Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

odznaczony orderem „Sztandar Pracy" I kl.

sezon 1972/1973

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

Wasantasena

(Mriczczhakatika)

autorstwo przypisywane królowi Siudrace

PRZEKŁAD Z JĘZYKA STAROHINDUSKIEGO:

TADEUSZ POBOŻNIAK

SCENOGRAFIA: WOJCIECH KRAKOWSKI
MUZYKA: ZBIGNIEW KARNECKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:

KRYSTYNA SKUSZANKA

PREMIERA 31 MARCA 1973

OSOBY:

CZARUDATTA, kupiec pochodzenia bramińskiego . . TADEUSZ HUK

MAITREJA jego przyjaciel . . . . . WOJCIECH ZIĘTARSKI

WARDHAMANAKA, służący w domu Czarudatty i muzykant MIKOŁAJ GRABOWSKI

SAMSTHANAKA, szwagier króla . . . . . ANDRZEJ BALCERZAK

STHAWARAKA, jego sługa . . . . . ZBIGNIEW BATOR

MISTRZ, nauczyciel Samsthanaki . . . . KAZIMIERZ WITKIEWICZ

MASAŻYSTA, który staje się mnichem. . . . TADEUSZ SZYBOWSKI

MATHURA, właściciel domu gry . . . . . STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI

GRACZ, towarzyszący Mathurze . . . . ALEXANDER POLEK

ARIAKA, który przez rewolucję staje się Królem . . . . . STEFAN SZRAMEL

SARWILAKA, bramin, złodziej . . PAWEŁ GALIA RYSZARD SPYT

KUMBHILAKA, służący Wasantaseny i muzykant . . . JERZY WOŹNIAK

WIRAKA, oficer straży, zaufany króla . . JULIAN JABCZYŃSKI

CZANDANAKA, oficer straży . . . . . HENRYK MATWISZYN

GOHA, kat . . . . . JERZY SAGAN

AHINTA, kat . . . . . JAN KRZYŻANOWSKI

SĘDZIA . . . . . JÓZEF HARASIEWICZ

ŁAWNIK cierpliwy . . . . . STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI

ŁAWNIK niecierpliwy . . . . . ALEXANDER POLEK

SODHANAKA, goniec sądowy . . . . . SŁAWOMIR ROKITA

WASANTASENA, kurtyzana . . . ANNA LUTOSŁAWSKA

MATKA Wasantaseny . . . . . KAZIMIERA SZYSZKO-BOHUSZ

MADANIKA, niewolnica w służbie Wasantaseny . . . . IRENA SZRAMOWSKA

DZIEWCZYNA w służbie Wasantaseny . . . . MARIA NOWOTARSKA

ŻONA CZARUDATTY . . . . . XENIA JAROSZYŃSKA

RADANIKA, służąca w domu Czarudatty . . KRYSTYNA HANZEL

WSPÓŁPRACA W ZAKRESIE PLASTYKI RUCHU: JAN URYGA

ASYSTENT REŻYSERA: STEFAN SZRAMEL

SPEKTAKL PROWADZI: MARIA MATWISZYN

KONTROLA TEKSTU: ANTONI MAREK

Tadeusz Pobożniak

Recepcja „Mriczczhakatiki" w Europie

Wózeczek gliniany (*Mriczczhakatika*) to w pewnym sensie sensacja na scenach europejskich. Sztuka ta wyraża inny światopogląd, obcy europejskiemu, pokazuje dramat, zbudowany na zasadach obcych dramatowi klasycznemu.

Ale nie tylko w Europie. Już w literaturze staroindyjskiej dramat ten odznaczał się bardzo oryginalnymi indywidualnymi cechami i uważany był na nietypowy. Wykraczał bowiem wyraźnie poza ramy nakreślone przez dramaturgię staroindyjską. Obecnie, gdy w Indii sanskryt w konstytucji nawet uznany jest za jeden z języków narodowych, literatura sanskrycka uczona jest w szkołach, a najznakomitsze jej utwory uznaje się za utwory narodowe. Do takich pereł staroindyjskiej literatury dramatycznej należy *Mriczczhakatika*. Jest ona zawsze przedmiotem studiów i często jest wystawiana zwłaszcza przez studenckie zespoły dramatyczne. Tkwi ona mocno w tradycji staroindyjskiej, jednak posiada również rysy, które przemawiają bezpośrednio także do współczesnego odbiorcy indyjskiego. Usunięcie z tronu niesprawiedliwego władcy przez rewolucję wywołuje żywe oddźwięki u przeciętnego nawet obywatela, który pamięta albo zna z opowiadań czasy walki o wyzwolenie narodowe. Również pod względem socjalnym sztuka ta jest bliższa niż inne sanskryckie dzieła dramatyczne współczesnemu Indusowi. Przedstawia bowiem nie sceny z życia dworskiego, lecz warstw niższych.

Już w XIX w. znalazła *Mriczczhakatika* drogę do Europy i znana była w angielskim tłumaczeniu H. H. Wilsona. Tłumaczenie to przełożył na język niemiecki O.L.B. Wolff i w tym przekładzie zapoznał się z *Mriczczhakatiką* Goethe i zanotował to w swoim dzienniku. Jednak Kalidasa i jego dzieła były w tym czasie tak popularne i podziwiane w Europie, że *Mriczczhakatiką* interesowali się tylko indianiści. W 1847 roku wychodzi w Bonn pierwsze wydanie filologiczne, przygotowane przez A. F. Stenzlera, a w roku 1849 Kajetan Kossowicz publikuje przekład rosyjski w czasopiśmie „Moskwitjanin". W 1850 opublikowano przekład francuski w Paryżu i wystawiono adaptację *Mriczczhakatiki* w Odeonie. Mimo wszystkich usterek przyjęto ją z entuzjazmem. Z końcem w. XIX ukazuje się dużo przekładów niemieckich i przeróbek *Mriczczhakatiki*, jak przekład filologiczny O. Böhtlingka w r. 1877 w Petersburgu, Haberlandta, Fritzego i Kellnera. Przekład A. Pohla był swobodną przeróbką i ukazał się pod tytułem *Wasantasena*. Przeróbka ta została wystawiona w Berlinie i w Monachium i uzyskała duże powodzenie, mimo że filologowie zarzucali jej, że zawierała rzeczy, których nie tylko nie było w tekście indyjskim, ale których by żaden Indus

nawet nie pomyślał. A. Hillebrandt nazwał ją wprost karykaturą. W latach 90-ych wystawiono tę sztukę w Warszawie, ale bez powodzenia. W roku 1916 ukazała się w Monachium jeszcze jedna przeróbka sceniczna, L. Feuchtwangera, również pod tytułem *Wasantasena*.

