

ELŻBIETA KOŁDRZAK
Uniwersytet Łódzki

KONTEMPLACJA I EKSPRESJA — ŚAKUNTALA KALIDASY WEDŁUG JERZEGO GROTOWSKIEGO

„Jeśli pracujesz nad pytaniem «Kim jestem?», pytanie odeśle cię jak gdyby w jakieś jeszcze ważniejsze miejsce i twoje ograniczone «ja» zniknie, znajdziesz coś innego, rzeczywistego”.

Raman Mahariszi

ZANIM POWSTAŁO PRZEDSTAWIENIE

W dniu 13 grudnia 1960 r. Jerzy Grotowski (autor scenariusza teatralnego i reżyser) we współpracy z Jerzym Gurawskim (autorem architektury scenicznej) i Ludwikiem Flaszenem (kierownikiem literackim) zrealizował w Teatrze 13 Rzędów w Opolu dramat sanskrycki *Śakuntala* Kalidasy. *Siakuntala, erotyk staroindyjski w 2 aktach wg dramatu Kalidasy*¹ — była polską prapremierą teatralną utworu wielkiego poety klasycznego (ok. V w. n.e.)². Ideę pracy nad

Adres do korespondencji: elakol@uni.lodz.pl

¹ Tekst dramatu w przekładzie Stanisława Schayera (Kalidasa 1957). Wydanie wcześniejsze: Kalidasa, *Śakuntala czyli pierścień fatalny. Dramat heroiczny w siedmiu aktach*, przekł. z sanskr., wstęp, objaśn. S. Schayer, Biblioteka Polska, „Biblioteka Uniwersytetów Ludowych”, Gebethner i Wolff, Warszawa 1924 (zob. Szymańska 2000, s. 166–167). Transkrypcja tytułu dramatu Kalidasy nie jest ujednolicona. W tekście przyjęto zapis *Śakuntala*. W cytatach oraz tytułach publikowanych przekładów i przedstawień pozostawiono zapis oryginalny.

² Dwa lata wcześniej Jerzy Grotowski przygotował adaptację radiową i wyreżyserował (wspólnie z Aleksandrą Mianowską) słuchowisko radiowe *Siakuntala* oparte na fragmentach dramatu Kalidasy z wykorzystaniem motywów *Upaniszad* (premiera: 20 czerwca 1958 r., Rozgłośnia Krakowska, Teatr Polskiego Radia, Studio Klasyczne, Program II.); zob. Osiński 1980, s. 362. Wcześniej, 28 kwietnia 1937 r. w Ogólnopolskim Programie Polskiego Radia, Eksperymentalny Teatr Wyobraźni wyemitował słuchowisko *Siakuntala* Kalidasy w reż. Michała Meliny; Osiński 2008, s. 53. Jeszcze

Śakuntalą przybliżają zarówno rozsiane w wielu różnych publikacjach wypowiedzi samego Grotowskiego, jak i dokumenty przedstawienia oraz komentarze badaczy zamieszczane w opracowaniach poświęconych jego osobie. Rozproszone materiały obrazują charakter oraz kierunek poszukiwań teatralnych Grotowskiego sprzed grudnia 1960 roku (początkowy etap okresu „teatru przedstawień”). W ich perspektywie Grotowski jest jeszcze poszukującym swojej wizji artystycznej absolwentem krakowskiej PWST im. Ludwika Solskiego, artystą stojącym u początków drogi twórczej nakierowanej na wypracowanie założeń nowej konwencji teatralnej, która z czasem zmieniła oblicze teatru europejskiego. Jak sam podkreślał: „każdy etap naszej działalności trzeba by — moim zdaniem — rozpatrywać we właściwym mu kontekście historycznym” (Grotowski 1980, s. 119).

Warto odnotować, że początki teatralnych³ dziejów Śakuntali w Europie sięgają XIX wieku. Po raz pierwszy pokazano tekst Kalidasy w wersji angielskiej w roku 1858 w Londynie (tłumaczenie Sir Williama Jonesa z roku 1789, *Sacountala; or, The Fatal Ring: An Indian Drama by Calidas*, lub w wersji Moniera Williamsa z 1853 roku, *Śakuntala or the Lost Ring*). W języku niemieckim wystawiono Śakuntalę w roku 1877, w Monachium na dworze króla Ludwika II (wersja Karla von Heigela, *Sakuntala*). Z kolei pierwszym przedstawieniem w języku francuskim była inscenizacja z roku 1895, pokazana w Comédie Parisienne, zrealizowana na podstawie tekstu André Ferdinanda Herolda *L'anneau de Sakountala; comédie heroique*, w reżyserii Lugné-Poe, scenografii Paula Ransosna i opracowaniu muzycznym Pierre'a de Breville'a, Théâtre de l'Oeuvre. W języku rosyjskim dramat Kalidasy w tłumaczeniu Konstantina Belmonta zrealizował w 1914 roku w Teatrze Kameralnym w Moskwie Aleksander Tairow, scenografia Paweł Kuznecow, opracowanie muzyczne W. Pol.

Dwie ostatnie z wymienionych realizacji mają najwięcej punktów wspólnych z tendencjami teatralnymi Grotowskiego. Zarówno Lugné-Poe, jak i Aleksander Tairow — jako współtwórcy Wielkiej Reformy Teatru z przełomu XIX i XX wieku — podporządkowali swoje inscenizacje dramatu Kalidasy idei poszukiwań w zakresie formy teatralnej i aktorstwa, a ich koncepcje nie nawiązywały do estetyki realistycznej. Poza tym zarówno Lugné-Poe, jak i Tairow, przygotowując się do pracy nad Śakuntalą, przeprowadzili zaawansowane stu-

wcześniej, w roku 1919 (styczeń-luty) w warszawskim Studium Teatralnym im. Adama Mickiewicza pod kierunkiem Mieczysława Limanowskiego odbywały się wspólne czytania Śakuntali.

³ Pierwsze nieukończone libretto operowe Johna Philpa Neumanna powstało w roku 1820, pierwsze ukończone zaś, autorstwa Teicherta, w roku 1854. Pierwszą wersję baletowo-pantomimiczną opartą na francuskim tłumaczeniu Śakuntali Antoine'a-Léonarda de Chézy (1830) opracował Théophil Gautier. *Sacountala, ballet-pantomime en deux actes* była wystawiona w Operze Paryskiej w lipcu 1858 r. (w wersji Gautiera król Duszjanta pojawiał się na scenie siedząc na koniu, jak Napoleon, później tańczył z Śakuntalą *pas de deux* i zwiwał jej pocałunki z opuszków swoich palców; Marius Petipa wystąpił jako Duszjanta, Ferraris jako Śakuntala); zob. Sinha 2002, s. 67–84; por. Savarese 2010, s. 197.

dia teoretyczne dotyczące poetyki dramatu sanskryckiego — obaj pozostawali pod wpływem przełomowego dla tych studiów dzieła francuskiego orientalisty Sylvana Léviego, który w roku 1890 opublikował w Paryżu analityczny tekst pt. *Le théâtre Indien*. O ile badacze od początku podkreślali wpływ rozprawy Sylvana Léviego na koncepcję spektaklu Lugné-Poe, o estetyce będącej wyrazem założeń symbolizmu, o tyle w przypadku realizacji Tairowa na plan pierwszy wysuwali stosunek artysty do teorii Konstantego Stanisławskiego i dyskurs między Tairowem a Wsiewołodem Meyerholdem.

„W swojej realizacji Lugné-Poe odwołał się do indyjskiej praktyki dramatycznej znanej mu z tekstu Sylvana Léviego. W zamyśle Lugné-Poe dramatyczność *Śakuntali* nie stała w konflikcie estetyką szkoły symbolistycznej. W czasach zdominowania tradycyjnych technik teatralnych przez naturalizm indyjska konwencja dramatyczna, tak jak ją prezentował Sylvan Lévi i jak ją postrzegał Lugné-Poe, nie mogła być rozumiana jako powrót do sztuczności w teatrze. Z symbolizmem łączyły ją realizm psychologiczny oraz brak związków z życiem realnym. Zarówno tradycja indyjska, jak i założenia symbolizmu podkreślały rolę wizualności, poetyckości i kontemplacyjnych opisów przyrody. W przedstawieniu Théâtre de l’Oeuvre odwołano się do tradycji indyjskiej, zrezygnowano z ozdóbek oraz rekwizytów. Zastosowano styl deklamacyjny. Lugné-Poe zagrał w nim rolę Kalidasy, a spektakl był jednym z niewielu przez krytyków ocenionych pozytywnie w krótkiej historii tego teatru. Praca nas tym spektaklem odkryła normy klasyczne, co wychwalał między innymi Brunetiere, i umocniła pozycję teatralnej metody symbolistycznej” (Sinha 2002, s. 82–83).

Premiera *Śakuntali* inicjująca działalność Teatru Kameralnego pod kierownictwem Aleksandra Tairowa (12 grudnia 1914 r.): „najkrócej mówiąc, dała małemu teatrowi moskiewskiemu sposobność do zamanifestowania swojej odmienności wobec innych teatrów” (Savarese 2010, s. 523). Kazimierz Braun w pracy *Wielka Reforma Teatru w Europie* wyróżnił w twórczej działalności Tairowa trzy okresy i pierwszy z nich scharakteryzował jako „lata przygotowań, terminowania, pierwszych prób reżyserskich i różnokierunkowych poszukiwań w początkowym okresie działania Teatru Kameralnego, gdzieś do roku 1920” (Braun 1984, s. 235). Z kolei Jerzy Koenig we wstępie do polskiego wydania *Notatek reżysera Aleksandra Tairowa* podaje ogólną charakterystykę stylu teatralnego artysty:

„[...] Broni się przed jednym: przed teatrem obyczajowym. Jest wierny sobie i swojemu programowi, wyłożonemu w *Notatkach reżysera*. [...] chce, aby dla widza Teatru Kameralnego widowisko sceniczne było «cudowną sztuką teatru, a nie iluzorycznym majakiem feerii, albo czarodziejskiej latarni, tak samo obcych sztuce teatru, jak i złuda życia». [...] Lubi patos i melodramat w postaci czystej, «ładny» był u niego nawet programowo antyestetyczny Brecht. Stylizowany gest i śpiewna modulacja głosu, poza wdzięczna i zrytmizowany ruch — konsekwentnie rozwija w swojej działalności inscenizacyjnej pierwsze propozycje zgłoszone w okresie, kiedy formowała się dopiero linia repertuarowa, szkoła aktorska, styl inscenizacyjny, typ scenografii” (Koenig 1964, s. 20).

Na temat *Śakuntali* Jerzy Koenig stwierdził:

„Pierwszym spektaklem była *Siakuntala* Kalidasy. Wybór z pewnością nie był przypadkowy: dramat staroindyjski stanowił znakomity materiał dla polemiki z teatrem naturalistycznym, pozwolił teatrowi wyzwolić się ze sztafetu dziewiętnastowiecznych, [...] [Tairow] nie włożył za sobą bagażu narosłej z wiekami tradycji inscenizacyjnej. [...] nie chciał teatru naturalistycznego, nie chciał teatru umownego, jak nazywał przedrewolucyjne próby stworzenia przez Meyerholda symbolistycznego teatru statycznego. A więc ani historyczno-realistyczne dekoracje, reprodukujące wiernie krajobraz indyjski, świątynie i pałace, ani płaskie, malarskie tło sceniczne, ani kotary teatru umownego” (Koenig 1964, s. 18).

W refleksjach polskich badaczy na temat inscenizacji Tairowa studia badawcze artysty, przygotowujące go do pracy nad tekstem Kalidasy, są potraktowane jedynie domyślnie. Ważne dla finalnego kształtu tej realizacji (jak i późniejszych prac artysty, zwłaszcza dla struktury widowiska i koncepcji kostiumu aktorskiego) były odniesienia do analiz Sylvana Léwiego, jak również wyprawa Tairowa do Musée Guimet w Paryżu i muzeów londyńskich, gdzie robił szkice i obmyślał wizję sceniczną przyszłego spektaklu (Savarese 2010, s. 525).

„W miesiącach poprzedzających premierę Tairow studiował w Paryżu indyjski kostium i maski oraz dzieło Sylvana Léwiego. Adaptując indyjskie pryncypia sceniczne uchwycił własną ideę, zrozumiał, że wersja sceniczna projektu nie powinna uwzględniać niczego poza aktorem i emocjami. [...] Akcja *Śakuntali* działa się na tle prostej kolorowej kurtyny, której barwa nawiązywała do nastroju [*rasa*] poszczególnych scen i była zredukowana do narracji dramatycznej (scena miłosna, przekleństwo, pożegnanie, odtrącenie; bez sekwencji odnoszących się do moralności). [...] Tairow eksperymentował też z gestem, pantomimą i kostiumem. Uwolnił dialogi od wiersza, użył stylizacji. Aktorzy byli półnaczy. Mając na względzie wskazówki Bharaty, Tairow pomalował ciała aktorów kolorami reprezentującymi cechy charakteru postaci. Aktorzy poruszali się w półtańcu, wykonywali stylizowane gesty, przypominające taniec sanskrycki” (Sinha 2002, s. 84).

Inscenizacja *Śakuntali* w znacznym stopniu ukierunkowała styl teatralny Tairowa, który „był najbardziej artystowskim reżyserem w Moskwie i prowadził teatr estetyzujący, a zarazem absolutnie apolityczny. W teatrze tym i w stylistyce inscenizatora dominowały taniec, muzyka, śpiew i malarstwo” (Braun 1984, s. 23).

Podobnie jak inscenizacje Lugué-Poe i Tairowa, spektakl zrealizowany w roku 1960 przez Jerzego Grotowskiego reprezentował nurt przeciwstawny wobec tradycji teatru literackiego i psychologicznego, jednak należał już do zjawisk inicjujących drugi etap Reformy Teatru europejskiego, i mimo że nawiązywał do dyskursu podjętego wcześniej (ogólnie mówiąc, dotyczącego autonomizacji sztuki teatru w ujęciu Wsiewołoda Meyerholda i Jewgienija Wachtangowa oraz aktorstwa — system Konstantego Stanisławskiego), to przede wszystkim wyznaczał nowe obszary poszukiwań teatralnych w obrębie filozofii

teatru, antropologii teatru, widowiska i kultury, rytualności i metafizyki teatru (niektóre z tych obszarów eksplorował już Antonin Artaud).

