

TERESA MIĄŻEK
Uniwersytet Wrocławski

MEGHADŪTA INACZEJ

ZDERZENIE IDEALIZMU Z REALIZMEM W DRAMACIE RAKESIA ĀṢĀRĤ KĀ EK DIN

Utwór *Aszarh ka ek din* (Āṣārĥ kā ek din, *Jeden dzień miesiąca aszarh*¹, 1958) uznaje się za debiut Mohana Rakeśa (Mohan Rākeś², 1925–1972) jako dramatopisarza³, choć już wcześniej twórca ten wydał zbiór jednoaktówek⁴, a także dał się poznać jako autor słuchowisk radiowych⁵. Dzieło to wyznacza początek zło- tego okresu nie tylko w jego twórczości, ale i w rozwoju dramatu i teatru w hindi. Twórcy i krytycy zgodnie to przyznają. Nemićandr Dżain pisze: to „początek współczesnego dramatu w hindi”, a Namwar Singh uznaje, że Rakeś jako „pierwszy udowodnił, iż dramat jest sztuką godną poważnego traktowania”⁶. Podobnie sądzą badacze, Danuta Stasik i Tatiana Rutkowska nazywają go „kласykiem współczesnej sztuki dramatopisarskiej hindi”, a jego utwór „najwybitniejszym osiągnięciem dramatu hindi w całej jego historii”⁷. Aparna Dharwadker uznaje ten utwór za „dzieło

¹ Nazwa miesiąca z kalendarza wg ery Wikrama, ustanowionej za króla Wikramaditji (Wikramāditya, 1 w. p. n. e.). W kalendarzu gregoriańskim miesiąc ten przypada na przełomie czerwca i lipca. Nazwa stanowi odpowiednik hindi dla sanskr. āṣāḍha. Por. Stasik 2006: 195–196.

² Właściwie Madan Mohan Gulgani, Rakeś jako chłopiec przyjął ten pseudonim. Zob. Rākeś 2015: 50.

³ Zob. *ibidem*: 52. Nakład z czerwca 1958, wznowiony został już po 3 miesiącach. *Ibidem*: 217.

⁴ *Satja or kalpna* (Satyā aur kalpnā: chaḥ ekāñkī, *Prawda i wyobraźnia: sześć jednoaktówek*, 1949. Termin ekāñkī, przym. i rzeczownik r. m., oznacza w hindi „jeden akt”, i „sztukę w jednym akcie”. Por. McGregor 1993: 141.

⁵ *dhvani nāṭak*, rzecz. r. m, dosł. w hindi „dramat dźwiękowy”. Termin *nāṭak* to „dramat, sztuka dramatyczna, gra aktorska; aktor. W teorii literatury hindi oznacza gatunek dramatu. Por. *ibidem*: 551.

⁶ Za: Rakesh 2015: XIII. Nemićandr Jain (1918–2005), Nāmvar Siñh, (1927–).

⁷ Stasik, Rutkowska 1992: 209.

fundamentalne dla post-niepodległościowego teatru miejskiego w Indiach⁸. Vasudha Dalmia zalicza Rakesia do czterech „wielkich twórców współczesnego indyjskiego teatru”⁹ i podkreśla, że chciał on kreować nową scenę tak, by zaspokoila aspiracje miasta, przy czym nie wykluczał czerpania z tradycji jako czegoś naturalnego, czym on sam żyje¹⁰. Diana Dmitrova uważa go za jednego z „reprezentatywnych dramaturgów okresu post-niepodległościowego”¹¹, który łączył nowoczesną formę z tradycyjnymi wątkami, wzorce teatru zachodniego z tematyką znaną z mitologii i literatury sanskryckiej¹².

W dramacie *Aszarh ka ek din*, w trzech aktach, Rakeś w dynamiczny sposób przedstawia historię sanskryckiego poety, którego nazywa Kalidas¹³. Przywołuje w ten sposób postać i dzieła najwybitniejszego twórcy sanskryckiej kawi¹⁴, Kalidasy (Kālidāsa ok. 5 w n. e.), a zwłaszcza jego poemat pt. *Meghaduta* (*Meghadūta, Obłok posłańcem*)¹⁵. Rakeś przyznaje, że ten utwór natchnął go do wykreowania bohaterów jego dramatu z Kalidasem w centrum¹⁶. Kiedy czytał poemat w sanskrycie uznał, że dotyczy on nie tyle wygnanego Jakszy, co „poety, który skazał siebie na banicję z własnej duszy, a który przelał to poczucie winy w wytwór swojej wyobraźni”¹⁷. Odnalazł w tym dziele Kalidasy dylemat bliski jemu samemu jako twórcy. Tekst i treść *Meghaduty* wielokrotnie były natchnieniem dla innych sanskryckich poetów, a także inspiracją dla współczesnych indyjskich twórców literatury, kina i muzyki¹⁸. Celem niniejszej pracy jest poddanie analizie tych motywów i elementów struktury *Aszarh ka ek din*, które odwołują się do *Meghaduty*

⁸ Rakeś 2015: 1.

⁹ Obok Badala Sircara (Bādal Sirkār 1925–2011), Widźaja Tendulkara (Vijay Teṇḍulkar 1928–2008), Giriśa Karnada (Giriś Karnāḍ 1938–)

¹⁰ Por. Dalmia 2010: 139–140.

¹¹ Dmitrova 2004: 12.

¹² Por. Dmitrova 2016: 48.

¹³ Spolszczona wersja imienia Kālidās w hindi, co odpowiada sanskryckiemu Kālidāsa.

¹⁴ Sanskr. termin *kāvya*, r. nijaki, to okres klasyczny w literaturze sanskryckiej, kształtujący się od 3 wieku n.e., termin oznacza także literaturę tego okresu i gatunek literacki, Por. Sudyka 2004: 33–38.

¹⁵ *Meghaduta* to krótki poemat (*laghukāvya*) w sanskrycie, arcydzieło Kalidasy, przełożony na język angielski przez H. H. Wilsona już w 1814 roku, w polskim przekładzie Joanny Sachse ukazał się w 1994 roku. Zob. Kālidāsa 1994. Liczy on 121 strof i jest wyrazem tęsknoty półboskiego Jakszy, cierpiącego rozłąkę z ukochaną żoną z powodu klątwy swego pana. To jednocześnie słowa poselstwa, które Jaksza kieruje do monsunowego obłoku, w nadziei, że ten zanieś je do jego domu w mitycznej Alace (Alakā) w Himalajach. Mariola Pigioniova opublikowała pracę poświęconą analizie wizerunku kobiety zwartego w tym poemacie. Por. Pigioniova 2002.

¹⁶ Rakeś 2004: 20.

¹⁷ Por.: *Meghdūt parṭhe hue mujhe lagā kartā thā ki vah kahānī nirvasit jakṣ kī utnī nahī hai jitnī svayam apne ātmā se nirvasit us kavi kī, jisne apnī hī ek aparādh-anubhūti ko is parikalpnā mē dhāl diyā hai*. W: *Ibidem* 2004: 20. Ten fragmentem przedmowy Rakeśa do trzeciego wydania jego drugiego dramatu w roku 1968 zamieszcza już w angielskim przekładzie Dharwadker. Por. Rakesh 2015: 229.

¹⁸ Zwraca na to uwagę L. Sudyka w artykule pt. „*Meghadūta*, czyli niezwykle losy pewnego poematu”; por. Sudyka 2014: 8–10.

i Kalidasy oraz wyjaśnienie, jak z ich pomocą Rakeś osiąga w utworze zderzenie idealizmu z realizmem oraz czemu to służy. Analiza wybranych terminów i opisów, zwłaszcza tych celowo ze sobą skontrastowanych w utworze, pozwoli na zrozumienie jego przesłania, ale i bliskiej temu twórcy wizji rozwoju współczesnego dramatu hindi.

Utwór *Aszarh ka ek din* zyskał duże uznanie w środowisku literackim pisarzy hindi, a także zainteresowanie filmowców¹⁹. Rakeś przyjął to początkowo ze zdziwieniem: „od 10 lat piszę opowiadania i nikt ich nie wychwalał tak, jak chwalony jest ten utwór”²⁰. Do roku 1958 Rakeś miał w swoim dorobku 3 zbiory opowiadań²¹, wspomniany zbiór jednoaktówek, przekład scenek humorystycznych z języka angielskiego²², zbiór esejów podróżniczych²³ i jeden krytyczno-literacki²⁴. W 1969 roku dramat *Aszarh ka ek din* ukazał się po angielsku²⁵, a w kolejnych latach w innych językach Indii, stał się też przedmiotem wielu opracowań²⁶. Ostatnio odnotowuje się renesans zainteresowania nim na Zachodzie²⁷. Brak jest polskiego przekładu tego utworu, ale talent dramatopisarski Rakesia znany jest polskim czytelnikom z jednoaktówki *Rat bitne tak* (*Rāt bītne tak, Zanim upłynie noc*) w tłumaczeniu Piotra Borka²⁸. Rakeś opublikował za życia jeszcze dwa pełne dramaty: *Lahrom ke radžhams* (*Lahrō ke rājhaṃs, Łabędzie fal*, 1968) i *Adhe-adhure* (*Ādhe-ādhure, Połowiczni-niekompletni*, 1969), kolejnego z powodu nagłej śmierci nie dokończył²⁹. Cieszą się one trwałą popularnością, tak jak i jego powieści³⁰. Sztuka *Aszarh ka ek din* zyskała miano „ponadczasowego arcydzieła” ze względu

¹⁹ Na jego kanwie powstał film pod tym samym tytułem w reżyserii Mani Kaula (Maṇi Kaul, 1944–2011) w ścisłej współpracy z Rakesiem. Został on nagrodzony przez Indyjską Akademię Filmową jako Najlepszy Film 1971 roku.

²⁰ Por. Rākeś 2015: 217.

²¹ *Insan ke khandahar* (*Insān ke khaṇḍāhar, Ruiny człowieka*, 1950), *Naje badal* (*Naye bādāl, Nowe chmury*, 1957), *Džanwar aur džanwar* (*Jānvar aur jānvar, „Zwierzę i zwierzę”*, 1958).

²² *Džo kahem papa, jo karem papa* (*Jo kahē papa, jo karē papa, Co powiemy tato, co zrobimy tato*, 1953).

²³ *Akhiri čattan tak* (*Ākhirī čaṭṭān tak, Do ostatniej skały*, 1953).

²⁴ *Sahitja račna: anubhuti se abhiwajkti tak* (*Sāhitya račnā: anubhūti se abhivyakti tak, Dzieło literackie: od doznania po ekspresję*, 1957).

²⁵ Autorką przekładu jest Sarah A. Ensley. Zob. Rākeś 1969.

²⁶ Już w 1978 ukazała się w hindi krytyczna monografia na temat tego utworu autorstwa N. C. Thakura. Por. Thakur 1978. Również Giriś Rastogī analizuje ten utwór. Zob. Rastogī 1978.

²⁷ Na uwagę zasługuje m. in. nowy angielski przekład, w którym tłumacze – Aparna i Vinay Dharwadker postawili sobie za cel ukazanie poetyckości stylu Rakesia. Por. Rākeś 2015: 65–79. Jedynym z ostatnich przekładów twórczości Rakesia jest anglojęzyczna antologia pod red. Carlo Coppola zawierająca 13 opowiadań i wspomniany dramat. Por. Rākeś: 2018.

