

PRÓBY LITERATURY INDYJSKIEJ.

PRZEZ

Teofila Krasnosielskiego

Dra filozofii.

(Dokończenie).

III.

DRAMAT.

Kiedy w r. 1789 ukazał się w Europie w tłumaczeniu angielskiem Jonesa dramat indyjski *Sakuntala*, obudził żywe zajęcie wszystkich znawców poezyi, dla literatury posiadając takie perły. Nie tyle podziwiano bogatą fantazyą i misterne wykonanie, jak raczej szlachetność uczuć i myśli, której nie spodziewano się zupełnie na Wschodzie, najmniej zaś w klasycznym kraju niewoli kastowej. Wkrótce też upadła teoria, jakoby tylko Grecy i narody nowożytne posiadały zmysł i talent do dramatycznych przedstawień; przekonano się owszem, że dramat indyjski to *mutatis mutandis*, jakby jedna ze sztuk nowożytnych, które od czasów Szekspira przedstawiają się na wszystkich scenach europejskich. Schlegel tłumacz Szekspirowskich dramatów i *Sakuntali* powiada w przedmowie do ostatniego tłumaczenia: „dramat *Sakuntala* przedstawia mimo wschodniej jaskrawości kolorytu tak uderzające podobieństwo do naszego dramatu romantycznego, iż obawiam się, ażeby, jeżeli oryentaliści wykryją niedokładność mego tłumaczenia, nie posądzono tłumacza o to, iż zawiele dał się unieść wpływowi Szekspira.” Wprawdzie kilkanaście tylko dramatów przeszło do naszych czasów, ale wystarczają one do ocenienia poezyi dramatycznej Indów,

tak jak nieśmiertelna trójca tragików ateńskich przekazała potomności sławę dramatu greckiego.

O początkach dramatu w Indjach posiadamy tylko bajeczne, czyli nie posiadamy wcale wiadomości. Według tradycyi był wynalazcą i nauczycielem sztuki dramatycznej mędrzec *Bharata* („noszący, czynny” później nazwa aktora); według innego podania nauczył go tej sztuki sam Brahma, a pierwsze przedstawienie odbyło się w niebie Indry wykonane pod kierunkiem Bharaty przez Gandharwów (muzyków niebiańskich) i Apsarasy (nimfy, małżonki pierwszych). Pierwsze rodzaje dramatu (wynalezione przez Bharatę) były: *Natya*, *Nritya* i *Nritta*; z tych tylko pierwszy jest właściwym dramatem, drugi jest pantomimą, trzeci zwyczajnym tańcem. Z podania tego tyle tylko zdaje się wypływać prawdy historycznej, że dramat powstał w Indjach z tańca, któremu towarzyszyły śpiewy i pantominy. Takie przedstawienia były rzeczywiście w modzie nawet w czasach dawniejszych, mianowicie podczas uroczystości religijnych i zabaw domowych. Kiedy się rozwinął właściwy dramat, nie wiadomo; najstarsze sztuki jakie posiadamy, sięgają zaledwie pierwszych wieków po Chrystusie. Jest wszakże prawdopodobnem, iż pierwszy popęd do przedstawień teatralnych zawdzięczali Indowie Grekom. Na to nie mamy wprawdzie bezpośrednich dowodów, ale tylko kilka pośrednich wskazówek. Przedewszystkiem zasługuje na uwagę ten szczegół, iż w starszej literaturze (przed wyprawą Alexandra W.) nie ma ani wzmianki o przedstawieniach dramatycznych. W dramatach znanych nam, nazywa się zasłona czyli kortyna „jawanika” (jońska, grecka); królowie występują na scenę w towarzystwie „jawańskich” dziewcząt; zodyak grecki często jest wspominany; ojczyzną i kolebką dramatu było słynne miasto i państwo Udźdżajini (przez Greków nazwane Ozene) w Indjach północnych, którego królowie w ustawicznych zostawali stosunkach z królami greckimi. Te i inne daty usprawiedliwiają domysł, iż Indowie nabrali upodobania do scenicznych przedstawień od Greków, naśladując sztuki odgrywane często na dworach królów greckich w Baktryi, w Pendżabie i Guzeracie. Jednakże mimo wpływu greckiego jest dramat indyjski zupełnie oryginalnym, jak w ogó-

le nie małą jest zaletą starożytnych Hindusów, iż przekazawszy potomności tyle zadziwiających i oryginalnych pomników, w tych gałęziach literatury i umiejętności, w których pierwsze początki zaczerpnęli od innych narodów, nie byli niewolniczymi naśladowcami, ale umieli im nadać piętno narodowego ducha i wykończenia.

Literaturę dramatyczną Indów spotkał ten sam los co inne gałęzie poezji i umiejętności.

Według przyjętej w Indyach zasady przepisywano i przechowywano tylko najlepsze utwory, wszystkie inne przekazywano zapomnieniu i ztracie. Ogólna liczba znanych dramatów wynosi 60 sztuk; z tych jednakże zachowało się ledwie kilkanaście, inne znane tylko z nazwiska lub wyjątków. Że jednakże literatura dramatyczna była o wiele bogatszą aniżeli te okruszyny, przekonamy się niżej.

Trzech jest dramatyków, którym się słusznie należy największa sława: król *Sudroka*, *Kalidasa* i *Bhawabhuti*. Tradycja indyjska przenosi pierwszego do I lub II wieku przed Chr., drugiego do XI w. po Chr. (!), trzeciego do VIII w. po Chr. Jednakże zdaje się być pewnem, że żyli oni w czasach nie zbyt od siebie odległych, t. j. około II lub IV w. po Chr., albowiem język, przedstawienie i sposób zapamiętywania zdradzają widocznie jedną szkołę.

Królowi *Sudrace* przypisują piękny dramat *Mricchakati*, ważny mianowicie z powodu skreślonego w nim obrazu życia i obyczajów indyjskich. Bohatorem jest kapłan, który mimo że ma żonę i dzieci, kocha się w jednej z tych istot, które w Indyach zwano „wesya,” w Grecyi heterami. Miłości swęj nie tai ani przed światem ani przed żoną; przyjmuje kochankę w swym domu, żona prawi jęj grzeczności, nazywa ją „siostrą” i przyzwala wreszcie na połączenie z mężem!

O wiele wznioślejszym w pojęciach i szlachetniejszym w kreśleniu uczuć był *Kalidasa*, najznakomitszy z dramatyków indyjskich. Żył on na dworze słynnego króla Bhodża z przydomkiem *Wikramaditya* w *Uddżaini*, którego wiek niesłusznie identyfikują ze znaną erą Wikramadityi z r. 56 przed Chr. Dwór w Uddżaini był przez długi czas (kiedy?) gościnnym przytułkiem uczonych i poetów, a Kalidasa był jedną z „dziewięciu pereł” zdobiących tron Wikramadityi.

Sława jego była głośną u współczesnych i potomnych, tak iż przypisano mu później wiele utworów najrozmaitszej treści, pomiędzy temi i takie ramoty, iżby się pewno do nich poeta nie przyznał. Z licznych jego arcydzieł przeszły trzy do naszych czasów; z tych pierwsze zajmuje miejsce *Sakuntala*, tłumaczona prawie na wszystkie języki europejskie i ogłoszona w kilku wydaniach w Indjach i w Europie.