„Podobnie jak kiedyś dla Aleksandra Tairowa, również dla Grotowskiego *Śakuntala* stanowiła bazę do polemiki z teatrem naturalistycznym i ważny etap w poszukiwaniu — jak sam mówił — «absolutu teatralności»” (Ciechowicz 1982, s. 132).

Symbolicznym tropem, którym można by podążać, biorąc pod uwagę nie tyle bezpośrednie inspiracje, ile raczej świadome podkreślenie przez Grotowskiego przynależności do zreformowanej w czasach Tairowa wizji teatru europejskiego, jest dość sugestywna zbieżność dat premier *Śakuntali* w Teatrze Kameralnym i w Teatrze 13 Rzędów: 12 i 13 grudnia. Znaczące jest także to, że w odniesieniu do Grotowskiego opracowania nie wspominają o tym, czy podobnie jak Lugné-Poe i Aleksander Tairow w pracy nad *Śakuntalą* odnosił się on do traktatu Bharaty czy analiz orientalistycznych poświęconych indyjskiej tradycji teatralnej (poza wspomnianym już dziełem Sylvana Léwiego, w latach 1951 i 1956 opublikowano kolejno pierwszy i drugi tom angielskiego tłumaczenia taktatu Baraty — *Natjaśastrę*⁴, a w Polsce w latach 1924-1939 ukazały się drukiem artykuły Stanisława Schayera, w tym *Klasyczny teatr indyjski* i *Somatyzm psychologii indyjskiej* (Schayer 1988), a w roku 1946 opublikowano rozprawę Andrzeja Gawrońskiego *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*). Badacze zwracają uwagę raczej na zainteresowanie Grotowskiego aktorstwem i treningiem aktorskim w *kathakali*, co zresztą wielokrotnie podkreślał sam artysta:

„Reakcje twarzy ściśle odpowiadają reakcjom całego ciała. Nie zwalnia to jednak aktora z obowiązku wykonywania ćwiczeń twarzy. Właściwe i użyteczne są w tej materii zalecenia Delsarte’a, także trening mięśni twarzy stosowany przez aktorów w klasycznym indyjskim teatrze *kathakali*” (Grotowski 2007, s. 140).

[...] Ale jest coś w teatrze orientalnym, jaki znam, w Operze Pekinńskiej przed rewolucją kulturalną, w teatrze *kathakali* w Indiach (mówię o tych teatrach, gdyż miałem okazję przyrzeć się ich pracy od wewnątrz) — otóż jest w nich coś wspaniałego, pięknego, co mógłbym nazwać «moralnością pracy»⁵ (zob. Osiński 1993, s. 136).

Nie jest jasne, gdzie Grotowski po raz pierwszy zetknął się z formą klasycznego teatru indyjskiego⁶, w tym z *kathakali*. Możliwe, że jesienią 1954 roku

⁴ Dalej przyjęto skrótowy zapis tytułu taktatu Bharaty *Natjaśastra* — (NS).

⁵ Fragment wypowiedzi Grotowskiego na spotkaniu z uczestnikami i gośćmi III Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu, 23 października 1971.

⁶ Należy dodać, że: 6 grudnia 1936 r. w Starym Teatrze w Krakowie występowała tancerka hinduska Nyota Inyoka (misteria taneczne); 29 i 30 maja 1937 r. w Starym Teatrze w Krakowie tańczył balet hinduski Udaya Shankara; 14 i 18 września 1937 r. w Starym Teatrze w Krakowie wystąpił hinduski tancerz Ram Gopal; w dniach 7–16 października 1954 r. gościł w Polsce (Warszawa, Poznań) Hinduski Zespół Muzyki i Tańca, w programie pierwszej części występu znalazł

w Krakowie lub latem 1957 roku podczas pobytu we Francji, kiedy w czasie Międzynarodowego Spotkania Młodzieży w Awinionie „brał udział w seminariach teatralnych Jeana Vilara” (Osiński, 1978, s. 9). Prawdopodobne jest to, że okazją do naocznego spotkania z teatrem indyjskim i scenicznym opracowaniem *Śakuntali* Kalidasy był pobyt na studiach reżyserskich w Gosudarstwiennom Institutie Tietralnowo Iskustwa im. A. W. Łunaczarskiego w Moskwie w roku akademickim 1955/1956” (Osiński 1978, s. 9).

Biswajit Sinha (2002, s. 92) odnotowuje:

„W roku 1956 w Moskwie zorganizowano «Festiwal Kalidasy». Program obejmował trzeci akt *Śakuntali* i recytacje wersów z *Malavikiagnimistry*. Wtedy po raz pierwszy rząd radziecki wydał znaczek pocztowy upamiętniający geniusz wielkiego poety Kalidasy”⁷.

Brak jakichkolwiek komentarzy, które mogłyby świadczyć o zainteresowaniu Grotowskiego teorią i estetyką indyjskiej tradycji teatralnej jako obszarem badań niejako wyjętym z szerszego kontekstu kulturowego. Wydaje się, że dla niego ważniejsze niż to, poprzez jakie formy wyraża się indyjska tradycja teatralna, było pytanie — dlaczego i w jakim celu formy te zaistniały? Utrwalone w wielu opracowaniach i wspomnieniach opisy, począwszy od doświadczeń wyniesionych przez artystę z domu rodzinnego i z pobytu w Nienadówce, po jego wyprawy do Indii w latach 1968/1969, 1969/1970 i 1976/1977, jasno precyzują, które z obszarów indyjskiej tradycji kulturowej były dla niego istotne.

„Pierwsze fascynacje Orientem spotykamy u Grotowskiego już w dzieciństwie. Decydujący wpływ na rozbudzenie tych zainteresowań miała matka” (Osiński 2008, s. 166).

„Grotowski [...] opowiedział mi, że swoją fascynację Indiami zawdzięcza matce Emili, która była «hinduistką». Wtedy jeszcze raz wspomniał o roli, jaka miała dla niego książka Paula Bruntona *Ścieżkami jogów*, którą matka dała mu do przeczytania, gdy miał osiem czy dziewięć lat” (Barba 2001, s. 69–70).

[...] doznałem wstrząsu czytając tę książkę, jak Brunton, gdy zatknął się z Mahariszi⁸. Byłem chory, miałem gorączkę, a w ogóle byłem jeszcze chłopcem. Pamiętam, że moja ciotka zrobiła matce awanturę o tę książkę. Uważała, że jestem za mały — miałem osiem lat — i że to źle na mnie działa. W dwa lata później, a więc gdy miałem dziesięć lat, jeszcze raz przeczytałem *Ścieżkami*

się taniec-pantomima w stylu klasycznym *kathakali*; 24 lipca 1956 r. występował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Hinduski Zespół Artystyczny, w programie m.in. tańce *kathakali*; 9–10 stycznia 1960 r. w teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie odbyły się występy hinduskiego zespołu „Darpana” (w programie pokaz *kathakali*); Osiński 2008, s. 50, 54, 57, 88–89, 111, 132.

⁷ W czasopiśmie „Naty” (jesienne wydanie międzynarodowe z roku 1958) czytamy, że w teatrze im. Aleksandra Puszkina w Moskwie wystawiono dramat Kalidasy i że to *opus magnum* — jak głosi plotka — miało wesprzeć teatr radziecki; zob. Sinha 2002, s. 92.

⁸ Ramana Mahariszi, Ramana to nazwisko, Mahariszi znaczą „wielki mędrzec”.

jogów i zrobiłem sobie notatki, które mam do dziś. Próbowałem także stosować praktyki uprawiane przez Mahariszi. Nie miały one innego skutku poza tym, że okazały się szkodliwe dla zdrowia” (zob. Raszewski 1993, s. 100).

Nie ma potrzeby przytaczać w tym miejscu dalszych szczegółowych przykładów obrazujących dynamikę studiów Grotowskiego nad indyjskimi technikami ezoterycznymi (śiwaizm, tradycja Baulów), szkołami filozofii indyjskiej (wedanta) czy technikami medytacyjnymi (joga), gdyż informacje na ten temat znajdują się w wielu publikacjach, warto jednak przypomnieć, że już w okresie krakowskich studiów utrzymywał on kontakty z Heleną Willman-Grabowską oraz z ks. Franciszkiem Tokarzem, a „w latach 1957–1958 prowadził cykl wykładów publicznych z zakresu filozofii orientalnej” (Osiński 1980, s. 35; 1993, s. 117–123; 2008, s. 165–175). W aspekcie *stricte* teatralnym w okresie pracy nad *Śakuntalą* Grotowski szczególnie interesował się Kosmicznym Tańcem Śiwy oraz rytualnymi praktykami sekty Paśupatów, jednego z odłamów śiwaizmu⁹. Rozległe i zarazem jasno ukierunkowane studia artysty nad Indiami pokazują, że jego droga do *Śakuntali* miała o wiele bardziej osobisty i kulturowy niż estetyczno-teoretyczny charakter i była wyrazem praktycznego osvajania przez Grotowskiego przejawów życia duchowego hinduistów oraz jedną z dróg jego osobistego spełnienia poprzez teatr.

Realizacja *Śakuntali* (po *Orfeuszu* według Cocteau — premiera 8 października 1959 r., *Kainie* według Byrona — 30 stycznia 1960 r. i *Misterium-buffo* według Majakowskiego — 31 lipca 1960 r.) stała się — co potwierdza zarówno Grotowski, jak i opinie badaczy — zarazem „pierwszym jak gdyby krokiem ku włączeniu w perspektywę «teatru inscenizacji» problematyki aktorstwa [...] aktorskiej metody (Kelera 1999, s. 76), jak i punktem granicznym wyznaczającym cezurę między okresem badania możliwości tworzenia znaków w teatrze europejskim” (Grotowski 1990, s. 76–77; Osiński 2008, s. 188–189) a poszukiwaniem nowego paradygmatu teatralności w teatrze europejskim. Sceniczna forma *Śakuntali* zapowiadała, wyrażoną *explicite* nieco później (w roku 1962), koncepcję „teatru ubogiego” (określenie użyte przez Ludwika Flaszena), której „główne przykazanie brzmi: nie wprowadzać do toku akcji niczego, czego nie ma w niej od samego początku” (Słowiak, Cuesta 2010, s. 26; Grotowski 2007, s. 63). Na realizację tekstu Kalidasy z pewnością nie można patrzeć jedynie z perspektywy wpływów indyjskich¹⁰, choć wydaje się, że w początkowej fazie

⁹ Praca dyplomowa Jerzego Grotowskiego, „Gra w Sziwę”, Wydział Reżyserski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, 5 listopada 1960 r.; zob Osiński 1980, s. 80.

¹⁰ Kontekst pracy nad tym przedstawieniem mogła stanowić jednocześnie genezańska i dalijska tradycja Reduty, na co zwracał uwagę między innymi Zygmunt Molik: „W tym czasie Grotowski był bardzo zainteresowany historią Reduty, dużo czytał na ten temat, co mogło mieć jakiś związek z naszą pracą nad *Śakuntalą*” (Rozmowa autorki z Zygmuntem Molikiem o *Śakuntali*, Wrocław, sala Teatru na Grobli, 25 lutego 2002 r.). Por. „Tradycję pracy Reduty uważamy za własną”, z telegramu przesłanego przez Grotowskiego do uczestników spotkania reductowego w dniu 29 listopada 1964;

poszukiwań teatralnych Grotowskiego miały one najbardziej świadomy i twórczy charakter. Świadczy o tym między innymi spójność formalna elementów przedstawienia oparta na faktorach głębokiej struktury narracyjnej akcji, czytelnych na poziomie scenopisu *Siakuntali* opracowanego przez Grotowskiego.

ANALIZA SCENOPISU PRZEDSTAWIENIA JERZEGO GROTOWSKIEGO *SIAKUNTALA WEDŁUG KALIDASY*

Grotowski podzielił akcję dramatu na dwa akty, które w ogólnym zarysie odpowiadają oryginalnemu podziałowi tekstu Kalidasy na faktory energetyczne:

— dążenie bohaterów (kochanków) do połączenia (unia — *sambhoga*, NS, VI. 45.);

— rozdzielenie ich (rozłączenie — *vipralambha*, NS, VI. 45.), w zakończeniu zwieńczone zjednoczeniem¹¹.

Część pierwszą scenariusza (strony 1–43) rozpoczyna „Inwokacja” (*nandi*), która zgodnie z konwencją dramatu sanskryckiego należy do elementów wstępnych zarówno tekstu, jak i przedstawienia, i ma charakter rytualny. Tak jak w oryginale, Inwokacja w wersji Grotowskiego poświęcona jest Śiwie, jednak różni je zarówno wizja boga, jak i sposób obrazowania jego przymiotów. Wersja Kalidasy skierowana jest do Śiwy Łaskawego i odwołuje się do jego manifestacji w cyklicznym rytmie wszechświata oraz w rytmie wyznaczającym działania ofiarne. Wersja Grotowskiego wyraża wizję antropologiczną, odwołującą się do podmiotowego dążenia do jedności z Śiwą jako Absolutem. Wersje różni także długość tekstu i sposób rytmizacji — w wersji Grotowskiego można doszukiwać się podobieństwa do frazy Mickiewiczowskiej.

zob. Osiński 1972, s. 43. Zbigniew Osiński (2003, s. 122–123) opisuje: „Przez dwadzieścia lat swojego istnienia Reduta realizowała niemal wyłącznie utwory dramatyczne. Były to teksty reprezentujące różne gatunki dramatyczne, najwyżej jednak stawiano «misteria», których teatralne wcielenia miały stanowić ostateczny cel wszystkich usiłowań kierownictwa i zespołu. W rozumieniu Osterwy i Limanowskiego misteria oznaczały po prostu utwory otwarte na problematykę metafizyczną: od starożytności po współczesność, od *Orestei* Ajschylosa i *Siakuntali* Kalidasy po *Miguela Mañarę* Oskara Miłosza”.

