

JAN CIECHOWICZ

## SIAKUNTALA KALIDASY W POLSCE

### 1. O PRZEKLADACH

Najsłynniejszym dramatem hinduskim jest *Siakuntala* Kalidasy. Utwór ten powstał jako kolejny, trzeci, dramat genialnego twórcy staroindyjskiego teatru. Nie znamy dokładnej daty powstania *Siakuntali*. Najnowsze badania wykazały, że arcydzieło to zostało napisane w latach trzydziestych V w. po Chr. Bardzo długo (podobnie zresztą jak cała literatura indyjska) *Siakuntala* była „własnością” jedynie Hindusów. Przełom w tym względzie nastąpił dopiero w XVIII w. W 1789 r. William Jones dokonał pierwszego przekładu dramatu Kalidasy na język angielski. W 3 lata później, w 1792 r., Jones wydał *Siakuntalę* w oryginale. Prawdziwy sukces odnosi dopiero tłumaczenie angielskie H. Williama z 1853 r.; przekład ten był siedmiokrotnie wznawiany. W 1791 r., a więc w 2 lata po wydaniu *Siakuntali* w Anglii, Georg Forster tłumaczy *Pierścień fatalny* z angielskiego na niemiecki. Jednak pełnym sukcesem może się pochwalić dopiero K. C. Kellner, który niemieckiego przekładu z oryginału dokonał w Lipsku w 1896 r.<sup>1</sup> Świetny znawca dramaturgii Hindusów Stanisław Schayer uważa tylko jedno tłumaczenie zagraniczne, właśnie przekład Kellnera, za godne wyróżnienia, inne — według niego — są zbyt dosłowne, zacierają artystyczne walory dramatu<sup>2</sup>.

W Polsce pierwszego przekładu dokonał w 1861 r. H. J. Grabowski<sup>3</sup>. Pełny tytuł dramatu w tłumaczeniu Grabowskiego brzmiał: *Sakuntala czyli Pierścień przeznaczenia. Dramat indyjski w 7 aktach z prologiem*. Miał to być przekład z rękopisu sanskryckiego. Jan Tuczyński w swej

---

<sup>1</sup> Informacja za: E. Słuszkiewicz, [W:] Kalidasa, *Siakuntala*, Wrocław 1957, s. LXXIX.

<sup>2</sup> Por. uwagi S. Schayera we wstępie do: Kalidasa, *Sakuntala czyli pierścień fatalny. Dramat w 7 aktach*, przeł. z oryginału indyjskiego, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Schayer, Warszawa 1924, s. V.

<sup>3</sup> Kalidasa, *Sakuntala czyli Pierścień przeznaczenia. Dramat indyjski w 7 aktach z prologiem*, z sanskryckiego rękopisu wydał H. J. Grabowski, Warszawa 1861, s. 206, VIII.

pracy *Schopenhaer a Młoda Polska*<sup>4</sup> zamieszcza informację o przekładzie *Siakuntali* dokonanym przez T. Krasnosielskiego przed r. 1879. Informacji nie potwierdza ani Estreicher, ani też żadna inna praca. Okazuje się jednak, że w *Historii literatury powszechnej* (1880) T. Krasnosielski<sup>5</sup> zamieścił przekład I aktu *Siakuntali*. W małej serii Książki dla wszystkich w 1905 r. wychodzi *Siakuntala* Kalidasy w przekładzie Adolfa Strzeleckiego<sup>6</sup>. Wszyscy badacze zgodnie twierdzą, że nie jest to tłumaczenie z oryginału. Prawdopodobnie Strzelecki korzystał z tłumaczeń angielskich i niemieckich.

Następny polski przekład dramatu Kalidasy jest dziełem S. Schayera. Pierwsze wydanie *Sakuntali czyli pierścienia fatalnego. Dramatu heroicznego w 7 aktach* w tłumaczeniu (z oryginału) S. Schayera ma miejsce w 1924 r.<sup>7</sup> Jednak data tego wydania nie jest zupełnie pewna. W zamieszczonym wstępie czytamy bowiem, że już w maju 1923 r. w Monachium gotowa była przedmowa pióra Schayera. *Przewodnik bibliograficzny*<sup>8</sup> potwierdza wydanie *Siakuntali* w Wielkiej Bibliotece nr 93<sup>9</sup> w r. 1924. Istnieje jednak również identyczne wydanie (ze wstępem i objaśnieniami S. Schayera) w Bibliotece Uniwersytetów Ludowych nakładem Gebethnera i Wolffa<sup>10</sup>. Edycja ta nie jest odnotowana ani w *Przewodniku bibliograficznym*, ani w rozdziale E. Słuszkiewicza o przekładach polskich *Siakuntali*. Tłumaczeniu Schayera Słuszkiewicz przyznaje priorytet, twierdzi bowiem, że przekład J. Grabowskiego nie był przekładem „bezpośrednim” (tłumaczeniem z języka indyjskiego)<sup>11</sup>. Sam Schayer w słowach „Od tłumacza” określa swój przekład jako „dosłowny i artystyczny”. Tłumacz oparł się na kilku istniejących wersjach (były to wersje: bengalska, środkowoindyjska, kaszmirska i drawska). Następne pełne wydanie arcydzieła Kalidasy (również w przekładzie Schayera) ukazało się już po wojnie, w 1957 roku<sup>12</sup>. Wydanie to przewyższa dotychczas istniejące edycje. Biblioteka Narodowa zadbała o zna-

<sup>4</sup> Gdańsk 1969, s. 90.

<sup>5</sup> *Literatura indyjska*, [W:] *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 1880, t. 1, s. 59-149.

<sup>6</sup> Warszawa 1905.

<sup>7</sup> Kalidasa, *Śakuntala czyli pierścień fatalny. Dramat heroiczny w 7 aktach*, przeł. z oryginału indyjskiego, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Schayer, Bydgoszcz 1924, s. 156.

<sup>8</sup> Warszawa 1924, s. 201.

<sup>9</sup> Por. przyp. 8.

<sup>10</sup> Kalidasa, *Siakuntala*, Warszawa 1924.

<sup>11</sup> Kalidasa, *Siakuntala czyli Pierścień fatalny*, przekład J. Grabowskiego, Warszawa 1861.

<sup>12</sup> Kalidasa, *Siakuntala*, przeł. Schayer, oprac. E. Słuszkiewicz, Wrocław 1957 (Bn II — 111). Z tego wydania cytować będziemy wszystkie fragmenty tekstu *Siakuntali*.

komite opracowanie Eugeniusza Słuszkiewicza, który poczynił bardzo bogate objaśnienia rzeczowe, zamieścił erudycyjny wstęp z bibliografią obcą. Wcześniej obszerne fragmenty *Siakuntali* można znaleźć w *Literaturze indyjskiej* Stanisława Schayera<sup>13</sup> (zamieszczona jest tam cała inwokacja, prolog, akt 5) oraz wspomniane już próby przekładu T. Krasnosielskiego<sup>14</sup>. Natomiast od 1957 r. nie było już żadnego wydania *Siakuntali*. Z dotychczas podanych informacji wynika, że *Siakuntala* miała na pewno trzech tłumaczy w Polsce (wykazaliśmy bowiem, że informacje o przekładzie Krasnosielskiego były nieścisłe). Z 5 wydań 3 przypadają na niewątpliwie najlepszy i najbliższy oryginałowi przekład Schayera. Wydaje się, że największy wpływ na kształtowanie się polskiej recepcji *Siakuntali* miały tłumaczenia dokonane w 1905 i 1924 roku.

## 2. SIAKUNTALA W OCZACH KRYTYKI

Bodaj pierwszą w Polsce uwagę o *Siakuntali* wprowadził Kazimierz Brodziński<sup>15</sup>, uważając ją za „najpiękniejszy z płodów Kalidasy”. Brodziński dostrzega różność dzieła Kalidasy w stosunku do dramatów greckich i angielskich, podkreśla jego łagodność, prostotę i delikatność malowanych uczuć<sup>16</sup>. Na następną informację o *Siakuntali* trzeba czekać do 1851 r. Próba analizy, jaką prezentuje K. Mecherzyński<sup>17</sup>, jest znowu bardzo ogólnikowa i niekompletna, choć stosunkowo bogatsza niżli u Brodzińskiego.

Nazywając *Siakuntalę* najcenniejszym dramatem indyjskim, autor twierdzi, że „takiego przepychu barw, takiej woni i kwiecistości w żadnej innej poezji nie ma”<sup>18</sup>. Mecherzyński dostrzega rzecz znamioną, mianowicie — obok poważnego i patetycznego przedmiotu dramatu — widzi w *Siakuntali* „umiarkowaną zartobliwość”. Mówiąc o celowości stwierdza, że bóstwa wprowadzone do działania są osobami alegorycznymi. Doceniając za Herderem, którego entuzjastyczne zdania cytuje,

<sup>13</sup> *Wielka literatura powszechna*, pod redakcją i nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1936, t. 5, s. 85-99.

<sup>14</sup> Krasnosielski, art. cyt., s. 111-120.

<sup>15</sup> *Wybór pism*, Wrocław 1966 (BN), s. 241, pierwodruk w „Pamiętniku Warszawskim”, 10 (1818) 356-381, 516-540; 11 (1819) 29-45, 117-148, 347-390.

<sup>16</sup> „Łagodność obyczajów, przyjemna poezja, prostota jest jej cechą, tak rzadką u wschodnich poetów. W układzie swoim różna od greckich i angielskich dramatów, nie ustępuje żadnej w piękności dykcji i delikatności uczucia”. Por. przyp. 15 (s. 242).

<sup>17</sup> *Przegląd literatury ludów wschodnich, poezji greckiej, średniowiecznej, polskiej XVI i XIX w. Odczyty publiczne dra K. Mecherzyńskiego*, Kraków 1851, s. 34-37.

<sup>18</sup> Tamże, s. 36.

wartość dramatu Kalidasy, Mecherzyński zamieszcza bardzo krótkie streszczenie *Siakuntali*. Przedstawione résumé *Siakuntali* absolutnie nie pokrywa się z prawdziwą fabułą dramatu. Znak to, że autor nie czytał arcydzieła Kalidasy (przekład polski ukazał się dopiero w 1861 r.).

Praca K. Mecherzyńskiego zapoczątkowała w Polsce okres szczególnego „urodzaju” na syntezy historycznoliterackie<sup>19</sup>. W kilka lat potem (1855) ukazuje się *Przegląd dziejów literatury powszechnej* Lucjana Siemieńskiego<sup>20</sup>. Znajdujemy tutaj szereg ogólnych spostrzeżeń o interesującym nas utworze. Siemieński podkreśla panujący powszechnie w dramacie nastrój beczynnej samotności. Sporo uwag poświęca autor tzw. „upajaniu się pięknosciami natury”, twierdząc, że bogactwo świata roślinnego w *Siakuntali* „rodzi bujność obrazów i zbytnią kwiecistość”. Kilka zdań Siemieńskiego dotyczy kompozycji dramatu. Autor dostrzega podział na akty i wystąpienie prologu, w którym — według niego — zamknięta jest treść widowiska. Teza to co najmniej dyskusyjna.

Niewiele możemy się dowiedzieć o *Siakuntali* od Henryka Lewestama<sup>21</sup> poza tym, że jest to dramat, który przyniósł największy rozgłos Kalidasi, oraz że Goethe był nim zachwycony. Ciekawe może się okazać zestawienie informacji o *Siakuntali* zamieszczonych w naszych syntezach historycznoliterackich z uwagami, jakie padają na ten temat w pracach zagranicznych. W 1865 r. Michał Gliszczyński tłumaczy *Historię literatury powszechnej* Jana Srberra. Przedstawione przez niego spostrzeżenia ograniczają się do uznania *Siakuntali* za melodramat i do dość szczegółowego (i zgodnego ze stanem faktycznym!) streszczenia dramatu<sup>22</sup>.

Dopiero spojrzenie A. Tretiaka<sup>23</sup> na arcydzieło Kalidasy zasługuje na bliższą analizę. Uwagi poczynione przez Tretiaka dotyczyły głównie założeń tematycznych i ideowych dramatu, choć nie brak tu zdań odnoszących się do stylistyki *Siakuntali*. Najważniejsza wydaje się Tretiakowi sprawa tzw. „ducha bramińskiego” w sztuce. „Siła błogosławieństw i przekleństw wielka jest w świecie romantycznym [...], ale nigdzie tak potężną się nie okazuje jak w świecie indyjskim, szczególnie gdy błogosławieństwo czy przekleństwo wychodzi z ust świątobliwych pustelników”<sup>24</sup>. Braminizm jest dla Tretiaka równoznaczny z determinacją boską losów ludzkich, z tzw. „ślepych trafem”. Przy tej okazji pada stwierdzenie

<sup>19</sup> Por. S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, Warszawa 1970.