Bhawabhuti należy do szkoły Kalidasy (jest tedy wbrew tradycyi indyjskiej późniejszym od niego), naśladuje szczególnie swego mistrza i jest wybornym mianowicie w kreśleniu pięknych obrazów natury. W komedyi *Malawika* odgrywa Buddhaizm wielką rolę, poeta był zapewne zwolennikiem tej reformy.

Z późniejszych, zasługuje na uwagę mistyczny dramat *Prabodha-czandrodaja* („wschód księżyca Rozumu“), w którym występują na scenę nie osoby, ale symbole pojęć filozoficznych. Dramat ten przełożył Kossowicz na język rosyjski.

Sztuka dramatyczna upadać zaczęła od czasu, kiedy Indye stały się pastwą ludów zaborczych; mianowicie oddziałył szkodliwie Mahometanizm, którego wyznawcy jak wiadomo nie są zwolennikami widowisk teatralnych. Jak wszędzie tak i w Indjach po twórczości poetycznej nastąpiła oschła teoria. Począwszy od XI wieku po Chr. napotyka my znaczną liczbę dzieł podających według klasycznych wzorów lub własnej teorii szczegółowe przepisy dla poetów dramatycznych, oraz klasyfikację przedmiotów, charakterów i t. p. Kilka z takich książek receptowych przeszło do naszych czasów; najważniejsza *Dasa-rupaka* (opis „dziesięciu kształtów“ czyli rodzajów dramatu) z XI w. po Chr., została wydana, z innych zaś podał Wilson (1) ciekawe szczegóły. Klasyfikacje i przepisy teoretyków indyjskich tak są szczegółowe, nieraz tak dziecinnie drobiazgowo, iż jak powiada Wilson, „mogą nadużyć cierpliwości każdego, tylko nie Hindusa.“ Nie ustępują oni w przesadzonej skrupulatności ani komentatorom ani gramatykom, podają różnice gdzie ich nie ma, albo są nieznaczne. Ponieważ jednakże dzieła tego

(1) Select specimens of the Theatre of the Hindus, voll. 2. Calcutta 1826—1827.

rodzaju są jedyném źródłem naszych wiadomości o teatrze indyjskim, przeto podajemy z nich według Wilsona niektóre szczegóły.

Najpowszechniejszą nazwą utworu dramatycznego jest *rupaka* (właściwie „to co posiada kształt, co jest kształtem” od *rupa* kształt). Dramata dzielą się na dwie klasy: *rupakas* (dramata par excellence) i *uparupakas* („le theatre du second ordre”). Pierwsza klasa rozpada się na 10, druga na 11 gatunków. Z klasy 1-jej zasługują na uwagę: *nataka* (właściwie „taniec”) nazwa oznaczająca także wszelki utwór dramatyczny. Nataka jest najdoskonalszym rodzajem dramatu. Przedmiot powinien być słynnym, z mitologii lub historii; miłość i heroizm są w tych dramatach jedynie uznanemi namiętnościami; intryga powinna być prostą, akcja powinna wypływać bezpośrednio z głównego wątku opowiadania, bez pobocznych rozwlekłych epizodów. Jedność czasu jest zaletą dramatu: pomiędzy jednym a drugim aktem powinien jeden tylko dzień upłynąć (najwięcej jeden rok). Jeżeli dramat tym warunkom nie odpowiada, natenczas powinien jeden z aktorów obznajomić publiczność w międzyakcie o wypadkach przemilczanych lub czasie upłynionym! Język powinien być jasny i gładki, sztuka ma się składać z 5, najwyżej z 10 aktów.

Do drugiego rodzaju należą sztuki zwane *prakarana*. Treść: życie codzienne wyższych warstw społeczeństwa; przedmiot: zwykle intryga miłosna; bohater: minister, kapłan lub kupiec znakomity. Heroiną może być albo panna z dobrej famili albo *wesya* (hetera); w pierwszym razie nazywa się sztuka „czystą,” w drugim „mieszaną.” *Wesya* indyjska odpowiadająca greckiej heterze, nie jest osobą rozwolonych obyczajów, ale raczej emancypowaną kokietką, obracającą się więcej w towarzystwie mężczyzn aniżeli kobiet. Posiada ona (według własnych słów hetery w dramacie *Mriczhakati*) „talenta obrachowane na to, by olśnić obok zalet serca, które jęj zapewniają szacunek świata.”

Inne rodzaje dramatu należące do klasy I mało się różnią od siebie. Więcej zadziwiają drobiazgowo i despotyczne recepty teoretyków; tak np. przepisują dla 5-jej kategorii (do której należą dramata trzyaktowe treści mitologicznej), iż przedmiot (nie przedstawienie!) 1go aktu powi-

nien zajmować dziewięć, drugiego półczwartej, trzeciego półtorej godziny!

Druga klasa czyli tak zwane *uparupakas* (z 11-ma podziałkami) zawiera sztuki podrzędnej wartości odpowiadające naszym krotofilom, fraszkom lub francuzkim farsom.

W ogóle różnicę sztuk dramatycznych stanowią: wznioślejszy lub niższy pomysł kompozycji, poważniejszy lub więcej komiczny ton przedstawienia, regularność lub nieregularność budowy dramatu. W teatrze indyjskim napotykały pod innemi nazwiskami te same podziały, jak w Europie: tragedia, komedia, opera, balet, fraszka i t. d. Jednakże właściwej tragedii nie znano zupełnie w Indyach; bohater może być wystawionym na tysiączne próby, ale koniec musi być szczęśliwy, ażeby publiczność z przyjemnem wrażeniem powróciła do domu. Tym sposobem nie może być zastosowaną do Indyi dawniejsza doktryna, że tragedia poprzedza koniecznie komedję, albowiem narody w początkach historyi są poważniejszymi, komedia zaś powstaje dopiero wtedy, kiedy życie socyalne i polityczne na wysokim zostaje stopniu rozwoju. Indowie wykształcili tylko komedję, nie znali tedy zupełnie tych potężnych wrażeń, jakie sprawia tragedia na umyśle słuchacza lub czytelnika.

Ale powróćmy do naszych teoretyków.

Dramat indyjski składa się: z prologu, z aktów, międzyaktów i epilogu. Prolog rozpoczyna się od patetycznej modlitwy przepełnionej archaizmami. Następnie występuje dyrektor teatru wraz z jednym z aktorów lub aktorek; dyalog prowadzi się o sztuce mającej się przedstawić, autor wychwala swe arcydzieło, co zapewne jest więcej szczerem aniżeli udana skromność pisarzy europejskich! W pierwszym akcie zawiązuje się intryga, prowadzi w następnych, rozwiązuje w ostatnim. Aktów nie powinno być więcej jak 10 (jeden dramat ma 14!), przedstawienie ma trwać 5 do 6 godzin.

Przedmiot sztuki nazywa się *watsu* (Res, Pragma). Tych jest pięć ważniejszych i tyleż podrzędniejszych. Nazwy techniczne są charakterystyczne: „ziarno lub nasienie”—np. roztropność ministra; „kropla”—np. jeżeli bohaterka poznawszy bohatera przypomina sobie, iż tenże przeznaczonym jej był przez ojca na męża; „chorągiewka” oznacza upięk-szenie, epizod i t. d.

Następstwo i kombinacya wypadków ulegają także podziałowi; jest 5 głównych katogoryi i 64 podrzędniejszych. Jeden przykład niechaj wystarczy. *Mukham* jest przygotowaniem biegu wypadków, np. jeżeli bohaterka poznaje bohatera *pozornie* przypadkiem, ale okazuje się później, że to nastąpiło przez fortel przyjaciół.