¹¹ Analiza została oparta na dokumentach przedstawienia, głównie na scenopisie (obejmującym stronę tytułową i 71 stron tekstu oraz jedną stronę nienumerowaną, zawierającą pieśń „Po ciężkiej pracy”), który pozwala zrozumieć strukturę narracyjną przedstawienia Grotowskiego, oraz na pozostałych zachowanych źródłach: zaproszenie na premierę, program (zawierający afisz z informacjami o tytule przedstawienia, obsadzie, dacie premiery, kadrze Teatru 13 Rzędów, licencji i subwencji) oraz fotografie ukazujące kilka rozwiązań scenicznych, z podpisami zawierającymi przyporządkowane im dialogi, regulamin patrzenia dla Widzów, a szczególnie Recenzentów (8 paragrafów), recenzje prasowe, fotografie.

O b s a d a: *Siakuntala* (Aktorka) — Rena Mirecka, Król Duszjanta (Sutradhara) — Zygmunt Molik, *Wesołek* (Jog II) — Antoni Jahołkowski, *Anasuja* — Barbara Barska, *Prijamwada* — Ewa Lubowiecka, *Rybak* — Antoni Jahołkowski, *Jog I* — Andrzej Bielski, oraz wiele innych osób, zwierząt, ptaków i roślin, nie mówiąc już o owadach. Kostiumy: dzieci ze Szkoły Sztuk Plastycznych w Opolu (klasa Wincentego Maszkowskiego).

„Które są widomymi ciałami Siwy:
 Woda, owo najpierwsze dzieło rąk stwórcy,
 I ogień, co ofiarę niesie, według przepisów złożoną,
 I kapłan ofiarujący,
 I słońce, i księżyc, które pospołu czasem kierują
 Eter — podłoże dźwięku — co wszechświat przenika
 Ziemia, prapoczątek wszystkiego nasienia,
 I wiatru tchnienie, które ożywia wszelki twór —
 W tych ośmiu ciałach
 Siwa łaskawy
 Niechaj wam sprzyja!” (Kalidasa 1957, s. 3).

„Sziwoham, Sziwoham — Jam jest ON, Sziwa. Ja sam.
 Nie jestem cnotą ni grzechem, radością ni bólem.
 I nie świątyni czy ksiąg, rytuałów czy pielgrzymek wielkością.
 Anim radością jest, ani radosnem, ni radującym się.
 Bom jest Sat-Czit-Ananda.
 Bytu-szczęścia-świadomości Pełnia.
 Sziwoham, Sziwoham — Jam jest ON, Sziwa, Ja sam.
 Nie-ma dla mnie różnic kast, ani śmierci, ni przed nią obawy.
 Ani też istniał czas gdym się narodził, czy ojców miał,
 Przyjaciół, rodzinę, nauczyciela, czy uczniów.
 Bom jest Sat-Czit-Ananda.
 Bytu-szczęścia-świadomości Pełnia.
 Sziwoham, Sziwoham — Jam jest ON, Sziwa. Ja sam.
 Zmysły mnie nie dotyczą, anim jest wyzwolen, ani poznawalnem.
 Bezkształtnem jestem i Bezgranicznością poza Przestrzenią i czasem.
 Bom jest Sat-Czit-Ananda,
 Bytu-szczęścia-świadomości Pełnia.
 Sziwoham, Sziwoham — Jam jest ON¹².

Inwokację do *Śakuntali* Grotowskiego rozpoczyna mantra: „*Śiwo aham: Ja jestem Śiwa*”, „*Śiwo aham: Ja jestem Śiwa*”, „*Śiwo aham: Ja jestem Śiwa*”. Intonowanie tej mantry jest jednym ze stałych elementów rytuału tantrycznego¹³, a jej mistyczne znaczenie przejawia się w chwili, kiedy praktykujący adept (*sadhaka*) przeistacza się w Śiwę (Bhairawę), by czcić swoją Śakti (Mookerjee, Khana 1993, s. 184). Praktyka Tantry jest jedną z sekt siwaizmu:

¹² Jerzy Grotowski, *Siakunatala wg Kalidasy*, maszynopis, ze zbiorów Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu, s. 1 (w posiadaniu autorki). Por. *Śwetaśwatara Upaniszad*, I. 10.: „Pierwotna natura jest przemijająca, Zaś Pan Hara jest nieśmiertelny i nie przemija, Tym, co przemija, a także duszą, jeden bóg zarządza, O tym należy rozmyślać, łącząc się z nim, stając się jego istotą Coraz bardziej i bardziej, aż zniknie wszelka niewiedza”; *Upaniszady* 1998, s. 386.

¹³ Sansk. *tan* — „rozciągać (się)”, „spełniać”. Tantryzm to ruch filozoficzno-religijny powstały w Indiach ok. IV w. ne., zarówno doktryna, jak i praktyka drogi wyzwolenia za życia przez osiągnięcie nadnaturalnej magicznej mocy *siddhi*; zob. Tadeusz Hermann, „Tantra”, w: *Mały słownik...* 1992.

„[...] opiera się na koncepcji Bytu Najwyższego jako jedności dwuaspektowej całości określanej jako Śiwa-Śakti, Śiwa — Kosmiczna świadomość, i Śakti — jej kreatywna energia, są odwiecznie złączeni, jedno nie może zostać odróżnione od drugiego. Jedynie w planie relatywnym jedno wydaje się oddzielone od drugiego. [...] Zgodnie z Tantrą wszystkie manifestacje oparte są na dualizmie pryncypiów: męskiego (Purusza — Kosmiczna świadomość) i żeńskiego (Prakryti — Kosmiczna potęga natury). Purusza, którego natura jest statyczna, w planie transcendentalnym jest nierozróżnialną jednością, Śiwą. Prakryti, Natura jest synonimem Śakti, kinetycznej energii kosmosu, podstawowej energii wprawiającej stworzenie w ruch. W rzeczywistości świat jest całością wielości doświadczenia, jest Śiwą-Śakti, Purusza-Prakryti, męski-żeński. [...] Zgodnie z przekonaniem, Śakti wyraża wszelkie aspekty życia, od kreacji do zniszczenia, od zmysłowości do wzniosłości, od życzliwości do grozy. [...] Tantrycy identyfikują ją z Absolutem lub Jednią... [...] W procesie samoaktualizacji, najwyższego celu identyfikowanego z rozbudzaniem *kundalini*, jest postrzegana jako mikro-kosmiczna reprezentacja żeńskiej mocy Śakti” (Mookerjee, Khana 1993, s. 16).

W planie antropologicznym nierozdzielność Śakti i Śiwy manifestują elementy (*tattva*) Śiwy i Śakti w człowieku. Śiwa, który jest czystą świadomością, rezyduje w najwyższym i najważniejszym splocie (*sahasrara*) znajdującym się u szczytu głowy, Śakti zaś w splocie najniższym (*muladhara*). Praktyka Tantry służy rozbudzaniu Śakti, aby wznosząc się od dołu ku górze połączyła się z Śiwą. Wznoszenie się Śakti określane jest także jako rozbudzanie *kundalini*, wewnętrznej Śakti, energii — mocy łączącej centra energii psychicznej (*ćakra*)¹⁴ człowieka współtworzące jego ciało subtelne (obrazuje to splot śpiącego węża, który stopniowo, ruchem spiralnym unosi się ku górze). Stan połączenia Śakti i Śiwy określane jest jako *Sat* (Byt), *Ćit* (Świadomość), *Ananda* (Błogość). Inna manifestacja jedności Śiwa-Śakti nazywana jest *Ardhanariśwara* (pół-kobieta, pół-mężczyzna), prawa strona ciała człowieka reprezentuje pryncypium męskie, a lewa pryncypium żeńskie. O *Ardhanariśwara* można również mówić w ujęciu ezoterycznym jako o związku wypowiedzi — mowy (*vak*) i jej sensu (*artha*) — na przykład Kalidasa postrzegał w niej reprezentację unii Śiwa-Śakti (Śakti jako *Parwati*), (*Sivaramamurti* 1974, s. 25). Jedność Śiwy i *Parwati* opisują też podania mitologiczne. Jedno z nich mówi o Śiwie pogrążonym w medytacji na górze *Kaljasa* i o zabiegającej o jego uwagę *Parwati*. *Parwati* najpierw uprawia ascezę, a gdy nie odnosi to pożądanego skutku, zaczyna tańczyć przed Śiwą. Śiwa obdarza ją wtedy swoim spojrzeniem. Inną reprezentacją tego mitu jest wersja opisana w *Natjaśastrze* (NS IV.255–256). Jedność Śiwy i *Parwati* wyraża opis dotyczący delikatnego i wdzięcznego (*Lasja*) tańca *Parwati*, wtó-

¹⁴ Siedem czakr współtworzących ciało eteryczne człowieka jest powiązanych z układem nerwowym, ich wibracja jest dostosowana do światła i dźwięku, pobudzanie czakr prowadzi do osiągnięcia wyższych stanów świadomości, a pełne otwarcie kanałów energetycznych ku rzeczywistości ponadzmysłowej.

rującego ekspresywnemu i energetycznemu (*Tandava*) tańcowi Śiwy¹⁵. Celem praktyk tantrycznych jest osiągnięcie unii i jedności z Absolutem (w różnych wymiarach doświadczenia) dzięki świadomemu działaniu wyrażającemu się między innymi poprzez rytmizowane ruchy, gesty i formuły rytualno-magiczne, to jest technikę medytacji aktywnej. Praktyki tantryczne korzystają również z technik jogi jako metody pobudzania czakr (*laja joga*), dyscyplinowania ciała, wspomagającej koncentrację, integrację wewnętrzną i integrację z naturą.

Przez wprowadzenie do „Inwokacji” poprzedzającej *Śakuntalę* treści o charakterze ezoterycznym-filozoficznym Grotowski podkreślił podporządkowanie całościowej koncepcji widowiska paradygmatowi wykraczającym poza horyzont *stricte* estetyczny. Wskazał też faktory porządkujące strukturę rytmiczno-czasową spektaklu (odwołania do idei rytmu), paradygmat techniki gry aktorskiej (wertykalność), jak również sposób reprezentacji¹⁶ i konceptualizacji sensów dramatu. Charakter wiedzy i obszar doświadczenia, ku którym Grotowski odwołał się w „Inwokacji” do *Śakuntali*, łączy izometryczność — wiedza ta nie ma wymiaru intelektualnego i teoretycznego, ale ujawnia się w doświadczeniu, stopniowo poddanym uporządkowaniu przez technikę kontemplacyjno-rytualną.

„*Śakuntala* to jeszcze nie «technika», a zabawa, szal, przekraczanie bariery. Tutaj nie wychodziło się poza możliwości psychiczne. W *Śakuntali* nie było takich wyzwzań. Wychodziło się tylko poza fizykę. Trudne pozycje, w których praktycznie nie można śpiewać, ale do wszystkiego można się przyzwyczaić, a potem wychodzi. Czasem to, co wydaje się niemożliwe, można osiągać. Osobiście do przekroczenia progu możliwości psychicznych doszedłem dopiero w *Akropolis*, pełna potencja dająca możliwość wydobycia głosu jakby ze szczytu, z tyłu głowy. Po prostu trzeba siebie przekroczyć, dotknąć niemożliwego, co z ludzkiego punktu widzenia jest trudne. Jest to stan koncentracji na *sacrum*, nie to, że ja się koncentruję, stamtąd się bierze cała energia fizyczna i psychiczna” (Molik 2002).

Sensy wyrażone w „Inwokacji” podkreśla nazwanie *Śakuntali* „erotykiem”¹⁷. Oczywiście, Kalidasa ukazuje narastanie i spowolnianie dynamiki erotycznych

¹⁵ „Ten, kto śpiewa i tańczy «kroki (*śāritas*) Śiwy» (poetyckie wyrażenie na czyny i działanie), zostanie wyzwolony i osiągnie niebo, *Śiva-loka*” (NS IV.328); cyt. za: Srivastava 2004, s. 7–10.

¹⁶ Niezwykle syntetycznym i jednoznacznym tego przykładem jest fotografia z przedstawienia pokazująca scenę miłosnego związku Duszjanty i Śakuntali. Jej opis jest następujący: Śakuntala i Król (oddają się miłości), Jogowie (odwracają wzrok), Gazela (stoi melancholijna); układ ruchu scenicznego opiera się na tym, że Rena Mirecka i Zygmunt Molik, stojąc w pobliżu umieszczonej w centrum sceny formy wertykalnej, łączą się wierzchołkami głów, a ich ciała pozostają od siebie oddzielone. Pozycja ta, fizycznie prawie niemożliwa do wykonania, ma silny kontekst symboliczny, który można interpretować z punktu widzenia zarówno reprezentacji treści tantrycznych (połączenie *sahasrara* czakr jako wyraz idei połączenia dwoistości w Absolutie), jak i charakteru relacji łączących parę bohaterów, których związek jest nie tyle cielesny, ile duchowy.

¹⁷ Symbolicznym i zarazem dosłownym potwierdzeniem zamysłu inscenizatorów była koncepcja architektury przestrzeni scenicznej opracowana przez Jerzego Gurawskiego, odwołująca się do kształtu fallusa i złożonej indyjskiej symboliki lingam jako reprezentacji Śiwy.

relacji między parą bohaterów — Duszjantą i Śiakuntalą (pryncypiami: męskim i żeńskim), jednak treść „Inwokacji” Grotowskiego wyraźnie akcentuje tantryczną interpretację tego terminu — chodzi o związek miłosny będący wyrazem kosmicznej aktywności Śiwy-Śakti. W tym kontekście termin „erotyk” można łączyć z rytualną techniką prowadzącą do przemiany, a ostateczną unię kochanków traktować jako symbol osiągnięcia mistycznej jedności z Absolutem (w Absolucie).

