w stronę, skąd go dochodzą głosy kobiece. Niepostrzeżony wsuwa się w krzaki i jest tajemnym świadkiem rozmowy, którą wiodą dziewczęta pustelni: Śakuntala, Anasuja i Prijamwada, zajmujące się jednocześnie podlewaniem kwiatów. Roz-

mowa ta pełna dziewiczej naiwności i gracji. Wraz z Duszjąntą posłuchajmy z niej ustępu:

ANASUJA. Oto roślina, Śakuntala, o której zapomniałaś, chociaż tak, jak ty, urosła pod opieką naszego ojca Kanwy.

ŚAKUNTALA. Zapewne i sama o sobie zapomnę. Co za dziwy! (*zbliżając się do rośliny*) O Prijamwado! (*radośnie przypatrując się roślinie*) Mam ci wesołą powiedzieć nowinę.

PRIJAMWADA. A cóż to za nowina dla mnie moja kochaneczko?

ŚAKUNTALA. Ta madhawi¹⁰⁷ lubo jeszcze nie czas by kwitnęła, ozdobiła się już pięknym kwieciem od korzenia do samego wierzchołka.

OBYDWIE (*przybiegając*). Czy rzeczywiście prawda, kochana przyjaciółko?

ŚAKUNTALA. Czy prawda? A toż patrzcie same!

PRIJAMWADA (*prędko*). Z tego znaku zapowiadam ci, Śakuntalo, że wkrótce mąż bardzo zacny rękę twoją pozyska (*obie spoglądają na Śakuntalę*).

ŚAKUNTALA (*nieco gniewliwie*). Jakież też dziwactwa u ciebie w głowie!

PRIJAMWADA. W istocie kochaneczko, ja nie żartuję. Jak słyszałam od naszego ojca Kanwy, roślina pięknie się wychowała, a z tego ci prorokuję bliskie zamażpójście.

ANASUJA. Dlatego to, moja Prijamwado, ona ją tak gorliwie podlewała.

ŚAKUNTALA. Ta *madhawi* jest moją siostrą, czyż nie powinienam jej pielęgnować? (*oblewa ją*).

W istocie jest to wróżba prawdziwa, bo Duszjąnta zachwycony pięknością i prostotą Śakuntali dręczy się tylko myślą, że jest ona może córką bramina, z którą podług przepisów kastowych nie wolno mu się żenić. Wychodzi wreszcie z ukrycia, ale nie daje się od razu poznać dziewczętom jako król, lecz przedstawia im się jako badacz Wedy, mieszkający w stolicy królewskiej. Dziewczęta grzecznie przyjmują nieznanomego, tylko

Śakuntala milczy, serce jej bije gwałtownie, bo poczuła od razu dziwną skłonność ku nieznanemu. Król dowiaduje się od przyjaciółek Śakuntali, że nie jest ona córką bramina Kanwy, ale mędrca i króla Kansykai niebieskiej nimfy Menaki¹⁰⁸, że zatem urodzenie jej nie stoi na przeszkodzie małżeństwu i to go napełnia radością. Nagle daje się słyszeć zza sceny wołanie, ostrzegające przed dzikim słoniem, który widokiem wozu królewskiego przestraszony, przebija się przez puszcę i pustoszy wszystko po drodze. Dziewczęta chronią się do pustelni, ale Śakuntali żal rozstać się z tym, ku któremu ją serce tak gwałtownie pociąga, wymyśla więc sposoby, aby odchodząc raz jeszcze rzucić okiem na ukochanego; raptem coś ją w boku zabolalo, to znów ostre źdźbło skaleczyło jej nogę, to sukienka jej zaczęła się o krzak kurnwaki.

Akt drugi odbywa się w namiotach królewskich pod lasem. W osobie Madhawji, królewskiego przyjaciela, mamy sposobność poznać pierwszego *widuszkę* indyjskiego. Madhawji tęskni do wygod i łakoci stołecznych i przeklina zamiłowanie królewskie w łowach. „W jasne nawet południe, kiedy najgorętsza spieka, musimy biegać i skakać, jak te zwierzęta, za którymi gonimy. Nie mamy czym gasić pragnienia, chyba tylko wodą z górskiego potoku, której gorzki smak trąci zgniłym liściem. Z głodu połykamy chudą zwierzynę nie tak pieczoną, jak raczej wysuszoną”. Staje się po części zadość jego życzeniom; król każe przywołać do siebie hetmana i zapowiada mu, że łowy mają być przerwane. „Niech dzikie bawoły bez przeszkody w miałkiej tarzają się wodzie, a rogami swymi piasek w górę rzucają, niech stada antylop w cienistych gajach zgromadzone spokojnie żerują; ogromne dziki niech na pobrzeżu tego jeziora korzenie roślin ryją; mój łuk ze spuszczoną cięciwą spocznie tutaj”, a to wszystko dlatego, aby nie naruszać ciszy i spokoju świętych pustelników i pięknej ich wychowanki. Ale o odjeździe do stolicy nie ma mowy, co napełnia smutkiem Madhawjego przed którym król zwierza się ze swojej miłości do Śakuntali.

Następnie zjawiają się bramini z prośbą do króla, ażeby był ich obrońcą od nieprzyjacielskich demonów, którzy korzystają

z nieobecności duchownego wodza Kanwy, napastują święte siedlisko pustelników. Król z radością przyjmuje wezwanie, które mu pozwala zbliżyć się i zawiązać ściślejsze stosunki z Śakuntalą, ale prawie jednocześnie przybywa poseł od królowej matki z żądaniem, aby król wracał do stolicy na pewną ważną uroczystość. Król waha się między prośbą braminów a rozkazem matki. „Mój umysł, powiada, podobny jest do strumienia, którego bieg przedzielają skały”. Wreszcie postanawia zostać, a Madhawjego w swoim zastępstwie wysyła do matki.

Cały akt trzeci jest wylewem miłosnych uczuć Duszjanty i Śakuntali. Znowu król ukrywa się, aby się przysłuchiwać rozmowie dziewcząt. Dowiaduje się tam, że Śakuntala jest chorą i z własnych ustek zawstydzonej Śakuntali słyszy wyznanie, że przyczyną choroby jest miłość ku niemu. Dziewczęta szukają sposobu na to, jakby skojarzyć tę parę.

PRIJAMWADA. Przychodzi mi coś na myśl Anasujo! Napiszmy liścik miłosny, schowam go w kwiatek, który pod pozorem skromnego podarunku, sama w ręce królewskie oddam.

ANASUJA. Wyśmienity wynalazek, niezmiernie mi się podoba; ale co na to rzeknie nasza Śakuntala?

ŚAKUNTALA. Muszę się naprzód zastanowić nad tym.

PRIJAMWADA. Ułóżże sobie kilka wierszy, które by wyrażały gorące uczucia twoje i były zgodne z charakterem panienki wysokiego urodzenia.

ŚAKUNTALA. Postaram się coś ułożyć; tylko serce moje jakos się lęka, ażeby mną nie chciał wzgardzić.

W istocie układa ośmiowiersz miłosny, który deklamuje towarzyszkom. Król nie może dłużej wytrzymać w ukryciu, wychodzi i na ośmiowiersz odpowiada natychmiast improwizowanym ośmiowierszem podobnej treści. Przyjaciółki zapraszają króla, aby usiadł na skale obok Śakuntali i otwarcie powiadają królowi, że Śakuntala jest w nim zakochana. Duszjanta oświadcza na to, że ta miłość jest wzajemną i że jakkolwiek ma on inne żony w swoim pałacu, Śakuntala jest mu droższą nad wszystko.

Przyjaciółki znajdują następnie jakiś pretekst do usunięcia się i zostawienia kochanków sam na sam. Następuje scena będąca kulminacyjnym punktem sielankowej miłości w tym dramacie przedstawionej. Śakuntala zaniepokojona odejściem towarzyszek sama także chce odejść. Duszjanta pragnie ją powstrzymać i chwyta za koniec płaszcza: „Potomku Puruego¹⁰⁹ – powiada doń Śakuntala z wyrzutem pełnym naiwności – postępuj sobie rozumnie! Zachowaj się według rozumu! Pustelnicy w lesie we wszystkich stronach robotą są zatrudnieni”. Duszjanta prosi ją, aby się zgodziła na połączenie się z nim według obrządku gandarwów¹¹⁰, czyli duchów niebieskich, który polegał tylko na wzajemnym daniu sobie słowa. Ale Śakuntala nie daje się uprosić i odchodzi; jednakże postąpiwszy kilka kroków spogląda na Duszjantę, i przemawia doń z właściwą sobie słodyczą: „Lubom ja ci odmówiła i tylko moment z sobą pozwoliła mówić, jednak o potomku Puruego, nie chciej całkiem zapomnieć o Śakuntali”.

Odchodząc, może umyślnie, zostawia Śakuntala swój naramienniczek z cienkich łodyg lotosu uwity, który Duszjanta podnosi i przyciska do serca. Potrzeba wrócić i upomnieć się; wraca Śakuntala, ale król obiecuje jej oddać bransoletkę tylko pod tym warunkiem, że ją sam osadzi na ramieniu. Śakuntala zgadza się, król siada obok niej i korzysta ze zdarzonej sposobności, aby złożyć na jej ustach pocałunek. W tej samej chwili daje się słyszeć za sceną głos poważny Gautami, opiekunki Śakuntali, czar pierzcha i kochankowie rozstać się muszą.

Scena ta, jeżeli jest godną uwielbienia, z jakim o niej pisano i mówiono, to tylko przez wzgląd na postać Śakuntali, która ma tu sposobność rozwinąć całą swoją dziewczęcą naiwność, świeżość, grację i czułość. Przeciwnie postać Duszjanty tak w tej scenie, jak w innych, nie jest zdolną obudzić w nas szczególniejszej sympatii. W jego wynurzeniach miłosnych widzimy czułośćkowość, lubującą się w deklamatorskich uniesieniach, i lubieżność; nigdzie przez tę powłokę nie przebija się prąd gorącego, czystego uczucia. W ogóle postać Duszjanty chromie na brak wszelkiej głębokości, czy to lirycznej, czy dramatycznej.

W akcie czwartym dowiadujemy się, że król odjechał już do swej stolicy Hastinapury. Śakuntala zajęta ciągle myślami o swym małżonku, zapomina o całym świecie i nie oddaje należytych względów jakiemuś pustelnikowi, który przywędrował do jej siedziby w gościnę. Sangwiniiczny pustelnik, rozjątrzony tym brakiem uszanowania, rzuca na nią srogie przekleństwa: Niech cię zapomni ten, który cię napełnia myślami! Chociaż cię nawet zobaczy, niech się przyzna do ciebie! Jedna z przyjaciółek Śakuntali dopędziła obrażonego starca, i błagała go, z płaczem ścieląc mu się pod nogi, aby cofnął straszne swe przekleństwo. Starzec nie cofnął przekleństwa, ale je ograniczył; utraci ono moc swoją, gdy król rzuci okiem na pierścień, który dał Śakuntali, a na którym było imię Duszjanta wyryte. Śakuntala nie wie o tym przekleństwie, przyjaciółki, aby jej nie martwić, nie powiedziały jej o tym, poleciły tylko, aby przybywszy na dwór królewski, nie zaniedbała pokazać pierścienia królowi. Tymczasem wraca Kanwa ze świętej wycieczki; głosy z nieba uwiadomiły go o małżeństwie Śakuntali z Duszjąntą. Starzec cieszy się tym wypadkiem i postanawia zaraz wyprawić swoją wychowanekę na dwór jej małżonka. Następuje scena pożegnania z rodzinnym gajem, jedną z najpiękniejszych, może najpiękniejsza w całym dramacie. Słowami pełnymi żalu rozstaje się Śakuntala z tym światem, w którym wszystko ją kochało, nie tylko ludzie, ale drzewa, kwiaty i zwierzęta. Nigdzie to braterstwo różnych jestestw przyrody, nigdzie ta panteistyczna łączność wszystkich jej tworów, która jest tak właściwą duchowi Indusów, nie wyraża się z takim wdziękiem, jak w tej scenie.

ŚAKUNTALA. Chociaż radością unosi mnie myśl, że wkrótce męża mego obaczę, jednak omdleвам z żalu, gdy mam się teraz zegnać z tym gajem, młodości mej schronieniem.

PRIJAMWADA. Nie sama się smucisz; oto gaj nawet żalosa przybiera postać, gdy nadchodzi godzina pożegnania. Gazella przestała jeść nazbieraną dla niej trawę kuśa: pawica nie chce skakać po łące, zwiędłe liście roślin schylają się ku ziemi.

ŚAKUNTALA. Pozwól mi ojce pożegnać się z moją siostrzycą madhawi.

KANWA. Znam ja moje dziecię twoje przywiązanie do tej rośliny. Pożegnaj się z nią.

ŚAKUNTALA (*ściskając tę roślinę*). O najświetniejsza z wijących się roślin, chciej przyjąć te moje uściski i twymi nawzajem uściśnij mnie giętkimi gałązkami; od dziś będę żyła daleko od ciebie. Drogi ojcze, uważaj tę roślinę jak drugą moją istotę.

Kanwa przyrzeka mieć staranie o madhawi, a Śakuntala zwraca się jeszcze do przyjaciółek i prosi je o to samo. Przyjaciółki odpowiadają na to ze łzami: „Ach, ach, a my w czyjej zostaniemy opiece”.

KANWA. Anasujo! Prijamwado! Dostyc tego płaczu! Powinny byście swoim zachowaniem się dodawać otuchy Śakuntali, a wy ją bardziej rozrzewniacie swoim płaczem (*idą dalej wszyscy*).

ŚAKUNTALA. Ach, ojcze, widzisz ową sarneczkę, która z powodu ciężaru, jaki w sobie nosi, tak powoli się porusza; proszę cię jak zostanie matką, daj mi znać o tym i donieś jak się też miewa. Nie zapomnisz o tym? Kanwa. Nie, moja kochanko, nie zapomnę.

ŚAKUNTALA (*idąc dalej zatrzymuje się nagle*). Ach, co to jest takiego, co mnie chwyta za rąbek mojej sukni i zatrzymuje? (*ogląda się*).

KANWA. Oto ta sarneczka, twoja ulubiona wychowanka, której pyszczek ostrymi kolcami kusy pokaleczony nieraz olejkim smarowałaś, aby się zgoił, którą nieraz ziarnem z ręki karmiłaś, nie chce odstąpić śladów swej opiekunki.

ŚAKUNTALA. Czego płaczesz moje niebożatko? Już ja opuścić muszę wspólne nasze mieszkanie. Jakem ja cię pielęgnowała, kiedyś matkę swoją zaraz po ulęgnienu straciła, tak po moim z tobą rozstaniu mój ociec z troskliwą pieczołowitością około ciebie chodzić będzie. Wróć się moje niebożatko, wracaj!... Trzeba się rozstać (*zalewa się łzami*).

Pożegnanie przedłuża się; trudno się rozstać kochającym. Przybywszy na brzeg wielkiej sadzawki, siadają wszyscy w cieniu drzewa i Kanwa daje jeszcze na drogę nauki moralne Śakun-

tali. Winna być posłuszną mężowi, uprzejmą dla innych żon jego; chociażby ją nawet obrażyły, powinna to znieść cierpliwie; dla sług ma być sprawiedliwą, w szczęściu niepysną. Tylko takie kobiety przynoszą błogosławieństwo domowi; przewrotne są zarazą domu. Nareszcie po długich i powtarzanych uściskach odchodzi Śakuntala z opiekunką swoją Gantami, a pozostałe Prijamwada i Anasuja z żalem na nią spoglądając, wołają:

– Ach niestety! Niestety! Gęste drzewa zakrywają już naszą przyjaciółkę!

KANWA. Moje dziatki, kiedy przyjaciółka nasza już odeszła, uhamujcie wasze żalosne rozrzewnienie i pójďte za mną (*wracają*).

OBIE. Świątobliwy ojcze! Las bez Śakuntali zdawać się będzie teraz pustynią.

W niejednej poezji zapewne znajdzie się scena pożegnania głębockością i tragicznością swoją przewyższająca powyższą scenę, ale nigdzie chyba nie znaleźć tak wdzięcznego, rzewnego, sielankowego smutku, jak w tym pożegnaniu się Śakuntali z leśną pustelnią.

W akcie piątym Śakuntala w towarzystwie Gautami i dwóch uczniów Kanwy staje na dworze swego królewskiego małżonka. Ale siła przekleństwa, rzuconego na Śakuntalę przez pustelnika, nie omieszkała wyrzec swego wpływu; Duszjanta nie przypomina sobie wcale Śakuntali, noszącej już widoczne ślady macierzyństwa. Z początku dziwi się i pyta: co to za dziwna awantura? Potem traktuje Śakuntalę szyderczo jako intrygantkę. Śakuntala zachowuje się w tej scenie z godnością, która tym większe budzi w nas dla niej współczucie. Jeden z jej towarzyszy, którzy dotąd przemawiali za nią, odzywa się do niej, aby ona sama teraz przemówiła do króla, który o niej zapomniał. Śakuntala mówi na to na stronie: „Jeżeli zgasła w nim miłość dla mnie, cóż mi potem, że wskreszę w nim jej przypomnienie? Ale kiedy już dusza moja ma być przeznaczoną na udręczenie, niechże tak będzie: przemówię i ja?”. Jednakże i jej słowa nie obudzają pa-

mięci w Duszjancie. Wówczas przypomina sobie Śakuntala pierścion, który od niego dostała i chce mu go pokazać. Niestety, nie ma pierścienia, zgubiła go zapewne w sadzawce, w której czerpała wodę. Z tego powodu Duszjanta pozwala sobie jeszcze wyraźniej szydzić. Ale i Śakuntala nie pozostaje mu dłużną w odpowiedzi. „Wam królom zawsze i we wszystkim na słowo wierzyć trzeba; wy dokładnie wiecie, jak wiele okazać szacunku dla cnoty i ludzi; kobiety, choćby najskromniejsze i najcnotliwsze na niczym się nie znają i w niczym prawdy nie mówią... Trafiłam na szczęśliwą godzinę, szukając przedmiotu mojej miłości; w szczęśliwym momencie pozyskałam rękę króla, pochodzącego od Puru, króla, który moją ufność pozyskał, słodki mi jak miód słowami, gdy tymczasem jego serce ukrywało sztylet, co miał przebić moje serce”. Po tych słowach zasłania twarz i płacze; ale ani słowa, ani łzy nie wzruszają serca królewskiego, zostającego pod urokiem przekleństwa. Towarzysze Śakuntali chcą odejść; spełnili oni, co im Kanwa polecił, przyprowadzili królowi jego prawą małżonkę, niech król z nią robi, co mu się podoba. Śakuntala błaga, aby ją wzięli na powrót do domu, Gautami wstawia się za nią, ale jeden z uczniów Kanwy, Śarngarawa, zwraca się do Śakuntali i surowo do niej przemawia: „Kobieto! Widzisz wady swego męża i żądasz być wolną?” Pytanie to w ustach aplikanta mądrości rzuca ciekawe światło na pojęcia Indusów o obowiązkach kobiety względem męża.

Obecny tej scenie nadworny kapłan Duszjanty podaje następującą radę: niech Śakuntala u niego pozostanie aż do chwili połogu. Gwiazdziarze zapewnili króla, że zostanie on ojcem księżęcia, którego panowanie ma się rozciągać od morza wschodniego aż do zachodniego. Jeżeli mniemana małżonka królewska urodzi syna, na którego rękach i nogach okażą się znaki rozległego panowania, wtedy sprowadzoną zostanie na królewskie pokoje; jeżeli nie, powróci do ojca. Duszjanta zgadza się na to, Śakuntala płacząc, odchodzi z kapłanem. Atoli zaraz po jej odejściu przynoszą królowi nadzwyczajną wiadomość; jakaś świetlana postać spuściła się z niebios, porwała Śakuntalę

i uniosła ją z sobą w powietrzne sfery. Na tym się kończy akt piąty.

Akt szósty rozpoczyna się od ciekawej sceny, wyróżniającej się z całego dramatu satyrycznym zacięciem i realistycznym kolorytem. Dozorca policji i dwaj policjanci prowadzą związanego człowieka, u którego znaleźli pierścień królewski, ów pierścień zgubiony przez Śakunale. Jeden z policjantów bije więźnia i każe mu się przyznać, skąd ma ów pierścień.

KUMBHILAKA¹ (*drżąc*). Zlitujcie się nade mną, proszę, jam nie popełnił takiego występkę, o jaki mnie obwiniacie.

PIERWSZY POLICJANT. O! ty przezacny braminie, to może ci król darował ten pierścień na jaką ważną przysługę?

KUMBHILAKA. Ale chciejcież mnie tylko słuchać, ja jestem ubogi rybak, mieszkam w Śakrawatarze.

DRUGI POLICJANT. Któż cię pyta, ty złodzieju, o twój ród i mieszkanie?

DOZORCA POLICYJNY. O Sućako, dajże mu pokój, niechże już do końca opowie swoją historię. Teraz hultaju żebyś nam nic nie taił.

PIERWSZY POLICJANT. Czy słyszysz? Czyń, jak nasz przełożony każe.

KUMBHILAKA. Trudnię się rybołówstwem i z tego utrzymuję całą rodzinę: łowię siecią, na wędę lub innym sposobem.

DOZORCA POLICYJNY (*ze śmiechem*). Cnotliwy sposób zarabiania na kawałek chleba!

KUMBHILAKA. Nie wyrzucaj mi tego, panie. Nie wolno nam porzucać sposobu życia naszych ojców, choćby był i najpodlejszy, a kto zwierzęta zabija i sprzedaje, może jednak mieć serce miękkie, lubo dopuszcza się okrucieństwa.

DOZORCA POLICYJNY. No dalej, dalej.

KUMBHILAKA. Raz ułowiłem wielką rohiteę, a rozplatawszy ją, znalazłem w jej żołądku ten piękny pierścień. Gdym go chciał sprze-

¹ [Rybak, który przynosi pierścień, nie ma imienia, określanany jest jako „człowiek” (sansk. *puruṣa*) w znanych współcześnie wydaniach *Śakuntali*.]

dać, schwytałicie mnie. Powiedziałem wam wszystko: bijcie mnie teraz i zabijcie.

DOZORCA (*wąchając pierścionek*). Dżanuko, ten kamień doprawdy był w rybie; dziwny to przecież wypadek i muszę o tym komu donieść z dworzan królewskich.

Dozorca udaje się do pałacu królewskiego i niebawem wraca nie tylko z ułaskawieniem, ale i pieniędzmi dla rybaka za znalezienie pierścienia. Policjanci nie przestają jednak groźnie spoglądać na Kumbhilakę. Ten chcąc ich udobruchać, ofiarowuje połowę otrzymanych pieniędzy na wino dla nich. Twarze się rozchmurzają. „No tak, to co innego. Dobry z ciebie, bratku, towarzyszu, nie ma nic lepszego nad wino i jedzenie. Chodźmy tedy do winiarni”.

Po tej scenie ulicznej o szekspirowskim niemal kolorycie przenosi nas Kalidasa do pałacowego ogrodu, kędy się skryła nimfa Miśrakeśi¹, przyjaciółka matki Śakuntali, Menaki, aby podслуchać i podpatrzeć, jak król oplakuje utratę Śakuntali. Dowiaduje się ona naprzód z ust podkomorzego królewskiego, że król rzuciwszy okiem na pierścień, który mu przyniesiono, odzyskał natychmiast pamięć i zaraz zawołał: „Prawda, nieporównana Śakuntala jest moją prawą małżonką, a ja porzucając ją, straciłem rozum”. Od tej chwili znienawidził wszystkie uciechy życia, zaniedbał sprawy państwa, a długie noce spędza bezsenne, tarzając się na łożu. Wszystko to bardzo cieszy ukrytą w krzaku boginkę. Wreszcie zjawia się sam król z przyjacielem swoim Madhawją i w długich rozpamiętywaniach utyskuje nad stratą swej ukochanej. Przynoszą mu obraz przedstawiający Śakunale, który jedna z panien dworskich odmalowała z rozkazu króla. Śakuntala na nim jak żywa, jednakże król, jako biegły znawca, żąda rozmaitych poprawek i dodatków. Z tego co tu Duszjanta mówi, można wnosić, iż pejzaż był jednym z ulubionych rodzajów malarstwa indyjskiego. „Życzyłbym sobie mieć, powiada on, odmalowaną rzekę Malini i rozkochane flamingi na

¹ [Przyjaciółka Menaki nazywana jest także imieniem Sanumati (sansk. *sānumatī*) bądź Akszamala (*akṣamālā*).]

zielonym jej pobrzeżu. Tam dalej w głębi umieszczone być powinny pagórki, odbiegające od pasma Himalajów, a na nich stada czamary (krów tybetańskich). Tu z przodu ciemne drzewa z rozłożystymi gałęzmi, gdzie kilka płaszców łykowych wisi i schnie na słońcu. Kilka czarnych antylop spoczywa w jego cieniu, a samiczka powoli ociera swe czoło o róg samca”. Malarka odmalowała na obrazie pszczołę, natrętnie cisnącą się do ust Śakuntali; król jest tak uniesiony złudzeniem, że chce ją spędzić, przy czym znowu popada w czułośćkowość. „Pszczoło, jeśli się dotkniesz ust mojej kochanki... to cię każę zamknąć w samym środku kwiatu lotusowego”.

Nadchodzi wiadomość o jakimś bogatym kupcu, który zginął na morzu i zostawił kilka milionów majątku a żadnego potomka. Wiadomość ta obudza w Duszjancie jeszcze smutniejszą myśl. I on nie ma syna, a tę, która by może urodziła męskiego potomka, niegodziwie odepchnął. Żalność przyprawia go o omdlenie, co w poezji indyjskiej bynajmniej nie uwłacza bohaterskiemu charakterowi, i co niejednemu z bohaterów kilkakrotnie się przytrafia w ciągu jednej sztuki. Z tego omdlenia wyrывa go krzyk za sceną; zły duch jakiś porwał Madhawję i biedny bramin uczuwszy się nagle w niewidzialnych szponach krzyczy w niebogłosy, wzywając ratunku. Duszjanta chwytą łuk i wybiega na pomoc, ale nim puścił strzałę, okazuje się, że to nie był zły demon, ale Matali, woźnica Indry, który poleca Duszjancie zwalczyć potężne plemię Danawów, którego sam pokonać nie zdołał. Wóz już czeka zaprzężony, Duszjanta natychmiast nań siada i odjeżdża.

W akcie siódmym, ostatnim, widzimy Duszjantę wracającego z dworu Indry, dokąd po odniesionym zwycięstwie był odwieziony i gdzie mu Pan powietrzokrepu przez wdzięczność okazał cześć nadzwyczajną, sadzając go wspólnie z sobą na tronie. Wóz toczy się po szlakach powietrznych, Duszjanta wychyla się z wozu, aby się przypatrzeć widokom, które się pod nim roztańczają. Co to za pasma gór, pyta się boskiego woźnicy, które między morzami Wschodu i Zachodu tworzy niby kształt złotego pasa? To są góry Hemakuta, odpowiada woźnica, gdzie

mieszkają gandarwy; na całym świecie nie ma piękniejszego miejsca. Jest to także ustronna rezydencja boskiego Kaśjapy, wnuka Brahmy a ojca Indry, i jego żony Aditi. Duszjanta pragnie złożyć hołd temu boskiemu stadłu, i wóz spuszcza się na ziemię. Tu przejeżdżający obok jakiegoś świętego gaju, widzą pustelnika, którego postać może nam dać pojęcie o tym, jak sobie wyobrażali Indusi szczyt pobożności, szczyt zatopienia się w bóstwie. „Pobożny jogin (pustelnik) jak słup niewzruszenie stoi, włosy jego gęste, rozczochrane, wzrok prosto ku niebu skierowany. Ciało jego w pół okryte glinianą lepianką termitów (wielkich mrówek indyjskich), skórą węzową zamiast sznura kapłańskiego opasane są jego lędźwie; rośliny ostro kolące wiją się około jego szyi, kaleczą ją, a boki ma dokoła obsadzone gniazdami ptaków”.

Wóz zatrzymuje się i Matali, woźnica, idzie uwiadomić ojca Indry o przybyciu bohatera. Duszjanta tymczasem uczuwa strzykanie w prawym ramieniu, wróżba pokrewna naszemu świerzbieniu dłoni lub dzwonieniu w uchu; znaczy ona, że ma go coś bardzo przyjemnego spotkać. W tej samej chwili spostrzega chłopaka i dwie przy nim piastunki. Zuchwały chłopak bawi się z lwiciem, któremu chce zęby policzyć; piastunki chcą go powstrzymać od tej niebezpiecznej zabawy, ale daremnie. Duszjanta uczuwa dziwny pociąg do tego chłopięcia, wypytuje się o jego pochodzenie i powoli odsłania tajemnicę, która go najwyższą napełnia radością; mały Sarwadamana¹¹¹ jest jego synem i Śakuntali, którą nimfa Menaka, jej matka, uniósłszy z dworu królewskiego, umieściła w pałacu Aditi. Wkrótce zjawia się Śakuntala, a gdy chce powitać króla, łzy przerywają jej mowę. Król pada jej do nóg, prosząc o przebaczenie, Śakuntala przebacza, po czym pojednana i na wieki połączona para królewska udaje się do boskiego Kaśjapy i jego żony Aditi, aby otrzymać od nich błogosławieństwo i dowiedzieć się, że mały Sarwadamana, którego zwać później będą Bharatą, panować będzie od morza do morza.

Na tym się kończy *Śakuntala*. Wszystkie cechy charakterystyczne indyjskiego dramatu, wyżej podane, zbyt wyraźnie tu

występują, aby ich czytelnik sam nie odszukał. Na dwie tylko rzeczy zwrócić należy szczególną uwagę; na ducha sztuki, czyli tendencję, mówiąc dzisiejszym językiem, i na większą niż w innych dramatach bierność charakterów.

Duch sztuki jest czysto bramiński. Cała fabuła, jak już wyżej wzmiankowałem, osadzoną jest na dwóch sprzecznych z sobą siłach: sile błogosławieństwa i przekleństwa. Dwie te siły walczą ze sobą w górze, a ludzie są jakby tylko ich ślepych narzędziami. Otóż co jest powodem tego błogosławieństwa? Cześć okazana przez króla bramińskiemu pustelnikowi i zastosowanie się do przestróg tego ostatniego. Co jest powodem przekleństwa? Brak uszanowania dla bramina, jako następstwo zbytelnego zatopienia się w uczuciu miłości. Cześć więc stanu bramińskiego jest tu wyniesioną, jako najwyższą zasadą, której przestrzeganie sprowadza na ludzi błogosławieństwo, przekroczenie ściąga na siebie trudne do naprawienia klęski.

Prócz tych dwóch sił działa tu jeszcze siła ślepego trafu, która się objawia naprzód w zgubieniu pierścienia, a potem w cudownym jego znalezieniu i idzie raz w pomoc ujemnej sile przekleństwa, drugi raz dodatniej – błogosławieństwa. W końcu występuje dobroczynna siła bogów i sprowadza ostateczną harmonię; bez wozu Indry trudno by było Duszjancie połączyć się ze swoją Śakuntalą. Jakiż zakres pod tym wszystkim zostawiony jest woli ludzkiej? Nadzwyczajnie mały. Wprawdzie błogosławieństwo i przekleństwo jest owocem postępów ludzkich, ale jakże tu i nagroda i kara niezastosowana do czynu, a ten czyn jakże się pojawia przelotnie, jak się gubi wśród bujnej cudowności swoich następstw! Gubi się on nawet dla samego poety, który nie na Śakuntalę, sprowadzającą przekleństwo, ale na Duszjantę, ulegającego sile przekleństwa bez wszelkiego udziału własnej woli, zdaje się składać odpowiedzialność za wszystkie cierpienia obojga małżonków. Odpowiedzialność to zresztą *sui generis*, daleka od tej, która stanowi duszę nowożytnego dramatu europejskiego.

Kalidasa wziął temat do swego dramatu z jednego epizodu *Mahabaraty*, ale znacznie go przekształcił i to w taki sposób, że

jego Śakuntala stała się mniej dramatyczną od Śakuntali z epepei. W tej ostatniej mianowicie daleko mniej cudowności, a daleko więcej naturalności w akcji, prostoty i szlachetności w ogólnych liniach. Nie ma tu wcale przekleństwa, które by odejmowało ludziom pamięć własnych czynów, nic nie słyhać o pierścieniu i jego cudownym znalezieniu, nie ma cudownego porwania Śakuntali w górne sfery. Wszystko się odbywa krócej, prościej, naturalniej; wszystko się rozwija z wewnętrznych pobudek, a jeżeli głos z zewnątrz, głos bogów miesza się w tę sprawę, to tylko w stanowczej chwili, aby przed całym narodem dać świadectwo prawdzie i otrząść wszelki pył wątpliwości z czci Śakuntali. I tu Duszjanta nie przypomina sobie Śakuntali, gdy ta staje przed nim i przyprowadza mu syna, ale jest to niepamięć pozorna i umyślna, niezależna o zewnętrznych czarów, a wypływająca z chęci Duszjanty oczyszczenia przed narodem swej żony i swego syna. W istocie gorzkie i szydercze słowa króla zmuszają niebo do odezwania się w obronie Śakuntali wobec kapłanów i starszyny narodu. Tego tylko król pragnie i wnet z tymi słowami zwraca się do przytomnych tej scenie:

Mądrzy ludzie, słyszeliście gońca boskiego słowa.
Poznałem ja od razu mego rodzonego syna,
Lecz gdybym wnet go uznał, tylko na matki słowo,
Naród by wąpił, a syn by nie jaśniał taką czystością¹.

Jeżeli więc Kalidasowej Śakuntali brak prawdziwej dramatyczności, jeśli przy tym postać bohatera, właśnie dlatego, że jest on tylko igraszką sił nadprzyrodzonych, nie budzi zajęcia, a jego czułościowość często nawet odstręcza, cóż jest więc w tym dramacie, co w taki zachwytyt wprawiało Europę i co dziś jeszcze daje mu prawo liczyć się do najcenniejszych pereł poezji całego świata?

Przed wszystkim postać samej Śakuntali. Pełna naturalnego wdzięku, czuła, słodka, ale umiejąca przy tym zachować swoją godność, naiwna, a przecież nie pozbawiona przenikliwo-

¹ Klein, III, 284. [przypis autora]

ści, jest ona doskonałym wcieleniem kobiecego pierwiastka i może właśnie dlatego tak się w niej Goethe rozmiłował, że ujrzał w niej wcielone swoje: *das ewig Weibliche*¹². W każdym jej ruchu i słowie jest wdzięk nieopisany, jest świeżość dziewicza, która się na cały utwór rozlewa i dziwnym go urokiem ozdabia.

Oprócz postaci samej bohaterki pociąga nas i zachwyca w tym dramacie poetyczne przedstawienie natury indyjskiej. Nie jest ono zapewne wyłączną cechą tego utworu, ale powszechną właściwością indyjskiego dramatu, jak to już przedtem wskazywałem, nigdzie jednak, z wyjątkiem chyba niektórych scen w dramach Bhawabhutiego, święte gaje indyjskie nie są odmalowane tak wspaniale, nie tętną taką powagą i uroczystością, jak w *Śakuntali*. Stanowią one przepyszną ramę sielankową dla tej sielankowej bohaterki.

Drugi utwór Kalidasy, *Urwaśi*¹³, czyli jak brzmi sanskrycki tytuł *Wikramorwaśi*¹, czerpie treść do swej fabuły ze starego mitu¹⁴, który upoetyzował zorzę i jej stosunek do słońca. Różowa zorza, zwiastująca koniec nocy, pełnej strachów, widziadeł i złych przygód, i nadchodzenie dnia i słońca, jest dla wszystkich Indów indoeuropejskich miłym zjawiskiem i wszędzie, rzecz godna uwagi, występuje jako niewieścia istota, we wszystkich bowiem niemal językach indoeuropejskich ma nazwę rodzaju żeńskiego. W poezji słowiańskiej jest ona stale przyrównywana do młodej, pięknej i wstydlivej dziewicy. U pierwotnych Indusów, jak już wspomniałem na wstępie, była ona niewieścim bóstwem, szczególnie przez nich ukochanym. Spostrzegli oni, że zorza poprzedza zawsze zjawienie się słońca, ale że natychmiast za zjawieniem się jego znika. Spostrzegli także, że wieczorem, zaraz po zachodzie słońca, powraca na niebo. Zjawisko to poetyczna ich fantazja ubrała w mit następujący: zorza jest nimfą, słońce jest potężnym królem, bohaterem. Król pokochał nimfę, ta zaś zgodziła się zostać jego żoną, pod

¹ Wilson tłumaczy ten tytuł słowami: „Bohater i nimfa”. [przypis autora]

warunkiem jednak, że go nie ujrzy nigdy nagim. Gdy go raz ujrzy bez odzieży, natychmiast go opuści, i powróci do swej niebieskiej ojczyzny. Król dotrzymuje warunku, ale gandarwy pragnąc powrotu nimfy do pałacu Indry, płatają figla królowi, wskutek którego król łamie małżeńską umowę, a nimfa wraca do niebios. Mit kończy się połączeniem małżonków; król uzyskuje stopień gandarwa i ma prawo zamieszkać w niebie przy swojej małżonce. Początek mitu odpowiada porannej zorzy, koniec – wieczornej.