²⁸ Rākeś 2006: 195–211. Aparna Dharwadker nazywa ten utwór „backstage play”. Por. Rākeś 2015: 56.

²⁹ Został on wydany przez Kamleśwara pod tytułem *Pair tale ki zamin* (*Pair tale kī zamīn, Ziemia pod stopami*) w 1975 roku. Por. Stasik i Rutkowska 1992: 209, a także Dalmia 2010: 146.

³⁰ *Andhere band kamre* (*Āndhere band kamre, Ciemne zamknięte pokoje*, 1961), *Na anewala kal* (*Na ānevālā kāl, Jutro, które ma nie nadejść*, 1968) i *Antaral* (*Antarāl, Przerwa*, 1972).

na fakt, że od chwili premiery nie schodzi ze scen teatralnych w Indiach³¹. Sukces, jaki Rakeś odniósł w Narodowej Szkole Dramatu w Delhi w 1962³², zapewnił mu nie tylko włączenie do kanonu dramatopisarzy indyjskich³³, ale i zdecydowaną poprawę sytuacji finansowej³⁴. Rakeś otrzymał nagrodę indyjskiej Narodowej Akademii Muzyki, Tańca i Dramatu w 1959³⁵, oczekiwał jej z niepokojem ze względu na opinie krytyków, iż jego bohater o imieniu Kalidas uwłacza wizerunkowi wielkiego Kalidasy³⁶.

We współczesnych Indiach Kalidasa stał się symbolem świętości sanskryckiej kultury i narzędziem formowania narodowego odrodzenia³⁷. William Jones, który rozpowszechnił ideę istnienia „narodowego dramatu hindusów”, nazywał Kalidasa „Szekspirem Indii” i uczynił zeń symbol dumy narodowej³⁸. Od tego czasu ani poeci ani żaden z liczących się dramatopisarzy hindi nie mogli pominąć Kalidasy³⁹. Wyidealizowany obraz tradycji literackiej miał wkrótce zderzyć się w dramacie hindi z nurtem realizmu, utożsamianym z wpływami zachodniej literatury⁴⁰. Rakeś pisząc „sztukę o Kalidasię”, jak określa swój utwór⁴¹, jednocześnie zabiera głos w debacie toczącej się od czasu Orientalistów na temat kształtu dramatu i teatru w Indiach. Jego bohater szokuje odbiorców przyzwyczajonych do postaci

³¹ W 2011 roku ta sztuka Rakeśa wysawiona została także na festiwalu American Collage Theater w Stanach Zjednoczonych. Za scenariusz posłużył przekład Aparny i Vinaya Dharwadkerów.

³² W inscenizacji Ibrahima Alkaziego (Ibrāhīm Alkāzī, 1925–) i współpracy Rakesia. Por. Dalmia 2010: 143.

³³ O tworzeniu tego kanonu i miejscu Rakeśa w nim pisze Diana Dmitrova. Por. Dmitrova 1994.

³⁴ Było to dla niego istotne, gdyż borykał się z problemami materialnymi. Wspomina o tym w wywiadzie: „I’ve had several jobs during the last ten years. I left teaching in ’57. I have taught for ten years, Hindi at all levels; small children, M. A. students at Punjab University. I also spend a year editing the Hindi literary magazine, *Sārikā*, a *Times of India* publication. [...] I decided to get out of that life: I did it with full consciousness of the consequences which I suffered afterwards and which I am still suffering today.” Por. Rakeś 1973: 27.

³⁵ *Saṅgīt Nāṭak Akādmī* znanej też jako National Akademii dla Muzyki, Tańca i Dramatu.

³⁶ Rakeś zanotował w swoim pamiętniku w dniu 6 lutego 1959, że w Lakhnau Babu Sampurnanand odmówił inauguracji sztuki *Aszarh ka ek din* właśnie z tego powodu, iż znieważa ona Kalidasa. Za: Dharwadker 2015: 218. W wywiadzie Rakeś tłumaczy: „Many people were incensed. I was criticized on the point that I had reduced this great man to this level.” Zob. *ibidem*.

³⁷ Rakeś 2015: 4.

³⁸ Por. Preface do *Sacontala or, the Fatal Ring. An Indian Drama* w: Jones 1807: 365–532. William Jones w 1789 przełożył *Śakuntalę* (*Abhijñānaśākuntalam*, *Rozpoznanie Śakuntalowica*) Kalidasy. Na temat roli Kalidasy w tworzeniu współczesnego „narodowego dramatu hindusów” zob. Dalmia 2010: 28–34.

³⁹ Wśród poetów odwoływali się do Kalidasy np. Hazari Prasada Dwivedi (Hazārī Prasād Dvivedī, 1907–1979), Śrikant Warma (Śrikānt Varmā 1931–1986), Muktibodh (Muktibodh 1917–1964). Por. Sawhney (2009): 59. A pośród dramatopisarzy już Bharatendu Hariścandr (Bhāratendu Hariścandr, 1880–1885) w swojej wizji tworzenia kanonu dramatu w hindi, w rozprawie o dramacie pt. *Natak* (*Nāṭak* „Dramat”, 1883) określa Śakuntalę jako pouczającą i współczesną sztukę. Zob. Dalmia 2010: 38. Dżajaśankar Prasad (Jayaśankar Prasād, 1889–1937) odwołuje się do czasów Kalidasy w swoim dramacie historycznym *Skandagupt* (*Skandagupt*, 1928).

⁴⁰ Por. Dalmia 2010: 92.

⁴¹ Por. Rakeś 2015: 216.

znanych z dzieł Kalidasy, które zwykle uosabiają wzniosłą ideę czy wartość. U Rakesia główny bohater targany jest wątpliwościami, traci wiarę w dotychczasowe wartości, przestaje je też uosabiać. Nie dziwią więc niektóre negatywne reakcje na pierwsze inscenizacje jego dramatu⁴². Autor nawet po upływie lat musiał bronić wizerunku Kalidasy, jaki w nim zawarł⁴³. Jednak ani obawy krytyków ani Rakesia, że historyczny temat jako powrót do tradycji będzie źle odebrany⁴⁴, się nie ziściły. Być może w tym zwrocie ku tradycji tkwi tajemnica sukcesu *Aszarh ka ek din*, gdyż nadal jak magnes przyciąga badaczy⁴⁵. S. Sawhney uważa, że dzieło to jest świadectwem „nowoczesności sanskrytu”, a przekonuje do siebie tym, że ukazuje wielkiego poetę jako człowieka targanego dylematami, które odczuwają współcześni twórcy. Bohater przedstawiony jest dwuznacznie: jako „wrażliwy, uczuciowy, podatny na wpływy poeta miłości”, a także jako „pochłonięty sobą, wyrachowany poeta sukcesu”⁴⁶. Odpowiada to przyjętej przez Rakesia definicji pisarstwa⁴⁷, które pojmuje jako prawo do samoekspresji i naturalną reakcją na otaczające go życie w czasach, gdy twórcom coraz trudniej zachować własne „ja” w „świecie, z którego są wyobcowani i do którego nie należą.”⁴⁸ Aby ukazać w literaturze realizm i wewnętrzne konflikty, jakich sam doznawał, i aby nadać im jeszcze większy wymiar, Rakeś sięgnął po autorytet Kalidasy i ideał jego poezji. Czyniąc go podobnym sobie wiele ryzykował, a jedynie sukces jego dzieła mógł zapobiec katastrofie lub zrównać go z „wielkim poetą”. W jednym z wywiadów po latach Rakeś stanowczo stwierdza:

Nigdy nie napisałem ani jednego słowa, które nie odnosiłoby się do współczesności... [...] *Aszarh ka ek din* [...] nie jest o Kalidasie, to w większości fantazja... [...] ale w tej sztuce chciałem sportretować dylemat współczesnego twórcy, pisarza kuszonego przez pewnego rodzaju zachęty ze strony państwa, a także dwóch pozostałych instytucji, i przez wierność samemu sobie. To dlatego biedny Kalidasa został zbyt często wyzyskany, nieco zepchnięty ze swojego piedestału pod moje zwierzchnictwo. Ale sztuka (ta) jest o umyśle współczesnym⁴⁹.

⁴² W swoim pamiętniku Rakeś wymienia wśród nich starszych od siebie pisarzy: Bhagawati Ćarana Warmę (Bhagavatī Caran Varmā, 1903–1981) i Amritala Nagara (Amṛtāl Nāgar, 1916–1990). Por. *ibidem*: 218.

⁴³ Por. przedmowę Rakesia do I wyd. wydania dramatu *Lehron ke radžhams* z 1963 roku. Por. Rakeś 2004: XIII.

⁴⁴ Pisze o tym w pamiętniku. Por. Rakeś 2015: 217. Obszernie wyjaśnia też powody sięgnięcia po ten historyczny wątek w swoim wywiadzie udzielonym w 1973. Por. Rakeś 1973: 31.

⁴⁵ Por. opracowanie przekładu tego dramatu przez Dharwadker w: Rakeś 2015, a także: Dalmia 2010; Dmitrova 2004; Dmitrova 2008; Dmitrova 2016; Messig 2003; Sawhney 2009; Thakur 1978.

⁴⁶ Sawhney 2009: 67–68. Badaczka podkreśla, że Kalidasa u Rakeśa to jednocześnie kilku osób: historyczny Kalidasa i autor wymienianych w utworze dzieł, „wielki poeta” w ogóle, poeta pozostający w bliskim związku z tradycją i fikcyjny bohater Kalidas.

⁴⁷ Rakeś definiuje pisarstwo w eseju *Sahitya aur samskriti* (*Sāhitya aur saṁskṛiti*, 1990). Pisze o tym Dharwadker w pracy poświęconej paradygmatom autorstwa. Por. Dharwadker 2009: 60.

⁴⁸ Por. Sawhney 2009: 69.

⁴⁹ Por. cytowane fragmenty pochodzą z wywiadu z 1973. Por. Rakeś 1973: 32.

W przedmowie do *Lehrom ke radźhams*⁵⁰ Rakeś przyznaje, że „jak dotychczas nie znalazł [...] jakiegoś innego, lepszego od tego, imienia, które symbolizowałoby nasz kreatywny geniusz”⁵¹. Imię Kalidasy, w wersji hindi Kalidas, jako symbol tego geniuszu w dramacie Rakesia „ma oznaczać ów wewnętrzny konflikt, który w każdej historycznej epoce pobudza kreatywność”⁵². Broniąc wizerunku wielkiego poety Rakeś podkreśla, że jego bohater „nie jest słaby, raczej jest delikatny, niepewny siebie i udręczony wewnętrzną walką”⁵³, i to nie on symbolizuje porażkę i zwycięstwo, a Mallika – najbardziej tragiczna postać.

