

AGNIESZKA SELL

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## „SITA” JANA KASPROWICZA – (NIE)JEDNOZNACZNE ZWYCIĘSTWO MIŁOŚCI



### „NOWY TON” W TWÓRCZOŚCI KASPROWICZA

RĘKOPISY DRUGIEGO I TRZECIEGO aktu *Sity*, a także fragmentu zatytułowanego *Pieśń Sity*<sup>1</sup>, zostały w *Inwentarzu rękopisów Ossolineum* błędnie opisane jako przekłady utworów Rabindranatha Tagorego<sup>2</sup>. Pomyłka ta wydaje się o tyle znamienna, że głosom zachwyty, rozbrzmiewającym po publikacji pierwszego pełnego wydania dramatu w 1917 roku<sup>3</sup>, towarzyszyły wypowiedzi przepelnione zdumieniem, iż utwór utrzymany w tak jasnym kolorycie, utwór, w którym „zbawiony, kto uwierzył / W prawdę i miłość”<sup>4</sup>, mógł wyjść spod Kasprowiczoj ręki. Wrażenie niezwyklej odmiany nastroju na tle dotychczasowej twórczości poety wzmacniał fakt, że w intencji Kasprowicza *Sita* była dramatem muzycznym, a do napisanego przez siebie libretta miał – do czego nigdy nie doszło – „rozsnuć czar muzycznych dźwięków znany meloman, księżę Władysław Lubomirski”<sup>5</sup>.

- 1 *Pieśń Sity* (czyli część drugiej odsłony dramatu Kasprowicza) została opublikowana w 1911 roku na łamach „Gazety Warszawskiej” (pierwodruk), „Kuriera Poznańskiego” i „Słowa Polskiego”.
- 2 Wskazuje tę pomyłkę Roman Loth (*Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. 18, vol. 2: *Jan Kasprowicz*, oprac. R. Loth, Wrocław 1994, s. 78).
- 3 *Sita* została napisana najprawdopodobniej dziesięć lat wcześniej – w roku 1907.
- 4 J. Kasprowicz, *Sita. Indyjski hymn miłości w trzech odsłonach*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. R. Lotha, t. 5, Kraków 1998, s. 87. Wszystkie cytaty z *Sity* – za tą edycją (z podaniem numerów stron w nawiasach).
- 5 E. Czekański, „*Sita*” Jana Kasprowicza i „*Poezje*” Kazimierza Tetmajera, „Kurier Polski” 1917, nr 185.

O tej niespodziewanej odmianie nastroju pisał w „Kurierze Polskim” Eustachy Czekalski: „Jest to u Kasprowicza ton nowy. Dotychczas bowiem zła *ananke* niszczyła istnienia ludzkie, nim mieli możności przekonać się, kędy jest prawda ich życia. Kasprowicz teraz nicestwi za to złe podstępne duchy [...]”<sup>6</sup>. Krytyk rozwinął następnie tę myśl w obszerniejszym studium na łamach tygodnika „Świat”, w którym zauważał:

W twórczości Kasprowicza jest to ton dotychczas niespotykany. Wzniósł się poeta na daleki szczyt nowego widzenia rzeczywistości. Dotychczas bowiem jego *Hymny miłości*, jego *Pieśni wieczorne* obracały się w błędnym kole tragicznej zadumy, od której nie ma zupełnie leku. Pozostaje na duszy ludzkiej piętno grzechu, straszy go nieznaną tajemnicą dziwnych przeznaczeń, szarpie mu serce i mózg tysiące przypływów i odpływów zwątpienia. Nie pomoże nawet nie modlitewny krzyk rapsodii *Święty Boże, święty mocny!*. Wszystko się sprzęgło w „tańcu miłości i śmierci”. Dziś pieśń Kasprowicza przewycięża to zapatrzenie się w otchłań beznadziei. [...] *Sita* Jana Kasprowicza jest owocem niestrudzonej walki wewnętrznej poety. Powinna zaciekawić wszystkich wielbicieli talentu Kasprowicza. Jest bowiem w tym poemacie niespotykany dotychczas śpiew: wyzwolenia.<sup>7</sup>