Więcej ciekawemi są *charaktery* osób występujących w dramacie. Bohaterowie podzieleni na cztery kategorye: wesoły, płochy i potakujący; szlachetny i cnotliwy; dumny, lecz umiarkowany i stały; ognisty i chciwy sławy. Z podziałami dochodzi liczba charakterów męzkich do 48, a ponieważ bohater może być boskiego, półboskiego albo ludzkiego rodzaju, przeto wynosi ogólna liczba niemniej jak 144! Ponieważ miłość odgrywa najgłówniejszą rolę w dramacie, przeto powinien być bohater młodym, przystojnym, szlachetnym, odważnym, przyjemnym, dobrze wychowanym i z dobrej familii. Bohatérkami mogą być: Apsarasy (nimfy), małżonki półbogów, żony świętych, księżniczki, mężatki i panny wyższych kast, hetery i mieszkanki haremu. Teoretycy wliczają ośm głównych charakterów kobiecych: mężatka kochająca męża; panna zupełnie przygotowana na przyjęcie oczekiwanego kochanka; tęskniąca za nieobecnym; zmartwiona wiarołomstwem kochanka; unosząca się gniewem lub zgryzotą wskutek rzeczywistego lub mniemanego zobojętnienia kochanka; zawiedziona niestawieniem się kochanka na *rendez-vous*; mężatka lub panna, której mąż lub kochanek znajduje się w obcej okolicy; panna która widzi się z kochankiem (po dłuższym niewidzeniu) lub stara się go odszukać. Dwadzieścia jest ozdób kobiecych czyli gracyi, np. piękność i młodość, stałość, naśladowanie zwyczajów, mowy i ruchów kochanka dla własnej i towarzyszek rozrywki i t. d. Stanowisko kobiety było w starożytnych Indyach dosyć niezależne i zaszczytne. Mianowicie mężatki nie były wykluczone od towarzystwa mężczyzn, jak w czasach późniejszych i dziś jeszcze w skutek wpływu Islamu. Osobom niezamężnym wolno było znajdować się w towarzystwie mężczyzn, słuchać ich grzeczności, pochlebstw i wynurzeń miłosnych, ale odpowiadać mężczyźnie uważano za wykroczenie przeciwko przyzwoitości!

Z innych charakterów zasługują na wzmiankę: *Wita*, towarzysz bohatera lub bohaterki (tylko hetery) odpowiada Parasitowi greckiemu. *Widuszaka* jest bufo indyjski, musi koniecznie występować w każdej komedyi. Jest on nieodstępnym towarzyszem króla lub rycerza, zostaje z nim na stopie poufałości, jest ograniczonym, szorstkim, czasem dowcipnym; ideałem jego jest dobry stół i lenistwo. Najwięcej uderza, to, iż należy do kasty brahmańskiej a jednakże mówi prakrytem (zob. niżej); ponieważ literatura dramatyczna jest własnością w większej części kasty rycerskiej, przeto wprowadzenie do niej takiego komicznego charakteru w osobie brahmana jest satyrą wymierzoną przeciw kaście kapłańskiej. Bohaterka ma zwykle jedną lub kilka przyjaciółek odpowiednich jej wiekowi i kastie. Nadto występuje w komedyi indyjskiej wiele innych osób podrzędniejszych, nawet z najniższych kast, eunuchy, odźwierni, cudzoziemcy i t. d. Królowie występują zwykle, jak wyżej nadmieniono w towarzystwie greckich („jawańskich”) dziewcząt.

Celem przedstawienia jest zabawa publiczności; cel jest osiągnięty, jeśli widzowie przejęci temi uczuciami, które autor maluje w dramacie. Te uczucia (czyli te harmonie uczuć) nazywają teoretycy *rasa*, „gust, smak albo zapach,” nazwa z którą w Europie jesteśmy oswojeni, chociaż w nieco inném znaczeniu. Jednakże „gust” czyli „zapach” nie jest *przyczyną*, ale *skutkiem* przedstawienia; przyczyna nazywa się *bhawas* t. j. usposobienie (stan), umysłu lub ciała (Wilson: „conditions of the mind or body”). *Bhawas* dzielą się znów na stałe i przechodnie. Do pierwszych należy np. ciekawość widzenia lub słyszenia czego, wesołość i śmiech, wzruszenie lub nieukontentowanie na widok lub wiadomość nieprzyjemnych rzeczy i t. p. „Usposobień przemijających” wyliczają teoretycy 33 gatunków, każdy z trzema podziałami (przyczyna, oznaki zewnętrzne, mimowolne wyrażenie uczucia). Przykłady: poniżanie samego siebie; przyczyna: niezadowolnienie ze świata i chęć poznania wszech rzeczy; oznaki zewnętrzne: łzy, westchnienia, powierzchowność melancholiczna; odurzenie, brak przytomności lub smutek; przyczyny: pijaństwo i t. d.; znaki zewnętrzne: chód chwiejący, wymowa niezrozumiała, ospałość, śmiech i łkanie; zarozumiałość—przyczyny: znakomity ród, uroda, dostojeństwa lub siła; oznaki

zewewnętrzne: nieuszanowanie dla innych, grymasy, poufalskość, junactwo i t. d.

Powróćmy do „gustów” indyjskich; są one wpływem czyli skutkiem „usposobień”, t. j. jeżeli te (usposobienia) dobrze są przedstawione, natenczas wywierają wyborby skutek na spektatora czyli inaczej według słów jednego z teoretyków: „ten tylko zasługuje na nazwę spektatora, który jest wesołym, jeśli treść sztuki jest wesołą; melancholicznym, jeśli jest smutną; gwałtownym, jeśli jest okropną, który drży, jeśli treść jest czułą”. A więc teoretycy przepisują nawet, jak się widzowie zachować powinni w czasie przedstawienia! Z pomiędzy ośmiu „gustów” pierwsze miejsce zajmuje miłość. Uczucie to (czyli „gust”) jest w komedii indyjskiej więcej zmysłowem aniżeli u Greków i nowszych narodów. Miłość Hindusów zajmuje środkowe stanowisko pomiędzy rycerskością a czczą galanterią, jest czułą i szlachetną. Teoretycy rozróżniają szczęśliwą i nieszczęśliwą miłość. Na drugiem miejscu umieszczono heroizm objawiający się w waleczności, wspaniałomyślności i łagodności. Charakterystycznem jest to, że na trzecim miejscu, a więc po miłości i heroizmie, zamieszczono „nieprzyjemne uczucie wskutek widoku brzydkich przedmiotów lub niemiłych zapachów lub też gminnych i złośliwych nadużyć”. Gusta klasyfikują także według kolorów odpowiednich; miłość jest koloru czarnego (!), heroizm czerwonego, trzeci „gust” niebieskiego i t. d.

Klasyfikacya i przepisy teoretyków, chociaż drobiazgowy i nieraz dziecinny są najlepszym dowodem, jak ważną rolę odgrywał teatr w Indyach, do jakiego rozwoju doszła sztuka dramatyczna, jeśli tak liczne ustanawiano różnice. Systematyczny charakter Hindusów starał się wszystko ująć w karby metody, zarówno umiejętności jak poezyą i sztukę. Poeci jednakże, zwłaszcza starsi, bynajmniej nie krępowali się temi przepisami; owszem teoretycy czerpali z arcydzieł poetów przepisy i kategorie.