Drugą częścią I aktu według scenopisu *Śiakuntali* był „Prolog” (s. 1–3). W prologu dramatu sanskryckiego Sutradhara (kierownik trupy aktorskiej) zgodnie z konwencją klasyczną prowadzi rozmowę z aktorką. Jednym ze stałych elementów tej rozmowy jest wymienienie tytułu przedstawienia. W scenopisie Grotowskiego element ten nie ulega zmianie, tytuł brzmi: *Siakuntala albo Pierścień fatalny*. Grotowski dodał jednak do prologu nowe kwestie Sutradhary:

Czcigodni!

Akcja główna toczy się na scenie centralnej. Wszelako za waszymi plecami zasiadają również aktorzy.

Ci z was, którzy siedzieć będą do nich plecami nie muszą się odwracać. Wszystko to, co się mówi nie na scenie centralnej, ale tam i tam — jest to raczej do słuchania niż patrzenia.

Zresztą spróbujmy. Proszę. Proszę.

W tym miejscu wpleciony jest krótki fragment z *Manusmryti* („Mężczyzna, którego życie trwa sto lat...”)

O! Widzicie? Można ich słuchać nie odwracając się. Dodam, że grają role jogów, ale nie tylko. Grają wiele postaci, cały tłum postaci, wszystkie, jak to się mówi — epizody. Raz są tym, a raz tamtym. Nie dziwcie się.

W „Prologu” w wersji Grotowskiego Sutradhara wyjaśnia widzom „enwironmentalną”¹⁸ koncepcję przestrzeni, w jakiej rozgrywać ma się widowisko. Zapowiada też zamysł prezentacji akcji polegający na oscylacji między dwoma odmiennymi stylami reprezentacji — werbalnym i obrazowym. Grotowski zdaje się tu nawiązywać do przytoczonych przez Bharatę słów Indry, który mówił o teatrze jako rozrywce (przyjemności), stworzonej ku „słuchaniu” i „patrzeniu” (*NS*, I.12.), i być może — wyróżniając role statyczne i dynamiczne — do wyjaśnianej przez Bharatę koncepcji stylów komunikacji *vrtti*: werbalnego *bharati*, świadomego *sattvati*, delikatnego *kaisiki* i gwałtownego *arabhati* (*NS*, XXII). Sutradhara koncentruje przy tym uwagę widzów na scenie głównej i jednocześnie daje im poczucie bezpieczeństwa wobec działań teatralnych,

¹⁸ Idea teatru enwironmentalnego nawiązuje do europejskich średniowiecznych procesji i widowisk religijnych oraz tradycyjnych form teatru azjatyckiego. W teatrze enwironmentalnym widz zostaje jakby włączony w przedstawienie, co powoduje zmniejszenie wrażenia dystansu estetycznego i niemożność rozpoznania czy postrzeżenia przez widza całkowitej przestrzeni przedstawienia mimo normalnej frontalnej linii oglądu; zob. Schechner 2003, s. 190.

mających miejsce w przestrzeni pozostającej poza zasięgiem wzroku. Bezpieczeństwo emocjonalne widzów jest jakby pierwszym elementem przemiany ich świadomości percepcji i świadomości odbioru ku intuicyjnemu i pozbawionemu dystansu uczestnictwu w zdarzeniu teatralnym. Cytat z *Manusmryti* ujawnia widzom ideę widowiska, to jest próbę stworzenia wizji totalnej, oddającej kompletny obraz doświadczeń człowieka uwiecznionych samopoznaniem i spełnieniem.

Po „Inwokacji” i „Prologu” następuje „Obraz pierwszy” (s. 4–18), który obejmuje pierwszy akt oryginału. Grotowski rezygnuje tu z fragmentu tekstu Kalidasy, w którym Bramin-Pustelnik i Uczniowie (tu Jog I) udzielają królowi Duszjancie błogosławieństwa: „Obyś otrzymał za to cnót pełnego Syna, co będzie panować nad światem!”, Król: „Dzięki wam za błogosławieństwo”. W tekście Kalidasy fragment ten spełnia w akcji rolę strukturalną, gdyż jest dramatyczną reprezentacją momentu tzw. zasiania ziarna (*bidża*), stałego elementu struktury dramatu sanskryckiego, którego rolą jest zainicjowanie i ukierunkowanie działania bohatera. Przez rezygnację z tych kwestii Grotowski dokonał zasadniczej rekonfiguracji napięcia dramatycznego, które ukierunkował zgodnie z dynamiką erotycznych relacji Duszjanty i Śakuntali. Zredukował tym samym rolę moralnego wymiaru akcji (sferę *Dharma*), a wzajemne związki bohaterów przyporządkował sferze erotyki (*Kama*). Jak można założyć, motywacją tego zabiegu było dążenie do prowadzenia akcji równoległe w dwóch wymiarach doświadczenia *Kama*: w wymiarze antropologicznym — reprezentowanym przez zmieniające się relacje między parą bohaterów, oraz w wymiarze transcendentalnym — reprezentowanym przez niezmiennie prawa rzeczywistości, wprowadzone do scenopisu przedstawienia w formie wybranych fragmentów traktatów *Manusmryti* i *Kamasutra*, odzwierciedlające ekwiwalencję porządków indywidualnego i powszechnego. W sensie formalnym Grotowski przyporządkował wymienionym wymiarom akcji odpowiednio sekwencje dramatyczne i epickie. Poza tym w sekwencji, w której na scenie po raz pierwszy Śakuntala pojawia się z przyjaciółkami, Grotowski dodał pieśń tancerki:

„...O druchy miłe, błyszczące barwą, jak paw,
 wiecie, myśmy do tańca stworzone,
 Sam Sziwa nam radość przeznaczył i tan.
 Hiw...o, hiw...o!

Cóż za rozkosz dziewczyną w tańcu być,
 Czyż jest piękniejszy na świecie los?
 Hiw...o, hiw...o!” (s. 6–7).

Zaraz po tym lirycznym i radosnym fragmencie następują kolejne dodane do oryginału strofy, stanowiące komentarz Jogów do słów pieśni tancerki:

Jog I
 „A ja bym wolał być gliną przy drodze
 Niż marną dziewczyną tańczącą:

Hiw...o, hiw...o!"

Jog II

„Garncarz z niej może ulepić dzban,
Co ludziom służy, a z tańca? Ach, z tańca cóż?

Hiw...o, hiw...o!" (s. 7).

Sekwencja ta podkreśla dychotomię między dwoma wymiarami doświadczenia rzeczywistości wynikającymi z postrzegania „ja” — wymiarem mistycznym, wyrażającym to, co indywidualne, stan uniesienia i zatracenia się w Absolutcie, oraz wymiarem rytualnym, wyrażającym to, co ogólne, konieczne i pragmatyczne.

Pod koniec aktu I tekstu Kalidasy, po słowach Śakuntali: „Cóż ty masz za prawo zatrzymywać mnie lub odsyłać?”, Grotowski wprowadził pierwszą sekwencję pochodzącą z *Kamasutry*: „Skoro kobieta, do której zaleca się mężczyzna, zbliżyła się do niego pod innym jakimś pozorem, przystępuje do niej tak, że jedno ciało dotyka drugiego, to jest pieszczota dotykająca” ... (w sumie cztery akapity tekstu Watsjajany). Fragment z *Kamasutry* pojawia się pod koniec pierwszego ogniwa dramatu — ogniwa czołowego (*mukha-sandhi*)¹⁹, treść tego fragmentu odpowiada fazie relacji łączących Duszjantę i Śakuntalę, a sam w sobie jest on opisem zachowania się pary kochanków podczas pierwszego spotkania.

Drugi z kolei „Obraz” (s. 18–32) scenariusza Grotowskiego rozpoczyna się od intermezza kończącego akt II oryginału, od słów Joga I: „O, jakże potężny jest król Duszjanta!...”. Grotowski zrezygnował z całego aktu II tekstu Kalidasy (ogniwo II poczołowe — *pratimukha-sandhi* — nie jest rozwijane), w związku z czym zaraz po słowach Joga następuje początek aktu III oryginału i rozpoczyna się ogniwo III — łonowe (*garbha-sandhi*). Po słowach Śakuntali: „Luba, po co zatrzymujesz królewskiego wieszczka? On i tak już tęskni za swymi małżonkami”, po raz drugi Grotowski wykorzystał tekst *Manusmryti* — kwestie Joga I i Joga II są kompilacją fragmentów wybranych z Lekcji III i dotyczą tego, jakich kobiet mężczyzna powinien unikać, a o jakie zabiegać. Charakterystyka tych ostatnich odpowiada postaci Śakuntali. Po słowach Duszjanty: „Wtedy, o cudna, kiedy z twych warg, co są jak pąki świeżo rozkwitłe i nie dotknięte jeszcze żadną dłonią, słodycz wypiję niby trzmiel spragniony”, następuje dość długi (44 wersy) fragment recytowany przez Jogów, rozpoczynający się od: „Mówię do ciebie, Sziwo”, a kończący się słowami: „Oto i zakończenie rozkoszy miło-

¹⁹ Zgodnie z typologią klasycznego dramatu indyjskiego *Śiakuntala* Kalidasy reprezentuje typ dramatu heroicznego, pełnospektaklowego — *nataka*, co oznacza, iż jego akcja rozwija się zgodnie z następstwem pięciu ogniów (*sandhi*): ogniwa czołowego (*mukha*) — rozpostarcia akcji i ukierunkowania działania bohatera, ogniwa poczołowego (*pratimukha*) — wzrostu dynamiki akcji i podjęcia działania przez bohatera, ogniwa łonowego (*garbha*) — intensyfikacji akcji i realizacji działania bohatera w sferze zmysłowej (*Kama*), ogniwa próby (*wimarsa*) — spowolnienia (zahamowania) dynamiki akcji i działania bohatera, ogniwa doprowadzenia (*nirwahana*) — spełnienia przebiegu akcji i działania bohatera w sferze zacości (*Dharma*).

snej”. Fragment ten składa się z opisów dotyczących Śiwy i z wybranych fraz pochodzących z *Kamasutry*, opisujących zachowanie kochanków po spełnieniu aktu miłosnego, na przykład „Skoro już zaspokoili oboje swą żądzę...”.

Bardzo krótki jest „Obraz trzeci” (s.32–34), który wiernie oddaje treść intermezza z końca aktu III dramatu Kalidasy, w którym najważniejszą rolę odgrywa głos zza sceny. W obrazie tym Durwasas (wędrowny asceta, który uważany jest za reprezentację Śiwy) rzuca klątwę na Śakuntalę, której w tym momencie akcji „serce gdzie indziej jest obecne” z powodu rozłąki z Duszjantą, w wyniku czego nie dopełniła ona obowiązku ugoszczenia wędrowca: intermezzo rozpoczyna IV ogniwo dramatu — ogniwo próby (*vimarśa-sandhi*).

„Ha, ty, coś zlekceważyła gościa! Biada ci!
 Jako pijany własnych słów nie pomnąc,
 Niech cię zapomni, niech cię zapomni
 Ten, Który myślą twoją tak owładnął,
 Ześ nie spostrzegła, że zbliżam się ja,
 Asceta wielki, potężny!” (s. 33)

Podobnie jest w „Obrazie kolejnym” (s. 34–43), który obejmuje zakończenie aktu III i akt IV oryginału. Kweszie Kaśjapy z aktu IV wypowiedziane są przez Jogów. Po słowach Kasjapy: „Pamiętaj córko...”, Grotowski wprowadził 22 wersy tekstu wygłaszanego przez Jogów, inspirowanego wersami z *Manusmryti* (Lekcja V, 153–55, Lekcja IX, 13) poświęconymi obowiązkowi żony. Obraz kończy się wraz z końcem aktu IV, słowami Kaśjapy:

„Słuchaj!
 Obok ziemi, ze stron czterech
 Oceanem opasanej,
 Siakuntalo, długie lata Króla żoną musisz być!
 Lecz gdy znajdziesz dziewczę godne
 Dla witezia, twego syna,
 I gdy jemu odda berło
 Stary ojciec, stary król — Wtedy razem powrócicie,
 Aby żyć w pustelni cichej,
 Siakuntalo, ty i mąż” (s. 43).

„Świat się zmienia, gdy kto oczami miłości spogląda!” (s. 43).

Kweszie te, po których zapada kurtyna, zamykają pierwszy akt przedstawienia Grotowskiego.

Akt drugi tej realizacji, obejmujący strony scenopisu 43–71, składa się z sześciu obrazów o różnej długości. Wykorzystane zostały w nim akty V, VI i VII tekstu Kalidasy.

Obraz pierwszy tego aktu (s. 43–44) ukazuje rozmowę Duszjanty i Wesółka, rozpoczynającą akt V oryginału. Zarówno u Kalidasy, jak i u Grotowskiego najważniejszym momentem tego fragmentu akcji jest monolog, w którym król (jeszcze przed przybyciem na jego dwór Śakuntali) uświadamia sobie opanowujący go stan tęsknoty i melancholii:

„Co to znaczy? Nie rozłączyłem się z żadną kochanką,
 Jednak ta pieśń, której słuchałem przed chwilą,
 Napełniła moje serce bezdenną tęsknotą...
 Wszelako co w tym dziwnego?
 Człowiek szczęśliwy, gdy piękno widzi
 Lub kiedy słyszy słodkie śpiewanie,
 Tęsknotą wzbiera i w swojej duszy
 Z minionych wcieleń uczucia budzi
 Głęboko tkwiącej dawnej przyjaźni /stoi smętnie zamyślony/” (s. 44).