W Stanach Zjednoczonych sanskrytolog amerykański A.W. Ryder ogłosił przekład angielski w Harvard Oriental Series w 1905 r. Studiował on sanskryt w Niemczech, a posiadał przy tym talent poetycki, toteż przekład jego odznacza się nie tylko wiernością, lecz i dużym wdziękiem. Przekład ten wzięto za podstawę adaptacji scenicznej i sztukę wystawiła Narodowa Konferencja Teatralna (National Theater Conference) 5 XII 1924 w Nowym Jorku na scenie Neighborhood Playground. Reżyserem była Alina Bernstein i ona to dokonała adaptacji. Obsada ról była czysto amerykańska, tylko wykonawcami tła muzycznego byli dwaj Indusi, Arjuna Govind i Sarit Lahiri, grający na indyjskich instrumentach.

Po roku 1924 ukazało się jeszcze kilka tłumaczeń i przeróbek scenicznych *Mriczczhakatiki* w języku angielskim, najważniejsze to tłumaczenie R. Pendletona Olivera (1938). Jest to tłumaczenie wierne i uwzględnia wartości sceniczne dramatu. Wśród licznych francuskich tłumaczeń i przeróbek wymieniłbym dwa. Pierwsze to rękopiśmienne tłumaczenie indianisty A. Bartha (1863), przygotowane bardzo starannie, drugie to P. Regnauda, wydane w Paryżu w roku 1876. Najwięcej wydań *Mriczczhakatiki* pojawia się oczywiście w Indii; są to wydania filologiczne, opatrzone dawnymi i nowszymi komentarzami sanskryckimi, a często i tłumaczeniami angielskimi lub hinduskimi. Ostatnio ukazały się tłumaczenia: rosyjskie, przedwcześnie zmarłego indianisty W.S. Worobiew-Desjatowskiego (Moskwa 1956), oraz czeskie Ivo Fišra i Jarosława Pokornego (Praga 1959). Tekst Desjatowskiego posłużył za podstawę wystawienia *Mriczczhakatiki* w Moskwie w latach 60-ych.

W Polsce przekład mój jest pierwszym tłumaczeniem z oryginału indyjskiego. Wśród indianistów polskich najwięcej pracy temu dramatowi poświęcił A. Gawroński, którego prace, tak doktorska, jak i habilitacyjna, dotyczą *Mriczczhakatiki*. Również pośmiertnie wydana praca *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich* (1946) porusza problemy związane z *Mriczczhakatiką*. Dotąd pozostają one w znacznej mierze nie rozwiązane. Miejsce powstania dramatu jest znane, akcja bowiem toczy się w mieście indyjskim Udżdżajini. Natomiast czas powstania dramatu jest tylko przypuszczalny, mianowicie IV w.n.e. Dotąd nierozwiązana jest sprawa autorstwa. Tradycyjnie figuruje jako autor król indyjski Siudraka, ale wiemy to tylko ze wzmianki, zamieszczonej w prologu sztuki. Wiadomość jednak, że król ten zmarł mając sto lat, wyklucza możliwość, że on sam ten prolog napisał. Prolog łączy się organicznie z początkiem właściwego tekstu, nie jest więc pewne, ile tekstu pochodzi od autora prologu, a ile od tradycyjnego autora. W dawnych czasach królowie indyjscy byli mecenasami poezji i poeci chętnie przypisywali im autorstwo swych utworów. Być może więc i król Siudraka był tylko takim mecenasem, któremu poeta przypisał autorstwo dramatu. Król Siudraka nie jest jednak znany w historii indyjskiej.

Kwestia nieustalonego autorstwa nie umniejsza wcale walorów sztuki. Bez względu na to, kim był autor dramatu, był on utalentowanym poetą.

Dużo trudności przedstawia też wielojęzyczność naszej sztuki, podobnie jak i innych staroindyjskich sztuk scenicznych. Sanskrytem, językiem kultury, mówią w nich tylko osoby należące do warstw najwyższych, a więc król, minister, kapłani; reszta, a wśród niej także kobiety, mówi różnymi narzeczami ludowymi, prakrytami. Nie jest możliwe oddać w języku polskim taką różnorodność. Różnice zaznaczone są tylko mniej lub więcej literackim stylem wyrażania się.

Wiele problemów nastręcza samo wystawienie sztuki indyjskiej w Europie, ale jest to zadanie dla twórczej inwencji reżysera, zwłaszcza że nie istnieją tu jakieś ogólnie obowiązujące wzory. Główny problem to znalezienie drogi pośredniej między dwiema skrajnościami. Jedna możliwość to przedstawienie sztuki tak, jak by to było w środowisku indyjskim. Drugi ekstrem to zupełne spolszczenie osób, miejsca i okoliczności. Oba stanowiska są równie trudne do konsekwentnego przeprowadzenia i każde przedstawienie obcej sztuki na scenie jest owocem twórczej współpracy reżysera i jego zespołu.

Lato

Kochanko! Pora lata nadeszła gorąca,
Sadzawki wysychają od ciągłych kąpieli,
Słońce praży — więc wszystko tęskni do miesiąca,
Żądza milknie i tylko wieczór nas weseli.

A więc szukamy dzisiaj cienistych ustroni,
Altanek, które wilgoć fontanny przesyca,
Klejnotów i czandany * balsamicznych woni
I nocy oświetlonych blaskami księżyca.

Na dźwięk lutni co w sercach żar miłości nieci
Kochanek o północy dąży pod krużganki,
Wonne od słodkich maści i zapachów kwieci,
I — zda się — drżące z lekka od westchnień kochanki.

Biodrami spowitymi w muśliny przejrzyste,
Piersią wonną i strojną w naszyjników pęki,
Włosy namaszczonymi po kąpieli czystej,
Niewiasty śpieszą lubych ukoić udręki.

Nogi dziewcząt, błyszczące od laków czerwieni
I zdobne w bransolety, których lekkie drgania
Wydają dźwięk podobny do łabędzich pieni,
W sercach mężczyzn gorące budzą pożądania.

W czyjem sercu miłosnej nie zrodzi tęsknoty
Pierś namaszczona wonnym balsamem czandany,
Biodra pełne, okrągłe, w pas ujęte złoty,
I białych kwiatów wieniec, piersią kołysany?