<sup>20</sup> Kraków 1855, t. I, s. 150-170. Nadto por. J. Kremer, *Listy z Krakowa*. T. 2. Wilno 1855, s. 233 n.

<sup>21</sup> *Historia literatury powszechnej*, Kraków 1861, s. 49 n.

<sup>22</sup> J. Srberr, *Historia literatury powszechnej*, tłum. M. Gliszczyński, Warszawa 1865, s. 23.

<sup>23</sup> O dramacie staroindyjskim, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, 1879, s. 961.

<sup>24</sup> Tamże. s. 1080.

nie o bierności charakterów w *Siakuntali*, o bardzo ograniczonej wolności albo wręcz jej braku u bohaterów Kalidasy. Tretiak przeprowadza — po raz pierwszy — szereg analiz co celniejszych fragmentów dramatu, bardzo często cytując tekst *Siakuntali*. Podobnie jak Siemiński<sup>25</sup> za najlepszą scenę utworu uważa Tretiak scenę pożegnania tytułowej bohaterki z domem przed wyjazdem na dwór Duszjanty. Niestety, motywacja tego sądu jest mało przekonująca i ogólnikowa. Jeszcze dwa stwierdzenia autora szkicu zasługują na wzmiankę. Pierwsze dotyczy aktualności (rozumianej bardzo szeroko) treści *Siakuntali*. Tretiak dochodzi do wniosku, że dramat ten można zaliczyć do „pereł poezji całego świata” dzięki znakomicie skonstruowanej postaci tytułowej, oraz dzięki poetycko przedstawionej naturze indyjskiej. Pisaliśmy już wcześniej o tym, że Tretiak poczynił niewielkie uwagi dotyczące kompozycji dzieła; dostrzegł on mianowicie i podkreślił prozatorski sposób rozwijania akcji i następstwo aktów. Swoje uwagi kończy Tretiak przypomnieniem, że fabuła dramatyczna *Siakuntali* jest epizodem zaczerpniętym z *Mahabharaty*.

Ujmując rzecz chronologicznie, musimy powrócić do uwag o *Siakuntali* podawanych w całościowych syntezach literatury powszechnej. Jednym z lepszych znawców piśmiennictwa indyjskiego był Teofil Krasnosielski, on też opracował dział *Literatury indyjskiej* w kolejnej (czwartej już) próbie ukazania ogólnego obrazu literatury światowej<sup>26</sup>. Wiele uwag Krasnosielskiego jest powtórzeniem też już wcześniej głoszonych, głównie przez Tretiaka (np. „duch braminizmu”, siła błogosławieństw i przekleństw w dramacie), i dlatego nie będziemy ich tutaj przytaczać. Warto chyba jednak nieco więcej miejsca poświęcić temu, co autor pisze o charakterach w *Siakuntali*. „Charaktery dramatu oprócz samej Sakuntali kreślone są blado i biernie [...] cały urok dramatu leży w mistrzowskim skreśleniu głównej bohaterki, pełnej wdzięku, czułości, słodyczy i naiwności, umiejacej przy tym zachować godność i okazać przenikliwość kobiety”<sup>27</sup>. Za główny motyw dramatu uważa Krasnosielski przekleństwo bramina-pustelnika. „Ślepy traf i siła nadludzka zastępują rolę człowieka i naturalny rozwój akcji”. Trudno dzisiaj zgodzić się na wszystkie te twierdzenia. Wydaje się — potwierdzają to zresztą późniejsze prace o *Siakuntali* — że motywem naczelnym dramatu jest miłość Siakuntali i Króla Duszjanty, zaś przekleństwo (czy później błogosławieństwo) bramina to tylko źródło konfliktów dramatycznych. W tym wszystkim, co pisze T. Krasnosielski o arcydziele Kalidasy, najważniejsze są chyba — obok analiz „charakterów” — liczne cytaty

<sup>25</sup> Dz. cyt., s. 160.

<sup>26</sup> Art. cyt.

<sup>27</sup> Tamże, s. 111.

tekstu i właściwie (po raz pierwszy w Polsce) w streszczeniu podana fabuła dramatyczna. Nowe jest również spostrzeżenie Krasnosielskiego, że rozmowa Króla z Siakuntalą nie jest rozmową bezpośrednią, lecz pośredniczą w niej towarzyski ukochanej Duszjanty. Zachowanie tego rygoru jest zgodne z teoretycznymi wyznacznikami indyjskiego dramatu.

Julian Adolf Świącicki<sup>28</sup> napisał o *Siakuntali* wiele. Zaczął od słynnych już i wielokroć cytowanych słów Goethego i po krótkim streszczeniu nazwał *Siakuntalę* bajką romantyczno-czarodziejską. Dzisiaj taka klasyfikacja gatunkowa byłaby ryzykowna. Twierdzenia Świącickiego są z różnych względów bardzo ważne dla recepcji analizowanego dzieła. Był on pierwszym, który spróbował dokonać całościowej i dość szczegółowej zarazem oceny dramatu; nie bez znaczenia jest fakt, że była to ocena diametralnie różna od dotychczas krążących opinii. Świącicki analizuje i ocenia poszczególne akty utworu. Najlepszy — jego zdaniem — jest akt III, w akcie IV tylko „scena pożegnania z ludźmi i kwiatami jest pełna wdzięku”, zaś „cały akt VI to czcza gadanina, zabarwiona sztuczkami czarodziejskich demonów”. Interesujący jest akt V. Ostatecznie Świącicki twierdzi, że trzy akty są „ładne i cztery nudne i bezbarwne”. Braki dramatu widzi autor w naiwności (schematyczności) dzieła<sup>29</sup>. Świącicki nazywa *Siakuntalę* komedią. Stwierdzenie to ciekawe, choć i tym razem bliżej nie uzasadnione. Po raz pierwszy używa też autor terminu „manekin”, określając postaci dramatu. Widzi on jednakże i zalety *Siakuntali*, do których zalicza (za Aleksandrem Humboldtem<sup>30</sup>): „ducha romantyzmu”, który chwyta za serce, dobrze ustawioną postać Siakuntali (naiwność zmysłowa), umiejętność ukazania zjawisk sielankowych, mistrzostwo w odzwierciedleniu wpływów natury na człowieka itp. Ma również Świącicki swą ulubioną scenę; to scena z aktu I, gdzie Duszjanta — podsłuchując wynurzenia Siakuntali — sam wyznaje jej swą miłość. „Emocjonalna, erotyczna scena drga prawdą życia, gdyż płynie z głębin temperamentu indyjskiego”<sup>31</sup>. Swoje uwagi o dziele Kalidasy kończy Świącicki oceną: „[...] wartość tkwi raczej w szacie poetyckiej, w języku, nie w treści, w charakterystyce, w pomysle lub w idei przewodniej [...] w żadnym razie nie możemy go nazwać arcydziełem, zwłaszcza że nawet bajkę wziął z *Mahabharaty*”<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> *Historia literatury indyjskiej*, [W:] *Historia literatury powszechnej*, Warszawa 1901, t. IV s. 327-366.

<sup>29</sup> „Sytuacja byłaby wysoce dramatyczna, gdyby nie była [...] zabawna, pominiawszy bowiem trudności wmówienia w siebie, że Król nie może poznać swej żony, z góry już wiemy, że ją pozna, skoro pierścień zobaczy” (tamże, s. 343).

<sup>30</sup> Informacja za: Świącicki, art. cyt., s. 343.

<sup>31</sup> Tamże, s. 345.

<sup>32</sup> Tamże.

Niewiele nowego powiedział o *Siakuntali* Remigiusz Kwiatkowski<sup>33</sup>, autor wydanej w popularnej serii Książki dla wszystkich *Literatury powszechnej*. Uwagi Kwiatkowskiego są niemal wiernym powtórzeniem stwierdzeń Świącickiego z jego sądem generalnym, że dramat Kalidasy arcydziełem nie jest.

Dużo ciekawsze i obszerniejsze uwagi o dramacie Kalidasy poczynił Jan Zakrzewski<sup>34</sup>. Wysuwane już wcześniej<sup>35</sup> wnioski o duchu braminizmu w *Siakuntali* zostały przez Zakrzewskiego silnie wyeksponowane i poparte tekstem. Braminizm w dramacie, zdaniem Zakrzewskiego, jest widoczny nie tylko w działaniu klątwy pustelnika, która zapoczątkowała smutne losy Siakuntali, ale także w obdarzaniu bohaterki szczęśliwościami. Król Duszjanta spotyka wszędzie szczęście dlatego, że zyskał uznanie i błogosławieństwo kapłanów za prawowierność. Osobami kieruje los albo bóstwo. „O Duszjancie nie możemy powiedzieć, że jest dobry ani też że jest zły; ani że jest energiczny, ani niedołężny. Sam z siebie umie się tylko zakochać w Siakuntali”<sup>36</sup>. Zakrzewski nazywa postać Duszjanty bladą sylwetką, pozbawioną rysów samodzielności<sup>37</sup>. Autor uważa, że dramat zawdzięcza swą sławę bohaterce. Przeprowadził on charakterystykę Siakuntali uwydatniając jej wdzięk, naiwność, dobroć pełną słodyczy oraz subtelność uczuć<sup>38</sup>. Tak obszernych analiz postaci dramatu nikt dotychczas nie przeprowadził. Zakrzewski zauważył również i docenił rolę przyrody indyjskiej w *Siakuntali*: „Jego krajobrazy [Kalidasy — J. C.] posiadają żywy, gorący koloryt, grają nam w oczach gamą barw, niezwykle natężonych”<sup>39</sup>. Rola przyrody jest tak wielka, że „czasami doznaje się wrażenia, iż autor umiłował kwiaty bardziej niż ludzi”<sup>40</sup>.

Odnotowując wszystkie próby oglądu *Siakuntali*, jakie podejmowali autorzy syntez literatury powszechnej, świadomie pozostawiliśmy do oddzielnego zreferowania szkic Wiktora Brumera<sup>41</sup>. Są to co prawda uwagi

<sup>33</sup> *Literatura indyjska*, [W:] *Literatura powszechna*, t. II, Warszawa 1908, s. 50-56.

<sup>34</sup> *Literatura powszechna. Podręcznik dla klas wyższych*, cz. I, Warszawa 1916, s. 30-41.

<sup>35</sup> Por. uwagi Świącickiego (dz. cyt., s. 344).

<sup>36</sup> Zakrzewski, dz. cyt., s. 33.

<sup>37</sup> Na przykład obmyślenie sposobów, by zobaczyć ukochaną drugi raz, zastępuje szczęśliwy zbieg okoliczności, bowiem pustelnicy wzywają Króla do walki ze złymi demonami.

<sup>38</sup> Postać Siakuntali jest „wcieleniem poezji miłości, porywa świeżością i siłą swych wrażeń i uczuć”.

<sup>39</sup> Dz. cyt., s. 33.

<sup>40</sup> Tamże, s. 32.

<sup>41</sup> *Teatr staroindyjski (kartka ze studium o teatrze)*, „Museion”, 3 (1913), z. 11, s. 107.

ogólne o dramacie indyjskim, lecz *Siakuntala* służy Brumerowi jako świetny przykład i potwierdzenie jego bardziej ogólnych, teoretycznych spostrzeżeń. Brumer po raz pierwszy zwrócił uwagę na inscenizacyjne wyznaczniki ukryte w tekście dramatu. Pisząc o wysoce rozbudowanej mimice indyjskiego teatru, powołuje się na tekst poboczny *Siakuntali*, gdzie zawarte są wskazówki dotyczące zachowania się bohaterów (np. akt I, s. 12 — Woźnica przedstawia gestami bieg wozu). Druga, bardzo interesująca uwaga dotyczy powiązania *Siakuntali* Kalidasy ze *Snem nocy letniej* Shakespeare'a. Powtarzające się postaci błaznów w dramacie indyjskim są błaznami szekspirowskimi. „Intermedium przed aktem VI *Siakuntali* jest jakby wyciągiem z komedii dramatopisarza angielskiego”<sup>42</sup>.

Pisaliśmy już wyżej, że pierwsze wydanie dramatu w przekładzie Schayera było poprzedzone jego własnym wstępem<sup>43</sup>. Schayer nazywa *Siakuntalę* kunsztownym dramatem heroicznym, a jej wielkość widzi we wspaniałym języku oraz w liryzmie i nastrojowości. Postacie robią wrażenie lalek, pisze Schayer, bo w Indiach człowiek jest marionetką, Bóg — reżyserem i dramaturgiem. Poczył również tłumacz skąpe uwagi o tzw. sceniczności *Siakuntali*, lecz o tym w dalszych partiach pracy. Czas wreszcie zobaczyć, co piszą o arcydziele Kalidasy nam współcześni.