Sygnalizowaną przez Czekalskiego zmianę nastroju zapowiadały wszakże, jak wskazywali w swoich recenzjach Czesław Kędzierski i Juliusz Kleiner, utwory od *Sity* wcześniejsze. Kędzierski zauważył, że dramat ten jest jedynie „dalszym rozszerzeniem ostatniej fazy twórczości Kasprowicza, która jest utrwaleniem poniekąd tego świetnego zwycięstwa, jakie natchniony twórca odniósł był w *Chwilach*”, gdyż już w tym zbiorze „pierwsze świeci walne zwycięstwo Ormuzd nad Arymanem, miłość święta nad miłością-grzechem, radość życia nad krwawą udręką”<sup>8</sup>. Kleiner dostrzegwał w *Indyjskim hymnie miłości* i wniesionym przezeń zmianom tonacji naturalną kontynuację wcześniejszego etapu artystycznych zmagania Kasprowicza:

Nazwą „hymnu” i konsekwentnie utrzymanym stylem hymnicznym wiąże się utwór nowy z liryką Kasprowicza, której cechami istotnymi były hymniczność i tragicizm [...]. Tragiczne tony zamilkły, gdy poeta dotarł do wyżyn pogodnej, zwycięskiej mądrości i jasnego umiłowania życia: hymniczny charakter przetrwał, czyniąc nadal poezję jego wyrazem religijnej łączności z władczymi potęgami świata.<sup>9</sup>

W artykule poświęconym motywom indyjskim w liryce Kasprowicza Jan Tuczyński pisał, że wraz z *Sawitri* i *Sitą* zmienił się nie tylko nastrój utwo-

6 Tamże.

7 E. Czekalski, *Sita*, „Świat” 1917, nr 26.

8 Cz. Kędzierski, *Zwycięstwo miłości i prawdy*. „*Sita*” – *Jana Kasprowicza*, „Kurier Poznański” 1917, nr 109.

9 J. Kleiner, *Jan Kasprowicz: „Sita. Indyjski Hymn miłości w trzech odsłonach”*, „Myśl Polska” 1918, z. 3, s. 53.

rów poety – przeobrażenia widoczne są także na płaszczyźnie języka i symboliki.

Od *Hymnów* dokonuje się wymiana buddyjsko-schopenhauerowskich motywów na motywy wedyjskie i widoczna jest tendencja do oczyszczania warsztatu poetyckiego z modernistycznych schematów uczuciowo-myślowych i przerafinowanego estetyzmu. Satanistyczny erotyzm *Hymnów* wymienia się na indyjską wyzwalającą miłość, która staje się tematem balladowego poematu *Sawitri* (1907) i dramatu muzycznego *Sita* (1908). Również symbolika nirwany-snu, nirwany-niebytu-nicości przekształca się w słoneczno-błękitne wizje wyzwolenia czy — w „jeziornej przezroczycy” duszy człowieka przegładającą się duszę świata. Równocześnie postępuje wytracanie symboliki ogniowej i prometejskiej, a rozwijanie symboliki słonecznej i soteriologicznej. Dokonuje się przejście od wizji świata, którą kształtuje ból i ślepa wola życia — do wizji, którą kształtuje harmonia i spokój: Jak ongi miecz...<sup>10</sup>

Powyższe konstatacje przynoszą rozpoznanie *Sity* jako utworu o charakterze granicznym, stanowiącego — już chociażby przez samo nawiązanie tytułarne, ale przede wszystkim z uwagi na swego rodzaju syntezę cech charakterystycznych między innymi dla *Hymnów* i *Księgi Ubogich* — bezpośredni łącznik pomiędzy kolejnymi okresami w twórczości Kasprowicza. W swojej recenzji Kleiner zwrócił uwagę również i na to, że *Indyjski hymn miłości* jest