Pot zrasza ciała niewiast, wątłe członki słabną,
Więc zbywszy się klejnotów i sukien ciężaru,
Na pierś wypukłą lekką osłonę jedwabną
Narzucają dziewice omdlałe od żaru.

Od pachnących, wilgotnych wachlarza powiewów,
Od falowania piersi w naszyjniki strojnej,
Od cichych dźwięków lutni, przytłumionych śpiewów
Budzi się bóg miłości z drzemki swej spokojnej.

[Wyjątek z poematu „Ritusamhara" — Krótki opis pór roku — przypisywanego Kalidasie. Tłumaczył A. Kałuski]

---

* drzewo sandałowe

Hanna Wałkówska

Siudraka

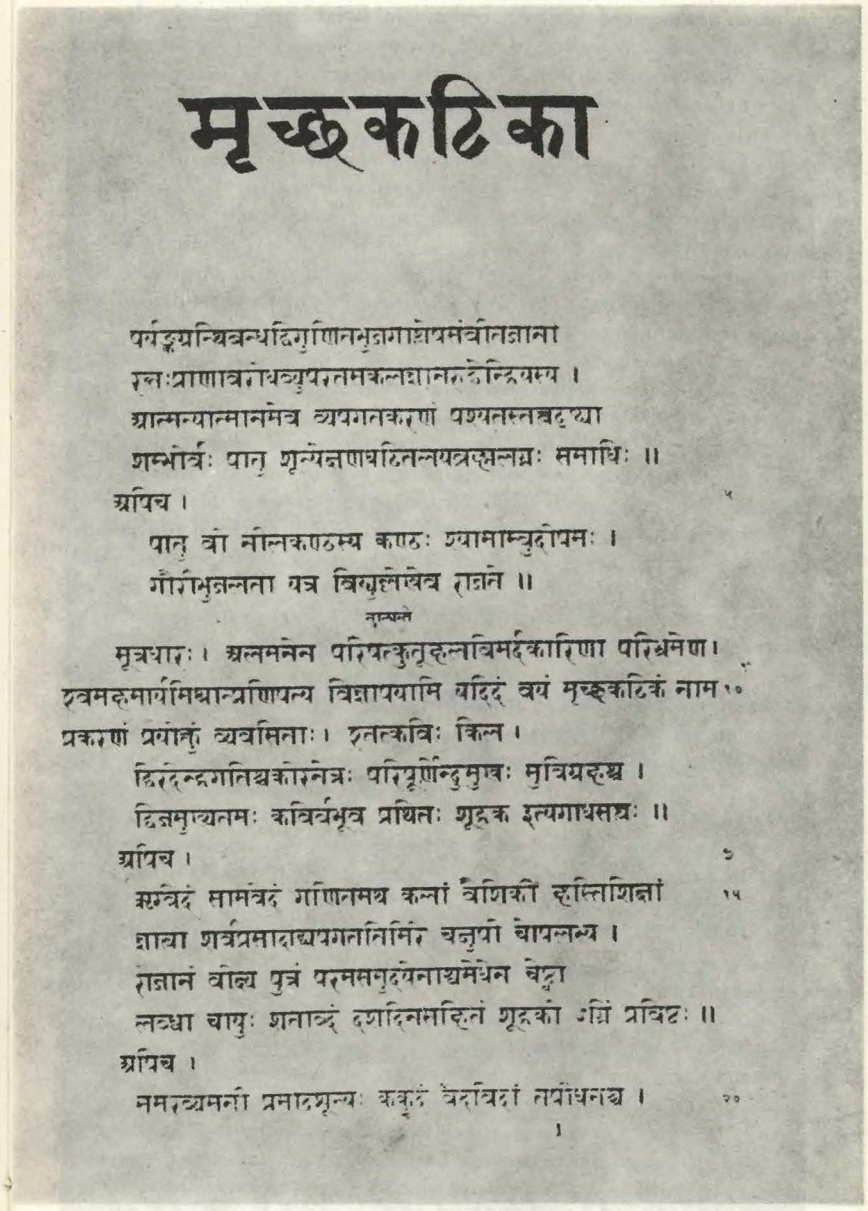
O Siudrace, któremu tradycja indyjska przypisuje autorstwo dramatu o dziejach kurtyzany WASANTASENY (tytuł oryginału *Gliniany wózeczek* — skr. *Mriczczhakatika*), nie wiemy nic pewnego. Nie wiemy nawet, czy był postacią autentyczną, a jeżeli tak to nie mamy całkowitej pewności, kiedy żył i napisał swoją jedyną sztukę, której sława ustępuje może jedynie *Siakuntali* Kalidasy (K a l i d a s a, *Siakuntala*, Wrocław 1957, BN nr 111). Pierwsze tłumaczenia na języki europejskie (francuski i niemiecki) zwróciły uwagę całego świata na niezwykłe walory artystyczne tej sztuki, noszącej wszelkie cechy poezji kunsztownego stylu, jak też na jej doskonałą kompozycję i plastyczną charakterystykę postaci. Żmudne badania literackie i językowe uczonych, które nie odbyły się bez długich sporów, pozwalają przypuszczać, że Siudraka żył i tworzył około IV wieku n.e.

Legenda jego życia, jaką przekazała nam tradycja indyjska, sprowadza się właściwie do kilku strof z prologu sztuki. Dowiadujemy się, że był znakomitym poetą i królem jednocześnie i że odznaczał się niezwykłymi zaletami i cnotami. Był wszeschstronnie wykształcony, znał zarówno święte księgi Wedy, jak i matematykę. Ale był też „znawcą kunsztu miłosnego heter". Cieszył się szczególną protekcją bogów, bo gdy chorował ciężko na oczy, został cudownie wyleczony łaską boga Indry (Sziwy).

Kiedy abdykował na rzecz swego syna i gdy ten już zasiadł na tronie, król Siudraka odprawił uroczystą ofiarę z konia. Aśvamedha, czyli ofiara z konia, była starym obrzędem wedyjskim i odprawienie jej było uroczystym dopełnieniem konsekracji króla, miało też zapewnić władcy i poddanym wszelką pomyślność. Kiedy król dopełnił tego obowiązku w stosunku do swego syna, a jednocześnie osiągnął wiek stu lat i dziesięciu dni, sam dobrowolnie spalił się na stosie. Tego rodzaju śmierć nigdy nie była uważana w Indiach jako samobójstwo w sensie negatywnym. Śmierć w ogniu na stosie, z zachowaniem ceremoniału, była i jest śmiercią zaszczytną. Przekroczenie zaś wieku stu lat oznaczało osiągnięcie pełni życia. Człowiekowi, który dożył tego wieku i sam stwierdził, że dokonał i osiągnął w życiu wszystko to, co było możliwe, wolno było samemu zdecydować o swym odejściu.