Z tego mitu, podawanego w rozmaitej formie w zbiorze religijno-historycznych podań indyjskich, zwanym puranami, wysnuł Kalidasa treść do swojej *Urwaśi*. I tu bohaterka jest nimfą, bohaterem potężny król Pururawas. Pierwszy akt przedstawia ich poznanie się. Król, powracając z jakiejś wycieczki powietrznej na wozie niebieskim, słyszy wołanie nimf: „Na pomoc! Na pomoc!” Cóż się stało? Powracały nimfy z jakiegoś balu, który wyprawiał bogom Kuwera, Rotszyld indyjskiego Olimpu, a przed nimi szła Urwaśi „najpiękniejsza ozdoba nieba”, gdy wtem rzucił się na nią zły demon, Danawa¹⁵ Keśi, i pomimo jej gwałtownego szamotania się porwał ją i uniósł z sobą. Król Pururawas, dowiedziawszy się od nimf o tym wypadku, ożywiony rycerskim zapałem, puszcza się natychmiast w pogoń za deminem. Tymczasem nimfy oczekują go na szczycie Hemakuty. Nie potrzebują długo czekać, oto już wraca, wioząc na swym wozie Urwaśi. Jadąca z nią przyjaciółka, Ćitrlekha, trzeźwi ją, Urwaśi powoli powraca do życia, a otwierając oczy, zapytuje, czy to ją Indra oswobodził? Nie, to nie Indra, odpowiada Ćitrlekha, to wielki król Pururawas. Urwaśi zwraca oczy na króla, a potem mówi z cicha do siebie: „Tak więc Danawie złemu zawdzięczam wielkie szczęście”. Król również zachwycony jest nimfą, a samo dotknięcie się jej szaty napełnia go rozkoszą. Ale trzeba się rozstać, oto czekające na górze nimfy wyciągają już ręce do odzyskanej przyjaciółki. Zjawia się Ćitraratha, król gandarwów, wysłany przez Indrę na pomoc nimfom. Przybywa za późno i tylko składa dzięki Pururawasowi w imieniu boga niebios. Czas wracać nimfom do nieba. Urwaśi nie śmie podziękować swemu

wybawcy i pożegnać go i prosi Ćitralkhę, by ją zastąpiła. Wreszcie nimfy i gandarwy odlatują, ale Urwaśi używa tego samego podstępu co Śakuntala, aby raz jeszcze móc obaczyć króla, i zatrzymując się w locie, mówi do Ćitralkhi:

Patrz, jak mi powój wieniec ściąga z głowy,
O Ćitralkho rozplątaj mi kwiaty –

a tymczasem zawstydzona spogląda na króla. Ćitralkha zna się na tych podstępach, bo odpowiada przyjaciółce:

Trudno cię będzie rozplątać, kochanko,
Boś się, jak widzę, mocno zaplątała.

Wreszcie odlatują obie za całym niebieskim orszakiem, a Urwaśi żegna jeszcze ukochanego westchnieniem:

Kiedyż dzielnego mego zbawcę ujrzę?

W drugim akcie scena przedstawia ogród królewski w Prajaga (Allahabad). Występuje naprzód Manawa¹¹⁶, przyjaciel króla, czyli jego widuszaka, i Nipunika, służąca królowej Ausinari, żony Pururawasa. Królowa spostrzegła, że coś niezwykłego dzieje się z Pururawasem, wysłała więc swoją powiernicę do Manawy w celu zbadania tego bramina, posiadającego tajemnicę królewskie. Nietrudne to zadanie, bramin sam się przyznaje do tego, że nie umie trzymać języka za zębami, a przy tym Nipunika pod względem zręczności i przebiegłości może się równać z subretkami naszych komedii. Manawa ją zapytuje, dlaczego przyszła do ogrodu, porzuciwszy tańce i śpiewy?

NIPUNIKA. Królowa poleciła mi widzieć się z tobą.

MANAWA. Cóż królowa rozkazuje?

NIPUNIKA. Kazała mi królowa powiedzieć, że miała cię zawsze za swego najlepszego przyjaciela i dlatego bardzo się dziwi, że tak obojętnym jesteś teraz na jej obecne położenie.

MANAWA. Cóż to znaczy? Przecież nie sądzisz, że mój królewski przyjaciel okazuje teraz mniej miłości dla swojej żony.

NIPUNIKA. O, tak nie jest. Moja pani zna dobrze przyczynę jego smutku. Co więcej, sam on się zdradził, w rozstargnieniu nazwawszy królowę imieniem swej nowej kochanki.

MANAWA (*na stronie*). Doprawdy? O! jeżeli Jego Królewska Mość sam nie może dochować tajemnicy, cóż ja do kata będę się tym męczył! Więc jakże Nipuniko powiedział do królowej: Urwaśi!

Nipunika tylko tego czekała i zapytuje z niewinną minką: „Proszę cię, któż to jest ta Urwaśi”, a otrzymawszy dostateczną odpowiedź, wraca do królowej z doniesieniem.

Tymczasem wchodzi król do ogrodu. Wzdychający, myślący tylko o ukochanej, tworzy zupełny kontrast z Manawą, dla którego najszczytniejszym przedmiotem marzenia jest dobry obiad, i który zamiast chodzić po ogrodzie i napawać się wonią kwiatów, wolałby zajrzeć do kuchni i uradować serce przygotowaniami do obiadu. Przyjaciele zachodzą do cieniej jaśminowej altany i tu król uczuwa drganie oka, co podobnie jak strzykanie w prawym ramieniu ma być wróżbą szczęśliwego wypadku. Tym szczęśliwym wypadkiem jest zjawienie się Urwaśi i Ćitralekhi w powietrzu. Niewidziane chcą się przysłuchać rozmowie króla z widuszką. Urwaśi słyszy, że król nazywa ją zimną i nieprzystępną, i to ją boli. Bierze więc listek *bhodźi*¹¹⁷ (gatunek brzozy), pisze na nim kilka słów gorących i rzuca go koło Manawy. Król czyta te słowa i jest uszczęśliwiony. Wreszcie i sama Urwaśi ukazuje mu się, ale zaledwie się przywitała i usiadła obok niego, zjawia się goniec niebieski i wzywa obie nimfy, aby co rychlej spieszły do pałacu Indry, gdzie ma być przedstawienie teatralne, w którym one udział wzięć winny.

Nimfy odlatują, a tymczasem wchodzi do ogrodu królowa z Nipuniką i znajdują zgubiony przez bramina brzozowy liścik Urwaśi, zupełnie jakby to się działo na scenie francuskiego teatru, z wyjątkiem różnicy materiału piśmiennego. Następuje charakterystyczna scena małżeńska. Królowa z gorzką uprzejmością

podaje Pururawasowi ów liścik: „Oto jest zguba, która w wielki smutek zdaje się wprawiać pana”.

KRÓL (*na stronie*). Królowa! (*głośno*) Rad jestem, że spotykam panią!

KRÓLOWA (*z przekąsem*). Zdaje się, że nie bardzo.

KRÓL (*na stronie do Manawy*). Powiedz co mam zrobić?

MANAWA. Trudna rada; co może mieć na swoje usprawiedliwienie rzezimieszek, złapany na gorącym uczynku.

KRÓL. Nie czas na żarty (*głośno do królowej*). Wierz mi, że nie tego liścia szukałem i nie to było przyczyną mego niepokoju.

KRÓLOWA. Spodziewam się, że nie weźmiesz mi za złe, że słowa twoje uważam za kłamstwo.

MANAWA. W. Kr. Mość zrobiłby najlepiej, gdyby kazał dawać obiad. Byłby to najlepszy sposób rozproszenia gniewu jego miłościwej małżonki.

KRÓLOWA. Słyszysz, Nipuniko, jaką mądrą radę daje swemu przyjacielowi.

MANAWA. Naprawdę niezła rada, Miłościwa pani: czyż dobry obiad nie usposabia wesoło każdego?

KRÓL. Zamilcz, bo tylko powiększasz winę.

KRÓLOWA. Ja to jestem winna, że pozostaję tak długo tu, gdzie moja obecność jest wcale niepożądaną (*chce odejść*).

KRÓL. O zostań! To ja zasłużyłem na naganę. Gdy panowie się gniewają, wina spada zawsze na niewolników (*pada jej do nóg*).

KRÓLOWA. Czy sądzisz, że jestem dziecko, i że tą obłudną pokorą dam się przebłagać? Znam się na niej dobrze i oto czym ją odplacam (*potrąca go nogą i odchodzi*).

MANAWA. Królowa odeszła w gniewie, podobna do rzeki szumiącej w czas ulewy. Najjaśniejszy Panie, możesz wstać.

Na początku trzeciego aktu z rozmowy dwóch uczniów Bharaty, niebieskiego dyrektora teatru i nadwornego dramaturga Indry, dowiadujemy się o skandalu, jaki się stał w niebie podczas owego przedstawienia teatralnego, w którym brała udział

Urwaśi. Grano sztukę pt.: *Lakszmi wybierająca małżonka*¹. Rola bohaterki miała Urwaśi, i zapytana w pewnym miejscu, do kogo serce się jej skłania, powinna była odpowiedzieć: „Do Puruszotamy”. Zakochana i roztargniona nimfa odpowiedziała: „Do Pururawasa”. Rozgniewany mędrzec dyrektor rzucił na nią przekleństwo: niech tak o niej w niebie zapomną, jak ona zapomniała swej roli. Był to jednym słowem wyrok wygnania. Ale Indra, gdy się skończyło to przedstawienie, ujrawszy Urwaśi, jak stała smutna i zawstydzona na stronie, ulitował się nad nią, przywołał ją do siebie i powiedział, że ten, który jej myśli wypełnia, jest jego przyjacielem i wspierał go w walce z wrogami niebios; że przekleństwo mędrca zmusi ją wprawdzie na jakiś czas oddalić się z nieba, ale że ten czas wygnania może przepędzić u swego ukochanego króla, wróci zaś do nieba, gdy król ujrzy dziecię, które mu ona powije.

Dalsza część aktu przenosi nas znów do ogrodu pałacowego. Król z Manawą siedzą na tarasie pałacowym i przypatrują się wschodzącemu księżycowi, którego promienie rozpraszają zmierzch wieczorny. Król rozpływa się w poetycznym uwielbieniu dla księżycy; Manawa wielbi go także po swojemu, przyrównując do placka z cukru i migdałów. Wtem zjawiają się w powietrzu na wozie niebieskim Urwaśi i Ćitralkha. Poeta, jak gdyby przeczuwał pochodzenie mitu, który mu posłużył za temat do dramatu, a może tylko posłuszny tradycji, ubiera nimfę w kolory zorzy, w szatę purpurową, perłami ozdobioną. Urwaśi pyta przyjaciółki, czy jej ładnie w tej szacie? Czitralakha odpowiada, że nie ma słów na jej uwielbienie. I tym razem Urwaśi chce jakiś czas niewidzialna przysłuchiwać się rozmowie królewskiej, aby jeszcze lepiej zbadać jego serce, a przekonawszy się, że król o niej wciąż myśli, chce mu się objawić, gdy wtem

¹ W dawniejszych czasach było to powszechnym zwyczajem, iż indyjskie księżniczki i panny z możnych domów same sobie wybierały małżonków. Zaproszeni konkurenci po kilkudniowych uroczystościach i zabawach zgromadzali się w pewnej *śali*, do której następnie wchodziła dziewczica i temu, kogo mieć chciała za męża, zarzucała wieniec na szyję. Wilson I, 382. [przypis autora]

wchodzi na scenę królowa. Ta groźna pani zmieniona teraz nie do poznania: skromnie ubrana, z wyrazem pokory, przychodzi w obecności króla odprawić pewien obrządek ofiarny, który ślubowała wraz z postem i innymi umartwieniami. Król dowiedziawszy się, że to wszystko czyni królowa dla jego prześlągnięcia, upewnia ją, że niepotrzebnie skazuje się na pokutę, i że powinna go zawsze uważać za swego niewolnika, dla którego jej łaska jest szczęściem. Słyszy to Urwaśi i gniewnie się uśmiecha, ale przyjaciółka tłumaczy jej, że u mężczyzn pochlebstwo na języku nie ma nic wspólnego z uczuciem w sercu. Nareszcie królowa objawia, że odtąd nie chce bynajmniej krępować uczuć królewskich i gdyby król pokochał jaką nimfę i chciał ją mieć za żonę, ona powita ją uprzejmie.

Po odejściu królowej Pururawas wzdycha, znów do Urwaśi:

O gdyby przyszła tutaj, gdyby z cicha

Stanęła za mną, słodkimi rączęty

Oczy mi wiążąc, cały świat mi skryła.

Słyszy to Urwaśi, staje bez szelestu za królem i oczy mu zakrywa, zupełnie jakby to była nie indyjska nimfa, ale jakaś nasza polska swawolnica. Król poznaje niebieską figlarę, „gdyż żadnej innej dłoni dotknięcie nie przejęłoby go taką rozkoszą”. Wreszcie Urwaśi staje przed królem i wita go, *Ćitralkha* zaś rozstaje się z przyjaciółką, przed odejściem napominając króla, aby Urwaśi nigdy nie miała powodu żałować, że opuściła niebo.

Cały akt czwarty nosi charakter melodramatyczny, deklamacja w nim bowiem przeplatana jest ciągle śpiewem. Jest to jakby jeden monolog żalu i rozpacz królewskiej po utracie najdroższej Urwaśi. Cóż się z nią stało? Z rozmowy dwóch nimf na początku aktu dowiadujemy się, że Urwaśi namówiła króla, aby złożył rządy i udał się z nią w rajskie lasy *Gandhamadana*, gdzie by sami sobie oddani mogli pędzić życie niezmaczone żadnymi troskami. Gdybyż byli zupełnie sami! Gdy szli raz wesoło brzegiem rzeki, król ujrzał jakąś piękną nimfę, która się na fali kołysała, i przez krótką chwilę zatrzymał wzrok na niej. Dla zazdrosnej Urwaśi dosyć było tego, aby wybuchnąć gniewem

i porzucić swego męża. W szaleństwie gniewu zapomniana ona o przepisach, wzbraniających kobietom wstępu do gajów poświęconych Kartikeji, bóstwu wojny, weszła tam i za karę zamienioną została w latorośl. Wyzwolić ją z tego zaklęcia i połączyć z mężem zdoła tylko święty kamień, który swój blask rubinowy zawdzięcza dotknięciu stóp Gauri¹. Rozmowa nim kończy się wyrażeniem nadziei, że

Bogowie nigdy na to nie pozwolą,
Aby tak miła para zginąć miała:
Wynajdą środek na jej ocalenie,
A więc zostawmy to ich wszechpotędze.

Po tej scenie wstępnej przenosimy się w inną część lata. Za sceną słyhać śpiew:

Oto wielki władca i król,
Od żony swej opuszczony,
Czując gorzkiej rozłąki ból,
Po lesie błądzi jak szalony.
Przez gęstwinę się przedziera,
Co zeń resztki stroju zdziera.
Zamiast złota i bławatów
Tylko wieniec leśnych kwiatów.

Po tej preludii Pururawas, istny król Lear indyjski, wypada spiesznie na scenę i spogląda w niebo. Ubiór jego w nieładzie a zachowanie się i słowa wskazują nieprzytomność.

Stój, nie uciekaj, zdrajco, coś mi żonę
Najdroższą porwał i ukrył – gdzie? Nie wiem.
Teraz strzałami sypie – jak grad gęste
Spadają na mnie – tam z wysokiej góry
Co ostrzem niebo przebija.

(Rzuca się jakby napadał: potem zatrzymuje się i spogląda w górę).

¹ Durga albo Parwati, żona Śiwy. [przypis autora]

ŚPIEW

Samotny łabędź gładką falą płynie,
Tęskniąc do łubej w samotnej krainie
Smutnie mu skrzydła zwisły, jego oczy
Cicha łza żalu głębokiego mroczy.

Wszak to nie demon – to obłok niebieski
Nie kołczan wroga – lecz był to łuk Indry,
Chłodny deszcz pada a nie ostre strzały,
A błyskawicę wziąłem za kochankę.

(Mdleje, później odzyskuje przytomność i śpiewa powstając).

O szalony! Ja myślałem
Że wróg porwał dziewczęcę łube.
W chłodnym deszczu otrzeźwiałem,
By podwójnie uczuć zgubę.

Gdziekolwiek by się udała – nie zdoła
Długo w swym dobrym sercu żywić gniewu
I gdyby nawet wróciła do nieba,
Musi w niej wkrótce odżyć miłość ku mnie.
A gdy ją znów mieć będę, wówczas całe
Demonów wojsko, bogom niepokorne,
Nie zdoła wyrwać jej z objęcia mego!

Cały akt dalej aż do samego końca wypełniony jest wylewem uczuć rozpaczny i miłości. Król błądzi po lesie i cokolwiek spotyka na swej drodze, drzewa, ptaki, zwierzęta, obłoki, góry, wnet je zapytuje o swoją ukochaną. Znikąd nie otrzymuje odpowiedzi. Nareszcie w szczelinie pewnej skały spostrzega coś jaskrawego: to rubin! Po cóż mu ten rubin, skoro nie ma tej, której by go chciał ofiarować. Już myśli odejść dalej, gdy wtem z powietrza daje się słyszeć głos: „Weź synu ten kamień o czerwonym blasku, zabarwiły go święte stopy Gauri¹, on ci przynie-

¹ Farbowanie nóg jest zwyczajem powszechnie przyjętym u kobiet indyjskich. [przypis autora]

sie błogosławieństwo”. Król posłuszny temu głosowi, bierze rubin i idzie dalej, ale wnet spostrzegłszy pewien krzaczek, zatrzymuje się przed nim i mówi:

Jakież mną dziwne uczucie owłada,
Gdy patrzę na tę latorośl ubogą!
Kwiat nie okrywa jej gałązek giętkich,
Zwisają tylko jak łzy, deszczu krople.
Nie uwijają się pszczoły koło niej,
Pochlebny szmerem nie brzęczą. Samotna,
Milcząca, smutna, jest dla mnie obrazem
Lubej, niesłuszny gniew oplakującej.
Niechże to pełne smutku podobieństwo
Do mego serca tęsknego przycisnę.

Obejmuje ją w istocie i przyciska do siebie, a w tym uścisku roślina przemienia się w najdroższą Urwaśi.

Co to jest? – W każdej cząstce ciała czuję
Jak gdyby słodkie Urwaśi dotknięcie.
Czy to mię czary jakie chcą opętać?
Czy śnię? Roztwieram oczy, chcę się zbudzić,
Nie, nie złudzenie to senne, to ona,
Najdroższa moja! To Urwaśi! (*mdleje*).

Przyszedłszy do siebie ofiarowuje szczęśliwie znalezionej żonie „rubin połączenia”, po czym, z braku dworskiej karety, siadają na obłok i wracają do pałacu królewskiego.

W akcie piątym dają znać królowi, że podczas gdy królowe kąpały się w rzece, jakiś jastrząb spostrzegł rubin leżący na ubraniu Urwaśi, i myśląc, że to kawałek mięsa, porwał go i unióś. Król każe sobie dać łuk i strzałę, aby zabić jastrzębia, ale już nie czas, ptak daleko odleciał. Niebawem jednak wchodzi sługa królewski i oznajmia, że napastnik zabity, oto jest rubin, a oto strzała, którą ptak został przebity. Król bierze strzałę do rąk i z zadziwieniem czyta na niej napis: „Strzała Ajusa, wszechwycięzcy, syna Pururawasa i Urwaśi”. Nie wiedział on nic o tym, że miał syna. Uszczęśliwiony, każe go natychmiast

przyprować. Wchodzi Ajus wraz z pustelniczką, której był potajemnie przez matkę oddany na wychowanie. Pururawas sadza go obok siebie i każe poprosić królową. Zjawia się Urwaśi, poznaje syna i również uradowana, zapomina w pierwszej chwili o tym, dlaczego ukrywała syna przed ojcem, to jest zapomina o wyroku Indry, nakazującym jej wrócić do niebios, gdy król ujrzy dziecię, które mu ona powije. Jak z tego widać, asonacja pojęć słabo działa w naszej nimfie. Dopiero gdy ktoś wymówi imię Indry, przypomina ona sobie wszystko i wybucha płaczem. Król, dowiedziawszy się z ust żony o przyczynie płaczu, skazany na ponowne rozstanie się z Urwaśi, postanawia synowi oddać rządy kraju, sam zaś smutnych dni żywota dokona w jakiejś leśnej samotni, jak to, jak się zdaje, czynili nieraz indyjscy książęta, syci sławy i panowania. Ale od czegoż są bogowie, zdolni jednym skinieniem rozwikłać najtrudniejsze zawiłkiania dramatyczne? Oto widać już jakąś jasność w powietrzu, czyste niebo sieje błyskawicami, zjawia się poseł niebieski, Narada, z poleceniem od Indry: niech król nie składa rządów, ramię jego potrzebne jest Indrze przeciw nieprzyjaciołom niebios, co się zaś tyczy Urwaśi, może ona do samej śmierci króla pozostać przy nim. Sztuka kończy się powszechną radością i uroczystym błogosławieństwem, który chóry zlewają na Ajusa, przypuszczonego do współdziałania w ojcowskich rządach.

Porównując *Urwaśi* z *Sakuntalą*, widzimy wielkie podobieństwo między tymi dwoma dramatai. I tu, i tam zbyteczne, choć zupełnie niewinne zresztą oddanie się miłości wywołuje przekleństwo, sprowadzające główne zawiłkanie w dramacie, i tu, i tam bohater oplakuje utratę najdroższego skarbu, jakim jest ukochana małżonka; i tu, i tam odnajduje ów skarb utracony dzięki wmieszaniu się bogów. I pod względem poetycznego kolorytu, pod względem bogactwa liryzmu opisowego dwa te dramaty pokrewnie wyglądają, choć, jak już wspomniałem, *Urwaśi* ma charakter bardziej melodramatyczny. Zachodzą jednak i wyraźne różnice; w *Urwaśi* pomimo iż wola bogów w ostatecznej instancji rządzi akcją, akcja ta jest przecież naturalniejszą, więcej się opiera na wewnętrznych motywach niż

w *Śakuntali*. Urwaśi nie dla samych pięknych oczu mogła pokochać Pururawasa, ale i dlatego, że był jej zbawcą, a porzuciła go nie wskutek jakiegoś przekleństwa, lecz w uniesieniu zazdrości, do której król dał przecież jakiś powód. Stąd i rozpacz Pururawasa po utracie żony zdolna żywiej przemówić do naszego serca niż żale odczarowanego Duszjanty, którego wina była tylko pozorna.

Za to w *Śakuntali* charakterystyka działających osób jest wyrazistszą, tło obszerniej i subtelniej wycieniowane, a przede wszystkim postać ziemianki Śakuntali miłszą jest, sympatyczniejszą, bardziej *con amore* traktowaną, niż w kilku zaledwie rysach naszkicowana, a więc i dość mglista postać nimfy niebieskiej. Z charakterystyki tej ostatniej tylko zazdrość występuje wyraziście, podczas gdy Śakuntala, jak kwiatek nakryty poranną rosą, świeci wszystkimi niemal klejnotami kobiecych przymiotów.

Jeżeli dwa utwory dramatyczne, o których dotąd była mowa, noszą na sobie wyraźne piętno pokrewieństwa i widocznie są płodami jednej i tej samej fantazji twórczej, to o trzecim dramacie, *Malawika i Agnimitra*, przypisywanym także twórcy *Śakuntali*, nie można tego bynajmniej powiedzieć. Ulotniła się tu Kalidasowa poetyczność, znikł legendowy świat bogów i bohaterów, bezpośrednio splatający się ze światem ludzkim, cała treść sztuki zmalała do rozmiarów dworskiej, miłosnej intrygi. Wprawdzie w prologu oznajmia dyrektor, że sztuka jest dziełem Kalidasy, ale mógł to być inny Kalidasa, a zresztą może chciano podrzucić sztukę słynnemu poecie.

Treść sztuki, jak najkrócej podana, jest następująca: Król Agnimitra ma dwie żony, Dharini i Irawati. Jedna z tych żon kazała namalować portret swojej pokojówki, Malawiki. Król zobaczył ten portret i zakochał się w nim, a jego powiernik widuszaka Gautama wynajduje mu sposób zobaczenia samego oryginału, starannie ukrywanego przez zazdrosne królowe. Pierwsze to widzenie odbywa się w przytomności królowej Dharini, i jakkolwiek obudza w niej zazdrość, nie doprowadza jednak do żadnej gwałtownej sceny. Drugie widzenie się ma miej-

sce w gaju, gdzie Malawika spełnia pewien obrządek w imieniu królowej Dharini, podówczas chorej. Król długo przypatrywał się z ukrycia, wreszcie wychodzi i przemawia do niej miłosnymi słowami, ale w tejże chwili zjawia się czatująca z drugiej strony druga żona Agnimitry, Irawati, i uderza na króla z całym zapędem kobiecej złości. Król obraca językiem jak może, aby się usprawiedliwić; daremnie! Irawati przedrzeźnia jego wymówki, wreszcie nazywa go „złoczyńcą”.

Król: Niechże w tym słowie „złoczyńca” o droga!
 Gniew twój dosięgnie szczytu i ucichnie.
 Patrz nawet pasek zwisa ci ku nogom
 Błagając za mną. Nie chcesz że przebaczyć?

Ale gniew królowej bynajmniej jeszcze nie dosięgnął szczytu; królowa odpina ów właśnie „błagający pasek” i chce nim obić Jego Kólewska Mość, i to w przytomności jego przyjaciela i swojej powiernicy. Król broniąc się rękami, jednocześnie stara się ująć srogą małżonkę pochlebstwem, wreszcie pada jej do nóg, Irawati jednak nieprzebłagana odchodzi. Następstwem tej sceny jest uwięzienie Malawiki, ale bramin Gautama wynajduje sposób wydostania jej z zamknięcia. Dowiedziawszy się, że stróż ma rozkaz wypuścić Malawikę na wolność za pokazaniem pierścienia królowej, udaje, że go żmija ukąsiła, i wyjednywa sobie świadectwo od lekarza, że tylko tak zwany „kamień węzowy”, jaki znajduje się właśnie na pierścieniu królowej, może go od śmierci ocalić. Królowa nie przewidując podstępu, pożyczka pierścienia Gautamie, a ten natychmiast korzysta z niego, aby oswobodzić Malawikę. Następuje nowe widzenie się kochanków i znów ich zazdrosna Irawati zaskakuje, i nie wiadomo na czym by się skończyła nowa scena zazdrości, gdyby jej nie przerwał *Deus ex machina* w postaci zdziczałej małpy, która porywa córkę królewską, na hałas bowiem, jaki wskutek tego powstaje, król i królowa spieszą na pomoc córce. W ostatnim akcie (jest ich pięć) nadchodzą rozmaite pomyslnie wiadomości wojenne, jednocześnie król dowiaduje się, że Malawika jest siostrą jego najlepszego przyjaciela, w obronie którego prowa-

dził wojnę z królem Widharba. Dharini zaś ucieszona wiadomością, że jej syn odznaczył się jakimś bohaterskim czynem, zgadza się, aby Malawika została trzecią żoną Agnimitry, ku czemu się w końcu przychyliła i druga żona królewska.

Jak widzimy z tego streszczenia, sztuka ta odpowiada naszym komediom intrygi. Ciekawym w niej szczegółem jest to, że zazdrość małżeńska żony względem męża, bardzo często występująca w dramatach indyjskich, uosobioną jest tu aż w dwóch żonach Agnimitry. Dosadniej też niż gdzie indziej maluje się tu z jednej strony uległość mężów względem żon, pozorna wprawdzie, ale posuwająca się do oznak najgłębszej pokory, z drugiej strony niesłuchanie swobodne obchodzenie się żon z mężami, wcale nie licujące ze stanowiskiem, jakie zazwyczaj wielożęństwo zakreśla kobietom. Czyż Irawati, zabierając się do obicia męża, to nie prawdziwa herod-baba naszego jednonożennego społeczeństwa?



IV

O drugim wielkim poecie dramatycznym Indii, Śudrace, niewiele więcej wiemy niż o Kalidasie. Z prologu wprowadzającego do jednej jego sztuki, która do nas doszła, dowiadujemy się, że był królem i że przeżywszy sto lat i dziesięć dni, zginął dobrowolną śmiercią, na stosie podług dawnego, w późniejszych czasach zakazanego zwyczaju, ale kiedy żył? Nie mamy pod tym względem żadnych pewnych danych. Podług jednych miało to być na kilkadziesiąt lat przed słynnym protektorem sztuk i poezji, Wikramaditją, a zatem w drugim wieku przed Chrystusem, podług innych miał żyć przy końcu drugiego wieku po Chrystusie. Wszyscy zresztą zgadzają się na to, że dramat Śudraki *Wózek dziecinny*¹ nosi na sobie wyraźne cechy odległej starożytności¹¹⁸.

Ale nie tylko pod tym względem jest on godniejszym uwagi od innych. W żadnym innym dramacie indyjskim tło obyczajowe nie jest rozwinięte tak obszernie jak tutaj, gdzie przed oczyma naszymi przesuwają się sceny z najrozmaitszych sfer życia.

Ażeby dać czytelnikowi wyobrażenie o prologu indyjskich dramatów, podaję tu znaczny ustęp początkowy z prologu do *Wózka*¹¹⁹. Więc naprzód *nandi*, czyli błogosławieństwo kapłana.

PROLOG (*kapłan wchodzi*)

Ten, czyją goleń dwakroć wąż oplata,
Ten, w którym zmysł się korzy przed mądrością,

¹ Po sanskrycku *Mriczhakati*, czyli dosłownie *Wózek gliniany*.
[przypis autora]

Ten, co nie znajdzie nic w sobie ziemskiego,
 Kiedy oczyma prawdy na się spojrzy,
 On, Sambhus^I wzrokiem zatopiony w brahmie,
 Niechaj was duchem swoim dziś obdarzy.
 I niech was strzeże szyja Nikalanthy^{II}
 W ciemno błękitnym świecąca obłoku,
 Co lśni jak wieniec jaskrawych błyskawic,
 Gdy ramię Gauri^{III} bluszczem ją otoczy.

SCENA PIERWSZA

DYREKTOR TEATRU (*wchodzi*). No, skończył się wreszcie ten nudny ceremoniał religijny, który tylko warzy ochotę publiczności. Pozwalam sobie teraz najpokorniej oznajmić szanownemu zgromadzeniu, że mamy zamiar przedstawić dramat pt. *Wózek dziecinny*.

Napisał go poeta słońcom równy w chodzie.
 Oko miał jak czakora^{IV}, lice – księżyc w pełni.
 Chodząca bezdna prawdy – imię mu Śudraka,
 Biegły w Wedach, i w matematyce, a także
 W sztukach pięknych i w sztuce ujarznienia słońców.
 Z łaski Sawry^V mrok nigdy nie zmącił mu wzroku.
 Monarcha, widział syna swojego na tronie,
 I wówczas konia w świętej przyniósłszy ofierze,
 Sto lat i dziesięć dni żywota licząc, wstąpił
 Król i mędrzec Śudraka na stos płomienisty.

Był on także:

^I Jedna z nazw Śiwy. [przypis autora; sambhus, a raczej śambhu (sansk. *śambhu*) ‘łaskawy’.]

^{II} Nazwa Śiwy. [przypis autora; nilakantha (sansk. *nīlakaṇṭha*) ‘sinoszyi’.]

^{III} Żona Śiwy. [przypis autora]

^{IV} Ptak. [przypis autora]

^V Śiwa. [przypis autora]

Biegłym w wojnie, łagodnym, dumą mędrców a skarbem
pokuty,

Sam jeden umiał czoło stawić słoniom wroga.
On to opowiada następującą rzecz:

Pewien ubogi lecz zacny młodzieniec
Z braminów, Ćarudatta, żył w mieście Awanti^I;
Szlachetność jego serce ujęła dziewczyny,
Wasantaseny, pięknej jako dzień wiosenny^{II}.
Otóż miłość tych dwojga i nagrodę cnoty,
Praw niedołężność i złość niegodziwców
To wszystko wiernie Śudraka opisał.
(Idzie wkoło i patrzy poza scenę).

Ale cóż to? Sala koncertowa zupełnie próżna, gdzie się
rozbiegli wszyscy artyści? *(Namyślając się)* Aha! Już wiem!

U bezdzietnego dom jest zawsze pusty,
Kto bez przyjaciół, ma dom także pusty,
Dla głupca cały przestwór światów pusty,
A dla biednego człeka wszystko puste.

Od tej deklamacji i straszego gorąca pościęły mi się
oczy, jak nasiona lotosu, gdy je promienie słońca wysuszą. Muszę
zawołać pokojowej dziewczyny i zapytać, czy nie ma tam co na
śniadanie. Hej, hola, jest tam kto? Ale doprawdy wskutek znuże-
nia, długiej deklamacji i głodu pokurczyły mi się członki jak wy-
schła łodyga lotosu; dlatego najlepiej zrobię, jeżeli pójdę do do-
mu i zobaczę, czy mi kucharka nie przygotowała coś do zjedze-
nia. *(Idzie wkoło i patrzy na scenę).* Ach, otóż mój dom! No,
wejźdźmy tam. *(Podchodzi do kulisy i patrzy poza nią).* Oho!
A cóż to za nowe gospodarstwo w moim domu? Jak młoda
dziewczyna, co się wystroiła świeci tak podłoga od wody ryżo-
wej, zabarwionej w miedzianym kotle, i tchnie miłym zapachem.
No, teraz mnie naprawdę głód dręczy. Czy nie odkryto przypad-
kiem jakiego skarbu nagromadzonego przed wiekami i ukrytego?
Albo to może z głodu wszystko pachnie mi ryżem? Doprawdy, że

^I Dzisiejszy Udźdzajn. [przypis autora]

^{II} Wasanta po sanskrycku znaczy wiosna. [przypis autora]

nie ma nic do zjedzenia w moim domu, a głód trapi mnie w najokropniejszy sposób. Jednak musi tu się dziać coś nadzwyczajnego; jedna struga drzewo sandałowe, druga wije wianki (*wsadza głowę za kulisy*). Hej, kochanko, chodź no tutaj!

SCENA DRUGA

DYREKTOR. AKTORKA (*wchodzi*)

AKTORKA. Jestem, panie!

DYREKTOR. Dobry dzień, moja miła!

AKTORKA. Cóż pan sobie życzy? Co ma do rozkazania?

DYREKTOR. Od tej roboty deklamacyjnej pokurczyły mi się członki, jak łodyga lotusu; czy jest co do jedzenia?

AKTORKA. Czemu nie, jest wszystko!

DYREKTOR. No, cóż tam takiego macie?

AKTORKA. Następujące rzeczy: wyborne konfitury, śmietanka, ryż, prawdziwe potrawy bogów, wszystkiego pan może używać. Niech mu bogi będą łaskawe.

DYREKTOR. Jak to? Moje dziecię. Wszystko to ma być w moim domu, czy też ty drwisz ze mnie?

AKTORKA (*do siebie*). Zaraz zadrwię z niego naprawdę. (*głośno*). Tak, panie, wszystko to jest, rozumie się na targu.

DYREKTOR. Ach ty zuchwałe stworzenie! Oby tak twoje nadzieje zatoneły. Bodajś przepadła! Oto jestem jak piłka, którą na dach wyrzucono, i która stamtąd spadać musi.

AKTORKA. Uspokój się, panie, to był żart tylko.

Następnie głodny dyrektor dowiaduje się od żartobliwej aktorki, że wszystkie nadzwyczajne przygotowania, jakie spozstrzega w domu, pochodzą stąd, że jego podwładne nałożyły na siebie post dla wyjednania swemu panu szczęścia w przyszłym życiu, u Indian bowiem po każdym takim poście następuje uroczystość. Żaden uroczysty obrządek, jak wiemy, nie może się odbyć bez bramina, dyrektor więc namyśla się nad tym, kogo by

tu prosić, gdy wtem spostrzeżę przechodzącego ulicą bramina Majtreję, przyjaciela i domownika Ćarudatty, bohatera sztuki, i jego wzywa na uroczystość, obiecując mu i poczęstunek i podarunek. Majtreja zajęty, czy udaje zajętego, dość, że przyjąć nie chce, a dyrektor odchodzi ze sceny, aby poszukać sobie kogo innego. Na tym się kończy prolog, dość zręcznie przenosząc wyobraźnię z realnej sfery przygotowań do przedstawienia w urojonej sferę przedstawianego dramatu, co jest zresztą powszechną właściwością indyjskiego prologu.

Bohaterem sztuki nie jest tym razem jakiś król o potężnym ramieniu i łatwo zapalającym się sercem jak Duszjanta, Pururawas lub wreszcie Agnimitra, ale ubogi bramin Ćarudatta. Ubóstwo jednak nie od dawna trapi Ćarudattę; przedtem był to jeden z najbogatszych ludzi w stolicy, i tylko hojność bez granic doprowadziła go do tego stanu. Przedtem tłumy przyjaciół roili się koło domu Ćarudatty, teraz nikt doń nie zagląda i to sprawia wielką boleść naszemu bohaterowi, który chętnie by się teraz wyniósł gdzieś w ustronie leśne, gdyby nie to, że ma żonę, która by może nie zniosła pustelniczego życia. Jednakże, jakkolwiek Ćarudatta stracił cały majątek, a wraz z nim przyjaciół, nie utracił przecież powszechnej czci w całym mieście i imię jego wszędzie z najgłębszym uszanowaniem jest wymawiane. Nie tylko bowiem sama hojność zdobi naszego bohatera, ale i głęboka pobożność, miłość prawdy, czystość obyczajów; jest to wcielenie biernej cnoty indyjskiej.

Otóż w tym czystym, szlachetnym i niesłychanie poważnym braminie zakochała się kobieta z warstwy u wszystkich narodów wzgardzonej, choć nie u wszystkich w jednakowej mierze, hetera Wasantasena. Z tego, co ona mówi sama o sobie, można wnioskować, że opinia publiczna w Indii daleko surowiej niż w starożytnej Grecji spoglądała na tego rodzaju kobiety, z tego jednak, co inni mówią o Wasantasenie, i ze stosunku jej wreszcie z poważnym Ćarudattą widać, że kamień pogardy nie ciążył tak bardzo na kameliowych damach indyjskich, jak cięży w naszym europejskim społeczeństwie. Autor zresztą przedstawił Wasantasenę, o ile mógł, najsympatyczniej; piękna, bezinte-

resowna, w uczuciu swoim niezachwiana, umie ona ukochać nie blask zewnętrzny, ale szlachetność duszy i w tym płomieniu prawdziwej miłości oczyszcza się. Czuje przy tym dobrze gorzyc swego stanowiska i to jej dodaje wiele dramatyczności.