[...] jednym z dowodów, jak bardzo wartość utworu zależy od organicznego związku z całością dzieł poety. Bedzie ona, jako samoistny dramat muzyczny, miała swój urok odrębny, [...] ale zrozumie ją i odczytuje naprawdę ten tylko, kto Kasprowiczowi towarzyszył na poprzednich drogach duszy. Ten dopiero odkryje wewnętrzną treść dramatycznego hymnu, który odrzuca myśl, że „złudą jest miłość i życie, a prawdą jedynie śmierć, przენiewierstwo i kłam” — i ginącemu światu starem, ustępującemu miejsca nowej przeszłości, rzuca słowa wiary.<sup>11</sup>

Mirosław Sosnowski poświęcił przemianom światopoglądowym Kasprowicza — tym kolejnym „drogom duszy” — obszerne studium, w którym wyróżnił cztery fazy twórczego rozwoju poety<sup>12</sup>. Pierwszą badacz nazwał mianem naturalistyczno-pozytywistycznej (1878–1891), drugą — panteistycznym monizmem (1891–1895 /1896). Druga faza przynosi pogłębione studia nad filozofią Schopenhauera, a utwory Kasprowicza coraz silniej współbrzmiały z pesymistycznym nastrojem końca wieku. Trzeci okres „między promete-

10 J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza: geneza i usytuowanie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 112–113.

11 J. Kleiner, dz. cyt.

12 M. Sosnowski, *Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju*, w: *Pro memoria. Jan Kasprowicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*, pod red. M. Sosnowskiego, G. Iglińskiego, Warszawa 2006, s. 21–207.

izmem a apokaliptycznym katastrofizmem” przypada na lata 1896–1913. Wówczas to powstają *Hymny*, a bohaterki kobiece w utworach poety zyskują coraz więcej cech okrutnych *femme fatale*. Spotkanie z Marią Bunin w 1907 roku przynosi zupełną odmianę tych nastrojów. *Sawitri* i *Sita*, które zamykają przedostatnią fazę twórczości poety, są – jak zauważa Sosnowski – owocem nowej miłości:

Zawsze dramat stanowił ukoronowanie przemian światopoglądowych u Kasprowicza. [...] Dwa motywy indyjskie, *Sawitri* i *Sita*, były więc elementami, które w światopoglądowym dojrzewaniu wzmocniły i zakończyły proces ukojenia widoczny już w drugim cyklu *Hymnów*.<sup>13</sup>

Podjęcie zagadnienia etapowości, procesualności w dziełach Kasprowicza, przy jednoczesnym przyjęciu hipotezy, jakoby *Indyjski hymn miłości* był w istocie utworem przełomowym, musi wiązać się z pytaniem o to, czy Kasprowicze – zgodnie z dotychczasowymi ustaleniami badaczy – istotnie rezygnuje w *Sicie* z charakterystycznego dla swoich wcześniejszych utworów pesymistycznego tonu, a jeśli tak – jakie środki artystyczne wykorzystał, by tę zachodzącą w światopoglądzie zmianę zobrazować.

#### NIE-JEDNA SITA

Indianizm, jakkolwiek obecny na kartach innych utworów Kasprowicza (choćby w cyklu *Nad przepaściami*), najpełniej dał o sobie znać w *Sawitri* i *Sicie*. *Sita* jest, jak zauważał Kleiner, „jakby duchową siostrą *Sawitri* ze zbioru *Ballada o słończniku*”<sup>14</sup>. Historię bohaterki swojej ballady zapożyczył Kasprowicze z *Mahabharaty*, z jej części zatytułowanej *Księga lasu* (*Vana Parva*), *Sity* zaś – z eposu *Ramajana*.