Teatr i dramat staroindyjski

Geneza i początki dramatu indyjskiego nie są nam znane. Wszystko jednak wskazuje na to, że wywodzi się on z misteriów religijnych. Wiemy,


मृच्छकटिका

पर्यङ्कयन्थिबन्धविगुणनभुजगाशयमवीतनाना
रलःप्राणावरोधव्यपगतमकलग्लानकेन्द्रियस्य ।
आत्मन्यात्मानमेव व्यपगतकरणं पश्यतस्तत्त्वदृश्या
शम्भोर्वः पातु शून्येक्षणघटितलयव्यक्तलग्नः समाधिः ॥

अपिच ।

पातु वो नीलकण्ठस्य कण्ठः श्यामाम्बुदोपमः ।
गौरीभुजलता यत्र विषुलेखेव राजते ॥

नाट्यते

सूत्रधारः । अलमनेन परितकुतूहलविमर्दकारिणा परिश्रमेण । एवमहमार्यमिश्रान्प्रणिपत्य विज्ञापयामि यदिदं वयं मृच्छकटिकं नाम प्रकरणं प्रयोक्तुं व्यवसिताः । इतश्च कविः किल ।

द्विरदेन्द्रगतिश्चकोरनेत्रः परिपूर्णेन्दुमुखः सुवियदृश्यः ।
द्विजमुख्यतमः कविर्बभूव प्रथितः शूद्रक इत्यगाधसत्त्वः ॥

अपिच ।

ऋग्वेदं सामवेदं गणितमथ कलां वैशिकीं हस्तिशिक्षां
ज्ञात्वा शास्त्रप्रमाद्यव्यपगतनिमिरं चक्षुषी चोपलभ्य ।
राज्यं दत्त्वा सुतं स्वं परमसमुदयेनाश्वमेधेन चेष्ट्वा
लब्ध्वा चायुः शताब्दं दशदिनसहितं शूद्रको ऽग्निं प्रविष्टः ॥

अपिच ।

नमस्यामस्तं प्रसादशून्यः कवेः वैदग्धिं तथोधनस्य ।

„Mriczczhakatika" w wersji oryginalnej

że już na długo przed naszą erą ceremoniał świąt i uroczystości połączony był z tańcem i pantomimą, co było zarówno formą jak i wyrazem kultu.

Ta obrzędowa spuścizna w znacznym stopniu zaważyła na konwencji dramatu, jako widowiska złożonego jednocześnie z deklamacji, tańca i śpiewu. Głównym zaś środkiem ekspresji, wiążącym wszystkie te elementy, była sztuka mimiczna, doprowadzona w Indiach do perfekcji.

Drugim źródłem, które zasiliło powstanie teatru, była instytucja wędrownych bardów. Tworzyli oni osobną klasę społeczną, gdzie tajemnica zawodu przekazywana była dziedzicznie. Cieszyli się też od niepamiętnych czasów, aż po dziś dzień, wielką popularnością, a że należeli do najwyższych kast — odpowiednio dużym szacunkiem. Wędrując nieustannie po wsiach, osadach i miasteczkach, recytowali opowieści zaczerpnięte z wątków mitologicznych i legendarno-heroicznych.

Wielkim kłopotem przy badaniu kultury i cywilizacji Indii starożytnych jest absolutny brak pewności chronologicznej. W przeciwieństwie do świata antycznego, który sam rejestrował własną przeszłość, Indie starożytne długo nie miały własnej historiografii, która dokonałaby inwentaryzacji swojego wkładu i spadku kulturowego. Daje to jedyne w swoim rodzaju zjawisko, że stara i bogata kultura Indii pozbawiona jest historii, a geneza jej ciągle jeszcze jest przedmiotem sporu uczonych. We wszystkich przejawach i dziedzinach kultura Indii zjawia się nam zawsze w postaci absolutnej dojrzałości, tak zakorzenionej i trwałej, że oparłszy się działaniu wieków, nadal uderza nas głębokością myśli, precyzją formy i niepowtarzalnym wdziękiem.

Tak też ma się rzecz z dramatem i teatrem indyjskim. Brak pewności co do początków i drogi, jaką przechodził swoją ewolucję rozwoju, wynagradza nam fakt doskonałości jego formy ostatecznej, obejmującej już cały wachlarz rodzajów i gatunków literackich. Podział na rodzaje dramatu, dokonany przez teoretyków indyjskich, oparty był na szczególnej konwencji. Odnosił się bowiem nie tylko to tematu i nastroju, w jakim sztuka miała być grana, ale także do jej długości, ilości aktów i liczby występujących osób.

Osobliwą cechą teatru indyjskiego była jego wielojęzyczność, co wiązało się niewątpliwie ze specyficznym ustrojem kastowym. Aktorzy przedstawiający osoby klas wyższych przemawiali sanskrytem, osoby z niższych warstw i kast wygłaszały swoje kwestie w dialektach ludowych, zwanych prakrytami. Sanskryt był językiem oficjalnym państwa i obrzędowym, był też w pewnym sensie zastrzeżony dla wyższych kast. Z samego jednak faktu wielojęzyczności teatru wynika, że był znany i rozumiany przez wszystkich. Dowodem tego jest także, że wspomniani już poprzednio wędrowni bardowie recytowali swoje opowieści zawsze w sanskrycie, a przecież słuchacze rekrutowali się z różnych środowisk, najczęściej wiejskich.

Do najważniejszych gatunków, które trwale zapisały się w literaturze klasycznej, należał dramat heroiczny i mieszczański („miejski"). Fabułę zapożyczano często z wcześniejszych źródeł, zmieniając ją zresztą dość swobodnie.

Dramat heroiczny zwany *nataka*, według konwencji musiał opiewać

czyny bohaterskie króla, sławnego wojownika, a czasem kogoś z panteonu boskiego, a treść jego zawsze była osnuta na znanej legendzie. Dramat mieszczański, *prakarana*, nie korzystał nigdy z legendy ani mitologii. Tematem było jakieś zdarzenie, charakterystyczne dla życia miejskiego, najczęściej związane ze środowiskiem kupieckim.