Obraz kolejny (s. 44–50) rozpoczyna się od drugiej sceny aktu V (przybycia Śakuntali i pustelników na dwór Duszjanty), a kończy ma scenie zniknięcia Śakuntali. W obrazie tym Grotowski włożył w usta bohaterki dodany monolog, którego treść opisuje uwikłanie „ja” człowieka w świat pozoru, ułudy (*maji*) i dwoistości:

„Jak z drewna zrobiona kukła, o królu rusza członkami,
 Tak właśnie tutaj na ziemi rusza się wszystko, co żyje.
 Jak nieskończona przestrzeń, tak właśnie o królu, Sziwa
 Istoty przenika sobą i dobro przydziela i zło,
 Jak perła na sznurze albo uwiązany za nozdrza wół,
 Czynimy, co każe Sziwa: on stworzył, on popędza nas!
 Człowiek nie włada śmiercią: kiedyś odnajdzie śmierć,
 Runie jak drewno na brzegu, porwane przez rzeki nurt.
 I jak potędze wichury ulegają łodygi traw,
 Tak i wszelakie stworzenie ulega potędze Sziwy.
 Patrz, jaki to sobie stworzył Sziwa złudzenia czar:
 Otumaniony tym czarem człowiek morduje człowieka!
 I jak się Sziwie spodoba, to godzi albo klóci nas,
 Jak małe dziecko zabawką, tak on stworzeniem bawi się.
 O, nie jak matka i ojciec Sziwa obchodzi się z nami,
 Ale jak złością ktoś zdjęty, jak obcy nam i nasz wróg.
 Szalony mój ojciec Sziwa” (s. 48).

Istnieje niejasność co do trzeciego obrazu przedstawienia. W scenopisie (s. 50) nie został on uwzględniony. Bezpośrednio po obrazie drugim następuje obraz czwarty. Być może zrezygnowano z niego nie zmieniając przyjętej wcześniej numeracji.

Obraz oznaczony jako czwarty (s. 50–52) wiernie oddaje intermezzo kończące akt V sztuki Kalidasy. Intermezzo zawiera scenę, w której rybak — przypadkiem znalazłszy zaginiony królewski pierścień — zostaje oskarżony o kradzież. Zdarzenie to jest jedynie pretekstem do opisanie emocji Duszjanty wzbudzonych przez odnaleziony klejnot, który ujrzany przez króla wzbudził w nim pamięć odtrącenia Śakuntali:

Rybak:
 „O, nie gadajta tak, panie!
 Każda profesja, nawet nieczysta,

Z oćca na syna przechodzić winna,
 I odstępować od niej się nie godzi.
 Bo nawet bramin znający Wedę,
 Bydlę ofiarne zarzynać musi Jak rzeźnik jaki” (s. 50).

Starosta:

„Tak, ale przypuszczam, że nie chodzi o wartość szlachtetnego klejnotu.
 To musi być pamiątka po kimś bardzo drogim.
 Albowiem, kiedy ujrzał pierścień, lzy napelniły jego źrenice.
 A przecież najjaśniejszy pan niełatwo jest skłonny do żałości” (s. 52).

Obraz piąty (s. 52–62) rozpoczyna się od kwestii Duszjanty z aktu VI oryginału: „Serce ty biedne! Gdy cię ongiś chciała Gazelooka najdroższa przebudzić — Czemuś spało?” Po słowach Wesołka: „Oto altana jaśminów”, dodany jest kolejny fragment z *Kamasutry*: „Pocafunki składa się na czole, we włosy, na policzkach...” oraz „Skoro kobieta widzi znaki od paznokci na ukrytych miejscach swego ciała, to nawet od dłuższego już czasu porzucona jej miłość staje się znów młoda, w sposób całkiem niesztuczny”. Fragment ten odnosi się do dość długiej sekwencji dramatu, w której Duszjanta wspomina Śakuntalę, patrząc na namalowany przez siebie jej portret, w scenę tę wplecione jest jeszcze sześć innych, krótkich cytatów z *Kamasutry*. Grotowski mniej wyraziście niż Kalidasa uwypukla w tym kontekście fakt, iż Duszjanta bierze wizerunek Śakuntali za realną postać ukochanej (u Grotowskiego nie występuje też nimfa Sanumati, której komentarze są ważnym elementem konstrukcji opisywanej sceny). Zapatrzenie Duszjanty jest jednak czytelne w takim stopniu, że (tak jak opis Kalidasy) oddaje charakter ontologiczno-epistemologicznego dyskursu odsyłającego do *Mandukji*²⁰ i *Czhandogji Upaniszad*²¹.

Wesołek:

„/Głośno/ Słuchaj! Przecież to obraz!”

²⁰ *Mandukja Upaniszad* opisuje cztery stany duszy: *Waiśwanara* — wspólny wszystkim, stan czuwania, w którym świadomość skierowana jest na zewnątrz i odbierane są przedmioty niesubtelne (*MU*, 3), *Taidźasa* — Błyszczący, stan marzeń sennych, w którym świadomość skierowana jest do wewnątrz i odbierane są przedmioty subtelne (*MU*, 4), *Pradźnia* — świadomość, stan snu głębokiego, sen głęboki występuje wtedy, gdy śniący nie odczuwa żadnych pragnień, Ani nie postrzega żadnych marzeń sennych, Jest on jednolity, w nim tylko świadomość, To stan błogości, a skierowany jest tylko na umysł, Odbiera to, co radosne (*MU*, 5), *Turija* — stan ani za świadomość wewnętrzną, Ani za świadomość zewnętrzną nie jest uważany, Nie jest nimi dwiema, nie jest też sumą tych świadomości, Ani prostą świadomością lub jej brakiem, Stan ten niepostrzegalny, niesprawdzalny, nieuchwytny, Bez własności, nie dający się pomyśleć ani zdefiniować, Jest ugruntowaną wiarą w jedyną duszę, Jest zaprzestaniem stawania się, spokojem, pomyślnością, Nie ma w nim dwoistości, To jest właśnie dusza, to winno być poznane (*MU*, 7) (zob. Upaniszady 1998, s. 451).

²¹ *Czhandogja Upaniszad*: „Przyjrzyjcie się swemu odbiciu w naczyniu z wodą, Jeśli czegoś nie dostrzeżecie, powiedzcie mi o tym. Spojrzeli do naczynia z wodą, A Pradźapati zapytał: Co tam widzicie? Całych nas Panie, w odbiciu widzimy, Od włosów po paznokcie” (*CzU*, VIII.8.1) (zob. Upaniszady 1998, s. 267).

Duszjanta:

„Jak to obraz?

O przyjacielu! Jak mogłeś pozwolić sobie na taką złośliwość

Kiedym pograżył moje całe serce

W uludzie szczęścia, że stoi przede mną Ona — najdroższa” (s. 59).

Z perspektywy nauki *Mandukji* Upaniszad scena zapatrzenia widziana oczyma Duszjanty odpowiada stanowi duszy *Taidžasa* — patrząc na wizerunek Śakuntali Duszjanta pograża się w przeżywaniu mentalnego wyobrażenia upragnionej przeszłości. Ten sam obraz Wesołek odbiera dosłownie — jako reprezentację nieobecnej postaci, formę zewnętrzną, iluzję. W doświadczeniu Wesołka przejawia się opisany w *Mandukji* Upaniszad stan duszy *Waiśwanara*. Odmienność charakteru doświadczeń Duszjanty i Wesołka wynika z istotowej różnicy między poznaniem subtelnym, duchowym a poznaniem zmysłowym (dialogi Pradžapatiego z Indrą i Wiroczaną, *CzU*, VIII.7.2 – VIII.15). Opisywana scena ma fundamentalne znaczenie z punktu widzenia dramaturgii historii — kontynuuje ona rozpoczętą odnalezieniem pierścienia świadomościową przemianę Duszjanty, który nie oddziela już Śakuntali od swego „ja”, lecz postrzega ją jako aspekt siebie — czerpie przyjemność z doświadczenia realności własnego wyobrażenia. W obrazie piątym przesunięciu ulega optyka prezentacji akcji — z planu obiektywnego ku subiektywnemu, ku samorealizacji duchowej.

Przemianę tę w szczególnie sposób podkreśla fakt, iż pod koniec obrazu piątego (koniec aktu VI sztuki Kalidasy) posłańca bogów — Matalego — Grotowski czyni „wysłannikiem Sziwy” — w oryginale Matali zwracając się do Duszjanty mówi: „Wolą jest Indry, byś głębił demony”. We wszystkich kolejnych fragmentach, gdzie w oryginale pojawia się imię Indry, Grotowski zastępuje je imieniem „Sziwa”.

Ostatni z obrazów w drugim akcie przedstawienia — obraz szósty (s. 62–71) — pokrywa się z aktem VII tekstu Kalidasy i z ogniwem V dramatu — ogniwem doprowadzenia (*nirwahana-sandhi*), jednak — co istotne — ostatnią strofę tekstu Kalidasy, czyli tradycyjne błogosławieństwo wypowiedane w oryginale przez Duszjantę²², Grotowski zastąpił strofą wypowiedaną wspólnie przez Duszjantę i Śakuntalę:

„Teraz pożrę cię całkowicie ojczy Sziwo

Gdyż urodziłem się pod złą gwiazdą

A człowiek tak urodzony podobno musi pożreć własnego ojca.

Teraz pożrę cię całkowicie ojczy Sziwo” (s. 72).

²² „Niech dobro ludu będzie troską księcia

I niech boginię wielbią Saraswati

Ci, co przodują nauce!

A krasno-siny, siebie stwarzający

Bóg Śiwa, który wszędzie, wszędzie włada

Niech mnie wybawi, niech mnie wybawi

Od wcieleń kręgu!”.

Po tych słowach następuje koniec przedstawienia i ponownie zapada kurtyna.

KONCEPCJA PRZEDSTAWIENIA
— PROPOZYCJA ANALITYCZNA I INTERPRETACYJNA

Struktura akcji (fazy, akcenty, poziomy)

Fotografia ze spektaklu przedstawiająca pierwszą scenę aktu I ukazuje Zygmunta Molika i Antoniego Jahołkowskiego połączonych w pozie o przeciwstawnej dynamice: Molik mocno odchylony w tył wyciągniętymi przed siebie rękoma trzyma dłonie Jahołkowskiego, gdy ten klęcząc odchyła ciało maksymalnie ku przodowi. Ekspresywność i dynamika tej sekwencji jest wyrazista i mocno odczuwalna — Król ścigający gazelę. W kolejnej scenie zostaje on zaproszony do pustelni, gdzie spostrzega Śakuntalę i jej towarzyszkę. Wtedy dynamika akcji i jej charakter ulegają zmianie. Grotowski podkreślił to wprowadzeniem lirycznej pieśni tancerki chwalejącej Śiwę (brak informacji o wykonawczyni oraz o tym, skąd rozbrzmiewa jej głos), akcja widocznie staje się wolniejsza, nabiera łagodniejszego charakteru, ton nadają jej postaci kobiece, ich żarty i śmiechy, oraz opisy przyrody. Sekwencję tę kończy recytacja fragmentów z *Kamasutry*. Sekwencja kolejna również utrzymana jest w łagodnym charakterze, z tym że teraz znów Król staje się postacią pierwszoplanową. Na plan główny wysuwa się nie jego królewskość, ale uczucie do Śakuntali, które spowalnia dynamikę akcji, czyni ją melancholijną (Król wzdycha, pełen smutku chodzi dookoła, spogląda na słońce, na ziemię, patrzy z ukrycia, zastanawia się, spogląda z tęsknotą na Śakuntalę, jest uradowany, wychodzi nagle z ukrycia). O dynamice tej sekwencji decyduje rodzące się uczucie Króla do Śakuntali oraz jego narastająca gotowość do działania. Sekwencję tę kończą fragmenty z *Manusmryti*.

Sekwencję następną charakteryzuje wzrastająca dynamika i przyspieszenie tempa. Duszjanta pragnie połączenia z Śakuntalą, wprowadzone są tu strofy do Śiwy, opisujące go jako Pana miłosnej rozkoszy i cierpienia, następnie recytowane są fragmenty z *Kamasutry*. Duszjanta łączy się z ukochaną, a sekwencję kończą strofy do Śiwy: „Mówię do ciebie, Sziwo, który jesteś lubieżny ogniem urabiającym naturę [w] kształty boskie, symbole śmierci i żądź ludzkich przyczyną zmienności organami rozmnażania się i kośćmi szkieletu i ciepła miłości...” (s. 31). Akt połączenia się bohaterów w miłosnym związku ilustruje wspomniana wcześniej fotografia, przedstawiająca Renę Mirecką i Zygmunta Molika w identycznych pozach maksymalnego odchylenia ciała do tyłu, tak by aktorzy dotykali się jedynie wierzchołkami głów.

Sekwencja kolejna podporządkowana jest spowolnionemu tempu, jej dynamika coraz bardziej wyraża smutek i refleksyjność. Jednak na początku, który w planie dramaturgicznym odpowiada klątwie Durwasasa, zarówno tempo, jak i rytm są niezwykle intensywne. Durwasas (reprezentujący Śiwę), niszczy

dotychczasową relację między bohaterami (zacierą w pamięci Duszjanty jego związek z Śakuntalą). W następujących scenach, pożegnania Śakuntali ze światem, który ją otaczał, oraz z przyjaciółkami, nakładają się na siebie liryczne opisy przyrody i myśli ojca oddającego ukochaną córkę mężowi. Liryzm i intensywność bólu rozłąki przeciwstawione są recytacji fragmentów z *Manusmryti*. Końcowym, ale i jedynym otwierającym ku przyszłości elementem tej sekwencji jest zapowiedź powrotu Śakuntali i Duszjanty do pustelni, jednak już nie jako kochanków, lecz męża i żony, którzy spełnili swoje ziemskie obowiązki (spłacili długi wobec rzeczywistości).

Tworząc partyturę sekwencji pierwszego aktu Grotowski posłużył się montażem (skrótów w tekście dramatu, ograniczenie liczby postaci, wprowadzenie fragmentów z *Manusmryti* i *Kamasutry*), który pozwolił mu na podporządkowanie dynamiki akcji rytmowi bardziej odpowiadającemu jego wizji „zabawy w Śiwę” niż naturalny dla tekstu Kalidasy rytm ogniów (*sandhi*) i faz działania (*awastha*). Grotowski dokonał dekonstrukcji struktury czterech pierwszych aktów tego dramatu (rezygnacja z elementu *bidża* oraz dekompozycja wyrazistości kolejnych nastrojów *rasa*), zsyntetyzował i uwypuklił wątek miłosny (sferę *Kama*). Zrezygnował też z połączenia wątku miłosnego z wątkiem zaności (sfera *Dharma*) — u Kalidasy wątki te są splecione. Dynamikę akcji w pierwszym akcie wyznaczają trzy fazy. Faza pierwsza jest szybka i dynamiczna, jakby nawiązanie do tańca *Tandawa*, tańczonego przez Śiwę podczas aktu kreacji świata. Z tego tańca w planie dramaturgicznym wyłania się obraz polującego Duszjanty. Faza druga, łagodniejsza i wolniejsza, to jakby nawiązanie do łagodnego (*Lasja*) tańca Parwati. Tańcząc Śiwa podtrzymuje kreację, ona zaś istnieje dzięki tańcowi Parwati, wtórującemu Śiwie. Z tego tańca wyłania się Śakuntala (pieśń tancerki), zakochany w niej Duszjanta, ich coraz to większa bliskość i połączenie. Faza trzecia, w jej początkowym dynamicznym i energetycznym momencie, to jakby ponowne nawiązanie do tańca *Tandawa* — tańcząc go Śiwa niszczy kreację, wraca do stanu medytacji. Z tego tańca wyłania się postać Durwasasa, który rzucając kłutwę rozdziela kochanków.