Opowiedziana w *Ramajanie* historia, przez wieki funkcjonująca w przekazie ustnym, ulegała stopniowym przeobrażeniom. Stanisław Franciszek Michalski stwierdzał we wstępie do swojego przekładu *Tęsknoty Ramy*<sup>15</sup> z 1920 roku, że *Ramajana* i *Mahabharata* „nie tylko zostały z biegiem czasu skązone do gruntu przez zmiany, dodatki, opuszczenia, «redakcje» itp., ale nawet do zasadniczego pnia eposu pododawano księgi zgoła do niego nie należące”<sup>16</sup>. O *Hymnie miłości* pisał zaś: „[...] niedawno ogłoszony dramat Kasprowicza *Sita* niewiele ma wspólnego z *Ramajaną*, szczególnie zaś cha-

13 Tamże, s. 174.

14 J. Kleiner, dz. cyt.

15 Jest to przekład fragmentu czwartej księgi *Ramajany* (*Kishkindha Kānda*).

16 S.F. Michalski, *Ramajana*, wstęp do: *Tęsknota Ramy*, przeł. S.F. Michalski, Warszawa–Kraków 1920, s. 8.

rakter bohaterów poematu został, nie wiadomo dlaczego, przetransponowany na europejską modłę literacką<sup>17</sup>. Kasprowicz istotnie nadał bohaterom *Sity* zupełnie nowe cechy osobowości, w większości przypadków nieliczące z ich indyjskimi pierwowzorami. Na kształt dramatu znacząco wpłynął charakter przekładów *Ramajany*, z jakich korzystał pisarz<sup>18</sup>. Według Jana Tuczynskiego i Lidii Sudyki pisarz zapoznawał się z *Ramajaną* nie tylko dzięki streszczeniu Antoniego Langego z 1898 roku<sup>19</sup>, ale także dzięki wyprzedzającemu je o pięć lat tłumaczeniu *Das Rāmāyana. Geschichte und Inhalt* autorstwa Hermanna Jacobiego<sup>20</sup>. Poznaną dzięki przekładom treść eposu zmodyfikował następnie tak, by pasowała do jego artystycznej koncepcji. Co ciekawe, krytyczne głosy, które pojawiły się w związku z „niewiernością” *Sity* względem historii z indyjskiego eposu, nie powtarzają się przy omówieniach *Urwasi-Jutrzenki* Erazma Dłuskiego. W szkicu Romana Taborskiego można przeczytać:

Pawlikowski żadnego dramatu Kalidasy nie wystawił, ale wyreżyserował we Lwowie operę młodego kompozytora Erazma Dłuskiego *Urwasi* (prapremiera 25 lutego 1902). Była to „fantazja w 2 aktach podług baśni indyjskiej” osnuta wokół tego samego motywu, co noszący również tytuł *Urwasi* znany dramat indyjskiego klasyka.<sup>21</sup>

Powielane w kolejnych recenzjach i studiach literaturoznawczych stwierdzenia, jakoby *Urwasi* Dłuskiego stanowiła wersję *Vikramōrvaśyam* Kalidasy<sup>22</sup>, czy była choćby oparta na tym samym motywie, są o tyle chybione, że za jedyny łącznik między tymi dwoma utworami można uznać imię głów-

17 Tamże, s. 11.

18 Kasprowicz obracał się w otoczeniu osób doskonale znających sanskryt, takich jak Andrzej Gawroński czy też Leon Mańkowski, jednakże sam nigdy się go nie nauczył, lub też nie nauczył się go w stopniu pozwalającym na samodzielne korzystanie wyłącznie z tekstów oryginalnych. Zob. Tuczynski, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 120; I. Milewska, *The Mahabharata Epic, Its Translations and Its Influence on Polish Intellectual Circles and General Readers*, w: *Źródła humanistyki europejskiej*, t. 5, s. 299.

19 Lange oparł swój przekład na francuskim streszczeniu *Ramajany* autorstwa Hippolyte’a Fauche’a (1854–1859).

20 L. Sudyka, *Sita. Indyjski hymn miłości (Sita. Indian Hymn of Love) – a libretto by Jan Kasprowicz*, w: *Interrelations of Indian Literature and Arts*, pod red. L. Sudyki, Kraków 2011, s. 60; J. Tuczynski, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 142.