Klasycznym przykładem tego rodzaju twórczości dramatycznej jest *Gliniany wózeczek*, którego oryginalny termin sanskrycki w transkrypcji polskiej brzmi *Mriczczhakatika*. Domniemanym autorem jest król Siudraka, o którym niestety nic więcej nie możemy powiedzieć, jak tylko że żył prawdopodobnie około IV w.n.e., a więc mniej więcej współcześnie z wielkim indyjskim poetą i dramaturgiem, Kalidasą.

Utwór Siudraki jest najbardziej realistycznym z dramatów indyjskich. Skomplikowana akcja toczy się wartko, a wzięte z życia codziennego sytuacje są prawdziwe i przekonujące, zarówno w scenach humoru, jak i patosu, tak charakterystycznego dla sztuki indyjskiej. Indywidualność charakterów i typów świadczy, że autor był bystrym obserwatorem, zaś prosty i jędrny język dialogów przybliża nam wizję miejskiego życia w Indiach starożytnych.

Zwyczajem innych pisarzy Siudraka zaczerpnął temat z wcześniejszego utworu scenicznego Bhasy pt.: *Biedny Czarudatta*. Podstawowy wątek fabuły został rozbudowany, wzbogacony licznymi realiami z życia miejskiego, w który zręcznie została wpleciona nić intrygi politycznej.

Bohaterem jest kupiec Czarudatta, doszczętnie zrujnowany i znajdujący się na skraju nędzy, przez zbytnią hojność i szlachetną szczodrobliwość. Darzy go uczuciem bogata, piękna, bardzo szlachetna i uczona kurtyzana Wasantasena, o której względy ubiega się zarozumiały i pewny siebie szwagier króla. Prymitywne i ordynarne zaloty mało inteligentnego królewskiego krewniaka napawają Wasantasenę jedynie niechęcią. Rozgniewany oporem, dusi ją i nieprzytomną porzuca w parku. Przekonany, że dokonał zabójstwa, oskarża Czarudattę, niewinnego kupca, który zostaje skazany na śmierć, ponieważ poszlaki przemawiają przeciwko niemu. Ale w akcję wplątuje się inna intryga, oto dokonany został zamach stanu, a nowy władca uwalnia Czarudattę, zaś ocucona z omdlenia Wasantasena może sama poświadczyć o jego niewinności. Król zezwala Wasantasenie na zerwanie z zawodem kurtyzany i może ona zostać, co prawda drugą, ale najzupełniej legalną żoną ukochanego przez siebie człowieka.

Tytuł *Gliniany wózeczek* pochodzi z epizodycznej sceny, w której Wasantasena, chcąc zwrócić naszyjnik, należący do żony Czarudatty, wkłada klejnot do małego wózeczka z gliny, zabawki należącej do ich synka. Scena ta w adaptacji Krystyny Skuszanki została skreślona, a w związku z tym przyjęto jako tytuł imię głównej bohaterki dramatu, kurtyzany Wasantaseny.

Kurtyzana, jaką ukazują nam liczne źródła literackie, nie miała nic wspólnego z uliczną ani świątynną prostytucją. Podobnie jak w Grecji, kurtyzany wyższych klas bywały kobietami o wysokiej kulturze i nie będzie przesady, jeżeli powiemy, że poza nielicznymi wyjątkami były

to jedyne wykształcone kobiety w Indiach starożytnych. Aby zaliczać się do klasy kurtyzan, poza obowiązkową urodą i znajomością kunsztu miłosnego, wymagana była inteligencja. Jeśli wierzyć literaturze, przyszła kurtyzana musiała sobie przyswoić znajomość aż „sześćdziesięciu czterech sztuk", do których zaliczano taniec, śpiew, muzykę na wielu instrumentach, umiejętność improwizacji poetyckiej i deklamacji, gimnastykę i fechtunek, znajomość języków i gramatyki, matematyki, astronomii i wielu innych. Wymagano też znajomości form towarzyskich, umiejętności prowadzenia konwersacji i znajomości literatury. Jeśli kurtyzana spełniała wszystkie te warunki, czekało ją bogactwo, protekcja ludzi możnych i wpływowych, uznanie licznych przyjaciół, a także wielki szacunek.

U takiej właśnie kurtyzany Ambapali z Wajsiali, która miała być „ozdobą swego miasta", odpoczywał sam Budda, rezygnując z innych bardziej zaszczytnych i oficjalnych zaproszeń. Legenda buddyjska poświęciła wiele strof tej inteligentnej, kulturalnej i wrażliwej kobiecie, która zresztą później miała zostać mniszką. Legenda Ambapali wiele mówi nam o pozycji społecznej wysokiej rangi kurtyzany. Nic też nie musiało stać na przeszkodzie jej ewentualnemu małżeństwu, z reguły jednak jako drugiej żony. Jeśli chodziło o pierwszą żonę, potencjalną matkę dziedzica rodu, prawo indyjskie stawiało surowe wymagania obyczajności. W poligamicznych małżeństwach Indii starożytnych posiadanie kilku żon żyjących zgodnie nie było niczym niezwykłym, świadczy o tym zresztą łagodna wyrozumiałość żony Czarudatty z dramatu Siudraki.

Na okres, w którym powstał dramat Siudraki, przypada szczytowy rozwój teatru. Trupy aktorskie i zespół orkiestry wiodły zasadniczo życie wędrowne, ale najlepsze z nich nierzadko przebywały przez czas dłuższy na dworach możnych i bogatych mecenasów sztuki. A ponieważ tradycja kunsztu muzycznego, śpiewu i tańca była w Indiach bardzo żywa, a sztuki te cieszyły się ogromną popularnością i pełnym zrozumieniem ich potrzeby, nietrudno było o protektorów. Jednak ogromna większość aktorów stale wędrowała, dając przedstawienia wszędzie, gdzie nadarzała się sposobność, tj. święto, uroczystość dworska lub rodzinna, jak np. zaślubiny lub narodziny pierworodnego syna.

Aktorzy wywodzili się z kast niższych i choć uznawano i chętnie podziwiano ich talent, obowiązkowe wykształcenie, znajomość sanskrytu, to jednak po trochu nimi pogardzano. Sądy nie przyjmowały aktora za świadka, a bramin nie mógł jeść pokarmu, ofiarowanego mu przez aktora. Aktorki miewały opinię kobiet niemoralnych, a ich mężowie z procederu żon jakoby mieli czerpać korzyści. Stawiano im jednak wysokie wymagania zawodowe, pogłębione uzdolnieniami wokalno-muzycznymi. Wymagano biegłej znajomości sztuki czytania i pisania, co nie było w Indiach zbyt częste, zwłaszcza gdy chodziło o kobiety.

