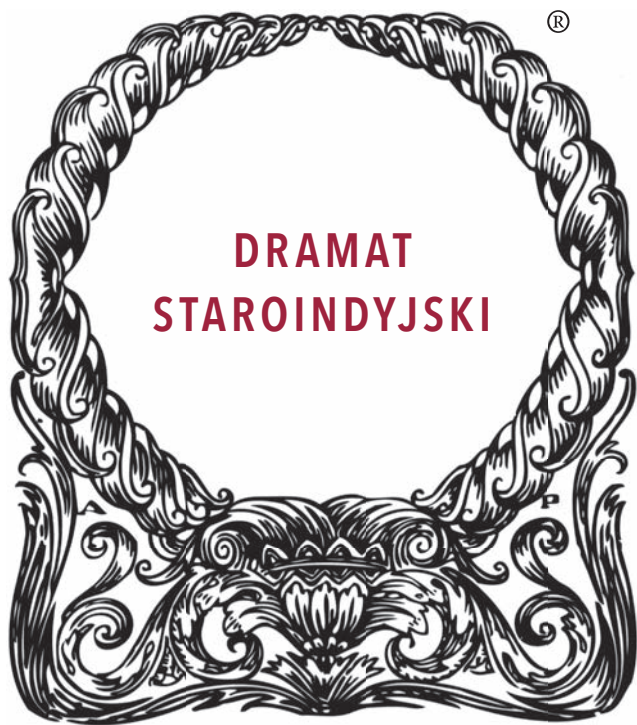
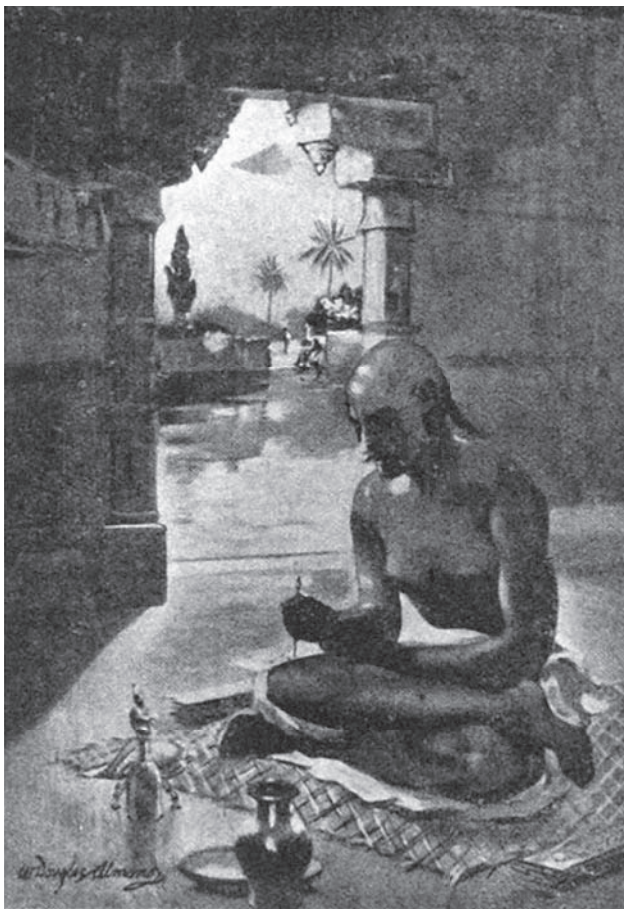


BIBLIOTEKA NARODOWA



ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH



Kalidasa komponujący poemat *Meghadūta*
(scena datowana na IV wiek).

Dramat staroindyjski

Bhasa – Kalidasa

Przekład, wstęp i opracowanie
MARIA KRZYSZTOF BYRSKI

Wydanie pierwsze



Zakład Narodowy im. Ossolińskich
Wrocław 2017

Seria „Biblioteka Narodowa” ukazuje się pod patronatem
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Rada Naukowa „Biblioteki Narodowej”: Józef Bachórz, Tomasz Chachulski,
Jerzy Jarzębski, Alina Kowalczykowa (przewodnicząca), Ryszard Nycz

Redaktor „Biblioteki Narodowej”: Stanisław Beres

Recenzent tomu: Marta Kudelska

Redaktor prowadząca: Anna Krzywania

Redakcja: Michał Kunik

Korekta: Anna Gądek, Alicja Kałużny

Redakcja techniczna: Stanisława Trela

Ilustracja na frontyście: Kalidasa, il. z książki *Hutchinson's Story of the Nations, Containing the Egyptians, the Chinese, India, the Babylonian Nation, the Hittites, the Assyrians, the Phoenicians and the Carthaginians, the Phrygians, the Lydians, and Other Nations of Asia Minor* [po 1919]