Helena Willman-Grabowska<sup>44</sup> jest autorką szeregu ciekawych i oryginalnych sądów o *Siakuntali*. Źródło fabuły dramatycznej widzi ona nie tylko w księgach *Mahabharaty*, lecz również w mądrościach Padruapurana. *Siakuntala* jest wzorem najwyższej kategorii dramatu (nataki). Autorka sygnalizuje kłopoty w „odtworzeniu” dramatu, które wynikają z wielości istniejących wersji tekstu. W *Siakuntali* znalazła odbicie obejmująca wszystkie sztuki staroindyjskie zasada, że kobiety i niższe warstwy mężczyźni nie mówią sanskrytem. Widuszaka (czyli Wesolek) w *Siakuntali* posługuje się dialektem zwanym prakrytem. Niestety, w przekładzie polskim trudno dopatrzeć się tak subtelnych różnic językowych. To, że Woźnica mówi sanskrytem, uzasadnia Grabowska jego przynależnością do wysokiej kasty rycerskiej, która bezpośrednio spotykała się z osobą Króla. Spostrzeżenie, że cały dramat jest mieszaniną prozy i wiersza, nie wnosi nic nowego. Należałoby w tym miejscu zapytać o funkcję takiego układu, bliżej przyjrzeć się wzajemnym zależnościom, np. mowy wierszowanej i problematyki; prześledzić przypisywanie wiersza tym, a nie innym postaciom dramatu. Celowe byłoby podjęcie za-

<sup>42</sup> Tamże, s. 107.

<sup>43</sup> Zob. przyp. 2.

<sup>44</sup> „Przegląd Orientalistyczny”, 1956. nr 19-20, s. 271-281.



gadnienia muzyczności (tak ważnej w teatrze indyjskim) tekstu *Siakuntali*.

Powszechnym sądem Hindusów jest, że „spośród wszelkich gatunków poezji najwyżej stoi dramat, z dramatów najpiękniejszy o Siakuntali, najwyżej w nim stoi akt IV, a w tym akcie cztery strofy, którymi Kanwa żegna swą ukochaną córkę”<sup>45</sup>. Grabowska cały ten akt nazywa „pięknym i pełnym subtelnej tkliwości”, zaś cytowaną wyżej scenę uważa za mistrzowską i „wprost tragiczną”. W podobnym tonie utrzymane są oceny dalszych partii sztuki. Spostrzeżenia Grabowskiej kończy teza, że w odczuciu europejskim *Siakuntala Kalidasy* nie jest dramatem, choć „sytuacji dramatycznych nie brak w tym szeregu malowniczych scen”. Według autorki sceny owe tworzą poezję liryczną, która zasłania napięcie akcji.

Kolejna próba przybliżenia *Siakuntali* czytelnikom polskim jest również niepełna i jednostronna. Autor wstępu do wydania w Bibliotece Narodowej — Eugeniusz Słuszkiewicz<sup>46</sup> — podaje dużo informacji o teatrze indyjskim w ogóle, zaś uwag o samej *Siakuntali* jest tu stosunkowo niewiele. Najciekawsze w tym są spostrzeżenia dotyczące postaci dramatu. W *Siakuntali* — w przeciwieństwie do dwóch pozostałych sztuk Kalidasy — bohaterka nie ma naprawdę rywalki, wypełnia sobą cały utwór, a jej jedyną konkurentką może być przyroda. Siakuntala przewyższa wszystkie przedstawione dotychczas w twórczości Kalidasy postacie umiejętnością cierpienia bez skargi; obdarza Króla synem, który przynosi mu radość. Na uwagę zasługuje również postać Wesołka, który — jak twierdzi Słuszkiewicz — jest lękliwy i gadatliwy, ale nie pozbawiony dowcipu (akt II, s. 42)<sup>47</sup>. Słuszkiewicz podkreśla — jak wszyscy dotychczas — znakomite opisy krajobrazów (z lotu ptaka) i dużą znajomość życia (sceny z Rybakiem).

Ostatnim szkicem, gdzie można znaleźć trochę uwag o tekście dramatycznym *Siakuntali*, jest praca Stanisława Michalskiego<sup>48</sup>, napisana w 1961 r. Według Michalskiego „jest to bajka fantastyczno-romantyczna z delikatnie zarysowanym dramatem bohaterki, której wdzięki Kalidasa

<sup>45</sup> Kiedy pomyślę, że Siakuntala odejść już musi,  
Ah, myśli moje smutek ogarnia i troska mroczy Spojrzenie.  
A jeśli nawet pustelnika serce — Więzy miłości odczuwa  
tak bardzo,  
To cóż dopiero ojcowie rodzin,  
Kiedy rozłąki z córką przyjdzie czas (akt IV, s. 84).

<sup>46</sup> Art. cyt.

<sup>47</sup> WESOŁEK do KRÓLA:

A zatem szykuj się do podróży  
Bo jak widzę zrobisz już z „Gaju ascezy”  
— „Ogród rozkoszy”.

<sup>48</sup> Kalidasa, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1961, z. 20, s. 186.

maluje z upodobaniem w niejednej strofie”<sup>49</sup>. Kalidasa jest dla niego piewą miłości i natury, mistrzem metafory i porównań.

Tak pokrótce przedstawia się stan badań nad tekstem dramatycznym *Siakuntali* Kalidasy. Chronologiczna prezentacja zagadnień miała na celu ukazanie rozwoju i czasowego uwarunkowania przeprowadzanych analiz dramatu. Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że prezentowane wyżej prace nigdy nie były próbą pełnego — choćby w wybranym aspekcie — oglądu dzieła. Faktem jest również, że dramat Kalidasy nie doczekał się dotąd w Polsce żadnego (mniejszego czy większego) całościowego opracowania. Niemal zupełnie nie interesowano się problematyką teatralną tekstu. Bardzo ciekawie na przykład mogłaby wyglądać analiza didaskaliów dramatu, tak różnorodnych i tak bardzo rozbudowanych; celowe byłoby postawienie problematyki kształtu teatralnego, tzw. sceniczności *Siakuntali*. Wiele kart zapisano u nas na temat struktury dramatu antycznego; dlaczegoż nie można by pokusić się choćby o zasygnalizowanie tej problematyki w dramacie staroindyjskim? Brak w literaturze przedmiotu prac obrazujących wpływ dramatu Kalidasy na dramaturgię polską. W większości wypadków zainteresowania *Siakuntalą* ograniczały się wyłącznie do problematyki, a próby ukazania jej artyzmu poprzestawały na utartych i ogólnikowych twierdzeniach. Wiele kłopotów sprawia klasyfikacja gatunkowa arcydzieła Kalidasy, jakiej podejmuja się poszczególni krytycy.

*Siakuntala* to dramat indyjski, któremu historycy literatury w Polsce poświęcili jednak najwięcej miejsca, który dość powszechnie uważany jest za największe arcydzieło indyjskiego piśmiennictwa. Celem dalszych dociekań nie będzie jednak filologiczna interpretacja tekstu. Wykraczałoby to bowiem zbyt wyraźnie poza krąg interesujących nas zagadnień. Postaramy się jedynie, analizując bliżej sceniczną adaptację dramatu, mocniej wyeksponować jego teatralną problematykę.

### 3. DZIEJE SCENICZNE *SIAKUNTALI*

Historia wystawień *Siakuntali* Kalidasy nie jest jeszcze w pełni opracowana. Bardzo chciał zobaczyć *Siakuntalę* na scenie J. W. Goethe; Fryderyk Schiller zachęcał Wilhelma Humboldta do wystawienia dramatu Kalidasy. W 1803 r. nieśmiałe próby adaptacji scenicznej wysuwał Herder. Niektórzy miłośnicy teatru Hindusów chcieli zrobić z *Siakuntali* balet<sup>50</sup>.

Pierwsza adaptacja sceniczna dramatu odbyła się w 1857 r. w Anglii

<sup>49</sup> Tamże, s. 190.

<sup>50</sup> Por. Słuszkiewicz, art. cyt.

(było to wystawienie według wersji bengalskiej)<sup>51</sup>. Następnej próby przystosowania *Siakuntali* na scenę podjął się w 1869 r. A. Wolzogen; inscenizacja Wolzogena — pozbawiona scen cudownych i baśniowych — nie wywarła większego wrażenia. W 1903 r. wystawił arcydzieło Kalidasy M. Möller, jednak nie wyciągnął on wniosków z inscenizacji Wolzogena i znowu przedstawił *Siakuntalę* realistyczną. Wyeliminowanie scen fantastycznych — tak charakterystycznych dla dramatu indyjskiego — bardzo zubożyło przedstawienie i nie dawało pełnego obrazu teatru Wschodu. *Siakuntala* w obu tych inscenizacjach zatraciła swą liryczność, nastrojowość, a przede wszystkim cudowność. Szczęśliwsze próby adaptacji scenicznej największego dramatu Kalidasy podejmowali Anglicy, co niektórzy badacze tłumaczą silnym związkiem *Siakuntali* z dramatami Shakespeare'a. W 1899 r. wystawiono po raz drugi *Siakuntalę* w Londynie. Dalsze inscenizacje przypadają na lata 1912 i 1913.

Należy jeszcze wrócić do Niemiec i odnotować wystawienie dramatu Kalidasy w Berlinie w 1920 r. i już po wojnie, w r. 1951. E. Słuszkiewicz uzyskał informacje o tym, że w 1957 r. *Siakuntala* grana była w Chinach. Nie sposób wymienić tu wszystkich wystawień dzieła Kalidasy, warto może tylko zaznaczyć, że w ciągu ostatnich czterdziestu lat było ono wystawiane około 20 razy. Brak bliższych informacji o wystawieniu *Siakuntali* w samych Indiach. Pomijamy dość częste wystawienia fragmentów.

E. Słuszkiewicz, poświęcając dziejom scenicznym *Siakuntali* oddzielny rozdział, nie uwzględnił inscenizacji francuskich; przeoczył też moskiewskie przedstawienie Aleksandra Tairowa<sup>52</sup>. We Francji pierwsza próba scenicznej adaptacji miała miejsce w rok po prapremierze europejskiej. Autorem scenariusza do baletu-pantomimy w dwóch aktach *Sacountala* (osnutego na tekście Kalidasy) jest M. Th. Gautier. Muzykę skomponował Ernest Reyer. Rzecz pomyślana „jako historia miłości i walki z czarami” wystawiona została w gigantycznej scenerii w Operze Paryskiej 15 VI 1858 roku<sup>53</sup>.

Z dwóch względów należałoby poświęcić więcej miejsca spektaklowi

<sup>51</sup> Błędnie podaje E. Słuszkiewicz datę prapremiery europejskiej, za którą uważa wystawienie A. Wolzogena (1869). Podaną tu informację przytaczamy za: *The Oxford Companion to the Theatre*, ed. by P. Hartnoll, London—New York—Toronto 1957. Informacja ta nie została jednak potwierdzona w innych encyklopediach teatralnych.

<sup>52</sup> *Notatki reżysera i proklamacja artysty*, przekład J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 50-54.

<sup>53</sup> Informacje za: *Théâtre. Mystère, comédie et ballets*, Paris 1872, s. 471-492. Znacznie później ukazały się francuskie przekłady *Siakuntali*. Przypadają one na lata 1869—1896. Najsynniejszy przekład, dokonany przez znakomitego indianistę, profesora Collège de France — Abela Bergaigne, pochodzi z r. 1884.

Tairowa. Po pierwsze, była to jedna z pierwszych „udanych” inscenizacji arcydzieła Kalidasy w ogóle, po drugie — jak się później okaże — przedstawienie to miało najwięcej powiązań z polskimi eksperymentami Grotowskiego. *Siakuntala* była pierwszym spektaklem Teatru Kameralnego. Tairow bardzo starannie przygotowywał się do inauguracyjnego przedstawienia: „Byłem w Paryżu i Londynie. Często całymi dniami przesiadywałem w salach hinduskich Musée Guimet, Muzeum Brytyjskiego i specjalnego Muzeum Indyjskiego. Z pasją rysując i szkicując powstałe w mojej wyobraźni rozmaite plany przyszłej inscenizacji”. Wybór *Siakuntali* Kalidasy na przedstawienie premierowe nie był przypadkowy,

pociągało nas misterium, mamiła cudowna wielkość, siła i subtelność tego znakomitego utworu Kalidasy, urzekało nas to, że mogliśmy jako pierwsi dotknąć tajemnic i postaci Indyjskiego Teatru. Oprócz tego nie czyhała tu na nas tradycja, zazdrośnie strzegąca dostępu do wszystkich innych dzieł klasyki. Zdawało nam się, że przy tej pracy łatwiej będzie wyzwolić się z pęt współczesnego teatru, że chroni nas przepaść oddzielająca go od starych czasów Kriszy<sup>54</sup>.