Wasantasenę prześladowuje swoimi zalotami Sansthanaka, szwagier królewski, *pratinajaka* Ćarudatty, mówiąc językiem poetyki indyjskiej. Jak Ćarudatta jest uosobieniem mądrości, szlachetności, powagi, tak w Sansthanace występuje niejako wcielenie głupoty, śmieszności i przewrotności. Przedstawienie takiej istoty, pozbawionej wszelkich cech dodatnich, jest trudnym zadaniem, jednak Sansthanaka jest postacią żywą i prawdziwą i choć zbliża się do karykatury, nie wychodzi z granic prawdopodobieństwa. Wasantasena odpycha jego natarczywe zaloty i to staje się powodem najdramatyczniejszych zawikłań.

Równorzędnie z tą główną akcją rozwija się akcja drugorzędna; gromadzą się i fermentują żywioły niezadowolone z rządów króla Palaki i w końcu wybucha rewolucja, która wynosi na tron pasterza Arjakę. Obie nici fabuły tak zręcznie są z sobą splecione, iż jedność akcji nic na tej dwoistości nie traci.

W pierwszym akcie scena przedstawia po jednej stronie ulicę, po drugiej dom Ćarudatty. Sansthanaka i jego towarzysz *wita* spostrzegli z daleka Wasantasenę i starają się ją dogonić; Wasantasena umyka przed natarczywością Sansthanaki, co jej się tym łatwiej udaje, że już gęsty zmrok zapadł. *Wita* jakkolwiek jest towarzyszem Sansthanaki, zna się przecież na jego moralnej wartości, i w głębi duszy gardzi tym przewrotnym półgłówkiem; toteż dowiedziawszy się w rozmowie z nim, że Wasantasena pokochała Ćarudattę, ze ścigającego staje się jej utajonym sprzymierzeńcem. Ostrzega on ją zręcznie, że chociaż mrok nocny ukrywa ją przed wzrokiem prześladowcy, to jednak zdradzić ją może dźwięk bransoletek, które Indyjki na nogach u kostek noszą i daje jej do zrozumienia, iż może ona schronić się do domu Ćarudatty, który się tuż obok znajduje. Wasantasena korzysta ze wskazówek *wity* i wkrada się do domu swego ukochanego w chwili właśnie, gdy stamtąd wychodzi domownik Ćarudatty, Majtreja i służąca Radanika, aby złożyć pewną ofiarę

bogom na drogach rozstajnych. Następują dwa *qui pro quo*. Dzięki ciemności Sansthanaka na ulicy bierze Radanikę za Wasantasenę i do niej zwraca swoje grubiańskie zapały, Ćarudatta zaś, widząc jakąś kobietę w swoich pokojach, jest pewny, że to służąca Radanika i każe jej pójść po małego Rohasenę, synka swego, który się bawi na dworze, a któremu wieczorna rosa może już szkodzić i daje jej płaszcz dla okrycia chłopca. Wtem zjawia się prawdziwa Radanika i Ćarudatta skonsternowany jest, że jakąś obcą kobietę znieważył dotknięciem swej szaty, ale Wasantasena szepce do siebie: „Nie znieważył, ale uszlachetnił”. Wraca także i Majtreja i poznaje Wasantasenę. „Oto jest ta pani, powiada do przyjaciela, która zobaczywszy cię w ogrodzie otaczającym świątynię Kamadewy, zakochała się w tobie”. Ćarudatta przeprosza ją za mimowolną obrazę. „Nie, panie, odpowiada Wasantasena, to ja obraziłam ten dom, którego nie jestem godną, chroniąc się do niego”.

Dłużej nie wypada Wasantasenie zostawać u Ćarudatty, chce więc odejść i prosi tylko o przechowanie szkatułki z klejnotami, którą ma przy sobie, a którą nocni złoczyńcy mogą jej odebrać. Ćarudatta po krótkim wahaniu się przyjmuje szkatułkę, a Wasantaseny nie puszcza samej, ale odprowadza ją aż do jej domu.

W pierwszej scenie drugiego aktu jesteśmy w domu Wasantaseny. Bohaterka rozmawia z Madaniką, swoją służącą i przyjaciółką zarazem. Madanika spostrzegłszy roztargnienie Wasantaseny wnioskuje, że jej pani jest zakochaną i pyta, jakiemu księciu czy wielkiemu panu oddała serce swoje?

WASANTASENA. Ja chcę być panią, Madaniko, nie niewolnicą.

MADANIKA. A więc to jakiś młody i piękny bramin pozyskał jej miłość?

WASANTASENA. Bramina czcić wolno, ale nie kochać.

MADANIKA. A więc to musi być kupiec, wzbogacony handlem z obcymi krajami, które objeżdża.

WASANTESENA. Byłoby to rozsądnie, Madaniko, gdybym takiemu człowiekowi oddawała serce? Jego częste odjazdy byłyby przyczyną ciągłego smutku mego.

Ale Madanika wie dobrze, kto jest ukochanym, dlatego też na dalsze nalegania odpowiada jej Wasantasena: „Dlaczegoż mnie pytasz, jak gdybyś nie wiedziała?” W końcu tej małej scenki dowiadujemy się, że Wasantasena dlatego zostawiła swoje klejnoty u Ćarudatty, aby mieć sposobność widzieć go jeszcze.

Następuje potem jedna ze scen ulicznych, wtajemniczająca nas w szulerskie życie staroindyjskiego świata. Namiętnością do gry w kości odznaczali się zawsze Indusi, a jeden z najpiękniejszych epizodów *Mahabaraty* opowiada, jak król Nała przegrał w kości nie tylko państwo, ale i najukochańszą żonę Damajanti. W scenie, o której mowa, niejaki Samwahaka¹ ucieka z domu gry, gdzie się zgrał, nie mając czym przegranej zapłacić. Gracz, który wygrał od niego dziesięć *suwarnas* (sztuk złota) i właściciel domu gry pędzą za uciekającym. Samwahaka chowa się do jakiejś pustej świątyni i staje tam w niszy, niby posąg bóstwa. Bankier Mathura i gracz wchodzą do tej świątyni, ale z początku udają, że nie poznali zbiega.

GRACZ. Czy sądzisz, że ten posąg z drzewa?

MATHURA. Nie, zdaje mi się, że z kamienia (*trącają i szczypią Samwahakę*). Ale co nas to obchodzi? Siadajmy tu i dokończmy gry naszej (*grają*).

SAMWAHAKA (*stopniowo okazuje zajęcie się grą*). Dla człowieka bez pieniędzy stuk kostek jest tak męczący jak dźwięk trąby dla króla bez państwa. Ale nie chcę grać. Grać jest tak źle jak być rzuconym ze szczytu góry Meru a przecież jest w tym coś ze śpiewu słowika. Dźwięk kostek istotnie jest czarujący.

GRACZ. Na mnie kolej teraz rzucać.

MATHURA. Nie, przeciwnie, to na mnie.

¹ [Samwahaka (sansk. *saṃvāhaka*) to dosłownie ‘masażysta’.]

SAMWAHAKA (*zapominając się i zeskakując z piedestału*). Nie, nie, czekajcie, to na mnie.

GRACZ. Otóż mamy go.

MATHURA (*chwyając Samwahakę*). Ha, łotrze, dostaliśmy ciebie! Gdzie jest dziewięć suwarna?

SAMWAHAKA. Jeszcze wam je dzisiaj zapłacę.

MATHURA. Płać mi natychmiast.

SAMWAHAKA. Bądź tylko cierpliwy, a z pewnością zapłacę.

MATHURA. Muszę je mieć zaraz.

SAMWAHAKA O biada, biada, moja głowa! (*pada na ziemię, udając omdlałego; tamci go biją*).

MATHURA. Tęgoś się rzucił.

SAMWAHAKA. (*wstając ze zbolatą miną*). Bardzo okrutnie postępujecie sobie, nie dając mi najmniejszej zwłoki.

MATHURA. Dajże nam co w zastaw.

SAMWAHAKA. Bardzo dobrze (*odciąga jednego gracza na stronę*). Mam ci coś powiedzieć; zapłacę ci połowę, jeżeli mi drugą połowę darujesz.

GRACZ. Dobrze.

SAMWAHAKA. (*na stronie do Mathury*). Dam ci coś w zastaw na połowę długu, jeżeli mi drugą połowę spuścisz.

MATHURA. No, dobrze.

SAMWAHAKA (*głośno do gracza*). A zatem ustępujesz mi połowę długu.

GRACZ. A tak.

SAMWAHAKA (*tak samo do Mathury*). A ty także.

MATHURA. Tak, ustępuję.

SAMWAHAKA. No, to bądźcie zdrowi, moi panowie! (*odchodzi*).

MATHURA. Hola! Nie tak prędko! Dokąd idziesz?

SAMWAHAKA. Widzicie, moi panowie, jeden z was darował mi jedną połowę długu, a drugi drugą; rzecz więc jasna, żeśmy się kwitowali najzupełniej.

MATHURA. Posłuchaj no bratku, nazywam się Mathura; znam się na rzeczy, odrwić się nie dam. Dlatego zaraz mi tu na miejscu płąć całą sumę.

Biedny Samwahaka, trzymany przez swoich wierzycieli, wzywa litości przechodniów, gotów im się nawet sprzedać za dziesięć suwarna, ale nikt nie zwraca na niego uwagi. Wtem zjawia się na scenie Darduraka; jest to także jeden z tych, którym namiętność do gry dała się we znaki, dzięki jej ma on tyle dziur w sukni, że musi ją zręcznie fałdować. „Gra, powiada Darduraka, jest dla gracza państwem bez tronu; nigdy gracz nie myśli o klęsce i ściąga podatek od wszystkich. Hojnie też rozdaje, co zebrał. Dochody ma książęce, bogacze w służbę doń idą. Pieniądze, żonę, przyjaciół, wszystko można wygrać przy stole gry. Wszystko się wygra, wszystko się przegra, wszystkim gra rozrządza”. Darduraka, słysząc jęki nieszczęśliwego, wstawia się za nim do bankiera; wywiązuje się nowa hałaśliwa scena, która tym się kończy, że Darduraka zasypuje piaskiem oczy bankierowi, z czego korzysta Samwahaka i ucieka. Darduraka zaś, bojąc się bankiera Mathury, który ma znaczenie w mieście, postanawia także umknąć i udać się do pasterza Arjaki, któremu jakiś znachor przepowiedział, iż ma zostać królem, i do którego garną się już rozmaici awanturnicy i malkontenci.

W trzeciej odsłonie drugiego aktu znów jesteśmy w domu Wasantaseny, Samwahaka, którego wierzyciele nie przestali ścigać, wpada do mieszkania Wasantaseny i prosi ją o litość i schronienie. Wasantasena, dowiedziawszy się, że Samwahaka służył niegdyś u Ćarudatty, przyjmuje go jak najznakomitszego gościa; sama wstaje z krzesła, a jemu każe podać krzesło i wachlarz. Za bramą słychać głosy wierzycieli; Wasantasena, która jak ze wszystkiego widać jest bardzo bogatą, daje jakiś klejnot Madanice, aby go zaniósła czatującym wierzycielom jako zapłatę za Samwahakę. Ten ostatni, przejęty wdzięcznością dla swojej dobrodziejki, przyrzeka jej, iż porzuci grę i zostanie buddyjskim ascetą.

Trzeci akt w domu Ćarudatty. Już jest blisko północy. Służąca czeka na przyjście swego pana, który z Majtreją poszedł na

koncert. Niebawem wracają. Ćarudatta zostaje ciągle pod wrażeniem śpiewu Rebhili, sławnego jakiegoś śpiewaka, który dał koncert, i wychwala jego talent; przeciwnie widuszące Majtreji widocznie nie bardzo smakowała ta artystyczna biesiada.

MAJTREJA. Co się mnie tyczy, to są dwie rzeczy, z których się wiecznie śmiać muszę, mianowicie z kobiety, kiedy czyta sanskryt, i z mężczyzny, kiedy śpiewa piosnki. Kobieta sapie jak młoda krowa, której po raz pierwszy przeciągną powróż przez nozdrza, a mężczyzna skrzeczy, jak stary *pandit*^I, który odmawia swój różaniec tak długo, aż póki kwiaty nie będą również suche, jak gardło śpiewaka.

Ćarudatta mu na to odpowiada:

Czyliż nie byłeś dziś zadowolony
Z cudnego śpiewu Rebhilli?
Tę wyrażne były, słodkie, płynne,
Wdzięcznie modulowane, tak przyjemne,
Uczucia, ciepła pełne, że już gotów
Byłem posądzać, że to gdzieś ukryta
Tak słodko śpiewa i mile kobieta.
I teraz jeszcze idąc, zdaje mi się,
Że słyszę czyste tony tej melodii,
Winy^{II} czarowne dźwięki, raz niksące
Znowu nabrzmiałe, znów przebrzmiewające.

Po umyciu nóg kładą się spać, i jeszcze leżąc, powiada Ćarudatta, że słyszane melodie ciągle uwijają mu się po uszach. Gdy zasnęli, włamuje się do ich pokoju, wśród długiego monologu złodziej Śarwilaka i kradnie powierzoną Ćarudacie szkatułkę Wasantasenę. Służąca, spostrzegłszy złodzieja, narobiła krzyku, ale już za późno, Śarwilaka uciekł. Ćarudatta na wiadomość, że szkatułka skradziona, jako prawdziwy Indus, mdleje ze zmartwienia. Któż mu uwierzy, że został okradziony, Wasanta-

^I Uczony, mędrzec, kapłan. [przypis autora]

^{II} Rodzaj lutni lub mandoliny. [przypis autora]

sena pomyśli, że przywłaszczył sobie jej klejnoty. Z tego wielkiego zmartwienia wybawia go żona; ofiarowuje mu swój naszyjnik z drogich kamieni, który Ćarudatta posyła przez Majtreję Wasantasenie, każąc jej powiedzieć, że szkatułkę przy grze w kości zastawił u kogoś. Szlachetna drażliwość Ćarudatty posunięta tu do najwyższego stopnia: gdyby powiedział, że mu skradziono szkatułkę, Wasantasena mogłaby nie przyjąć wynagrodzenia, woli więc oskarżyć się o błąd urojony.

Akt czwarty w domu Wasantaseny. Bohaterka rozmawia z przyjaciółką, trzymając w ręku portret Ćarudatty.

WASANTASENA. Powiedz, Madaniko, czy jest tu podobieństwo do Ćarudatty?

MADANIKA. Wielkie podobieństwo.

WASANTASENA. A skądże to wiesz?

MADANIKA. Wnoszę z czułych spojrzeń, które rzucasz na ten obraz.

WASANTASENA. Jak to, dziewczyno, mówisz o czułości u takich istot, jak my?

Zjawia się służąca z poleceniem od matki. Sansthanaka, szwagier królewski, przysłał prezent wartości dziesięciu tysięcy suwarna i pragnie widzieć Wasantasenę.

WASANTASENA. Precz, nie chcę słyszeć nawet jego imienia.

SŁUŻĄCA. Przebacz pani, spełniam tylko poselstwo.

WASANTASENA. Poselstwo to jest mi obrzydłe.

SŁUŻĄCA. Jakąż mam odpowiedź zanieść pani matce?

WASANTASENA. Powiedz jej, że jeśli chce mnie widzieć martwą, powinna częściej podobne poselstwa wyprawiać do mnie.

SŁUŻĄCA. Będę posłuszną.

Scena zmienia się. Jesteśmy w ogrodzie przed domem Wasantaseny. Na dole Madanika rozmawia z Śarwilaką, na górnej tarasie. Wasantasena niewidziana przysłuchuje się rozmowie.

Śarwilaka, którego poznaliśmy jako złodzieja, jest kochankiem Madaniki, chce ją pojąć za żonę, i tylko dlatego okradł Ćarudattę, aby mieć za to wykupić Madanikę od Wasantaseny. Zwiera się on przed kochanką ze swego czynu, ale ta usłyszawszy imię Ćarudatty, mdleje. Śarwilaka nie może zrozumieć, dlaczego to imię taki wpływ na nią wywarło, obudza się w nim zazdrość i zaczyna wyrzekać na kobiety.

Śmiać się i płakać będzie w jednej chwili!
 Z mężczyzny serca każdą tajemnicę
 Wydrze, lecz swojej duszy nie odemknie.
 Niechże się strzeże młodzieniec jej wdzięków
 Co kwitną, błyszczą jak cmentarne kwiaty,
 Więcej stałości mają fale morza,
 I nie tak krótko trwa wieczorna zorza,
 Jak w niej prawdziwej miłości uczucie.

Śarwilaka wyrzeka bardzo długo i w końcu chce odejść. Madanika go zatrzymuje. „Nagadałeś mnóstwo niedorzeczności i gniewasz się bez powodu”. Następuje wyjaśnienie, Madanika radzi swemu kochankowi, aby udał przed Wasantaseną, że to Ćarudatta odsyła przez niego szkatułkę. Śarwilaka czyni, jak mu poradzono, a Wasantasena, która słyszała całą tę rozmowę, oddaje mu Madanikę za żonę, i żąda tylko aby podziękował za to Ćarudacie. Kochankowie siadają do lektyki i już są w drodze, gdy zza sceny daje się słyszeć obwieszczenie urzędowe nakazujące schwytać pasterza Arjakę, o którym przepowiednia głosiła, iż ma zostać królem. Śarwilaka jest najlepszym przyjacielem Arjaki, a cenią wyżej przyjaźń nad miłość, odsyła Madanikę do jednego ze swoich znajomych, sam zaś udaje się na pomoc Arjace. Awanturńczy, zapalczywy, nieprzebiegający w moralności, ale nie pozbawiony dobrych popędów charakter Śarwilaki dosadnie skreślony, jakkolwiek postać ta małą odgrywa rolę w sztuce.

Po tej scenie pojawia się przed domem Wasantaseny Majtreja, wysłany, jak wiemy, przez Ćarudattę z klejnotami. Bandhula, który jest czymś w rodzaju *cicerone* włoskiego, prowadzi

go przez osiem wspaniałych dziedzińców i tyleż bram do ogrodu, gdzie się znajduje Wasantasena. Majtreja opowiada, co widzi w każdym podwórzu; tutaj stajnie, tam się zgromadza złota młodzież Udźdźajnu, tam się rozchodzą rozkoszne dla Majtreji zapachy kuchenne, tam pracownie jubilerów itd. Wszędzie przepych, złoto, kość słoniowa, perły, drogie kamienie. „Słyszałem wiele, powiada Majtreja, o bogactwie Wasantaseny, i widzę teraz, że to wszystko prawda. Zda się, że zgromadzone tu są skarby trzech światów, i nie wiem, czy to uważać za pałac Kuwery, czy za mieszkanie kurtyzany”. Przybywszy do ogrodu, gdzie się znajduje Wasantasena, Majtreja wywiązuje się ze swego poselstwa, według zlecenia Ćarudatty. Wasantasena uśmiecha się na to, ale nie pokazuje szkatułki, którą jej wręczył sam złodziej, i przyjmuje klejnoty przyniesione przez Majtreję; wreszcie powiada mu, aby oświadczył „smutnemu graczowi” Ćarudacie, iż go dziś wieczorem odwiedzi. Majtreja odchodzi pewny, że „baba chce coś więcej wyłudzić” od ubogiego bramina.

Cały akt piąty, odbywający się w domu i przed domem Ćarudatty, jest jakby jednym wielkim obrazem burzy. Wobec akcji żywiołów powietrznych akcja ludzka maleje. Niemal wszyscy występujący w tym akcie zapatrzeni w niebiosa jaskrawymi barwami malują grę żywiołów; naprzód Ćarudatta, potem Wasantasena i dwoje sług jej towarzyszących. Tylko Majtreja czym innym jest zajęty; niezadowolony, że go Wasantasena niczym nie poczęstowała, i podejrzewający ją o złe zamiary, ostrzega Ćarudattę przed jej chciwością. Ale Ćarudatta inaczej myśli o Wasantasenie i z nadzwyczajną radością przyjmuje wiadomość o jej przyjsciu. Przyszła ona w istocie nie zważając na straszną ulewę, grzmoty i pioruny, bijące z groźnie zasępionego nieba, któremu tylko w drodze te wyrzuty czyni:

Wstyd wam obłoki, że gniewnym tchem swoim
 Chcecie nastraszyć mnie; kropliste groty
 Mierzycie we mnie, ażeby mię tylko
 Z drogi zawrócić mojej do lubego.
 Indro – niepięknie zachodzić mi drogę.
 Oddal obłoki, spójrz łaskawym okiem

Na miłość moją, jeśliś sam czuł miłość
Przybrawszy męża postać przy Ahalji.

Lecz mniejsza o to – stroż się dalej, miotaj
Stuprętne włócznie, wybuchaj ulewą;
Daremnie! Wiernej nie wstrzymasz dziewczyny,
Gdy spieszy zwisnąć na szyi miłego,
W ramionach jego wypocząć od strachu!
Nie dziwię się bogu obłoków; z mężczyzny
Cokolwiek bierze początek, jest dzikie
Nieokielzane. Lecz ty, błyskawico,
Nimfo, tancerko niebios srebronoga,
Jakże ty możesz nie rozumieć, nie czuć
Tęsknoty, z której serce me usycha?

Wszedłszy do altany, w której czekał na nią Ćarudatta, rzuca nań kwiatami, i mówi: „Dobry wieczór graczu!” Ćarudatta wstaje i odpowiada jej:

Wasantaseno!
Troska mi noce i dnie przedłużała,
Lecz gdy się zjawiasz niktą wszystkie smutki!

Wasantasena zmienia mokre okrycie na suche i wszyscy zasiadają w altanie. Majtreja pyta służącej, co jest powodem odwiedzin w tak niezwykłym czasie? Służąca z polecenia pani komponuje historię podobną do tej, jaką Ćarudatt skomponował był dla Wasantaseny: jakoby jej pani podczas gry zastawiła klejnoty Ćarudatty u jakiegoś bankiera, który potem uciekł i nie daje się odszukać; klejnoty te były zapewne więcej warte od szkatułki, w zamian za którą je dano. Wasantasena więc przynosi nową skrzyneczkę, żeby wyrównać rachunek. Majtreja bierze do rąk tę nowo przyniesioną rzecz i wraz z Ćarudattą poznaje w niej skradzioną szkatułkę. Następują wyjaśnienia. Ale deszcz wzmagą się i zaczyna przeciekać do altany; potrzeba schronić się do domu. „Patrz pani, powiada Ćarudatta, jak błyskawica obejmuje czarny firmament, podobna do kochanki, bez obawy zarzucającej ręce na szyję ukochanego”. Wasantasena niby pod

wpływem strachu, niby za przykładem błyskawicy rzuca się w objęcia Ćarudatty.

ĆARUDATTA (*przyciskając ją do siebie*).
 O grzmiecie tucze¹ wciąż głośniej i głośniej!
 Wasz grzmot muzyką dla mnie; z waszej ręki
 Nagrodę mam miłości, wam to dzięki
 Serce mi w piersiach bije tak radośnie.

MAJTREJA (*do obłoku*). Poczekaj ty łotrze z brudną twarzą,
 dam ja ci za to, żeś mi nastraszył moją panią.

ĆARUDATTA.
 O nie klnij go! Niech lunie deszcz rześisty,
 Niechaj się niebo zczerni, zapalając
 Co chwila sto błyskawic; dzisiaj one
 Zawarły przyjaźń ze mną, tę przywiodły,
 Do której długo daremnie wdychałem.
 O jak szczęśliwy ten, co ukochaną
 Ma w domu swoim, i w objęciach drżącą
 Tuląc na piersi, broni jej od strachu.
 Luba! Spójrz! Indry łuk tam się wygina
 Jako ramiona ze zmęczenia rozwarłe.
 Niebo wciąż ciska jeszcze błyskawice,
 Chmury ku ziemi zwisają brzemienne
 Wszystko zaprasza już nas do spoczynku.
 Więc chodźmy! Słuchaj, jak słodka ulewa
 Szemrze wśród liści palmowego drzewa,
 I niby cicha lutnia do snu śpiewa.

Akt szósty także w domu i przed domem Ćarudatty. Jest to już rano nazajutrz po owej burzy. Wasantasena zasnęła, służąca ją budzi i powiada, że Ćarudatta udał się już do publicznego ogrodu Puszpakaranda, i prosi Wasantasenę, aby tam także przyjechała; lektyka Ćarudatty zaraz ma po nią zajechać. Tymczasem wchodzi na scenę druga służąca Ćarudatty, Radanika, pro-

¹ [Tucza – czarna chmura, burza.]

wadząc synka jego za rękę. Scenka ta jest pełna wdzięku, a przy tym i z tego względu jest ważną, że nadaje tytuł całej sztuce.

RADANIKA. Chodź, mój maleńki, pojedziemy teraz twoim wózczykiem.

DZIECIĘ. Ja nie chcę tego wózka, to jest wózek gliniany, ja chcę mieć złoty wózek.

RADANIKA. A skądże my ci złotego dostaniemy, mój paniczku? Poczekaj, aż twój ojciec znów zostanie bogatym, wtedy ci kupi drogi wózek; tymczasem niech ci ten wystarczy. Chodź, pójdziemy przywitać Wasantasenę. – Pani, witam cię!

WASANTASENA. Jak się masz Radaniko? Czyj to jest ten miłutki chłopczyzna? Pomimo iż tak nędznie ubrany, śliczna twarzyczka jego jaśniej, jak słońeczko.

RADANIKA. To Rohasena, syn Ćarudatty.

WASANTASENA (*wyciąga doń ręce*). Chodź do mnie, maleńki, i pocałuj mnie (*bierze go na ręce*). Jak on podobny do ojca!

RADANIKA. Nie tylko z twarzy, ale i z serca. Ćarudatta nadzwyczaj kocha to dziecię.

WASANTASENA. Dlaczego on płacze?

RADANIKA. Dziecię naszego bogatego sąsiada, właściciela dóbr, ma wózek ze złota, który nasz malec widział. Zrobiłam mu wózek z gliny, ale ten mu się nie podoba, więc płacze dzieciak dopominając się innego.

WASANTASENA. Ach, i tę małą istotkę dręczy już szczęście innych. O losie, ty igrasz ze szczęściem ludzi, jak z kroplami deszczu, które drżą na lotusowym liściu. Nie płacz, kochane dziecko, dostaniesz i ty złoty wózek.

DZIECIĘ. Radaniko, kto to taki?

RADANIKA. To twoja pani matka, dziecię.

DZIECIĘ. Nieprawdę mówisz, Radaniko, jakżeby to być mogła moja matka, kiedy jest tak bogato ubrana!

WASANTASENA. Jakież to gorzkie słowa z tych słodkich usteczek! (*placząc, zdejmując kosztowności*) Otóż jestem twoją matką. Weź ten klejnot i kup sobie złoty wózek.

DZIECIĘ. Nie wezmę, bo ty dając mi, płaczesz.

WASANTASENA (*ociera oczy*). Już nie płacę; idź dziecko i baw się (*napelnia wózek klejnotami*). Idź i kup sobie złoty wózek.

Donoszą Wasantasenie, że już kryty powóz na nią czeka. Ubiera się więc prędko i wychodzi z domu, ale przez pomyłkę siada do lektyki nie dla siebie przeznaczonej, lecz do lektyki Sansthanaki, który kazał swemu woźnicy zajechać po siebie również do Puszpakarandy. Imbroglío¹ zwiększa się jeszcze, gdy do lektyki Ćarudatty zamiast Wasantaseny pakuje się zbiegły z więzienia Arjaka. Tę lektykę na drodze zatrzymują dwaj oficerowie królewscy, i tylko litość jednego z nich ocala Arjakę. Z tego powodu wywiązuje się między nimi kłótnia, dobrze charakteryzująca kastowe uprzedzenia Indusów wszelkich warstw społecznych.

ĆANDANAKA. Chciałbym wiedzieć do kogo, kto ty jesteś?

WIRAKA. A tyż kto jesteś?

PIERWSZY. Ja ci powiem, jestem ktoś taki, dla kogo powinienś czuć najgłębszy szacunek. Dość ci tylko przypomnieć sobie swoją kastę?

DRUGI. Moją kastę, a to dlaczego?

PIERWSZY. O, ja nie mogę tego powiedzieć.

DRUGI. Jeżeli masz ochotę, to powiedz; jeżeli nie, to nie mów.

PIERWSZY. Nie chcę cię tylko wstydzić.

WIRAKA. Nie, nie, mów otwarcie, ja chcę tego.

(*Ćandanaka daje znakami do zrozumienia, że Wiraka jest z kasty czamarów, tj. robotników wyrabiających towary ze skóry*).

WIRAKA. To kłamstwo.

ĆANDANAKA. Trzymałeś nieraz w rękach zdechłego szakala, umiałeś obracać nożycami, a teraz jesteś generałem; piękny generał!

¹ [Imbroglío (wł.) – ‘pomieszanie’; w operze: scena, w której toczą się różne wątki.]

Siódmy akt jest bardzo krótki. W ogrodzie Puszpakaranda Ćarudatta oczekuje na przybycie Wasantaseny i dziwi się, że jej tak długo nie ma. Nadjeżdża wreszcie jego lektyka, ale okazuje się, że przywiozła ona nie Wasantasenę, ale Wasantenusę, jak powiada Majtreja, mianowicie zbiega Arjakę. Arjaka prosi Ćarudattę o pomoc i ten daje mu swoją lektykę, aby go wywiozła za granicę państwa; sam zaś z Majtreją wychodzi z ogrodu, przy czym różne złowróżbne znaki każą mu spodziewać się jakiegoś nieszczęścia.

Akt ósmy jest bezpośrednim dalszym ciągiem siódmego. Jednocześnie z odejściem Ćarudatty wchodzi na scenę zakonnik buddyjski, w którym poznajemy Samwahakę, owego nieszczęśliwego dłużnika, wybawionego przez Wasantasenę z rąk wierzycieli. Śpiewa on nabożną pieśń buddyjską, a potem chce się zabrać do wyprania swego płaszcza w stawie ogrodowym, kiedy się zjawia szwagier królewski, Sansthanaka, do którego właściwie ten ogród należy, i nie tylko mu zabrania tego prania, ale go jeszcze kijem okłada. Zakonnik pokornie przyjmuje ciosy, wołając tylko: „Niech będzie Budda pochwalony”, a odchodząc, powiada: „Obyś był tak szczęśliwy, jak na to zasługujesz”.

Sansthanace towarzyszy znajomy nam już *wita*, i z rozmowy ich możemy powziąć wyobrażenie, jak wyglądał ów ogród stołeczny, w którym się główna ma stać katastrofa. Ziemia jak obrazek, pokryta różnobarwnym kwieciami, drzewa uginają się pod bogactwem kwiatów, wdzięczne liany wspinają się ponad ich szczyty, a małpy rzucają na siebie tykwami. Sansthanaka niecierpliwi się, że dotąd nie widać lektyki, która tu miała po niego zajechać. Wreszcie nadjeżdża lektyka zaprzężona wołami, a w lektyce Wasantasena, pewna, że jedzie powozem Ćarudatty. Sansthanaka ujrawszy w swojej lektyce Wasantasenę, mniema, że dumna kurtyzana pożałowała swego dawnego postępowania i chce mu już być powolną, ucieszony więc tą niespodzianką, pada przed nią na kolana i wynurza jej górnolotnie swoją miłość, ale oburzona Wasantasena nogą odtrąca człowieka, „którego sam widok wstręt w niej budzi”.

Rozjątrzony Sansthanaka, który szczególnie w tym akcie wybornie jest scharakteryzowany, jako próżny, głupi, ale przewrotny egoista, postanawia zemścić się i zamordować Wasantasenę. Namawia on naprzód *witę*, aby ją zabił, i tłumaczy mu, że w tym ustronnym miejscu nikt go nie będzie widział. Ale nieze-psuty *wita* odpycha te namowy i odpowiada na nie niemal dosłownym wyjątkiem z indyjskich ksiąg świętych:

WITA.

Wszystko mnie widzi: przestrzeń niezmierzona,
 Duchy tych gajów, ziemi twardej łono,
 Niebios sklepienie; słońce, księżyc, gwiazdy,
 Wiatry i piekiel ponury monarcha,
 A naprzód własne mnie widzi sumienie!
 Wszystko to świadczy o złych i o dobrych
 Czynach człowieka.

Następnie zwraca się Sansthanaka do swego woźnicy z tą samą propozycją i tu wywiązuje się rozmowa, dobrze charakteryzująca pojęcia Indusów o życiu przyszłym:

SANSTHANAKA. Zabij Wasantasenę.

WOŹNICA. Wybacz, panie, ja ją tu przywiozłem.

SANSTHANAKA. Ach ty łotrze, nie jestem że twój pan!

WOŹNICA. Jesteś nim, panie, ciało moje należy do ciebie, ale nie moja niewinność. Nie odważę się być ci posłusznym.

SANSTHANAKA. Kogóż ty się boisz, powiedz mi?

WOŹNICA. Boję się przeszłości.

SANSTHANAKA. Któż to jest ta pani przyszłość?

WOŹNICA. Jest to ta, co przynosi zapłatę dobrego i złego.

SANSTHANAKA. Cóż będzie zapłatą dobrego?

WOŹNICA. Bogactwo i potęga, jaką ty panie posiadacz.

SANSTHANAKA. A złego?

WOŹNICA. Chleb niewoli, który ja jem. Dlatego nie chcę popełnić żadnego występku.

SANSTHANAKA. Więc nie chcesz mnie słuchać? (*uderza go*).

WOŹNICA. Bij panie, kiedy chcesz, zabij mnie: ale nieprawości nie popełnię. Już ukarany jestem niewolnictwem za złe czyny przeszłego życia, i teraz nie chcę narażać się na to, abym się znowu urodził niewolnikiem.

Wasantasena błaga *witę*, aby ją ratował, ale Sansthanaka umie go usunąć, tłumacząc mu, że chciał tylko nastraszyć Wasantasenę, i że z pewnością okazałaby się ona przychylniejszą, gdyby się *wita* oddalił. *wita* odchodzi, a Sansthanaka zostawszy sam na sam z Wasantaseną, chwyta ją za gardło i dusi. Niebawem powraca *wita* z woźnicą, a ujrawszy, co się stało, zrywa wszelkie stosunki, jakie łączyły go dotychczas z Sansthanaką, „odrzuca go od siebie, jako łuk złamany i bez cięciwy”. Bezczelny Sansthanaka wiedząc, iż go nie może niczym przekupić, zwała na niego morderstwo, wskutek czego *wita* postanawia umknąć do Arjaki, około którego już wielu zgromadziło się malkontentów. Woźnicy daje Sansthanaka bogaty podarunek i odprawia go do domu, sam zaś nakrywa martwe ciało Wasantaseny liśćmi i odchodzi, knując zamiar zwalenia morderstwa na *Ćarudattę*, przy czym naturalnie wiele liczy na swoje stosunki. Po jego odejściu znowu zjawia się w ogrodzie mnich buddyjski Samwahaka, i rozkłada swój płaszcz, gdzie indziej wyprany, na liściach pokrywających ciało uduszonej Wasantaseny. Nagle spod liści wychodzi ręka: poznaje ją asceta, to ta sama ręka, która niegdyś pospieszyła mu z ratunkiem. Okazuje się, że Wasantasena jeszcze żyje. Asceta buddyjski, któremu nie wolno dotknąć kobiety, każe Wasantasenie chwycić się gałęzi i wraz z tą gałęzią ciągnie osłabioną kobietę do pobliskiego żeńskiego klasztoru buddyistów, gdzie Wasantasena znajdzie stosowną pomoc.

Akt dziewiąty daje nam obszerny, a bardzo ciekawy obraz staroindyjskiego sądownictwa; przytaczam tu w całości znaczny ustęp początkowy tego aktu:

SŁUGA SĄDOWY (*wchodzi na scenę*).

Kazano mi uszykować ławki dla sędziów w tej sali (*czyni to*). Wszystko już gotowe na ich przyjęcie; sień zamieciona, sie-

dzenia ustawione, muszę im teraz dać znać, że już przyjść mogą. (*Zabiera się do wyjścia*). A, otóż idzie brat królewski, wielki łotr; wołę się z nim nie spotykać (*odchodzi*).

(*Wchodzi Sansthanaka bogato ubrany*).

SANSTHANAKA. Wykapałem się w wodzie przejrzystej, wypocząłem w lubym cieniu drzew, spędzając czas rozkosznie, jakby jakiś śpiewak niebieski o wdzięcznej postaci w gronie miłych dziewczyc, które mi włosy na głowie wiązały, potem splatały je w warkocze, potem je rozplątywały i rozpuszczały, aby znów je w piękny węzeł zawiązać. Doprawdy, ja jestem pod każdym względem księciem, jakich mało, młodzieńcem zadziwiającej doskonałości, a przecież czuję jakąś czczość w sobie, jakąś próżnię wewnętrzną podobną do tej, której szuka zły robak, gdy sobie toruje ciemną drogę przez wnętrzości człowieka. Jakże ja zapełnię tę próżnię, na kim żądzę moją ugaszę? Ha, przypominam sobie, komu się miałem przysłużyć, temu nędznemu Carudatcie. Niechże tak będzie. Udam się do sądu i wniosę na niego skargę o uduszenie Wasantaseny. Sąd, jak widzę, otwarty. Siedzenia już przygotowane dla sędziów. Poczekam na nich na tej murawie.

ODZWIERNY. Oto sąd nadchodzi; muszę iść pełnić moją służbę.

(*Wchodzą: sędzia, asesor i pisarz wraz z innymi*).

WOŹNY. Słuchajcie wszyscy rozkazów sędziego.

SĘDZIA. Trudną jest rzeczą dla sędziego, wobec sprzecznych z sobą twierdzeń stron zawikłanych w sprawę, wyrokować o tym, jak się właściwie rzecz ma w głębi ich serca. Ludzie oskarżają się wzajem o tajemne zbrodnie, a choć słuszność skargi będzie dowiedziona, nie przyznają się do swoich błędów, i zaślepieni namiętnością trwają przy swoim. Podczas gdy przyjaciele starają się ukrywać ich błędy, nieprzyjaciele je przesadzają, a tymczasem cierpi na tym powaga panującego. Wnet się sypią zarzuty, zwykle bez ścisłego zbadania rzeczy; i charakter sędziego łatwo podpada naganie. Sędzia powinien być uczonym, bystrego umysłu, wymownym, beznamiętnym, bezstronnym; serca jego nie powinno niczego pożądać, dusza jego ma zmierzać tylko ku prawdzie i sprawiedliwości, i powinien on gniew królewski odwracać.