Skład: Robert Oleś / dzd.pl

Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

Wydawnictwo Ossolineum

50-139 Wrocław, ul. Szewska 37

e-mail: wydawnictwo@ossolineum.pl

www.wydawnictwo.ossolineum.pl

Kontakt z „Biblioteką Narodową”: bn@ossolineum.pl

© Copyright by Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2017

Wydanie I, Wrocław 2017

ISSN 0406-0636 · ISBN 978-83-65588-04-3

WSTĘP

Dalecy przodkowie Europejczyków i Indusów¹ odłączyli się od siebie sześć, a może i jedenaście tysięcy lat temu. Przyczyną była prawdopodobnie klęska żywiołowa, do jakiej mogło dojść na terenie północnej Anatolii, kiedy w wyniku znacznego ocieplenia zaczęły topnieć lodowce, a wody dzisiejszego Morza Czarnego gwałtownie się podniosły, powodując potężną powódź. Pamięć o potopie wśród ludów zamieszkujących Europę i Indie zdaje się potwierdzać tę hipotezę. Przypuszcza się, że w sytuacji zagrożenia część populacji ruszyła na północny zachód, a część na południowy wschód. Od tego czasu obie cywilizacje rozwijały się niezależnie, opisując rzeczywistość każda na

1 Termin „Hindusi”, niestety dość powszechnie stosowany jako określenie mieszkańca Indii, jest podobnym nieporozumieniem, jakim byłby termin „Katolicy”, zapisany dużą literą, a określający mieszkańców Polski. To, że hindusi i katolicy stanowią większość, nie upoważnia do nazywania tak wszystkich mieszkańców danego kraju. Tymczasem również powszechnie używany termin „hinduiści” na oznaczenie wyznawców hinduizmu to podobne nieporozumienie jak termin „islamiści” w roli określenia wyznawców islamu. Oba one oznaczają odpowiednio zwawców hinduizmu i islamu, podobnie jak „indianiści” to zwawcy Indii, a „arabiści” – zwawcy krajów arabskich. Określanie mianem „Hindusów”, nawet zapisanym dużą literą, indyjskich muzułmanów, buddystów, sikhów, dżinistów czy chrześcijan jest zatem nieporozumieniem. Dlatego proponujemy używanie terminu „Indusi” (dużą literą) na określenie wszystkich mieszkańców Indii, a terminu „hindusi” (małą literą) na określenie wyznawców hinduizmu.

swój niepowtarzalny sposób. Do ponownego spotkania w czasach nowożytnych doprowadzili Europejczycy, których ciekawość świata, nie pozbawiona pragmatycznych motywacji handlowych, zaprowadziła do Azji Południowej, gdzie przedsiębiorczy kupcy szukali przypraw, złota, tkanin jedwabnych i przygód. Towarzyszący kupcom misjonarze wkrótce mieli się stać prekursorami systematycznych badań – przede wszystkim nad religią, ale też nad szeroko rozumianym dorobkiem kulturowym odwiedzanych krajów. Śladami owych pierwszych podróżników podążyli żołnierze i tak oto rozpoczęła się epoka kolonialna, której ocena na pewno powinna uwzględniać olbrzymi wzrost zainteresowania odkrywanymi na nowo kulturami. Przedmiotem wnikliwych dociekań stała się również kultura indyjska, fascynująca niezwyklejnym rozwojem myśli religijno-filozoficznej.

Jednym z pionierów wspomnianego spotkania był angielski prawnik William Jones (1746–1794), poliglota, który działał w Indiach i jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Europejczyków na uderzające podobieństwa między językami europejskimi a językiem perskim oraz starożytnym językiem Indii – sanskrytem. To on doszedł do wniosku, że wszystkie te języki musiały wyrosnąć ze wspólnego praindoeuropejskiego pnia. Najstarszym językiem indoeuropejskim jest – dziś już martwy – język hetycki, z kolei w Europie najbardziej archaiczny żywy język indoeuropejski to język litewski. Warto podkreślić, że także języki słowiańskie są stosunkowo blisko spokrewnione z sanskrytem, należą bowiem wraz z nim do jednej grupy, określanej mianem *satem* (w odróżnieniu od tzw. grupy *kentum* lub *centum*). Sanskryt, szczególnie w odmianie wedyjskiej, stanowi jeden z dwóch – oprócz języka staroperskiego, w którym spisano *Awestę* – najstarszych, ciągle pozostających w użyciu (choć tylko marginalnie) języków indoeuropejskich w Azji.

Jego rolę w dziejach cywilizacji indyjskiej można porównać do tej, jaką w kulturze europejskiej odegrały greka i łacina. Pismo zwane *dewanagari*, czyli pismo niebiańskiego miasta, różni się od łacinki tym, że znaki spółgłoskowe umożliwiają pominięcie towarzyszącej im samogłoski „a”. Jeśli owym znakom towarzyszy inna samogłoska, modyfikuje się je poprzez dodanie odpowiedniego elementu graficznego. Z naszego punktu widzenia niezwykle ważne wydaje się to, że w językach rodziny indoeuropejskiej możemy odnaleźć wspólne dla Europejczyków i Indusów kulturowe DNA². To właśnie sprawia, że spotkanie obu cywilizacji, które dzięki nowoczesnym technikom komunikacyjnym w XX wieku nabrało nowej jakości, jest szczególnie fascynujące, ponieważ cywilizacje te po raz pierwszy w historii ludzkości znalazły się w sytuacji pozwalającej na precyzyjniejsze rozpoznanie cech, które nadają wyjątkowy charakter każdej z nich. Warto zacytować werset z komedii Harszadewy, gdyż dobrze podsumowuje on proces zbliżania się naszych kultur:

2 Tezę tę uzasadniam opinią J.P. Mallory’ego (*In Search of the Indo-Europeans: Language, Archaeology and Myth*, New York – London 1989, s. 272): „Najpewniejszą schedę Indoeuropejczyków bez wątplenia możemy odnaleźć w języku, którym się posługują ponad dwa miliardy ludzi. Bez względu na to, czy uważamy się za Europejczyków, Azjatów, Afrykanów czy Amerykanów, nie możemy uwolnić się od tej schedy, jeżeli porozumiewamy się w języku indoeuropejskim. Nie jesteśmy w stanie zadać pytań «gdzie?», «kiedy?», «kto?» lub «jak?» ani na nie odpowiedzieć, nie wykorzystując najbardziej podstawowych zaimków. Nie możemy liczyć, odnosić się do zasadniczych części ciała, opisywać środowiska, niebios, krewnych lub pospolitych zwierząt ani wyrażać elementarnych działań bez częstego odwoływania się do odziedziczonego systemu mowy, w którym nasi językowi przodkowie mieli udział sześć tysięcy lat temu” (o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu).

Wszak z obcego kontynentu
I ze środka oceanu
Lub z samego krańca świata
Los przyjaźnie nastawiony
Wobec pragnień przyprowadzi
I połączy w okamgnieniu!³

Na kształtowanie się obu cywilizacji decydująco wpłynął klimat, który zmuszał Europejczyków do ciągłego poszukiwania coraz wydajniejszych źródeł energii, podczas gdy w Indiach taka aktywność nie była konieczna. W konsekwencji zasadniczą cechą cywilizacji europejskiej stał się rozwój, a cechą tradycyjnej cywilizacji indyjskiej – trwanie, które znalazło wyraz w koncepcji natury rzeczy (*dharma*). Głosi ona, że należy rozpoznać naturę każdej rzeczy oraz każdego zjawiska i postępować zgodnie z tą wiedzą. Mieszkańcy starożytnych Indii nie czuli się powołani do zmieniania czy ulepszania natury, pragnęli raczej żyć z nią w zgodzie i czerpać z jej darów tyle, ile sama mogła zaofiarować. Za jej najważniejsze cechy uznali oni byt (*sat*), świadomość (*cit*) i satysfakcję (*ananda*). Koncepcja ta pojawiła się po raz pierwszy w *Upaniszadach*, wedyjskich tekstach egzegetycznych⁴.

3 Harṣavardhana Śilāditya, *Ratnāvalī*, 1.7.

4 Wedyjską schedę objawioną (*Śruti*) stanowią cztery *samhity*, czyli zbiory hymnów i modlitw: *Rygweda* (Wiedza hymnów), *Jadźurweda* (Wiedza modlitw), *Samaweda* (Wiedza śpiewów) oraz *Atharwaweda* (Wiedza zaklęć), datowane na 1500–600 r. p.n.e. Towarzyszą im pisma egzegetyczne trzech rodzajów. Są to: *brahmany*, zawierające komentarze związane z rytuałem ofiary (*jadźña*), której odprawianiu służą teksty zawarte w wymienionych zbiorach; *aranjaki*, czyli teksty leśne, przeznaczone dla osób opuszczających dom i rodzinę i rozpoczynających życie pustelnika, którego najważniejszym zadaniem jest interioryzacja rytuału ofiarnego, polegającego na „rozpaleniu ognia ofiarnego w sobie”; *upaniszady*, teksty o charakterze

Pojęcie bytu występuje również w europejskiej tradycji filozoficznej, choć różnie definiowane. Nie inaczej jest w myśli indyjskiej, utożsamiającej byt z brahmanem, czyli rzeczywistością absolutną, którą uobecnia Słowo Wed⁵. To umieszcza je najbliżej greckiego logosu, przyswojonego także przez chrześcijaństwo. Tymczasem wraz z pojęciem świadomości wkraczamy w sferę idei charakterystycznych dla indyjskiej refleksji filozoficznej. Skoro byt to słowo lub mowa (*wak*), wydaje się najzupełniej oczywiste, że świadomość jest istotą bytu, ponieważ objawia się ona głównie za pośrednictwem mowy. Najbardziej oryginalne pojęcie stanowi satysfakcja. Termin ten określa się najczęściej angielskim słowem *bliss*, czyli „szczęśliwość”; w złożeniu z przymiotnikiem *parama* ‘najwyższa’ traktowany jest jako spełnienie ludzkiej egzystencji oznaczające „wyzwolenie” (*moksha*) z uwikłania w materialną czasoprzestrzeń. Interpretacja ta sugeruje wszakże istnienie negatywnego *alter ego*, czyli „nieszczęśliwości”, a to jest cechą rzeczywistości czasoprzestrzennej. Tymczasem rzeczownik *nanda*, pochodzący od czasownika *√nand*, którego jednym ze znaczeń jest „być usatysfakcjonowanym”, wśród innych znaczeń wymienia też „satysfakcję”, dodany zaś prefiks *ā* nadaje temu słowu znaczenie „aż po satysfakcję”. Łaciński źródłosłów znakomicie wyraża sens tego pojęcia: *satis facere* ‘dość czynić’. Chodzi bowiem o satysfakcję z dobrze przeżytego życia, wynikającą ze świadomości, że postępowaliśmy w zgodzie ze swoją wiedzą o naturze rzeczy. A przecież na tę naturę rzeczy składa się zarówno doświadczenie szczęścia, jak i nieszczęścia. Trudno być szczęśliwym, doświadczając nieszczęścia, ale można mieć satysfakcję