W *Aszarh ka ek din* Rakeś wykorzystuje siłę oddziaływania poematu Kalidasy, *Meghaduty* już w samym tytule, co jest bezpośrednim nawiązaniem do jego drugiej strofy i zwrotu: āṣādhasya praśamadivase⁵⁴ o znaczeniu „pierwszego dnia miesiąca aszadh”⁵⁵. To pora monsunu, a zgodnie z sanskrycką poetyką⁵⁶, dogodnie tło dla poetyckich uniesień kochanków bądź ich tęsknoty w rozłące, której towarzyszy nadzieja na spełnienie⁵⁷. Poemat Kalidasy jest ilustracją poetyckiego smaku miłości, sanskr. *śṛṅgāra*, w jego obydwu odmianach: w połączeniu (*saṃbhoga*) i w rozłące (*vipralambha*). Rakeś w ten sanskrycki idiom wpisał cierpienie współczesnego poety i jego muzy. Inaczej niż u Kalidasy, jego bohaterowie zostaną odarci z nadziei, choć po latach rozłąki, dojdzie do ich spotkania. Dzieło Rakesia, podobnie jak Kalidasy, odczytać można jako ilustrację pewnych założeń teoretycznych, tym razem obowiązujących współczesny dramat w hindi, a mianowicie zasadę realizmu i możliwość tragicznego zakończenia. Dramat staroindyjski nie zna tragedii⁵⁸. Wobec nienadążającej za zmianami w dramacie krytyki literackiej

⁵⁰ Por. wydany w 1963 roku, miał za życia Rakeśa jeszcze dwa wznowienia. W niniejszym artykule wykorzystane zostało wydanie z roku 2004, które zawiera wszystkie przedmowy. Por. Rakeś 2004.

⁵¹ Por. *hamārī āj tak kī sṛjanātmak pratibhā ke liye isse accā dusrā nām, dusrā saṅket, mujhe nahī milā*. Zob. Rakeś 2004: 14. Użyty tu przez Rakeśa termin *pratibhā* funkcjonował już w poetyce sanskryckiej jako nazwa koncepcji „poetyckiej wyobraźni” czy też „poetyckiej intuicji” w obrębie szkoły alankara (*alaṅkāra*), poczynając od Bhamahy (Bhāmaha, VII w. n.e.). Zob. Galewicz 2016: 359–367, a także Sudyka 2004: 35.

⁵² Por. *Kālidās mere liye ek vyakti nahī, hamārī sṛjanātmak śaktiyō kā pratik hai, nāṭak mē vah pratik us antardvandv ko saṅketit karne ke liye jo kisi bhī kāl mē sṛjaṅsīl pratibhā ko āndolit kartā hai*. Zob. Rakeś 2004: XIV. Por. też: Rakeś 2015: 226.

⁵³ Por. *Āṣārh kā ek din' kā Kālidās durbal nahī hai; komal, asthir aur antardvandv se pīrit hai*. Zob. Rakeś 2004: XIV.

⁵⁴ Por. Kalidasa 1911: 2.

⁵⁵ Sanskr. terminowi *āṣādha* odpowiada w hindi termin *āṣārh* lub *asārh*, rzeczownik r. m. Por. Stasik 2006: 194, McGregor 1993: 69, 97.

⁵⁶ Por. opisy pór roku zgodne z poetyką sanskrycką, a zwłaszcza pory deszczowej w: Sudyka 2004: 50–52.

⁵⁷ Por. fragment prozy w szóstym rozdziale *Natyaśāstry* (*Nāṭyaśāstra*, 5 wieku p.n.e. – 5 wiek n.e.), sanskryckiego *Traktatu o teatrze*, zamieszczony po strofie 45. Por. *Nāṭyaśāstra*.6.45. Odwołuję się do niego w artykule *Miłość czy udreka*. Por. Miązek 2014: 101.

⁵⁸ Zob. założenia i gatunki dramatu staroindyjskiego w: Cieślukowski 2016: 97–103, a także przegląd koncepcji dramatu klasycznego w Indiach w: Byrski 2007: 667–683.

w hindi⁵⁹, Rakeś sam występuje w roli teoretyka, który wymaga od twórcy obiektywizmu w oglądzie otaczającej go rzeczywistości. Jak przyznaje, pisarz powinien nieustannie się od niej dystansować, a jednocześnie być jej częścią⁶⁰. Za kryterium realizmu w utworze uznaje to, jak dalece odzwierciedla on nastrój współczesnego mu czasu i ludzi, a także fakt, czy ukazuje on cały społeczny kontekst przedstawianej sytuacji, a nie tylko ulotną chwilę⁶¹. Vasudha Dalmia podkreśla, że te założenia Rakeś wypracował w obrębie nurtu „nowego opowiadania” (*naī kahānī*), którego był propagatorem⁶², a jego realizm „posiadał znamiona nowatorstwa, gdyż zaczął odtwarzać klimat miejskich domostw, w sytuacji nowego i ekstremalnie skomplikowanego przeorientowania ról płci”⁶³. Dominującym tematem stała się klasa średnia i jej problemy. Dla Rakesia wszyscy Indusi pod względem mentalności stali się nią, łączyła ich pogoń za lepszym statusem życia i dobrami materialnymi⁶⁴. Jego bohater jest naznaczony pogłębiającą się degeneracją w każdej sferze życia. Powodem narastającej frustracji była według pisarza, nie tyle utrata dawnych wartości, ale fakt, że ich brak zaczął być postrzegany jako współczesna wartość⁶⁵. Pisarz analizując frustracje wynikające z tych przemian, doszedł do wniosku, że wymagają one nowej formy wyrazu. Po sukcesie opowiadania w latach 50. i 60. w literaturze hindi przyszedł czas na dramat (hind. *nāṭak*)⁶⁶, w jego ocenie, gatunek doskonalszy dla wyrażania współczesnego konfliktu⁶⁷.

Treść *Aszarh ka ek din*⁶⁸ jest w przeciwieństwie go *Meghaduty*, obrazem wewnętrznych przeżyć kobiety, nie mężczyzny. W poemacie Kalidasy dominuje tęsknota rozdzielonego z ukochaną Jakszy. *Meghaduta* ukazana inaczej polega u Rakesia nie tylko na zamianie ról pierwszoplanowych postaci, ale i miejsca akcji. Tam, gdzie *Obłok posłaniec* osiąga swój cel, w Himalajach⁶⁹, tam Rakeś rozpoczyna swój dramat. W miarę lektury powstaje wrażenie, że tęsknota zmierza w przeciwnym kierunku niż w *Meghaducie*, z północy na południe, spod Himalajów ku Udźdżajini. Nie dziwi fakt, że autorzy nowego angielskiego przekładu *Aszarh ka*

⁵⁹ Rakeś przyznaje w 1973, że nadal brak w Indiach krytyków, którzy potrafiliby dorównać pisarzom w ich wrażliwości, czy oddać ducha czasu. Por. Rakeś 1973: 35.

⁶⁰ Por. *ibidem* 1973: 17.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Rakeś, Kamleśwar (Kamleśvar, 1932–2007) i Radźendra Jadaw (Rājendra Yādav, 1929–2013) byli głównymi pisarzami zaangażowanymi w definiowanie tego nurtu.

⁶³ Dalmia 2010: 16.

⁶⁴ Rakeś 1973: 20.

⁶⁵ *Ibidem*: 23.

⁶⁶ Nazwa od jednej z dziesięciu odmian dramatu staroindyjskiego. Por. *nāṭaka* w: Cieślowski 2016: 99–100.

⁶⁷ Por. *ibidem*: 18, 37.

⁶⁸ Prototypem dlań była jednoaktówka pod tym samym tytułem. Zob.: Dalmia 2010: 112, 142, przyp. 13.

⁶⁹ Monsun do Udźdżajini przybywa w połowie czerwca, do Kaszmiru w połowie lipca. Vasudha Dalmia oddaje tytuł dramatu Rakeśa jako *The Last day of Ashadh* (*Ostatni dzień miesiąca aszarh*). Por. Dalmia 2010: 126.

ek din załączają mapę drogi⁷⁰, jaką przemierza bohater sztuki Rakesia, a w ślad za nim miłość jego wybranki. Wzorują się w tym na tłumaczach *Meghaduty*, którzy umieszczają w aneksie szkic trasy obłoku, wyznaczonej przez tęsknotę Jakszy⁷¹. Dramat Rakesia napisany został w trzech aktach bez podziału na sceny, zastępują je zmiany postaci, zachowana jest jedność miejsca, akcji i czasu. Postaci i wydarzenia są ograniczone do niezbędnego minimum. W swoim pamiętniku autor określa ten utwór jako „pełnowymiarowy dramat” („a full length drama”) i sztuka („the play”)⁷². Mimo obecności w nim wątków z życia Kalidasy i rzeczywistych tytułów jego dzieł⁷³, nie jest to dramat historyczny. Rakeś odwołuje się do podania o Kalidasie, według którego poeta był jednym z „dziewięciu klejnotów” na dworze Wikramaditji w Udźdźajini w 5 wieku n.e.⁷⁴ Stylizując utwór na te czasy nasycy jego język sanskrytizmami, wprowadza imiona historycznych władców i słynnych postaci, jak mędrca Wararuci (Vararuci)⁷⁵. Jednak w trosce o lekkość stylu⁷⁶, dramatopisarz kształtuje składnię i dialogi w hindi na wzór potocznej konwersacji. Miejscem akcji w utworze jest izba w bezimiennej górskiej wsi w Himalajach⁷⁷. Inne wzmiankowe miejsca to: Udźdźajini, Kaszmir i Kaśi. Czas akcji dramatu zawężony jest do bliżej nieokreślonego dnia w monsunowym miesiącu aszarh. Dzień ten ukazany jest w trzech różnych odsłonach, co odpowiada upływowi czasu w dramacie i jego trzem aktom. Treść wypełniają doznania głównej bohaterki Malliki, a o uczuciach Kalidasa mowa jest tylko na początku aktu pierwszego i w akcie trzecim. Skupienie uwagi twórcy na prezentacji uczuć bohaterów, a nie na przebiegu wydarzeń, było cechą literatury staroindyjskiej⁷⁸. Akcję w dramacie Rakesia tworzą zdarzenia w domu Malliki,

⁷⁰ Zob. „A Geography of the Play” – mapę zamieszczoną przez Aparnę Dharwadker w: Rakeś 2015: 47.

⁷¹ Zob. mapę M. R. Kale i V. G. Paranjpe odpowiednio w: Kālidāsa 1993 i Kālidāsa 1935.

⁷² Rakeś 2015: 216; Rakeś 1973: 39.

⁷³ Wśród wzmiankowanych tu dzieł Kalidasy znajdują się: *Kumarasambhawa* (*Kumārasambhava*, *Narodzinny Kumary*), *Śakuntala*, *Meghaduta*, ale też *Raghuwaṃśa* (*Raghuvamśa*, *Ród Raghu*) i *Rytusamhara* (*Ṛtusamhāra*, *Krótki opis pór roku*), której autorstwo jest sprzeczne. Por. Pigińska 2002: 13–14.

⁷⁴ Władca z dynastii Guptów, 5 w. n.e. Legendę o obecności Kalidasy na jego dworze i inne podania o sanskryckim poecie przytacza Mariola Pigińska analizując *Meghadutę*. Pigińska 2002: 12. Konrad Messig uważa, że Rakeś budując fikcyjną postać Kalidasa wykorzystuje wątki z różnych, dostępnych mu legend. Messig 2003: 293–296.

⁷⁵ Vararuci, poeta sanskr., autor *Ubhajahhisariki* (*Ubhayābhisārikā*, *Schadzka obojga*), jeden z legendarnych „dziewięciu klejnotów”, poetów na dworze Wikramaditji w Udźdźajini.

⁷⁶ W opinii Aparny Dharwadker właśnie to „poetyckie użycie języka i znakomicie wymodulowana atmosfera” to najważniejsza cecha dramatu Rakeśa. Por. Rakeś 2015: 65, 67.