ASESOR I PISARZ. Charakter Jaśnie Wielmożnego Pana jest tak wolny od nagany, jak księżyc od zarzutu ciemności.

SĘDZIA. Słudzy sądowi, prowadźcie sprawy do siedziby wyroku.

SŁUDZY SĄDOWI. Słuchamy rozkazu (*siadają*).

SĘDZIA. Teraz dalej, zobaczcie, kto przychodzi prosić o sprawiedliwość.

SŁUGA SĄDOWY. Z rozkazu dostojnego sędziego pytam, kto przyszedł poszukiwać sprawiedliwości?

SANSTHANAKA. Oho, już sędziowie zasiedli. – Ja poszukuję sprawiedliwości. – Jestem mężem wysokiego rodu, wasadewą i szwagrem królewskim. Mam skargę do wniesienia.

SŁUGA SĄDOWY. Bądź pan tak dobry i poczekaj chwilę, zanim ja o tym sąd uwiadomię. (*Powraca do sędziów*). Za pozwoleniem Waszej Miłości oznajmiam, że pierwszym wnoszącym skargę, jest szwagier Jego Królewskiej Mości.

SĘDZIA. Szwagier królewski chce wnieść skargę? Ciemność wschodzącego słońca poprzedza zwykle upadek jakiejś znakomości; ale mamy tu przedtem inne sprawy do załatwienia. Wróć i powiedz mu, że skarga jego nie może dzisiaj być roztrząsaną.

SŁUGA SĄDOWY (*do Sansthanaki*). Mam polecenie oznajmić Waszej Miłości, że sprawa jego nie może być dziś roztrząsaną.

SANSTHANAKA. Co, nie dzisiaj? Dobrze, w takim razie udam się do króla, męża mojej siostry. Udam się do mojej siostry i do mojej matki i postaram się, aby sędzia natychmiast został złożony z urzędu a kto inny zajął jego miejsce.

SŁUGA SĄDOWY. Proszę poczekać chwilę, Jaśnie Wielmożny Panie, zaraz jego słowa powtórzę sądowi (*idzie do sędziego*). Za pozwoleniem Waszej Miłości, Jaśnie Wielmożny Pan jest bardzo zły, i oświadczył, że poskarży się przed rodziną królewską, i wyjedna, Jaśnie Wielmożną Miłość złożyć z urzędu, jeżeli Wasza Miłość zaraz jego skargi nie przyjmie.

SĘDZIA. To prawda, że ten głupiec ma władzę w ręku. No, to przywołaj go, skarga jego będzie wysłuchaną.

SŁUGA SĄDOWY (*do Sansthanaki*). Niech Wasza Miłość raczy wejść, skarga jego będzie przyjętą.

SANSTHANAKA. Oho, dopiero co nie mogła być przyjętą, a teraz będzie; sędziowie boją się mnie i zrobią to, czego pragnę (*wchodzi*). Bardzoście dobrze zrobili, moi panowie, nie tylko dla

mnie, lecz i dla siebie, w mojej bowiem jest mocy udzielać i odmawiać zadośćuczynienia.

SĘDZIA (*do siebie*). Bardzo stosowna mowa dla wnoszącego skargę (*głośno*). Proszę siadać.

SANSTHANAKA. Bez wątpienia należy mi się tu miejsce i chcę usiąść, gdzie mi się podoba. (*Do asesora*). Tutaj usiądę; nie (*do pisarza*) tutaj chcę siedzieć; nie, nie (*kładzie sędziemu rękę na głowie i sadowi się obok niego*), tu mi będzie najlepiej.

SĘDZIA. Wasza Miłość ma skargę do wniesienia.

SANSTHANAKA. Tak jest zaiste.

SĘDZIA. Proszę ją przedłożyć.

SANSTHANAKA. Uczynię to zaraz; ale rozważcie to dobrze, że należą do możnej rodziny; mój ojciec jest teściem króla, król jest mego ojca zięciem; ja jestem szwagrem królewskim a król jest mojej siostry mężem.

SĘDZIA. Wiemy to wszystko, ale po co się tak długo rozwodzić nad doskonałością rodziny Miłościwego Waszmości, tu chodzi bardziej o doskonałość osobistą. I w najpiękniejszych lasach rosną cierniowe krzaki. Proszę nas obeznać ze swoją sprawą.

SANSTHANAKA. Natychmiast, tylko trzeba wiedzieć, że ja tu nic nie jestem winien. Mój szlachetny szwagier darował mi starą Puszpakarandę, najlepszy ze swoich królewskich ogrodów, ażebym mógł w nim używać wczasu i odpoczynku. Codziennie go zwiedzam i pilnuję, ażeby był zamieciony, skoszony i w porządku utrzymywany. Przychodzę tam dziś jak zwykle i cóż widzę? Ledwie dowierzam moim oczom – martwe ciało kobiece.

SĘDZIA. Czy znaną jest panu ta osoba?

SANSTHANAKA. Ach, aż zanadto dobrze; była to największa chluba naszego miasta; jej bogaty ubiór musiał znieść jakiegoś nędznika, który ją zwabił do tego samotnego ogrodu, i tam to miła Wasantasena dla swoich klejnotów uduszoną została przez tego człowieka, nie przeze mnie (*urywa*).

SĘDZIA. Co za niedbała policja! Słyszeliście skargę moi panowie, zapiszcież ją wraz ze słowami „nie przeze mnie”.

PISARZ. Wszystko jest zapisane.

SANSTHANAKA (*na stronie*). Niegodziwa nieostrożność! Popadłem przez nią w niebezpieczeństwo, jak człowiek, który idąc wąską kładką wpada w wodę; trudno coś na to poradzić. (*głośno*) Przemądrzy tłumacze prawa, zanadto się zajmujecie tą drobnostką. Chciałem wam tylko powiedzieć, że zbrodnia nie była przeze mnie widziana. (*Stawia nogę na protokole i zaciera ostatnią część jego*).

SĘDZIA. Jakże możesz pan wiedzieć, że to, co podajesz, jest prawdą, i że Wasantasena zduszoną została przez kogoś dla klejnotów, które miała na sobie.

SANSTHANAKA. Wnioskuję z tego, że kark miała siny i nabrzmiała, i że suknia jej była z wszystkich ozdób ogołoconą.

ASESOR. Rzecz jasno się przedstawia.

SANSTHANAKA (*do siebie*). Odżyłem!

Posyłają po matkę Wasantaseny, która natychmiast przybywa nastroszona, i zeznaje przed sądem, że córka jej udała się do Ćarudatty i stamtąd jeszcze nie powróciła. Sansthanaka, który czekał tylko na to zeznanie, oskarża Ćarudattę o morderstwo. Zjawia się i wezwany przed sąd Ćarudatta, i z pogardą odpiera zarzut zbrodni. Sąd z największym uszanowaniem bada czcigodnego bramina, ale zewsząd wskutek przypadkowego zbiegu wydarzeń mnożą się świadectwa przeciw niemu, tak że w końcu sąd musi go uznać winnym. Zresztą Ćarudatta nawet się już nie broni; nie dba on o życie, skoro się dowiedział o śmierci Wasantaseny. Sąd tedy przesyła sprawę królowi, proponując karę wygnania, gdyż bramina podług praw Manu nie można skazywać na śmierć, ale król nie oglądając się na te prawa, każe go wbić na pal, „aby tą surową karą na przyszłość odstraszyć ludzi od popełniania podobnych zbrodni”.

W akcie dziesiątym, ostatnim, scena przedstawia ulicę. Dwóch oprawców, z najniższej kasty ćandalów, prowadzi Ćarudattę na śmierć. Skazany ma na szyi żałobny wieniec z karawiry, a na plecach dźwiga pal, na którym ma zginąć. Oprawcy w pewnych odstępach czasu zatrzymują się, i przy dźwięku bębnowo ogłaszają wyrok królewski. Na drodze wszędzie skupiają się ciekawi, w oknach pełno kobiet łzami zalanych. Ćarudatta

idąc na śmierć, wyrzeka na swój los; czyż mógł się kiedy spodziewać, on, dobroczyńca miasta przez wszystkich czczony, że zginie śmiercią tak haniebną i to obwiniony o zamordowanie tej, którą tak kochał. W tym słycać zza sceny wołanie: ojczcze! To mały Rohasena, synek Ćarudatty, pragnie jeszcze ujrzeć ojca przed śmiercią. Oprawcy nie są źli ludzie, pozwalają skazanemu zatrzymać się i pożegnać z synem, jakkolwiek wyświadczać tę łaskę braminowi, nie mogą się powstrzymać od lekkiej ironii. „Mam do was wielką prośbę kochani przyjaciele”, powiada Ćarudatta. „Jak to? Pyta jeden z ćandalów, chciałbyś od nas cokolwiek przyjąć?” co znaczy, czyż bramin może się tak poniżyć, aby prosił o cokolwiek ćandalę? Ćarudatta odpowiada na to: „Chociaż z niskiego stanu, nie jesteście okrutni, a to was wywyższa nad waszego władcę”.

Po rozczulającej scenie pożegnania Ćarudatty z synem następuje inny epizod. Sthawaraka, woźnica Sansthanaki, uwięziony przez swego pana w domu, aby przypadkiem nie wydał przed czasem właściwego sprawcy morderstwa, dowiedziawszy się, iż Ćarudattę prowadzą na śmierć, zrywa pęta, skacze z balkonu na ulicę i na cały głos woła, iż to nie Ćarudatta, ale jego pan zamordował Wasantasenę. Słyszy to Sansthanaka, przybiega do ćandalów i tłumaczy im, że woźnica popełnił złodziejstwo, został ukarany, a teraz tym oskarżeniem chce się mścić na swym panu. Nadzieja, która zabłysła Ćarudacie, ginie znowu. Oto już ostatnia stacja śmiertelnego pochodu, już widać plac, na którym tracą złoczyńców; kilka szakali ogryza kości jakiegoś trupa. Na ten widok Ćarudatta usiada na ziemi i woła: O biada mi, jaki los mnie spotkał! Jeden z ćandalów pyta go: „Tak bardzo się lękasz Ćarudatto?”.

ĆARUDATTA (*powstając*). Tak, hańby lękam się, ale śmierci – nie.

Wreszcie przyprowadzono skazanego na plac stracenia, za chwilę miecz katowski ma go zgładzić, gdy wtem przez tłumy przeciskająca się Wasantasena woła na oprawców, aby się powstrzymali ze swoją katowską robotą. Zjawienie się Wasantase-

ny od razu całą rzecz wyjaśnia. Ćandale opuszczają Ćarudattę a puszczają się w pogoń za Sansthanaką, który czując niebezpieczeństwo, uszedł. Ćarudatta w jednej chwili z najczarniejszej rozpaczyny wyniesiony na szczyt radości: „Więc to jest prawda, więc to ty jesteś, ty najdroższa Wasantaseno?”.

Przybyłaś na kształt cudownej potęgi,
Ze szponów śmierci wyrwałaś zwycięsko
Tego, co odtąd twoim jest na zawsze.
Taką jest siła wszechmocnej miłości,
Że nawet zmarłych przyzywa do życia.

Tymczasem za sceną słyhać okrzyki: Niech żyje Arjaka, pogromca swoich wrogów! Na scenę wychodzi Śarwilaka i ogłasza, że król już pokonany i zabity, a jego tron zajmuje Arjaka. Nowy monarcha wywdzięczając się Ćarudacie za ułatwienie ucieczki z miasta, mianuje go jednym z najwyższych dostojników państwa. Wtem tłum wprowadza na scenę związanego Sansthanakę, który rzuca się do nóg Ćarudacie i błaga go o litość. Szlachetność Ćarudatty ma tu znów sposobność rozbłyśnąć najczystszy blaskiem.

LUD. Zabijcie go, zabijcie go! Po co tak zły człowiek ma żyć na świecie!

ŚARWILAKA (*do Ćarudatty*). Rozkaż panie, aby go stąd odprowadzono, i powiedz jak mamy z nim postąpić.

ĆARUDATTA. Usłuchajciez tego, co wam powiem?

ŚARWILAKA. Usłuchamy.

ĆARUDATTA. Usłuchajciez w istocie?

ŚARWILAKA. Bez najmniejszej wątpliwości.

ĆARUDATTA. A więc powinniście go...

ŚARWILAKA. Zabić?

ĆARUDATTA. Puścić na wolność.

ŚARWILAKA. Dlaczego?

ĆARUDATTA.

Wróć, który klęcząc przebaczenia błaga,
Niech ostrzem miecza nie będzie karany.

ŚARWILAKA. Pozwól, niech go psy pożrą, jak chce prawo.

ĆARUDATTA. Nie, niechaj łaska będzie mu za karę.

ŚARWILAKA. Panie, dziwię się twoim słowom, ale jestem posłuszny. Cóż mamy uczynić?

ĆARUDATTA. Rozwiążcie go i puśćcie wolno.

Staje się podług jego rozkazu. Sansthanaka ukarany jest tylko powszechną nienawiścią i pogardą, i niemocą szkodenia drugim, w jakiej się teraz znajduje. Śmierć byłaby dlań zanadto zaszczytną karą, zresztą nie zgadzałyby się z przepisami indyjskiego dramatu.

W ostatnim epizodzie, zamykającym całą sztukę, żona Ćarudatty sądząc, iż jej mąż już zginął, gotuje się wstąpić na stos płonący, gdy wtem nadchodzi wolny już Ćarudatta, i wita się radośnie z żoną i domownikami. Żona bramina wyciąga ręce do Wasantaseny i ściska ją, dając jej nazwę „siostry”. Chodzi teraz jeszcze o wynagrodzenie kilku ludzi, którzy się odznaczyli szlachetnym postępowaniem. Woźnica Sthawaraka z niewolnika staje wolnym, dwaj ćandale zostają naczelnikami swoich rodów. „A twoje, Samwahako, jakie są życzenia?” mówi Ćarudatta do buddyjskiego zakonnika.

SAMWAHAKA.

Iść drogą, którą obrałem, gdyż wszystko
Na świecie zmienne jest i smutku pełne.

Taką jest treść dramatu Śudraki. Sądzę, że już z obszernego streszczenia, które podałem, i z licznych wyjątków, ilustrujących to streszczenie, mogli czytelnicy powziąć przekonanie, jak ważnym jest ten dramat dla znajomości staroindyjskiego życia, jak obszerne roztacza tło obyczajowe starożytnej Indii, jak barwnie odwzorowuje całą pstrokaciznę jego domowych, towarzyskich, społecznych i politycznych stosunków.

Ale oprócz bogactwa tła obyczajowego ma ten dramat inne zalety i cechy, które bodaj czy się dostatecznie uwydatniły w streszczeniu. I tak już za obszerne, musiałyby ono być jeszcze nierównie obszerniejszym, gdyby miało we wszystkich kierunkach szczegółowo charakteryzować sztukę.

Jedną z tych cech dodatknych jest trafna i wyrazista charakterystyka działających osób. Pomiedzy Ćarudattą, szczytem biernej wprawdzie, ale czystej szlachetności i prawości, a Sansthanaką, szczytem pychy, głupoty i przewrotności, ciągnie się długi szereg postaci, z których każda, czy to większą, czy mniejszą rolę odgrywa w sztuce, ma swoją wybitną charakterystykę, stanowiącą ją odróżniającą od innych osób. Nawet osoby przelotnie ukazujące się w sztuce, jak Śarwilaka, Madanika, dwaj ćandale i inne, nie są mdłymi, konwencjonalnymi figurami, ale noszą na sobie cechy indywidualnej odrębności. Co się zaś tyczy głównych postaci, Ćarudatty, Sansthanaki i Wasantaseny, to charakterystyka każdej z tych osób stanowi skończoną całość artystyczną.

Drugą godną szczególnej uwagi cechą, która również w streszczeniu dostatecznie uwydatnić się nie mogła i dopiero po szczegółowym rozpatrzeniu się w sztuce występuje na jaw, jest duch buddyźmu, przewiewający w tej sztuce, a tak rażąco sprzeczny z bramińskim duchem utworów Kalidasy. Wprawdzie bohaterem sztuki jest człowiek z kasty bramińskiej, wprawdzie człowiek ten wiernie zdaje się wykonywać religijne praktyki bramińskie, atoli we wszystkim, co mówi i co robi, a najbardziej w stosunku jego do Wasantaseny przebija się buddyjskie usposobienie ducha, buddyjska pobłażliwość dla innych, buddyjski niemal pogląd na kasty. Podług Ćarudatty istotną wartość człowieka nie to stanowi, do jakiej on należy kasty, ale jaką jest jego dusza, zdolna wysoko go wynieść nad zamkniętą sferę, w której się urodził, lub też odwrotnie zdolna go uczynić nędźniejszym od ludzi z najnędźniejszej kasty. Dlatego nie tylko nie gardzi on miłością Wasantaseny, którą los, niby perłę, rzucił na śmieć, ale oczyszczoną ogniem szlachetnej miłości i cierpienia podnosi ku sobie i wprowadza pod dach swój jako prawą

małżonkę. Oficjalnie zresztą reprezentowany jest tu buddyzm w postaci Samwahaki, który z namiętnego gracza, targanego przez swych wierzycieli, staje się buddyjskim ascetą, obojętnym na wszystkie pokusy świata. Sama ta metamorfoza przedstawiona ze strony dodatkowo, rolę wybawcy, jaką odgrywa Samwahaka w sztuce, wdzięczność, jaką dlań wyznaje Ćarudatta, wszystko to tym wybitniej nadaje sztuce Śudraki buddyjski koloryt.



V

Trzecim w trójcy największych poetów dramatycznych Indii jest Bhawabhuti, o którym wiadomo, że żył w ósmym wieku po Chrystusie na dworze Jaśovarnasa, króla Kanodży i należał do kasty braminów¹²⁰. Zostały po nim trzy następujące dramaty: *Mahawiraćarita*, czyli „Czyny bohatera”¹²¹, *Uttararamaćarita*¹²², czyli „Dalsze dzieje Ramy” i *Malati i Madhawa*¹²³. Dwa pierwsze dramaty stanowią jakby jedną całość i czerpią treść z *Ramajany*, najstarszej epepei Indusów, opowiadającej czyny i koleje boga Wisznu, wcielonego w postać Ramy. I w pierwszym więc i w drugim dramacie głównym bohaterem jest Rama, główną bohaterką jego ukochana żona Sita. W „Czynach bohatera” Rama po dokonaniu rozmaitych cudownych czynów wojennych żeni się z królewną Sitą, którą porywa mu potem demon Rawana, władca Cejlonu. Rama wspierany przez wojsko małp, któremu dowodzi wierny i szlachetny sprzymierzeniec Hanuman, również z małpiego rodu, zwycięża Rawanę, zdobywa jego rezydencję i odzyskuje najdroższą Sitę, która jednak dla okazania swej niewinności musi przejść próbę ogniową. Podług poetyki indyjskiej przeważać ma w tej sztuce nad innymi *rasa wira*, to jest heroizm, ale ponieważ prawie wszystkie wielkie czyny wojenne w tej sztuce wywołane są uczuciem miłości, więc i *śringara*, miłość ma tu obok *wiry* równie ważne jeśli nie ważniejsze znaczenie.

W „Dalszych dziejach Ramy” przedstawione są cierpienia kochającej się pary królewskiej, którą rozłącza wola narodu. Pomimo próby ogniowej, z której Sita z tryumfem wyszła, naród podejrzewa ją o wiarołomstwo i żąda jej wygnania. Rama kocha

Sitę gorąco, wie, że jest niewinną, ale nie ma poświęcenia, którego by nie zrobił dla narodu; oddala więc Sitę od siebie, odsyła ją do leśnej ustroni, gdzie Sita rodzi mu dwóch bliźnięcych synów, którzy wyrastają na bohaterskich młodzieńców. Po długich i smutnych latach rozłąki następuje połączenie małżonków; same boginie, które opiekowały się Sitą podczas jej wygnania, przyprowadzają ją Ramie i tym sposobem dają świadectwo ludowi, że Sita nawet wobec bogów okazała się czystą i niewinną. Jak wzniosłe pojęcie miał Bhawabhuti o zadaniu sztuki dramatycznej, widać to z ostatnich słów tego dramatu, zamykających go podług zwyczaju rozmaitymi błogosławieństwami i życzeniami.

Niech to widowisko, bożych natchnień dzieło, ucieszy i oczyści serce. Jak macierzyńska miłość niech wszystkie troski w nim wygładzi, a jak Gangesu można fala, niechaj zmyje zeń wszystkie błędy. Niech sztuka dramatyczna maluje nam minione dzieje, głęboko wniknąwszy w ich ducha, i w pięknie złożonych wierszach niech je nam tłumaczy.

Atoli główna zaleta poezji Bhawabhutiego, gorący ton dramatyczny, najwybitniej występuje w trzecim z pomienionych dramatów, *Malati i Madhawa*, któremu powszechnie dają nazwę indyjskiego *Romea i Julii*. Nie ma tu wprawdzie zaciętej nienawiści dwóch rodów, ojciec Malati bohaterki i ojciec Madhawy, bohatera, ułożyli nawet z sobą potajemnie małżeństwo swoich dzieci, ale inne zewnętrzne przeszkody stają kochankom na drodze do małżeństwa i spiętrzają fale ich uczuć do tragicznej wysokości. O rękę Malati stara się niejaki Nanda, ulubieniec króla, i sam król jest jego swatem, a ponieważ ojciec Malati jest ministrem tego króla „ceniącym wyżej łaskę królewską od szczęścia córki”, nie podobna mu więc nie zastosować się w tym względzie do życzeń królewskich. Obok głównej pary kochanków mamy drugorzędną parę: Makaranda, przyjaciel Madhawy, kocha Madajantikę, siostrę ulubieńca królewskiego. Nad losem tych dwóch par, a w szczególności nad losem pierwszej pary, Malati i Madhawy, czuwa jak opatrność, sędziwa kapłanka

buddyjska, Kamandaki, mamka Malati a nauczycielka Madhawy, i rozmaitymi drogami dąży do połączenia kochanków nierozzerwanym węzłem małżeństwa.

Malati pokochała Madhawę, zanim ten mógł ją widzieć i odpowiedzieć wzajemnością. Widywała go ona często przechodzącego przed jej oknami i wymalowała nawet portret jego. Nareszcie spotkali się kiedyś w gaju koło świątyni Kamadewy, gdzie się jakaś doroczna uroczystość odbywała na cześć boga miłości. To spotkanie opowiada Madhawa swemu przyjacielowi Makarandzie językiem godnym w istocie Romea.

MAKARANDA.

Tu w cieniu drzewa, którego zapachy
Daleko wiatr roznosi na swych skrzydłach,
Spocznijmy chwilę (*kladą się*).
Był to niebezpieczny
Dla ciebie, Madhawa, ten dzień dzisiejszy,
Bo nie bezkarnie tyś się przypatrywał
Tyłu dziewczicom pięknym, co tam wyszły
Doroczną przynieść ofiarę miłości.
I zdaje mi się, zbyt szybko warknęła
Strzała i w serce twoje ugodziła.
O, nie patrz tak posepnie! Cóż w tym złego,
Jeśli jej ostrze w sercu twym zostało.
Któż się miłości bóstwu oprzeć zdoła?
Moc czarodziejską jej wszyscy znają,
Bogowie nawet wobec niej bezsilni.

MADHAWA.

Tak jest, przyznaję i opowiem wszystko:
Awalokita¹ wiodła mnie do gaju,
Gdzie Kamadewy świątynia się wznosi.
Strudzony ległem u srebrnego źródła,
Pod drzewem, co w nim poilo korzenie.
Wysoko jego wznosi się korona,
Gwarzą tam pszczoły z kwiatem, by zeń słodkie

¹ Uczennica Kamandaki. [przypis autora]

Wywabić wonie ku sobie. Ich brzękiem
Ukołysany, ległem w chłodnym cieniu,
I kwiat zbierałem, co padł na murawę,
I wilem z niego wieniec różnowzory.
Wtem patrzę – cudna stanęła dziewica.
Wspaniała wzrostem, a jednak powiewna,
Podobną była do chorągwi, którą
Miłość nad światem u jej stóp klęczącym
Zwycięsko wznosi. Jej orszak wskazywał
Ród znakomity, strój miała ozdobny.
Był to piękności ołtarz; jego twórcą
Był Wszechpotężny sam, był bóg miłości.
Od towarzyszek wezwana ku drzewu
Memu, z którego wonny kwiat się zwieszał,
Zbliża się ku mnie – ach, od razum poznał
Na twarzy ślady tajemnego ognia,
Który w jej piersi cudownym naczyniu
Gorzał dla kogoś, dla najszcześniejszego.
Smukła jak drzew lotosu, czoło miała
Bielsze niż kość słoniowa, bielsze nawet
Niżeli srebrne promienie księżyca.
Dziecinność była i otwartość razem
W każdym jej kroku, w każdym jej spojrzeniu.
Zaledwie ujrzał ją – już zachwyt płonął
W mym sercu; całą mą istność uczułem
Tak pociągniętą ku niej, jak pociąga
Magnes żelazo, i raz pociągnięte
Serce już przy niej na wieki zostało.
Niech co chce będzie, niech mię rozpacz czeka!
Cóż czynić z losem, który złe i dobre
Wymierza ludziom na oślep bez wagi.

Ale jeśli los jest srogi i ślepy, Kamandaki jest troskliwą i zapobiegającą. Ułatwia ona widzenie się kochankom, podsyca ogień miłości w Malati i przekonanie, że ojciec nie ma prawa robić z niej ofiary dla króla. Wszystko to jednak nie wystarcza; jużznaczony dzień i godzina ślubu Malati z niemiłym jej Nandą. Atoli przed tym terminem jeszcze zachodzi, a raczej wyskakuje niespodzianie wypadek, który wprowadzie nie łączy

się organicznie z treścią sztuki, ale pozwala Madhawie okazać bohaterską odwagę i ocalić życie swojej kochance. Kult Śiwu i jego żony w Indiach, jak wiemy, był kultem autochtonów, i później dopiero wciągnięty został przez braminów w system religijny Aryjczyków. Kult ten odznaczał się ofiarami z ludzi na cześć boga-niszczyciela i jego boskiej połowicy, która w swej najstraszniejszej postaci nosiła nazwę Czamundy¹. Otóż w akcie piątym zjawia się na ognistym wozie kapłanka tej bogini, straszliwa Kapala-Kundala, ażeby porwać Malati i przynieść ją w ofierze swej bogini. Właśnie Madhawa w rozpaczliwym usposobieniu ducha, utraciwszy nadzieję, aby mu ludzie cokolwiek pomóc mogli, udaje się na miejsce palenia trupów, gdzie się nocne gromadzą duchy, podobnie jak u nas na cmentarzach, i myśli, że może ta nocna siła jakąś mu pomoc poda, gdy wtem dochodzi go z daleka głos tak dobrze znany:

Okrutny ojcze,
Ta, której szczęście dla łaski królewskiej
Poświęcić chciałeś, wnet umrze bezbronna!

To głos Malati. Madhawa pędzi w stronę, sąd głos go ten doszedł, do świątyni Czamundy. Tam już wszystko przygotowane do ofiary, a Malati czeka śmierci

Jak drżąca łania,
Krwiożerczych wilków otoczona stadem.

Straszliwa Kapala-Kundala przypomina jej, że już ostatnia chwila nadeszła, jeżeli więc zostawia kogo miłego na świecie, niech go jeszcze wspomni. Malati korzysta z przypomnienia:

O Madhawo, mego serca panie!
Niech po zgonie żyję w twojej duszy!
Bo nie znają śmierci, których miłość
W długiej, czulej przechowa pamięci.

¹ Wollheim I, 228. [przypis autora]

Madhawa rzuca się i wyrywa kochankę z rąk morderczego kapłana. Malati pada mu w objęcia. „Nie lękaj się niczego, woła Madhawa, masz przy sobie przyjaciela, który nie boi się w godzinie śmierci wyznać ci, że cię kocha”. W istocie ocala ją ze szponów krwiożerczej bogini, przy czym w walce obronnej zabija kapłana, ale ocala ją nie dla siebie. Wola ojca niezłomna; Malati musi poślubić królewskiego oblubieńca. Atoli córka ministra, która dawniej może by się poddała woli ojcowskiej, dziś już woli umrzeć niż poślubić Nandę. Zwierając się ze swego postanowienia przyjaciółce, lęka się tylko, aby i Madhawa nie chciał sobie odebrać życia, gdy się dowie o jej śmierci.

O powiedz mu, kochana, zbawcy memu,
 Jeśli mię kochał kiedy, gdy się dowie
 O śmierci mojej, niechaj zabójczego
 Nie zwraca ostrza przeciw sobie, niechaj
 Żyje i o mnie pamięta.

Przyjaciółka nie chce nawet słuchać o śmierci Malati, a ta jej odpowiada:

Więc tylko życie ty kochasz Malati,
 A nie Malati samą.

Ale Malati żyć będzie, bo opatrnościowa Kamandaki znalazła naprędce sposób uchronienia ją od ślubu z Nandą. Sposób ten nam zapewne wydać się musi mało prawdopodobnym, ale dla indyjskich widzów mógł się wydawać naturalnym. Oto Makaranda, przyjaciel Madhawy, przebierze się w ślubne szaty i ślubną zasłonę Malati, i zastąpi jej miejsce podczas uroczystości ślubnej. Jednocześnie kochankowie, Malati i Madhawa, udadzą się do buddyjskiej świątyni, gdzie kapłanką jest Kamandaki i jej rękami na wieki połączeni zostaną. Cały plan szczęśliwie wykonany, a w dodatku jeszcze Makaranda, znalazłszy się w domu Nandy, przebrany za pannę młodą, objawia się siostrze pana młodego, ukochanej przez się Madajantice i namawia ją do ucieczki. Uciekają, ale ktoś odkrywa ucieczkę i pogoń się pusz-

cza za Makarandą. Dowiaduje się o tym Madhawa, spieszy na pomoc przyjacielowi, i obaj tak się dzielnie biją ze ścigającą ich strażą, że zmuszają ją do ucieczki. Ta waleczność młodzieńców tak się podobała królowi, że każe ich sobie przedstawić i obdaruje ich swoją łaską. Zdawaloby się, że po tym szczęśliwym zwrocie powinno by wszystko pójść obu parom kochanków jak po maśle, atoli czyha jeszcze na szczęście naszych kochanków straszliwa Kapala-Kundala która postanowiła pomścić śmierć kapłana, zabitego przez Madhawę i porwać Malati, raz już z rąk swoich wyrwaną. Korzystając z oddalenia się Madhawę, porywa jego ukochaną i unosi – nie wiadomo dokąd.

Naturalnie zniknięcie Malati wprawia w rozpacz Madhawę. W dziewiątym, przedostatnim akcie widzimy go na tle dzikiego górskiego krajobrazu daremnie błędzącego i szukającego swej ukochanej. Rozpacz pomieszała mu zmysły, podobnie jak Pura-rawie, szukającemu Urwaśi, a mdleje on jeszcze częściej niż Pururawas, bo cztery razy w przeciągu jednego aktu. Madhawie towarzyszy Makaranda, przyjaciel, który nie ma nic w sobie z żartownisia i darmozjada widuszaki, i jest podobnym raczej do greckiego Pyladesa; wcieliła się weń najbezinteresowniejsza i najgorętsza przyjaźń. Jedno z omdleń Madhawę było tak niebezpieczne, że Makaranda miał go już za umarłego i w rozpaczy po stracie przyjaciela chciał sobie życie odebrać, skacząc ze skały. Szczęściem w czas jeszcze zjawia się nowa postać, czarodziejska Saudamini, i powstrzymuje Makarandę od rozpaczliwego kroku. Tymczasem Madhawa budzi się z omdlenia, i dowiaduje się z ust czarodziejki, że Malati jeszcze żyje, i że Saudamini czarami swymi nie dopuści, aby ją zamordowano. Czarodziejka wreszcie zabiera z sobą Madhawę i puszcza się z nim najkrótszą i najłatwiejszą drogą, bo przez powietrze, do biednej Malati, aby ją wyrwać z drapieźnych szponów Kapala-Kundali. W ostatnim akcie Malati już ocalona, król wzruszony jej losem i Madhawę bierze ich w opiekę i naturalnie uznaje potajemne małżeństwo a nawet Nanda nie ma nic przeciwko małżeństwu swej siostry z Makarandą. Tym sposobem losy indyjskiego Romea i Julii kończą się nie groźną i krwawą nocą

w katakumbach, ale jasnym i wesołym dniem powszechnego szczęścia.

Wspomniałem już, że główną zaletą dramatów Bhawabhutiego, a w szczególności ostatniego dramatu, jest gorący ton uczuć, z którego to powodu Bhawabhuti najbardziej ze wszystkich dramatycznych poetów Indii zbliża się do romantycznego teatru. Wprawdzie panującym uczuciem u niego, tak samo jak u Kalidasy i Śudraki, jest miłość; wprawdzie miłość ta, i w ogóle liryzm wszelkiego rodzaju jak u tamtych, tak i u Bhawabhutiego w zbyt obfitych wylewa się strofach i grozi nieraz pochłonięciem, a przynajmniej osłabieniem akcji: atoli w charakterze swoim różni się stanowczo od liryzmu twórców *Śakuntali* i *Wózka dzieciennego*. U Kalidasy miłość ma barwę sielankową; pełna gracji, naiwności i naturalnej czułości, o ile w sercach kobiet zakwita, w męskiej połowie przybiera zmysłowo-czułostkowy charakter. U Śudraki miłość to harmonia dwóch dusz, harmonia poważna, nigdy nie przyspieszająca tempa, krocząca powolnym *andante* od początku do końca sztuki, zresztą tak samo bierna jak u Kalidasy. U Bhawabhutiego uczucie miłości to wulkan, zdolny wybuchnąć nie tylko płomieniami słów, ale i lawą czynów. Madhawę miłość popycha aż do szukania pomocy u nocnych duchów cmentarnych, miłość go uzbraja odwagą w walce ze straszną służbą Czamundy, w ogóle pomimo skłonności do mdlenia, właściwej wszystkim indyjskim bohaterom, jest to bohater z hartowniejszego kruszcu niż sielankowy Duszjanta lub świątobliwy Ćarudatta.

Za to, co się tyczy akcji, jest ona u Bhawabhutiego równie sztucznie popychaną, jak w dramatach Kalidasy. Wprawdzie Madhawa zdobywa się na śmiałe czyny, ale nie te czyny prowadzą ostateczną harmonię, tylko czarodziejska ręka Saudamini. To dobroczynne wdanie się czarodziejki w losy kochanków i dwukrotne złowrogie wystąpienie kapłanki Czamundy odbierają akcji naturalność rozwoju, którą stosunkowo w wysokim stopniu posiada dramat Śudraki. Toteż tak pod tym względem, jak i pod względem konsekwentnej charakterystyki osób i rozległości i żywości tła obyczajowego Śudraka przewyższa

swoich kolegów z dramatycznej Trimurti indyjskiej, natomiast ci ostatni prześcigają go poetycznością kolorytu, bogactwem krajobrazów i wdziękiem niewieścich postaci, wreszcie sam Bhawabhuti wzbija się i ponad Śudrakę i ponad Kalidase dramatyecznością uczucia.

* * *

Streszczając utwory trzech największych poetów dramatycznych Indii i przytaczając z nich wyjątki, miałem potrójny cel na oku: naprzód uzasadnić ogólną charakterystykę dramatu indyjskiego, podaną w drugim rozdziale, po wtóre uwydatnić charakterystyczne cechy twórczości każdego z tych poetów, w końcu wtajemniczyć czytelnika, o ile się da, w wewnętrzne życie staroindyjskiego świata. Mógłbym tu następnie podać streszczenie wielu drugorzędnych utworów dramatycznej literatury indyjskiej, ale na obszerniejsze ich traktowanie nie pozwalają ramy niniejszego artykułu, zbyt zaś skrócone opowiadanie fabuł i suche wyliczanie nazwisk, sądzę, znużyłoby tylko czytelnika, zamiast mu przynieść jakąś korzyść. Nawiasowo więc tylko wymienię tu jeszcze kilka drugorzędnych utworów zasługujących na szczególniejszą uwagę. Są to: *Mudrarakszasa*, czyli Pieczęć ministra, dramat, jak się zdaje, z X wieku po Chr., osnuty na tle intryg dworskich i o tyle wyjątkowy, że miłość w nim w grę nie wchodzi wcale; *Ratnawali* z XII wieku, niektórymi sytuacjami bardzo żywo przypominająca *Wesele Figara* Beaumarchais'ego; *Prabodhaćandrodaja*, czyli *Wschód księżycy wiedzy*, sztuka, która ma na celu wyśmianie nieortodoksalnej filozofii, i bardzo podobną jest do naszych średniowiecznych alegorii dramatycznych, występują w niej bowiem same tylko alegoryczne osoby, jak wiedza, sprawiedliwość, miłość, kłamstwo itp., nareszcie *Hanumannatakam*, dramat mniej więcej tej samej treści co *Mahawiraćarita* Bhawabhutiego, zawierający piękne ustępy, a podług podania napisany przez rzetelnego i zacnego przyjaciela bogów i ludzi, małego króla i bohatera Hanumana.

Przypisy

¹ Esej *O dramacie staroindyjskim* został po raz pierwszy w formie ciągłej opublikowany w 1879 r., w VII roczniku dodatku miesięcznego do Gazety Lwowskiej pt. „Przewodnik Naukowy i Literacki”. Wyszedł wówczas w dwóch częściach, w numerze 11 (s. 961-983) oraz 12 (s. 1065-1120) siódmego tomu „Przewodnika...”.

² W Europie od czasu odkrycia Indii właściwych określenia „Indie Wschodnie” używano dla rozróżnienia ich od „Indii Zachodnich”, czyli współczesnej Ameryki w Europie na określenie Półwyspu Indyjskiego, Cejlonu, Półwyspu Indochińskiego i Archipelagu Malajskiego; później ograniczona do Archipelagu Malajskiego.