21 R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego w Młodej Polsce*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej, M.B. Stykowej, Kraków 1983, s. 148–149.

22 Por. J.G., *Urwasi-Jutrzenka*, „Dziennik Polski” 1902, nr 94; J. Ciechowicz, *Z dziejów recepcji teatru staroindyjskiego w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2.; J. Ciecho-

nej bohaterki. Libretto Dłuskiego, choć w przeciwieństwie do *Sity* miało szczęście zaistnieć na scenie – krótko wprawdzie i zbierając negatywne recenzje z powodu niskiego poziomu artystycznego<sup>23</sup> – okazuje się tekstem znanym jeszcze słabiej, aniżeli dramat Kasprowicza.

Rozpatrując problem wariantywności opowieści o Ramie i Sicie, nie sposób pominąć nazwiska Gustava Holsta. *Savitri* i *Sita* Kasprowicza nie były wszak ani jedynymi, ani też pierwszymi europejskimi utworami o tych tytułach. Częste zmiany koncepcji i nieustanne wprowadzanie do tekstu libretta poprawek sprawiły, że prace Holsta nad *Sitą* trwały aż siedem lat, od 1899 do 1906 roku. Ogromny wysiłek angielskiego kompozytora poszedł jednak na marne, jego dzieło nigdy nie zaistniało na scenie operowej, libretto zaś zostało przeniesione z rękopisu do druku dopiero sto lat po ukończeniu, gdy włoskie badaczki – Gabriella Olivero Ferrero i Daniela Rossella – postanowiły podjąć się jego interpretacji<sup>24</sup>. Sam Holst mówił o *Sicie* po latach, że były to „dobre stare wagnerowskie wrzaski”<sup>25</sup>, jego zaś trwający przez dwadzieścia lat „okres sanskrycki” przyniósł utwory *Sitę* przewyższające, takie jak *Savitri* i *Obłok posłańcem* (inspirowany *Meghadutą* Kalidasy).

Fascynacja indyjskimi eposami skłoniła Holsta do nauki sanskrytu<sup>26</sup>, to też wyłącznie od jego autorskiej decyzji – nie od kaprysu tłumaczy – zależał wybór wątków z *Ramajany*<sup>27</sup>. Akcję *Sity* zdecydował się ograniczyć jedynie do wydarzeń z trzeciej księgi *Ramajany*, w której zostały opowiedziane losy wygnańców z Ajodhji, a także historia ich sporu z królem rakszasów. Głównymi postaciami uczynił, oprócz *Sity* i *Ramy*, *Rawanę* i jego siostrę *Shurphankę*. Zarzewiem konfliktu między *Rawaną* a *Ramą* staje się odtrącenie

---

wicz, *Teatr polski wobec tradycji indyjskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1982, nr 3–4; B. Sinha, *Kalidasa*, Delhi 2002, s. 61.

23 Pozytywnie odebrano za to skomponowaną przez Dłuskiego muzykę i sugerowano, by przenieść utwór na estradę koncertową. Por. F. Pajączkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego, 1900–1906*, Kraków 1961; A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

24 G. Olivero Ferrero, D. Rossella, *Sita: un'opera inedita di Gustav Holst. Passioni dall'India all'Occidente*, Parma 2007; G. Olivero Ferrero, D. Rossella, „*Sita*” – a rare Gustav Holst opera based on Valmiki's „*Ramayana*”, w: *Interrelations of Indian Literature and Arts*.