Na zakończenie tego szkicu jeszcze słów kilka o języku i narzeczach używanych w dramacie, oraz o urządzeniu teatru.

Język dramatyków indyjskich odznacza się wielką ogładą i szlachetnością, w późniejszych dramatach jest więcej sztucznym i zawiłym. Jeden z teoretyków podaje przepis: „poeta

powinien używać wyrazów dobranych i harmonijnych, stylu górnego i gładkiego, upiękzonego ozdobami retoryki i rytmu". Dyalog prowadzi się zwykle prozą, ale bardzo często wplecione są krótkie wiersze (zwykle czterowiersz), które nadają mowie wiele wdzięku i życia. Wtych ustępach poetycznych rozwija się blask i świetność mowy poetycznej; zwykle umieszczają się w nich: uwagi ogólne (refleksye), piękne opisy, objawy zachwycenia i t. p. Najważniejszą cechą charakterystyczną sceny indyjskiej jest używanie kilku narzeczy w dramatach odpowiednio do stanowiska i godności osoby. Wyższe kasty, królowie (rycerze) i kapłani mówią sanskrytem, językiem uczonych i klas wykształconych. Natomiast kobiety (nawet boginie, żony i córki kapłanów i rycerzy) używają jednego z narzeczy ludowych, które ogólnem mianem nazywamy zwykle prakrytem. Mnóstwo dyalektów występuje w dramatach, zwłaszcza w późniejszych (narzecze Sauraseni, Magadki, Praczi i t. d.), z których więcej wykształcone (t. j. mniej różniące się od sanskrytu) wkładają się w usta osób wyższych rodem i ukształceniem (heroin, towarzyszków króla i t. d.), inne więcej zepsute (gminne) są tylko w używaniu osób najniższe zajmujących stanowiska.

O urządzeniu teatru indyjskiego mało posiadamy wiadomości. Teatr stały nie istniał wcale, przedstawienia odbywały się tylko kilka razy do roku, mianowicie podczas koronacyi króla, w czasie wielkich uroczystości religijnych, na weselach, zabawach, jarmarkach i t. d. Zwykle przedstawiano tylko jedną sztukę, której już odtąd nigdy nie powtarzano. Osobnych gmachów teatralnych nie było, przedstawienie odbywało się zwykle w salonie króla lub jakiego dygnitarza. Kulisy i kostiumy były bardzo proste, maszynerya bardzo niezgrabna, scena prawdopodobnie wcale się nie zmieniała. Wprawdzie występują na scenie wozy, konie, słonie, nawet lwy, osoby bujają nieraz w powietrzu i t. d., ale przedstawiano to tylko mimiką i słowami, jak się okazuje ze szczegółowych uwag scenicznych (np. aktor naśladuje poruszanie wozu i t. d.). W jedném z pism teoretycznych znajdujemy następujący opis sali, w której się odbywały te śpiewy i tańce, z czego wnosić można, iż podobnie lub tak samo urządzoną była scena do przedstawień teatralnych. „Pokój powinien

być obszerny i wytworny; sklepienie powinno spoczywać na kolumnach z przepychem ozdobionych i obwieszonych girlandami. Gospodarz domu może zasiąść w środku pokoju, na tronie, inni mieszkańcy domu po lewej, dygnitarze po prawej stronie. Za nimi jest miejsce dla oficerów i dworzan; poeci zaś, astrologowie, lekarze i wogóle ludzie uczeni powinni być pomieszczeni w środku. Damy wyższego towarzystwa odznaczające się pięknnością i kibicią mogą zasiąść w pobliżu gospodarza, powinny mieć wachlarze i zasłony. Kilku służących z laskami i kilku żołnierzy należy ustawić w różnych stronach salonu dla utrzymania porządku. Gdy wszyscy zajmą swe miejsca, zaśpiewa chór kilka ary; potem z kolei wystąpi na scenę pierwszy tancerz, powita publiczność, która go powinna zarzucić kwiatami, i popisie się ze swą zręcznością".

Zdaje się, że istniały w Indjach stałe trupy artystów dramatycznych, którzy kilka razy do roku występowali na scenie przenosząc się z miejsca na miejsce (zapewne na wezwanie) i ucząc się ról w czasie feryi. Aktor nazywa się *nepatja* albo *bharata*, dyrektor teatru *sutradhara* (właściwie „trzymający nić, t. j. przepis“ albo „cieśla“), do niego należało techniczne urządzenie sceny, odpowiada tedy zapewne naszemu reżyserowi. Oprócz zwyczajnych aktorów należały do trupy dwie charakterystyczne osoby: „tłumacz“ i „wprowadziciel“, którzy przed, po i wśród przedstawienia, objaśniali publiczności to co mogło być nie jasnym.

Jako próbę poezji dramatycznej Indów podajemy treść i wyjątek ze znanego dramatu *Sakuntala*.

Dramat *Sakuntala* jest wiernym obrazem życia indyjskiego, chociaż osoby w nim występujące są mityczne a scena odbywa się na ziemi, w powietrzu i w niebie. *Sankutala* jest półziemską, półboską istotą; ojciec król Wiswamitra, matka nimfa Menaka. Od dzieciństwa wychowuje się wraz z dwoma towarzyszkami w chacie pustelnika Kanwy i jego żony Gautamy, których przywykła nazywać „ojcem“ i „matką“. Wśród kwiatów, drzew i młodych gazeli, które kocha i pielęgnuje, wzrasta młode dziewczę, zdala od zgiełku świata w ujmującej prostocie i naiwności obyczajów. Jest piękną, czułą

i niewinną, „jak kwiatek, którego jeszcze nie powąchano, jak młoda latorość nie skaleczona nożem, jak perła niewydrażona, jak świeży miód, którego słodczy nikt jeszcze nie skosztował, jak owoc dobrych uczynków, który jest całym (doskonałym)“. Razu pewnego król *Duszajanta* zabłąkawszy się na polowaniu zwiedza przypadkiem mieszkanie pustelnika (początek pierwszego aktu). Nie zastaje w domu pustelnika ale poznaje *Sakuntalę* i zachwycą się jej wdziękami; nie daje się jednakże poznać, uchodzi za wyższego urzędnika wobec heroiny i jej towarzyszek. Zawiązuje się stosunek miłosny pomiędzy królem a mieszkanką lasów. *Duszajanta* naglony interesami państwa wraca do stolicy, ale przy pożegnaniu zostawia *Sakuntali* swój pierścień mający jej służyć za oznakę rozpoznania. Po odjeździe jego dowiadują się pustelnicy, że gościem ich był sam król. W drugim akcie król marzy i mówi tylko o kochance. Miłość i tęsknota prowadzą go do chaty pustelniczój. *Sakuntala* jest słabą, cierpi na gorączkę wskutek upałów czy też wskutek nieznanego jej dotąd uczucia. Chłodzi się na świeżem powietrzu, przyjaciółki służą jej z uprzejmością i przywiązaniem. Król podsłuchuje ich rozmowy. Na uporczywe nalegania towarzyszek wyznaje heroina swą miłość; przyjaciółki radzą napisać list miłosny do kochanka lub skomponować wiersz: *Sakuntala* zgadza się na ostatnie; pomyślawszy chwilę recytuje towarzyszkom taką improwizację: „Twego serca nie znam, ale maie dzień i noc trawi miłość ku tobie, ku tobie skierowane są wszystkie moje życzenia“. W tej chwili ukazuje się uszczęśliwiony *Duszajanta*: „Ciebie, o wysmukła, pali miłość, ale i mnie trawi ona bez przestanku“. Otóż i oświadczyły *Hindusa*. Uszczęśliwieni kochankowie rozłączają się znów na czas pewien, albowiem król zmuszony powrócić do domu. Na tém kończy się akt trzeci. Pomiędzy trzecim a czwartym aktem upływa kilka miesięcy. W tym czasie przychodzi do skutku pomiędzy *Duszantą* a *Sakuntalą* związek małżeński na sposób *Gandharwów* (1) (muzyków niebieskich); *Sakuntala* jednakże pozostaje jeszcze w chacie pustelniczój, małżonek