³ Mowa tu o czterowerszu Goethego, po wielokroć cytowanym i interpretowanym w pracach na temat klasycznego dramatu indyjskiego. Strofę tę można znaleźć w jego dziełach zebranych (*Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe = W.A. I.4,122):

*Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde, mit Einem Namen begreifen;
Nenn' ich, Sakuntala, Dich, and so ist Alles gesagt.*

[*Chcesz kwiatów wiosennych, lubisz jesienne owoce?*

Lubisz, co umysł nęci? co zmysły laskocze?

Ziemskiej, boskiej poezji chcesz poznać ognisko?

Powiem ci: Śakuntala. Powiedziałem wszystko.] (przekład zapisany odręcznie w prawym górnym rogu wyklejki do książki *Sakuntala* czyli *pierścień przeznaczenia. Dramat indyjski Kalidasa w VII aktach z prologiem z sanskryckiego rękopismu*, wydał H. J. Grabowski nakładem własnym, Warszawa 1861).

⁴ Esej o dramacie staroindyjskim ukazał się także drukiem w 1901 r. w II serii Szkiców Literackich. Można domniemywać, że pisząc o pierwszym polskim przekładzie Śakuntali wydanym „przy końcu ubiegłego wieku”, Tretiak ma na myśli przekład *Sakuntala* czyli *pierścień przeznaczenia. Dramat indyjski Kalidasa w VII aktach z prologiem z sanskryckiego rękopismu* (wydał H. J. Grabowski nakładem

dem własnym, Warszawa 1861). Ponieważ uwaga ta, w niezmienionej formie, znajduje się na s. 962, w pierwszej części eseju *O dramacie staroindyjskim*, w „Przewodniku...” z 1879 roku, pisząc o „końcu ubiegłego wieku”, Tretiak prawdopodobnie miał na myśli koniec wieku XVIII. Według mojej wiedzy nie było wówczas jeszcze żadnego przekładu *Śakuntali* na język polski.

⁵ „Przodkowie dzisiejszych Indusów” – Tretiak najpewniej odnosi się do ludów indoaryjskich, które weszły do Indii z północnego wschodu około 2000 lat p.n.e. Arjowie wedyjscy za czasów Tretiaka uważani byli za jedynych przodków i założycieli pierwszej starożytnej kultury na obszarze indyjskiego subkontynentu. Dopiero w latach 20. XX wieku odkryto w dolinie Indusu, na obszarze dzisiejszego Pakistanu, Indii oraz Afganistanu wysoce zorganizowaną miejską cywilizację, która istniała już około 2500-3000 lat p.n.e. Od nazwy dwóch głównych ośrodków miejskich cywilizację tę nazywa się cywilizacją Harappy albo Mohendźo-Daro.

⁶ Wyżyny Paropamizu – Paropamis, historyczna nazwa gór Safer Koh w środkowej Azji (wsch. Afganistan) o długości ok. 500 km, zachodnie przedłużenie masywu Hindukuszu, położone pomiędzy dolinami rzek Murghab na północy i Hari Rud na południu. Obecnie znajdują się na terytorium Afganistanu.

⁷ Współcześnie jaskrawo uwidacznia się różnorodność poglądów – niestety, niejednokrotnie podbudowanych ideologią – na temat początków indyjskiej cywilizacji, jej pochodzenia (napływowa czy rdzenna?), czasu i miejsca narodzin. Reprezentanci dwóch najbardziej kategorycznych stanowisk pragną dowieść, że to albo Drawidowie, których chce się uważać za rdzenne ludy nieindoaryjskie, albo napływowi Arjowie dali początek cywilizacji indyjskiej. Ten uproszczony obraz komplikuje jednak odkrycie, z początkiem XX w., protoindyjskiej cywilizacji miejskiej, która usytuowała się na aluwialnych równinach Indusu oraz wokół usytuowanego na wschód od Indusu, obecnie wyschniętego dorzecza Saraswati–Ghaggar–Hakra–Nara. Odkrywanie coraz to nowych siedlisk tej potężnej cywilizacji zajmującej powierzchnię ok. 680 tys. km² sprawiło, że zamiast pierwotnych określeń (cywilizacja doliny Indusu/Harappy/Mohendźo Daro) proponuje się współcześnie określenie cywilizacji dorzecza rzek Indus–Saraswati. Szczyt jej rozwoju przypada na okres 2600-1900 p.n.e. Według stosunkowo niedawnych ustaleń cywilizację tę należy wiązać z rdzennymi ludami wczesnego paleolitu zamieszkującymi subkontynent, nie z migracją ludów z obszarów spoza subkontynentu (J. M. Kenoyer,

Indus Valley Civilization, [w:] *Encyclopedia of India*, red. S. Wolpert, t. 2, Thomson Gale, Detroit, New York, San Francisco et al. 2006, s. 259). Należy dodać, że wysuwane są również hipotezy o powiązaniach tej cywilizacji z ludami drawidyjskimi i aryjskimi. Po 1900 r. p.n.e. rozpoczyna się jej powolny zmierzch i reorganizacja. Upadek cywilizacji doliny Indusu początkowo próbowano powiązać z napływem półkoczowniczych plemion indoaryjskich, które ok. II tysiąclecia p.n.e. zaczęły przybywać na subkontynent od północnego zachodu, przez przełęczę Hindukuszu, jednak nie ma na to wystarczających dowodów. Społeczności zamieszkujące wschodni obszar tej cywilizacji przemieściły się w kierunku Niziny Gangesu i współczesnego Gudżaratu. W okresie 1300-1000 r. p.n.e. wyłania się nowy porządek społeczny, w którym rolę wiodącą odgrywają społeczności Arjów wedyjskich. Pewne aspekty cywilizacji doliny Indusu (rzemiosło, sztuka, rolnictwo i być może elementy struktury społecznej) przetrwały w kulturach późnej Harappy oraz postharappańskiej. Te z kolei wcieleno do nowej cywilizacji miejskiej, która narodziła się ok. 600 r. p.n.e. (J. M. Kenoyer, *op. cit.*, s. 266), obejmując swoim zasięgiem coraz większe połacie Niziny Hindustańskiej i przyczyniając się do uformowania cywilizacji Indii Północnych, której zrębem stały się Wedy. O ludach drawidyjskich wiadomo jedynie tyle, że przybyły do Indii przed Indoarjami. Jeśli prawdą jest, że Drawidowie współtworzyli cywilizację harappańską, mogli być obecni na jej obszarze już ok. IV tys. p.n.e. Indoarjowie, przesuując się w głąb lądu w kierunku południowo-wschodnim sprawili, że Drawidowie zaczęli się przemieszczać ku południowi Indii, osiedlając się na terenach obecnych stanów Andhra Pradeś, Tamilnadu, Karnataka i Kerala. Współczesna cywilizacja subkontynentu sięga co najmniej IV tys. p.n.e., stanowiąc mieszanekę różnorodnych elementów, spośród których najsilniejsze piętno odcisnęły rdzenna cywilizacja doliny Indusu, cywilizacja Wędów Aryjskich oraz Drawidów.

⁸ „Rasa Drawidzka” – współcześnie Drawidowie (Południowcy), nazwa nieindoaryjskich ludów, które być może pod koniec III tysiąclecia p.n.e. osiedliły się na Półwyspie Indyjskim. Do najliczniejszych ludów drawidyjskich zalicza się Tamilów, Telugów, Kanwarów i Keralczyków zamieszkujących Indie Południowe. Tak zwane drawidyjskie stany tej części Indii to Tamilnadu, Andhra Pradeś, Kerala, Karnataka; Drawidowie zamieszkują też północno-wschodnią część Sri Lanki oraz niektóre regiony Pakistanu, Nepalu i Bangladeszu. Rodzina języków drawidyjskich obejmuje współcześnie 73 uznawane za

endemiczne języki, z których największą liczbę użytkowników mają telugu, tamilski, malajalam oraz kannada. Najstarsze zachowane teksty drawidyjskie datuje się na pierwsze wieki naszej ery. Interesującym świadectwem jest traktat gramatyczny *Tolkappijam* o niepewnym czasie powstania, być może ok. III w. p.n.e.

⁹ Od mniej więcej połowy XIX wieku, po okresie zachłyśnięcia się ideą Indii jako kolebki cywilizacji europejskiej, w Europie zaczęła przeważać opinia o inwazji Indii przez wedyjskich Arjów, którzy stopniowo podbijali coraz większe obszary subkontynentu, przesuwali się w jego głąb, spychając rdzennych drawidyjskich mieszkańców coraz dalej na południe.

¹⁰ „Rasa aryjska” nie istnieje, to przestarzałe pojęcie, którego pochodzenie należy wiązać z początkami niemieckiej filologii porównawczej i badaniami nad językami indoeuropejskimi.

¹¹ Rzeczywiście, kasty (port. *casta* ród, szczep, gatunek) są późniejszą instytucją społeczności hinduskiej i wiążą się z określonym miejscem w hieratycznie ukonstytuowanym systemie społecznym, wykonywanym i przekazywanym z pokolenia na pokolenie zawodem lub zawodami, zasadą endogamii oraz zazwyczaj także rejonem geograficznym. Z kolei termin *warna* (sansk. *varna*, kolor) odnosi się do starożytnego ideału społecznego systemu hindusów, w którym wyróżniono cztery stany zorganizowane w hierarchicznym układzie. Na jego szczycie stoi bramin (kapłan, znawca wedyjskiego objawienia), za nim jest ksatrija (władca, wojownik), a następnie wajsja (rolnik, kupiec, chociaż pierwotnie wajsja znaczyło należący do klanu, od sanskr. *viś* ‘lud, klan, zwykły człowiek’). Te trzy wyższe grupy współtworzą społeczność, której służy śudra (służący, pracownik), należący do grupy najniższej. Ten podział sankcjonuje wedyjskie objawienie, mowa o nim po raz pierwszy w *Rigwedzie*. Kosmogoniczny hymn *Puruśa sukta* zawiera mit stworzenia świata, a zarazem także czterech warstw społecznych, z „człowieka” (sansk. *puruśa*). Ludzie należący do trzech pierwszych grup są „podwójnie narodzeni”, mają bowiem prawo do drugich, rytualnych narodzin, w efekcie których nabywają uprawnienie do studiowania sanskrytu, języka świętych tekstów, uczenia się wed oraz zdobywania wiedzy o wedyjskim rytuale. Śudra nie ma prawa do rytualnych narodzin i związanych z nimi przywilejów.

¹² Ten akapit w całości opiera się na przestarzałej dziewiętnastowiecznej interpretacji dychotomicznie przedstawianego rozróżnienia znaczeń wyrazów z wedyjskiego sanskrytu: *arya* ‘szlachetny’ i *dāsa* lub *dāsyu* ‘niewolnik’. Współcześnie znanych jest wiele aryj-

skich klanów, Arjami nazwane zostały plemiona Indoarjów, które ok. II tys. p.n.e. weszły od północnego zachodu do Indii. Wedyjscy Arjowie przynieśli ze sobą sanskryt wedyjski. Plemiona te miały zwalczać rdzennych mieszkańców Indii, określanych mianem *dasów*. Arjowie mieli być jasnoskórzy, blondwłosi i niebieskoocy, natomiast dasowie – ciemnoskórzy i ciemnoocy. Idea walki „szlachetnych” z „niewolnikami” na obszarze subkontynentu była szczególnie bliska niemieckiej filologii porównawczej, która z czasem stała się pożywką nacjonalistycznych koncepcji na temat wyższej „aryjskiej rasy”. Ogromnie wpływowy brytyjski indolog niemieckiego pochodzenia Max Müller (1823-1900) stworzył niezwykle popularną podówczas hipotezę, według której potomkami wedyjskich Arjów byli nie tylko Niemcy, ale wszyscy Europejczycy i mieszkańcy wielu innych obszarów geograficznych. Dowodów na to miała dostarczyć filologia porównawcza, która rozwinęła się znacząco w XIX wieku. Patrz też przypis 7 o początkach indyjskiej cywilizacji.

¹³ W świetle odkryć z XX i XXI wieku tego rodzaju konstatacje zdezaktualizowały się.

¹⁴ Wśród wedyjskich Arjów nie było koncepcji „aryjskiej warny”. Istniała idea „Arjawarta”, czyli kraju Arjów, a pierwotna struktura społeczna klanów aryjskich (*viś*) opierała się na instytucji przywódcy klanu (sanskryt. *rājan*), odpowiedzialnego za dowodzenie klanem podczas wojskowych wypraw oraz zapewniającego boską pomoc w ich trakcie poprzez zatrudnianie kapłanów do wykonania niezbędnych rytuałów. Stratyfikacja społeczna klanów była ograniczona do grup skupionych w domostwa lub rody, którymi kierował *pater familias* (*gr̥hapati*). Jednakże rody kapłańskie, których przedstawiciele odpowiedzialni byli za tworzenie liturgicznej poezji i odprawianie wielkich ofiar, z pewnością stanowiły osobną warstwę. Tego rodzaju specjalizacja wymagała szczególnego rodzaju zdolności i wiedzy (T. Proferes, *Vedic Period (1750-400 BCE)*, [w:] *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, red. H. B. Knut, A. Jacobsen, [online:] <http://dx.doi.org/10.1163/2212-5019_beh_COM_9000000087>).

¹⁵ Sanskr. *kṣātra* ‘panowanie, zwierzchność, wojskowe lub królewskie zarządzanie’.

¹⁶ Wajśja to rolnik, kupiec. Pierwotnie wajśja znaczyło ‘należący do klanu’, od sanskr. *viś* ‘lud, klan, członek klanu’.

¹⁷ Kasta to termin związany z późniejszą historycznie stratyfikacją społeczną hindusów. Patrz też przypis 11 mówiący o różnych znaczeniach słowa kasta i warna.

¹⁸ Śudra, sanskr. *śūdra* ‘poddany, sługa’ – nazwa najniższego z czterech stanów (*varṇa*) hinduskiej społeczności, którzy nie mają prawa do drugich, rytualnych narodzin. Oznacza to, że nie wolno im studiować świętych tekstów wedyjskich. W starożytnych kodeksach prawodawczych regulujących życie społeczności zgodnie z *dharmą* (tu: praworządnością realizowaną w zgodzie z zajmowaną pozycją społeczną) mówi się, że główną powinnością każdego śudry jest służyć ludziom należącym do stanów wyższych. Oprócz tego powinien on składać ofiary przodkom, utrzymywać rodzinę przez służbę wyższym stanom, pożywając się resztkami ich jedzenia, używając ich zużytych butów, ubrań, mat itp. Śudra może też trudnić się rzemiosłem.

¹⁹ Odniesienie do kolonizatorów.

²⁰ Autor prawdopodobnie odsyła do *Purusza sukta* (sanskr. *Puruṣasūkta*), kosmogonicznego hymnu z X księgi Rigwedy (X.90), pierwszego literackiego świadectwa, w którym mowa o czterech warstwach hinduskiej społeczności. Purusza (sanskr. *puruṣa* ‘człowiek, osoba, byt najwyższy’) zostaje złożony w ofierze całopalnej, podczas której z jego ciała wyłaniały się, między innymi, kolejne stany społeczne. Tak to opisuje fragment hymnu: „Jego usta stały się braminem, z jego ramion uczyniono królów, jego uda to wajsjowie, ze stóp zrodzili się śudrowie”.

²¹ Ponieważ w swoim tekście oryginalnym Tretiak używa słowa „Brahma” w dwojakim odniesieniu: na określenie Brahmana, bezosobowej zasady duchowej, która jest źródłem i przyczyną stworzenia świata oraz Brahmy, boga-stwórcy z indyjskiej mitologii, dla rozpodobnienia tych dwóch niewspółmiernych koncepcji wprowadzono w odpowiednich miejscach eseju słowo Brahman. Współcześnie przyjęło się używać słowa Brahma tylko w odniesieniu do boga-stwórcy z hinduskiego panteonu. Brahma zyskał na znaczeniu w późnym okresie wedyjskim, gdy stał się pierwszym z bogów trójcy (sanskr. *trimurti* ‘trójpostać’) klasycznego hinduizmu, którą współtworzy wraz z Wisznu, zbawcą i obrońcą ludzi i Śiwą, bogiem o podwójnej naturze niszczyciela i stwórcy świata. Z czasem Brahma stracił na znaczeniu, a zaświadcza o tym między innymi to, że w Indiach są jedynie dwie świątynie poświęcone Brahmie.

²² F. M. Müller, *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology, Traditions and Customs*, Longmans, Green, and Co., London 1868, s. 307-308: „If then, with all the documents before us, we ask the question, Does caste, as we find it in Manu and at the present day, form part of the most ancient religious teaching of the Vedas? We

can answer with a decided ‘No’. There is no authority whatever in the hymns of the Veda for the complicated system of castes; no authority for the offensive privileges claimed by the Brahmans; no authority for the degraded position of the Sûdras. There is no law to prohibit the different classes of the people from living together, from eating and drinking together; no law to prohibit the marriage of people belonging to different castes; no law to brand the offspring of such marriages with an indelible stigma”.

²³ Por. C. Lassen, *Indische Alterthumskunde, Geographie und die älteste Geschichte*, t. 1, Verlag von H. B. Koenig, Bonn 1847, s. 756: „Indra, der Gott des leuchtenden Himmels, der blauen Luft, von welcher er seinen gewöhnlichen Namen erhalten hat, und der Gewitter”. W przypisie 3 na tej stronie Lassen objaśnia, że słowo Indra znaczy tyle co błękitne powietrze, wspierając się znaczeniami innych, przykładowych wyrazów takich jak *indīvara* – błękitny lotos, czy *indranīla* – szafir, w których jednym z członów jest słowo Indra. Po ponad 150 latach od publikacji książki językoznawcy Lassena nadal spierają się co do etymologii słowa *indra*. Por. np. T. Krisch, *Rivelex. Rigveda-Lexikon*, t. 2, Graz 2012, s. 178.

²⁴ Rudra, sanskr. ‘ryczący, wyjący, przerażający’, przydomek bogów wedyjskich Indry, Agniego, Mitry, Waruny. Rudra to także bóg burzy, ognia i zniszczenia, bóg niszczący, któremu nadano z czasem także imię Śiwa (sanskr. ‘łagodny, łaskawy’, por. M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and philologically arranged with special reference to Cognate Indo-European languages*, The Clarendon Press, Oxford 1899, s. 883,1-2), Rudra bowiem miał mieć nie tylko moce niszczące, ale także lecznicze, gdyż rozganiał mgły i chorobliwe opary, oczyszczając w ten sposób atmosferę.

²⁵ Diwaspati, sanskr. *divaspati* ‘pan, władca nieba’, także przydomek boga Indry (M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 478,3).

²⁶ Waruna, sanskr. *varuṇa*, ‘spowijający niebo’, pierwotnie przydomek jednego z Aditjów, „synów Nieskończoności” (M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 921,2). Waruna to jeden z najstarszych bogów panteonu wedyjskiego, w wedach często występuje w parze z bogiem Mitrą (sanskr. ‘przyjaciel’). Waruna rządzi niebem nocnym, natomiast Mitra niebem dziennym. Jest stróżem *rity* (sanskr. *rta*) – ładu kosmicznego, rzeczywistości, prawdy. Jako jedyny z bogów wedyjskich jest bogiem karzącym ludzi za występki, nienawidzi fałszu, jego wszechwidzące oko zawsze dojrzy każdy zły uczynek człowieka. Dlatego kieruje się do niego często hymny przebłagalne. Por. K. Mylius, *Histo-*

ria literatury staroindyjskiej, przeł. L. Żylicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004, s. 33.

²⁷ Nirriti, sanskr. *nirṛti* ‘rozpad, zniszczenie, zło, przeciwność losu’. Siła uosobiona w postaci bogini śmierci i zepsucia, zniszczenia. W późniejszym, postwedyjskim okresie uważana za żonę boga Nieprawości (sansk. *adharmā*) (M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 554,2).

²⁸ Surja, sanskr. *sūrya* ‘słońce a. Słońce’ – w religii wedyjskiej uważano Surję za jeden z trzech przejawów ognia – ogień niebieski, obok ognia ziemskiego – Agni i powietrznego – Indry (M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 1243,2).

²⁹ Mitra, sanskr. *mitra* ‘przyjaciół, towarzysz’ i zgodnie ze swoim imieniem bóg ten przywoływany jest zazwyczaj wraz z Waruną (patrz wyżej). Mitra i Waruna, wraz z jeszcze jednym z bogów wedyjskich – Arjamanem, uważani są obecnie za personifikacje ważnych funkcji społecznych – mają sprawować nadzór nad zawieraniem sojuszami, pilnować dotrzymywania przysięg lub wymuszać ich spełnianie. Bogowie ci mają za zadanie nadzorować porządek społeczny, sprawiedliwe dzielenie się dobrami w społeczności i dbać o dochowywanie etycznych norm. Waruna jest królem, Mitra jego stałym towarzyszem, uosobieniem zgody (T. Proferes, *op. cit.*).

³⁰ Zob. wyżej, przypisy 5-7. Współcześnie przeważa teoria, że Indoarjowie przybyli z terenów środkowoazjatyckich stepów położonych nad Morzem Czarnym, jako część większej, indoirańskiej grupy.

³¹ *Rigweda* – najstarszy z czterech zbiorów (sansk. *śaṅhita*) zwanych Wedami, a także najstarszy z tekstów wedyjskich (sansk. *veda*, dosł. ‘wiedza’), tworzących kanon starożytnej indyjskiej literatury religijnej, uważanych za święte, objawione, powstających od ok. XVI do ok. III w. p.n.e. w języku wedyjskim. *Rigweda* jest najdawniejszym dziełem literackim na świecie i fundamentalnym tekstem braministycznego hinduizmu, stanowi zbiór 1028 hymnów skierowanych w dużej mierze do bogów wedyjskich (najważniejsi to Agni i Indra), ale opisujących także najważniejsze rytuały ofiarne, codzienne życie, strukturę społeczną, związki polityczne między klanami Arjów itp.

³² Cytowany za Lassenem przekład hymnu X. 129, zwanego *Nasadija sukta*, Hymn o nieistnieniu, który jest jednym z najczęściej tłumaczonych hymnów Rigwedy, również na język polski. Por. C. Lassen, *Indische Alterthumskunde, Geographie...*, s. 774-775: „Damals war we der Nichtseyn, noch Seyn; keine Welt, keine Luft, noch etwas dar über; [...] Tod war nicht, noch damals Unsterblichkeit, noch Unterscheidung des Tages und der Nacht. Aber tad (das) athmete

ohne zu hauchen allein mit «Svadhā» [...], welche in ihm enthalten ist. Ausser ihm war nichts späteres! Finsterniss war da; dieses All war in Finsterniss gehüllt und ununterscheidbares Wasser; aber die von der Hülle bedeckte Masse wurde durch die Kraft der Betrachtung hervorgebracht. Verlangen (kāma, Liebe) wurde zuerst in seinem Geiste gebildet und dieses wurde der ursprüngliche, schöpferische Same, welchen die Weisen durch die Einsicht in ihrem Herzen es erkennend, unterscheiden im Nichtseyn als die Fessel des Seyns”.

³³ Tretiak używa tu w swoim tekście słowa Brahma (z czasem zarezerwowano ten wyraz dla boga Brahmy), ale odnosi się do koncepcji Brahmana (sansk. *brahman* to dosłownie ‘wzrost, rozszerzanie się, rozrastanie, ewolucja, rozwój’, M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 737,3). Koncepcja Brahmana to jedno z podstawowych założeń metafizycznych w późniejszej myśli wedyjskiej. Brahman to Absolut, wszechprzenikająca, samoistna substancja, źródło i przyczyna wszechstworzenia.

³⁴ Wisznu (sansk. *Viṣṇu*, dosł. ‘wszechprzenikający’) – imię boga, który wraz z Brahmą i Śiwą współtworzy trimurti, triadę najważniejszych bogów hinduizmu. Wisznu to bóg miłosierny, który ma w swojej pieczy cały wszechświat.

³⁵ W Rigwedzie jest tylko jeden hymn poświęcony Wisznu, w księdze pierwszej (I.154). W hymnie tym po raz pierwszy pojawia się opis Wisznu, który wymierza wszechświat trzema krokami, a w każdym z nich mieści się odpowiednia część wszechistnienia. Pierwsza strofa to inwokacja do boga, który wymierzył trzy sfery świata i podparł świat najwyższy (boski). Być może użyte przez Tretiaka określenie, iż Wisznu czczono jako „najwyższy szczyt nieba” wzięło się z nieścisłego przekładu tej strofy w źródle (Lassen?), z którego czerpał on swoje informacje.

³⁶ Wyraz śiwa (sansk. *śiva* ‘pomyślny, łaskawy, dobrowróbny’, M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 1074,2) występuje już w Rigwedzie w powyższych znaczeniach, ale jeszcze nie jako imię jednego z najważniejszych bogów hinduizmu.

³⁷ Prawdopodobnie pomyłka w zapisie boskiego imienia, powinno być Giriśa, sanskr. Władca Góry, jeden z licznych przydomków boga Śiwy.

³⁸ Parwati, dosł. ‘córka króla gór (Himalajów)’, łagodny aspekt Dewi, bogini-matki; Durga (sansk. *durga*) ‘niedostępna’.

³⁹ Koncepcja zstąpienia boga na ziemię, awatara (sansk. *avatāra*, zejście, szczególnie boga z nieba na ziemię) pojawia się

w okresie literatury epickiej, której początki przypadają na ok. 400 r. p.n.e., w XII księdze *Mahabharaty*, ale jej pełniejszą konceptualizację można znaleźć w *Bhagawadgicie*, poemacie filozoficznym, który znalazł się w VI księdze eposu. Koncepcja kolejnych zstąpień boga lub istoty nadludzkiej na ziemię pod jakąś postacią jest znana także w innych niż wisnuizm nurtach hinduizmu, na przykład w siwaizmie, jednak z wisnuizmem wiąże się ona najściślej. Najczęściej mówi się o dziesięciu wcieleniach Wisznu, chociaż może się on objawić na ziemi w niezliczonej ilości form ludzkich, zwierzęcych czy hybrydalnych, wcielając się w nie częściowo lub w pełni.

⁴⁰ Por. wyżej, przypis 39.

⁴¹ Gandharwa (l. poj.), gandharwowie (sansk. *gandharva*) – klasa mitycznych istot, o których mowa już w Rigwedzie, najstarszej z wed. W Atharwawedzie jest mowa o 6333 gandharwach. Zamieszkują niebo, powietrze i niebiańskie wody. W wedyjskiej mitologii uznawani za najlepszych medyków, gdyż strzegli somy, napoju dającego siłę i nieśmiertelność oraz leczącego wszystkie choroby. W późniejszej mitologii opisuje się ich jako synów Kaśjapy. Od epoki eposów indyjskich uważani za niebiańskich muzyków i śpiewaków zamieszkujących niebo Indry, obdarzonych magicznymi mocami (*siddhi*). Różne klasy gandharwów zamieszkiwać mają region nieba, powietrza lub wód.

⁴² Apsary (sansk. *apsaras*) – ‘płynące wodą a. frunące w powietrzu, między wodą a chmurami’, klasa półboskich istot, niebianek, żon boskich muzyków zwanych gandharwami. Są niebiańskimi tancerkami, zabawiają niebian swoim tańcem przy muzyce gandharwów. Mogą się przeistaczać wedle woli. Apsary zamieszkują niebo, lecz często odwiedzają ziemię, gdzie chętnie przebywają nad brzegami wód. Zstępując na ziemię, nierzadko przeżywają miłosne przygody ze śmiertelnikami.

⁴³ Trimurti (sansk. *trimūrti* ‘o trzech postaciach’) – idea ukazania najwyższego boga w trzech postaciach, która wyłoniła się w pierwszych wiekach naszej ery, a w najpełniejszej postaci przedstawiono ją w puranach, dziełach nazywanych encyklopediami hinduizmu. W każdej z trzech swoich postaci bóg realizuje odmienne funkcje kosmogoniczne. Jako Brahma wysnuwa z siebie świat, jako Wisznu – podtrzymuje jego istnienie i chroni go, a jako Śiwa – niszczy.

⁴⁴ Chodzi tu raczej o sprawiedliwego Juddhiszthirę, jednego z pięciu królewiczów Pandawów, bohaterów *Mahabharaty*.

⁴⁵ Obecnie to przestarzała wizja hinduizmu.

⁴⁶ W Indiach starożytnych różne odłamy filozofii miały różny charakter, można wśród nich znaleźć takie, w których najważniejsze rozważania dotyczą kwestii soteriologicznych, ale równie silne są nurty filozofii natury, logiki czy ontologii.

⁴⁷ Tretiak niezbyt precyzyjnie przedstawia tu założenia filozofii wedanty, a dokładniej, adwaita-wedanty – wedanty monistycznej. Maja (sansk. *māyā*) – słowo występuje po raz pierwszy w *Rigwedzie* w znaczeniu magicznej mocy przekształcania się lub stwarzania iluzji, którą obdarzeni są bogowie lub demony. W upanisadach oznacza błędną wiedzę na temat natury rzeczywistości. Niektórzy filozofowie adwaita wedanty postrzegają mają jako rodzaj wrodzonego błędu poznawczego, przesłaniającego prawdziwe poznanie. Inni uważają, że mają tworzy w umysłach ludzi ułudę sprawiającą, że tracą oni poczucie istnienia najwyższej rzeczywistości i wierzą, że tylko świat przejawiony jest prawdziwie istniejący.

⁴⁸ Kapila – myśliciel indyjski z VII w. p.n.e. Więcej informacji o Kapili w Aneksie I.

⁴⁹ Brahma, bez względu na to, czy chodzi tu o boga Brahme, czy Brahmana (rzeczywistość absolutną), nie jest koncepcją związaną z filozofią sankhji, której mitycznym założycielem miał być Kapila.

⁵⁰ W znanej współcześnie tradycji sankhji klasycznej nie występuje tego rodzaju założenie teoretyczne na temat budowy rzeczywistości.

⁵¹ Tretiak przedstawia tradycje religijno-filozoficzne Indii starożytnych tak, jakby stanowiły one ahistoryczną jedność. Tradycja wedyjska, z którą wiąże się bóg Indra, to porządek z czasów archaicznej religijności Indoarjów. Idea Brahmana wiąże się z okresem późnowedyjskim, a szczególnie z upanisadami, poematami filozoficznymi, w których rzeczywiście po wielokroć można znaleźć idee utożsamiające jednostkową duszę ludzką (sansk. *ātman*) z Duchem wszechświata (sansk. *brahman*), a różnego rodzaju praktyki medytacyjne mają być drogą wiodącą do zjednoczenia Atmana z Brahmanem.

⁵² Buddha (sansk.) znaczy ‘przebudzony’. Tretiak prawdopodobnie wzoruje się na tłumaczeniu tego słowa przez Müllera, por. F. M. Müller, *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*, t. 2, Longmans, Green and Co., London 1881, s. 195.

⁵³ O życiu Buddy nie wiadomo nic pewnego, a biografie tego nauczyciela należałoby raczej zaliczyć do hagiografii.

⁵⁴ Trudno się zgodzić z tym kategorycznym twierdzeniem. Buddyzm pierwotny można nazwać, przez analogię, czymś w rodzaju

reformacji w stosunku do braminizmu, lecz na pewno nie „konsekwentnym rozwojem bramińskiej filozofii”.

⁵⁵ Przedstawione w tym akapicie analogie między myślą buddyjską i hinduską opierają się na dziewiętnastowiecznych ustaleniach, w których szczególnie mocno próbowano ukazać podobieństwa między doktryną buddyzmu a „systemami bramińskiej filozofii, szczególnie systemem sankhji”. Müller odsyła czytelnika swojego eseju na temat buddyzmu do jego ówczesnych badaczy, podkreślając jednak przy tym odmienność swojej opinii na ten temat. Por. F. M. Müller, *Selected Essays on Language...*, s. 213-215: „Nearly all who have written on Buddhism [...] have endeavoured to show that these metaphysical doctrines of Buddha were borrowed from the earlier systems of Brahmanic philosophy, and more particularly from the Sāṅkhya system. [...] Professor Wilson actually changed the name of Kapilavastu, the birthplace of Buddha, into a mere allegory, Kapilavastu meaning, according to him, the substance of Kapila or the Sāṅkhya philosophy [...]. But we have looked in vain for any definitive similarities between the system of Kapila [...] and the Abhidharma, or the metaphysics of the Buddhists. [...] But though the starting-point of Kapila and Buddha is the same, a keen sense of human misery [...] their roads are so far apart, that it is difficult to understand how, almost by common consent, Buddha is supposed either to have followed in the footsteps of Kapila, or to have changed Kapila's philosophy into a religion”.

⁵⁶ Stwierdzenie to nie ma w gruncie rzeczy pokrycia w rzeczywistości, gdyż ani hinduizm, ani nawet jego starsza postać, braminizm, nie mogą być uznane za religie panteistyczne, buddyzm natomiast nie jest ateizmem.

⁵⁷ Por. M. Müller, *Chips from a German Workshop*, t. 1: *Essays on the Science of Religion*, Longmans, Green and Co., London 1867, s. 244-245: „It was impossible to avoid sin without the help of the Brahmans. They alone knew the food that might properly be eaten, the air which might properly be breathed, the dress which might properly be worn. They alone could tell what god should be invoked, what sacrifice be offered, and the slightest mistake of pronunciation, the slightest neglect about clarified butter, or the length of the ladle in which it was to be offered, might bring destruction upon the head of the unassisted worshipper. No nation was ever so completely priestridden as the Hindus under the sway of the Brahmanic law”.

⁵⁸ Cytat za M. Müller, *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology...*, s. 344: „As the four rivers which fall in the Ganges lose their names as soon as they mingle their waters with the holy river, so all who believe in Buddha cease to be Brahmans, Kshatriyas, Vaisyas, and Sudras. [...] The Brahman is born of a woman, so is the Kandala. If the Brahman is dead, he is left as a thing impure, like the other castes. Where is the difference? If the Brahmans were above the law, if for them there were no unhappy consequences of sins committed, then, indeed, they might be proud of their caste”.

⁵⁹ Cytat za M. Müller, *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology...*, s. 344, gdzie autor wprowadza różnorodne cytaty z nauk Buddy, między innymi: „My law is a law of grace for all”. „My doctrine is like the sky. There is room for all without exception – men, women, boys, girls, poor and rich”.

⁶⁰ Akapit w większości oparty na fragmencie z eseju Müllera, *Caste*, [w:] M. Müller, *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology...*, s. 344-345.

⁶¹ Kacerstwo – herezja, błędna wiara (Edycja elektroniczna *Słownika wileńskiego*, 2014, [online:] <<https://eswil.ijp.pan.pl/index.php>>).

⁶² Odwołanie do cytowanego wcześniej, na s. 8, przekładu hymnu RV X.129 Lassena. Por. C. Lassen, *Indische Alterthumskunde, Geographie...*, s. 775: „im Nichtseyn als die Fessel des Seyns”.

⁶³ Słowo Brahma należy tu rozumieć jako Brahmana (sansk. *brahman*) – Absolut, wszechprzenikającą, samoistną substancję; źródło wszechrzeczy.

⁶⁴ Jw.

⁶⁵ W polskim piśmiennictwie kwestię relacji dramatu greckiego do indyjskiego ostatecznie rozstrzygnęła praca Andrzeja Gawrońskiego wydana pośmiertnie (A. Gawroński, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1946).

⁶⁶ Autor ma tu na myśli dramat europejski.

⁶⁷ Inna polska wersja tytułu to *Gliniany wózeczek*. W XX wieku cały dramat przełożył na język polski bezpośrednio z indyjskich języków Tadeusz Pobożniak. Zob. Śudraka, *Gliniany wózeczek*, przeł. T. Pobożniak, oprac. H. Marlewicz, L. Sudyka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

⁶⁸ Użyte w oryginale słowo „mistyczny” w odniesieniu do Bhaty jest najprawdopodobniej pomyłką w druku, dlatego zmieniono je

na „mityczny”. Bharata to nie tylko jeden z bohaterów mitu o początkach dramatu, do którego nawiązuje tu Tretiak, ale także „ojciec” klasycznej teatrologii indyjskiej.

⁶⁹ Najstarszym indyjskim traktatem teatrologicznym jest *Natjaśastra* (sansk. *Nāṭyaśāstra*, dalej też *NS*), *Traktat o teatrze*, najprawdopodobniej z ok. III-IV w. Patrz też hasło Bharata w Aneksie I.

⁷⁰ Dhanańdżaja (sansk. Dhanañjaya), X w., autor najbardziej cenionego, obok Natjaśastry, traktatu teatrologicznego pt. *Daśarupaka* (sansk. *Daśarūpaka*), dosł. ‘dziesiątka form’, czyli dziesięć gatunków dramatu indyjskiego.

⁷¹ Autorstwo utworu *Saraswatikanthabharana* (sansk. *sarasvatī-kañṭhabharana*), dosł. *Naszynnik bogini Saraswati* przypisuje się królowi Bhodży (sansk. Bhoja).

⁷² Sahitjadarpaṇa (sansk. *Sāhityadarpaṇa*), *Zwierciadło kompozycji*, napisane przez Wiśwanathę (sansk. *Viśvanātha*) lub Wiśwanathę Kawiradżę (sansk. Viśvanātha Kavirāja) jest traktatem teoretycznoliterackim, pochodzącym z XV wieku n.e., a więc dużo młodszym od wymienianego wcześniej traktatu *Daśarupaka*. Autor *Zwierciadła* przede wszystkim rozwinął i uzupełnił treści zawarte w *Daśarupace*.

⁷³ Rupaka (sansk. *rūpaka*) dosł. ‘kształtny, foremny’, a rupa (sansk. *rūpa*) dosł. ‘kształt’. Por. S. Cieślikowski, *Teoria literatury w dawnych Indiach*, red. L. Lipowska, H. Hładij, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, s. 97: „W teorii wyróżniane są dwa rodzaje kształtów: pierwszy, główny, wyższego rzędu, obejmujący pełne kształty, noszące nazwę „rupaka”. [...] Liczba pierwszych jest stała. Bharata wymienił 10 gatunków dramatów i tyleż podaje się do dziś”. Patrz też hasło rupa w Aneksie II.