⁷⁷ Aparna Dharwadker lokuje tę wieś między Dehradunem a Śimlą. Por. *ibidem* 2015: 47.

⁷⁸ Jak zauważa Sławomir Cieślowski w odniesieniu do sceny staroindyjskiej „słowo ‘akcja’ należy wziąć w pewien cudzysłów, a jego treść powinna ujmować ‘poruszenia uczuciowo-emocjonalne’, postaci wyrażane przez aktorów właśnie i przede wszystkim gestami i mimiką. Streszczenie np. *Śakuntali* Kalidasy obejmować by powinno nie tyle przyjazdy i odjazdy króla, wysyłanie i zostawianie Śakuntali itd., co narastanie, przygasanie i przemiany uczuć: miłości, wątpliwości, smutku

jest to plan pierwszy. Wydarzenia, o których opowiadają osoby ją odwiedzające stanowią plan drugi. Oba plany się nakładają dzięki wprowadzonym przez Rakesia, a zapożyczonym z dramatu europejskiego, didaskaliom. Z nich poznajemy wystrój wnętrza, wygląd postaci, zmiany ról, ale i wydarzenia spoza pierwszego planu. Narracja w nich odpowiadać może funkcji, jaką pełnią w dramacie staroindyjskim opisy⁷⁹. Zasadniczy wątek i akcję dramatu można streścić w kilku zdaniach⁸⁰. Natomiast to, co dzieje się z uczuciami bohaterów, zwłaszcza Malliki, zasługuje na szersze omówienie, gdyż służy kreowaniu nastroju w dramacie. Rakeś świadomie nasycy dramat wyidealizowanym uczuciem wiernej miłości, uosabianym przez główną bohaterkę, co uzyskuje dzięki poetyckości stylu, by je w zakończeniu dramatu zakwestionować.

Akcja rozpoczyna się w domu Malliki, w którym mieszka ona z matką. Dziewczyna wróciła do domu po schadzce z Kalidasem, wiejskim poetą, mokra od deszczu. Matka, Ambika, nie darząc wybranka córki sympatią, chce zaaranżować inne małżeństwo, ale plotki o spotkaniach tych dwojga to utrudniają. Mallika nie ukrywa, że sama chce decydować o swoim życiu. Wchodzi Kalidas z rannym od postrzału jelonkiem na rękę; dając go Mallice, mówi, że do wsi przybyło wielu dworzan. Zjawia się dworzniak z Udźdzajini, Dantul, który postrzelił zwierzę, domaga się oddania zdobyczy. Kalidas odmawia i wychodzi z jelonkiem. Dantul mówi, że sam Wararuci przybył do wsi, aby sprowadzić autora *Rytusamhary* na dwór. Mallika wpada w euforię, Ambikę ogarnia pesymizm. Zjawia się Matul, wuj poety, informując, że ten odrzuca ofertę. Służący wuja, Nikszep, przekonuje Mallikę, że tylko ona może wpłynąć na Kalidasa. Kiedy razem wychodzą, aby go odnaleźć, zjawia się Wilom, mężczyzna ze wsi. Kpi z poety, kiedy ten wraca z dziewczyną, ale zostaje wyproszonej. Scena, w której Mallika przekonuje ukochanego, aby przyjął posadę, kończy pierwszy akt, gdy ten wychodzi bez słowa. W drugim akcie, po upływie kilku lat, Mallikę odwiedza w jej ubożącym domu Nikszep. Matka jest schorowana. Dziewczyna opowiada, że nabyła od wędrownych handlarzy dzieła Kalidasa *Kumarasambhawę* i *Meghadutę*. On informuje ją, że Kalidas poślubił księżniczkę z dynastii Guptów. To nie zmienia wiary Malliki w ukochanego. Nikszep mówi, że widział we wsi dworzan i samego Kalidasa. Do domu Malliki przychodzą Rangini i Sangini, dworzanki badające wyjątkowość natchnień poety. A następnie dworzanie Anuswar i Anunasik po to, by przygotować dom Malliki na przybycie księżniczki. Informują ją, że przyjechał książę Matrygupt, autor *Raghuwamśi*, nowy władca Kaszmiru. Matul przyprowadza księżną, która składa Mallice propozycję renowacji domu i małżeństwa z którymś

itd. – ze związanymi z nimi i kształtującymi ich tonację tzw. uczuciami towarzyszącymi (wjabhicāribhawa [vyabhicāribhāva]) ze względnie skąpo ujmowanymi przejawami wewnętrznymi czy czyściej zewnętrznymi zachowaniami, które w Europie budowałyby podstawową akcję.” W: Cieślowski 2016: 95.

⁷⁹ Por. Sudyka 2004: 49–50.

⁸⁰ Zob. Dmitrova 2016: 48–49.

z dworzan. Sama chce zabrać ze wsi kopię wszystkiego, co inspirowało jej męża. Dziewczyna odrzuca jej ofertę. Gdy księżna wychodzi, Ambika z goryczą wręcza córce *Meghadutę*, by odnalazła w niej wrażliwość poety, w którą tak wierzyła. Mallika nie obwinia Kalidasa. Przychodzi Wilom, kpiąc z Ambiki, mówi, jak wieś się bogaci dzięki wizycie księżęcej pary, wszyscy sprzedają jedzenie i trunki, a nawet jelonki. Mallika nie dowierza, jest przekonana, że to wszystko ma jakiś inny sens. Zjawia się Wilom i mówi, że widział Kalidasa. Dziewczyna nie chce konfrontacji obu mężczyzn, więc Wilom wychodzi. Kalidas się nie zjawia. W zakończeniu aktu drugiego Ambika tuli córkę, która wybucha płaczem. W akcie trzecim, po upływie kolejnych lat, do Malliki przybywa Matul, by schronić się przed monsunową ulewą, zastaje jej dom w ruinie, matka umarła. Mówi, iż Kalidas po rebelii wojsk wyjechał z Kaszmiru i jako żebrak zmierza do Kaśi. Kiedy wychodzi, Mallika przyciska do piersi księgę z pustymi kartkami. W długim monologu wyznaje nieobecnemu poecie, iż był częścią jej życia, czuła, że i ona coś znaczy, właśnie dlatego, że on tworzył. Opowiada mu w myślach o swoim dziecku, o tym, że straciła dobre imię, ale nadal żyje jego poezją, że ocaliła łączące ich uczucie, nawet gdy bieda doprowadziła ją do ruiny. Jest pewna, że jeśli on przestanie pisać, pozbawi ją sił do życia. Wreszcie zjawia się Kalidas, mówi, że nie wyrzekł się świata, ale żądzy władzy i pozycji. W swoim monologu wyznaje, że zawsze nosił w pamięci wyraz jej oczu w chwili rozstania. Gdy do drzwi puka pijany mężczyzna, Mallika nie otwiera. Kalidas wyznaje, że mimo sukcesu, jaki odniósł, nie zaznał szczęścia. Tłumaczy, że nie odwiedził Malliki jadąc do Kaszmiru, gdyż bał się spotkania z nią. Zapewnia, że ona jest pierwowzorem bohaterki wszystkich jego dzieł, o tym, że chciał by je przeczytała, ale zerwana została łącząca ich nić relacji. Na dowód tego, że ta nić jest trwała Mallika wręcza mu *Meghadutę* nabytą od kupców, mówi, że zakupiła też *Raghuwamśę* i *Śakuntalę*. Kalidas przyznaje, że powinien był już dawno wrócić, zanurzyć się tu w monsunowym deszczu, by poczuć inspirację i spisać wszystko to, co nie powstało. Bierze w dłonie księgę z pustymi kartkami. Dowiaduje się, że Mallika zrobiła ją dla niego własnoręcznie, by spisał w niej swe największe dzieło. Poeta zauważa na nich ślady łez. Uznaje, że Mallika napisała już poemat swym życiem. Chce zacząć wszystko od początku, ale wtedy rozlega się płacz dziecka. Do domu wchodzi pijany Wilom, który kpi z Kalidasa, mówiąc, że jest mu tu równy. Gdy nazywa córkę Malliki małym jelonkiem, nie wiadomo do kogo podobnym, zostaje wyproszony. Kalidas popada w zamyślenie, bierze do rąk pustą księgę i wyjaśnia dziewczynie, że źle zrozumiał okoliczności, w jakich jej poemat powstał. Dochodzi do wniosku, że czas okazał się silniejszy niż ich uczucie. Rozlega się płacz dziecka, po które Mallika idzie. Kalidas odkłada pustą księgę i opuszcza dom. Trzeci akt kończy się, gdy dziewczyna daremnie woła poetę.

Postać historycznego Kalidasy i jego dzieło *Meghaduta* stanowią strukturalną ramę dla przebiegu zdarzeń i budowania nastroju w dramacie Rakesia. Na początku pierwszego aktu Mallika czyni bezpośrednie odwołanie do drugiej strofy

poematu: „pierwszy dzień miesiąca aszarh i taki deszcz mamol!”⁸¹. W ten sposób zostaje określony czas, pora monsunu w miesiącu aszarh, i temat dramatu. Jest to odwołanie do smaku miłości i rozłąki, jaki dominuje w dziele Kalidasy. Miesiąc ten, w sanskryckiej wersji *āṣaḍha*, z obłokami płynącymi nad Górą Ramy (Rāmagiri) ku Udźdźajini i dalej ku północy⁸², to tło dla tęsknoty Jakszy do młodej żony. W dramacie Rakeśa ten sam miesiąc, w wersji hindi *āṣarh*, z burzowymi chmurami i ulewnym deszczem w malowniczej himlajskiej wsi, stanowi scenerię dla uczuć Malliki rozłączonej z Kalidasem. Temat utworu zostaje przez Rakeśa dookreślony poprzez wersy w sanskrycie z *Rytusamhary* 2.22, autor nie podaje ich źródła, wpata je w dialog Malliki z matką:

’Przez obłoki stale kumulowane, [pod ciężarem wody] zwisające w dół niczym błękitne liście lilii wodnej...’ Gdzie mogłabym położyć przemoknięte ubranie, mamol? Czy mogłabym je zostawić o tu? ‘niesione przez łagodny wiatr, wraz z tęczą, zostało pochwycone serce wędrowców żon, napętnionych tęsknotą rozłąki’⁸³.

Mimo iż Rakeś odwołuje się do *Rytusamhary* i wprowadza tytuły innych dzieł Kalidasy to jednak *Meghaduta* jest najczęściej wzmiankowanym utworem w dramacie. Poemat ten okaże się kluczowym dla przesłania utworu, odwołania do niego tworzą oś strukturalną. *Meghaduta* również odgrywa rolę jako rekwizyt, materialne dzieło. W drugim akcie *Aszarh ka ek din* Ambika, z poematem w ręku, podważa ufność córki w Kalidasa mówiąc:

Trzymaj, czytaj wersy z *Meghaduty*. Czy nie mówiłaś, że znalazłaś w nich wyraz wrażliwości jego serca...? Dziś, czy dostrzegłaś jeszcze inny kształt tej wrażliwości?⁸⁴

Dla Ambiki poeta był nieodpowiedzialnym egoistą, zapatrzonym w swą twórczość. W akcie trzecim *Meghadutę* przywołuje w nieco zmienionej wersji cytat, który pojawił się już w rozpoczęciu. Mallika mówi:

⁸¹ *āṣārḥ kā pahla din aur aisī varṣā mā*. Por. Rakeś 1958: 2.