(1) Małżeństwo takie zasadzało się na zobowiązującej umowie kochanków, bez wiedzy rodziców i krewnych, bez ceremonii i uświęcenia religijnego. W obec prawa było małżeństwo w ten sposób zawarte ważnem,

odwiedza ją często. Pozornie drobny wypadek wpływa prze-
ważnie na dalszy rozwój węzła dramatycznego. Do chaty
pustelnika stuka Durwasa, surowy pielgrzym i mędrzec pro-
sząc o schronienie; Sakuntala roztargniona miłością nie zważa
na jego prośbę. Pustelnik rzuca na nią przekleństwo, grożąc
jój, „że ten o którym ciągle myśli nie przypomni jój sobie“. Za
odchodzącym biegnie jedna z towarzyszek, prosi, by po-
wrócił i cofnął przekleństwo. Pustelnik nie wraca, ale łago-
dzi klątwę w ten sposób: „słowa moje nie mogą być fałszem,
ale przekleństwo ustanie na widok ozdobnego pierścienia,
mającego służyć do rozpoznania“. Przyjaciołki pocieszają
się że przecież Sakuntala posiada pierścień króla a więc prze-
kleństwo pielgrzyma nie będzie skuteczném. Tymczasem
powraca pustelnik Kanwa, ojciec przybrany i wychowawca
Sakuntali, do domu z długiiej wędrówki. Sakuntala i przy-
jaciołki są w obawie przed surowym ojcem, jak objawić mu,
że mimo jego wiedzy i woli, wychowanka poślubiła króla i jest
przy nadziei. Obawa ich jest zbyteczną, albowiem święto-
bliwy mędrzec uprzedzony o wszystkim; stan Sakuntali obja-
wił mu głos z nieba w tych słowach: „Dowiedz się odemnie,
kapłanie, iż jak Sami (1) ogień, tak twoja córka przyjęła od
Duszjanty promień, który nosi w swém łonie dla uszczęśli-
wienia świata“. Teraz kiedy ojciec Kanwa pochwalił to co
się stało, następują przygotowania do odjazdu heroiny do
stolicy małżonka, potem nadzwyczaj czułe pożegnanie z ci-
chém ustroniem i jego mieszkańcami.

W piątym akcie przybywa Sakuntala w orszaku pustel-
ników i pustelnic na dwór Duszjanty, swego małżonka. Król
oddany rozkoszom haremu ani myśli o biednej pustelnicy.
Oznajmijają przybycie orszaku: król przyjmuje. Po zwy-
kłych ceremonialnych przywitaniach, przywódzca orszaku
oznajmia w imieniu Kanwy, iż odprowadzają królowi tę,
którą kocha i z którą go tkliwy łączy związek. Następuje
charakterystyczna scena. *Król*: „Czyż kiedykolwiek poją-
łem tę panią za żonę? *Sakuntala* (ze smutkiem na stronie);

(1) Gatunek drzewa opalowego: mimosa suma. Gdy bogini Parwati,
jak powiada legenda, usiadła niegdyś na pniu tego drzewa, powstał
wewnątrz niej wielki ogień i od tego czasu zapala się Sami za najmniej-
szem tarcieciem.

„O serce moje miałoś słuszne powody do obawy!“ Po dość cierpkich wyrzutach pustelników—*Król*: „choć się biję z myślami, to przecież nie mogą sobie przypomnieć, czy mnie łączy związek małżeński z tą kobietą będącą widocznie w stanie błogosławionym.“ Wreszcie przemawia Sakuntala, przypomina się królowi. Napróżno—król stracił zupełnie pamięć! Wtedy Sakuntala szuka pierścienia mającego ję służyć za dowód i znak rozpoznania. Ale jaka rozpacz! pierścień zaginął, jak się domyślają pustelnicy, przy przeprowie przez Gangez. Król tryumfuje dorzucając szyderstwo: „sprawdza się przysłowie: charakter kobiety jest chyttry.“ Napróżno przypomina Sakuntala niektóre szczegóły odwiedzin kochanka w chacie pustelniczej. Król staje się coraz drażliwszym, cierpko odpowiada: „Takimi słodkimi słówkami zwykły kobiety przyciągać do siebie rozpustników.“ Na to wybucha Sakuntala szlachetnym gniewem: „Nędzniku! sądzisz według własnego serca. Któżby poważył się tak działać jak ty, co przyoblekając się w zasłonę cnoty jesteś podobnym do źródła pokrytego trawą“.... nazywa króla „człowiekiem co w ustach nosi słodycz, w sercu truciznę.“ Król zarzeka się na nowo, że nie zna zupełnie „tęj pani“, która tak uporczywie stara się go przekonać, że jest jej mężem. To stanowcze wystąpienie króla zachwiało nawet pustelników; przywódzca ich czyni wyrzuty Sakuntali, iż wstyd przyniosła zacnemu rodowi, do którego należy. Nieszczęśliwa heroina przywiedziona do rozpacz. Wreszcie występuje kapłan nadworny króla z taką radą: „niechaj ta pani pozostanie w naszym domu aż do słabości. Jak powiadają pustelnicy, ma ona zostać matką „pana świata“ (królewicza); jeśli syn będzie miał takie oznaki (zapewne podobieństwo do ojca), natenczas przyjmie ją król do swego haremu, w przeciwnym razie będzie odesłaną ojcu.“ Rada zostaje przyjętą, pustelnicy odchodzą, Sakuntalę odprowadza kapłan do mieszkania dla niej przeznaczonego. Ale w drodze uprowadza matka Sakuntali (nimfa Menaka) heroinę w obłoki. Cud ten (odbywający się za sceną) małe sprawia wrażenie na królu, który jednakże nie umie sobie zdać sprawy z całej tęj sceny, której był świadkiem.