Dynamice tej odpowiadają wplecione w tekst dramatu recytacje Jogów, które w trzech przełomowych momentach akcji: przy pierwszym spotkaniu Duszjanty i Śakuntali, podczas wyznania miłości przez Duszjantę i w momencie miłosnego połączenia kochanków, przywołują reguły i zasady opisane przez Manu i Watsjajanę, inkantują też wtedy imię Śiwa. Grotowski projektuje więc trzy uporządkowane poziomy akcji: widzialny, słyszalny i transcendentálny oraz odpowiadające im poziomy doświadczenia: emocjonalne, mentalne i świadomościowe.

Dramaturgicznie i rytmicznie scenopis drugiego aktu przedstawienia rozpoczyna pieśń Hamsapadiki, „najmuzycyjszej z żon Duszjanty”, która śpiewa o trzmielu spragnionym miodu. Ten liryczny fragment jest poetycką repetycją sytuacji z pierwszego aktu, w którym trzmiela atakującego Śakuntalę płoszył Duszjanta. W zasadzie pieśń jest wspomnieniem sytuacji z przeszłości, ukie-

runkowuje ona podświadomość Króla ku pierwszemu spotkaniu z Śakuntalą (scena ta jest wierna tekstowi Kalidasy). Sentymentalna w wyrazie sekwencja poprzedza akcję właściwą, czyli przybycie na dwór Śakuntali zaślubionej Duszjancie, który po kłątwie Durwasasa nie pamięta ukochanej. Scena ta ma jednak decydujące znaczenie dla rytmu i dynamiki tego aktu. Aż do momentu odnalezienia fatalnego pierścienia, czyli znaku rozpoznania, tworzy ona subtelne tło sekwencji — jej dynamika jest uwarunkowana rytmiką słów opisujących doświadczenia irrealnej sytuacji, w której prawda umysłu stoi w sprzeczności z daną zmysłowo rzeczywistością (Śakuntala znika wtedy sprzed oczu dworzan). Druga część tej sekwencji jest tyleż irracjonalna, co symboliczna, zagubiony pierścień zostaje znaleziony w brzuchu ryby, akcja przyspiesza i dynamizuje rytm. W kolejnej części tej sekwencji, kiedy Duszjanta przypomina sobie Śakuntalę, rytm znów jest powolny (Król chodzi dookoła z wolna, pełen zadumy). Wtedy recytowane są fragmenty *Kamasutry*, opowiadające o śladach pozostałych na ciele kochanka po miłosnym upojeniu i namiętności. Powolny rytm towarzyszy również następnej sekwencji, w której Duszjanta kontempluje obraz Śakuntali, tak się w nim zatracając, że bierze go za rzeczywistość. Od momentu, w którym Król uświadamia sobie związek łączący go z Śakuntalą, akcja opiera się na oznakach, śladach przeszłości. Rozgrywa się ona w umyśle Duszjanty, dlatego rytm wyznacza tu nie dialog między Duszjantą a Wesółkiem, lecz wypełnianie świadomości Króla smakiem miłosnego związku z Śakuntalą. Następnie akcja przyspiesza, rytm się uaktywnia. Sekwencja porwania Wesółka przez wysłannika Śiwy symbolizuje jakby wejście w stan łaski, co zdaje się potwierdzone przez zwycięski bój z demonami. Fotografia obrazująca lot Duszjanty w przestworzach ukazuje Zygmunta Molika wspierającego się na wyprostowanych rękach na podeście, z lekko uniesioną głową i zamkniętymi oczami. Układ ciała tworzy jakby trójkąt wierzchołkiem zwrócony ku górze. Twarz wyraża skupienie wewnętrzne, jakby wsłuchanie się w siebie. Rozmowa Króla z posłańcem Śiwy dotyczy wtedy wieszczów i ascetów, Duszjanta widzi ich siedziby. Scena ta jest nie tyle opisem niebiańskiej krainy, ile wyrazem i opisem stanu świadomości Króla, skierowanej już nie ku sferze ziemskiej, a ku sferze wizji duchowej. Subtelność spowolnionego rytmu towarzyszy również sekwencjom kolejnym (rozgrywającym się, jak na początku akcji, w pustelni), rozpoznaniu syna (Duszjanta opisując go używa słów: „...Jego paluszki przejrzyste błyszczą, jak przeźrocyste płatki lotosu, W czerwonym blasku zorzy porannej...”) i ponownym połączeniu z Śakuntalą — Król: „...Tak się łączy z miesiącem srebrnym Gwiazda Rohini, Kiedy zaćmienia czas posępny minął”.

Druga część partytury, oddająca stan umysłu Duszjanty, podobnie jak część pierwsza, również składa się z wyraźnych faz. Faza pierwsza jest kontynuacją ostatniej fazy części pierwszej, a więc stanu medytacji Śiwy po destrukcji kreacji. W planie dramaturgicznym manifestuje się ona tym, że podświadomość i świadomość temporalna Króla są sobie jakby przeciwstawione. Du-

szjanta najpierw słyszy pieśń uaktywniającą jego podświadomość, a kiedy odnaleziony zostaje zaginiony pierścień — z opisu wynika, że znak rozpoznania został Królowi pokazany — co odwraca klątwę Durwasasa i przywraca pamięć bohaterowi, wtedy kontempluje on, już świadomie, wizerunek Śakuntali. Pamięć przeszłości i wizerunek Śakuntali współtworzą continuum. Rytm tej fazy jest wolny, ale wyrównany, i zdaje się wyrażać dynamikę medytacji Śiwy kontemplującego taniec Parwati. Faza druga jest zdecydowanie bardziej dynamiczna, jest jakby ponownym nawiązaniem do tańca *Tandawa*, tańczonego przez Śiwę w akcie kreacji świata. Z tego tańca wyłania się Duszjanta jako król pokonujący demony i Duszjanta ojciec rozpoznający swojego syna. Faza trzecia znów jest wolniejsza, a jej rytm jakby zanikający, jest ona podobna do unii Śiwy i Parwati we wspólnym tańcu. Fotografia ze spektaklu ukazuje Zygmunta Molika i Renę Mirecką tańczących wokół podestu, ich ciała przyjmują identyczne pozy, ich oczy są zamknięte, a na ich twarzach widać szczęście i uniesienie.

Zmiany faz partytury tej części przedstawienia, podobnie jak w części pierwszej, podkreślone są akcentami, lecz ich rolę spełniają tu nie recytacje fragmentów *Manusmryti* czy *Kamasutry*, lecz zdarzenia dramatyczne: odnalezienie pierścienia, przybycie posłańca Sziwy oraz słowa Joga do Duszjanty: „Jog II /spoglądając kolejno na Króla i na Sarwadamanę/ Dziw, dziw!; Jog I: Podobieństwo tego chłopca z tobą jest uderzające!” (słowa Joga I są dodane przez Grotowskiego, w oryginale Duszjanta rozpoznaje syna dotykając jego talizmanu i widząc podobieństwo syna do matki). Dzięki temu akcja spełnia się w wymiarze zarówno antropologicznym (liryczne i wzruszające dialogi wyraziście i ciepło oddają miłość i bliskość postaci — Duszjanty, Śakuntali i Sarwadamanę), jak i metafizycznym (uczucia między postaciami w istocie wyczerpują się w planie widzialnym, który jest jedynie udratyzowanym obrazem rytmu wszechświata, dążącego ku jedności, harmonii i równowadze). Wiadomo, że w scenie kończącej spektakl Duszjanta i Śakuntala przedstawieni byli jako białogłowi starcy, para, która po spełnieniu obowiązku wydania na świat potomka, samotnie znika w oddali. Zjednoczeni już na zawsze, podążają ku tajemnicy ciemności, ku atemporalnemu i adualistycznemu wymiarowi istnienia.

Odwołanie się przez Grotowskiego do idei dopełniających się aspektów Kosmicznego Tańca Śiwy: tworzenia (*sryszti*), ochrony (*sthiti*), niszczenia (*samhara*) — akt I, czarowania ułudą (*tirobhava*), niszczenia ułudy (*ananda*), wyzwolenia (*anugraha*) — akt II, jak też oparcie wizji erotyku *Śakuntala* na filozoficznej oraz ezoterycznej wiedzy, wyjaśniającej symboliczne i religijne znaczenia różnych aspektów Kosmicznego Tańca Śiwy, już na poziomie scenopisu daje realną satysfakcję obcowania z twórczym — i jednocześnie na swój sposób klasycznym — odczytaniem tekstu Kalidasy. Z odczytaniem przekazującym nie tyle treść dramatu, ile wpisany weń przekaz kulturowy oraz horyzont antropologiczny.

Koncepcja architektury scenicznej — teatr environmentalny

W Teatrze 13 Rzędów rzecz działa się na pustej scenie, której centralny punkt wyznaczał kształt wertykalny oraz stanowiący jego podstawę podest w kształcie owalu. Zgodnie z pierwotnym zamysłem centralna kompozycja miała być dosłowną reprezentacją fallusa, dlatego podest miał się składać z dwóch owali. Wersja ostateczna przybrała zdecydowanie bardziej symboliczną formę, odwołującą się do hinduistycznych przedstawień świątynnych Śiwa — *lingam*, reprezentujących principium męskie — *linga* (element wertykalny) i żeńskie — *joni* (element horyzontalny). Falliczny kształt będący elementem architektury sceny wyznaczał jednocześnie centrum wszechświata, centrum akcji i zarazem centrum przestrzeni teatralnej. Aktorzy działali wokół niego, poruszali się w obrębie podestu oraz na poziomie pierwszego rzędu widowni. Widzowie zajmowali miejsca po dwóch stronach sceny centralnej, jednak za ich plecami również pojawiali się aktorzy komentujący wizualizowane sekwencje akcji.

Całość sprawia wrażenie trzech koncentrycznych wobec centrum kręgów:
kształt falliczny — *axis mundi*

krąg I — kształt owalny, przestrzeń gry

krąg II — wznosząca się ponad przestrzeń gry przestrzeń zajmowana przez widzów, składająca się z dwóch usytuowanych naprzeciwko siebie pochylni skierowanych ku sobie tak, by widzowie obserwowali akcję, lecz mogli też widzieć siebie nawzajem

krąg III — przestrzeń za plecami widzów przeznaczona dla aktorów — postaci komentujących akcję sceniczną

Horyzontalne kręgi przestrzeni teatralnej zawierają się w sobie i zarazem znoszą przeciwstawienie sceny i widowni. Environmentalny zamysł koncepcji przestrzeni, nie mający przy tym jakiegokolwiek referencji kognitywnej, lecz jedynie oparty na relacji energetycznej wobec centrum, stwarza wrażenie zamknięcia widzów w paradoksalnie nieskończonej i otwartej — nieograniczonej czasoprzestrzeni. Wrażenie to potęgowały realne wymiary przestrzeni scenicznej (12 m. / 6 m. / 3,4–4 m.) oraz technika oświetlenia wykorzystująca jedynie białe światło punktowe, umożliwiającą montaż dźwięku i obrazu „wzdłuż wiodącej nici uwagi widzów”²³. W kontekście wypowiedzi Jerzego Gurawskie-

²³ Określenie Grotowskiego poparte przykładowym opisem sytuacji: „Wyobraźmy sobie, że akt z udziałem zakochanych rozwija się, jest w połowie, i nagle z przeciwnej strony pojawia się światło. Powinno się to zdarzyć w związku z jakimś naturalnym powodem, bez bezsensownego efekciarstwa. Na przykład, zapala się lampa naftowa — tego wystarczy; pojawia się przyciągające uwagę źródło. Widz patrzy na światło, jednocześnie słuchając kontynuowanego dialogu; tak upewnia się, że jest to po prostu lampa. Spojrzenie wędruje z powrotem i widzi się dwoje starców, kontynuujących tę samą kwestię, której pierwsza połowa została wypowiedziana przez młodych w chwili pojawienia się światła”. Zapis wystąpienia w Volterze w 1984 r., na sympozjum zorganizowa-

go²⁴, zwłaszcza tych, które dotyczą koncepcji przestrzeni świątyni chrześcijańskiej (tabernakulum < ołtarz < przestrzeń dla wiernych < plan świątyni), znacząca wydaje się również intencja uczynienia przestrzeni teatralnej sferą *sacrum*, w której działa nie tyle aktor, ile udzielający aktorowi potencji Absolut. Dynamiczne faktory przestrzeni nie tworzą w tym zamyśle napięć kierunkowych (jak w koncepcji Tadeusza Kantora), nie odnoszą się też do wzorów abstrakcyjnych, ale do żywego i realnego rytmu natury, którego — zgodnie z tradycją indyjską — sprawcą jest Śiwa. Rytm ten jakby emanuje z centrum — *axis mundi* — ku ziemi/scenie, inicjuje ruch aktorów (oddziałując poprzez energetyczny układ czakr w ciele aktora — jego wewnętrzne *axis mundi*), a poprzez sceniczne działania aktorów oddziałuje na widza zanurzonego w organicznym i wrażeniowym doświadczeniu. Zamykający przestrzeń aktorzy, znajdujący się za plecami widzów, jakby rezonują rytm w subtelniejszym, bo jedynie słyszalnym planie. Ich recytacje składają się przede wszystkim z fragmentów tekstów traktatów uznanych przez tradycję, przynależnych sferze świadomościowej. Ludwik Flaszen ujął rzecz następująco:

„Kiedy aktor działa na scenie, kim jest ten, kto działa i mówi przez niego? Jedni, i to populacja najbardziej rozpowszechniona, odpowiadają: postać sceniczna. Inni odpowiadają: postać sceniczna, ożywiana niejako ludzkimi wartościami i cechami psychofizycznymi wykonawcy roli. Inni jeszcze odpowiadają: głębokie ja aktora, znajdujące swoje rusztowanie, czy pretekst, czy trampolinę w strukturze roli przedstawienia. A inni jeszcze odpowiadają, że to sztukmistrz: udawacz w człowieku. Według jednych, aktor jak gdyby był pusty, otwierający swe potencjały na wypełnienie rolę. Według innych, to aktor wypełniony swymi treściami, które niejako dobierają sobie jako narzędzie ujawnienia odpowiednią rolę. Albo, jak u Artauda czy Grotowskiego, transformator i katalizator energii «kosmicznych», drzemiących w człowieku w stanie potencjalnym. Ich kontrolowana eksplozja sprawia, że aktor staje się świętym, kapłanem zapomnianych dziś, a odwiecznych rytuałów inicjacyjnych. Aktor i jego sobowtór, zestaw utajony eonów «kosmicznych». Możemy je nazwać — za Artaudem — Sobowtórem, lub trzeźwiej — za Grotowskim — *człowiekiem całkowitym*” (Flaszen 2003, s. 19).