Aktorkom zalecano takie wykształcenie jak kurtyzanom. Liczne teksty świadczą, że ceniono inteligencję i intelektualny poziom aktora, a mimo ogólnej pogardy, wybitni cieszyli się przyjaźnią królów.

Aktorkom zalecano takie wykształcenie jak kurtyzanom. Liczne teksty świadczą, że ceniono inteligencję i intelektualny poziom aktora, a mimo ogólnej pogardy, wybitni cieszyli się przyjaźnią królów.

Aktorom przydzielano role według uzdolnień i warunków zewnętrznych, a odtwórcy głównych postaci grywali je stale. Na czele trupy stał dyrektor, który z reguły był pierwszym aktorem zespołu, zawsze reżyserem, inscenizatorem, a gdy zachodziła tego potrzeba — budowniczym. On też uczył sztuki aktorskiej cały zespół i nowych adeptów. Jego żona, kreująca zwykle główne role kobiece, zajmowała się dodatkowo gospodarstwem teatralnym i domowym. Dyrektor miał dwóch pomocników, jednego do organizacji samego widowiska, drugiego do zajęć reżyserskich.

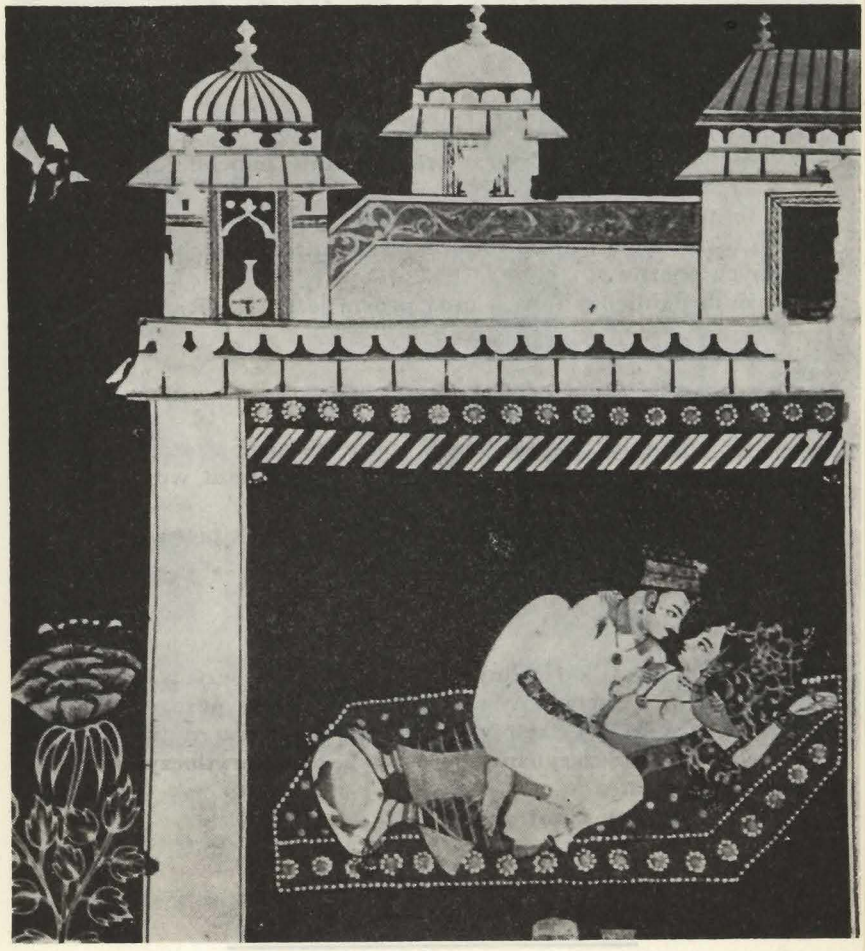
Nie było osobnych i stałych budynków teatralnych. Przedstawienia odbywały się bądź pod gołym niebem, bądź w budynkach przygodnych lub czasowo skleconych, często w pomieszczeniach świątynnych lub salach pałacowych. Aktorzy wędrując z miejsca na miejsce, wozili ze sobą rekwizyty i zwykle sami zajmowali się budową i urządzeniem sceny. W tyle sceny zawieszano zasłonę, oddzielającą kulisy. Barwa zasłony określała rodzaj i charakter granego utworu. Przy sztukach miłosnych zawieszano zasłonę białą, przy heroicznych żółtą, barwa szara określała smutek, czerwona nastrój niesamowity itd. Niektóre źródła podają, że bywała dodatkowa zasłona, oddzielająca widownię, wydaje się jednak, że częściej jej nie było. Wszelkie przygotowania i sadowienie się orkiestry miały miejsce już w obecności zgromadzonych widzów. Przedstawienia odbywały się bez dekoracji, przy niewielkiej ilości koniecznych rekwizytów. Wszystkie te braki musiały być zastąpione grą mimiczną. Jazda konna, zrywanie kwiatów musiały być przedstawione ruchami rąk i nóg. Istniała ściśle określona konwencja ruchów ciała, a umowność gestów tworzyła niemy język, doskonale rozumiany przez widzów. Konwencji poddane też były kostiumy i sposób charakteryzacji, tak aby publiczność natychmiast orientowała się, kto jest bohaterem pozytywnym, a kto reprezentuje czarny charakter. To zaszeregowanie typów nie mogło ulegać zmianom w czasie trwania sztuki, bohater dodatni musiał być do końca szlachetny, ujemny musiał demonstrować wszelkie cechy występku.

Przedstawienie zaczynało się, z uwagi na klimat, wczesnym rankiem i ciągnęło się przez szereg godzin. Przed rozpoczęciem widowiska dyrektor recytował modlitwę, prosząc bóstwo o usunięcie wszelkich przeszkód, które mogłyby zakłócić rytm przedstawienia. Następnie odgrywany był prolog, w którym w swobodnej rozmowie z którymś z aktorów, najczęściej z główną aktorką, swoją żoną, omawiał cechy, charakter i miejsce odgrywanej sztuki oraz polecał ją uwadze widowni.