Pomiędzy 5-tym a 6-tym aktem upływa kilka lat. W międzyskacie występuje na scenę rybak i 2ch policyan-

tów, przedstawionych w grubych i szorstkich zarysach, z czego wnosić można że instytucja ta nie bardzo była w Indyach popularną. Rybak posadzony o kradzież pierścienia królewskiego tłumaczy się, że go znalazł w Gange przy połowie ryb. Sprawa się wyjaśnia; policmajster zanosí pierścień królowi; Duszjanta poznaje sygnety, który był podarował Sakuntali na znak rozpoznania. Od razu też przypomina sobie miłość i związek z nieszczęśliwą mieszkanką pustelni, którą tak okrutnie odepchnął od siebie. Boleść jego, prawie rozpacz i melancholia przedstawione są w 6-tym akcie. Bogowie, mianowicie Indra, chcąc go wyrwać z odrętwienia wzywają króla (przez woźnicę Indry) do walki z demonami. Posłuszny rozkazom bogów wyprawia się w podróż powietrzną. Na początku 7-go i ostatniego aktu wiezie króla woźnica Indry na rydwanie powietrznym; powracają z nieba Indry, gdzie król za waleczność okazaną w walce przeciw demonom zaszczytnie był przyjęty przez króla bogów. Boski woźnica (stosownie do sekretnego polecenia Indry) zawozi króla do mieszkania (na ziemi) jednego z najslawniejszych pustelników. Przed chatą spotyka król kilkoletniego chłopczyka; zuhowaty malec któremu piastunka nie może dać rady (igra ze lwem!), zwraca jego uwagę i pociąga go ku sobie. Z rozmowy nadzwyczaj zrecznie przez poetę przeprowadzonej — nabiera król przekonania, że chłopiec jest jego synem. Przekonanie zamienia się w pewność, gdy się ukazuje Sakuntala. Poznają się od razu, bohater rzuca się do nóg żonie, następuje przebaczenie i odnowienie ślubów miłości. W końcu występuje na scenę stary pustelnik, który Sakuntali uprowadzonej przez nimfę dał przytułek w swój chacie. Rozwiązuje się zagadka: przyczyną cierpień Sakuntali było to, iż pielgrzymowi Durwasie odmówiła przytułku w domu swego wychowawcy Kanwy; mocą jego przekleństwa Sakuntala zgubiła pierścień, a król stracił pamięć; teraz wszakże kiedy pierścień został znaleziony (tak długo miało przekleństwo wywierać wpływ), pielgrzym uspokojony a przekleństwo upada.

Jako próbę przedstawienia dramatycznego podajemy następną scenę, stanowiącą większą część aktu pierwszego.

(Scena w ogrodzie, przed chatą pustelnika).

KRÓL. Oto wejście do mieszkania pustelnika. Pustelnia ta nie zna namiętności, a jednakże drży ramię moje (1). Jakie zastosowanie może to mieć na tém miejscu? Ale przecież... wszędzie jest brama otwartą do tego, co nastąpić musi.

Za sceną. Do mnie, do mnie, przyjaciółki!

KRÓL (nadstawiając ucha). Zdaje mi się, iż na prawo od altany słyszę rozmowę; (obchodząc i oglądając się) A!... to pustelnice zbliżają się tu dotąd i z konewek ich siłom odpowiednich skrapiają młode drzewa. (przypatrując się) O! jak pięknym jest ich widok!

Jezeli pustelnice taką mają kibić, z jaką w haremie króla rzadko się można spotkać— to zaiste powijki lepsze przewyższają o wiele krzewy ogrodu królewskiego (2).

Ale ukryję się w cieniu i tam poczekam na nie.

(Występuje Sakuntala z dwoma przyjaciółkami, zajęta pracą opisaną).

ANASUJA. Zdaje mi się, droga Sakuntalo, że ojciec Kanwa więcej kocha drzewa pustelni, aniżeli ciebie, kiedy ci, chociaż jesteś wątłą jak Nawamalika (3), polecił napełnić wodą rówki koło tych drzew.

SAKUNTALA. Przecież to nietylko na rozkaz ojca... ale i sama palam do nich miłością siostry (udaje jakby polewała drzewa).

KRÓL. Więc to jest córka Kanwy? Doprawdy, czcigodny mędrzec nie dobrze czyni, że tę dziewczynę zaprawia do życia pustelniczego.

Mędrzec, który postać tę zachwycającą nawet bez dodatku sztuki zamyśla zahartować do życia pustelniczego, pragnie zaprawdę ostrzem Lotusa (4) naciąć powiek na ogień.

Ale... schowam się w gęstwinię, żeby im się lepiej przypatrzyć (tak też czyni).

SAKUNTALA. Kochana Anasujo, ciśnie mnie suknia z kory (5), bo mi ją Prijamwada za mocno zasznurowała— odepnij mi ją!

ANASUJA. Dobrze (odpina).

PRIJAMWADA. O to swą młodość obwiniaj, że ci pierś rośnie; po co mnie robisz wyrzuty?

(1) W erotyce indyjskiej jest drżenie prawego ramienia u mężczyzny szczęśliwym znakiem, przepowiadającym pozyskanie kochanki.

(2) Ustępy umieszczone w odstępach są w oryginale wierszem.

(3) Jasminum Zambac floribus multiplicatis. W całej téj scenie „mowa kwiatów” ważną odgrywa rolę.

(4) Znany piękny kwiat koloru purpurowego.

(5) Zwykle ubranie pustelników w Indyach.

KRÓL. Ma rację.

Suknia z kory zapięta z tyłu na węzełek, zakrywająca obszerną pierś, nie dodaje wcale piękności jej młodocianej kibici, tak jak złoty liść odejmuje piękność kwiatkowi.

Ta suknia nie stosowną jest wprawdzie dla jej wieku, ale nie można powiedzieć, iżby przez nią nie nabrała pewnej ozdoby. Dlaczego?

Lotus jest pięknym kwiatem, chociaż go zakrywa Satiwala (1). Plama na księżycu chociaż brudna, powiększa wszakże jego piękność. To wysmukłe dziewczę staje się nadobniejszem nawet w sukni z kory. Albowiem cóż nie dodaje wdzięku pięknej postaci?

SAKUNTALA. Kesara (2) jakby mnie naglił do pośpiechu swemi palcami liścia wiatrem kołysanemi. Trzeba mi pójść do niego (*obchodzi scenę*).

PRIJAMWADA. Kochana Sakuntalo, zostań się chwilę w miejscu! Przez to że się zbliżyłaś do niego, wygląda Kesara jakby połączony z powijką.

SAKUNTALA. Nie darmo nazywasz się „Prijamwada (3).”

KRÓL. To co Prijamwada powiedziała, chociaż pochlebne, jest prawdziwem.

Zaprawdę jej usta mają barwę młodego krzewu, jej ramiona podobne do cienkich gałązek, czarująca młodość jakby kwiat przypięta do jej ciała.

ANASUJA. Kochana Sakuntalo—oto Nawamalika przezwana przez ciebie „Wanadzosini (4),” która z własnego popędu została małżonką Sahakary (5), zapomniałaś o niej.

SAKUNTALA. O! tobym chyba o sobie samej zapomniała (*zbliża się do powijki i ogląda ją*). W rozkosznym czasie połączyła się powijka z drzewem. Wanadzosini zdradza swą młodość świeżem kwieciami, Sahakara zaś nowe wypuszczające odnogi okazuje się dojrzałym do użytku (*przypatruje się*).

PRIJAMWADA. Czy wiesz Anasujo, dla czego Sakuntala tak ciekawie się przygląda temu drzewu?

ANASUJA. Nie wiem—powiedz!

PRIJAMWADA. Myśli sobie: „Wanadzosini połączyła się z drzewem odpowiedniem jej—czy też i ja będę miała stosownego kochanka?”

(1) Kwiat: *Vallisneria*.

(2) Gatunek drzewa: *mimusops elengi*.

(3) Zdaczy dosłownie: „mile (rzeczy) mówiąca.” pochlebstwo Prijamwady zasadza się na tém, iż wysmukłą Sakuntalę stojącą obok drzewa Kesary przyrównywa do powijki pnącej się po drzewie.