⁸² Z poematu nie dowiadujemy się, czy obłok osiągnął kres swej wędrówki, Alakę (Alakā), mityczną siedzibę Kubery w Himalajach. Jaksza wyjawia mu swe poselstwo na górze Citrakuta (Citrakūṭa), zwanej też Górą Ramy w środkowych Indiach. Por. Sachse, 1994: 5–25 oraz Sachse: 2007: 396–398.

⁸³ *Kuvalayadalanīlairunnataistoyanamraiḥ ... Gīle vastre kahā[...]* ḍāl dā, mā? Yahī rahne dā? *mṛdupavanair mandamandam calabhiḥ ... apahr̥tamiva cetastoyadaiḥ sendracāpaiḥ... pathikajanvadhūnām tadviyogākulānām*. Por. Rakeś 1958: 4. To cytat z przypisywanego Kalidasie poematu o miłości kochanków przedstawionej na tle sześciu pór roku (sanskryt. *ṣaḍṛt*) pt. *Krótki opis pór roku*. Por. zapis metryczny w oryginale sanskryckim *R̥tusamhāra* 2.22: *Kuvalayadalanīlair unnatais toyanamrair mṛdupavanair mandamandam calabhiḥ / apahr̥tamiva cetastoyadaiḥ sendracāpaiḥ pathikajanvadhūnām tadviyogākulānām?!*. Por. przekład tej strofy w przekładzie J. Makowieckiej. W: Makowiecka 1988: 94.

⁸⁴ *Lo! Meghdūt kī paṅktiṃ yā paṛho! Inḥi mē na kaḥṭī thī ki uske antar kī komaltā sākār ho uṭḥī hai...? Āj us komaltā kā aur bhī sākār rūp dekh liyā*. Rakeś 1958: 75.

Jest ten sam dzień miesiąca aszarh. Chmury grzmią dokładnie tak samo.
Taka samo pada. Ja jestem taka, jak wtedy. W tym samym jestem domu.
Ale mimo wszystko...⁸⁵

W ten sposób Rakeś spina jak klamrą dotychczasową treść utworu. Ramy te wzmacnia motyw monsunowych chmur i deszczu, który pojawia się na początku pierwszego i ostatniego aktu. W didaskaliach do aktu pierwszego czytamy: „Zanim kurtyna pójdzie w górę słyhać bardzo cichy odgłos grzmotu chmur i deszczu”⁸⁶. Ten sam zabieg powtarza Rakeś na początku trzeciego aktu: „przed podniesieniem kurtyny odgłos deszczu i grzmoty chmur”⁸⁷. Odwołaniem do pory monsunowej jest w opisie zewnętrznym bohaterów ich przemoknięty ubiór. W akcie pierwszym dotyczy to szat Malliki: „Mallika weszła do środka w mokrym ubraniu bardzo drżąc i kuląc się w sobie”⁸⁸. W akcie trzecim mowa jest o ubiorze Matula: „Matul wchodzi w mokrym ubraniu kuśtykając o kuli”⁸⁹. W obu przypadkach rola deszczu zostaje uwypuklona w dialogach, w akcie pierwszym Mallika mówi:

Pierwszy dzień miesiąca aszarh i taki deszcz, mamó! Taki ulewny deszcz!
Podnóza gór zmoczone zostały w całej rozciągłości. I ja więc też! Spójrz mamó, jakże przemokłam. (...) Poszłam, by zobaczyć, jak nadlatują sznury żurawi, które wyruszyły z południa, i spójrz, przyszłam przemoczywszy całe ubranie⁹⁰.

Na początku trzeciego aktu Matul mówi do Malliki:

Zobacz, co ulewny deszcz uczynił z [tempem] chodu Matula! (...) Nie mam innego schronienia prócz twego domu, by uciec przed tą ulewą. (...) Ten monsun w miesiącu aszarh to dla mnie śmierć. Wcześniej, gdy wyruszałem o dwóch nogach, przeniędzy nie przejmowałem się nawet najpotężniejszą ulewą⁹¹.

Symbol deszczu i ciemnych chmur najintensywniej wykorzystuje Rakeś, gdy przedstawia uczucia. Dziewczyna tak mówi o swym doznaniu deszczu w akcie pierwszym:

(...) Nie żałuję, że zmokłam. Gdybym nie przemokła, to byłabym dziś zawiedziona – opiera się o drzwi – zewsząd nadciągnęły dookoła gęste

⁸⁵ *Vahī āṣārḥ kā din hai. Usī prakār megh garj rahe hai. Vaise hī varṣā ho rahī hai. Vahī māī hū. Usī ghar mē hū. Parantu phir bhī ...*. Rakeś 1958: 94.

⁸⁶ *Pardā uṭhne se pūrv halkā-halkā megh-garjan aur varṣā kā śabd sunāyī dene lagtā hai.* Rakeś 1958: 1.

⁸⁷ *Pardā uṭhne se pahle varṣā aur megh-garjan kā śabd.* Rakeś 1958: 86.

⁸⁸ *Mallikā gile vastrō mē kāmptī-simṭī-sī andar ātī hai.* Rakeś 1958: 2.

⁸⁹ *Mātul bhige vastrō mē baisākhī ke sahāre caltā huā ātā hai.* Por. Rakeś 1958: 86.

⁹⁰ *aisī dhārādsār varṣā! Dūr dūr tak kī uptyakāē bhīg gayī. Aur mē bhī to! Dekho na mā, kaise bhīg gayī hū. (...) Gayī thī kī dakṣiṇ se udkar ātī huī bakul-paṅktiyō ko dekhkhūgī, aur deho sab vastr bhigo āyī hū.* Rakeś 1958: 2.

⁹¹ *Deho, varṣā ne Mātul kī kyā gati kī hai! (...) Is varṣā se bacne ke liye tumhāre ghar ke sivā koi śaraṇ nahī thī. (...) Yah āṣārḥ kī varṣā to mere liye kāl ho rahī hai. Pahle jab do pairō par cal letā thā to māine kabhī bhārī se bhārī varṣā kī cintā nahī kī.* Rakeś 1958: 88.

chmury. Wiedziałam, że będzie ulewa. A mimo to, biegłam w dół niżej i niżej, ścieżką ku dolinie. W pewnym momencie podmuch wiatru porwał mój szal. Potem zaczęły spadać krople deszczu⁹².

Opisy monsunowego deszczu i przemoczonych ubrań budzą skojarzenia z *Meghadutą* i sposobem obrazowania tęsknej i wiernej miłości⁹³. Deszcz symbolizuje tu to uczucie i samą poezję. „Sznury żurawi” z wypowiedzi Malliki przywodzą na myśl „przelotne gęsi” z *Meghaduty*⁹⁴. Natomiast z pełnych ironii słów Matula o deszczu, wcześniej w Udźdźajini skrzył on nogę, wyłania się zapowiedź realizmu, który zdominuje zakończenie dramatu.

Dwa przykłady, wybrane spośród wielu ilustrujących w utworze *Aszarh ka ek din* zderzenie idealizmu z realizmem, są dość wymowne. Pierwszy to przeciwstawienie sobie terminów hindi *bhāv* i *abhāv*, a drugi – zestawienie kontrastujących ze sobą opisów *Meghaduty* i pustej księgi. O ile pierwsze zestawienie lepiej dostrzegalne jest w tkance tekstu, to drugie na scenie. Termin *bhāv*, rzecz. r. m., o znaczeniu: „istnienie; naturalny stan, charakterystyka”, ale też „uczucie, idea, wartość”, a także „cena”⁹⁵, symbolizuje doznanie, w którym pragnie zanurzyć się Mallika. Jest ono ściśle związane z jej ukochanym i jego poezją. Termin ten obecny jest jako *bhāva* w poetyce sanskryckiej najpóźniej od czasów, gdy sformułowana została teoria smaków estetyki zwana rasą (*rasa*), po raz pierwszy wyłożona w *Natjaśastrze*. Nasywanie utworu smakiem miłości, który spośród ośmiu kanonicznych ras był najchętniej stosowany, było celem nadrzędnym dla twórców dramatów i poematów. Sankrycki termin *bhāva*, rzeczownik r. m, o znaczeniu m.in.: „istnienie, stan, kondycja, ranga; prawda, rzeczywistość; uczucie”⁹⁶, w staroindyjskiej teorii *rasa* oznacza „bodziec”, „motyw”, a nawet „temat” i jest nierozłącznie związany z dziełem poetyckim i jego prezentacją na scenie⁹⁷. Rakeś w swoim dramacie wykorzystuje nie tylko wieloznaczność terminu *bhāv* w hindi, ale też jego sanskrycki kontekst. W jego utworze oznacza on samą poezję, dzieło literackie i jego wartość dla twórcy i czytelnika. Ten sam termin z prefiksem -a, *abhāv* oznacza w hindi: „nieistnienie; nieobecność, niedostatek; biedę”⁹⁸. Rakeś wykorzystuje również jego wieloznaczność. Zgodnie z poprzednią interpretacją oznacza tu „brak wartości”, a także brak poezji. Mallika nazywa tak swoje życie

⁹² *Mujhe bhīgne kā tanik khed nahī. Bhīgtī nahī to āj maī vañcit rah jāī. [dvār se ṭek lagā letī hai.] Cārō aur dhuāre megh ghir āye the. Maī jāntī thī varṣā hogī. Phir bhī maī ghāṭī kī pagdañḍī par nīce nīce utartī gayī. Ek bār merā amsuk bhī havā ne urā diyā. Phir būḍē paṛne lagī.* Por. Rakeś 1958: 3.

⁹³ W *Meghaducie* w strofach 7–35, 53 odnajdziemy opisy obłoku zraszającego stęsknioną ziemię i jej mieszkańców kojącym deszczem. Por. Kālidāsa 1994: 35–52, 64.

⁹⁴ Por. strofy 23, 73. *Ibidem*: 44, 79.

⁹⁵ Rzeczownik ten ma również inne znaczenia „sposób, dyspozycja; intencja, cel; znaczenie; umysł, serce, dusza; emocja, zewnętrzny wyraz uczucia lub znaczenia, ekspresja; cena”. Por. McGregor 1993: 765–766.

⁹⁶ Monier-Williams 1997: 754.

⁹⁷ Por. Miązek 2013.