25 I. Holst, *Gustav Holst: a Biography*, London 2011, s. 179.

26 Tamże, s. 22.

27 Olivero Ferrerero i Rossella dowodzą jednak w swoim artykule, że Holst nie był najlepszym tłumaczem. Por. tychże, „*Sita*” – a rare Gustav Holst..., s. 41.

przez księcia awansów siostry rakszasa<sup>28</sup>. To działania Shurphanki okazują się zresztą przyczyną, dla której jej brat zaczyna pożądać Sity. Sporym *novum* jest to, że bardzo zmarginalizowaną rolę odgrywa w libretcie Lakszmana. Pewne zaskoczenie stanowi też pojawienie się występującej w siódmej księdze eposu bogini Bhumi, matki Sity<sup>29</sup>, która zabija Shurphankę i zabiera do siebie córkę, gdy Rama okazuje się niegodnym jej ręki.

Olivero Ferrero i Rossella poruszają w swojej interpretacji *Sity* wiele interesujących wątków, których podjęcie wydaje się słuszne również w przypadku dramatu Kasprowicza. Szczególnie ciekawe są ich rozpoznania dotyczące przeniesienia akcentów z ważniejszych postaci eposu na te, których obecność była w nim jedynie epizodyczna:

Tak jak w sanskryckim poemacie ukrytym celem *Sity* jest ukazanie napięcia pomiędzy dobrem (*dharma*) a złem (*a-dharma*) poprzez przeciwstawienie sobie sprzecznych charakterów. Wszelako, w *Sicie* konflikt ten wcielają w życie nie Rama i jego towarzysze występujący przeciwko Rawanie – królowi-demonowi z Lanki – ale postaci kobiece: Sita, wraz z Matką Ziemią, przeciwko Shurphance.<sup>30</sup>

Zmiana ostrości w spojrzeniu na bohaterki kobiece wymusza retusz tytułu, toteż – tak w przypadku Kasprowicza, jak i Holsta – historia przeobraża się z *Rāma-ayana* (wędrowki Ramy) na *Sītā-ayana* (wędrowkę Sity). W dramacie Kasprowicza dziewice mówią: „[...] rzucamy jej kwiaty pod stopy, białe lilje” (s. 15). Jasne kolory towarzyszą również bohaterce opery Holsta. Dobro Sity jest ukazywane nie tylko poprzez jej czyny, ale także przy pomocy symboli konotujących czystość i miłość. Pomysł, by przeciwstawić tytułową bohaterkę utworów Shurphance – a u Kasprowicza Kikehi<sup>31</sup> – jest, jak zauważają włoskie indolożki, zgodny z „indyjskim przekonaniem prezentującym dwojaką wizję kobiecości; kobiety mogą być wcieleniem dobra, macierzyństwa, dobrobytu, małżeńskiego oddania i zbawienia. Kobiety jednak mogą być też uosobieniem zła, fałszywości, lubieżności i zatury”<sup>32</sup>.

28 Jest to po części zgodne z treścią eposu, jednakże Holst pominął wątek okaleczenia Surphanki przez Lakszmanę (brat Ramy obciął jej nos, uszy i – w niektórych wersjach – piersi), a także zabójstwa Khary, który jeszcze przed Rawaną przybył z armią, by zemścić się za upokorzenie siostry.

29 Pochodzenie Sity od bogini ziemi jest sugerowane już w pierwszej księdze *Ramajany*, gdy bezdzietny król Janaka znajduje ją na polu, w bruzdzie pozostawionej przez pług. Imię Sity znaczy właśnie „bruzda”.

30 G. Olivero Ferrero, D. Rossella, *Sita: un'opera inedita di Gustav Holst...*, s. 42, tu i dalej przekład mój – A.S.

31 Imię to podaję w spolszczonej formie stosowanej przez Kasprowicza (podobnie w przypadku imion innych postaci występujących w *Sicie*).

32 Tamże, s. 44.

Badaczki wskazują na sobowtórowy charakter relacji kobiecych bohatererek *Sity*, zgodny z wyobrażeniem miłości i kobiety jako „Wielkiej Ambiwalencji”<sup>33</sup>. Jest to ważny trop dla interpretatora dramatu Kasprowicza, w którym zależności między postaciami – nie tylko żeńskimi – kształtują się podobnie jak w librecie Holsta.