(4) „Światelko księżycy w lesie;” Nowamalika zob. przyp. 6.

(5) Gatunek wonnego drzewa *mango*.

SAKUNTALA. To zapewne są twoje myśli (*nachyla konewkę*).

KRÓL. Czy jest możliwem, że matka tego dziewczęcia do innej należy kasty jak ojciec jej (1)? Ale... precz z powątpiewaniem.

Zaprawdę dobrą jest na małżonkę rycerza, kiedy mój umysł szlachetny nią zajęty. Albowiem gdzie wątpliwość zachodzi, rozstrzyga u dobrych ludzi tylko głos serca.

Mimo to postaram się o dokładną wiadomość o niej.

SAKUNTALA. Ach! oto pszczoła z obawy, żeby jej nie polać wodą, opuściła kwiat i daży prosto ku mojej twarzy (*udaje, jak gdyby ją pszczoła niepokoiła*).

KRÓL (*w zachwyceniu*).

Często dotykasz ruchliwego oka drżącymi skrzydełkami; nad uchem krążysz brzęcząc słodko, jakbyś jej chciała powierzyć tajemnicę; pijesz z jej usteczek, które wszelkie zawierają rozkosze—a ona broni się rękoma na wszystkie strony. My, o pszczołko, co za prawdą się ubiegamy, pożądamy tego; ty zaś—jesteś doprawdy mądrą (2).

Nawet co w strachu czyni, jest czarującym.

W którąkolwiek stronę się pszczoła zwróci, od tej odwraca oczy. Teraz zmuszona do tego uczy się, chociaż nie zakochana, gry oczu, przez poruszanie powiek.

SAKUNTALA. Nie uspokoił się jeszcze ten niegodziwiec, pojde gdzieindziej (*postąpiwszy krok naprzód staje znowu—oglądając się*). Co? i tu jeszcze mnie prześladuje? O kochane przyjaciółki, ratujcie mnie, ratujcie mnie, bo ta nieznosna pszczoła mnie zamęczy.

OBIE PRZYJACIÓŁKI (*śmiejąc się*). Ratować cię... to nie nasza rzecz. Zawołaj Duszyanty na pomoc. Przecież król powinien się opiekować gajami pustelników.

KRÓL. To właśnie dobra sposobność do wystąpienia z ukrycia. Nie obawiajcie się (*wymówiwszy to na stronie*)... ale przez to poznałyby że jestem królem... a więc tak będę do nich przemawiał...

SAKUNTALA (*postąpiwszy krok na przód staje znowu*). Co? nawet i tu mnie prześladuje?

KRÓL (*przystąpiwszy szybko*).

(1) Według praw indyjskich wolno królowi pojąć w małżeństwo córkę brahmana tylko wtedy, jeżeli matka należała do kasty rycerskiej lub innej. Król objawiając tę obawę co do Sakuntali zdradza zakochanie; nieco później jest w niepewności, czy Sakuntala ślubowała na zawsze życie pustelnicze.

(2) W Sanskrycie jest pszczoła rodzaju męskiego.

Któż tu dokucza niewinnym pustelnicom, kiedy Pau-rawa (1) panuje nad światem i karci niegodziwców? *(wszystkie nieco przestraszone na widok króla).*

ANASUJA. Panie, nie popełniono tu wcale przestępstwa, tylko nasza przyjaciółka dręczona przez pszczołę, nieco się przestraszyła *(wskazuje na Sakuntalę).*

KRÓL *(zwracając się do Sakuntali).* Czy służy życie pustelnicze (2)? *(Sakuntala z przerażenia nie może się zdobyć na odpowiedź).*

ANASUJA. W tej chwili służy nam wybornie, kiedy tak znakomity gość do nas zawitał. Kochana Sakuntalo, przynies z chaty argnę (3) i owoce; woda posłuży do obmycia nóg.

KRÓL. Uprzejmemi słowy jużście wypełniły obowiązki gościnności.

PRIJAMWADA. Niechaj tedy pan zechce zająć miejsce na tej ławie chłodnej od wielkiego cienia i niechaj pan odpocznie.

KRÓL. Zapewne i was praca strudziła.

ANASUJA. Przyzwitość wymaga, abyśmy usiadły koło naszego gościa. Usiądźmy tedy *(wszyscy siadają).*

SAKUNTALA *(na stronie).* Ach! czyż ujrawszy go stałam się przystępną dla uczucia niezgodnego z obowiązkiem pustelnicy?

KRÓL *(przypatrując się).* O! jak piękną jest przyjaźń wasza w skutek równości wieku i urody.

PRIJAMWADA *(cicho do towarzyszek).* Kto też to może być?... Powierzchność jego świadczy o pewnej ogładzie, ale zarazem tajemniczości; przytem prawi nam miłe, słodkie słówka. Gódzi się domyslać, że to osoba znakomita.

ANASUJA. Ja także jestem ciekawą. Ale... wybadam go. *(głośno)* Zaufanie obudzone uprzejmemi słowy pana ośmiela mnie do następnego pytania. Której rodziny mędrców (4) królewskich jest czcigodny nasz gość ozłobą? Którego kraju poddani zasmuceni nieobecnością jego—i z jakiego powodu, chociaż przyzwyczajony do wygod, udałeś się w takie strony, gdzie mieszkanie pustelnicze naraża na trudy?

SAKUNTALA *(na stronie).* Nie dręcz się serce moje... ta Anasuja wyjawia twoje myśli.

(1) Potomek założyciela panującej wówczas dynastji Pura.

(2) Temi słowy zwykle wita się Brahmanów, do których należą i pustelnicy.

(3) Ofiara którą się składa bogom i znakomitym osobom, mianowicie gdy przybywają w gościnę; składa się z ryżu, kwiatów i wody lub też samęj wody w naczyniu kształtu łodzi.

(4) „Mędrzec” *(riszi albo muni)* zwykły przydomek mężczyzn pierwszych kast; rozróżniano „mędrca boskiego” (kapłan) i królewskiego” (rycerz).

KRÓL (*na stronie*). Czy dać się poznać, czy zamaskować? Ale... tak przemówię do niej... (*głośno*) Na rozkaz króla z dynastji Puru, który mi polecił wymiar sprawiedliwości, przybyłem do tego gaju pustelniczego w celu przekonania się, czy też ofiary wasze sprawiają się bez przeszkody.

ANASUJA. O... to teraz mają pustelnicy obrońcę. (*Sakuntala okazuje pomieszanie miłosne*).

PRYJACIOŁKI (*poznawszy stan serca obydwóch cicho do Sakuntali*). Kochana Sakuntalo, gdyby tu teraz był ojciec obecnym....

SAKUNTALA (*dusząc się*). No, to i cóż?

PRYJACIOŁKI. Toby tego znakomitego gościa uszczęśliwił tem, co mu droższem jest nad życie.

SAKUNTALA. Dajcie mi pokój... o! wy macie coś na myśli... ale ja waszych szeptów słuchać nie będę.

KRÓL (*do towarzyszy*). Ja także pragnę dowiedzieć się czegoś, co się tyczy waszej przyjaciółki.

PRYJAMWADA. Ach panie, twoja prośba jest dla nas zaszczytną.