Te zdania warto zapamiętać. Tairow zrobił z *Siakuntali* misterium, transponując ją na scenę w sposób rytmiczno-teatralny; dało mu to możliwość ucieczki od naturalistycznego przeżywania. Bardzo ciekawie rozwiązał inscenizator sprawę kostiumu. Chcąc uniknąć zniekształcenia gestów, wprowadził Tairow obnażonego aktora, którego pomalowane ciało mogło poruszać się w „spokojnym rytmie”. Na scenie Teatru Kameralnego nie mogło być miejsca dla historyczno-naturalistycznych dekoracji, reprodukujących indyjską przyrodę, pałace, świątynie. Tairow wykorzystał w tym względzie „indyjską semantykę” koloru. *Siakuntala* stała się dla niego świetnym materiałem do polemiki z teatrem naturalistycznym<sup>55</sup>.

#### 4. *SIAKUNTALA* W INSCENIZACJI JERZEGO GROTOWSKIEGO

13 XII 1960 r. odbyła się w Teatrze 13 Rzędów w Opolu polska premiera *Siakuntali* według dramatu Kalidasy. Wystawienie zostało poprzedzone słuchowiskiem radiowym Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie<sup>56</sup>, przygotowanym na dwa lata przed premierą sceniczną. Słuchowisko to przyniosło reżyserowi wyróżnienie Komitetu dla Spraw Radio-

<sup>54</sup> Tairow, dz. cyt., s. 54.

<sup>55</sup> „*Siakuntala*” — *Kalidasy*. Przekład K. Balmont. Reżyseria Aleksander Tairow. Scenografia P. Kuźniecowa. Muzyka W. Pola. Premiera 12 grudnia 1914 roku. W roli tytułowej — A. Koonen.

<sup>56</sup> Por. uwagi O. Jędrzejczyka (*Opolska „Siakuntala*”, „Gazeta Krakowska”, 1960, nr 107, s. 6).

fonii<sup>57</sup>. Inscenizacja *Siakuntali*, podobnie jak u Tairowa, była jednym z pierwszych wystawień Teatru 13 Rzędów, w związku z czym pojawia się szereg dodatkowych problemów. Najważniejszy jest chyba ten, że spektakl według dramatu Kalidasy nie w pełni realizuje nieco później sformułowane i konsekwentnie stosowane „credo” artystyczne Jerzego Grotowskiego. Z drugiej strony nie mamy możliwości porównania inscenizacji opolskiej z dotychczas istniejącymi, z tego prostego względu, że w Polsce prawdopodobnie *Siakuntala* wcześniej nigdzie nie była grana, a materiały dokumentacyjne przedstawień zagranicznych są szcztatkowe i niedostępne.

Nie będzie naszym zadaniem rekonstrukcja przedstawienia Grotowskiego. Rozważania nasze będą jedynie próbą odtworzenia i bliższej analizy niektórych elementów inscenizacji Teatru 13 Rzędów. Będziemy się również starali dowieść, w czym tkwi „indyjskość” polskiego przedstawienia *Siakuntali* oraz w jakim stopniu inscenizacja ta zaważyła na późniejszych przedstawieniach Jerzego Grotowskiego. Bardzo często będą to próby hipotetyczne i wycinkowe, nierzadko mocno dyskusyjne.

#### A) O SCENARIUSZU TEATRALNYM

Sprawa ustalenia tekstu i opracowania poszczególnych scen w opolskiej inscenizacji jest bardzo trudna. Praktycznie kwestię tę może rozwiązać tylko posiadanie egzemplarza reżyserskiego lub suflerskiego. Z uwagi na brak tych materiałów ograniczyć się trzeba do spostrzeżeń ogólnych.

Wiemy na pewno, że dramat Kalidasy nie został przez Grotowskiego przekazany w całości. Recenzent „ITD” po wystawieniu *Misterium Buffo* Majakowskiego pisał: „W przedstawieniu *Misterium Buffo* Grotowski wykreślił połowę tekstu, w środek wmontował obszerny fragment z *Łażni* [...] jako prolog i epilog podał fragmenty polskich misteriów średnio-wiecznych”<sup>58</sup>. Gdzie indziej czytamy: „Grotowski nie byłby Grotowskim, gdyby tekst autora grał u niego rolę pierwszoplanową”<sup>59</sup>. Podobnie rzecz ma się w inscenizacji *Siakuntali*. „Tekst sztuki stałym zwyczajem teatru posłużył inscenizatorowi za kanwę dla własnych treści i własnej inwencji scenicznej”<sup>60</sup>. Poczyniono w nim bardzo poważne skróty oraz wmonto-

<sup>57</sup> Teatr Jerzego Grotowskiego zapoczątkował „właściwą” swą działalność 8 X 1959 r. wystawieniem *Orfeusza* Cocteau. Jednak właściwym startem jest r. 1960, kiedy Grotowski prezentuje kolejno *Kaina* Byrona, *Kabaret Błażeja* Sartra Adama Kurczyny, *Misterium Buffo* Majakowskiego i *Siakuntalę* Kalidasy.

<sup>58</sup> *Teatr, który jeszcze szokuje*, „ITD” z 13 XI 1960.

<sup>59</sup> B. Bąk, *Misteryjne Misterium*, „Odra” z 28 XI 1960.

<sup>60</sup> Zob. uwagi L. Flaszena w: *Regulamin patrzenia dla widzów, a szczególnie recenzentów* (program) Opole 1960.

wano weń fragmenty z *Księgi Manu* — zbioru staroindyjskich przepisów obyczajowych, i z *Kamasutry* — staroindyjskiego podręcznika sztuki miłosnej, oraz z tekstów obrzędowych. Wiadomo nadto, że Grotowski sięgnął do bliżej nie znanych tekstów obrzędowych. *Siakuntala* Kalidasy to dramat złożony z 7 aktów z inwokacją i prologiem. Grotowski zrobił z tego dwuaktowy erotyk staroindyjski. Kompozycja tekstu uległa dość zasadniczym zmianom. Zagranie pełnej sztuki, gdy weźmiemy pod uwagę jej objętość, wymagałoby trzygodzinnego najmniej spektaklu. Czy inscenizacja zachowała „ducha” dramatu, czy pozostała w swych głównych założeniach, w swej idei, wierna autorowi tekstu dramatycznego? Grotowski ze względu na lojalność zaznaczył, iż wystawia *Misterium Buffo* „według” dramatu Majakowskiego, *Kaina* „według” dramatu Byrona, a *Siakuntalę* „według” dramatu Kalidasy. Założyciel i reżyser Teatru 13 Rzędów jest jednocześnie autorem scenariusza teatralnego<sup>61</sup>. Nie potrafimy dokładnie powiedzieć, które ustępy tekstu Kalidasy nie znalazły się w scenariuszu Grotowskiego. Na podstawie posiadanych dokumentów twierdzić możemy, że właściwy spektakl został poprzedzony modlitwą i prologiem. Tekst prologu w niektórych kwestiach zachował swój pierwotny charakter — np. Dyrektor do Aktorki:

Brawo, czcigodna pani, brawo! Cała widownia  
stała się niby obraz, oniemiawszy zupełnie  
od zachwytu (prolog, s. 6).

W prologu Grotowskiego znalazły się też teksty nie wyjęte z dramatu Kalidasy:

**DYREKTOR:**

Sziwoham, Sziwoham jam jest on, Sziwa  
Bytu — Szczęścia — Świadomości Pełnia (Cytaty fragmentów  
scenicznych zamieszczonych w programie).

**GŁÓWNA AKTORKA:**

Jak z drewna zrobiona kukła — o panie — rusza członkami  
Tak właśnie tutaj na ziemi rusza się wszystko, co żyje,  
I jak się Sziwie spodoba, to godzi albo kłóci nas  
Jak małe dziecko zabawką, tak on stworzeniem bawi się (tamże).

Dialog ten, zapewne będący fragmentem świętego kodeksu etycznego *Manu*, wprowadza pierwiastki mistyczne<sup>62</sup>. Wyraża zupełne oddanie, bierność człowieka wobec Boga — Sziwy (bierność charakterów jest jed-

<sup>61</sup> Informacje pochodzą z *Materiałów — dyskusji*, nr 5, Opole, grudzień 1960 (program).

<sup>62</sup> Kodeks *Manu* powstał, według W. Jonesa, ok. 500 r. przed Chr.; opiera się on na starodawnych obyczajach, które panowały w osiedlach hinduskich na brzegach Gangesu (por. S. Radhakrishna, *Filozofia indyjska*, Warszawa 1958, s. 478).

ną z głównych cech bohaterów dramatu indyjskiego). W swym scenariuszu Grotowski zarówno skraca kwestie poszczególnych postaci, np.

KRÓL:

Ha, ha, woźnico! Daleko nas zapędziła  
pogoń za tą gazelą (akt I, s. 7)

opuszczając dalszych osiem wersetów, jak też zmienia według własnego uznania tekst w obrębie jednego wypowiedzenia, np.

WOŹNICA:

O długowieczny! Konie pędzą nastroszywszy uszu,  
jakby się wstydząc, że ich wyprzedziła chyża gazela (por. pro-  
gram).

W tekście dramatu zaś Woźnica mówi:

O długowieczny! Droga jest pełna wyboi, zwołniłem  
zatem bieg wozu, powściągnawszy cugli,  
Przez to wyprzedziła nas gazela. Ale teraz  
jesteśmy na równym gruncie. Dognamy ją rychło (akt I, s. 8).

Wiemy na pewno, że Grotowski nie zrezygnował ze scen cudownych, nadprzyrodzonych, eksponując je bardziej tekstami ksiąg obrzędowych. Prawdopodobnie scenariusz teatralny nie podawał scen wyjętych z dramatu Kalidasy w innej kolejności, ale — jak twierdzi Bogdan Bąk<sup>63</sup> — wątek fabularny był „nikły, ledwie zaznaczony”, przerywany nieustannie wtrętami z *Księgi Manu* i *Kamasutry*<sup>63</sup>. Przykład:

SIAKUNTALA do KRÓLA:

Kocham cię

KOMENTATOR I:

Na męża wybierać człowieka postawnego,  
z niezbyt owłosionymi łydkami, czystego

KOMENTATOR II:

Na żony kobiety dobrze zbudowane,  
w miarę mądre i gospodarne (por. program).

Jędrzejczyk<sup>64</sup> zapewnia o komizmie tych kwestii. Na zasadzie kontrastu wielokrotnie doprowadza Grotowski do zderzeń wysublimowanej poezji miłosnej z dosadną prozą nakazów rytualnych, norm obyczajowych i przepisów seksualnych. Wprowadza kwestie drastyczne.

Również finał inscenizacji opolskiej nie jest zgodny z zakończeniem dramatu. Flaszen<sup>65</sup> pisze: „[...] zmianie uległy akcenty końcowe sztuki. Po wydaniu na świat dziecka, a więc niejako po wypełnieniu funkcji bio-

<sup>63</sup> *Ostry erotyk...*, „Odra”, 1961, nr 1, s. 6.

<sup>64</sup> Art. cyt. s. 6.

<sup>65</sup> *Regulamin*.

logiczno-społecznej, pozostaje parze głównych bohaterów starcza wiedza zrozumienia przyrodniczych determinant ich czarownej przygody". Wszystkie zmiany w tekście miały, według Flaszena, służyć uniwersalizacji problematyki, jak też pokazać żywe paradoksy miłości<sup>66</sup>.

Ze swej strony dodać musimy, że poprzez wykreślenia sentymentalnych partii lirycznych Grotowski bardziej zdynamizował akcję (nawiasem mówiąc, jest to sprzeczne ze staroindyjską sztuką teatralną). Nieprzypadkowy był również wybór fragmentów z *Księgi Manu* i *Kamasutry*. Już z wyżej przedstawionych nielicznych cytatów wnioskować można, że scenariusz zawierał teksty obrzędowe, sakralne (patetyczne apostrofy do Boga — Sziwy wyjęte z *Księgi Manu*) oraz trywialne, naiwne żarciki i pouczenia erotyczne z *Kamasutry*. Poprzez ustawiczne kontrasty (zresztą nie tylko słowne) dąży Grotowski do sparodiowania, degradacji „świętości”. Jego teksty oscylują na granicy śmiertelnej, zgoła mistycznej powagi i infantylniej śmieszności.