⁷⁴ Uparupaka (sansk. *uparūpaka*), dosł. ‘kształty późniejsze’, gatunki dramatu niższego rzędu. Główni indyjscy teoretycy (Bharata, Dhanańdżaja) wyliczają 15 podrzędnych gatunków dramatu, ale w pracach innych można znaleźć liczby wyższe, np. 18 czy 28, zmienne są też ich charakterystyki. Por. S. Cieślikowski, *op. cit.*, s. 103-104. W polskiej literaturze naukowej problemy z definicjami, charakterystyką czy ilością *uparupak* próbowała rozstrzygnąć Helena Willman-Grabowska, opracowując hasłowo 15 *uparupak* do *Słownika rodzajów i gatunków literackich* (red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006). Patrz też hasło *uparupaka* w Aneksie II.

⁷⁵ Prakryty, języki średnioindyjskie, wywodzące się ze zdialektalizowanych form sanskrytu. W wielojęzycznych tekstach klasycznych dramatów używano trzech prakrytów tzw. dramatycznych, ma-

gadhi (obszar wschodnich Indii), śauraseni (Indie północne i centralne) i maharasztri (obszar Indii południowo-zachodnich). Patrz też hasło prakryt w Aneksie II.

⁷⁶ Nataka (sansk. *nāṭaka*), charakterem przypomina romans heroiczny. W literaturze polskiej mamy już obecnie sporo opracowań związanych z klasycznym teatrem indyjskim. Więcej na temat nataka w polskiej literaturze naukowej np. S. Schayer, *Klasyczny teatr indyjski*, „Scena Polska” 1924, nr 1, s. 20-21; M. K. Byrski, *Nāṭya: o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, Wrocław 1986, s. 24; L. Sudyka, *Gatunki dramatu staroindyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1988, s. 81-82; H. Marlewicz, *Dramat staroindyjski w teorii i praktyce*, [w:] Śudraka, *op. cit.*, s. XXXIV-XXXVII; M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007, s. 667-683; S. Cieślukowski, *op. cit.*, s. 99-100. Patrz też hasło nataka w Aneksie II.

⁷⁷ Prakarana (sansk. *prakarana*) to sztuka, którą można określić mianem „dramatu społecznego” – liczyć powinna od jednego do dziesięciu aktów, jej kanwą zazwyczaj jest historia wymyślona przez autora tekstu, opowiadająca o wydarzeniach z życia zwykłych ludzi. W polskiej literaturze naukowej por. też np. S. Schayer, *op. cit.*, s. 20-21; M. K. Byrski, *Nāṭya: o kształcie...; Sudyka 1988*; H. Marlewicz *op. cit.*, s. XXXIV-XXXVII; M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny...; S. Cieślukowski, op. cit.*, s. 99-100. Patrz też hasło prakarana w Aneksie II.

⁷⁸ Weśa (sansk. *veśa*) – kurtyzana.

⁷⁹ Manon Lescaut – tytułowa bohaterka powieści francuskiego pisarza romantycznego Abbé Prévosta pt. *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut*, którą autor wydał w 1731 r. Tytułowy bohater, młodzieniec z dobrego domu, zakochuje się w pięknej acz płochej Manon, która bierze sobie za kochanków kolejnych bogatych protektorów. Manon Lescaut to także tytuł opery Giacoma Pucciniego z 1893 r., której libretto oparto na powieści Prévosta.

⁸⁰ Wjajoga (sansk. *vyāyoga*), to sztuka należąca do dziesięciu głównych gatunków indyjskiego dramatu (*rupa* a. *rupaka*). Rozgrywana w jednym akcie, fabuła opiera się na legendach z *Mahabharaty*, a jej głównym bohaterem jest król lub wojownik. Por. L. Sudyka, hasło „vyāyoga (wjajoga)”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*,

red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 787. Patrz też hasło wjażoga w Aneksie II.

⁸¹ Prahāsana (sansk. *prahasana*) – „farsa”, z 10 głównych gatunków dramatu (sansk. *rūpaka*), jej bohaterami są kurtyzany, oszuści, pieczeniarze. Bharata nie określił liczby aktów prahasany, ale późniejsi teoretycy określają ją jako jednoaktówkę. Przykładem prahasany jest sztuka *Prostytutka i mnich* (sansk. *mattavilāsa*) z VII w. n.e., napisana przez Mahendrawikramawarmana a. Mahendrawarmana. Por. też H. Willman-Grabowska, hasło „prahasana”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 601-602. Patrz też hasło rupa w Aneksie II.

⁸² Dwutomowe dzieło H. H. Wilsona napisane pierwotnie w języku angielskim nosi tytuł *Select Specimens of the Theatre of the Hindus* (t. 1-2, Parbury, Allen and Co., London 1835). Wilson jest bardzo zasłużonym tłumaczem klasycznej literatury sanskrytu, jego tłumaczenia klasycznych dramatów były jednymi z pierwszych w Europie. Wilson wylicza 18 uparupak w 1 tomie, s. XXXI-XXXIII.

⁸³ Sanlapaka (sansk. *saṃlāpaka*), dosł. ‘konwersacja, rozmowa’ jest przedmiotem kontrowersji wśród teoretyków sanskryckich, nie ma jej na liście 15 podrzędnych, ostatnich gatunków dramatu (*uparupaka*), wymienianych przez najważniejszych teoretyków: Bharatę czy Dhanańdzaję. Przedmiotem kilkuaktowej „konwersacji” jest jakaś kontrowersja, oszustwo, wojna (H. H. Wilson, *op. cit.*, s. XXXII). Patrz też hasło sanlapaka w Aneksie II.

⁸⁴ Najaka (sansk. *nāyaka*) – dosł. ‘wiodący (aktor)’, słowo wprowadzone z rdzenia sanskr. *nī* – ‘prowadzić, przewodzić’; bohater główny. Patrz też hasło najaka w Aneksie II.

⁸⁵ O liczbie 48 głównych bohaterów męskich pisał już Bharata, tytuł ich także wymienia Wilson, przy czym dodaje, iż trzy ich podziały na śmiertelników, istoty półboskie i bogów daje ostateczne 144 rodzaje wiodących postaci męskich (H. H. Wilson, *op. cit.*, s. XLII). Najszerzy i najbardziej uniwersalny podział bohaterów, a także bohaterek obejmuje kategorie: najwyższą, średnią i niską (a. bohaterowie najświecniejsi, przeciętni i ostatni). Patrz też hasło najaka w aneksie II.

⁸⁶ Przykładowe typy i charakterystyki bohaterów za H. H. Wilson, *op. cit.*, s. XLI-XLII.

⁸⁷ Jest to także typologia kobiet z *Kamasutry* Watsjajany, także na przykład z dzieła Dhanańdzaji, *Daśarupa* o dziesięciu kształtach czyli gatunkach dramatu indyjskiego. Swakija (sansk. *svakīyā*), dosł. ‘własna’, czyli żona; parakija (sansk. *parakīyā*), dosł. ‘należąca do innego’, cudza żona lub córka, kobieta zależna od innych oraz samanja

(sansk. *sāmānyā*), dosł. ‘wspólna’, czyli należąca do każdego, prostytutka. Por. H. H. Wilson, *op. cit.*, s. XLV. Patrz też odpowiednie hasła w Aneksie II.

⁸⁸ Najika (sansk. *nāyikā*), dosł. ‘wiodąca, główna bohaterka’, charakteryzowana jest bardzo szczegółowo, a „teoretycy wymieniają od dwudziestu paru do blisko czterystu wariantów heroiny” (S. Cieślowski, *op. cit.*, s. 92). Patrz też hasło najika w Aneksie II.

⁸⁹ Por. też informacje w: H. H. Wilson, *op. cit.*, s. XLV-XLVI. Wymienione w tym fragmencie rodzaje bohaterek także można znaleźć już u Bharaty.

⁹⁰ Pithamarda (sansk. *pīthamarda*) – towarzysz głównego bohatera, scharakteryzowany został w *Daśarupace* jako bohater o charakterze równie stałym, jak bohater główny, odzwierciedla on jego wszystkie pozytywne cechy, ale w nieco mniejszym stopniu. Patrz też hasło pithamarda w Aneksie II.

⁹¹ Wita (sansk. *viṭa*) – powiernik i przyjaciel, *bon vivant*. Patrz też hasło wita w Aneksie II.

⁹² Widuszaka (sansk. *vidūṣaka*) – błazen, bufon, ten charakter powinien być braminem, musi należeć do warstwy wyższej niż król. Patrz też hasło widuszaka w Aneksie II.

⁹³ Bharata podaje określoną, mieszczącą się w pewnym przedziale, sumę aktów dla poszczególnych, głównych gatunków. I tak na przykład *nataka* ma według niego liczyć od 5 do 10 aktów (*NS* XX.29), w każdym z aktów powinien wystąpić główny bohater sztuki, pod koniec aktu wszyscy bohaterowie winni zejść ze sceny, intermedia powinny przedstawiać rozmowy służby i świty królewskiej (XX.28) opisujące wydarzenia nie przedstawione w aktach, które to wydarzenia miały miejsce w czasie od zakończenia akcji w akcie poprzedzającym.

⁹⁴ Bidża (sansk. *bīja*) ‘ziarno, nasienie’. Patrz też hasło bidża w Aneksie II.

⁹⁵ Christian Lassen (1800-1876) – pochodzący z Norwegii niemiecki orientalista i badacz języków staroindyjskich, autor m.in. licznych przekładów i krytycznych wydań dzieł literatury sanskryckiej. Praca Lassena, do której często odwołuje się Tretiak, nosi tytuł *Indische Alterthumskunde*.

⁹⁶ Tutaj Tretiak odnosi się do późniejszego teoretyka *rasa*, najprawdopodobniej Bhatta Najaki, którego teoretyczne ujęcie można znaleźć w komentarzu do *Natjaśastry* autrostwa Abhinawagupty (X w.).

⁹⁷ Apsary – zob. wyżej, przypis 42. Najslawniejszą z takich niebiańskich kochanek jest Urwaśi, która pokochała króla Pururawasa.

Różne wersje tej historii miłosnej można znaleźć w literaturze staroindyjskiej, w wedach, brahmanach i puranach. Stała się ona kanwą dramatu najślynniejszego poety Indii klasycznych, Kalidasy: *Wikrama i Urwaśi* (sansk. *Vikramorvaśī*).

⁹⁸ Prawiśati (sansk. *praviśati*) dosł. ‘wchodzi’, niszkrāmati (*niśkrāmati*) ‘wychodzi’.

⁹⁹ Dramat indyjski z pewnością nie powstał pod wpływem greckim. W polskiej literaturze naukowej kwestię tę decydująco rozstrzygnął już Andrzej Gawroński (A. Gawroński, *op. cit.*). Wszyscy historycy sanskryckiej literatury i teatrologii zgodnie stwierdzają, że początki sanskryckiego teatru wiążą się m.in. z tanecznymi przedstawieniami opowieści wziętych z jednego źródła – zbioru powszechnie znanych mitów i epickich opowieści Indii starożytnych. Takie przedstawienia odbywały się zapewne w odświętnej oprawie religijnych uroczystości. *Rigweda* (ok. 2500 p.n.e.), najstarszy zabytek literacki Indii, zawiera kilka hymnów o dramatyzowanej, dialogowej formie. Być może przedstawiano je słuchaczom w formie parateatralnego widowiska.

Pierwsze wiadomości o aktorach i przedstawieniach znajdziemy u Paniniego (skt. Pāṇini), najślynniejszego z indyjskich gramatyków (V w. p.n.e.), który w swoim traktacie gramatycznym wzmiankuje i o aktorach, i o tańcu. Kautilja w księdze poświęconej sztuce rządzenia państwem *Arthaśāstra* (ok. IV w. p.n.e.) wspomina również o aktorach i szkołach aktorskich. Przedstawienia musiały zatem odbywać się jeszcze przed początkiem naszej ery, choć niełatwo jest podać jakąś określoną datę. Powyższe dane faktograficzne pozwalają domniemywać, że jakieś pierwsze formy indyjskiego teatru musiały istnieć przynajmniej w V-IV w. p.n.e. Wiadomo powszechnie, że klasyczny teatr indyjski wywodzi się ze źródeł tak religijnych, jak i świeckich, o czym świadczą informacje o tanecznych przedstawieniach epickich opowieści (recytacje wędrownych rapsodów). Bez wątplenia też, biorąc pod uwagę zarówno jego źródła, jak i formę, dramat jest najstarszą formą sztuki synkretycznej w Indiach, łącząc w sobie poezję, śpiew i muzykę oraz elementy tańca narracyjnego. Jak podają historycy tej sztuki, klasyczny teatr indyjski przeżywał najlepsze lata od początku naszej ery do IX wieku.

¹⁰⁰ Szczegółowsze informacje o twórcy patrz Aneks I.

¹⁰¹ Wikramaditya (sansk. *Vikramāditya*) to najprawdopodobniej władca z dynastii Guptów (Āndragupta II, pan. ok. 380-415), która zyskała na znaczeniu około III w., kiedy to jej przedstawiciele z sukcesem przejęli władzę nad królestwem Magadhy w północno-wschodnich

Indiach. Guptowie stopniowo powiększali swoje królestwo. U szczytu powodzenia, tuż po śmierci Samudragupty w 380 r., imperium obejmowało całą dolinę Indusu i sięgało po współczesną Mjanmę na wschodzie i Nepal na północy. Południową granicę wyznaczała rzeka Narmada, a nową stolicą guptyjskiego królestwa ustanowiono Udźdźajn, w którym rządzić miał właśnie pewien Wikramaditja, przepuszczalny mecenas Kalidasy. Por. Kālidāsa, *The Recognition of Shakuntala*, ed. & transl. Somadeva Vasudeva, The Clay Sanskrit Library, New York 2006, s. 15-16.

¹⁰² Por. biogram Kalidasy w Aneksie I.

¹⁰³ Obecnie to pewne, że Kalidasa jest autorem trzech sztuk, które wymienia Tretiak. W swoim rodzaju uznawane są za arcydzieła. (*Adbhidźhana*) *Śakuntala (Rozpoznanie Śakuntali)* to *nataka*, czyli główny z 10 gatunków indyjskiego dramatu, opowiada o miłości między mieszkanką pustelni Śakuntalą, a królem Duszjąntą. Na język polski pierwszego pełnego przekładu dramatu bezpośrednio z sanskrytu i innych języków indyjskich dokonał Stanisław Schayer (Kalidasa, *Siakuntala*, przeł. S. Schayer, oprac. E. Słuszkiewicz, Ossolineum, Wrocław 1957). *Wikramorwaśi (O Urwaśi zdobytej męstwem)* to sztuka, w której przetworzono znany z mitologii wątek o miłości ziemskiego króla Pururawasa i nimfy Urwaśi. Jako pierwszy fragmenty sztuki bezpośrednio z języków indyjskich przełożył na język polski Stanisław Stasiak (Kalidasa, *Urwaśi – bohaterstwa nagrodą (Wikrama-Urwaśi)*, [w:] *Wielka Literatura Powszechna*, red. S. Lam, t. 5, Warszawa 1932), a całość „po polsku napisał” Robert Stiller (Kalidasa, *Urwaśi męstwem zdobyta*, przeł. R. Stiller, „Literatura na świecie” 1980, nr 10(114). *Malawika i Agnimitra* to rodzaj farsy opartej na haremowej intrydze.

¹⁰⁴ Kanwą dramatu jest epizodyczna opowieść z *Mahabharaty* o miłości króla Duszjąnty i córki apsary Śakuntali, którą dramatopisarz rozwija, dodając do pierwotnej fabuły pewne wątki, dzięki którym całość staje się, w istocie, kunsztowna treściowo i stylistycznie. Taki elementem jest na przykład dodanie wątku przekleństwa, rzuconego na króla przez ascetę, przez które władca, po powrocie do pałacu, zapomina o pozostawionej w pustelni, a poślubionej i brzemiennej Śakuntali. Wplecenie wątku przekleństwa pozwala na zbudowanie spójnego obrazu charakteru bohatera jako „dobrego władcy”.

¹⁰⁵ Por. przypis 104 powyżej.

¹⁰⁶ W epizodzie z *Mahabharaty* objaśniono imię Śakuntali jako tej, którą ptaki (sansk. *śakunta*) broniły przed dzikimi zwierzętami. Śakuntala została porzucona jako dziecko na odludziu, gdzie przypad-

kiem odnalazł ją mędrzec Kanwa, zabrał do swojej pustelni i wychował jak własną córkę. W *Mahabharacie* Śakuntala, córka apsa-ry, obdarzona była zdolnością latania, ale w dramacie Kalidasy nie ma ona żadnych nadprzyrodzonych umiejętności.

¹⁰⁷ Madhawi (sansk. *mādhavī*), dosł. ‘wiosenny kwiat’. Taki sens wyrazu pozwala przypuszczać, że chodzi o rodzaj kwitnącej wiosną rośliny, być może jest to *Gaertnera Racemosa* (por. M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 808,3) albo rodzaj pnącza.

¹⁰⁸ Według opowieści z *Mahabharaty* Śakuntala była córką apsa-ry imieniem Menaka i mędrca Wiśwamitry.

¹⁰⁹ Pururawas (sansk. *purūravas*), dosł. ‘lamentujący, wrzeszczący’, to imię króla wywodzącego się z tak zwanej dynastii księżycowej (Āndrawańśa lub Somawańśa), do której zaliczali się mityczni królowie z dynastii Jadawa, Paurawa (potomkowie Puru) i Kaśi, uważający się za spadkobierców hinduskiego boga księżycy Āndry (utożsamianego z wedyjskim bóstwem lunarnym, Somą). Jednym z wczesnych przedstawicieli tej linii genealogicznej miał być Kriszna. Pururawas ma być przodkiem Bharaty, Kuru i Pandu, przedstawianych w eposie *Mahabharata*.

¹¹⁰ Gandharwa – patrz przypis 41.

¹¹¹ Sarwadamana (sansk. *sarvadamana*), dosł. ‘poskromiciel wszystkich’ – przydomek Bharaty, syna Duszjanty i Śakuntali.

¹¹² *Das ewig Weibliche* (niem.) – ‘to, co prawdziwie kobiece’.

¹¹³ Urwaśi (sansk. *urvaśī*), dosł. ‘rozprzestrzeniona’ – imię apsa-ry identyfikowanej z Jutrzenką.

¹¹⁴ Mit o Pururawasie i Urwaśi jest jednym z najbardziej archaicznych, a zarazem najczęściej adoptowanych w literaturze sanskryckiej. Jego pierwsze przedstawienie znalazło się już najstarszej wedyjskiej literaturze (*Rigweda* X.95) w postaci wierszowanej opowieści, w której dialog prowadzą Pururawas i Urwaśi. Następnie ich historia przedstawiona jest w brahmanach, traktatach z dziedziny religii i rytuału wedyjskiego, w zmienionej nieco treści i formie prozatorskiej. Późniejsze, liczne przeróbki mitu znalazły się w encyklopedycznych w charakterze *puranach*, dosł. ‘starych opowieściach’.

¹¹⁵ Danawa (sansk. *dānava*), dosł. ‘potomkowie Danu’ – według późniejszej mitycznej genealogii wszystkich żyjących stworzeń, Danawowie należeli do Asurów, demonów związanych z dynastią wywodzącą się od Kaśjapy i jego dwóch żon, Danu i Diti. Synowie Danu to danawowie, a zrodzeni z Diti to daitjowie. Danawowie i daitjowie razem tworzą klasę demonów – Asurów.

¹¹⁶ Manawa a. Manawaka (sansk. *māṇava* a. *māṇavaka*) – dosł. ‘młodziak a. człowieczek’.

¹¹⁷ Bhoja a. bhurdża (sansk. *bhūrja*) – drzewo bhodź, *Betula Bhojpatra*, którego kory używano w starożytnych Indiach do pisania.

¹¹⁸ Współcześnie przeważa opinia, że Śudraka mógł żyć ok. III w.

¹¹⁹ Dramat Śudraki, w całości przełożony przez krakowskiego indologa Tadeusza Pobożniaka i wydany po śmierci autora tłumaczenia w 2004 r. Por. Śudraka *op. cit.*

¹²⁰ Bhawabhuti – patrz Aneks I.

¹²¹ *Mahawiraćarita* (sansk. *mahāvīracarita*) można tłumaczyć jako ‘życie/losy/dokonania bohatera’.

¹²² *Uttaramaćarita* (sansk. *uttarāmacarita*) – w klasyfikacji dramatu indyjskiego sztuka ta należy do kategorii natak, pierwszej i najlepszej z form.

¹²³ *Malatimadhawa* (sansk. *mālatīmādhava*).

Aneks I

Biogramy autorów i badaczy wymienianych w eseju *O dramacie staroindyjskim*

Bharata (sanskryt. Bharata) – mityczny autor traktatu teatrolologicznego *Natyaśāstra* (sanskryt. *Nāṭyaśāstra*), kompendium wiedzy teatrolologicznej, który w obecnym kształcie pochodzi z ok. III-IV w. W trzydziestu sześciu rozdziałach zawarta została cała ówczesna wiedza o sztuce teatru: poszczególne rozdziały (lekcje) *NS* zawierają informacje dotyczące różnorodnych aspektów realizacji przedstawienia teatralnego. W rozdziale I mowa o mitycznych początkach indyjskiego dramatu, rozdziały II i III poświęcono opisowi wznoszenia budynku teatru i konsekracji miejsca, w którym miał on stać. W rozdziałach IV, VIII, XIV, XXV zamieszczono klasyfikacje ustawień i poruszeń ciała aktorów, mimiki i gestów, które mają na celu wyrażenie uczuć. Lekcje VI i VII poświęcono teorii przeżyć estetycznych *rasa* (patrz → *rasa* w Aneksie II) oraz wzbudzających je emocji *bhawa* (patrz → *bhawa* w Aneksie II). W kolejnych lekcjach pojawiają się zagadnienia dotyczące rodzimej poetyki. Mowa w nich o metryce (XV), tropach i figurach poetyckich (XVI), językach i dialektach dramatycznych i ich użyciu przez poszczególne *dramatis personae* (XVII). O *daśarupa*, dziesięciu gatunkach dramatu, mowa w lekcji XVIII, w XIX omówiono rozwój przedstawienia teatralnego w czasie i na scenie, w XX – kostiumy, dekoracje, kosmetyki, sposoby rozróżniania bohaterów według makijażu. W lekcjach XXII-XXIV opisano szkolenie aktora, a w XXVII-XXXIV omówiono muzykę i pieśń.

Bhawabhūti (sanskryt. Bhavabhūti, VII/VIII w.) – indyjski poeta i dramatopisarz tworzący w sanskrycie, bramin z Widarbhy

(obecnie Berar w środkowych Indiach); żył na dworze króla Jaśowarmana z Kanauż (dzis. stan Uttar Pradeś). Autor trzech dramatów: *Mahawiraçarita* (*Mahāvīracarita*, „Dzieje wielkiego bohatera”), opartego głównie na wątkach wziętych z eposu *Ramajana*; *Malatimadhawa* (*Mālatīmādhava*, „Malati i Madhawa”) – dramatu społecznego z wątkiem miłosnym oraz *Uttararamaçarita* (*Uttararāmacarita*, „Późniejsze dzieje Ramy”), opowiadającego o losach Ramy od chwili koronacji.

Lassen Christian (1800-1876) – pochodzący z Norwegii niemiecki orientalista, badacz języków staroindyjskich, indyjskich oraz innych języków orientalnych, tłumacz, indolog, iranista. Wykształcenie zdobywał najpierw w Christianii, następnie udał się do Niemiec, gdzie podjął studia na uniwersytetach w Bonn i Heidelbergu. Kolejne lata spędził w Paryżu i Londynie, gdzie zdobył materiały do dalszych badań, poświęconych w szczególności dramatomu staroindyjskiemu oraz filozofii Indii klasycznych. Podczas studiów zyskał znakomitą znajomość sanskrytu oraz języka arabskiego. Doktorat uzyskał w uniwersytecie w Bonn, gdzie bardzo szybko pokonywał kolejne szczeble kariery naukowej, by w 1840 roku zostać profesorem zwyczajnym języków i literatury staroindyjskiej. Autor licznych przekładów z sanskrytu na niemiecki, wydawca sanskryckich tekstów (wydał, między innymi, 1 akt dramatu Bhawabhutiego *Malati i Madhawa*, a także tekst, wraz z przekładem, jednego z najpiękniejszych poematów lirycznych *Gitagowinda*, czyli *Pieśń Pana* (sansk. *Gītagovinda*), autorstwa Dżajadewy). Jego największym naukowym dokonaniem jest czterotomowe dzieło *Indische Altertumskunde* (Archeologia Indii), którego kolejne tomy wychodziły w latach 1847, 1849, 1858 i 1861, a z których korzystał w swoim opracowaniu Józef Tretiak.

Kalidasa (sansk. *Kālidāsa*, dosł. ‘sługa bogini Kali’) – sanskrycki poeta i dramatopisarz, żyjący prawdopodobnie ok. 1. poł. V w.; najznakomitszy z dramaturgów i poetów indyjskich tworzących w tym języku. O życiu Kalidasy niewiele wiadomo. Jest pewne, że w pewnym okresie swego życia przebywał on

w Udźdźajnie (obecnie w indyjskim stanie Madhja Pradeś), stolicy królestwa Awanti, ważnym centrum kultury sanskryckiej w gospodarczo i handlowo rozwiniętym regionie. Jego imię, sługa bogini Kali, zaświadcza, że był wyznawcą tej bogini, którą czcił pod postacią Parwati, córki gór, w *Narodzinach boga wojny* – *Kumarasambhawa*. Mówi się, że K. żył za rządów króla Cāndragupty II o przydomku „Wikramaditja” (panował ok. 375-413), chociaż niekiedy wymienia się także Kumaraguptę „Mahendraditję” (panowanie 413-455) lub Skandaguptę „Wikramaditję” (władca w latach 455-467). Okres dynastii Guptów był złotym okresem rozwoju kultury indyjskiej, w którym świetnie rozwijały się sztuki i literatura. Według legendy K. zginął z ręki zazdrosnej o niego kurtyzany, gdy gościł u króla Kumaradasy na Cejlonie (obecnie Sri Lanka). Różni badacze w różny sposób wytyczają ramy twórczego okresu życia K., na przykład między 415 a 445, 430 a 470 lub między 400 a 450 rokiem^I. W swoich utworach K. przedstawiał się jako liberalny bramin, szanujący hinduistyczny model życia społecznego. Tworzył w oparciu o reguły wyrafinowanej, a zarazem konwencjonalnej poetyki sanskryckiej; posługiwał się wyszukaną symboliką, której implikacje dostępne były wykształconym odbiorcom. K. uważany jest wręcz za archetypowego poetę tworzącego w sanskrycie. Obok Aśwaghoszy to jeden z dwóch wczesnych autorów sanskryckich piszących zarówno dramaty, jak i poematy w wysokim stylu dworskiego sanskrytu^{II}. Jego najsłynniejszym utworem jest sztuka teatralna *Śakuntala, czyli pierścień fatalny* (1 wyd. pol. 1924), której kanwą jest epicka opowieść o miłości apsary Śakuntali i ziemskiego króla Duszjanty^{III}. Dramat ten, w Europie spopularyzowany tłumaczeniami na język angielski

^I Kālidāsa, *The Recognition of Shakuntala*, s. 19.

^{II} Por. B. Stoler Miller (ed.), *The Plays of Kālidāsa. Theater of Memory*, transl. E. Gerow, D. Gitomer, B. Stoler Miller, Motilal Banarsidass, Delhi 1999 (1 wyd. Columbia University Press 1984), s. 23.

^{III} Por. *Słownik pisarzy świata*, red. J. Maślanka, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, hasło ‘Kalidasa’, s. 418.

i niemiecki, był podziwiany przez J. G. Herdera i Goethego, którzy wielce przyczynili się do rozszerzenia w Europie romantycznego obrazu Indii jako jedynej na świecie miejsca, gdzie udało się zachować w idealnej harmonii związku między duchowością i rozumem. Ich pokrewieństwo najlepiej miała odzwierciedlać klasyczna sanskrycka literatura, a szczególnie dramat o miłości boginki Śakuntali i ziemskiego króla Duszjanty. Pozostałe dramaty K. to *Wikramorwaśi*, czyli *O Urwaśi zdobytej męstwem* (sansk. *vikramorvaśī*) oraz *Malawika i Agnimitra* (sansk. *mālavikāgnimitra*).

Kapila – myśliciel indyjski z VII w. p.n.e., mityczny założyciel szkoły filozoficznej sankhja, będącej teoretyczną podstawą systemu jogi klasycznej, którą usystematyzował Patańdźali. Zgola nic nie wiadomo o założeniach filozoficznych Kapili, gdyż nie zachowały się żadne pisma przedstawiające jego filozofię. Klasyczna postać sankhji bazuje przede wszystkim na naukach Iśwarakriszny (ok. IV w. n.e.). Pierwotna sankhja mogła mieć charakter teistyczny, jednak Iśwarakriszna nadał jej charakter dualistyczny i ateistyczny.

Klein Julius Leopold (1810-1876) – pisarz niemiecki żydowskiego pochodzenia, który urodził się w Miszkolcu na Węgrzech. Krytyk literacki, zwłaszcza dramatyczny, autor historii dramatu (*Geschichte des Drama's*) w kilkunastu tomach, wydawanych kolejno w 2. połowie XIX wieku. Ambicją autora było przedstawienie całej historii dramatu światowego, od czasów najstarszych. Śmierć przerwała to dzieło w chwili, gdy Klein opracowywał dramat elżbietkański. J. Treliak korzystał w swoim eseju z trzeciego tomu *Geschichte des Drama's*, w którym Klein przedstawia także dramat indyjski (J. L. Klein, *Geschichte des Drama's*, t. 3, T. O. Weigel, Leipzig 1866).

Müller Friedrich Max^I (1823-1900) – niemiecki indolog, pionier studiów nad literaturą i kulturą wedyjską, płodny pisarz

^I Opracowano w oparciu o: G. D. Alles, *Max Müller*, [w:] *Encyclopaedia Britannica*, [online:] <<https://www.britannica.com/biogra>

i badacz w dziedzinach niezwykle aktualnych w XIX w.: komparatystyce filologicznej, mitologicznej i religioznawczej. Syn znanego niemieckiego liryka Wilhelma Müllera, który ożenił się z Adelheidą von Basedow, córką premiera księstwa Anhalt-Dessau. Ojciec zmarł, gdy Friedrich Max miał zaledwie trzy lata i od tego czasu wychowaniem syna zajmowała się matka. Formalne wykształcenie M. zaczął zdobywać w wieku 16 lat, najpierw w szkole Nicolai w Lipsku, następnie na lipskim uniwersytecie, gdzie studiował języki klasyczne (grecki i łacine) oraz filozofię (zwłaszcza G. F. W. Hegla). Po napisaniu dysertacji na temat *Etyki* B. Spinozy, jako dziewiętnastolatek uzyskał stopień doktora filozofii. W 1844 r. rozpoczął w Berlinie studia pod kierunkiem Friedricha Schellinga, którego wykłady wywarły na niego ogromny wpływ i ukierunkowały jego intelektualny rozwój. W berlińskim okresie M. uzyskał dostęp do sanskryckich manuskryptów i zdołał już wówczas przełożyć fragmenty upaniszadów, które uważał za najznakomitsze dziedzictwo wedyjskiej kultury. W 1845 r. rozpoczął studia w Paryżu pod kierunkiem Eugene’a Burnouffa, który zachęcił M. do przygotowania i wydania najwcześniejszej z wed – *Rigwedy*. Pełne wydanie ponad tysiąca hymnów *Rigwedy* (*Rig-Veda-samhitā: The Sacred Hymns of the Brāhmins*), które wydano w sześciu tomach w latach 1849-1874, jest jednym z jego największych badawczych i naukowych dokonań. W 1846 r. M. przybył do Anglii na planowany na kilka tygodni pobyt na uniwersytecie w Oksfordzie. Ostatecznie pozostał w Anglii, w 1855 r. przyjąwszy obywatelstwo brytyjskie. Pomimo iż był najlepszym z kandydatów, nie uzyskał Katedry Sanskrytu w Oksfordzie, do czego przyczyniła się niezwykle skuteczna kampania zniesławiająca, prowadzona przeciwko M. w prasie, w której podnoszono jego religijne i polityczne poglądy. Po tej gorzkiej porażce M. skupił się na filozofii i mitologii w perspektywie porównawczej, a także na

phy/Max-Muller>; G. G. Harpham, *Roots, Races, and the Return to Philology*, „Representations” 2009, nr 106(1), s. 34-62, [online:] <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2009.106.1.34>>; <https://www.giffordlectures.org/lecturers/friedrich-max-m%C3%BCller>>.

językoznawstwie. Jego prace w tych dziedzinach przyniosły mu ogromną sławę w wiktoriańskiej Anglii. Uważany za ojca współczesnego religioznawstwa, M. pisał, że naukowe opracowanie religii „zmeni perspektywę na świat”. Dzieła M. zostały zebrane w 18 tomach, a do najważniejszych, oprócz wymienionej edycji *Rigwedy*, należy zaliczyć *A History of Ancient Sanskrit Literature So Far As It Illustrates the Primitive Religion of the Brahmans* z 1859 r., wydane w dwóch tomach wykłady językoznawcze *Lectures on the Science of Language* (1864), czterotomowe *Chips from a German Workshop* (1867-1875), *Introduction to the Science of Religion* (1873), *India, What can it Teach Us?* (1883), *The Science of Thought* (1887), *Six Systems of Hindu Philosophy* (1899) oraz cztery tomy wykładów na temat religii w różnorodnych perspektywach badawczych, które M. prowadził w ramach „Lectures on Natural Theology”, fundowanych przez lorda A. Gifforda (1820-1887). Są to: *Natural Religion* (1889), *Physical Religion* (1891), *Anthropological Religion* (1892) oraz *Theosophy, or Psychological Religion* (1893).

Śudraka – imię, pod którym znany jest niepotwierdzony historycznie król i pisarz staroindyjski (ok. III lub IV w.), uważany za autora dramatu sanskryckiego *Mrićhakatika* (*Gliniany wózek*, wyd. polskie w przekładzie T. Pobożniaka, 2004). W wysławiających autora strofach zamieszczonych tradycyjnie w prologu sztuki Śudraka opisywany jest jako mądry władca „najprzedniejszy [...] z braminów”, znawca *Rigwedy* i *Samawedy* który, z łaski boga Śiwy „odzyskał wzrok utracony”, oraz który, „gdy lat sto i dni dziesięć ukończył, wstąpił [...] na stos gorejący”¹. O samym królu Śudrace identyfikowanym z autorem *Glinianego wózcza* nie wiadomo niemal nic. Niekiedy przedstawia się go jako bramina, który pierwotnie nosił imię Indranigup-ta, a który został odrzucony przez własną warstwę społeczną. Imię „Śudraka” jest znaczeniowo pokrewne z nazwą najniższego stanu społeczeństwa hinduskiego „śudra” i na tej podstawie

¹ Śudraka, *op. cit.*, s. 2-3.

wysunięto hipotezę, iż Śudraka należał do dynastii wywodzącej się z koczowniczego ludu Abhirów, zwanych też *dasju* lub *śudra*. W indyjskiej klasyfikacji *Gliniany wózczek* zaliczany jest do kategorii tzw. dramatu społecznego (prakarana), a sam temat pochodzić może z wyobraźni twórcy. W istocie, autor *Gliniane-go wózcza* jako jedyny spośród pisarzy klasycznych dramatów indyjskich nadał cechy indywidualne postaciom charakterystycznym, występującym w utworze, w którym opowiedziana jest historia zubożałego kupca Ćarudatty i jego ukochanej Wasantaseny, zamożnej kurtyzany.

Wilson Horace Hayman (1786-1860) – w 1808 r. udał się do Indii i pracował dla Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej jako asystent chirurga (studiował najpierw medycynę). Podczas pobytu w Indiach podjął naukę sanskrytu, żywo zainteresowały go sam język oraz literatura. Od 1811 r., z rekomendacji H. T. Colebrooke’a został sekretarzem Towarzystwa Azjatyckiego Bengaluru (Asiatic Society of Bengal). Autor pierwszego słownika sanskrycko-angielskiego (1819) oraz dwutomowego *Select Specimens of the Theatre of the Hindus* (1835). J. Tretiak korzystał z niemieckiego przekładu tego pionierskiego dzieła na temat dramatu sanskryckiego, w którym znalazły się także pełne przekłady z sanskrytu następujących dramatów: *Gliniany Wózczek Śudraki*, *Urwaśi zdobyta męstwem* Kalidasy, *Późniejsze dzieje Ramy*, *Malati i Madhawa* Bhawabhutiego, *Pieczeń Rakszasy* autorstwa Wiśakhadatty oraz *Naszyjnik z pereł* króla Harszy. W tym samym dziele można ponadto znaleźć streszczenia 23 innych dramatów indyjskich.