Charakterystyczna dla teatru indyjskiego konwencja nie pozwalała na bezpośrednie przedstawienie scen okrucieństwa, śmierci, wyroków. Wszystkie te sprawy musiały kończyć się szczęśliwie i w pogodnym nastroju.

Obfitość monologów i dialogów w dramacie staroindyjskim jest usprawiedliwiona samym znaczeniem terminu sztuki scenicznej, *nataka* — „poemat, który miał być widziany". I rzeczywiście wszystkie dramaty starożytne są przede wszystkim poematami przedstawionymi w rozmowie, a sceneria widowiska miała je jedynie silniej uzmysłowić.

HANNA WAŁKÓWSKA



Rabindranath Tagore

Ogrodnik

DŁONIE SPLATAJĄ SIĘ Z DŁOŃMI, oczy wieszają się na oczach, tak rozpoczynają się dzieje serc naszych.
Miesięczna noc marcowa; powietrze przesycone słodką wonią henny.
Fletnia ma leży na ziemi bezczynnie, a twa wiązanka niedokończona.
Miłość ta między tobą a mną prosta jest, jak pieśń.

*
* *

Szafranowa zasłona twa upaja me oczy.
Wieniec jaśminowy, któryś splotła dla mnie, napełnia drżeniem me serce, jak pochwała.
Gra to dawania i cofania, odkrywania i ponownego skrywania, nieco uśmiechów i nieco nieśmiałości i nieco miłych, bezpożytecznych sporów.
Miłość ta pomiędzy tobą a mną prosta jest, jak pieśń.

*
* *

Żadnej tajemnicy, wybiegającej poza teraźniejszość, żadnej walki o sprawy niemożliwe, żadnego cienia poza wdziękiem, żadnego błąkania się w głębiach ciemności.
Miłość ta pomiędzy tobą a mną prosta jest, jak pieśń.

*
* *

Nie chronimy się od żadnych słów, aby w wieczystym tonąć milczeniu; nie wyciągamy rąk po rzeczy, leżące poza nadzieją.
Wystarczy nam, co dajemy w próżnię i co otrzymujemy.
Radości nie wyniszczyliśmy do ostatka, ażeby wytłoczyć z niej wino cierpienia.
Miłość ta między nami prosta jest, jak pieśń.

CHODŹ DO NAS MŁODZIEŃCZE, wyznaj nam szczerze, skąd ten szał w twoich oczach?"
„Nie wiem z jakiego maku dzikiego napiłem się wina, że taki szał w moich oczach".
„O hańbo!"
„Tak, jedni są mądrzy, a drudzy głupi, jedni są czujni, a drudzy bez troski. Są oczy, które się śmieją, i oczy, co płaczą — a szał jest w moich oczach".

*
* *

„Młodzieńcze, przecz stoisz tak cicho w cieniu drzewa?"
„Stopy me zmęczył ciężar mego serca i oto cicho stoję w tym cieniu".
„O hańbo!"
„Tak, jedni wędrują swą drogą, a inni przestają, jedni są wolni, a drudzy w pętach, zaś stopy me zmęczył ciężar mego serca".

CHCESZ-LI BYĆ PILNA i dzban swój napełnić, chodź do mojego jeziora.
Woda obejmie twe stopy i wyszemrze ci swą tajemnicę.
Cień nadchodzącego deszczu kładzie się na piasku, obłoki zawisły nad błękitnym liściwiem drzew, jak ciężki włos nad twymi brwiami.
Znam dobrze rytm twoich kroków, uderza o moje serce.
Chodź, o chodź do mego jeziora, jeżeli napełnić musisz swój dzban.

*
* *

Pragniesz-li wczasu, pragniesz bezmyślnie spoczywać i dzban swój puszczać na wodę, chodź, o chodź do mego jeziora.
Zieleni się zbocze trawiaste i kwiatów dzikich bez miary.
Myśli wyrywać się będą z oczu twych ciemnych, jak ptactwo z swych gniazd.
Welon twój opadnie ci do stóp.
Chodź, o chodź do mego jeziora, jeżeli użyć chcesz wczasu.

*
* *

Gdy dość mieć będziesz zabawy i zechcesz zanurzyć się w wodzie, o chodź, o chodź do mego jeziora.
Płaszcz błękitny pozostaw na brzegu, woda błękitna zakryje cię i osłoni.
Fale staną na palcach, aby całować twą szyję i by ci szeptać do uszu.
O chodź, o chodź do mego jeziora, jeżeli chcesz się zanurzyć we wodzie.

*
* *

Jeśli ci trzeba oszaleć i rzucić się w objęcia śmierci, chodź, o chodź do mego jeziora.
Chłodne jest ono i bezdennie głębokie.
Ciemne jak sen bez snów.
W głębiach jego dzień i noc zlewają się w jedno, a pieśni są milczeniem.
Chodź, o chodź do mego jeziora, jeśli chcesz zanurzyć się w śmierci.

PĘDZĘ JAK PĘDZI PIŻMOWIEC w cieniu lasu, własnym odurzon zapachem.
Noc jest nocą połowy maja, powiew jest powiewem południa.
Gubię drogę i idę, szukam, czego znaleźć nie mogę, znajduję, czego nie szukam.

*
* *

Z serca mego wybiega i tańczy obraz własnej mej żądzy.
Rozpływa się widziadło świetlane.
Staram się je zatrzymać, wymyka mi się i zwodzi.
Szukam, czego znaleźć nie mogę, znajduję, czego nie szukam.

GDY ZGASŁA LAMPA przy mym łóżku, zbudziłam się razem z ptactwem porannym.
Siadłam przy oknie otwartym, z świeżą wiązanką w rozpuszczonych włosach.
Wędrowiec młody przechodził drogą w różanych mgłach porankowych.

Miał łańcuch z pereł na szyi, a promienie słoneczne padały na jego koronę. Zatrzymał się u mych drzwi i głosem zawołał namiętnym: „Gdzie ona?"
Z samego wstydu zawołać nie mogłam: „Ona to ja, młody wędrowcze, ona to ja!"

*
* *

Był zmierzch i nie świeciła się lampa.
Splatałam włosy niedbale.
Młody wędrowiec zjawił się na swym wozie w blaskach zachodzącego słońca.
Rumaki jego miały nozdrza spienione, a proch był na jego sukni.
Zeszedł z wozu u drzwi mych i zmęczonym zapytał głosem:
Z samego wstydu odpowiedzieć nie mogłam: „Ona to ja, wędrowcze znużony, ona to ja!"