#### B) ZMIERZCH SCENOGRAFII

W *Orfeuszu* J. Cocteau — przedstawieniu inauguracyjnym działalność artystyczną teatru Grotowskiego — twórcą scenografii był Jerzy Jeleński<sup>67</sup>. Scenografia do następnych premier: *Kaina* Byrona, *Kabaretu Błażeja Sartra* A. Kurczyny i *Misterium Buffo* Majakowskiego była dziełem kolejno: Jerzego Skarżyńskiego, Zygmunta Smańdzika oraz Wincentego Maszkowskiego (w oparciu o reprodukcje Hieronymusa Boscha)<sup>68</sup>.

Nie miejsce tu na bliższą charakterystykę pomysłów scenograficznych wyżej wymienionych przedstawień. Faktem jednak jest, że przy każdej nowej premierze ukazuje się na afiszu nazwisko scenografa. *Siakuntala* — piąta z kolei realizacja Teatru 13 Rzędów — dokonuje tutaj przełomu. Miast tradycyjnego terminu „scenografia” mówi się i pisze o „architekturze scenicznej”.

Początek współpracy z Jerzym Gurawskim jest jednocześnie początkiem eksperymentów i poszukiwań opolskich twórców w zakresie architektoniki sceny. Wszystkie następne premiery Teatru 13 Rzędów (z wyjątkiem *Akropolis* według dramatu Wyspiańskiego) będą nowymi próbami Gurawskiego funkcjonalnych i estetycznych rozwiązań zabudowy sceny; wydaje się, że termin „zabudowa sceny” jest niemal równoznacz-

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Spektakl rozgrywany był w tradycyjnym pokoju, gdzie ustawiono stół, wmontowano okna i drzwi, gdzie aktorzy przywdziewali kostiumy codzienne — realistyczne.

<sup>68</sup> Por. „Almanach Sceny Polskiej”, 1959/60, 1960/61, 1961/62.



ny z tym, co Grotowski rozumie przez „architekturę sceniczną”<sup>69</sup>. Już na premierze *Kaina* zlikwidowano kurtynę i część wydarzeń rozgrywała się pomiędzy fotelami, w przejściach przecinających salę na krzyż<sup>70</sup>, ale dopiero w *Siakuntali* zniósł Grotowski raz na zawsze podział na scenę i widownię. „Przebudowa tradycyjnego układu sali widowiskowej w niniejszym przedstawieniu ma na celu całkowite, dosłowne zniszczenie rampy oddzielającej zazwyczaj widza od aktora” — pisał Ludwik Flaszen<sup>71</sup>.

Polska prapremiera *Siakuntali* odbyła się w podłużnej, pomalowanej na czarno sali Teatru 13 Rzędów w Opolu, gdzie zbudowano drugie podium naprzeciw tego, które było pozostałością sceny, i na obu podiach ulokowano publiczność. Nie była to jeszcze — jak się zdaje — klasyczna scena Teatru Laboratorium, właściwa bowiem akcja rozgrywała się na zaimprovizowanej między podiami scenie środkowej, którą tylko w części burzyły dwa stanowiska jogów-komentatorów, usytuowane za plecami publiczności. Olgierd Jędrzejczyk twierdzi, że dramat był inscenizowany na „scenie centralnej”, zaś Jerzy Lau<sup>72</sup> pisze w tym miejscu o małej scenie „en rond”. Faktem jest, że scena usytuowana pośrodku sali była jednym z elementów zwiększających współuczestnictwo widza w spektaklu, jednak — mimo iż walnie w porównaniu ze sceną pudełkową zartarty — istnieje jeszcze i w scenie centralnej podział na scenę i widownię.

W inscenizacji *Siakuntali* w części tradycyjny układ sceny centralnej został rozbity. W następnych premierach (np. *Kordianie* Słowackiego, *Dziadach* Mickiewicza) akcja będzie rozgrywana już między krzesłami, wśród widzów i dopiero w tym wypadku będzie można mówić o scenie Teatru Laboratorium, gdzie terenem działania aktora jest cała sala, która równocześnie stanowi widownię<sup>73</sup>. Tyle o organizacji przestrzeni scenicznej w opolskiej *Siakuntali*.

<sup>69</sup> Wszystkie informacje za: tamże, 1960/61, 1961/62, 1962/63, 1963/64.

<sup>70</sup> Por. uwagi Z. Raszewskiego (*Teatr 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny”, 1964, nr 3, s. 235-242).

<sup>71</sup> Historycznie nie była to zupełna nowość w teatrze. Dużo wcześniej podobnych eksperymentów próbowali Fuchs i Craig. W Polsce pionierem, jak się wydaje, był tutaj Szymon Syrkus. Z. Strzelecki zamieszcza w *Polskiej plastyce teatralnej* (Warszawa 1963, t. II, nr 452-473) plan zabudowy sceny w *Godach weselnych* Schillera (1933) oraz zdjęcia scenografii z *Socco i Vanzetti* Blume'a. T. Kudliński (*Siakuntala biomechaniczna*, „Dziennik Polski”, 1961, nr 15, s. 4) pisze o rozrzuceniu planów między widownię w inscenizacji Tadeusza Kantora *Powrót Odysa*.

<sup>72</sup> *Poszukiwacze teatru środka*, „Argumenty”, 1961, nr 4, s. 6.

<sup>73</sup> Strzelecki w cytowanym już dziele (nr 1019, nr 1021) zamieszcza bardzo ciekawe plany sytuacyjne ukazujące organizację przestrzeni scenicznej w *Dziadach* i *Kordianie*. W inscenizacjach tych do najważniejszych urósł problem rozlokowa-

Trafnie zauważył Z. Strzelecki, że trudno mówić o tradycyjnie rozumianej „scenografii” w inscenizacjach Grotowskiego. Wystawienie dramatu Kalidasy w całej pełni potwierdza to spostrzeżenie. Praca architekta sceny (termin „zdjęty” z afisza) — Jerzego Gurawskiego polegała głównie na architektonicznej zabudowie sceny środkowej, gdzie rozgrywała się właściwa intryga dramatyczna. Architekturę tę tworzyły dwie naturalne bryły. Na podstawie posiadanych fotografii i wzmianek zamieszczanych w niektórych recenzjach możemy twierdzić, że były to bryły w swej konstrukcji zupełnie do siebie niepodobne. Pierwszą tworzyła olbrzymia półkula o kształcie bardzo zbliżonym do półkuli geometrycznej, z wyraźnie zaznaczonymi szwami dzielącymi bryłę idealnie na połowę. Drugi element architektury to dość wysoki słup, nieco zwężający się u góry, swą podstawą przylegający do krawędzi pierwszej konstrukcji.

Spośród 7 recenzentów jedynie Tadeusz Kudliński<sup>74</sup> zwrócił bliższą uwagę na zabudowę sceny w inscenizowanej *Siakuntali*. „Dwie bryły — jedna jak skorupa żółwia, druga pionowa jak kolumna, drzewo. W całości przyrząd do gry aktorskiej, surowy i bezbarwny”. Wydaje się, że Kudliński nie dostrzegł bardzo istotnych dla realizatorów spektaklu wartości semantycznych konstruowanych płaszczyzn. Współtwórca Teatru 13 Rzędów — Ludwik Flaszen<sup>75</sup> w *Regulaminie patrzenia dla widzów, a szczególnie recenzentów* (podkr. moje — J. C.) twierdzi: „scenografia jest »dwufazowa«, kojarzy symbolikę snu („freudowska” forma w centrum sceny) z symboliką dziecięcą (kostiumy projektowane przez dzieci)”. W swoim *Wstępie do psychoanalizy* Zygmunt Freud<sup>76</sup> podaje znaczenie najważniejszych symboli sennych. Okazuje się, że obie konstrukcje Jerzego Gurawskiego należą do powszechnie zrozumiałych męskich symboli płciowych. Tłumaczenie takie nie jest bez znaczenia, gdy weźmiemy pod uwagę podtytuł opolskiego przedstawienia: *E r o t y k staroindyjski w 2 aktach* (podkr. moje — J. C.). Widać więc, że „scenografia” Gurawskiego to nie tylko „przyrząd do gry aktorskiej”, to również element inscenizacji nośny semantycznie. Na koniec należy jeszcze stwierdzić, że bryły architektoniczne nie zajmowały całego „planu” gry, tylko bowiem niektóre partie *Siakuntali* były rozgrywane na „skorupie”, co jednocześnie determinowało w bardzo poważnym stopniu ruch sce-

---

nia miejsc. Spektakle były rozgrywane dosłownie wśród widzów. Szczególnie w drugiej z wymienionych tu inscenizacji wejście aktorów „w publiczność” jest bardzo widoczne. Wykonawcy wygłaszali swoje kwestie siedząc na łóżku obok zdezorientowanych często „gości”.

<sup>74</sup> Art. cyt., s. 6.

<sup>75</sup> *Ragulamin*.

<sup>76</sup> Warszawa 1958, s. 131 oraz tenże, *O marzeniu sennym*, Warszawa 1938, s. 54.

niczny aktora; wiele zaś sytuacji dramatycznych dokonywało się na płaskiej podłodze.

Cytowaliśmy wyżej zdania L. Flaszena dotyczące kostiumów w przedstawieniu. Kostium to obok tradycyjnie rozumianej dekoracji i rekwizytu trzeci element scenograficzny. W inscenizacji opolskiej kostiuny są dziełem... dzieci ze Szkoły Sztuk Plastycznych w Opolu z klasy prof. W. Maszkowskiego. Jest to pierwszy bodaj w Polsce eksperyment tego typu<sup>77</sup>. Projektowane przez dzieci kostiuny wykonane jednak zostały przez pracownię techniczną teatru. Jerzy Lau pisze, że kostiuny przy całej fantastyczności są wesołą stylizacją na orientalizm. Stylizacja to pewnie intuicyjnie trafiona, bo trudno od uczniów Maszkowskiego wymagać znajomości hinduskich wzorców.

Przede wszystkim nic nie możemy powiedzieć o kolorystyce kostiumu, chyba tylko za recenzentem, że „kostiuny były bajecznie kolorowe”. Trudno też sądzić, aby kostium w sposób jednoznaczny realizował określoną konwencję malarską, aby odwoływał do autentycznych wzorców kostiumów staroindyjskich — dzieci projektowały bowiem tylko w oparciu o własną wyobraźnię twórczą. Przy takich założeniach oczywiście najbogatszy i najbardziej kolorowy musiał okazać się strój króla Duszjanty. Wymieńmy choćby parę jego elementów<sup>78</sup>. Na głowie starannie ułożony turban. Twarz bardzo intensywnie ucharakteryzowana; czarne, grube podkreślenia brwi, nosa i ust. Kostium wyraźnie dwuczęściowy. „Koszula” pod szyją ściągana z podwójnie bufiastym, krótkim rękawem w jasnym kolorze z dużymi czarnymi plamami. Boki wykonane z tkaniny „rysej” (biel bardzo mocno zakrapiana czarnymi cętkami), na piersiach klin czarny, zwężający się u pasa. Dół kostiumu tworzą piżamowe spodnie sięgające łydek, w dwóch kontrastujących kolorach (jasnym i ciemnym). Na nogach ciemne „wywrotki”. Charakterystyczna jest zmiana kostiumu przez Duszjantę w trakcie trwania spektaklu (np. w scenie miłosnej z Siakuntalą, w czasie pogoni za gazelą), kiedy to Król przywdział długą szatę, zdobną w złociste pasy. Z uwagi na niedoskonałość nielicznych kopii zdjęć i brak jakichkolwiek informacji w recenzjach nie potrafimy uzasadnić takich zmian. Możemy jedynie stawiać hipotezy na podstawie zawartych w tekście dramatycznym wskazówek scenograficznych.

Siakuntala — ukochana Duszjanty — ubrana jest barwnie i zupełnie inaczej niżli pozostałe postacie kobiece. Długie, ciemne włosy, zaczesane do tyłu. Twarz, podobnie jak u Króla, mocno „podkreślona” czarną kred-

<sup>77</sup> Patrz uwagi Flaszena w *Regulaminie*.

<sup>78</sup> Opis (uzupełniony w części relacjami L. Flaszena) na podstawie zdjęć z programu *Materiały — dyskusje* oraz fotografii znajdujących się w Instytucie Sztuki w Warszawie.

ką. Bransolety przy łokciach. Kostium dwuczęściowy. „Góra” z krótkim rękawem zakończonym wypustką w grochy, podobnie u szyi. Czarny gruby pas na biodrach oraz dwie duże, ciemne tarcze na piersiach. Dół kostiumu tworzą długie, wąskie, nie połączone z sobą, przyczepione do pasa „liście” o jasnym kolorze, każdy zakropiony w regularnych odstępach czarnymi niewielkimi krążkami. Jest to jedyny kostium Siakuntali.