Aneks II

Słownik sanskryckich terminów technicznych występujących w eseju *O dramacie staroindyjskim*

abhisarika (sansk. *abhisārikā*, ‘podążająca’, kobieta, która udaje się na spotkanie z ukochanym; Monier-Williams, *op. cit.*, s. 73,3) – w *Natjaśastrze* (dalej: *NS*) to jedna z ośmiu kategorii bohaterki dramatu → najika, klasyfikowanych według ich stanu emocjonalnego wynikającego z przeżywanego miłości czy miłosnej sytuacji. Heroina *abhisarika* porzuca skromność i wyrusza z domu, odważając się na nocną eskapadę do kochanka, nie bacząc na grożące jej późną porą niebezpieczeństwa: złowrogą ciemność, burzę, dzikie zwierzęta czyhające nocą. Tretiak pisze, że *abhisarika* to kobieta udająca się na schadzki z ukochanym.

adbhuta (sansk. *adbhuta* ‘nadnaturalny, cudowny, wspaniały’) – jeden ze „smaków” → rasa widowiska teatralnego. Tretiak oddaje *adbhuta* jako osłupienie. To osłupienie, rozumiane jako zniecierpliwienie z zachwytu, w pewnym sensie oddaje stan przeżycia estetycznego *adbhuta* – poczucia cudowności, zanurzenia się w zachwycie nad obejrzanym spektaklem. Znamienne jest, że w swojej klasyfikacji Bharata umieszcza ten smak na końcu ośmioelementowej listy. Na tej podstawie M. K. Byrski wysnuwa hipotezę, że „przeżycie estetyczne w rozumieniu *NS* ma charakter kulminacyjny. Powinno ono być budowane stopniowo wraz z rozwojem wątku, aby się spełnić w najwyższych rejestrach emocji w formie smaku zachwytu”¹. Smak cudowności jest symbolizowany kolorem żółtym. Por. → rasa.

¹ *Dramat staroindyjski...*, s. LXXXVIII.

apabhraṅśa (sansk. *apabhraṅśa* ‘to, co odpadło, coś zepsute-go’) – termin pierwotnie pejoratywny: wszystkie języki różniące się strukturą formalną od sanskrytu nazwano językami „odpadłymi, zepsutymi”. Zbiorcze miano grupy dialektów potocznych, używanych w ostatnich wiekach I tysiąclecia n.e. na północy subkontynentu indyjskiego i prezentujących ostatni etap w rozwoju dialektów średnioindoaryjskich (od ok. V-VI do X-XI w.). Tego pogardliwego określenia używali starożytni gramatycy i teoretycy literatury w stosunku do wszystkich form językowych, które odbiegały od standardu wyznaczonego przez gramatykę Paniniego. W NS apabhraṅśa określona zostaje mianem języka „upadłego” (sansk. *vibhraṅśa*), dialektu, w którym często słychać *-u* oraz którym mówią nomadzi – abhirowie (sansk. *Ābhīra*). Od około VI w. dostępne są niebezpośrednie dowody na to, że apabhraṅśa zyskała status języka literackiego – dowodzą tego stwierdzenia sanskryckich teoretyków literatury Bhamahy i Dandina, który żył po Bhamasze, około VII w. Obaj oni stwierdzają, że językami literatury są → sanskryt, → prakryt i apabhraṅśa. W inskrypcji króla Dharaseny II ze starożytnego miasta Wallabhi przeczytamy, iż jego ojciec Guhasena (559-569) był biegły w układaniu utworów w trzech językach – w sanskrycie, prakrycie i apabhraṅśa. W następnych wiekach, podczas najazdów muzułmańskich, apabhraṅśa uważany był już za pełnoprawny klasyczny język Indii, obok sanskrytu i prakrytu¹. Chociaż w eseju Tretiaka apabhraṅśa nie został wymieniony, przedstawiono tu jego charakterystykę ze względu na przynależność do grupy języków literackich. Słynnym przykładem użycia języka apabhraṅśa w dramacie są liczne, przeznaczone do śpiewania strofy ułożone w języku apabhraṅśa, które znalazły się w scenie z czwartego aktu dramatu Kalidasy *Wikramorwaśi. O Urwaśi zdobytej męstwem* (historia miłości ziemskiego króla Pururawasa i nimfy Urwaśi). Czwarty akt dramatu jest w przeważającej części solilokwium króla Pururawasa błakającego się

¹ Por. V. Bubenik, *Prākritis and Apabhraṅśa*, [w:] *The Indo-Aryan Languages*, ed. G. Cardona, Dh. Jain, Routledge, London – New York 2003, s. 229-230.

po lesie w poszukiwaniu ukochanej. Tretiak opisuje tę scenę następująco: „Król błądzi po lesie i cokolwiek spotyka na swej drodze, drzewa, ptaki, zwierzęta, obłoki, góry, wnet je zapytuje o swoją ukochaną. Znikąd nie otrzymuje odpowiedzi”. Jako bohater najświetniejszy (sansk. *uttamapātra*), Pururawas większość solilokwium wygłasza w → sanskrycie, lecz w strofach przechodzi na apabhraṃśa^I. Według interpretatorów ma to być oznaką popadania króla w szaleństwo z rozpaczy wywołanej utratą ukochanej.

arabhati (sansk. *ārabhaṭī* ‘śmiałość, odwaga, pewność’) – w dramacie sanskryckim styl, maniera^{II} lub konwencja^{III} gwałtowna, stosowana na scenie dla ukazywania nadnaturalnych i strasznych wydarzeń (M. Monier-Williams, *op. cit.*, 150,1), jeden z czterech stylów (sansk. *vṛtti*) sztuk teatralnych (obok → *bharati*, → *kaiśiki*, → *sa(t)twati*). Tretiak objaśnia styl arabhati jako „przerażający, używany w dziełach, w których których panuje *bhajanaka* lub *raudra*”. Byrski opisuje go jako „manierę gwałtowną”, na którą składać się mają „gwałtowne kroki, skoki i figury wzmocnione takimi rekwizytami jak miecze, łuki, maczugi itp.”^{IV}

ardhamagadhi (sansk. *ardhamāgadhi*, ‘pół-magadhi’) – literacki język prakrycki, język kanonu dżinijskiego. W klasycznym dramacie indyjskim ardhmagadhi używali służący króla, z wyjątkiem sług królewskiego haremu, niewolnicy (*çeta*), cechmistrz lub członkowie cechów, dzieci króla^V. Ślady ardhmagadhi moż-

^I Idem, *A Historical Syntax of Late Middle Indo-Aryan (Apabhraṃśa)*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1998, s. 55-56 (*Current Issues in Linguistic Theory*, 165).

^{II} M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny...*, s. 675-679.

^{III} *Dramat staroindyjski...*, s. LI-LV.

^{IV} M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny...*, s. 676.

^V Por. A. B. Keith, *The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 1954 (1 wyd. 1924), s. 336; D. Jain, *Sociolinguistics of the Indo-Aryan Lan-*

na znaleźć na przykład w sztukach Bhawabhutiego^I, wzmiankowanego przez Tretiaka, ale też u wcześniejszego Aśwaghoszy (I w.) czy Bhasy (III w.). Pomimo że konwencja teatralna wymagała, aby postaci dramatu używały określonych języków, bywała ona łamana dla uzyskania efektu artystycznego. Por. → magadhi, → maharasztri, → prakryt, → sanskryt, → śauraseni.

bhaja (sansk. *bhaya* ‘obawa, lęk, strach’) – w indyjskiej teorii dramatu emocja lęku, trwogi, niepokoju, który prowadzi do wzbudzenia w widzu smaku (→ rasa) przerażenia → bhajanaka.

bhajanaka (sansk. *bhayānaka*) – w indyjskiej teorii przeżyć estetycznych jest to estetyczny smak przerażenia wzbudzany przez stałą emocję lęku (→ bhaja). Kolory czarny, czarnogranatowy i granatowy symbolizują ten smak sztuki. Por. → rasa.

bharati (sansk. *bhārātī* ‘mowa, kompozycja literacka, recytacja’) – w dramacie sanskryckim styl, maniera^{II} lub konwencja^{III} werbalna. Styl werbalny, jako jeden z czterech stylów (sansk. *vṛtti*), obok → arabhati, → kaiśiki, → sa(t)twati, wiązany był z recytowaniem wersów w → sanskrycie przez aktorów (*bharata*) odgrywających role męskie. Tretiak w II rozdziale eseju o dramacie staroindyjskim opisuje styl bharati jako „potoczny”, z uwagi na to, że słowo bharati oznacza mowę. Nie jest to jednak trafna charakterystyka, gdyż ani sanskryt literacki nie jest językiem potocznym ani też konwencja werbalna nie zasadza się na potoczności języka.

bhawa (sansk. *bhāva* ‘stan’) – stan, także emocjonalny, usposobienie, w NS stany emocjonalne bhawa podzielono na dwa rodzaje: sthajibhawa (sansk. *sthāyibhāva* ‘emocje trwałe’) oraz → wjabhicāribhawa (sansk. *vyābicāribhāva* ‘zmienność, różno-

guges, [w:] *The Indo-Aryan Languages*, ed. G. Cardona, Dh. Jain, Routledge, London – New York 2003, s. 54.

^I Por. G. Cardona, *Prakrit languages*, [w:] *Encyclopaedia Britannica*, [online:] <<https://www.britannica.com/topic/Prakrit-languages>>.

^{II} M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramaty klasyczny...*, s. 675-679.

^{III} *Dramat staroindyjski...*, s. LI-LV.

rodność'). W II rozdziale swojego eseju Tretiak pod nazwą *bhaw* przedstawia sthajibhaw.

bibhatsa (sansk. *bībhatsa*) – w indyjskiej teorii klasycznego dramatu i teatru bibhatsa to estetyczny smak odrazy, wstrętu, który rodzi się w widzu w efekcie scenicznego przedstawienia stałej, naturalnej emocji odrazy → dżugupsa. Tretiak również oddaje ten termin jako wstręt, obrzydzenie. Symbolizowany kolorem niebieskim. Por. → rasa.

bidża (sansk. *bīja* 'nasienie') – „ziarno”, pierwszy z pięciu głównych punktów intrygi w dramacie. Etapom rozwoju fabuły, w której działania bohatera powinny zostać zarysowane w pięciu kolejno po sobie następujących stopniach (1. ujawnienie celu bohatera, 2. dążenie, 3. nadzieja na osiągnięcie celu, 4. wyraźne ujrzenie celu i 5. jego osiągnięcie) odpowiada pięć głównych punktów intrygi w dramacie. Po ziarnie występują kropla → bindu, chorągiew → pataka, pomniejszy epizod → prakari i działanie, cel → karja. Według M. K. Byrskiego ziarno, w szerokiej perspektywie całej sztuki, wiąże się z naturą jej przedmiotu i społecznym wymiarem działania. Jest to myśl, która określa zarazem cel i charakter czynu^I. Sztuka rozpoczyna się tym załączeniem myśli, pragnieniem w umyśle bohatera, który ma być głównym beneficjentem podejmowanych poczynań. Tretiak rozumie „ziarno” jako „wypadek, z którego akcja dramatu się rozwija”.

bindu (sansk. *bindu* 'kropka, kropla, plamka') – kropla to drugi w kolejności punkt intrygi w dramacie, który występuje po ziarnie (→ bidża), a po nim w podanej kolejności mają wystąpić chorągiew → pataka, pomniejszy epizod → prakari i działanie, cel → karja. U Tretiaka jest to „podrzędne zdarzenie, które popycha akcję”, jego celem jest przerwanie akcji pobocznej i zwrócenie jej ku wątkowi zawiązanemu przez ziarno → bidża^{II}.

^I Por. *ibidem*, s. LXI-LXII.

^{II} Więcej na ten temat *ibidem*, s. LXII-LXIV.

ćandala (sansk. *caṅḍāla*) – pozakastowiec, człowiek należący do najgorszej z klas. Słowem tym określa się niedotykalnych, czyli osoby z urodzenia o statusie niższym niż najniższe kasty w tradycyjnej kastowej hierarchii społeczeństwa hinduskiego. Ćandalowie mają być potomkami matki braminki (najwyższa warna) i ojca śudry (najniższa warna). Tradycyjnie zajmowali się oni pracami uważanymi za najbardziej nieczyste, jak posługi przy zwłokach, rzeźnictwo oraz inne zajęcia zmuszające do kontaktu z martwymi ciałami i do zabijania istot żywych. W I części eseju Tretiak stwierdza, że „Gdyby w dramacie ćandala wyrzutek społeczny [...] mówił tym samym językiem co król i dworzanie, albo tym, którym mówią bramini, byłoby to w oczach Indusów nie tylko obrażą religii, ale i zarazem obrażą prawdy realnej”. W sztuce Śudraki *Gliniany wózeczek* dwójka ćandalów prowadząca Ćarudattę na miejsce kaźni została sportretowana w doświecie.

dhirodatta (sansk. *dhīrodātta* ‘odważny i szlachetny’) – jeden z czterech, niezmiennych w szlachetności, typów głównego bohatera sztuki → najaka, według *NS* typ ten uosabiają postaci naczelnego dowódcy wojsk, generała (sansk. *senāpati*) oraz premiera lub ministra królewskiego (sansk. *mantrin*). Tretiak trafnie charakteryzuje postać dhirodatty jako człowieka wspaniałomyślnego, ale rozważnego. Oprócz dhirodatty w *NS* XXIV.17-19 wymienia się dhirodhattę (sansk. *dhīroddhatā*) – postać boską, dhiralalitę (sansk. *dhīralalitā*), czyli postać króla oraz dhiraprasantę (sansk. *dhiraprasānta*) – postać bramina lub kupca. Tretiak w II rozdziale eseju zaznacza, że wymienia jedynie kilka przykładowych postaci występujących w sztuce.

dżugupsa (sansk. *jugupsā* ‘niechęć, odraza’) – emocja naturalna, trwała, która prowadzić ma do wywołania przeżycia estetycznego zgrozy, odrazy → bibhatsa. W II części eseju *O dramacie...* Tretiak oddaje tę emocję jako pogardę.

hasa (sansk. *hāsa* ‘dowcip, rozbawienie, śmiech’) – w indyjskiej teorii dramatu stan emocjonalny rozbawienia, który prowa-

dzi do wzbudzenia w widzu estetycznego smaku (→ rasa) wesołości, komizmu → hasja. Tretiak oddaje hasa jako wesołość.

hasja (sansk. *hāsya* ‘komizm, śmieszność’) – jeden ze smaków (→ rasa) widowiska teatralnego, wzbudzany przez stan rozbawienia, → hasa. Kolorem symbolizującym smak komizmu czy śmieszność jest biel. Stan rozbawienia, pisze Bharata w VI lekcji *NS* wzbudza „noszenie ubrań, które nie pasują lub należą do kogoś innego, chciwość, bezwstyd, łaskotanie wrażliwych partii ciała, fantastyczne opowieści, deformacje cielesne, opisywanie cudzych słabości. Odgrywana za pomocą wydymania policzków, ust, nosa, pocenie się, chwytanie za boki itd.”. Por. → rasa.

języki staroindyjskiego dramatu – Tretiak w drugiej części eseju omawia języki klasycznego dramatu indyjskiego, wiążąc jego wielojęzyczność z tym, co nazywa „kastowością”, czyli dokładniej przynależnością *dramatis personae* do określonej warstwy społecznej (warna) lub kasty. W rzeczywistości użycie danego języka przez konkretną postać wiązało się również z odgrywaną rolą, okolicznościami oraz osobą adresata. Por. → ar-dhamagadhi, → magadhi, → maharasztri, → prakryt, → sanskryt, → śauraseni.

kaiśiki (sansk. *kaiśikī* ‘delikatna, subtelna’) – w dramacie sanskryckim styl, maniera^I lub konwencja^{II} gwałtowna, stosowana na scenie dla ukazywania nadnaturalnych i strasznych wydarzeń^{III}, jeden z czterech stylów (sansk. *vṛtti*) sztuk teatralnych (obok → arabhati, → bharati → sa(t)twati). Tretiak charakteryzuje ten styl jako „miły, słodki, przeznaczony dla utworów, w których panuje *śringara*, miłość”, co jest zgodne z definicją kaiśiki w *NS*. Dodatkowo jest tam też mowa o smaku śmiechu → hasja, jako współgrającym ze stylem delikatnym. Kaiśiki to styl odpowiedni zarówno dla postaci męskich, jak i kobiecych.

^I M. K. Byrski, *Indyjski teatr i dramat klasyczny...*, s. 675-679.

^{II} *Dramat staroindyjski...*, s. LI-LV.

^{III} M. Monier-Williams, *op. cit.*, s. 150,1.

kalahantarita (sansk. *kalahāntarita*, ‘bohaterka dramatu, która przez kłótnię rozstała się z ukochanym’) – heroina zagniewana na kochanka, że ją zaniedbuje. W *Natjaśastrze* to jedna z ośmiu kategorii bohaterek dramatu → najika, klasyfikowanych według tego, w jakim stadium przeżywania miłości się znajdują. Tretiak oddaje tę kategorię jako „zagniewana na kochanka, że ją zaniedbuje”, co nie w pełni oddaje rzeczywiste rysy tej postaci kobiecej.

karja (sansk. *kārya* ‘to, co należy wykonać, cel, motyw’) – działanie, przedsięwzięcie, cel, ostatni z pięciu zasadniczych punktów intrygi w dramacie. Przed działaniem wystąpić powinny ziarno → bidża, kropla, → bindu, chorągiew → pataka, pomniejszy epizod → prakari. Tretiak objaśnia ten punkt intrygi jako cel, koniec akcji. Podczas gdy cel (karja) występuje we wszystkich sztukach, chorągiew (pataka) i pomniejszy epizod (prakari) pojawiają się stosownie do potrzeb.

karuna (sansk. *karuṇa* ‘litość, współczucie’) – jeden z ośmiu smaków estetycznych wymienianych w VI rozdziale *NS*. Przeżycie estetyczne litości wzbudzone jest przedstawianiem smutku → śoka, a symbolizowane kolorem niebieskim. W VI lekcji *NS* Bharata objaśnia, że smak litości powstaje przez ukazanie, między innymi, „rozdzielenia z osobą bliską sercu, utraty majątku, śmierci, uwięzienia, nieszczęścia, zniszczenia. Odgrywa się ją następującymi środkami aktorskimi: łzy, lament, wyschnięte i spierzchnięte usta, zmiana koloru, pomieszanie itp.” Por. → rasa.

khandita (sansk. *khaṇḍitā* ‘zraniona, rozczarowana, zdradzona’) – w *NS* to jedna z ośmiu kategorii bohaterek dramatu → najika, dzielonych na poszczególne rodzaje według stanu emocjonalnego wynikającego z przeżywanej miłości czy miłosnej sytuacji. Chociaż Tretiak przedstawia tę bohaterkę jako „zasmuconą niewiernością ukochanego”, w gruncie rzeczy chodzi tu o heroinę, która odrzuca zaloty kochanka przychodzącego do niej rano od innej, podczas gdy wcześniej obiecał spędzić z nią noc.

krodha (sansk. *krodha* ‘gniew’) – emocja stała, której przedstawienie prowadzi do wywołania w widzu przeżycia estetycznego wściekłości → *raudra*. Tretiak opisuje ten stan jako gniewne usposobienie.

magadhi (sansk. *māgadhī*) – w klasycznym dramacie indyjskim język używany przez postaci męskie służące w haremie króla, sklepikarzy, strażników. Języka magadhi powinien także używać główny bohater w sytuacji zagrożenia, a także negatywnie nacechowana postać królewskiego szwagra (*śakara*) – głupka, rozpustnika i okrutnika^I. W *Glinianym wózecku* magadhi używają służący, dwójka niedotykanych ćandalów, prowadzących *Ārudattę* na miejsce kaźni oraz królewski szwagier *Sansthanaka*. W *Śakuntali* Kalidasy magadhi używa rybak, który w brzuchu złowionej ryby odnalazł zagubiony pierścień – znak służący rozpoznaniu *Śakuntali* przez *Duszjantę* oraz nadzorca porządku publicznego^{II}, którego Tretiak nazywa policjantem. Por. → *ardhamagadhi*, → *maharasztri*, → *prakryt*, → *sanskryt*, → *śauraseni*.

mahanataka (sansk. *mahānāṭaka* ‘wielki dramat heroiczny’) – nazwa obszernego dzieła literackiego, które, pomimo swojej nazwy sugerującej związek ze staroindyjskim dramatem, jest gatunkowo nieokreśloną kompozycją. Kanwą *Mahanataki* jest cały epos *Ramajana*. Zachowała się w dwóch recenzjach: zachodnioindyjskiej, zredagowanej w 14 aktach, i wschodnioindyjskiej w 10 aktach^{III}. Tretiak uważa *mahanatakę* za gatunek dramatu, co nie odpowiada obecnej wiedzy na temat tego utworu.

maharasztri (sansk. *mahārāṣṭrī*, związany z, pochodzący z rejonu *Maharasztry*) – „standardowy” prakryt literacki. Indyjscy

^I Por. A. B. Keith, *op. cit.*, s. 88.

^{II} Por. D. Jain, *op. cit.*, s. 55.

^{III} Por. S. Ch. Banerji, *A Companion to Sanskrit Literature: Spanning a Period of Over Three Thousand Years, Containing Brief Accounts of Authors, Works, Characters, Technical Terms, Geographical Names, Myths, Legends and Several Appendices*, Motilal Banarsidass, Delhi 1989, s. 234.

gramatycy, opisując inne dialekty prakryckie, zazwyczaj definiują je pod względem tego, jak różnią się one od maharasztri. Maharasztri opierał się na żywej mowie z północno-wschodniego Dekanu (wzdłuż rzeki Godawari), a początków jego kultywowania jako języka literackiego można doszukiwać się w IV w. n.e. Prestiż języka literackiego mógł zyskać dzięki temu, że mówiono nim na obszarze dominium dynastii Satawahanów, którzy w II w. rządili na znaczącym obszarze Maharasztry, Kathiawaru, Indii środkowych, Beraru i Malwy. Maharasztri jako jedyny spośród prakryckich dialektów stał się literacką *koine*. W klasycznym dramacie indyjskim maharasztri używają wysoko urodzone kobiety podczas melorecytowania strof przeznaczonych do śpiewania, jednak takie zalecenia pojawiają się dopiero w *Zwierciadle kompozycji* (*Sahitjadarpana*) z XV w.^I W najwcześniejszych dramatach Aśwaghoszy i Bhasy trudno znaleźć jednoznaczne dowody użycia tego prakrytu, a w *NS* sama nazwa maharasztri nie pada. Późniejszy od wymienionych Kalidasa regularnie używa maharasztri w wersach swoich dramatów. Maharasztri był także językiem poezji, w nim napisano *Setubandha*, *Budowę mostu* (a. *Rāvaṇavaha*) poemat, którego treścią jest historia króla Ramy. Przypuszcza się jednak, że tekst powstał, aby uczcić budowę mostu z łodzi przez kaszmirskiego władcę Prawarasenę, który miał zarządzić jego skonstruowanie w mieście Śrinagar w Kaszmirze^{II}. Por. → ardhamaḡadhi, → maḡadhi, → prakryt, → sanskryt, → śauraseni.

najaka (sansk. *nāyaka* ‘prowadzący’) – wiodący bohater męski. Postać głównego bohatera jest klasyfikowana wielorako. Pierwszy z podziałów nieco mechanicznie dzieli wiodące postaci męskie na trzy grupy: najświetniejszy, przeciętni i pośledni. Wraz z innymi typologiami w *NS* wymienia się 48 typów męskich postaci dramatu.

^I Por. A. B. Keith, *op. cit.*, s. 336.

^{II} Opracowanie za: V. Bubenik, *Prākritis and Apabhraṃśa*, *op. cit.*, s. 225-226.

najika (sansk. *nāyikā* ‘wiodąca’) – główna bohaterka dramatu, w *Natjaśastrze* można znaleźć ich klasyfikacje w zależności od warstwy, do której była przyporządkowana (bogini, królowa, kobieta wysoko urodzona i kurtyzana), od tego, jakie miała cechy jako kochanka (opanowana, trzpiotka, wyniosła i skromna) oraz od tego, jakie przeżycia wywołuje w niej miłość czy sytuacja z nią związana. Typologia bohaterek dramatu powstała zatem w oparciu o relację do bohatera męskiego. Kategorie wymienione przez Tretiaka w odnoszą się do klasyfikacji bohaterek według ich stanu emocjonalnego wynikającego z przeżywanego miłości czy miłosnej sytuacji. W NS XXII.210cd-212 wymienionych jest osiem klas wiodących postaci żeńskich dramatu, wydzielonych według różnorodnych przeżyć wzbudzanych przez miłość (→ wasakasadźdża, → wirahotkanthita, swadhinabhartrika (sansk. *svādhīnabhartṛkā*, bohaterka kontrolująca męża) → kalahan-tarita, → khandita, → wipralabdha, → prośzītābhartrika i → abhisarika). Ponadto główne bohaterki dzielono, podobnie jak wiodących bohaterów, na najświetniejsze, przeciętne i poślednie oraz na wiele innych jeszcze sposobów. W zależności od konfiguracji przypisywanych cech psychofizycznych, postawę wobec bohatera i miłości oraz sytuację teoretycy wyróżniają od ponad dwudziestu do niemal czterystu typów bohaterek^I. Klasyfikacja kobiet w zależności od tego, w jakiej relacji są z mężczyzną, występuje także w *Kamasutrze*. W rozdziale trzecim poświęconym aranżowaniu małżeństwa kobiety określone ogólnym mianem najika dzieli się na trzy ich typy: młoda dziewczyna, wdowa (dosł. ‘kobieta z drugiej ręki’) i prostytutka. Taka typologia odpowiada ich przydatności do małżeństwa. Współczesny komentator *Kamasutry* przytaczając kilkadziesiąt typów najika ukazywanych w literaturze, otwiera listę kategoriami → parakija, → samanja, → swakija^{II}. Ten trojaki podział przytacza Dhanan-dźaja w drugim rozdziale traktatu *Daśarupa(ka)* o dziesięciu

^I S. Cieślowski, *op. cit.*, s. 92.

^{II} *Kāmasūtram. Śrīyaśodharaviracita jayamaṅgalā vyākḥā vyākhyāsaḥitam hindivvyākhyābhāṣyopetañca. hindivvyākhyākāra śrīdeva-datta śāstrī*, Chaukhamba Sanskrit Saṁsthān, Vārāṇasī 2003, s. 163.

formach dramatu, stosując nieco odmienne nazewnictwo (*swa* – własna, *anja* – cudza i *sadharana* – wspólna)¹.

nandi (sansk. *nāndī* ‘wysławianie’) – rodzaj błogosławieństwa wypowiedanego jak prolog w klasycznym dramacie indyjskim. Tretiak opisuje nandi jako wezwanie bóstwa. Por. początek *Glinianego wózcza* Śudraki w przekładzie Tretiaka (IV część eseju).

nataka (sansk. *nāṭaka* ‘sztuka teatralna’) – pierwszy z gatunków podstawowych → rupa dramatu staroindyjskiego, dramat heroiczny. Tretiak charakteryzuje natakę krótko: „sztuka, której bohaterem może być tylko król, np. Duszjanta, półbóg jak Rama, lub samo bóstwo jak Kriszna. Język powinien się odznaczać czystością i świetnością wyrażen, treść ma być braną przede wszystkim z mitologii lub podań dziejowych”. Bharata opisuje n. następująco (*NS XX.10*): „Nataka to sztuka, której treść i bohater o podniosłym charakterze są dobrze znani. Nataka opowiada o losach rodu królewskich wieszczów, o różnorodnych wspaniałych dokonaniach bohatera, o jego powrocie w sprawach miłości, dostatku i pomniejszych rzeczach, zawiera elementy nadprzyrodzone, składa się z aktów i scenek między aktami”^{II}. W *NS* mówi się, że n. powinna składać się z co najmniej 5 aktów (do 10), w każdym powinien wystąpić główny bohater sztuki, a pod koniec aktu wszyscy bohaterowie winni zejść ze sceny. Bohaterką może być kobieta wysokiego rodu lub niebianka. Intermedia powinny przedstawiać rozmowy służby i świty królewskiej opisujące wydarzenia nie przedstawione w aktach. Dramat heroiczny powinien wzbudzać głównie smak erotyczny, miłosny → śringara i bohaterski → wira, chociaż powinno w nim znaleźć

^I *Śrīdhanamjayaviracitaṃ daśarūpakam dhanikakṛtayāvalokā-khyayā vyākhyayā sametaṃ kāśīnātha pāṇḍuraṅga paraba ity anena saṃskṛtam*, Mumbayyāṃ 1941, s. 53.

^{II} Por. H. Marlewicz, *op. cit.*, s. XXXIV. Najnowsza w literaturze polskiej charakterystyka nataki tłumaczonej jako drama znajduje się we wstępie M. K. Byrskiego do: *Dramat staroindyjski...*, s. XCIX-CVII.

się miejsce na ukazanie wszystkich ośmiu smaków znanych w *NS*. Fabuła n. powinna opierać się na znanej opowieści czy legendzie, których źródłem są teksty wedyjskie, eposy lub opowieści puraniczne. Przedstawiać powinna słynne i świetne postaci z przeszłości, bohater wiodący to król, potomek królewskich wieszczów, słynący z najlepszych cech. W n. wystąpić mają wszystkie konwencje teatralne (→ arabhati, → bharati, → kaiśiki, → sattwati), a intryga powinna rozwijać się zgodnie z teorią pięciu etapów intrygi (pierwsze ujawnia pragnienia bohatera, drugie – działania nakierowane na ich osiągnięcie, trzecie – rodząca się nadzieję na osiągnięcie pragnień, czwarte – przeciwności losu i piąte – osiągnięcie celu¹).

nepathja (sansk. *nepathya* ‘ozdoba, dekoracja, kostium’) – miejsce za sceną, oddzielone zasłoną, przepierzeniem, *postscenium*, garderoba.

nirwahana (sansk. *nirvahana* ‘koniec, dopełnienie’) – rozwiązanie akcji, ostatnie z pięciu ogniów, elementów konstrukcyjnych widowiska (*sandhi*), które wiążą się ze scenicznym działaniem. Tretiak w drugiej części swojego eseju pisze, że „*upasanhriti* albo *nirwahana* stanowi katastrofę, czyli zwrot do ostatecznego zakończenia akcji”.

niskramati (sansk. *niṣkrāmati* ‘wychodzi’) – instrukcja z didaskaliów informująca o tym, że aktor schodzi ze sceny.

parakija (sansk. *parakīyā* ‘należąca do innego’) – jeden z trzech typów bohaterki dramatu klasyfikowanych w oparciu o ich relację z mężczyzną. To cudza żona lub córka, kobieta zależna od innych. Por. → *samanja* i → *swakija*.

pariparśwaka a. **pariparświka** (sansk. *pāripārśvika*, *pāripārśvika* ‘asystent reżysera sztuki’) – w *NS* przedstawiony jako członek trupy teatralnej z klasy przeciętnych, średnich, który powi-

¹ Por. też L. Sudyka, hasło „*nāṭaka*”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 445.

nien posiadać cechy reżysera sztuki → sutradhary, ale w mniejszym wymiarze. Pariparśwaka czasem odgrywał pomniejsze role w spektaklu, a także mógł pojawić się w prologu zamiast sutradhary. Pariparśwaka otrzymuje polecenia od swojego zwierzchnika i przekazuje je aktorom, a także kieruje chórem^I.

parświka (sansk. *pārśvika* ‘przyboczny, towarzysz’) – patrz → pariparśwaka.

pataka (sansk. *patākā* ‘chorągiew, proporzec’) – trzeci z pięciu głównych punktów intrygi w dramacie, występujący po inicjalnym ziarnie → bidża) i drugiej w kolejności kropki → bindu. Po patace pojawić się powinny: epizod pomniejszy → prakari i → karja. Chorągiew lub proporzec to epizod lub wydarzenie epizodyczne w toku akcji. Epizod pataka tym się różni od pomniejszego epizodu → prakari, że postaci, które się w nim pojawiają, mają także własne cele, które realizują dla samych siebie^{II}. Treściak objaśnia ten element akcji jako „epizod służący do szczególnego ozdobienia akcji”^{III}.

patra (sansk. *pātra*, dosł. ‘czara, puchar’) – aktor, rola. Aktor to „puchar”, gdyż nie doświadcza on estetycznego smaku spektaklu (→ rasa), lecz służy jako naczynie, w którym się go „podaje” widzowi^{IV}.

pithamarda (sansk. *pīthamarda*) – towarzysz głównego bohatera dramatu, scharakteryzowany został w *Daśarupace* II.12 jako „bohater występujący w epizodzie” o charakterze równie stałym co bohater główny, odzwierciedla on jego wszystkie pozytywne cechy, ale w nieco mniejszym stopniu.

^I Por. A. B. Keith, *op. cit.*, s. 361; G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra with Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Motilal Banarsidass, Delhi 1999 (3 wyd.), s. 209.

^{II} Por. G. H. Tarlekar, *op. cit.*, s. 30.

^{III} Por. objaśnienie pataki jako „fryzu”: *Dramat staroindyjski...*, s. LXIV.

^{IV} Por. G. H. Tarlekar, *op. cit.*, s. 56.

prakari (sansk. *prakarī* ‘epizodyczne interludium w dramacie’) – pomniejszy epizod, czwarty w kolejności punkt intrygi w dramacie, który występuje po ziarnie → bidża, kropli → bindu i chorągwi → pataka. W epizodzie tym jednorazowo pojawia postać wspomagająca głównego bohatera w działaniach, a jego rola w dramacie na tym się kończy^I.

prakryt (sansk. *prākṛta* ‘naturalny, zwykły’) – terminem tym sanskryccy teoretycy literatury określają mowę potoczną, w przeciwieństwie do wysokiego rejestru języka sanskryckiego. Taki pogląd wyrażają na przykład Nami Sadhu, dżinista (XI w.), oraz Dandin (VI-VII w.). Z kolei gramatycy prakrytu utrzymują, że formy prakryckie to dialekty regionalne, które wywodzą się z sanskrytu. Ten ostatni pogląd, według wybitnego współczesnego badacza języków indyjskich George’a Cardona, ma swoje kulturowe uwarunkowania, gdyż gramatycy prakrytu, którzy zakładają, że sanskryt jest źródłowym językiem, tworzą zasady dotyczące zmian gramatycznych w taki sposób, iż traktują formy prakryckie jako formy wywodzące się z sanskrytu. W ten sposób zachowują się zgodnie z oczekiwaniami tradycji, w której Weda ma najwyższy religijno-filozoficzny status^{II}. W traktatach teatrolologicznych poczynawszy od NS podaje się liczne informacje o tym, którego języka powinien używać dany bohater sztuki czy klasa określonych charakterów, jednak tak kwestia nie jest jednoznacznie ustalona, zwłaszcza jeśli chodzi o prozę. → Ardhamagadhi → maharasztri, → śauraseni, → magadhi oraz tak zwany bhutabhaszja/paiśaci to najważniejsze prakryty literackie, których faktyczne użycie dokumentują zachowane zabytki literackie – teksty klasycznych indyjskich dramatów, poezja prakrycka, pisarstwo dżinistów, a dodatkowo uwagi gramatyków o prakryckich formach językowych. Użytkownicy tych języków posługiwali się nimi na obszarze całych Indii, a pomimo regionalnej klasyfikacji ich użycie nie ograniczało się do określonego obsza-

^I Por. *ibidem*, s. 30.

^{II} G. Cardona, *Prakrit languages*, [online:] <<https://www.britannica.com/topic/Prakrit-languages>>.

ru geograficznego. W tym sensie literatura tworzona w prakrytach była równie ponadregionalna co literatura sanskrycka. Por. → ardhamaḡadhi, → maḡadhi, → maharasztri, → sanskryt, → śauraseni.

prastawana (sansk. *prastāvanā*) – prolog w klasycznym dramacie indyjskim.

prasthana (sansk. *prasthāna* ‘wyprawa, marsz, podróż, gorszy gatunek dramatu, w którym występują niewolnicy i pozakastowcy’) – jeden z pomniejszych gatunków staroindyjskiego dramatu → uparupa(ka). Tretiak pisze, że jest to „rodzaj poświęcony wyłącznie najniższemu warstwowi społecznemu, w których bohater i bohaterka są niewolnikami”, a Keith zauważa, że gatunek ten opiera się na „mimetycznym tańcu”^I. Willman-Grabowska dodaje, że „wiele w niej tańca, różnych zmieniających się rytmów, mimiki, zresztą delikatnie erotycznej, dużo gracji i nawet pięknych wyrażeń. Obok tego pijatyka, która właśnie prowadzi bohaterów do rozwiązania – po pijanemu – intrygi”^{II}.

pratinajaka (sansk. *pratināyaka* ‘antybohater’) – przeciwnik głównego bohatera, czyli → najaki.

praweśaka (sansk. *praveśaka* ‘rodzaj interludium w przedstawieniu teatralnym’) – scenki odgrywane przez pomniejsze postaci dramatu, których celem jest wprowadzić widza w wydarzenia zaistniałe między aktami oraz w to, co ma nastąpić. Tretiak interpretuje te interludia jako „sceny, w których aktorzy opowiadali słuchaczom o zdarzeniach zaszłych pomiędzy aktami, a niezbędnych dla zrozumienia dalszego ciągu akcji”. Praweśaka oraz → wiskambhaka pełnią podobne funkcje, z tym że w interludium typu praweśaka pojawiają się jedynie bohaterzy pośledniego rodzaju.

^I A. B. Keith, *op. cit.*, s. 351.

^{II} H. Willman-Grabowska, hasło „prasthāna (prasthana)”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 603.

prawiśati (sansk. *praviśati* ‘wchodzi’) – instrukcja z didaskaliów informująca o tym, że aktor wchodzi na scenę.

prośitabhatrika (sansk. *prośitabhartykā* ‘żona męża przebywającego za granicą’, M. Monier-Williams, *op. cit.*, 691,1) – w *Natjaśastrze* to jedna z ośmiu kategorii bohaterek dramatu → najjika, które wyróżniane są w zależności od stadium przeżywania miłości. Heroina ubolewa nad tym, że jej mąż lub ukochany nie powraca w wyznaczonym czasie. Nieukojoną w tęsknocie oczekuje powrotu ukochanego, zapominając o śnie, jedzeniu, odpoczynku.

ranga bhumi (sansk. *ranga bhūmi*) – scena.

rasa (sansk. *rasa* ‘sok, smak, esencja, istota czegoś’) – rasa w dosłownym sensie to sok jako życiodajna istota rośliny, smak będący istotą pokarmu. Jako termin techniczny indyjskiej estetyki r. oddawane jest jako doznanie lub przeżycie estetyczne^I. Bharata wymienia osiem smaków teatru (*NS* VI.15) w następującej kolejności → śringara, → hasja, → karuna → raudra, → wira, → bhajanaka, → bibhatsa, → adbhuta. Z czasem do tej grupy dołączona została r. spokoju → śanta. Wszystkie smaki wiążą się z konkretnymi stanami emocjonalnymi (→ bhawa), ale one same nie są, dokładnie rzecz biorąc, emocją, lecz smakiem estetycznym, którego doświadcza widz, oglądając sposób, w jaki emocje są przedstawiane na scenie poprzez użycie odpowiednich „składników”. Składniki te dzieli się na emocje trwałe, stałe sthajibhawa, „katalizatory emocji”^{II} (wibhawa), czyli przedstawione na scenie postaci i okoliczności, zewnętrzne i ulotne przejawy odczuwanych emocji, czyli (anubhawa), oraz ulotne stany

^I W polskiej literaturze przedmiotu *rasę* w ten sposób oddają w języku polskim na przykład Maria Krzysztof Byrski, Teresa i Sławomir Cieślukowski, Halina Marlewicz.