*
* *

Noc kwietniowa. Lampa się pali w mej izbie. Podmuch południa skrada się cicho. Wrzaskliwa papuga zasnęła już w klatce.
Mój stanik ma barwę pawiej gardzieli, a płaszcz mój zielony, jak młoda trawa.
Siedzę na podłodze przy oknie, a wzrok mój śledzący błądzi po opuszczonej drodze.
W noc ciemną nie przestaję szeptać: „Ona to ja, zrozpaczony wędrowcze, ona to ja!"

USIŁUJĘ WIĆ WIENIEC przez całe rano, lecz kwiat mi się wymyka i pada.
Ty siedzisz i przypatrujesz się ukradkiem z kątów śledzących źrenic.
Zapytajże się tych źrenic, ponure knujących knowania, kto temu był winien.

*
* *

Usiłuję śpiewać pieśń, lecz nadaremnie.
Ukryty uśmiech drży na twych wargach; zapytaj się go, przecz nie udała się pieśń ma.

Niech uśmiechnięte wargi twe zeznają pod przysięgą, jak głos mój gubił się w milczeniu, niby pszczoła pijana w lotosie.

*
* *

Jest wieczór i pora dla kwiatów, iżby zamknęły kielichy.
Pozwól mi siąść przy twym boku i niech wargi me spełniają pracę, której dokonać można w milczeniu i w łagodnym świetle gwiazd.

ZAKOŃCZ WIĘC PIEŚŃ tę ostatnią i rozejdźmy się.
Zapomnij tę noc, gdy noc minie.
Kogóż ja to usiłuję zamknąć w objęcia? Sny się uchwycić nie dadzą.
Chciwe me serce przyciskają próżnię do serca i ta miażdży me łono.

POPRZEZ ZIELONE I ŻÓŁTE POLA ryżowe suną cienie obłoków jesiennych ścigane przez hyżego łowcę, słońce.
Pszczoły zapominają kosztować swych miodów; pijane światłem, zataczają się obłąkańczo i brzęczą.
Kaczki na ostrowach rzeki krzyczą radośnie — bez najmniejszego powodu.
Niech tego ranka nikt z nas, bracia, do domu nie wraca, niech nikt nie ima się pracy.
Szturmem bierzmy niebiosa błękitne i w biegu plądrujmy przestworza.
Śmiech faluje w powietrzu jak piana na wodach.
Bracia! Na bezużytecznych pieśniach spędźmy to rano.

PRZEŁOŻYŁ JAN KASPROWICZ

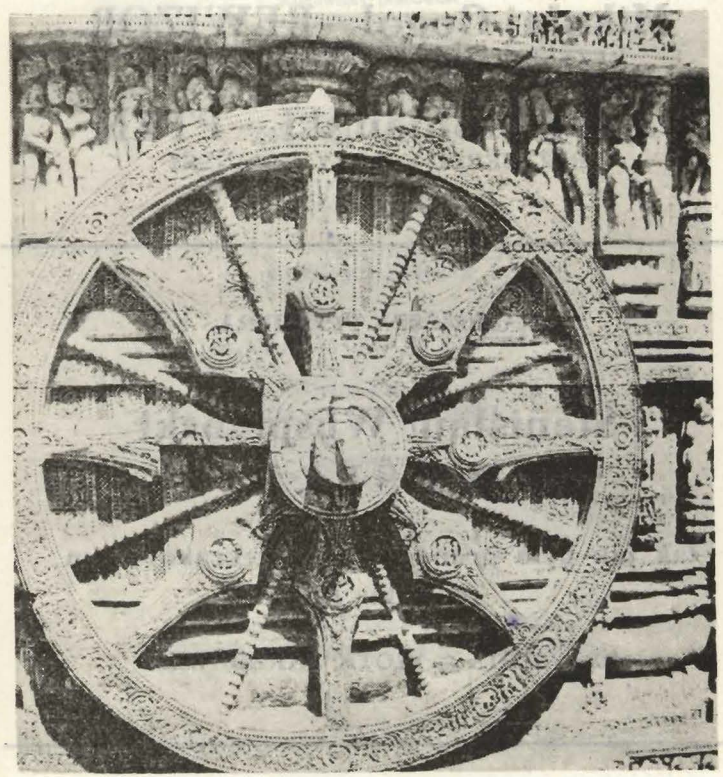
„Wasantasena"

posłowie

Los igra z ludźmi, jak koło wodne z dzbanami,
opróżnia je i napełnia,
daje ludziom dobrobyt lub do upadku sprowadza.
Tak przez wzajemną walkę przeciwieństw
świat utrzymuje się w istnieniu.
Niechaj się spełnią życzenia posłowia.

Niech krowy dają dużo mleka, a ziemia wszelki urodzaj,
niech deszcze leją w porze stosownej,
niech wiatry wieją radość w serca ludzi
i niechaj ludzie będą szczęśliwi.
Niech zacny człowiek zawsze szacunku doznaje,
a dobrzy władcy niech wrogów ukarzą
i sprawiedliwie niech rządzą na ziemi.

PRZEŁOŻYŁ TADEUSZ POBOŻNIAK



W REPERTUARZE TEATRU

Ernest Bryll – CO SIĘ KOMU ŚNI
REŻYSERIA — KRYSTYNA SKUSZANKA

Mikołaj Gogol – REWIZOR
REŻYSERIA — JERZY KRASOWSKI

Jerzy Szaniawski – PTAK
REŻYSERIA — JERZY GOLIŃSKI

NAJBLIŻSZA PREMIERA

Stanisław Wyspiański
WESELE

tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901

REŻYSERIA — PIOTR PARADOWSKI

Z-CA DYR. D/S ADM.-EKONOMICZNYCH EDWARD WESTRYCH
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH ZBIGNIEW JAWORSKI

KOORDYNATOR PRODUKCJI
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik pracowni scenotechnicznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni:
p.o. Elektro-akustycznej
i realizacja akustyczna
ZBIGNIEW JANIK

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
JÓZEF ŁAPAJ

Perukarskiej
TADEUSZ DOMICZEK

Kierownik oświetlenia
gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ

Operator światła
RYSZARD STAROBRAŃSKI

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Redaktor: HANNA SARNECKA-PARTYKA
Opracowanie graficzne: WANDA GOŁKOWSKA

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „Stare Mury"

Cena 5 zł

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakł. nr 6, z. 62/73 4000 B-31/964

5.– zł

ZE ZBIORÓW
[illegible]
WARSZAWA