mistyczno-filozoficznym, odwołujące się również do owych trzech zbiorów hymnów i modlitw.

5 Zob. *Aitareyabrāhmaṇa*, 4.21,1: „Brahma to Mowa”.

z tego, że w nieszczęściu zachowaliśmy się właściwie. Innymi słowy, że doświadczając szczęścia i nieszczęścia, udało nam się pozostać w zgodzie z tym, co wiemy o naturze rzeczywistości, której te dwa stany emocjonalne są istotną cechą. W dodatku cywilizacja indyjska wskazuje, że możemy się nauczyć właśnie takiego przeżywania rzeczywistości również w teatrze.

I. TEATR STAROINDYJSKI

1. «NATJAŚASTRA», CZYLI «TRAKTAT O TEATRZE»

Kluczem do zrozumienia teatru staroindyjskiego jest *Natjaśastra*, czyli *Traktat o teatrze*, sanskryckie dzieło, które obecny kształt uzyskało nie później niż w IV wieku n.e. Opisana została tam dojrzała i wyrafinowana sztuka o długiej tradycji. Charakter opowieści mitycznej o powstaniu teatru oraz osoby jej głównych boskich postaci – Brahmy i Indry – mogą wskazywać nawet na połowę I tysiąclecia p.n.e. Tekst traktatu, miejscami bardzo techniczny, składa się z trzydziestu sześciu lekcji (*adhjaja*). Najlepsze wyobrażenie o charakterze dzieła daje opis jego treści. Ponieważ najbardziej znany i najłatwiej dostępny jest angielski przekład *Natjaśastry* dokonany przez Manmohana Ghosha, posłużymy się tym wydaniem.

Lekcja pierwsza przedstawia dzieje stworzenia sztuki teatru przez boga Brahme, posługując się paranaukowym językiem mitu, za pomocą którego charakteryzuje naturę owej sztuki. Otóż wraz z pojawieniem się wielkich skupisk ludności (miast) zaczęły się szerzyć patologie społeczne. Ponieważ wówczas, tj. w eonie zwanym *Tretajuga*, świat ludzi i świat niebian swobodnie się ze sobą komunikowały, przywódca niebian, Indra, podjął inicjatywę i zwrócił się do boga stwórcy, Brahmy, z prośbą o stworzenie teatru ku ogólnemu pouczeniu. Prośba została

wysłuchana i Brahma przekazał Bharatamuniemu wiedzę o teatrze, którą ten wygłosił w formie traktatu.

Lekcja druga poświęcona jest opisowi budynku teatralnego, sposobu jego wznoszenia oraz rytuałów temu towarzyszących. *Natjaśastra* wymienia trzy rodzaje budynków teatralnych: owalny, czworokątny i trójkątny, które wznosić można w trzech rozmiarach: największy liczący sto osiem łokci, średni – sześćdziesiąt cztery łokcie, i mały – trzydzieści dwa łokcie. Ważną rolę odgrywa sznur mierniczy (*sutra*), potrzebny do wymierzenia terenu pod budynek teatralny. Dlatego właśnie szef trupy aktorskiej i pierwszy aktor nazywa się *sutradhara*, czyli dzierżysznur, gdyż to on odpowiada za wzniesienie teatru i rozplanowanie jego przestrzeni – wyznaczenie widowni, sceny (*rangaśir-sza*) i garderoby (*nepathya*). On także nadzoruje ceremonię założenia fundamentów budynku i powinien dopilnować, by nie uczestniczyły w niej osoby niepowołane. Budynek teatralny ma przypominać górską jaskinię, powinien chronić od wiatru i mieć dobrą akustykę.

Lekcja trzecia zawiera opis rytuału konsekracji budowli teatralnej i sceny oraz posadowienia w niej patronalnych bóstw opiekuńczych. Ważnym elementem tych ceremonii jest obrzęd uczczenia dziirytu Indry (*dźardźara*) poprzez odprawienie rytuału ofiary polegającego na syceniu ognia obiatą z masła topionego. To ma zapewnić bezpieczeństwo aktorom i powodzenie widowiskom.