Uznanie teatru za obszar, w którym w słyszalnej i widzialnej formie, poprzez ciało człowieka/aktora, jego mowę, śpiew oraz ruch, przejawia się rytm Kosmicznego Tańca Śiwy jest niewątpliwie podstawą łączącą wizję Grotowskiego z tradycją indyjską. Wydaje się jednak, że od początku swojej drogi teatralnej Grotowski był świadomy, że możliwość twórczej adaptacji indyjskiego języka teatru na grunt zachodni jest złudna, i wiedział, że organiczność indyjskich form kulturowych, w ramach których działa aktor, właściwie z zasady uniemożliwia ich aprioryczne włączenie do języka teatru europejskiego. Jak nikt inny

nym przez Centro di cultura attiva „Il Porto” na temat „L'arte dello spettatore”, z inicjatywy Ugo Volliogo. „Teatro Festival” 1986, nr 3, s. 28–36; zob. Ziółkowski 2007, s. 428.

²⁴ Jerzy Gurawski, wykład o przestrzeni teatralnej, Pałac Młodzieży, Poznań, początek lat dziewięćdziesiątych.

miał jednak świadomość tego, że działania aktora indyjskiego nie polegają na zewnętrznym, formalnym opanowaniu techniki wykonawczej, na operowaniu skonwencjonalizowanym językiem teatru, lecz przeciwnie — na wykorzystaniu elementów tego języka do opanowania umysłu, wyobraźni, nawet kontemplacji sensów i emocji ewokowanych działaniami scenicznymi (szerzej zob. Kołdrzak 2005). Te z kolei w teatrze indyjskim zawsze poprzedza rytmiczny dźwięk instrumentów, zestrajający plan słyszalny z planem widzialnym. Rytm instrumentów dyscyplinuje ciało aktora, zabarwia jego umysł, izoluje od otaczającej rzeczywistości; dyscyplinuje też emocje aktora, wysubtelnia je, czyni je świadomymi, aktywnymi, oczyszczonymi. W teatrze Grotowskiego plan słyszalności — żywe słowo, jego rytm i dźwięk — pochodzi z wewnętrznego impulsu aktora, a jego zaśpiew oddaje zabarwienie emocjonalne. W pewnym sensie ekspresja impulsu wewnętrznego działającego aktora wobec pozostałych aktorów spełnia rolę rytmu instrumentów, jednak czyniąc z ciała instrument-rezonator, aktor nie ma możliwości ustanowienia dystansu wobec własnych działań scenicznych, nie ma możliwości ich postrzegania i kontemplatywnego doświadczenia emocji sceniczej. Aktor „bawiący się w Śiwę” szuka raczej metonimicznych lub też antytetycznych układów energii dźwiękowej i energii ruchowej, poszukuje plastyki ruchu oraz hieroglificznych struktur znaczeniowych (stąd akrobatyczne, „jogiczne” pozy, utrudniające aktorom recytację tekstu).

„[...] koncentrowano się na ćwiczeniach fizycznych i wokalnych. Fizycznie było to ciekawe, coś w rodzaju pantomimy, stanie na barku i śpiew, rodzaj chodu, bieg w miejscu, trudne pozycje ciała. Spotykaliśmy się i rozmawialiśmy. To była gra fantazji, wtedy byliśmy na tym etapie. Gdzieś była też inspiracja Grotowskiego, że to rodzaj baśni, wyobraźnia. Scena 3 * 3, wszystko trzeba było zrobić ciałem. Szukałem też urozmaiconego mówienia, źródeł melodycznych, możliwości zarysowania głosem odległości, mieszałem zaśpiewy z mówioną frazą. Do *Śakuntali* potrzebna była sprawność, ćwiczenia wokalne i fizyczne i gra fantazji. Było to wyrafinowane, ale nie staraliśmy się być Hindusami. To była instynktowność, nie było tam cywilizacji ani stylizacji. Mimika była naturalna, tak jak gest, każdy z Europejczyków mógł go zrobić, to były proste rzeczy, gest służył zamknięciu sylwetki. Nie prowadziliśmy jeszcze wtedy treningów, a tylko pod kątem tego przedstawienia. Zaczyna się jak stoję na ramieniu i śpiewam «Śiwo aham». Przestrzeń była zamknięta dwoma pustelnikami, my w środku. Światło białe, dwa reflektory, kolorowe kostiumy. To, co ja miałem, to było tam — na podście. Antek celował z łuku, sarenki biegały naokoło. Centrum koncentrowało przestrzeń. Wszystko działo się w wyobraźni, przestrzeń zaznaczało się głosem. Aktor nie grał kostiumem, a głosem, jego «pędem». Pracowaliśmy bez odniesienia do pamięci aktora. W dialogach, reakcjach ruchowych i głosowych, nie była to konwersacja, ale dialogi, przyśpiewy. Różne tempa. Grotowski rzucił hasło, żeby wymyślić figury, takie, których nie można sobie wyobrazić w rzeczywistości. Postać na scenie była czymś w jakimś cudzysłowie, można tak powiedzieć, była i nie była, postać wyobrażeniowa. Po prostu byłem tym księciem w danej sytuacji. Emocje musiały być, ale były to emocje instynktowne. Jak trzeba było pędzić, to się pędziło, miało się wrażenie, że się pędzi. Do *Śakuntali* trzeba

było śpiewać z uczuciem, zaproponowałem melodię «Sony boy»²⁵ z pierwszego filmu dźwiękowego, i On to zaakceptował, tekst był z *Śiakuntali*. W tym przedstawieniu nie byłem świadomy obecności widzów. Traktowaliśmy ich jako las, krajobraz, wycinek natury” (Molik 2002)²⁶.

Wyzwania aktorskie (głównie fizyczne i wokalne, ale również mentalne), o których Zygmunt Molik wspomina w powyższym opisie, postawione przez Grotowskiego aktorom biorącym udział w przedstawieniu *Śakuntala*, zdaniem Marii Krzysztofa Byrskiego były wyrazem konkretnej i sprecyzowanej wizji reżyserskiej:

„Grotowski szukał nie tyle tekstu dramatycznego, ile partytury, która zespół mógłby wykonać, mając zupełną swobodę w zakresie «instrumentacji», czyli doboru i operowania środkami gry aktorskiej. Otóż *Śakuntala* niewątpliwie jest partyturą już w zamierzeniu oryginalnym. A dodatkowo jeszcze ten jej charakter pogłębia obcość naiwno-bajkowej atmosfery utworu i może najrzęczniejszy przekład polski. Wszystko to pozwoliło potraktować tekst z dużym dystansem, niemal z «przymrużeniem oka». Jednocześnie dało aktorom okazję do szukania w sobie bardziej reakcji na tekst, niż do grania go w tradycyjnym rozumieniu słowa. Poszukiwanie partytury przywiodło Grotowskiego po raz pierwszy — przynajmniej w jego pracy teatralnej — ku teatrowi indyjskiemu” (Byrski 1969, s. 86–87).

W tym fundamentalnym komentarzu Byrski zbiera wszystkie wątki istotne dla dyskusji wokół *Śakuntali* Grotowskiego, odnosi się również — w formie metarefleksji — do kwestii indyjskich inspiracji w pracy artysty. Wprowadzając słowa-klucze, Byrski odkrywa strukturę wizji teatralnej Grotowskiego, akcentując przy tym jej oryginalność i eksperymentalno-badawczy charakter.

Partytura *Śakuntali*

Termin „partytura” pojawia się w tekście Byrskiego dwukrotnie i jeszcze raz użyty jest w metarefleksyjnym podsumowaniu. Byrski używa go w odniesieniu do intencji poszukiwań artystycznych Grotowskiego oraz w odniesieniu do oryginalnego tekstu Kalidasy, napisanego zgodnie z konwencją klasyczną, czyli zgodnie z tekstem *Traktatu* Bharaty. Uwagę zwraca to, że termin „partytura” występuje bez zwykle dodawanego rozwinięcia „teatralna” („muzyczna”, „inscenizacyjna”), co z jednej strony odsyła do najszerszego semantycznie sensu (wł. *partire* = dzielić; wł. *partitura* = zapis podziału), z drugiej może prowokować pytanie o partyturę uniwersalną, której instrumentalne — wokalne, werbalne,

²⁵ *Sony boy*, sentymentalny przebój muzyczny z filmu *The Singing Fool* (1928) spopularyzowany przez Alę Jolsona.

²⁶ Dalszy ciąg wypowiedzi Zygmunta Molika: „Całość trwała 1 godz. i 45 minut. Po pierwszej części znajomy był zafascynowany. Sceny liryczne, dużo zaśpiewów. Po przerwie druga część siadła. Rozwiązania były bardziej racjonalne, już nie było spontaniczności, a dialogi, wszystko się zmieniło. Było stosunkowo niedużo, bo 40 przedstawień”.

ruchowe, gestyczne, mimiczne czy plastyczne (a nawet emocjonalne) — zapisy oraz wykonania (solowe lub zespołowe) stanowiłyby koherentne dźwiękowe lub obrazowe inwarianty.

Partytura *Śakuntali* Kalidasy, indyjskiego dramatu klasycznego reprezentującego typ *nataka*, oparta jest na podziale według kategorii: ziarno (*bidža*), [5]²⁷ ogniwa (*sandhi*), [64] elementy ogniw (*sandhjanga*), [5–10] akty (*ańka*), punkty zwrotne (*bindu*), sceny wprowadzające (*praveśaka*), sceny objaśniające (*vishambhaka*), [5] fazy działania bohatera (*awastha*), fabuła (*vastu*) oparta na podaniu mitologicznym, pozytywne zakończenie (*phalagama*) uwieńczone nastrojem (*rasa*) zachwytu (*adbhutta*), [2] typy nastrojów (*rasa*) dominujących [heroiczny (*vira*) i erotyczny (*śryngara*)], [4] style komunikacji (*vrtti*), typ bohatera (*najaka*) [wzniosły (*udatta*)], [4–5] grupa (*gana*) postaci drugoplanowych (Byrski 1997). Metaforycznym obrazem opisanej partytury mogłoby być wyrastające z nasienia wyniosłe i bujne drzewo postrzegane na tle czterech pór roku, szczególnie wiosną, kiedy kwitnie i latem, kiedy wydaje owoce (opis na podstawie wykładu Marii Krzysztofa Byrskiego). Partytura *Śakuntali* na poziomie typu dramatu, mimo apriorycznej metody podziału, jest zapisem procesu organicznego, mistrzowsko odwzorowanego przez Kalidasa w planie antropologicznym i emocjonalnym. Grotowski zdekomponował partyturę Kalidasy, ingerując tym samym w partyturę typologiczną dramatu klasycznego. Zastosowana przez niego aprioryczna metoda podziału opiera się nie na procesie organicznym — od ziarna do owocu, lecz kosmologicznym — cyklu tworzenia, zachowywania i niszczenia wszechświata, odwzorowanym w planie antropologicznym jako jego mikrokosmicznym odpowiedniku. Partytura ta oparta jest na podziale według kategorii: [2] części [erotyczna i ezoteryczna], fabuła oparta na wątku miłosnym, nastrój erotyczny jako dominujący, zakończenie pozytywne o szczególnym charakterze, [4] style komunikacji.

Partytura Grotowskiego — odmienne niż Kalidasy, który poprzez partyturę *Śakuntali* wyraża ontologiczny i moralny porządek rzeczywistości oparty na ofierze (*Jadźńa*) — eksploruje dynamikę przeżycia erotycznego i doświadczenia mistycznego jako faz osiągnięcia stanu ekstazy, zbliżenia do Absolutu. Elementy zmysłowe i duchowe spletają się tu i przenikają z cyklem ewolucji kosmicznej.

ŚAKUNTALA GROTOWSKIEGO JAKO MANIFESTACJA RYTMU WSZECHŚWIATA

Część I

Faza I. Ekstaza

Aspekt duchowy — Pieśń tancerki, wyrażająca uniesienie i radość towarzyszące oddawaniu czci Śiwie, poprzedzająca scenę spotkania Śakuntali z Duszjąntą

Plan kosmologiczny — Tworzenie

²⁷ Cyfry w nawiasach oznaczają liczbę elementów poszczególnych kategorii ustaloną dla każdego z dziesięciu typów dramatu klasycznego.