W przeciwieństwie do przedstawionych tu kostiumów pary głównych bohaterów pozostałe ubiory są dużo mniej skomplikowane i kolorystycznie uboższe. Jogowie ubrani są w długie jasne togi, przepasane czarnym szerokim pasem. Głowy owinięte w turban (również jasno-szary, lecz mniej wytworny niż u Króla), spod którego spada kaptur-peleryna.

Prawa ręka Duszjanty — Wesolek ma na głowie ciemną obcisłą czapkę. Kostium ciemny z dużym dekoltem i długimi rękawami, z przodu krótki, z tyłu dużo dłuższy. Zdobne, jasne paski tworzą trójkąt na piersiach.

Długie blond włosy ma Gazela. Ciemny kostium do kolan, dość duży dekolt; malunek twarzy niemal niewidoczny.

Przyjaciółki Siakuntali — Prijamwada i Anasuja — mają odkryte głowy. Anasuja ubrana w bardzo kusą sukienkę z dużym dekoltem. Mało ozdób. Prijamwada — jasny prosty kostium, spodnie. Ubiór Dyrektora przypomina czarny habit, tyle że z dużym wykrojem. Nie posiadamy, niestety, fotografii Rybaka.

Podane tu informacje o kostiumach są — jak widać — niepełne. Kostium w inscenizacji *Siakuntali* jest jedynie fantastycznym, prawdziwym wyrazem symboliki dziecięcej<sup>79</sup>. Nie może być, rzecz jasna, mowy o synchronizacji kostiumu z architekturą sceniczną. Przeciwnie, trudno o wyraźniejszy kontrast. Z jednej strony szarość i prostota geometrycznych konstrukcji, z drugiej „bajeczna fantastyka” i kolorowość; skomplikowana, ukryta symbolika marzeń sennych obok symboliki wyobrażeń dziecięcych; „intelektualizm” i naiwność.

Przedstawione wyżej informacje i próby analiz dotyczyły w całości tego, co zwykliśmy nazywać „scenografią”. Próbowaliśmy kolejno przyrzec się organizacji przestrzeni teatralnej, poruszaliśmy bardzo specyficzną dla teatru Grotowskiego problematykę architektury sceniczej, która jakby zastąpiła tradycyjnie rozumianą dekorację; wreszcie część naszych rozważań dotyczyła kostiumu. Nietrudno zauważyć, że brak w tym wszystkim informacji o rekwizycie scenicznym. Rekwizyt jako element scenograficzny właściwie w omawianej tu inscenizacji nie istnieje; jest

<sup>79</sup> Można by, interpretując kostiumy *Siakuntali* „dorośle”, doszukać się aluzji erotycznych (np. nader częste dekolty, minispódniczka Prijamwady), jednak wydaje się, że naczelną zasadą przy komponowaniu kostiumu było jego skomplikowanie i swoista hierarchizacja postaci dramatu (najwyżej król, najniżej sługa).

on „grany” przez aktorów, co każe rozpatrywać problem rekwizytu w kategoriach ruchu i gestu scenicznego. Rola antynaturalistycznej „scenografii” w inscenizacji *Siakuntali*, jako samodzielnego tworzywa teatralnego, nie jest zbyt duża. Następne przedstawienia Teatru 13 Rzędów będą szły w kierunku zupełnej niemal likwidacji jakiegokolwiek oprawy scenograficznej.

### C) PROBLEMATYKA AKTORA

Problematyka aktora jest dla teatru Jerzego Grotowskiego problematyką naczelną. Według L. Flaszena<sup>80</sup> załączkową komórką teatru jest aktor i widz, reszta pełni jedynie funkcje służebne i pomocnicze. Teatr to niepodzielne królestwo aktora, który „stanowi w przedstawieniu materię i formę, kształt i treść, alfę i omegę wyrazistości”; jest dla Grotowskiego tym, czym dla współczesnej poezji metafora<sup>81</sup>. Po przeniesieniu Teatru 13 Rzędów do Wrocławia pełna jego nazwa brzmi: Teatr Laboratorium. Instytut Badań Metody Aktorskiej.

Program ćwiczeń aktorskich Teatru Laboratorium korzysta z istniejących już systemów aktorstwa europejskiego i orientalnego, a także z praktyk jogi<sup>82</sup> (podkr. moje — J. C.).

Teatralna gra jest dla J. Grotowskiego uroczystym aktem zbiorowego samopoznania. Istota jej zasadza się — jak się zdaje — na stworzeniu żywej więzi międzyludzkiej. Artysta twierdzi, że więź ta jest podstawowym tworzywem teatralnym. Zmierzając do daleko posuniętej wyrazistości fizycznej uznaje prymat duchowości nad „akcją cielesną”; w grze ciała widzi tylko manifestację jego unicestwienia. Proces ten, nazwany procesem penetracji duchowej, przybierać musi często charakter ekscesu, aktu psychicznego maksimum, co prowadzi do przeżyć kathartycznych<sup>83</sup>.

W inscenizacji *Siakuntali* wziął udział niemal cały zespół aktorski,

<sup>80</sup> O metodzie aktorskiej, W: *Teatr Laboratorium 13 Rzędów*, Wrocław 1965 (program).

<sup>81</sup> Teatr Laboratorium doczekał się już monografii zagranicznych, w których główną uwagę skupiono na eksperymentach w zakresie metody aktorskiej (zob. E. Barba, *Alla ricerca del Teatro Perduto*, Padwa 1965 oraz R. Temkine, *Grotowski*, Lausanne 1970).

<sup>82</sup> W zakresie metody aktorskiej najbliżsi są Grotowskiemu Stanisławski i Wachtangow. Dla Stanisławskiego rodzenie się to proces organiczny. Wielki reformator teatru rosyjskiego zalecał wszelkimi środkami ochraniać twórczą wolę i wyobraźnię aktora od wszelkiego przymusu i poświęcić wiele uwagi najbardziej twórczemu ujawnianiu jego indywidualności (por. K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, Warszawa 1953). Tezy Stanisławskiego powtórzył zwolennik „temperamentu z głębi” J. Wachtangow (*Poszukiwania*. Przekład H. Bieniewskiego, Warszawa 1967, s. 19).

<sup>83</sup> Por. uwagi L. Flaszena (*Polskie Laboratorium*, „Polska”, 1966, nr 1 s. 10).

jakim aktualnie dysponował Jerzy Grotowski. Obsada przedstawienia wyglądała następująco:

Siakuntala	—	Rena Mirecka
Król Duszjanta	—	Zygmunt Molik
Wesołek	—	Antoni Jahołkowski
Anasuja	—	Barbara Barska
Prijamwada	—	Ewa Lubowiecka
Rybak	—	Antoni Jahołkowski
Jog I	—	Andrzej Bielski
Jog II	—	Adam Kurczyna

Jest to zespół bardzo szczupły, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że w tekście dramatu występują imiennie aż 34 osoby oraz pustelnicy, uczniowie, dworzanie i świta królewska.

W sztuce nie brali udziału aktorzy-statyści, choć role te, podobno z dużym powodzeniem, powierzono publiczności. Znamienne, że reżyser przydzielał jednemu aktorowi kilka ról. Przede wszystkim dwie różne kreacje stworzył Antoni Jahołkowski (jako Wesołek i jako Rybak). Z posiadanych materiałów możemy wnioskować, że któryś z aktorów musiał dublować rolę Dyrektora (może sam Z. Molik?); Rena Mirecka (Siakuntala) była jednocześnie „Główną Aktorką”, co jednak znajduje uzasadnienie w tekście dramatu Kalidasy<sup>84</sup>.

Choć uwagi recenzentów o aktorstwie w *Siakuntali* są bardzo ogólne i niepełne, postaramy się (głównie na podstawie fotokopii) zanalizować bliżej intonację głosową oraz mimikę, gest i ruch sceniczny aktora.

Słowo sceniczne potraktowane zostało bardzo umownie. Ma ono być nie tylko nosicielem znaczeń, przekaznikiem treści, lecz winno również grać swym walorem dźwiękowym, układać się w plamy dźwiękowe, grać sztucznością [podkr. moje — J. C.]<sup>85</sup>.

Ulubionym środkiem Grotowskiego stały się sztucznie komponowane sposoby mówienia. Skala głosowych możliwości aktorów Teatru 13 Rzędów jest bardzo rozległa<sup>86</sup>; „operują oni ustawicznie całą gamą tonacji

<sup>84</sup> Podobne eksperymenty stosował Grotowski wcześniej. Po premierze *Misterium Buffo* A. Falkowski (*Sens istnienia herezji*, „Współczesność”, 1961, nr 10, s. 4) pisał: „[...] sześciu aktorów gra wszystko, aktorka rozpoczynająca obecność na scenie jako Dama, za chwilę powróci jako buntujący się »Nieczysty«, będzie Diabłem i Aniołem, telefonem”.

<sup>85</sup> Flaszen, *Regulamin*.

<sup>86</sup> Poprzez nieustanne, żmudne treningi niemal każdy aktor Grotowskiego może dysponować głosem potylicznym, krtniowym, brzuszny, głosem „nosowym”. Molik i Mirecka potrafią mówić na długim wydechu, wprowadzać ciało w głosową wibrację.

głosowych, ingerencji muzycznych, od szeptu do krzyku, od rzadko wydłużającej brzmienia każdego słowa prostoty do monotonnego zawołania” — pisał, w odniesieniu do innych przedstawień Grotowskiego, Zbigniew Raszewski. Jerzy Lau mówi o „swoistej architekturze dźwięków, języków i śpiewów”<sup>87</sup>. Recenzent „Sztandaru Młodych” widzi w sposobie podawania słowa odwołanie się do indyjskich nautranów, czyli zaklęć; twierdzi, że słowo w *Siakuntali* to przede wszystkim dźwięk<sup>88</sup>.

Wprowadzenie partii śpiewanych<sup>89</sup> — to kolejny przykład realizacji podstawowych kanonów teatru indyjskiego w opolskim przedstawieniu. Na koniec uwag o brzmieniach słownych podkreślić trzeba świadome wypowiedzianie niektórych kwestii w tonie sakralnym, oscylującym na pograniczu powagi i śmieszności. Charakterystyczne dla Grotowskiego przemykanie aluzji liturgicznych w sposobie mówienia poparte jest zwykle odpowiednim tekstem i gestyką<sup>90</sup>.

Chyba tylko poprzez sfilmowanie przedstawienia byłoby możliwe w miarę pełne i prawdziwe ukazanie mimiki, gestu czy ruchu scenicznego aktora. W wypadku *Siakuntali* musimy ograniczyć się do pobieżnej analizy kilku zaledwie sytuacji dramatycznych. Ogólnie stwierdzić można, że wszyscy prawie recenzenci widzą wpływ obrzędowego tańca indyjskiego i innych tanecznych układów orientalnych na kształtowanie się ruchu i gestu scenicznego w przedstawieniu. O. Jędrzejczyk<sup>91</sup> pisze: „Grotowski zgodnie z tradycją teatru indyjskiego schematyzuje ruch sceniczny, nadaje mu formę czysto groteskową”. Nie sposób oprzeć się pokusie zacytowania wypowiedzi współtwórcy spektaklu, Ludwika Fla-szena<sup>92</sup>:

Rytm przedstawienia jest dwufazowy: Faza „transu” to bezruch, stanowiący groteskowe przetworzenie postaw jogów. Faza „konwencjonalna” to ruch (pełen gracji, etykietalny), ruch wszystkich aktorów, nawet jeśli prawdopodobieństwo psychologiczne wymagałoby bezruchu. Wymiana i następstwo tych faz stwarzać mają rytm przedstawienia.

Zasada kontrastu, przeciwstawień i zupełnego poniechania „iluzyjności” i tutaj okazała się najważniejsza.

<sup>87</sup> Lau, art. cyt., s. 6.

<sup>88</sup> M. L., *Cudzoziemka w Opolu*, „Sztandar Młodych”, 1961, nr 5, s. 2.

<sup>89</sup> Sugestywnie opisał wkład intonacyjnej struktury wypowiedzi w budowę klimatu widowisk Grotowskiego Z. Raszewski. Szczególne wrażenie robiły na widzach partie będące muzycznymi wariacjami, improwizacją na temat, dźwięki rzeczy i zwierząt. „Jest to świetnie skomponowany koncert na głos Matki Natury. Człowiekowi robi się trochę nieswojo, kiedy widzi, że ten głos dobywa się z ludzkich kształtów”.