Lekcja czwarta dotyczy obecności tańca w teatrze i charakteryzuje jego różne rodzaje oraz sposoby i okazje jego wykonywania. Szczególną rolę we wprowadzeniu tańca do teatru odgrywa bóg Śiwa, słynny Król Tancerzy (*Nataradźa*). Systematyzacja tańca w *Traktacie* jest prawdziwie imponująca. Łączna pozycja dłoni i stóp nazywa się *karana*. Sekwencja dwóch takich pozycji to *matryka*, a sekwencja dwóch, trzech lub czterech matryk nosi nazwę *angahara*. Łącznie sekwencji

o nazwie *karana* jest aż sto osiem. Wszystkie mają swoje nazwy i definicje. Omawiana lekcja uwzględnia także rolę pieśni towarzyszących tańcowi, ponieważ zasadniczo taniec to nie tylko rytmiczne wdzięczne pozycje i gesty, ale przede wszystkim opowieść, którą tancerka czy tancerz przekazują za pomocą kodu znaczących gestów (*mudra*) nie ustępujących swą precyzją językowi migowemu. Znajdują się tu też informacje, kiedy należy wprowadzać taniec, a kiedy jest to niewskazane. Najogólniej rzecz ujmując, taniec powinien towarzyszyć emocjom pozytywnym i nie konkurować z dialogiem. Lekcję tę zamyka kilka uwag dotyczących użycia instrumentów perkusyjnych.

Obrzędy i rytuały poprzedzające właściwe przedstawienie składają się na treść lekcji piątej. Chodzi o tzw. pierwszą scenę (*purwaranga*). Otwierają ją pieśni śpiewane za kurtyną. Po odsłonięciu kurtyny następują sekwencje taneczne, po których recytowane jest błogosławieństwo (*nandi*), następnie zaś *sutradhara* obchodzi scenę i oddaje cześć bóstwom opiekuńczym. Są to bardzo rozbudowane ceremonie i *Natjaśastra* opisuje różne alternatywne ich formy. Lekcję tę kończy stwierdzenie, iż jeżeli twórca widowiska wykona „pierwszą scenę” zgodnie z regułami, nie spotka go nic złego. W przeciwnym razie po śmierci odrodzi się w podłym łonie.

Następne dwie lekcje przedstawiają teorię estetyczną, znaną jako teoria smaku (*rasasiddhanta*). Lekcja szósta wylicza i opisuje osiem smaków estetycznych (*asztarasa*), a lekcja siódma w podobny sposób omawia uczucia (*bhawa*), których wywoływanie przez aktora sprawia, że widzowie doświadczają ich w postaci smaków estetycznych. Do szerszego omówienia owej teorii wrócimy w dalszej części wstępu.

Tymczasem kolejne trzy lekcje koncentrują się na gestykulacji. Lekcja ósma zajmuje się wyrazem twarzy, spojrzeniami, poruszeniami powiek, brwi, policzków, warg, brody, szyi, a także stosowaniem

kolorów przy makijażu twarzy. Lekcja dziewiąta opisuje ruchy rąk – zarówno pojedynczych dłoni, jak i połączonych obu dłoni razem, a także gestykulację dłoni w tańcu. Lekcję dziesiątą stanowią rozważania dotyczące gestykulacji całym ciałem, a więc jak należy operować piersiami, bokami, brzuchem, talią, udami, goleniami oraz stopami.

Lekcja jedenasta to wykład dotyczący kroków, których wylicza się aż trzydzieści dwa rodzaje, m.in. stąpanie po ziemi czy chodzenie w powietrzu (np. grając bóstwa czy półbogów). Dalej opisuje różne postawy ciała oraz sposoby posługiwania się na scenie rekwizytami, takimi jak miecz czy łuk. Lekcję tę kończą uwagi dotyczące ćwiczeń fizycznych, zdrowia i diety.

Lekcja dwunasta wylicza i opisuje tzw. kręgi (*mandala*). Chodzi o szczególne sekwencje kroków w zależności od okoliczności, w jakich aktor się porusza w związku z graną przez siebie rolą. A więc czy gra postać niebianina poruszającą się nad ziemią, czy postać śmiertelnika poruszającą się na ziemi, albo postać uczestniczącą w scenach walki.

Lekcja trzynasta kategoryzuje kroki i postawy w zależności od charakteru danej postaci, precyzuje tempo ich wykonywania, a także uzależnia ich rodzaje od rodzaju smaku estetycznego (*rasa*), który aktor zamierza wywołać w widzu. Ustala ponadto kroki dla ponad pięćdziesięciu rodzajów postaci, takich jak asceci, kupcy, ministrowie, kalecy, pijacy, błazny, dzieci, kobiety, starcy itp. Na koniec określa również sposoby siedzenia, także oczywiście w zależności od rodzaju granej postaci. Ostatnie akapity poświęcone są postawom leżącym.