Faza II. Ekstaza

Aspekt zmysłowy — Zespolenie, miłosnemu połączeniu kochanków towarzyszy monolog Jogów *Mówię do ciebie Sziwo* (doświadczenie cielesne jako manifestacja energii kosmicznej)

Plan kosmologiczny — Zachowywanie

Faza II. Wycofanie

Plan psychologiczny — Rozłąka

Plan kosmologiczny — Destrukcja

Część II

Faza III. Przypominanie

Plan psychologiczny — Melancholia

Plan kosmologiczny — Wchłonięcie

Faza IV. Poznanie

Plan duchowy — Samoświadomość

Plan kosmologiczny — Tworzenie

Faza V. Ekstaza

Plan duchowy = Plan kosmologiczny = jedność z Absolutem

Specyfika i wyjątkowość partytury *Śakuntali* Grotowskiego, jako pierwszej spełnionej syntetycznej wizji teatralnej, która — jak się wydaje — stanowiła stały paradygmat jego kolejnych realizacji scenicznych, polega na rozpisaniu faz procesu osiągania ekstazy na parę bohaterów (współdopełniające się pierwiastki „męski” i „żeński”), odmiennie niż na przykład w przypadku *Księcia Niezłomnego* — kiedy jest to zindywidualizowana i całkowicie koncentrująca energię postać (Ouaknine 2011, s. 37).

Instrumentacja i technika aktorska

Pierwszym i decydującym krokiem ku instrumentacji partytury było rozpisanie sekwencji recytowanych i obrazowanych oraz przyporządkowanie im działań siedmiu (a właściwie dziesięciu) postaci współtworzących główne i towarzyszące relacje energetyczne (przyciąganie, wspieranie, dystansowanie, wskazywanie). Każdy z siedmiu (dziesięciu?) obrazów, jako sekwencja zamknięta, stanowił odrębną całość, budowaną pod względem kompozycyjnym niezależnie od obrazu poprzedzającego i następującego. Instrumentacja na poziomie środków aktorskich, to jest rozpisanie działań na głos, ruch, gest, operowanie przestrzenią, pozwalała na precyzyjną kontrolę energii kumulowanej w poszczególnych częściach ciała aktora oraz na komponowanie ideogramów, obrazów tworzonych na bazie póz aktorskich, unaoczniających treść wypowiedzianych przez postać kwestii, tak by tekst i obraz przekazywały identyczne sensory. Zupełna swoboda w zakresie „instrumentacji”, czyli doboru

i operowania środkami gry aktorskiej, na którą zwracał uwagę Byrski, w zasadzie przekładała się na psychofizyczne możliwości każdego z aktorów, na umiejętność zbudowania gry z granicznych pod względem fizycznym i otwartych mentalnie układów. Instrumentacja partytury była zatem zdeterminowana stopniem wypracowania techniki aktorskiej, bazującej na ekstremalnych ćwiczeniach fizycznych, ale takich, które osadzone byłyby w ogólnej wizji partytury — działaniu na granicy ekstazy, dążeniu do scalenia w jedność sfer cielesnej i wyobraźniowej, działaniu wobec i w energii kosmicznej, twórczej i nieprzypisanej do formy, zamiast energii fizycznej, zdeterminowanej i ograniczającej mentalny wymiar aktu teatralnego. „Swoboda” oznaczała więc dla aktora personalne wyzwanie samopoznania, nie tylko własnych granic i barier, ale też odwagi doświadczenia, poznania i kontroli tego, co niosło z sobą przekraczanie i poniekąd negowanie tożsamości „ja”. Podkreślić należy, że Grotowski nie wymagał od aktorów rezygnacji z tożsamości kulturowej ani nie skłaniał ich do studiowania tradycji indyjskiej. Chodziło raczej o poszukiwanie „punktu zerowego” zarówno techniki aktorskiej, jak i gry zespołowej, o redefinicję intencji działania scenicznego. Praca nad *Śakuntalą* niejako przemieniała świadomość aktora w świadomość tancerza-poety, który nie tyle mimetycznie odtwarza dramatyczną historię, ile rezonuje jej energię poruszeniami ciała i wyobraźni. Instrumentacja partytury *Śakuntali* Grotowskiego, wyrażająca ekwiwalencję między faktorem energetycznym scenopisu i działaniami aktorskimi, zakładała więc trzy poziomy wykonawcze: fizyczny, mentalny i — wypracowany oraz zrealizowany dopiero w późniejszych pracach teatralnych zespołu — poziom zatracenia się, ekstazy.

W tym sensie „poszukiwanie partytury przywiodło Grotowskiego po raz pierwszy w jego pracy teatralnej ku teatrowi indyjskiemu”, lecz nie z intencją jego imitowania, lecz wyrażenia poprzez teatr wizji rzeczywistości i człowieka zbudowanej na wiedzy o tradycji indyjskiej czy, szerzej, metafizyce i mistyce. Wykorzystanie partytury *Śakuntali* do pracy nad dramatem europejskim, w tym polskim, doprowadziło do ugruntowania alternatywnej konwencji teatralnej, nazwanej przez Grotowskiego „rytuałem laickim”. Konwencja „rytuału laickiego” eksplorująca horyzont doświadczeń antropologicznych, stawiająca aktora i widza wobec amorficznej, stającej się i przybierającej formę jedynie poprzez teatr rzeczywistości, stała się trwałym i rozpoznawalnym paradygmatem dalszych teatralnych realizacji Grotowskiego. W świetle wypowiedzi Zygmunta Molika czy Zbigniewa Osińskiego, wydaje się, że termin „konwencja” ma wydźwięk ambiwalentny. Wszak Molik mówił: „pracując nad *Śakuntalą* po raz pierwszy starano się skomponować przedstawienie nie podążając za tą lub inną konwencją”, praca ta „była odkrywaniem nowej ekspresji, nowego jej sensu i znaczenia” (Campo, Molik 2010, s. 129), a Osiński (1972, s. 39) podkreślał: „Teatr Laboratorium próbuje przeciwstawić się i w końcu zwyciężyć panujące w teatrze konwencje, atakuje je”. Tym bardziej warto pamiętać, że realizacja *Śakuntali* — będąca „ziarnem” teatralnych i pozateatralnych

poszukiwań Grotowskiego oraz wyrazem dążenia do wolności od względnej, umownej i podzielonej rzeczywistości — wniosła do teatru europejskiego nowy i niezwykle cenny element poznawczy, wyrażający się poprzez konstruowanie przeciwieństw i rozszczepianie oraz płynność formy.

BIBLIOGRAFIA

- Barba Eugenio, 2001, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, tłum. Monika Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Braun Kazimierz, 1984, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Ossolineum, Wrocław.
- Burzyński Tadeusz, Osiński Zbigniew, 1978, *Laboratorium Grotowskiego*, Interpress, Warszawa.
- Byrski Maria Krzysztof, 1969, *Grotowski a tradycja indyjska*, „Dialog”, nr 8.
- Byrski Maria Krzysztof, 1997, *Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama*, Bharatiya Vidya Prakashan, Delhi.
- Campo Guiliano, Molik Zygmunt, 2010, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work: The Legacy of Jerzy Grotowski*, Routledge, London–New York.
- Christoffersen Erik Exe, 1993, *The Actor's Way*, Routledge, London.
- Ciechowicz Jan, 1982, *Teatr polski wobec tradycji indyjskiej*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 3–4.
- Coomaraswami Ananda K., 1994, *The Transformation of Nature in Art*, Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi.
- Degler Janusz, Ziółkowski Grzegorz (red.), 2006, *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Flaszen Ludwik, 1983, *Teatr skazany na magię*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Flaszen Ludwik, 2003, *Teatr — sztuka antraktu. Marzyciele*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Gawroński Andrzej, 1946, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.
- Grotowski Jerzy, 1980, *O praktykowaniu romantyzmu*, „Dialog”, nr 3.
- Grotowski Jerzy, 1990, *Teksty z lat 1965–1969*, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, Wrocław.
- Grotowski Jerzy, 2007, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedmowa Peter Brook, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Grotowski Jerzy, b.d., „Siakuntala wg Kalidasy”, maszynopis (ze zbiorów Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu).
- Kalidasa, 1957, *Siakuntala*, tłum. [z sanskrytu] Stanisław Schayer, oprac. Eugeniusz Słuszkiewicz, Ossolineum, Wrocław.
- Kamasutra i Manusmryti, 1985, Swajambhuwa Manu, *Manusmryti*, Watsajana Mallanga, *Kamasutra, czyli traktat o miłowaniu*, przekład z oryginału sanskryckiego, wstępem, przedmową, przypisaniami i słowniczkiem opatrzył Maria Krzysztof Byrski, PIW, Warszawa.
- Kelera Józef, 1999, *Grotowski wielokrotnie*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Kołdrzak Elżbieta, 2005, *Structural Hierarchy of the Body Movements in Kathakali*, w: *The Human Body — a Universal Sign*, Wiesna Mond-Kozłowska (red.), Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Koenig Jerzy, 1964, *Tairow i jego życie*, w: Aleksander Tairow, *Notatki reżysera*, tłum. Janina Ludawska, WAiF, Warszawa.
- Limanowski Mieczysław, 1994, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, IS PAN, Warszawa.
- Lopez Donald S. (red.), 2001, *Praktyki religijne w Indiach*, Dialog, Warszawa.

- Mały słownik..., 1992, *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, Semper, Warszawa.
- Meyerhold Wsiewołod, 1988, *Przed rewolucją (1905–1917)*, tłum. Andrzej Drawicz, Jerzy Koenig, WAiF, Warszawa.
- Molik Zygmunt, 2002, „O Śakuntali”, fragment rozmowy przeprowadzonej z artystą przez autorkę, Wrocław, sala Teatru na Grobli, 25 lutego 2002 (nagranie w zbiorach autorki).
- Mookerjee Ajit, Khanna, Madhu, 1993, *The Tantric Way*, Thames and Hudson, London.
- Osiński Zbigniew, 1972a, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Osiński Zbigniew, 1972b, *Teatr Laboratorium*, „Teksty”, z. 3.
- Osiński Zbigniew, 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa.
- Osiński Zbigniew, 1993, *Grotowski wytycza trasy*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa.
- Osiński Zbigniew, 1998, *Jerzy Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Osiński Zbigniew, 2005, *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Osiński Zbigniew, 2008, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku, cz. 1: Kronika*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Osiński Zbigniew, 2009, *Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty, 2: Prace z lat 1999–2009*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Osiński Zbigniew, Burzyński Tadeusz, 1978, *Laboratorium Grotowskiego*, Interpress, Warszawa.
- Osterwa Juliusz, 2004, *Przez Teatr — Poza Teatr*, wyb. i oprac. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński, Societas Vistulana, Kraków.
- Ouaknine Serge, 2011, „Książę Niezłomny”. *Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, tłum. Juliusz Tyszka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Raszewski Zbigniew, 1993, *Z raptularza Grotowskiego*, „Dialog”, nr 7.
- Savarese Nicola, 2010, *Eurasian Theatre: Drama and Performance between East and West from Classical Antiquity to the Present*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław–Holstebro.
- Schayer Stanisław, 1988, *O filozofowaniu Hindusów*, wyb. Marek Mejer, PWN, Warszawa.
- Schechner Richard, 2003, *Environmental Theatre*, w: Dennis Kennedy (red.), *The Oxford Encyclopedia. Theatre and Performance*, t. 1, Oxford University Press, Oxford.
- Sinha Biswajit, 2002, *Kalidasa*, Raj Publications, Delhi.
- Sivaramamurti C., 1974, *Nataraja in Art Thought and Literature*, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Delhi.
- Słowiak James, Cuesta Jairo, 2010, *Jerzy Grotowski*, tłum. Koryna Dylewska, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Srivastava Ranjana, 2004, *Tantra, Mantra, Yantra in Dance*, D.K. Printworld, New Delhi.
- Szymańska Justyna, 2000, *Polscy wydawcy przekładów z literatur orientalnych w XX wieku*, Dialog, Warszawa.
- Natyaśāstra, 1950 i 1961, *The Natyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, tłum. Manomohan M. Ghosh, Asiatic Royal Society, Calcutta, t. 1 i t. 2.
- Upaniszady, 1998, tłum. Marta Kudelska, Oficyna Literacka, Kraków.
- Wachtangow Jewgienij, 1967, *Poszukiwania*, tłum. Henryk Bieniewski, WAiF, Warszawa.
- Ziółkowski Grzegorz, 2007, *Guślarz i eremita*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

*

„Notatnik Teatralny” 1995, nr 10 (wiosna/lato), poświęcony Ryszardowi Cieślakowi.
 „Notatnik Teatralny” 1992, nr 4 (zima), poświęcony Jerzemu Grotowskiemu.

CONTEMPLATION AND EXPRESSION — KALIDAS'S *SAKUNTALA*
BY JERZY GROTOWSKI

Summary

Kalidas's *Sakuntala*, which was presented by Jerzy Grotowski in the Theatre of 13 Rows nearly fifty years ago, has entered history not only as one of successive Western stage versions of this famous Indian drama, but primarily as a benchmark of Grotowski's troupe's theatrical exploration and examination of a new paradigm of acting technique. Both the manner of developing Kalidas's original text (the prologue containing the Shiva mantra, the reduction of the action to the love story, the bipartite structure of the action — reflecting sensual and metaphysical experience — the tripartite structure of each of these parts, the addition to the play's script of fragments from the *Manusmriti* and *Kamasutra* and songs and a recitation addressed to Shiva), as well as the manner of staging (the spatial organisation around a Shiva *lingam*, the environmental space) and the acting technique indicate Grotowski's conscious reference to Indian tradition related to Shiva, and to the tantric conception of the dance of Shiva and Parwati. It would seem that in Grotowski's vision the intention of expressing and experiencing a transformation, through theatre, of subjectivity (the character, the actor and the spectator) from temporal to transcendental, psychological to ecstatic, is dominant. It would also seem that the dynamic of such a transformation was central to the concept of 'secular ritual' and to Grotowski's later theatre productions, which from the viewpoint of history designated a new theatrical convention.

Key words/słowa kluczowe

Jerzy Grotowski; *Natya Shastra* / *Natyaśāstra*; *Sakuntala* / *Śakuntala*; theatre anthropology / konwencja teatralna; philosophy of the theatre / filozofia teatru; theatre convention; rhythm / rytm; score / partytura; script / scenopis