<sup>90</sup> Flaszén. *Regulamin*.

<sup>91</sup> Art. cyt., s. 6.

<sup>92</sup> *Regulamin*.

Grotowski w inscenizacji *Siakuntali* zwraca szczególną uwagę na „grę” mięśni twarzy, oczu. Skala tradycyjnie rozumianych układów mimicznych jest bardzo rozległa. Od drwiny i złośliwej śmieszności poprzez skupienie, osłupienie, wstydlivość, umęczenie, wesołość, wściekłość do trwożliwości i powagi (zastrzec trzeba, że bardzo często artykulacja głosowa warunkuje szereg znaków mimicznych). Z reguły są to układy „przerysowane”, z patosem schematyzowane; nie mamy tu do czynienia z mimiką spontaniczną, lecz świadomie wyreżyserowaną maską. W wypadku Króla Duszjanty i Siakuntali charakteryzacja (czarne linie podkreślające rysy) naznacza „kreacje mimiczne”, odbiera im wszelką prawdziwość psychologiczną, teatralizuje.

Sposoby opisu znaczeń gestyki teatralnej nie zostały jeszcze ustalone. Teoretycy teatru postulują tutaj różne rozwiązania<sup>93</sup>. Pewna jest tylko znakowość gestu teatralnego i dynamika jego funkcji semantycznych<sup>94</sup>. W inscenizacji Grotowskiego gestyka teatralna — ze względu chociażby na jej integralny związek z aktorem — odgrywa rolę decydującą. Trudność określenia funkcji i znaczenia partii mimicznych w opolskiej *Siakuntali* jest podwójna. Niewielka liczba posiadanych zdjęć to pierwsza trudność. Ukazują one jedynie niektóre „zastygłe” (nie można twierdzić, że charakterystyczne dla spektaklu) układy gestyki scenicznej. Nic nie wiemy o ruchu scenicznym, o przemieszczaniach się postaci. Druga trudność, zasygnalizowana już na wstępie, związana jest ze znalezieniem adekwatnego kryterium szyfrowania znaczeń. Celowe wydaje się zestawienie gestyki teatralnej spektaklu z gestyką określonego stylu teatru (tutaj będzie to oczywiście styl teatru orientального, hinduskiego). Takie potraktowanie zagadnienia wymaga jednak dość dobrej znajomości indyjskich traktatów teatralnych (często nie tłumaczonych na języki europejskie). Dlatego nie zawsze będziemy mogli powiedzieć, w jakim stopniu prezentowane układy mimiczne realizują teoretyczne wskazania sztuki starohinduskiej, w jakim zaś są dowolnym, groteskowo „zorganizowanym” przez reżysera „orientalizmem”. Cytowaliśmy wyżej wypowiedzi świadczące o wykorzystaniu w inscenizacji elementów ludowego tańca indyjskiego i układów jogi. Możemy jednak równie zasadnie dopatrywać się tu konwencjonalnych gestów ze świata pozateatralnego. Dlatego charakteryzując gestykę teatralną inscenizacji, skupimy się głównie na dwóch kręgach zagadnień: 1. Po pierwsze wskażemy sceny, które w mniejszym lub większym stopniu realizują specyficznie pojętą stylistykę teatru in-

<sup>93</sup> S. Skwarczyńska (*Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 56-76) wyróżnia 6 kryteriów badania semantyki gestu: m. in. charakter „inwencyjny” twórcy gestu, estetykę plastyczną gestu, zgodność gestu z konwencją ustaloną dla gatunków dramatycznych itp.

<sup>94</sup> Por. T. Kowzan, *Znak w teatrze*, „Dialog”, 1969, nr 3.



dyjskiego bądź dokonują świadomej transpozycji tejsze. 2. Z drugiej strony będziemy próbowali charakteryzować te układy, które wyraźnie nawiązują do skonwencjonalizowanych, codziennych znaków mimicznych.

Rozpoczynające spektakl sceny (rozmowa Dyrektora z Główną Aktorką) w sposób jednoznaczny odwołują do hinduskiego systemu jogi. Święte słowa Boga — Sziwy zarówno Aktorka, jak i Dyrektor wypowiadają „stojąc do góry nogami”. Nie jest to klasyczne stanie na głowie (vigari-takarani), jedna z podstawowych figur układu jogistycznego<sup>95</sup>. Grotowski udziwnia orientalistyczną gestykę poprzez skomplikowanie figury (inny układ nóg, podparcie ręką, przekrzywienie głowy). Tak prezentowane systemy nie są oczywiście sportowym pokazem jogów, lecz wyrażoną parodią. Inscenizator *Siakuntali* dąży do prezentacji jak największej liczby różnych układów, nie zwracając często uwagi na autentyczne wzory. I tak, w następnej sytuacji scenicznej tytułowa bohaterka układem rąk „przywołuje” figurę zwaną „makarasana”, zaś jej turecki siad to nic innego tylko klasyczna — Agneyi Dharanamudra; jak widać, pomieszanie elementów z dwóch różnych figur jogi. Rodowód kolejnych układów „orientalnych” jest trudniejszy do wykrycia.

W rozmowie zakochanej Siakuntali z przyjaciółkami (Anasują i Prijamwadą) można by w ułożeniu ciała bohaterki widzieć częściową realizację pozycji zwanej „matsyasana”, z drugiej jednak strony — i takie widzenie jest tu chyba właściwe — leżąca „posągowo”, na wznak Siakuntala z założonymi na piersiach rękami przypomina postać ułożoną w trumnie, co zresztą znajduje potwierdzenie w tekście — Siakuntala do przyjaciółek:

Starajcie się wzbudzić współczucie Króla.  
Inaczej, ach, inaczej niedługo już będziecie musiały  
złożyć dla mnie ofiarę żalobną (akt III, s. 59).

Dwutorowo pewnie trzeba interpretować scenę miłości bohaterki z Królem Duszjąntą. Fotografia przedstawia akt miłosny. Tutaj jednak układ mimiczny jest jak najdalszy od konwencjonalnych wyobrażeń. Kochankowie stoją od siebie dość daleko, wygięte w „pałak” ciała zespalają się poprzez... dotyk głów i wyciągniętych możliwie najdalej rąk. W jakim stopniu gest ten jest nawiązaniem do systemów mimicznych teatru indyjskiego, trudno powiedzieć. Pewne jest, że układ to nie z „tego świata” i reakcja widowni musiała być jednoznaczna.

Druga faza przedstawionej tu sytuacji scenicznej to postaci jogów i gazeli. W czasie gdy Król z Siakuntalą „oddają się miłości”<sup>96</sup>, jogo-

<sup>95</sup> R. Schmidt, *Fakire und Fakirtum im alten und modernen Indien*, Berlin 1907.

<sup>96</sup> Cytat wyjęty z fragmentów didaskaliów scenariusza teatralnego (program).

wie odwracają wzrok; jest to sztuczny, wyreżyserowany gest pokory i wstydu, ze spuszczonej oczami i „po bożemu” złożonymi rękami — słowem, typowa postawa zgorszonego świętoszka. Gazela „stoi melancholijna”.

Zaprezentowane wyżej w całości zdarzenie teatralne ukazuje bardzo wyraźnie naczelną zasadę organizacji gestyki u Grotowskiego. Zasadą tą jest kontrast. Od wymyślnych, zupełnie niezrozumiałych dla widza trawestacji indyjskich układów mimicznych — do gestów tradycyjnych, codziennych. Stałą tendencją opolskiej inscenizacji jest schematyzacja ruchu, co bezpośrednio wpływa z konwencji teatru indyjskiego. Przykładem może być choćby postać wzburzonego Króla, którego dom nawiedziły złośliwe demony.

Ruchy nieco „pajacowate”, bardzo eksponowane ręce, „skokowy krok”. Wszystko ostre, nie wykończone. Nie potrafimy również dowiedzieć, w jakim stopniu gestyka sceny „błuznierczej” jest eksploatowaniem hinduskich wzorców. Skomplikowanie „złamane” postaci Króla i Siakuntali z drwiąco uśmiechniętymi twarzami grożą Ojcu Sziwie.

Interesująco, w sposób dosłowny rozegrał Grotowski sceny fantastyczne, „wycieczkę” Duszjanty w świat demonów. Król dostaje się „wyżej”, w zaświaty, na barkach swego sługi — Wesółka. Efekty to parodystyczne, jeśli zważymy, z jak wielką powagą i lirycznym uniesieniem wyobrażał sobie tę scenę Kalidasa.

Pisaliśmy już przy rozwiązywaniu problemów scenografii o „granym” przez aktorów rekwizycie. Ze względu na brak obszerniejszej dokumentacji tezę tę możemy poprzeć tylko jednym przykładem. Przebywając na polowaniu Król Duszjanta zapędził się swym rydwanem w głąb lasu za gazelą. U Grotowskiego rydwan został „zagrany” przez Wesółka i Króla, co zresztą ułatwiła im półkulista architektura sceny. Wesółek klęczy z maksymalnie wychylonym tułowiem do przodu, podane w tył ręce tworzą jakby lejce, które trzyma stojący, wychylony do tyłu Król — woźnica. Cały układ na zasadzie bezpośrednich skojarzeń (podtrzymywanych jeszcze przez słowo) odwołuje widza do realnej rzeczywistości. W scenie tej warto jeszcze przyjrzeć się kreowanej postaci gazeli, która konwencjonalnym ułożeniem nóg i rąk przypomina sylwetką uciekającą sarnę.

Nadto wykorzystał Grotowski szereg innych formalnych znaków, które — według O. Jędrzejczyka — mają „pokrycie” w geście scenicznym teatru Wschodu. Król, podsłuchując rozmowę Siakuntali z przyjaciółkami, przykłada do uszu dłoń i porusza nimi niby płetwami. Podobnie ukochana Duszjanty wyciągniętymi i drżącymi rękami „ukazuje” uczucie miłości, jakie żywi wobec Króla. Efekt komediowy jest tu pewny.

W inscenizacjach, gdzie podział na scenę i widownię praktycznie nie istnieje, problem aktora w bardzo poważnym stopniu związany jest z problematyką widza.

W *Siakuntali* widz osaczony przez aktorów (za plecami publiczności usytuowane były stanowiska komentatorów) nie czuje się biernym świadkiem wydarzeń, lecz czynnym uczestnikiem „obrzędu rozgrywanego się przecież w centrum widowni”<sup>97</sup>. Jednocześnie poszczególne grupy widzów są traktowane jak aktorzy-statyści (przedstawiają pułstelników, dworaków).

Krytycy bardzo różnie oceniali grę aktorską w inscenizacji Grotowskiego. W swych recenzjach najczęściej miejsca aktorowi poświęcił Olgierd Jędrzejczyk i Tadeusz Kudliński, wzmianki zamieścił L. C. ze „Sztandaru Młodych” oraz Bogdan Bąk. Pełen zachwytu dla głównych wykonawców był Jędrzejczyk: [...] znakomicie sprawny Molik [...] i Rena Mirecka umieją doskonale z systemu nieoczekiwanych zawiesznień głosu i pokrzykiwań przeskoczyć po prostu w atmosferę prawdziwej poezji recytowanej z dużym mistrzostwem”. Z kolei T. Kudliński w „biomechanicznej” — jak to on nazywa — karkołomnej, akrobatycznej fakturze gry widzi przyczynę nieczystego wygłaszania słowa. Zygmunt Molik, budzący podziw nadzwyczajną sprawnością fizyczną, był — według Kudlińskiego — „zbyt nasilony”.

Znamienne są określenia, jakie przypisał krytyk parze bohaterów:

Mirecka — przestraszona Naiwna z wodewilu,

Molik — cukrowy błazen.

Zastrzeżenia co do gry Mireckiej wnosi B. Bąk twierdząc, że była „dosłowna i realna” w drugiej części spektaklu, co klóciło się z kompozycją całości.

Powszechne uznanie zyskały Barbara Barska i Ewa Lubowiecka za role Anasuji i Prijamwady. Jędrzejczyk, podkreślając szczęśliwy wybór reżysera, pisze, że ich „emploi” sceniczne zgodne jest z tekstem, który określa te role jako postaci młode i piękne<sup>98</sup>. Kudliński twierdzi, że towarzyszki *Siakuntali* najczęściej wniosły nastroju indyjskiego, szczególnie w eksponowaniu przyrody. Pozytywne opinie („za swobodę interpretacji” i „nerw komiczny”) zebrał Antoni Jahołkowski oraz Adam Kurczyna. Posągowi komentatorzy (inaczej Jogowie) odznaczy-

<sup>97</sup> Flaśzen, *Regulamin*.