^{II} G. Schweig, D. Buchta, *Rasa Theory*, [w:] *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, ed. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayan, 2016, [online:] <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070>.

emocjonalne (→ wjabhićaribhawa) towarzyszące przedstawianiu emocji trwałej. Ulotne stany anubhawa to, inaczej mówiąc, poddyktowane przeżywanymi emocjami zachowania sceniczne, które podzielono na wolicjonalne (np. uniesienie brwi) i bezwarunkowe (np. pot, dreszcze). W NS VI.32 znalazło się ważne stwierdzenie na temat smaku przedstawienia: „smak powstaje z połączenia „katalizatorów emocji” (wibhawa), zewnętrznych ich objawów (anubhawa) i ulotnych stanów emocjonalnych wjabhićaribhawa”. Wszystkie środki ekspresji, będące w dyspozycji twórców spektaklu podporządkowane są jednemu celowi nadrzędnemu, a jest nim przedstawienie estetycznego smaku na scenie, bez którego „nie istnieje żaden temat dramatu”. Smaku przedstawienia doświadczyć ma widzownia, obserwując sposób jej przedstawienia na scenie. W rdzenie indyjskiej, tworzonej w sanskrycie literaturze naukowej z dziedziny estetyki interpretacje i sposoby przedstawiania r. można umiejscowić między dwoma biegunami, począwszy od swoiście rozumianego, zintensyfikowanego subiektywizmu w emocjonalnym doświadczeniu dzieła sztuki, po jego trans- i ponadpersonalny uniwersalizm¹. Tretiak, wprowadzając czytelnika do charakterystyki r., pisze: „tylko taki widz, naucza mityczny twórca indyjskiej dramaturgii, Bharata, zasługuje na nazwę widza, który się czuje szczęśliwym, kiedy się przedstawione działanie szczęśliwie toczy, a smutnym, gdy to działanie jest smutnym, i drży, gdy przedstawienie siebie trwożę i przestrasz. *Rasa*, namiętność, powstaje z *bhawa*, pewnego usposobienia ducha, i jest jakby szczytem tego usposobienia”. Mimo że ta charakterystyka jest uproszczona oraz ukazuje doświadczenie estetyczne r. jako podwyższony stan emocjonalny, to jednak przybliży czytelnikowi ideę zasadniczą, stojącą za teorią r., to jest myśl, iż wzbudzenie r. w widzach jest głównym celem sztuki teatralnej. Oprócz tego Tretiak, tłumacząc r. jako namiętność, miał najpewniej na myśli szerokie znaczenie namiętności, jako „mocnego poruszenia duszy”, budzonego jakimś

¹ H. Marlewicz, *O słowach nieprzetłumaczalnych, czyli o staroindyjskiej koncepcji „rasa”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” R. 59, 2016, z. 119, s. 153.

przedmiotem „jak np. miłość, gniew, chciwość gwałtowna”¹. W rdzennej teorii dramatu i teatru r. została po raz pierwszy systematycznie przedstawiona w VI rozdziale *NS*, chociaż znamienne jest to, że ukazano ją tam nade wszystko w kontekście środków i sposobów jej wzbudzania. Osadzenie koncepcji r. w perspektywie kulturowo-antropologicznej oraz historycznej pozwala zauważyć, że stała się ona dominującą koncepcją estetyczną w literaturze, sztukach wizualnych, muzyce i architekturze Indii starożytnych, przydano jej znaczeń filozoficznych i teologicznych, powiązano z medycyną i alchemią. Bez względu jednak na różnorodne, rozbudowane teorie smaku, we wszystkich utrzymało myśl, że chodzi o esencję czegoś, będącą istotą danej rzeczy, która decyduje o sposobie jej doświadczania lub poznawania.

rati (sansk. *rati*) – w indyjskiej teorii dramatu trwały stan emocjonalny miłości, który ma na celu wywołanie smaku estetycznego miłości → śringara. Por. → rasa.

raudra (sansk. *raudra*) – w indyjskiej teorii przeżyć estetycznych jest to smak wściekłości, furii, wzbudzany przez stałą emocję gniewu (→ utsaha). Tretiak nazywa to przeżycie estetyczne wybuchem gniewu. Smak wściekłości symbolizowany jest kolorem czerwonym. Por. → rasa.

rupa a. **rupaka** (sansk. *rūpa* ‘kształt, postać’ a. *rūpaka* ‘kształtny, upostaciowiony’) – *NS* podaje 10 głównych gatunków dramatu indyjskiego. Pierwszy to → nataka, kolejny – prakarana (sansk. *prakaraṇa*), czyli dramat społeczny, której znakomitym przykładem jest dramat Śudraki *Gliniany wózeczek*, opisany i analizowany przez Tretiaka w IV części eseju. Dalsze gatunki to przeważnie jednoaktówki. Anka a. utsrisztikanka (sansk. *aṅka*, *utsṛṣṭikāṅka*), ma przedstawić historię wziętą z wyobraźni, której kanwą jest zakończona bitwa i lament kobiet. → Wjajoga przedstawia bohaterские czyny, bhana (sansk. *bhāṇa*) w jednym akcie i dodatkowych epizodach ma opowiadać historie łotrzy-

¹ Por. hasło „namiętność”, [w:] *Edycja elektroniczna Słownika wileńskiego*, [online:] <<https://eswil.ijp.pan.pl/index.php>>.

kowskie lub miłosne, samawakara (sansk. *samavakāra*) składa się z trzech niepowiązanych aktów, a jej cechą wyróżniającą jest układ trójkowy sytuacji i forteli przedstawianych w kontekście konfliktu między bogami i demonami (mit stwarzania świata podczas ubijania oceanu mleka). Withi (sansk. *vīthī*) to jednoaktówka o tematyce miłosnej, prahasana (sansk. *prahasana*), czyli „farsa, bufonada satyryczna”^I przeważnie w jednym akcie została podzielona przez Bharatę na dwa typy: czysty i mieszany. Jej tematyką są opowieści o erotycznych podbojach i skandalach z nimi związanych, które wywodzą się z nieskrępowanej wyobraźni autora historii. Dima (sansk. *dima*) ma mieć według Abhinawagupy (X w.) strukturę bliską natace i powinna składać się z 4 aktów. Jej treścią są mity i legendy zawarte w eposach i opowieściach puranicznych, w fabule powinny wystąpić trzęsienia ziemi i wyjątkowe wydarzenia takie jak deszcze meteorytów, zaćmienie słońca, walki lub też wydarzenia cudowne, magiczne. Bohaterami dimy mogą być słynni szlachetni i cnotliwi mężowie, bogowie, demony i inne niezemskie istoty, a wywoływać powinna większość smaków estetycznych, poza komizmem i erotyzmem. Ihamriga (sansk. *īhāmrga*) może mieć do 4 aktów, jest twórczą interpretacją treści legend i opowieści miłosnych. Nie powinny w niej wystąpić smaki negatywne, a przedstawiać ma męznego i szlachetnego bohatera o ziemskim lub boskim pochodzeniu, który walczy o niebiankę. W ihamridze występuje także antybohater → pratinajaka^{II}.

samanja (sansk. *sāmānyā* ‘wspólna’) – jeden z trzech typów bohaterek dramatu klasyfikowanych w oparciu o ich relację

^I H. Willman-Grabowska, hasło „prahasana”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 601-602.

^{II} Najnowsze opracowanie 10 głównych gatunków dramatu staroindyjskiego M. K. Byrskiego można znaleźć w: *Dramat staroindyjski...*, s. XCII-CXXXV. Na s. XCVI proponuje on następujące przekłady nazw 10 rupak: drama (nataka), komedia (prakarana), eroika (wajajoga), monolog (bhana), batalia (samawakara), fidrygał (withi), farsa (prahasana), oblężenie (dima), akt (anka) i pogoń (ihamriga).

z mężczyzną. Wspólna to inaczej mówiąc bohaterka należąca do każdego, kurtyzana. Por. → parakija, → swakija.

sanlapaka (sansk. *samlāpaka* ‘pogaduszka, rozmowa’) – jeden z pomniejszych gatunków staroindyjskiego dramatu → uparupa(ka). Tretiak informuje, że w sanlapace „w roli bohatera wzięty występować kacierz”, heretyk, a Keith pisze, że w tym jedno- lub trzyaktowym gatunku powinien pojawić się wątek bitwy^I.

sanskryt (sansk. *samśkr̥ta* ‘wyrafinowany, kunsztowny, doskonały’) – w dramacie klasycznym jest językiem wykształconych ludzi. W sanskrycie mówić będą zatem bohaterowie uosabiający przedstawicieli wyższych warstw społeczności hinduskiej: królowie, bramini, naczelnicy wojsk, osoby wykształcone oraz z zasady postaci alegoryczne. Może go także używać pierwsza żona króla, czasami kurtyzana, mniszki buddyjskie i artyści, chociaż zasadą ogólną jest, że kobiety używają → prakrytu^{II}. Konwencja językowa może jednak zostać złamana przez szczególne okoliczności. Najśłynniejszym tego przykładem jest czwarty akt *Urwaśi męstwem zdobytej* (*Vikramorvaśīya*) napisanej przez Kalidasa, w którym Pururawas, zrozpaczony zniknięciem ukochanej Urwaśi, przechodzi z sanskrytu na apabhraṅśa (→ apabhraṅśa). Por. → apabhraṅśa, → ardhmagadhi, → magadhi, → maharasztri, → prakryt, → śauraseni.

sattwati (sansk. *sāttvatī*) a. **satwati** (sansk. *sātvatī*) – styl (a. maniera, konwencja) świadomościowy, jeden z czterech stylów (sansk. *vṛtti*) klasycznego dramatu indyjskiego (obok → arabhati, → bharati, → kaiśiki), który Tretiak mylnie nazwał sattwika, ale, w zgodzie z indyjską teorią, opisał jako „poważny, dla utworów, w których przeważa *wira*, bohaterstwo”. W rozdziale XX traktatu Bharaty wzmiankuje się, iż z tym rodzajem stylu łączą się smaki bohaterstwa, cudowności i gniewu (*vīrādbhutaraudrarasāh*). Byrski objaśnia sattwati jako konwencję świadomościową, przytaczając cytat z NS XX.42, który przema-

^I A. B. Keith, *op. cit.*, s. 351.

^{II} Por. *ibidem*, s. 335.

wia za taką interpretacją: „Za świadomościową uważa się konwencję używającą mowy i gestów w poczynaniach, które charakteryzują słowa wyrażające świadomość i której zachowanie kontroluje świadomość”^I.

sattwika → sattwati

sutradhara (sansk. *sūtradhāra* ‘trzymający sznur a. nić, znawca zasad, przepisów’) – dyrektor teatru, który był znawcą zasad wystawiania teatralnego przedstawienia. Samo określenie „trzymający sznur” nawiązuje do aktora teatru lalkowego, pociągającego za sznurki, lecz w odniesieniu do spektaklu teatralnego z normalnymi aktorami sutradhara to postać, która „trzyma nić” przedstawienia lub ma związek z przepisami *NS*^{II}. Sutradhara posiadał gruntowną fachową wiedzę na temat sztuk wizualnych w ogóle, znał wiele języków (→ prakryty, → sanskryt), instruował aktorów, muzyków, śpiewaków, tancerzy. Trupa teatralna w swoim składzie powinna mieć sutradharę, którego przedstawia się w *NS* jako reżysera sztuki obdarzonego naturalnymi cechami takimi jak „inteligencja, dobra pamięć, szczodrość, pewność w mowie, dobre zdrowie, łagodne usposobienie, tolerancja, samoopanowanie, rozkoszny język, opanowanie, prawdomówność, uprzejmość i świętość”^{III}. Jest znawcą „nici”, to jest przewodnich przepisów, co gwarantuje harmonię „pieśni, muzyki instrumentalnej oraz recytacji”^{IV}. Sutradhara to ważna postać w prologu sztuki, czasami grywał on także główne role. Tretiak słusznie zauważa w drugiej części eseju, iż w starożytnych Indiach „Starych teatrów nie było, ale były stale stowarzyszenia aktorów, na których czele stał dyrektor *sutradhara* i reżyser *parświka*. Stowarzyszenia te nie były jak w Chinach i gdzie indziej pod kłątwą pogardy publicznej, a i owszem używały powszechnego szacunku”. Por. → *pariparświka*.

^I *Dramat staroindyjski...*, s. LIII.

^{II} G. H. Tarlekar, *op. cit.*, s. 9.

^{III} *Ibidem*, s. 208-209.

^{IV} *Ibidem*.

swakija (sansk. *svakīyā* ‘własna’) – jeden z trzech typów bohaterów dramatu klasyfikowanych w oparciu o ich relacje z mężczyzną. W komentarzu do strofy Dhanañdżaji w jego traktacie o dziesięciu gatunkach dramatu *Daśarupa(ka)*, w której wymienia się te trzy rodzaje bohaterów, objaśniono, że „własna” to żona bohatera. Por. → parakija, → samanja.

śanta (sansk. *śānta* ‘spokój’) – w indyjskiej teorii przeżyć estetycznych jest to smak spokoju, który został dodany do ośmiu smaków → rasa Bharaty w późniejszym okresie.

śauraseni (sansk. *śauraseni* ‘literacki prakryt śauraseni’) – w klasycznym dramacie jest to język używany przez postaci uosabiające wykształcone kobiety, pochodzące z wyższych warstw hinduskiej społeczności oraz ich służki i przyjaciółki, ale także przez mężczyzn z klasy średniej. Śauraseni, według *NS*, jest językiem prozy. Jeśli jednak kobieca postać używająca śauraseni ma zaśpiewać strofki wiersza, wówczas przechodzi na język → maharasztri, gdyż wiersze przeznaczone do śpiewania mają być w nim właśnie ułożone. Konwencje językowe są przełamywane dla większego efektu dramatycznego. Za przykład podaje się przejście Malaty (*Mālatā*) z języka śauraseni na sanskryt w drugim akcie dramatu Bhawabhutiego *Malatimadhawa*. Komentatorzy różnie interpretują ten fakt, ale najczęstszym z podawanych powodów jest spodziewana śmierć Malaty, której duchowa istota sublimuje się do najdoskonalszej postaci, stosownej dla doskonałego w swej naturze sanskrytu¹. Por. → arddhamagadhi, → magadhi, → maharasztri, → prakryt, → sanskryt.

śoka (sansk. *śoka* ‘smutek’) – w indyjskiej teorii dramatu stan emocjonalny smutku, który prowadzi do wzbudzenia w widzu estetycznego litości, współczucia → karuna.

śringara (sansk. *śṛṅgāra* ‘miłość, pragnienie miłosne, pożądanie’) – w indyjskiej teorii przeżyć estetycznych jest to smak miłości, erotyczny, wzbudzany przez stałą emocję miłości → rati.

¹ Por. G. Cardona, *Prakrit languages...*, [online:] <<https://www.britannica.com/topic/Prakrit-languages>>.

Kolorem symbolizującym smak miłości jest zielony. „Cokolwiek w świecie jest jasne, czyste, jaśniejące, piękne, przyrównane jest do smaku miłości” – pisze Bharata w VI lekcji *NS*. Por. → *rasa*.

uparupaka (sansk. *uparūpaka* ‘pomniejsze gatunki dramatu’) – grupa sztuk teatralnych pomniejszego, podrzędnego rodzaju w stosunku do → *rupa* a. *rupak*. Bharata wymienia ich 15, ale w późniejszym okresie podawano ich więcej, od 18 do 28. Tretiak, za Wilsonem, wymienia liczbę 18 *uparupak*, wśród nich → *sanlapakę* i → *prasthanę* oraz zaznacza, iż „*uparupaki* odznaczały się wesołym, żartobliwym tonem”. Charakterystyka gatunkowa *uparupak* jest niejednorodna.

upasanhriti (sansk. *upasaṃhṛti* ‘konkluzja’) – synonim rozwiązania akcji → *nirwahana*.

utsaha (sansk. *utsāha* ‘moc, siła woli’) – w indyjskiej teorii dramatycznej to emocja trwała siły woli, energii, która prowadzi do wywołania w widzu smaku estetycznego bohaterstwa → *wira*.

wasakasadźdża a. **wasakasadźdżika** (sansk. *vāsakasajjā* a. *vāsakasajjikā* ‘kobieta wystrojona i wyperfumowana’) – w *Natjaśastrze* to jedna z ośmiu kategorii bohaterek dramatu → *najika*, ujętych w typy związane z rodzajem miłosnej sytuacji, w jakiej się znalazły. *Wasakasadźdża* to bohaterka, która wystrojona oczekuje z niecierpliwością kochanka, ciesząc się na nadchodzące miłosne zespolenie. Przyrównuje się ją do samej boginii miłości – *rati*.

widuszaka (sansk. *vidūṣaka* ‘kalający, plugawiący, okrywający hańbą’) – „*Psu*”¹, postać męska występująca w sztukach o większej liczbie postaci, szczególnie w *natace* (→ *nataka*) i *prakaranie* (→ *prakarana*). Postać towarzysząca głównemu bohaterowi. Jako towarzysz nadprzyrodzonego bohatera jest ascetą, jeśli asystuje królowi ziemskiemu, jest braminem, gdy zaś postać wiodąca jest bohaterem odważnym i szlachetnym (→ *dhirodatta*), wówczas

¹ *Dramat staroindyjski...*, s. XXIII.

widuszaka powinien przybrać rolę królewskiego sługi¹. W. opisywany jest w XII rozdziale *NS* jako postać, której ubiór, figura i mowa mają budzić wesołość. Ma mieć wystające zęby, powinien być łysy, garbaty, kulawy i szpetny. Tretiak zauważa analogię między postacią widuszaki i arlekina, a fakt, iż jest on często braminem, jest dla niego znakiem, że „swoboda głosu i śmiechu w starożytnych Indiach była niemniejszą od naszej dzisiejszej swobody teatralnej”.

wipralabdha (sansk. *vipralabdhā*) – kobieta znieważona, która czuje się nieszczęśliwa, ponieważ kochanek nie stawiał się na spotkanie pomimo złożonej obietnicy. W *Natyaśastrze* to jedna z ośmiu kategorii bohaterki dramatu → najika, które porządkowane są zgodnie z określonym stadium przeżywania miłości.

wira (sansk. *vira* ‘odważny, męzny, wybitny’) – w indyjskiej teorii przeżyć estetycznych jest to smak bohaterski wzbudzany przez stałą emocję dzielności, energii (→ *utsaha*). Kolorem symbolizującym smak bohaterstwa jest biały a. żółtobiały lub czerwony (cielisty). Por. → *rasa*.

wirahotkanthita (sansk. *virahotkanthitā*, w dramacie to kobieta wyczekująca powrotu kochanka) – jedna z ośmiu kategorii bohaterki dramatu → najika, klasyfikowanych według tego, na jakim etapie miłości się znajdują. Tretiak określa tę heroinę jako stęsknioną za oddalonym ukochanym, co dobrze oddaje charakter tej postaci.

wismaja (sansk. *vismaya* ‘zdumienie’) – stan emocjonalny zdumienie, który ma wywołać w widzu smak zachwyty → *adbhuta*.

wiszkambhaka (sansk. *viṣkambhaka* ‘coś, co podtrzymuje, podpira’) – interludium, scenka między aktami, w której aktorzy opowiadali widzom o wydarzeniach nieprzedstawionych na scenie, a koniecznych dla zrozumienia rozwoju akcji.

¹ Por. L. Sudyka, *Gatunki dramatu staroindyjskiego...*, s. 80.

wita (sansk. *viṭa* ‘bon vivant, łobuz, hultaj’) – jedna z postaci męskich dramatu, której funkcją było wspomagać bohatera głównego w jego zamierzeniach. Wita występuje w sztukach o większej liczbie postaci, jako towarzysz wiodącego bohatera. „Powiernik miłości”, „miejski elegant, utracjusz i bawidamek”^I.

wjabhicāribhawa (sansk. *vyābhicāribhāva* ‘zmiennosc, różnorodność’) – ulotne stany emocjonalne towarzyszące przedstawianemu stanowi trwałemu (→ bhawa, sthajibhawa). Bharata wymienia w VI rozdziale *NS* ponad trzydzieści takich ulotnych stanów ducha, między innymi obojętność, wątpliwość, zazdrość, znużenie, upojenie, szaleństwo, płochliwość, zakłopotanie, apatię, ożywienie, przygnębienie, a także chorobę, szaleństwo i śmierć.

wjajoga (sansk. *vyāyoga*) – jeden z dziesięciu głównych gatunków → rupa dramatu staroindyjskiego. W jednym akcie przedstawia bitwy, pojedynki i konflikty opisywane w eposach indyjskich i opowieściach puranicznych, dlatego też przeważa w niej smak → rasa. Bohaterami wjajogi są wyłącznie słynne postaci męskie, nie występują w niej bohaterowie niebiańscy^{II}.

^I S. Cieślukowski, *op. cit.*, s. 92.

^{II} Por. L. Sudyka, hasło „vyājoga (wjajoga)”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 787.

Bibliografia

- Alles, G. D., *Max Müller*, [w:] *Encyclopaedia Britannica*, [online:] <<https://www.britannica.com/biography/Max-Muller>>.
- Banerji, S. Ch., *A Companion to Sanskrit Literature: Spanning a Period of Over Three Thousand Years, Containing Brief Accounts of Authors, Works, Characters, Technical Terms, Geographical Names, Myths, Legends and Several Appendices*, Motilal Banarsidass, Delhi 1989.
- Bharata, *Natyaśāstra*, the GRETIL version – an adaptation of the e-text published on the „Sanskrit Documents” server, input by P. Dadegaonkar, S. Krishnapur, H. Bakshi, [online:] <http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/5_poetry/1_natya/bharnatu.htm>.
- „Bieg życia Dra Józefa Tretiaka, docenta Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 13 lipca 1893 r.” (brak daty), *Teczka osobowa Józefa Tretiaka*, Archiwum UJ, sygn. S II 619.
- Brzozowski, S., *Warunki organizacyjne życia naukowego w trzech zaborach. 2. Zabór austriacki a. Uniwersytet Jagielloński*, [w:] *Historia nauki polskiej*, red. B. Suchodolski, t. 4: 1863-1918, red. Z. Skubała-Tokarska, cz. 1 i 2, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 68-185.
- Bubenik, V., *Prākritis and Apabhraṃśa*, [w:] *The Indo-Aryan Languages*, ed. by G. Cardona, D. Jain, Routledge, London – New York 2003. (*Routledge Language Family Series*, 2.)
- Bubenik, V., *A Historical Syntax of Late Middle Indo-Aryan (Apabhraṃśa)*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 1998. (*Current Issues in Linguistic Theory*, 165.)
- Byrski, M. K., *Teatr najantycyjnniejszy*, „Pamiętnik Teatralny. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Teatru” R 18, 1969, nr 1/2(69/70), s. 11-47.

- Byrski, M. K., *Nāṭya: o kształcie indyjskiego teatru klasycznego*, Wrocław 1986. (*W Kręgu Kultur Krajów Dalekiego Wschodu. Indie*, 2/2.)
- Byrski, M. K., *Indyjski teatr i dramat klasyczny*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007, s. 667-683.
- Cardona, G., *Prakrit languages*, [w:] *Encyclopaedia Britannica*, [online:] <<https://www.britannica.com/topic/Prakrit-languages>>.
- Chmielowski, P., Grabowski, E. Z., *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*, t. 1: *Starożytność i wieki średnie*, T. Paprocki, Warszawa 1895.
- Cieślakowski, S., *Teoria literatury w dawnych Indiach*, red. L. Lipowska, H. Hładaj, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016.
- „Do Grona Profesorów Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (21 grudzień 1919)”, Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619, Warszawa: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Sekcja Nauki i Szkół Wyższych.
- Dramat staroindyjski. Bhasa – Kalidasa*, przeł., wstęp i oprac. M. K. Byrski, Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 2017 (*Biblioteka Narodowa*, 260, Seria II).
- „*Dzieje Starożytne Indii*” Joachima Lelewela, wstęp i oprac. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015 (*Orientalia Polonica*, 4).
- „Echa Warszawskie”, nr XXIX (19 VII), „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1890, R. 25(29), s. 360, [online:] <<https://polona.pl/item/przeglad-tygodniowy-zycia-spolecznego-literatury-i-sztuki-r25-nr-29-19-lipca-1890,NDkyNjYyOTk/0/#info:metadata>>.
- Edycja elektroniczna Słownika wileńskiego*, [online:] <<https://eswil.=ijp.pan.pl/index.php>>.

- Feldman, W., *Juliusz Słowacki w oświetleniu prof. Tretiaka*, [w:] W. Feldman, *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*, Jan Fiszer, Warszawa 1905, s. 63-105.
- Galewicz, C., *Z ksiąg Rigwedy*, [w:] *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, red. M. Kudelska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002.
- Gawroński, A., *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1946.
- Grabowski, T., *Józef Tretiak (1841-1923)*, „Kurjer Poznański” 1923, R. 18, nr 69 (25 marca), [online:] <<https://polona.pl/item/kurjer-poznanski-r18-nr-69-25-marca-1923,MTc3NzQ1MjE/1/#info:metadata>>.
- Hahn, W., *Józef Tretiak 1841-1923*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 1923, nr 20/1(4), s. 348-355.
- Harpham, G. G., *Roots, Races, and the Return to Philology, „Representations”* 2009, nr 106(1), s. 34-62, [online:] <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2009.106.1.34>>.
- Herder, J. G., *Zerstreute Blätter*, Vierte Sammlung, K. W. Oettinger, Gotha 1792.
- Jain, D., *Sociolinguistics of the Indo-Aryan Languages*, [w:] *The Indo-Aryan Languages*, ed. by G. Cardona, Dh. Jain, Routledge, London – New York 2003. (*Routledge Language Family Series*, 2.)
- Jakubowski, W., *Dzieje rusycystyki w Uniwersytecie Jagiellońskim*, [w:] *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Katedr*, red. W. Taszycki, A. Zaręba, Kraków 1964, s. 215-237 (*Wydawnictwa Jubileuszowe*, 9).
- Józef Tretiak (1841-1923)*, „Kurier Poznański” 1923, nr 69, s. 2, [online:] <<https://polona.pl/item/kurjer-poznanski-r18-nr-69-25-marca-1923,MTc3NzQ1MjE/1/>>.
- Józef Tretiak. Życiorys* (25 V 1920), Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

- Kalidasa, *Urwaśi – bohaterstwa nagrodą (Wikrama-Urwaśi)*, [w:] *Wielka Literatura Powszechna*, red. S. Lam, t. 5, Warszawa 1932.
- Kalidasa, *Siakuntala*, przeł. S. Schayer, oprac. E. Słuszkiewicz, Ossolineum, Wrocław 1957 (*Biblioteka Narodowa*, seria II, t. 111).
- Kalidasa, *Urwaśi męstwem zdobyta*, przeł. R. Stiller, „Literatura na świecie” 1980, nr 10(114).
- Kālidāsa, *The Recognition of Shakuntala*, ed. & transl. Somadeva Vasudeva, The Clay Sanskrit Library, New York 2006.
- Kāmasūtram. Śrīyaśodharaviracita jayamaṅgalā vyākhyāsahitam hindivyākhyābhāṣyopetañca. hindīvyākhyākāra śrīdevadatta śāstrī*, Chaukhamba Sanskrit Samsthān, Vārāṇasī 2003.
- Keith, A. B., *The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 1954 (1 wyd. 1924).
- Kenoyer, J. M., *Indus Valley Civilization*, [w:] *Encyclopedia of India*, red. W. S. Wolpert, t. 2, Thomson Gale, Detroit, New York, San Francisco 2006, s. 258-266.
- Klein, J. L., *Geschichte des Drama's*, t. 3, T. O. Weigel, Leipzig 1866.
- Krisch, T., *Rivelex. Rigveda-Lexikon*, t. 2, Graz 2012.
- Lassen, C., *Indische Alterthumskunde. Geschichte des Dekhans, Hinterindiens und des Indischen Archipels...*, t. 4, Verlag von L. A. Kittler. Williams & Norgate, Leipzig, London 1847.
- Lassen, C., *Indische Alterthumskunde, Geographie und die älteste Geschichte*, t. 1, Verlag von H. B. Koenig, Bonn 1876.
- Lehr-Spławiński, T., Urbańczyk, S., *Przegląd dziejów słowianoznawstwa w Uniwersytecie Jagiellońskim*, [w:] *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Katedr*, red. W. Taszycki, A. Zaręba, Kraków 1964, s. 163-214 (*Wydawnictwa Jubileuszowe*, 9).

- Lévi, S., *Le théâtre indien*, Émile Bouillon, Libraire-Éditeur, Paris 1890.
- Majewski, W. S., *O Sławianach i ich pobratymcach część Isza...*, Drukarnia Wiktora Dąbrowskiego, Warszawa 1816.
- Malati i Madhawa. Dramat w 10-ciu aktach Bhawabhutiego*, przeł. J. Tretiak, [w:] P. Chmielowski, E. Z. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*, t. 1: *Starożytność i wieki średnie*, T. Paprocki, Warszawa 1895, s. 39-41.
- Marlewicz, H., *Dramat staroindyjski w teorii i praktyce*, [w:] Śudraka, *Gliniany wózek*, przeł. T. Pobożniak, oprac. H. Marlewicz, L. Sudyka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. XVII-XLIX.
- Marlewicz, H., *O interpretacjach idei „rasa” w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Medycyna Praktyczna, Kraków 1998, s. 93-102.
- Marlewicz, H., *O słowach nieprzetłumaczalnych, czyli o staroindyjskiej koncepcji „rasa”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, R. 59, 2016, z. 119, s. 151-159.
- Mecherzyński, K., *Literatury ludów Wschodnich, poezji greckiej, średniowiecznej, polskiej XVI i XIX wieku*, Kraków 1851.
- Monier-Williams, M., *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and philologically arranged with special reference to Cognate Indo-European languages*, The Clarendon Press, Oxford 1899, [online:] <<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2014/web/webtc/indexcaller.php>>.
- Müller, F. M., *Chips from a German Workshop*, t. 1: *Essays on the Science of Religion*, Longmans, Green and Co., London 1867, [online:] <<https://play.google.com/books/reader?id=wXkOAAAAQAAJ&pg=GBS.PA244>>.
- Müller, F. M., *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*, t. 2, Longmans, Green and Co., London 1881, [online:] <https://ia800302.us.archive.org/15/items/selected_essayso02mlgoog/selectedessayso02mlgoog.pdf>.

- Müller, M., *Chips from a German Workshop*, t. 2: *Essays on Mythology, Tradidtions and Customs*, Longmans, Green, and Co., London 1868, [online:] <<https://archive.org/stream/germanwork02mulluoft#page/n111/mode/2up>>.
- Mylius, K., *Historia literatury staroindyjskiej*, przeł. L. Żylicz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
- Pamiętkowa księga ku uczczeniu czterdziestopięcioletniej pracy literackiej prof. dr. Józefa Tretiaka*, Kraków 1913, nakładem autorów księgi, s. XI + 300 + 1 portret.
- Peschel, O., *Historia wielkich odkryć geograficznych w XV i XVI wieku*, przeł. z niemieckiego J. Tretiak, Nakładem Księgarńi Polskiej, Lwów 1878, [online:] <<http://bc.radom.pl/dlibra/doccontent?id=24900>>.
- Prof. Józef Tretiak* (21 VI 1913), „Tygodnik Ilustrowany” 1913, R. 54, nr 25, s. 494, [online:] <<https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-r54-nr-25-21-czerwca-1913,Nzk5Njk2Mw/13/#info:metadata>>.
- Proferes, T., *Vedic Period (1750-400BCE)*, [w:] *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, red. H. B. Knut, A. Jacobsen, [online:] <http://dx.doi.org/10.1163/2212-5019_beh_COM_9000000087>.
- Reychman, J., *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu*, [w:] *Szkice z dziejów orientalistyki polskiej*, t. 1, red. S. Strelcyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.
- Sakontala czyli pierścień przeznaczenia. Dramat indyjski Kalidasa w VII aktach z prologiem z sanskryckiego rękopismu*, wydał H. J. Grabowski nakładem własnym, Warszawa 1861.
- Sakuntala Kalidasy*, przeł. J. Tretiak, [w:] P. Chmielowski, E. Z. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*, t. 1: *Starożytność i wieki średnie*, T. Paprocki, Warszawa 1895, s. 29-38.
- Schayer, S., *Klasyczny teatr indyjski*, „Scena Polska” 1924, nr 1, s. 5-24.

- Schweig, G., Buchta, D., *Rasa Theory*, [w:] *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, ed. K. A. Jacobsen, H. Basu, A. Malinar, V. Narayan, 2016, [online:], <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-encyclopedia-of-hinduism/rasa-theory-BEHCOM_2040070>.
- Sinko, T., † *Józef Tretiak*, „Czas. Wydanie Poranne” 1923, nr 64(2), [online:] <<https://polona.pl/item/czas-dziennik-poswiecony-polityce-krajowej-i-zagranicznej-oraz-wiadomosciom-literackim,MjUwODU0NDQ/0/>>.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006.
- Słownik pisarzy świata*, red. J. Maślanka, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Sudyka, L., „*Gliniany wózeczek*” i jego autor, [w:] *Gliniany wózeczek*, przeł. T. Pobożniak, oprac. H. Marlewicz, L. Sudyka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. XVII-LXXXVIII.
- Sudyka, L., *Gatunki dramatu staroindyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Kraków 1988, s. 77-92.
- Sudyka, L., hasło „nāṭaka”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 445.
- Sudyka, L., hasło „vyāyoga (wjajoga)”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 787.
- Śakuntala*, tłum. St. Schayer, oprac. E. Słuszkiewicz, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1957 (*Biblioteka Narodowa*, seria II, t. 111).
- Ś. P. *Józef Tretiak* (*23. IX. 1841 w Małych Biskupicach †18. III. 1923 w Krakowie), „Tygodnik Ilustrowany” 1923, R. 64(16), s. 252, [online:] <<https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-r64-nr-16-14-kwietnia-1923,Nzk5NzUxNQ/3/#info:metadata>>.

- Śrīdhanamjayaviracitaṃ daśarūpakam dhanikakṛtayāvalokā-khyayā vyākhyayā sametam kāśīnātha pāṇḍuraṅga parabā ity anena saṃskṛtam*, Mumbaiyām 1941.
- Śródka, A., *Uczeni polscy XIX-XX stulecia*, t. 4, Aries, Warszawa 1998.
- Śudraka, *Gliniany wózeczek*, przeł. T. Pobożniak, oprac. H. Marlewicz, L. Sudyka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.
- Święcicki, J. A., *Literatura indyjska*, Drukarnia A. T. Jezierskiego, Warszawa 1902.
- Tarlekar, G. H., *Studies in the Nāṭyaśāstra with Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Motilal Banarsidass, Delhi 1999 (3 wyd.).
- Teczka osobowa Józefa Tretiaka, Archiwum UJ, sygn. S II 619 (brak daty), Kraków.
- The Plays of Kālidāsa. Theater of Memory*, transl. by E. Gerow, D. Gitomer, B. Stoler Miller, ed. by B. Stoler Miller, Motilal Banarsidass, Delhi 1999 (1 wyd. Columbia University Press 1984).
- Tretiak, J., *Królewska para, powieść historyczna*, G. Brudnicki, K. Wild, Lwów 1871.
- Tretiak, J., *Pamiętniki Daniela, powieść współczesna*, Drukarnia K. Pillera, Lwów 1873.
- Tretiak, J., *Mazurek Szopena, nowella*, Drukarnia K. Pillera, Lwów 1877.
- Tretiak, J., *O dramacie staroindyjskim*, cz. 1, „Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1879, nr 7(11), s. 961-983, [online:] <<http://www.wbc.poznan.pl/publication/83201>>.
- Tretiak, J., *O dramacie staroindyjskim*, cz. 2, „Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek miesięczny do Gazety Lwowskiej” 1879, nr 7(12), s. 1065-1120.
- Tretiak, J., *Mickiewicz w okresie Dziadów*, „Gazeta Lwowska” 1883, nr 51 (3 marca).

- Tretiak, J., *Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Życie i poezja*, t. 2, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1884.
- Tretiak, J., *Młodość Mickiewicza (1798-1824). Życie i poezja*, t. 1, z portretem Mickiewicza z lat młodych, nakładem księgarni K. Grendyszyńskiego, Petersburg 1898.
- Tretiak, J., *O dramacie staroindyjskim*, [w:] J. Tretiak, *Szkice literackie. Seria II*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1901, s. 3-103.
- Trzywdar, J. [J. Tretiak], *Z pogańskich światów, pieśń miłości*, Lwów 1870.
- Ulewicz, T., *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim (Ogólny szkic historyczny)*, [w:] *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Katedr*, red. W. Taszycki, A. Zareba, Kraków 1964, s. 95-143 (*Wydawnictwa Jubileuszowe*, 9).
- Willman-Grabowska, H., hasło „Bhiluki”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 87.
- Willman-Grabowska, H., hasło „prahasana”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 601-602.
- Willman-Grabowska, H., hasło „prasthāna (prasthana)”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 603.
- Wilson, H. H., *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, t. 1-2, Parbury, Allen and Co., London 1835.
- Zgon uczonego*, „Nowości ilustrowane” 1923, R. 20(12), s. 3-4, [online:] <<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/127793/edition/120119>>.