Lekcja czternasta to rozważania dotyczące podziału przestrzeni scenicznej w zależności od charakteru nadanego częściom sceny. Lekcja ta zawiera wskazówki określające sposób poruszania się aktorów. W jej drugiej części opisano cztery lokalne style gry: styl

charakterystyczny dla dzisiejszych Indii Południowych (*Dakṣinātja*), Indii Zachodnich (*Awanti*), Indii Wschodnich (*Odhra – Magadhi*) i Indii Północnych (*Pañcala – Madhyama*). Lekcję tę kończą rozważania poświęcone konwencji teatralnej (*natjadharmi*). Chodzi o wszelkie umowne zachowania na scenie i artefakty, których w rzeczywistości pozasceniczej nie można uświadczyc.

Reguły dotyczące prozodii stanowią treść lekcji piętnastej. Omówione są różne rodzaje recytacji sanskryckiej oraz zasady poprawnej dykcji w odniesieniu do samogłosek i spółgłosek, a także metody definiowania metryki oraz zasady klasyfikacji miar wiersza.

Lekcja szesnasta zawiera listę siedemdziesięciu dwóch przykładów różnych miar wiersza. Natomiast omówieniu cech stylu tekstów sztuk teatralnych oraz stosowanych ozdób poetyckich poświęcona jest lekcja siedemnasta, w której wyliczono trzydzieści sześć takich cech, a ponadto rodzaje figur stylistycznych, takich jak metafora czy porównanie. Dalej opisano dziesięć rodzajów błędów stylistycznych oraz dziesięć rodzajów zalet. Wreszcie na koniec zwrócono uwagę na wpływ strony brzmieniowej wypowiedzianych kwestii (np. długość samogłosek) i figur stylistycznych na generowanie odpowiednich smaków estetycznych (*rasa*).

Interesującą cechą sztuk sanskryckich jest ich wielojęzyczność. Temu zagadnieniu poświęcona jest kolejna – osiemnasta – lekcja *Natjaśastry*. Chodzi o klasyczny sanskryt oraz o tzw. prakryty, czyli języki potoczne używane w różnych regionach Indii. Omawiana lekcja wylicza siedem głównych dialektów oraz siedem dialektów, którymi posługują się znajdujące się najniżej w hierarchii społecznej warstwy ludności tzw. pozakastowej i opisuje trzy sposoby wymowy w tych dialektach. Ponadto wprowadza cztery kategorie mowy w zależności od charakteru postaci. „Nadmowa” charakteryzuje role niebian, mowa

szlachetna – królów, mowa kast to mowa potoczna, pełna zapożyczeń, a ostatnia to tzw. mowa innołonnych, czyli mowa, którą posługują się aktorzy grający role zwierząt.

Lekcja dziewiętnasta precyzuje sposoby zwracania się do siebie postaci scenicznych w zależności od ich pozycji społecznej, charakteru czy płci. W drugiej części znajdujemy wskazówki, jakie imiona należy nadawać poszczególnym postaciom sztuk teatralnych. W tym wypadku także jest to ściśle związane z rolą społeczną, oczywiście dziedziną. Ostatnia partia czterdziestu strof tej lekcji poświęcona jest modulacji głosu i zwraca uwagę na jej zależność od tego, jaki smak estetyczny (*rasa*) ma być wywołany u widza.

Treść lekcji dwudziestej⁶ stanowi tzw. dziesięciokształt, czyli podział typologiczny sztuk teatralnych. Na treść następnej, dwudziestej pierwszej lekcji składa się bardzo precyzyjna charakterystyka struktury wydarzenia scenicznego. Przekład obu tych lekcji znajduje się na kartach niniejszej książki, dlatego nie ma potrzeby relacjonowania ich treści. Również zawartość lekcji dwudziestej drugiej, która przedstawia koncepcję czterech konwencji⁷ (*wrytti*), jest obszernie omówiona w rozdziale piątym.

Problem kostiumu i charakteryzacji, który pomijamy w naszych rozważaniach, jest tematem lekcji dwudziestej trzeciej. *Natjaśastra* bardzo precyzyjnie wylicza i opisuje ornamenty, jakie powinny zdobić poszczególne części ciała aktora, i to oczywiście w zależności od roli, w jakiej został obsadzony. Tekst ten zajmuje się także kolorami szminek, pokrywającymi niejednokrotnie całą twarz aktora, oraz fryzurami,

6 W wydaniu: *The Nāṭyaśāstra*, ed. R. Kavi, t. 1–4, Baroda 1956, jest to lekcja osiemnasta.

7 W angielskim przekładzie użyto terminu *styles*.

o ile głowa nie jest przykryta rodzajem hełmu-korony z czymś podobnym do aureoli stanowiącej jego tło. Opisuje także różnego rodzaju rekwizyty, np. miecze, tarcze, dziiryty, maczugi itp. Poświęcono też sporo uwagi sporządzaniu masek oraz wspomnianych ornamentów różnego rodzaju. Ważnym przedmiotem o charakterze wręcz liturgicznym, który powinien być ustawiony na scenie, jest dziryt Indry (*dźardźara*), niebianina, który jest boskim strażnikiem przedstawienia i aktorów. *Natjaśastra* opisuje, z jakiego rodzaju bambusu powinien on być zrobiony. Drugim, również ważnym rekwizytem tu wspomnianym jest „laska” Widuszaki – Psui, arlekina teatru staroindyjskiego – „kij drewniany” (*dandakasztha*). Lekcję kończą uwagi dotyczące sposobów posługiwania się na scenie tymi rekwizytami, a szczególnie bronią.