<sup>98</sup> Z takiego sformułowania możemy sądzić, że autor nie bardzo rozumiał pojęcie, według niego bowiem młodość i piękno to „emploi” Lubowieckiej i Barskiej.

li się „czystością wygłaszania i [...] ponurym wyciem w przerwach, co wyrażało arystotelesowską litość i strach”<sup>99</sup>.

Analizowaliśmy kolejno poszczególne tworzywa budujące kształt teatralny *Siakuntali*. Mówiliśmy o tekście, rozwiązywaliśmy problemy scenografii i kostiumu; następnie dużą partię pracy poświęciliśmy aktorowi (tutaj problematyka: intonacji głosowej, mimiki, gestyki i ruchu scenicznego oraz ocena gry aktorskiej).

Zupełny brak informacji o świetle uniemożliwia wszelkie próby interpretacji w tym aspekcie. Sądzić należy, że oświetlenie nie odgrywało istotniejszej roli w spektaklu Grotowskiego, skoro żaden z recenzentów nie zwrócił na nie uwagi<sup>100</sup>.

Podobnie z muzyką. W inscenizacji nie zastosowano tzw. muzyki mechanicznej. Możemy przypuszczać, że Grotowski dużą wagę przywiązywał do naturalnych efektów dźwiękowych (odgłosy kroków, szelst, rytmiczne uderzenia) oraz — o czym pisano już i wyżej — organizował swoiste wariacje muzyczne w obrębie brzmień słownych.

\*

Polska prapremiera *Siakuntali* w Teatrze 13 Rzędów w Opolu była wielkim osiągnięciem repertuarowym. Dramat Kalidasy, inscenizowany dużo wcześniej niemal na wszystkich ważniejszych scenach europejskich, doczekał się polskiej realizacji. Realizacja to szczególna. Podobnie jak w Rosji, wystawienia arcydzieła Kalidasy podjął się teatr kameralny, dopiero co wkraczający na drogę twórczych eksperymentów. Inscenizacja *Siakuntali* stała się więc manifestem, demonstracją źródeł, z jakich czerpie stylistyka Teatru 13 Rzędów, i wywarła wpływ na wszystkie późniejsze dokonania sceniczne Jerzego Grotowskiego<sup>101</sup>.

Znając wcześniejsze wystawienia, nietrudno było przewidzieć, jakimi zasadami będzie się kierował reżyser przy nowej inscenizacji. Sygnalizowane niejednokrotnie stałe tendencje Grotowskiego do ukazywania świata w „krzywym zwierciadle”, do ujęć groteskowych, które bardzo często służą mocniejszemu wyeksponowaniu określonych treści czy form wyrazu, znalazły pełną egzemplifikację. Spektakl został pomyślany jako parodia tradycyjnych wzorów sztuki staroindyjskiej (parodia tekstów i idei, parodia kostiumu, gestu i mimiki, wreszcie parodia ogólnych wyobrażeń o Indiach).

*Siakuntala*, odczytana jako komedia erotyczna o zabarwieniu mi-

<sup>99</sup> „Szczupłość” wypowiedzianych uwag o aktorze podyktowana jest — jak myśle — trudnościami ze znalezieniem odpowiedniego klucza interpretacyjnego.

<sup>100</sup> Potwierdził to w rozmowie o *Siakuntali* J. Grotowski.

<sup>101</sup> Por. T a i r o w, dz. cyt., wstęp.

stycznym — określenie to trochę dziwne, ale chyba najbliższe prawdy — zyskała w Opolu charakter spektaklu obrzędowego, rytualnego. Wi-doczne to jest nie tylko w sięganiu po tematykę ogólnoludzką (Bóg—człowiek—miłość), lecz przede wszystkim w zastosowaniu całego alfa-betu znaków umownych, świadomie schematyzowanych.

Zachowano w przedstawieniu tradycyjną recytację modlitwy (nandi) oraz prolog (rozmowa Dyrektora z Aktorką). Scena w przerwie między aktami wzorem teatru staroindyjskiego nie była pusta. Jeszcze wyraźniej dostrzec można „indyjskość” inscenizacji przy analizie tzw. „środków formalnych”. Grotowski po raz pierwszy w *Siakuntali* definitywnie znosi podział na scenę i widownię. Wszystkie następne spektakle Teatru Laboratorium będą realizowane na scenie otwartej, co jest wyraźnym nawiązaniem do staroindyjskich praktyk scenicznych, gdzie brak było kurtyny oddzielającej widownię od sceny; istniała jedynie zasłona broniąca wglądu do garderoby<sup>102</sup>.

Prekursorskie w stosunku do późniejszych dokonani scenicznych okazały się rozwiązania scenograficzne w *Siakuntali*, które w konsekwencji (np. w najnowszym spaktaklu *Apocalypsis cum Figuris*) doprowadziły do zupełnej eliminacji elementów dekoracji<sup>103</sup>. Inscenizacja dramatu Kalidasy była pierwszą inscenizacją w historii Teatru 13 Rzędów bez udziału scenografa, którego rolę przejął architekt sceny. Praca Jerzego Gurawskiego — stałego odtąd współpracownika teatru — będzie w głównej mierze ograniczała się do funkcjonalnej organizacji przestrzeni scenicznej. I tutaj wkład tradycji staroindyjskiej jest niewątpliwym. Organizowany w pierwszych wiekach po Chrystusie teatr Hindusów był teatrem wędrownym. Brakiem stałego budynku teatralnego motywuje się niektóre właściwości techniki scenicznej, m. in. niemal zupełny brak dekoracji, której wizja była przekazywana słowem oraz grą mimiczną. W tym ostatnim aspekcie przedstawienie *Siakuntali* dokonało prawdziwego przewrotu. Grotowski wprowadził na stałe, za teatrem starohinduskim, zasadę stylizacji i umowności ruchu, co bardzo mocno podkreśla „obrzędowość” jego spektakli. Rzeczą ważną jest, że układy mimiczne (również we wszystkich późniejszych przedstawieniach) nie są uzupełnieniem, ilustracją mówionego słowa, lecz — jak się wydaje — pełnią rolę równorzędnego środka artystycznej ekspresji. W inscenizacji *Siakuntali* najważniejsze w zakresie mimiki są — podobnie jak w teatrze staroindyjskim — konwencjonalne figury rąk, dłoni, palców oraz nóg. W następnych spektaklach twórca Teatru La-

<sup>102</sup> Taką deklarację złożył nawet Flaszén w *Regulaminié*.

<sup>103</sup> Por. S. Schayer, *Klasyczny teatr indyjski*, „Scena Polska”, 1924, z. 1, s. 9, a także *Institute of actor's Research Laboratory Theatre. Apocalypsis cum Figuris* (program).

boratorium „rozpisze” schematyczność i umowność w zakresie gestyki w sposób bardziej zdecydowany. (W *Apocalypsis* niemal każda z postaci porusza się sobie tylko charakterystycznym „chodem”).

Pod jednym jeszcze względem inscenizacja *Siakuntali* okazała się pionierską. Była mianowicie pierwszym spektaklem Grotowskiego (obok *Misterium Buffo*), gdzie zrezygnowano z muzyki mechanicznej. Dwa wcześniejsze przedstawienia — *Orfeusz* według J. Cocteau i *Kain* według Byrona — były „ilustrowane muzycznie” przez Jerzego Kaszyckiego<sup>104</sup>. W żadnej następnej premierze Teatru 13 Rzędów muzyka mechaniczna nie znalazła już zastosowania, lecz zastępowana była (znowu na wzór teatru staroindyjskiego) „recytacjami” muzycznymi oraz starannie wyreżyserowanymi naturalnymi efektami dźwiękowymi.

Wszyscy recenzenci spektaklu byli zgodni co do tego, że jest to przedstawienie ciekawe. Jerzy Lau<sup>105</sup> określił spektakl jako „piękną, indyjską baśń miłosną, która trafia do nas raczej w postaci filozoficznej rozprawki, intelektualnej zabawy [podkr. moje — J. C.]”; złą stroną widział on w nadmiernym konceptyzmie. Recenzent „Tygodnika Powszechnego” zarzuca reżyserowi (zresztą nie motywując swych sądów) dużą jednostronność tworzonych konwencji, wyrosłych w walce z tradycyjnym teatrem<sup>106</sup>. Obszerną, ambitną wypowiedź zamieścił T. Kudliński o wymownym tytule *Siakuntala biomechaniczna*, który to tytuł uzasadnia autor przesadnymi, korkołomnymi, akrobatycznymi wyczynami aktorów, utrudniającymi wygłaszanie tekstu. Na koniec Kudliński pisze: „[...] w ogóle wiele niespodzianek, wiele nowości, wiele przesady jak w każdym pobudzającym eksperymencie”<sup>107</sup>. Dla „Ryszarda” opolski spektakl to... „cyrk z regulaminem”, dla recenzenta „Argumentów” — „ostry erotyk”. Jędrzejczyk dostrzega w przedstawieniu przede wszystkim pierwiastki komiczne, zaś M. L. nazywa inscenizację „uroczą bajką”.

Erotyk, komedia, baśń miłosna, rozprawka filozoficzna. Obrzędowy spektakl (według Flaszena) jest propozycją zabawy w teatr pseudo-orientalny. „Przez umowność gestu, sposobu mówienia, przez stworzenie całego alfabetu umownych znaków scenicznych dąży się niby do syntezy teatru orientalnego (a w istocie raczej parodii potocznych wyobrażeń o teatrze Wschodu)”<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> Informacje za „Almanachem Sceny Polskiej”, 1959/60, 1961/62.

<sup>105</sup> Lau, art. cyt., s. 6.

<sup>106</sup> Ryszard, „*Siakuntala*”, czyli *cyrk z regulaminem*, „Tygodnik Powszechny”, 1961, nr 1, s. 6.

<sup>107</sup> Art. cyt., s. 4.

<sup>108</sup> Recenzje, które służyły nam w dużej części jako materiał dokumentacyjny, nie są (może z wyjątkiem T. Kudlińskiego) recenzjami teatrologów. Brak jakich-

Spektakl, pozytywnie przyjęty przez krytykę, znalazł również pełne uznanie w oczach widzów. *Siakuntala* była grana 43 razy (w tym 18 wystawień poza Opolem)<sup>109</sup>. Andrzej Falkowski<sup>110</sup> pisze o wzruszającej owacji, jaką urządzono zespołowi w Azotach k. Kędzierzyna. Powszechnie inscenizacja była odbierana jako drastyczna komedia.

W licznych artykułach o Teatrze Laboratorium wskazywano dotychczas głównie wpływy Stanisławskiego i całej Wielkiej Reformy Teatralnej, mówiono o pokrewieństwie z teatrem Peter Brooka, jednak nie uświadamiano sobie w pełni, że Jerzy Grotowski, twórca „teatru ubożego”, mesjasz religii teatralnej — jak się go nazywa — korzysta ze zdobyczy staroindyjskiej sztuki scenicznej. Opolska *Siakuntala* jest tego wymownym dowodem<sup>111</sup>.

### SIAKUNTALA BY KALIDASA IN POLAND

#### Summary

The article attempts at examining the fortune of Kalidasa's masterpiece in the Polish theater. Since only one production can be stated with all certainty, that in Grotowski's theater in 1960, the main part of the essay deals with the performance. The author endeavours to reconstruct the ruling principle of the performance as well as the means of theatrical expression used by the producer.

The analysis of the performance is preceded by a brief survey of translations into Polish; the Polish criticism on the work is also presented. In the notes is included an ample bibliography of both, translations and critiques. Some entries are meant to provide a larger context for the Polish interest in *Siakuntala*.

---

kolwiek prób porównań i historycznego spojrzenia na inscenizację *Siakuntali*. Często impresyjne uwagi zastępują „obiektywną” ocenę przedstawienia.

<sup>109</sup> Teatr 13 Rzędów dawał spektakle we wszystkich większych miastach woj. opolskiego.

<sup>110</sup> Art. cyt.

<sup>111</sup> Wywody tu prezentowane stoją w dość dużej sprzeczności z tym, co o wpływach tradycji indyjskiej na teatr Grotowskiego pisał K. M. Byrski (*Grotowski a tradycja indyjska*, „Dialog”, 1969, nr 8, s. 86-91) — znakomity zanwca teatru indyjskiego, autor wielu cenionych prac i przekładów. Próbował on — jak sądzę — znaleźć w Teatrze Laboratorium wzory sztuki hinduskiej wiernie naśladowane; szukał u Grotowskiego rekonstrukcji teatru staroindyjskiego.