KRÓL. Zaczny ojciec Kanwa żyje ciągle, jak wiadomo w odosobnieniu i umartwieniu ciała; jakimże sposobem ta wasza przyjaciółka (*Sakuntala*) może być jego córką?

ANASUJA. Posłuchaj panie! Jest bardzo potężny mędrzec królewski Wiswanitra z nazwiska.

KRÓL. Wiem o tem—słucham dalej.

ANASUJA. Otóż od niego wywodzi nasza przyjaciółka swój początek. Kochany Kanwa nazywa się „ojcem” tylko dla tego, że ją wychował, gdy została opuszczoną.

KRÓL. „Opuszczoną”?—to obudza moją ciekawość... pragnę wszystko wiedzieć dokładnie.

ANASUJA. Posłuchaj tedy. Opowiadają, że kiedy ten mędrzec królewski niegdyś nad brzegiem Gautamy ciężką odbywał pokutę, bogowie nieco tem zaniepokojeni, zesłali nimfę Menakę, która miała stawiać przeszkody jego pobożnym umartwieniom.

KRÓL. To prawda—bogowie mają obawę przed pobożnością śmiertelników (1).

(1) Jest tu aluzja do jednego z najoryginalniejszych wyobrażeń Indów. Przez ustawiczną, długą i ciężką asketę (posty, umartwienie ciała, modlitwy, czytanie Wedów, ofiary, obmywanie się w świętych źródłach i t. d.) może człowiek dojść do takiej potęgi, iż nawet bogowie oprzecz mu się nie zdołają. Bogowie gdy się dowiedzą o takim zagozłym askecie, w obawie, by przyszedłszy do władzy nie stracił ich z tronu, zsyłają jedną z Apsarasów (nimf) na skuszenie śmiertelnika. Pokusa zwykle się udaje, albowiem nimfa jest młodą, powabną i doświadczoną w sprawach miłości. *Purany* (zbiory legend) opowiadają wiele tego rodzaju powieści; pomiędzy temi jedną przechodzącą oryginalnością wszelkie granice o askecie i mędrcu *Kandusie*, który z nimfą zesłaną przez bogów przeżył 900 lat sądząc, że to był tylko jeden dzień!

ANASUJA. Kiedy też w czasie, gdy wiosna zwykła zstępować na ziemię, ujrzał jej czarującą postać, wtedy..... (*zawstydzona przestaje mówić*).

KRÓL. Domyślam się, co wtedy nastąpiło. A więc nimfa jest jej matką?

ANASUJA. Tak jest.

KRÓL. Rzeczywiście nie inaczej.

Oczyż bowiem taka istota może być córką kobiety śmiertelnej? Promień drżący od blasku (1), zaprawdę, nie z ziemi się wydobywa. (*Sakuntala spuszcza oczy*).

KRÓL (*na stronie*). Dla moich życzeń zajaśniała nadzieja, ale do serca wkrada się powątpiewanie i obawa, kiedy Prijamwada objawiła nartem życzenie, aby Sakuntala mogła mieć kochanka.

PRIJAMWADA (*spogląda z uśmiechem na Sakuntale, potem zwraca się do króla*). Zdaje się, że pan jeszcze coś chciałeś powiedzieć? (*Sakuntala grozi jej palcem*).

KRÓL. Zrozumiałyście mnie. Oprócz poznajomienia się z waszym ocotliwem życiem, pragnę jeszcze czegoś innego się dowiedzieć.

PRIJAMWADA. Tylko bez wahania.... pustelnicę można wypytwać bez ceremonii.

KRÓL. Pragnę dowiedzieć się: czy wasza przyjaciółka ślubowała życie pustelnicze, które stoi na przeszkodzie uczuciu miłości, tylko aż do pójścia za mąż,—czy też na zawsze chce pozostać przy tych gazelach, które tak kocha, dla tego, że mają takie oczy jak ona.

PRIJAMWADA. Panie, ona nie rozporządza sobą nawet w wykonywaniu świętych (pustelniczych) obowiązków. Ojciec Kanwa zamyśla wybrać dla niej stosownego męża.

KRÓL (*na stronie*). O! teraz moje życzenia nie trudne do spełnienia.

O serce moje, objaw swe życzenie; teraz nastąpi chwila stanowcza. To coś w obawie uważał za ogień jest klejnot, którego się można dotknąć.

SAKUNTALA (*jak gdyby się gniewała*). Anasuja, bo sobie pójde ztąd!

ANASUJA. Dlaczego?

SAKUNTALA. Powiem kochanej matce Gantamie, że Prijamwada takie nie do rzeczy plecie.

ANASUJA. Ależ nie ładnie opuszczać takiego znakomitego gościa, nie uczęstowawszy go nawet. (*Sakuntala chce odejść*).

KRÓL (*chce ją zatrzymać, ale się wstrzymuje; na stronie*). O! jak pięknie odpowiada bieg myśli zakochanego poruszeniom kochanki!

Chcę ją zatrzymać, a jednakże skromność przykuwa mnie do miejsca, a chociaż nie ruszyłem się, to jednak-

(1) Błyskawica.

że zdaje mi się, jak gdybym postąpił naprzód, i znowu powrócił na miejsce.

PRIJAMWADA (*zatrzymując Sakuntalę*). Kochanko, nie możesz odejść!

SAKUNTALI (*marszcząc brwi*). Dlaczego nie?

PRIJAMWADA. Jesteś mi dłużna, nie podlałaś jeszcze dwóch drzew. Chodź i wypełnij powinność, potem możesz odejść.

KRÓL. Piękna dziewczyno, zauważyłem, iż pani najwięcej się męczy podlewaniem drzew.

Albowiem przez podnoszenie konewki opadają ramiona a dłoń staje się nadzwyczaj czerwoną; mocny oddech jeszcze teraz porusza łono; na twarzy rozpostarta się kropli potu, która wstrzymuje (!) kwiatek zatknięty za uchem; a warkocz spadając wprawia w nieład włosy.

Ale... uwolnię ją od tej powinności (*chce jej dać swój pierścien; patrzy na siebie przeczytawszy nazwisko wyryte na pierścieniu*).

KRÓL. Tylko nie uważajcie mnie za kogo innego. To jest pierścien króla, ja zaś jestem jego sługą.

PRIJAMWADA. A więc pierścienia tego nie trzeba zdejmować z palca. Z polecenia pana jest teraz Sakuntala wolną. (*z uśmiechem do Sakuntali*) Zostałaś zwolnioną od powinności przez tego łotosiwego pana czyli raczej przez tego wielkiego króla; teraz możesz odejść.

SAKUNTALA (*na stronie*). O! gdybym tylko mogła przezwyć się! (*głośno*). Jakie prawo masz, odsyłać lub zatrzymywać kogo?

KRÓL (*na stronie*). Czy też ona tak jest dla mnie usposobioną jak ja dla niej? Ale przecież dla moich życzeń zajaśniała nadzieja. Zkąd?

Chociaż słów swych nie wymienia z moimi (1), to jednakże nadstawia ucha, gdy mówię. Oblicza swego nie zwraca wprawdzie na mnie, ale oko jej nie spoczywa widocznie na innym przedmiocie.

(1) Czytelnik zauważył zapewne, że w całej tej scenie Sakuntala ani razu nie odpowiada królowi. Heroína nie może według zasady przyjętej przez poetów i teoretyków odpowiadać wprost kochankowi, dzieje się to zwykle za pośrednictwem towarzyszek lub osób starszych.