⁹⁸ Por. McGregor 1993: 47.

w biedzie, kiedy zmuszona jest do utrzymywania się z prostytucji. Kalidas nazywa nim swoje doznanie niedostatku i niedocenyenia we wsi, a także poczucie pustki, kiedy będąc władcą Kaszmiru traci natchnienie. Stan ten, właściwy bohaterowi *Aszarh ka ek din*, „pocie wygnanemu ze swej duszy”, może być właściwy każdemu twórcy⁹⁹. Konfrontacja poezji i miłości z ich niedostatkiem, wpleciona zostaje w dialog Malliki z Kalidasem w akcie trzecim. To napięcie budowane jest od początku dramatu. W tym celu w akcie pierwszym Rakeś wprowadza termin *anubhav*, w hindi rzecz. r. m. „percepcja; świadomość; uczucie; doznanie”¹⁰⁰, w tej samej funkcji co wcześniej *bhāv*. W wypowiedzi bohaterki czytamy :

To było bardzo zdumiewające doznanie mamó, bardzo zumiewające. (...) Delikatne i idealne jak niebieski lotos, lekkie jak powiew wiatru, malownicze jak sen! Chciałam się nim napęłnić i przymknąć oczy ... Nawet moje ciało ocieka wodą ... Mamó! Ileż deszczu wchłonęły moje ubrania! Oh! Po przenikającym chłodzie, ten dotyk ciepła!¹⁰¹

Obecne tu odwołania do „lotosu” i „powiewu wiatru” znów przywołują sposób obrazowania u Kalidasy¹⁰². W oryginale hindi użyty został termin *adarś* (*ādarś*, rzecz. r. m. i przym.), o znaczeniu: „coś, co ilustruje; komentarz, prototyp, ideał” a także „idealny, klasyczny”¹⁰³. Od niego pochodzi termin *ādarśvād*, oznaczający „idealizm”¹⁰⁴. W drugim akcie „uczucie”, w które wierzy Mallika, zostaje najpierw podważone przez Ambikę, a potem przez Wiloma. Mallika odsuwa tę wątpliwość słowami: „Mama nic nie wie. Nic nie pojmuje. Mama nie wnika aż do głębi uczucia. Mama...”¹⁰⁵ Użyty w tekście hindi termin *bhāvnā*, rzecz. rodz. ż. o znaczeniu: „percepcja, świadomość, pragnienie”¹⁰⁶, jest również synonimiczny do *bhāv*. W akcie trzecim dochodzi do najbardziej wyraziście zbudowanej opozycji między terminami *bhāv* i *abhāv*. Rakeś umieszcza je w monologach Malliki i Kalidasa, wyznaniach ich najgłębiej skrywanych uczuć. Bohaterka po raz pierwszy mówi wprost o swej rzeczywistej sytuacji, zwracając się do nieobecnego poety:

Dlaczego nie patrzysz na życie z mojej perspektywy? Czy wiesz, jak upłynęły te lata mego życia? (...) Wstaje, otwiera drzwi do wewnątrz i wskazuje na kołyskę. (...) To owoc mego niedostatku. Tą wartością, którą ty byłeś, nie mógł być nikt inny i nie wiadomo co za obrazy są w [mym] wnętrzu

⁹⁹ Konrad Messig też proponuje taką interpretację: „poetic soul in exile”. Messig 2003: 298–299.

¹⁰⁰ McGregor 1993: 36.

¹⁰¹ *Vah bahut adbhut anubhav thā mā, bahut adbhut. (...) nīl-kamal kī tarah komal aur ādarś, vāyū kī tarah halka aur svapn kī tarah citrmay!... Māī cāhtī thī use apne mē bhar lū aur āñkhē mūnd lū... Mere to śarīr bhī nicuṛ raha hai māī! Kitnā pānī ne vāstrō ne piyā hai! Oh! Śīt kī cubhan ke bād uṣṅtā kā yah spars!* Por. Rakeś 1958: 4.

¹⁰² „Lotosy” odnajdujemy w strofach: 26, 39, 48, 62, 70, 65, 73, 77, 89 *Meghaduty*, a „podmuch wiatru” i „wiatr” w strofach: 20, 56, 68, 95, 104. Por. Kālidāsa 1994.

¹⁰³ Zob. McGregor 1993: 85.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Mā kuch nahī jāntī. Kuch nahī samjhtī. Mā bhāvnā kī gahrāī tak nahī jātī. Mā...* Rakeś 1958: 86.

¹⁰⁶ Też „uczucie, nastrój, duch, morale; proces mentalny; myśl”. Por. McGregor 1993: 766.

pozbawionym wartości. Czy wiesz, że ja utraciwszy reputację zyskałam epitet i teraz nie mam imienia tylko epitet (...) Ale czy ujrzałeś także ten kształt prostytutki? Czy dziś jesteś w stanie mnie rozpoznać? Jeszcze dziś tak samo [jak dawniej] idę na szczyt góry i wypatruję girland chmur, tak samo czytam wersy z *Rytusamhary* i *Meghaduty*. Nie dopuściłam, by wnętrze mej własnej wartości opustoszało. Lecz czy ty jesteś w stanie oszacować ból mojego niedostatku?¹⁰⁷

Wyznanie Kalidasa jest równie bezpośrednio:

Dlaczego nie chciałem stąd odejść? Jednym z powodów było to, że nie wierzyłem w siebie. Nie wiedziałem, co będę odczuwał w atmosferze uznania i szacunku po spędzeniu życia w niedostatku i poniżeniu. Gdzieś w sercu tkwiła owa obawa, że ta atmosfera mnie wciągnie i nada mojemu życiu inny kierunek... I obawa ta nie była bezpodstawna¹⁰⁸.

Te odczucia niedostatku, które od lat ciągle przeszywają mnie bólem, dziś jawią się nawet większe, o Malliko! Powinienem był wrócić tu przed laty, bym mógł zmoknąć w tutejszym deszczu, a nasiąknięty [nim] pisać to wszystko, czego nie zdołałem do tej pory napisać i co ciągle gromadzi się wewnątrz mnie za sprawą chmur w miesiącu aszarh¹⁰⁹.

Kalidas przyznaje, że się zmienił:

W rzeczywistości nie jestem tym człowiekiem, jakiego wcześniej wciąż we mnie rozpoznawałaś. Jestem inną osobą. (...) i prawdę mówiąc sam nie poznaję, kim jestem¹¹⁰.

Wizerunek poety, który zwątpił, to w utworze zdecydowane przejście ku realistycznemu obrazowaniu, choć namoknięte od deszczu ubranie Kalidasa sugeruje utrzymanie nastroju romantycznego. Jednak miejsce poezji zajmują pełne realiów obrazy życia Malliki. Przejście to podkreśla termin *yathārth*, w hindi rzecz. r. m. i przym. oznaczający „rzeczywistość”, „rzeczywisty”¹¹¹, pojawia się on

¹⁰⁷ *Tum jīvan ko merī dṛṣṭi se kyō nahī dekhte? Jānte ho mere jīvan ke ye varṣ kaise vyatīt hue hāi? (...)* Uṭkar andar kā kivār khol detī hai aur pālne kī aur sañket kartī hai. Is jīv ko dekhte ho? Pahcañ sakte ho? (...) Yah mere abhāv ke santān hai. Jo bhāv tum the, vah koī nahī ho sakā aur abhāv ke koṣṭh mẽ na jāne kaun-kaun ākṛtiyā hāi. Jānte ho maīne apnā nām khokar ek viśleṣaṇ upārjit kiyā hai aur ab maī nām nahī keval viśleṣaṇ hū. (...) Parantu tumne vārāṅgaṇā kā yah rūp bhī dekhā hai? Āj tum mujhe pahcāñ sakte ho? Maī āj bhī usī prakār parvat-śikhar par jakar megh-mālāō ko dekhtī hū, usī prakār Ṛtusamhār aur Meghdūt kī pañktiayā parhtī hū. Maīne apne bhāv ke koṣṭh ko rikt nahī hone diyā. Parantu mere abhāv kī pīrā kā anumāñ laḡā sakte ho? Rākeś 1958: 93–94.

¹⁰⁸ *Maī yahā se kyō nahī jānā cāhtā thā? Ek kāraṇ yah bhī thā ki mujhe apne par viśvās nahī thā. Maī nahī jāntā thā ki abhāv aur bhartsnā kā jīvan vyatīt karne ke anantar us pratiṣṭhā aur sammāñ ke vātāvaraṇ mẽ maī kaisa anubhav karūḡā. Man mẽ kahī yah āsañkā thī ki vah vātāvaraṇ mujhe chā lega aur mere jīvan kī diśā badal degā. Aur yah āsañkā nirādhār nahī thī.* Rākeś 1958: 100.

¹⁰⁹ *jo abhāv varṣō se mujhe sālte rahe hāi vah āj aur bhī baṛe pratīt hote hāi Mallikā! Mujhe varṣō pahle yahā lauṭ āñ cāhiye thā ki yahā varṣā mẽ bhīḡtā, bhikhar likhtā - yah kuch jo maī abhī tak nahī likh pāyā aur jo āṣārḥ ke meghō se mere antar mẽ ghumar rahā hai ...* Rākeś 1958: 104.

¹¹⁰ *Maī vah vyakti nahī hū jise tum pahle pahcāntī rahī ho. Dūsrā vakti hū. (...) aur sac kahū to vah vyakti hū jise maī svayam nahī pahcāntā!* Rākeś 1958: 95.

¹¹¹ Też: „rzeczywisty, prawdziwy, realistyczny”. Zob. McGregor 1993: 841

w wypowiedzi Kalidasa, który mówi „to rzeczywistość, że tu jestem.”¹¹². Od tego terminu pochodzi rzecz. rodz. ż. *yathārthvād*, oznaczający „realizm”¹¹³. Bohater wyjaśnia: „może nie aż tak zmieniły się okoliczności, co mój sposób patrzenia”¹¹⁴. Zmiana perspektywy oglądu rzeczywistości jest zapowiedzią tragicznego zakończenia dramatu. Kiedy Kalidas słyszy płacz dziecka w domu Mallikii, ta odpowiada: „to moja terazniejszość”¹¹⁵. Dzięki skontrastowaniu dwóch analizowanych wyżej terminów *bhāv* i *abhāv*, z całą ich paletą znaczeń, którą Rakeś umiejętnie gra, ukazane zostają dwie przeciwstawne sobie tendencje w obrazowaniu świata: podejście idealistyczne i realistyczne.

Drugi przykład, który to ilustruje, jest przeciwstawieniem *Meghaduty* jako dzieła pustej księdze Malliki. Miejsca, w których Rakeś opisuje pierwszy rekwizyt, zostały już wzmiankowane powyżej, jak fragment drugiego aktu, przedstawiający Ambikę trzymającą tę księgę w ręku, czy wyznanie Malliki w trzecim akcie, w którym mówi, że czyta wersy z *Meghaduty*. Wcześniej na początku drugiego aktu, główna bohaterka w rozmowie z Nikszepem, informuje, że nabyła dzieło od wędrownych kupców: „Dwa lata temu kupcy przywieźli mi *Kumarasambhawę* i *Meghadutę*. Opowiadali, że jest bardzo głośno o jeszcze jednym jego wielkim poemacie, ale nie zdołali posiadać jego rękopisu”¹¹⁶. *Meghaduta* jest tak cennym przedmiotem dla Malliki, że oddaje ona kupcom swe jedyne pieniądze, by ją nabyć. Jest dla niej „wyrazem wrażliwości serca” poety, jak wynika z cytowanej wcześniej wypowiedzi Ambiki. Jej posiadanie jest symbolem nierozzerwalnej więzi z Kalidasem, nawet wtedy, kiedy on ożenił się z księżniczką z Udźdzajini. Daje temu wyraz w monologu w akcie trzecim. Drugi rekwizyt – pusta księga zrobiona z luźno połączonych kart, owinięta w jedwab, wymieniony jest po raz pierwszy w didaskaliach do drugiego aktu:

Na siedzisku [na podłodze] w pobliżu ażurowego okna rozrzuconych zostało kilka zapisanych kartek, kilka innych kartek zawiniętych jest w jedwab. Blisko siedziska znajduje się nadłamaný stółek, na którym położona jest, zrobiona ze połączonych kart, księga¹¹⁷.

W ostatnim akcie Mallika przyciska tę księgę do piersi i mówi do nieobecnego Kalidasa:

¹¹² *yah yathārth hai ki maī yahā hū* Rākeś 1958: 96.