Aktorstwo naturalne (*samanja abhinaja*)⁸ jest przedmiotem analizy lekcji dwudziestej czwartej. Siła wyrazu (*sattwa*), w angielskim przekładzie „temperament”, stanowi punkt wyjścia dla bardzo drobiazgowego wyliczenia, jak aktorzy grający najprzeróżniejsze postacie powinni reagować w rozmaitych sytuacjach. Na przykład znajdziemy tu listę wraz z opisem charakterologicznym dwudziestu trzech typów postaci kobiecych, poczynając od niebianek, a kończąc na kobiecie-krowie, co oczywiście w Indiach nie jest uwłaczające. Opis ten ze współczesnego punktu widzenia nosi znamiona uwag reżyserskich w trakcie próby analitycznej. Ta sama lekcja wymienia, może nieco zbyt pedantycznie, dwanaście rodzajów wypowiedzi, takich jak zagadnięcie [kogoś] (*alapa*), paplanina (*pralapa*), lament (*wilapa*), powtarzanie się (*anulapa*), rozmowa (*samlapa*). Niewątpliwie chodzi o precyzyjny spis i opis wszystkich dostępnych środków wyrazu! Również

8 Strofa siedemdziesiąta druga tej lekcji podkreśla, że chodzi o aktywność całego ciała aktora.

Wybór dramatów

OSOBY

SUTRADHARA

AKTORKA

JAUGANDHARAJANA, minister króla Udajany Watsaradży

RUMANWAN, minister króla Udajany Watsaradży

WIDUSZAKA (WIOSENKA), totumfacki króla Udajany Watsaradży

HAMSAKA, żołnierz z orszaku króla Udajany Watsaradży

SALAKA, człowiek Jaugandharajany

NIRMUNDAKA, służący Jaugandharajany

BRAMIN, tajny agent Jaugandharajany

KRÓL MAHASENA-PRADJOTA, władca Udždźaini, ojciec Wasawadatty

KRÓLOWA ANGRAWATI, żona Mahaseny-Pradjoty, matka Wasawadatty

ZBROJNY BADARAJANA, inaczej *kańćukin*, strażnik śróddomia

Mahaseny-Pradjoty

BHARATAROHAKA, minister Mahaseny-Pradjoty

WIDŻAJA, klucznica

SŁONIUSZY, kornak słonicy Bhadrawati, należącej do Wasawadatty

ŻOŁNIERZ PIERWSZY

ŻOŁNIERZ DRUGI

AKT PIERWSZY

*Koniec błogosławieństwa*¹. *Tedy wchodzi Sutradhara.*

SUTRADHARA²

Niech najśmielszy ten nas strzeże,

Kogo szczęściem Indra darzy

I kto armię ma potężną!

Królewiątkiem się nazywa,

To potomek pełen mocy

Boga Śiwy-Androgyna!³ (1)

Obchodzi scenę. Zwraca się w stronę garderoby i rozgląda się.

Szlachetna, proszę tutaj!

Tedy wchodzi Aktorka.

1 Sanskryckie *nandjante* znaczy „w końcu błogosławieństwa”. W dramatach Bhasy błogosławieństwo nie stanowiło integralnej części aktu pierwszego. Być może recytowano w tym wypadku strofy 105–108 z piątej lekcji *Natjaśastry* (zob. *Wstęp*, s. xxxiii).

2 *Sutradhara*, dosłownie Dzierżyszneur, oznacza tu szefa trupy aktorskiej, głównego aktora i reżysera. Jest to termin związany z architekturą. Dzierżyszneur bowiem nadzoruje także wznoszenie budynku teatralnego, który w starożytnych Indiach był zapewne początkowo konstruowany z materiałów nietrwałych i tylko na jedno widowisko, trochę jak namiot cyrkowy. Do wytyczenia planu budynku potrzebowano sznura mierniczego – trzymał go właśnie Sutradhara.

3 W strofie tej chodzi o jednego z dwóch synów boga Śiwy, Skandę-Karttikeyę, który przyszedł na świat po to, by bronić bogów przed atakami demonów.

AKTORKA

- » Oto jestem, szlachetny.

SUTRADHARA

Zaspiewaj coś, szlachetna. Na scenie uczczonej twoją pieśnią
zaczniemy naszą komedię. O czym jeszcze dumasz, szlachetna?
Śpiewaj!

AKTORKA

- » We śnie dzisiaj widziałam krewieństwo moje w chorobie. Proszę cię
tedy, szlachetny, wyślij tam kogoś z ludzi. Niech nam przyniesie
wieści.

SUTRADHARA

Dobrze.

Zmysłnego wysyłam człeka,
Co o siebie dbać potrafi...

GŁOS ZA SCENĄ

Czy jesteś gotów, Salako?