¹¹³ Zob. McGregor 1993: 841

¹¹⁴ *sambhav hai dṛṣya utnā nahī badlā jitnī merī dṛṣṭi badal gāi hai*. Rākeś 1958: 97.

¹¹⁵ *yah merā vartmān hai*. Rākeś 1958: 106.

¹¹⁶ *do varṣ pahle jo vyavasāyī āye the, unhōne „Kumārasabhāv” aur „Meghdūt” kī pratiyā mujhe lā dī thī . Batā rahe the, unke ek aur bare kāvyā kī bahut carcā hai, parantu unkī prati unhē na mil pāyī*. Por. *ibidem*: 107.

¹¹⁷ *Jharokhe ke pās ke āsan par kuch likhe hue bhojpatr bikhare haī, kuch bhojpatr ek reṣmī vastr mē bandhe haī. Āsan ke nikaṭ ek ṭūṭū morhā hai, jispar bhojpatrō ko sīkar banāyā gayā ek granth rakhā hai*. *Ibidem* 1958: 47.

Chociaż ja nie ostałam się w twoim życiu, to ty w moim życiu zawsze jesteś.
[...] Ty cały czas tworzyłeś, a ja wciąż trwałam w przekonaniu, że coś znaczę,
że moje życie jest także jakimś osiągnięciem¹¹⁸.

Wyznaje w tym miejscu, że zrobiła ją dla niego, aby spisał tu swój najważniejszy „wielki poemat”, w hind. *mahākāvya*¹¹⁹. Ów znak nieobecności Kalidasa w życiu Malliki, a jednocześnie jej ufności w wartość jego poezji, nabierze nowego znaczenia w zakończeniu dramatu. Najpierw na pustych stronicach księgi Kalidas ujrzy tęsknotę Malliki, ślady zasuszonych kwiatów i łez – *Meghadutę* jej autorstwa, jak przyznaje. Następnie przekona się, że zostały one zapisane w okolicznościach innych niż romantyczne. Rakeś opóźnia to tragiczne zakończenie dramatu, skupiając uwagę na pustych kartach, niczym na „cudownym” pierścieniu z *Śakuntali*, który może doprowadzić do szczęśliwego dla bohaterów końca. To chwila nadziei i szansa na zwycięstwo poetyckiej tradycji sankrytu i jej ideałów w starciu z realizmem współczesności. W swoim monologu Kalidas wyznaje, że Mallika była dla niego nieustającą inspiracją, ona była mu Umą, Jakszinią, Śakuntalą:

Scenerię wydarzeń w *Narodzinach Kumary* stanowią te Himalaje, a ascetką Umą jesteś ty. Cierpienie Jakszy w *Obłoku posłańcem* to moje cierpienie i rozłączona Jakszini jest tobą, podczas gdy ja marzyłem o tym, żeby być tu lub ujrzeć ciebie w Udźdżajini. W *Śakuntali* to ty jawiłaś się przede mną w postaci Śakuntali¹²⁰.

Porównanie Malliki do bohaterek Kalidasy może w wyobraźni czytelnika rodzić dysonans. W w rozpoczęciu trzeciego aktu opisany zostaje jej zubożały i zaniedbany dom, tymczasem pałac Jakszini w mitycznej Alace z *Meghaduty* lśni „klejnotami” i „złotymi pączkami lotosów”¹²¹. Jednak tym, co łączy oba miejsca są znaki muszli i lotosu, które zdobią wejścia do obu domostw. W *Meghaducie* Kalidasy w przekładzie Joanny Sachse, czytamy:

„i widok Muszli, i Lotosu,
których wizerunki mieszczą się nieopodal wejścia,
pozwolą ci poznać mój dom”¹²².

¹¹⁸ *Maī yadyapi tumhāre jīvan mē nahī rahī, parantu tum mere jīvan mē sadā vartmān rahe ho. [...] tum racnā karte rahe aur maī samajhtī rahī ki maī sārthak hū, mere jīvan ki bhī kuch upalabdhi hai. Ibidem 1958: 92.*

¹¹⁹ W języku hindi termin ten zgodnie ze słownikiem MgGregora oznacza „wielki poemat”. Por. McGregor 1993: 799. Mohan Rakeś wykorzystując należący do tradycji literackiej sankrytu termin *mahākāvya*, odwołuje się nie tylko Kalidasy, ale całej spuścizny złotej epoki sankrytu klasycznego, nazywanej okresem kawji. Rozważania na temat pojemności znaczeniowej terminów kawja i mahakawja szczegółowo przedstawia Lidia Sudyka analizując poemat Bhattiego pt. *Bhaṭṭikāvya*. Por. w: Sudyka 2004: 10–11, 33–67.

¹²⁰ *Kumārasambhav ki pṛsthbhūmī yah Himālay hai aur tapasvinī Umā tum ho. Meghdūt ke yakṣ ki pīrā merī pīrā hai aur virah-vimarditā yakṣinī tum ho, yadyapi maīne svayam yahā hone aur tumhē Ujjayinī mē dekhne ki kalpnā ki. Abhijñan Śākuntal mē Śākuntalā ke rūp tumhī mere sāmne thī. Rākeś 1958: 102–103.*

¹²¹ Por. strofy *Meghaduty* 72–77 w: Kalidāsa 1994.

¹²² Zob. strofa 77 *Meghaduty* w: *ibidem* 1994.

Te symbole tradycyjnych hinduistycznych wartości oraz swastyka – znak pomysłowości, widniejące na domu Malliki, są tak opisane w didaskaliach z pierwszego aktu dramatu Rakesia: „skrzydła drzwi posmarowane zostały gliną i na nich z czerwonej ochry i złotej kurkumy namalowane zostały lotos i muszla”¹²³. Z opisu w trzecim akcie dramatu wynika, że znaki te są „już niemal zupełnie wyblakłe”¹²⁴. Mallika jako bohaterka zyskuje swoją wyrazistość w ostatnim akcie, jawi się tu jako muza Kalidasa i pierwowzór kobiecych postaci z jego utworów. Rakeś czyni z niej uosobienie klasycznych ideałów po to, by w samym zakończeniu je podważyć. Wcześniej jeszcze doprowadza do zamiany ról, czyniąc z Malliki autorkę „wielkiego poematu”. Kalidas przeglądając karty pustej księgi, załamany własnym brakiem inwencji, dostrzega na nich „krople wody”, które uznaje za ślady jej łez, „krople potu”, „kolor zasuszonych płatków kwiatów”, „miejsca, które zostały poszarpane przez jej paznokcie”, „pogryzione przez jej zęby”, a także oznaki pór roku „wyblakły kolor żaru lata” i „chłód tego domu i pył uschłych liści zimą”¹²⁵. Mówi:

Gdzież te karty są teraz puste, Malliko? Na nich powstał wielki poemat...
Wielki poemat [złożony] z nieskończonej ilości rozdziałów. Powstało
dzieło. Cóż nowego można teraz na tych kartach napisać?¹²⁶

Rakeś znów przywołuje poetycki styl Kalidasy, obraz cierpiącej z tęsknoty bohaterki na tle pór roku. Pusta księga urasta do rangi *Meghaduty* i staje się symbolem całej twórczości poety. Mallika, wierna strażniczka jego utworów, zostaje poetką. Płacz dziecka przerywa w utworze to poetyckie uniesienie. Odnowioną wiarę w szczęśliwe życie z Malliką, w ideał tradycyjnej poezji, niszczy ostatecznie wtrągnięcie Willoma. Po konfrontacji z nim Kalidas przyznaje, biorąc do ręki pustą księgę:

Myślę sobie, że był to dokładnie taki sam dzień miesiąca aszarh. W ten sam sposób zebrały się nad doliną chmury i pociemniało niebo. Dostrzegłem w dolinie pewnego rannego jelonka i podniósłwszy go przyniosłem tutaj. Ty go opatrzyłaś. [...] Myślałem, że połąć u podnóża gór jest taka sama. Droga widąca na szczyt też jest taka sama. W podmuchu wiatru jest ta sama łagodność. Nawet odgłosy w powietrzu są dokładnie takie same. I jest to samo odczucie, które przenika dreszczem, to samo serce, w którym budzi się poruszenie, lecz... [...] Lecz ten wielki poemat złożony z pustych kart nie został spisany wtedy [w takich okolicznościach]¹²⁷.

¹²³ Por. Rākeś 1958: 2.

¹²⁴ *divārō par se svastik ādi ke cihn lagbhag bujh cuke hai. Ibidem: 86.*

¹²⁵ Por. *Sthān-sthān par inpar pānī kī būdē parī hai jo nihsandeh varṣā kī būdē nahī hai. Lagtā hai tumne apnī ā khō se in kore pṛṣṭhō par bahut kuch likhā hai. Aur ā khō se hī nahī, sthān-sthān par ye pṛṣṭh sved-kañō se maile hue hai. Sthān-sthān par phūlō kī sūkhī pattiyōne apne rañg inpar chor diye hai. Kāi sthānō par tumhāre nākhō ne inhē chīlā hai, tumhāre dā tō ne inhē kāṭā hai, Aur iske atirikt ye grīṣm kī dhūp ke halke-gahre rañg, hemant kī patrdhūrāl aur is ghar kī sīlan ... Ibidem: 105.*

¹²⁶ *Ye pṛṣṭh ab kore kahā hai Mallikā? Inpar ek mahākāvya kī racnā ho cukī hai... Anant sargō ke ek mahākāvya kī. Granth rakh detā hai. In pṛṣṭhō par ab nayā kuch kyā likhā ja saktā hai? Por. ibidem: 105.*

¹²⁷ *Soc rahā hū kī vah aṣārḥ kā aisā hi dīn thā. Eise hī ghātī mē megh bhare the aur asmay andherā ho āyā thā. Maīne ghātī mē ek āhat hiraṇsāvak ko dekhā thā aur uṭhākar yahā āyā thā. Tumne uskā upcār kiyā*

Kalidas uświadomił sobie, że nie można zacząć wszystkiego od początku, ponieważ „czas jest potężniejszy... gdyż nie czeka”¹²⁸. Dwa zanalizowane tu przykłady dostarczają argumentów dla odczytania przesłania utworu w kategoriach teoretyczno-literackich.