SUTRADHARA

Tak jak Jaugandharajana
Swego wysyła człowieka. (2)

Wychodzą.

KONIEC POSADOWIENIA

W oryginale sanskryckim słowa „Indra darzy” brzmią Wasawadatta i jest to imię bohaterki sztuki. Dalej słowa „armię ma potężną” brzmią Mahasena i jest to imię króla, ojca Wasawadatty. Słowo zaś „królewiątko” brzmi Watsaradza, czyli dosłownie chłopiec-król lub król (ludu) Watsów, i jest imieniem głównego bohatera sztuki. Wreszcie słowa „potomek Śiwy-Androgyna” brzmią Jaugandharajana i jest to imię tytułowego bohatera, ministra królewskiego. Ten rodzaj ozdoby literackiej to tzw. *mudra alankara*, czyli paronomazja.

Tedy wchodzi Jaugandharajana z Salaką.

JAUGANDHARAJANA

Czy jesteś gotów, Salako?

SALAKA

- > O tak, szlachetny.

JAUGANDHARAJANA

Długa droga przed tobą.

SALAKA

- > Z tym większym oddaniem służyć będę waszej szlachetności.

JAUGANDHARAJANA

Oto idzie przyjaźnią silny. Albowiem...

Niech kochającym go czyn zleca trudny

Lub cnót chwalebnych znawcom, a los sprawi,

Że tym sposobem pozyskany talent

Przyniesie klęskę albo powodzenie. (3)

Jakoż jutro pan nasz uda się do Słoniowej Kniei w samym mateczniku bambusowego lasu. Trzeba, żebyś się z nim pierwszej spotkał.

SALAKA

- > Zatrzymuje mnie, szlachetny, brak pisma jeno. Od niego bowiem zależy obleczenie czynu w ciało.

JAUGANDHARAJANA

Widźajo!

Tedy wchodzi Widźaja.

WIDŹAJA

- > Jestem, szlachetny.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	V
I TEATR STAROINDYJSKI	X
1 <i>Natjaśastra, czyli Traktat o teatrze</i>	X
2 Postrzeżenie teatru staroindyjskiego dawniej i współcześnie	XXV
3 Teatr i natura świata	XXXI
4 Pierwsze widowisko	XLII
5 Aktor i aktorstwo	XLIX
6 Cztery konwencje, czyli staroindyjska teoria komunikacji	LI
7 Teoria działania i wydarzenia	LVI
Fazy działania	LVI
Natura przedmiotu	LX
Ogniwa i ich elementy	LXV
8 Struktura wydarzenia a emocje	LXXIV
9 Smak – jaźń teatru	LXXXIII
Ósemka smaków	LXXXIII
Smak spokoju	LXXXIX
10 <i>Daśarupaka, czyli dziesięciokształt dramatu</i> sanskryckiego	XCII
11 Trzy triady kryteriów analizy	CXXXV
Trzy rodzaje upodobania	CXXXV

	Trzy rodzaje opalów	CXL
	Trzy rodzaje intryg	CXL
12	Wyobrażenie ról	CXLI
II	DRAMAT STAROINDYJSKI	CLV
1	Od Aśwaghoszy do Wiśakhadatty	CLV
2	Próba analityczna	CLXXV
	<i>Przysięga ministra Jaugandharajany</i>	CLXXXVI
	<i>Ujrzana we śnie Wasawadatta</i>	CXCIV
	<i>Rozpoznanie Śakuntalowica</i>	CCVII
III	TEATR I DRAMAT STAROINDYJSKI W POLSCE	CCXXVII
	NOTA EDYTORSKA	CCXXIX
	INFORMACJA O AUTORZE OPRACOWANIA	CCXXXIII
	BIBLIOGRAFIA	CCXXXV

WYBÓR DRAMATÓW

Dramaty analizowane we *Wstępie*

Bhasa	<i>Przysięga ministra Jaugandharajany</i>	5
Bhasa	<i>Ujrzana we śnie Wasawadatta</i>	77
Kalidasa	<i>Rozpoznanie Śakuntalowica</i>	153

Dramaty, których wątki pochodzą z literatury opowieściowej (*katha*)

Bhasa	<i>Awimaraka</i>	353
Bhasa	<i>Ujoga Ćarudatta</i>	461

Dramaty, których wątki zaczerpnięto z *Mahabharaty*

Bhasa	<i>Brzemie Karny</i>	537
Bhasa	<i>Mowa poselska</i>	555

Bhasa	Pięć nocy	583
Bhasa	Posel Ghatotkaća	661
Bhasa	Środkowy	687
Bhasa	Strzaskanie ud	719

Dramat, którego wątek zaczerpnięto z dodatkowej,
dziewiętnastej księgi *Mahabharaty*, pt. *Hariwamśa (Ród Hariego)*

Bhasa	Dzieje chłopca	757
-------	--------------------------	-----

Dramaty, których wątki zaczerpnięto z *Ramajany*

Bhasa	Posąg	827
Bhasa	Namaszczenie	947