Wyidealizowane uczucie miłości i udręki rozłąki, którego klasyczne obrazowanie z *Meghaduty* Rakeś poddał w wątpliwość w dramacie *Asharh ka ek din*, to symbol tradycji literackiej sanskrytu. Rakeś sięga po ten idiom i w zakończeniu utworu doprowadza do jego zderzenia z realizmem, starając się wydobyć zeń nowe znaczenia. Czy ideały i inspiracje ugruntowane przez literacką tradycję w zderzeniu z realiami współczesności tracąc swą kreatywną nośność? Rakeś udowadnia, że umiejętnie wplecione we współczesny tekst, zdolne są spotęgować zamierzony w jego dramacie efekt tragedii. Jego dzieło to nieprzerwana nić literackiej tradycji sanskrytu, a jednocześnie wykładnia założeń teoretycznych dla współczesnego dramatu w hindi, obowiązującej go zasady realizmu i możliwości braku szczęśliwego zakończenia. Pisarz przyznaje, że chętnie „draży głęboko zakorzenione uczucie lub coś, co jest rzeczą zaakceptowaną przez ludzi”, aby móc z siłą uderzyć w to wykreowane w ich umysłach wyobrażenie, ukazać w nim pęknięcie i w ten sposób „uwrażliwić ich na dylemat twórcy”¹²⁹. Tym dylematem jest wolność jednostki i umiejętność podejmowania decyzji we właściwej chwili. Dotyczy to Kalidasa, który przez wybór kariery traci we własnej ocenie dobre imię, uzależniając się od patronatu dworu, od chęci znaczenia i posiadania majątku. Ale jeszcze bardziej dotyczy to Malliki, która by pozostać wierną swojemu uczuciu, musiała zapłacić cenę utraty własnej reputacji i godności. Czy jako „wierna żona” (sansk. *pativratā*)¹³⁰, mogłaby zostać pozbawiona cnót i nadal być wzorem? Rakeś nie udziela tu jednoznacznej odpowiedzi. Kreując ideał wiernej, kochającej wybranka kobiety, znoszącej cierpienia rozłąki, jaki wpisał w postać Malliki, neguje go w zakończeniu, chce wyzwolić w czytelniku refleksję. Zaraz po ukończeniu dramatu *Asarh ka ek din* pisarz zapisał w pamiętniku: „Idź i zanurz się w samym środku rzeki ... Żyj nie życiem politycznym i zawodowym, ale prawdziwym życiem.”¹³¹ Symbol, którego Rakeś dotyka – poeta wygnany ze swej duszy przez błędne wybory i niezdecydowanie, to znak jego własnej tęsknoty za jednością twórcy i własnego „ja”. Może to także wyraz tęskoty za wielkością Kali-

thā [...] *Aur soc rahā hū ki uptykādō kā vistār vaisā hī hai. Parvat-sikhar kī or janevālā mārg vahī hai. Vāyu mē vahī namī hai. Vātāvaraṇ kī dhvaniyā vaisī hī hai. [...] Aur ki vahī cetnā hai, jismē kampan hotā hai. Vahi hr̥day hai jismē āvēs jāgtā hai. Parantu... [...] Parantu yah kore pr̥sthō kā mahākāvya tab nahī likhā gayā thā.* Rakeś 1958: 110–111.

¹²⁸ *Samay adhik saktisālī hai Kyōki vah pratīkṣā nahī kartā. Ibidem: 111.*

¹²⁹ Por. wywiad z Mohanem Rakeśem, Rakeś 1973: 31–32.

¹³⁰ Modelowe postaci wiernej i cnotliwej żony wnikliwie analizuje Przemysław Szczurek w swojej pracy poświęconej sati. Zob. Szczurek 2013: 32.

¹³¹ 4 maja 1958, dwa tygodnie po zakończeniu dramatu, dokonał wpisu w języku angielskim na s. 166: *Go and live in the midstream. Live not a political and professional life, but a real life*. Za Messig (2003): 304.

dasy, czy mógł mu dorównać jako współczesny twórca? Wprowadzając dwa plany, poetycki i realistyczny, prawdziwy i fikcyjny, prowadzi z czytelnikiem swoistą grę, którą stara się go uwieść. Tym zaskarbił sobie twałą popularność. W życiu osobistym pisarz długo szukał tej jedności, ale w literaturze odniósł sukces, o czym świadczy ponadczasowość *Asarh ka ek din*, współczesne inscenizacje dramatu i kolejne jego przekłady. Zbieżność, jaka łączy Rakeśa z sanksryckim Kalidasa, to oprócz upodobania do miłości niespełnionej, wszechstronny artyzm oraz literacki i sceniczny geniusz.

BIBLIOGRAFIA

- Byrski 2007: M. K. Byrski, „Indyjski teatr i dramat klasyczny”, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog: 669–775.
- Cieślakowski 2016: S. Cieślakowski, *Teoria Literatury w dawnych Indiach*, red. L. Lipowska, H. Hładij, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Dalmia 2010: V. Dalmia, *Poetics, Plays, and Performances. The Politics of Modern Indian Theater*, New Delhi: Oxford University Press.
- Dharwadker 2009: A. Dharwadker, *Theaters of Independence: Drama, Theory, and Urban Performance in India since 1947*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Dmitrova 2004: D. Dmitrova, *Western Tradition and Naturalistic Hindi Theater*, New York: Peter Lang Publishing.
- 2008, *Gender, Religion and Modern Hindi Drama* Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- 2016, *Hindusim and Hindi Theater*, New York: Palgrave MacMillan. Springer Nature.
- Galewicz 2016: C. Galewicz, „Pratibha: o świetle poetyckiej wyobraźni słów kilka” [w:] Cieślakowski, s. 2016, s. 335–381.
- Jones 1807: W. Jones, *The Works of Sir William Jones*, vol. 9, ed. by L. Teignmouth, J. Stockdale, London: John Stockdale and John Walker, s. 365–532. (Wersja online: http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00litlinks/_shakuntala_jones/00_preface.htm [dostęp 14.11.2017].)
- Kalidasa 1814: Kalidasa, *The Mégha Dúta or Cloud Messenger. A Poem, in the Sanscrit language*, transl. by H. H. Wilson, Calcutta: College of Fort William.
- Kalidasa 1911: *Kalidasa's Meghaduta. Edited from Manuscripts with the Commentary of Vallabhadeva and Provided with Complete Sanskrit-English Vocabulary*, ed. by E. Hultzsch, London: The Royal Asiatic Society.
- Kālidāsa 1935: Kālidāsa, *Kālidāsiyam meghadūtam sthiredvavyākhyāsanātham*, ed. by V. G. Paranjpe, Poona: Ferguson College.
- Kālidāsa 1994: Kālidāsa, *The Meghadūta of Kālidāsa. With Sanskrit Commentary of Mallinātha, English Translation, Notes, Appendices and a Map*, ed., transl. by M. R. Kale, Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kālidāsa 1994: Kālidāsa, *Meghadūta. Obłok – Posłańcem*, tłum. J. Sachse, Katowice: Verbum.
- McGregor 1993: R. S. McGregor, *The Hindi-English Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Makowiecka 1998: J. Makowiecka, *Mała antologia arcydzieł literatury indyjskiej*, London: Veritas Foundation Press.
- Messig 2003: R. Messig, „Kālidāsa's Life and Work as Reflected in *Āṣārḥ kā ek din*” [w:] *Tender Ironies. A Tribute to Lothar Lutze*, red. D. Chitre et al., Tübingen and Würzburg: www.uni-wuerzburg.de/indologie/texte/Tender_Ironies.pdf (First Published: New Delhi: Manohar Publishers & Distributors, 1994), s. 286–307.

- Miążek 2013: T. Miążek, „Bhāva jako motyw. Wprowadzenie do analizy opowiadań Agjeja w świetle teorii *rasa*” [w:] *The Polish Journal of Art and Culture*, nr 8: 101–123.
- 2014: T. Miążek, „*Meghadūta*, czyli niezwykle losy pewnego poematu” [w:] *Wokół Meghaduty. Nieprzerwana nić literackiej kultury sanskrytu*, red. L. Sudyka, M. Pigi-
niowa, T. Miążek, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 91–117.
- Monier-Williams 1997: Sir M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarasidass Publishers.
- Pigoniowa 2002: M. Pigiowa, *Obraz kobiety w Meghaducie Kalidasy. Analiza semantyczna*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rākeś 1958: M. Rākeś, *Āṣāṛh kā ek din*, Dillī: Rājkamal aṅḍ sans, <http://www.hindibookspdf.com/ashadh-ka-ek-din-hindi-book-pdf-download/> [dostęp 10.10.2017].
- 1969: *One day in Asadh*, transl. by S. K. Ensley, [wydawca nieznany].
- 1973: M. Rākeś, K. P. Singh, A. Wajahat, *Interview with Mohan Rakesh* [w:] *Journal of South Asian Literature* 9, No. 2/3, <http://www.jstor.org/stable/40871689> [dostęp 5.04.2017].
- 2004: *Lahrō ke rājhaṁs*, Nayī Dillī: Rājkamal Prakāśan.
- 2006: *Nim uplynie noc*, tłum. P. Borek, *Cracow Indological Studies* 6, s. 95–211.
- 2015: *One Day in the Season of Rain*, transl., introd., afterword and notes by A. Dharwadker, V. Dharwadker, New Delhi: Penguin Books India.
- 2018: M., *Another Life: Thirteen stories and a Play*, ed. C. Coppola. New Delhi: Harper Perennial.
- Rastogī 1978: G. Rastogī, *Mohan Rākeś aur unke nāṭak*, Illāhābād: Lok Bhārati prakāśan.
- Rutkowska, Stasik 1993: T. Rutkowska, D. Stasik, *Zarys historii literatury hindi*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sawhney 2009: S. Sawhney, *The Modernity of Sanskrit*, Minesota: University of Minnesota Press.
- Sachse 2007: J. Sachse *Kalidasa. Obłok posłańcem (Meghaduta)* [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, s. 396–398.
- 1994: J. Sachse, *Wstęp*. [w:] Kālidāsa, *Meghadūta. Obłok – Posłańcem*, tłum. J. Sachse, Katowice: Verbum.
- Stasik 2006: D. Stasik, *Podręcznik języka hindi, cz. I (Kurs podstawowy)*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Sudyka 2004: L. Sudyka, *Od Ramajany do dydaktyki, czyli zagadki „Poematu Bhattiego”*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- 2015: „*Meghadūta*, czyli niezwykle losy pewnego poematu”, [w:] *Wokół Meghaduty. Nieprzerwana nić literackiej kultury sanskrytu*, red. L. Sudyka, M. Pigiowa, T. Miążek, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 7–16.
- Szczurek 2013: P. Szczurek, *Sati. Samopalenie wdów indyjskich w najdawniejszych relacjach Wschodu i Zachodu*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Thakur 1978: N. C. Thakur, *Mohan Rakesh's Asadha ka ek din. A Critical Monograph*, New Delhi: Intellectual Book Corner.

MEGHADUTA IN A DIFFERENT WAY. THE CLASH OF IDEALISM
WITH REALISM IN RAKESH'S DRAMA ĀṢĀRĤ KĀ EK DIN

Abstract

The paper deals with Mohan Rākeś's usage of *Meghadūtā* as a motif in his drama *Āṣāṛh kā ek din* of 1958. Introducing the atmosphere of this famous work by Kālidāsa, the writer quotes from it at the very beginning of his play, and he also gives his hero the name of this Sanskrit poet.

In Rākeś's work, *Meghadūtā* symbolises all Kālidāsa's plays and poems and his idealistic approach to heroes and their love relations, which Rākeś consequently contests in the next two acts of his play. This is a way of presenting his modern ideas on the development of Hindi dramatic art. Making such references to Sanskrit kāvya literature, the writer creates a solid background which he uses as a contrast to his own innovations in drama, both in terms of themes and techniques, such as: a story of unfulfilled love, the portrayal of the male character as weak and indecisive, the leading role of the heroine, her key role in the development of the action, and the tragic end of the play. The genius of Kālidāsa's poetry reemployed by Rākeś in his modern Hindi play produces a two-way effect: on the one hand it reinforces the position of this Hindi dramatist, and on the other finds a new and productive context in which it appears fresh and beautiful. The success of Rākeś's play lies in its highly sanskritised style, which reflects the atmosphere of the golden age of Sanskrit kāvya.

Keywords: Mohan Rākeś, Hindi drama, Meghadūta, Hindi literature