#### SITY I RAMY PORTRET PODWÓJNY

W pierwszej części szkicu zostały przedstawione opinie, jakie towarzyszyły publikacji *Sity* w 1917 roku. Podnoszona w nich obecność „nowego tonu” w dramacie Kasprowicza miała wiązać się przede wszystkim z zamknięciem w tym utworze tak kojarzonych z twórczością poety dźwięków tragicznych. Trzy lata po ukazaniu się *Indyjskiego hymnu miłości* Stefan Kołaczkowski pisał:

Dramatu *Sita* nie zrodziło bynajmniej pragnienie wyrażenia rozterek czy zmagañ wewnętrznych. Przeciwnie, zamknięcie okresu zmagañ rozbudziło widocznie chęć przedstawienia ich historii, uwieńczonej pojednaniem, zwycięstwem spokoju. Ten ujęty w dramatyczną formę hymn miłości jest też odwróceniem tragedii. Konflikt prowadzi nie do zatracenia wartości, lecz do dobrowolnej ofiary, która wyzwala i zbawia.<sup>34</sup>

Tuczyński doszedł do nieco odmiennych wniosków i stwierdził, że „tak samo jak w *Sawitri* epicka fabuła zaczerpnięta z *Ramajany* posłużyła poecie do wyrażenia jego rozterek, zwątpień, bólów i rozpacz – całej organnej pieśni duszy, która w indyjskich akordach wyzwalaającej miłości, płynie słoneczną harmonią wszechukojenia”<sup>35</sup>.

Badacze zgadzają się w kwestii owej wyzwalającej siły *Sity*, o której w 1917 roku pisali Kleiner i Czekalski, nie ma jednak mowy o jednomyślności, gdy przychodzi do analizy motywów, jakie skłoniły Kasprowicza do zwrócenia się ku indyjskiej inspiracji. Hipoteza o granicznym charakterze *Sity* wspiera takie interpretacje, które rozpatrują ją jako dramat o zmaganiach wewnętrznych. „Antytezą *Uczty Herodiady* jest harmonijny dramat *Sita*”<sup>36</sup> – pisał Lesław Eustachiewicz, jednak trudno się zgodzić zarówno z tym stwierdzeniem, jak i z uwagą Kołaczkowskiego o „odwróconej tragedii”<sup>37</sup>. Wspomi-

33 W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 19.

34 S. Kołaczkowski, *Ostatni okres twórczości. „Księga ubogich” i „Sita”*, w: tegoż, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Kraków 1924, s. 182.

35 J. Tuczyński, dz. cyt., s. 143.

36 L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 182, s. 265.

37 O *Siakuntali* pisał Herder, że jest „niearystoteleska”. *Sita*, która rzekomo „przypomina strukturą dramat staroindyjski” (J. Ciechowicz, *Teatr polski wobec tradycji*



nane już wcześniej słowo „wyzwolenie”, pojawiające się w niemal każdej recenzji utworu Kasprowicza, konotuje sensy związane z uwięzieniem, walką, konfliktem. Kędzierski pisał o Kasprowiczu:

Dwie potęgi od dawna staczały w nim walkę zaciętą. Wije się ona poprzez twórczość Kasprowicza jako pasmo bólu nieskończonego, jak smuga krwi najserdeczniejszej, jak ścieżka wąska kolcami najeżona wiodąca ku słońcu... nad przepaścią. [...] Dokonywała się w nim jak gdyby owa mityczna prawalka Arymana z Ormuzdem. Kto z boju tego prowadzonego nadludzkiem, zda się, wysiłkiem, wyniesie ozimę zwycięstwa?<sup>38</sup>

Na temat miłości w utworach Kasprowicza, której *Sita* jest hymnem, a za-tem pieśnią – zgodnie z tradycją genologiczną – pochwalną, notował z kolei:

Miłość – to żywioł w twórczości Kasprowicza obok przyrody, najpotężniejszy. [...] Objawia się ona pocie naszemu w postaci dwojakiej: jako siła kosmiczna, potęga błogosławiona życiodajna i mocodajna, mogąca wznieść na szczyt „szczęścia korony rękami Stwórcy spojonej z potężnych grani” – a jednocześnie jako siła piekielna, źródłisko „z którego tryska żalu, tęsknoty i rozpaczny strumień”.<sup>39</sup>

Badacz zwracał uwagę na to, że w dramacie Kasprowicza są obecne nieustannie ścierające się ze sobą siły. Lesław Eustachiewicz słusznie zauważał, iż „[...] spełnia *Sita* wszelkie podstawowe postulaty symbolizmu, wydobywając z anegdoty fabularnej metaforę ludzkiego losu”<sup>40</sup>. W obliczu tej konstatacji, a także powracających w różnych kontekstach uwag o objawiającym się w osadzonej „na styku *sacrum* i *profanum*”<sup>41</sup> *Sicie* – jak i w postawie tworzącego ją Kasprowicza – dualizmie, należałoby zwrócić wzrok ku temu, co na karty dramatów młodopolskich wprowadził symbolizm – ku sobowótrowi. Przed rozwinięciem tego wątku konieczne jest jednak krótkie streszczenie głównych elementów fabuły mało wszak znanego dramatu Kasprowicza.

Pierwszy akt otwiera inwokacja do Indry, o którego błogosławieństwo dla świeżo poślubionej młodej pary – Rami i Sity – proszą zebrani na zam-

---

*indyjskiej*, s. 130), jest jednak bardzo „arystotelejska”, co przejawia się choćby w pokazywaniu na scenie niepomyślnych, tragicznych wydarzeń, podlegających w teatrze indyjskim swoistej tabuizacji (wyjątek stanowi *Gliniany wózeczek Śudraki*; por. H. Marlewicz, *Dramat staroindyjski w teorii i praktyce*, w: Śudraka, *Gliniany wózeczek*, przeł. T. Pobożniak, Kraków 2004).

38 Cz. Kędzierski, dz. cyt.

39 Tamże.

40 L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 265.

41 A. Podstawka, „*Sita*”, *czyli o potędze wyzwalającej miłości*, w: tejże, *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*, Lublin 2014, s. 316.

ku króla Dasarathy kapłani<sup>42</sup>. Modlitwy zostają zakłócone przez rakszasy, które staczają bój z broniącymi królestwa białymi duchami. Gdy demony znikają, król pragnie przekazać władzę w ręce Ramy będącego jego najstarszym synem, plany te zostają jednak pokrzyżowane przez Kikehi – trzecią z żon Dasarathy i matkę najmłodszego z jego potomków. Kobieta ujawnia, iż podczas jednej z pierwszych wspólnie spędzonych nocy, król obiecał, że to ich syn, Bharata, zostanie spadkobiercą tronu. Wymusza na mężu, by na jedenaście lat wygnał Ramę z królestwa, jest bowiem przekonana, że będzie on chciał odebrać władzę jej synowi. Rama dobrowolnie poddaje się banicji i – już w drugim akcie – odrzuca prośbę Bharaty o powrót na tron. Na wygnaniu w puszczy towarzyszą mu brat Lakszman i Sita, która nie zgodziła się opuścić upokorzonego męża. Ramę zaczyna prześladować podsycana przez Kikehi obawa, że jego żona zakochała się w Lakszmanie. Zazdrość i strach czynią go słabszym i podatnym na działania demonów. Opętana pragnieniem zdobycia Ramy Kikehi prosi swojego kochanka – Rawanę – o uprowadzenie Sity. Jest w tym celu gotowa poświęcić nawet życie Bharaty. Król rakszasów podszysza się pod Indrę i przekazuje w ręce Ramy odebrany mu wcześniej miecz, pozwalając, by z ascety na powrót stał się wojownikiem. Pomimo ostrzeżeń Sity Rama wyrusza na bój z rakszasami atakującymi oddział jego najmłodszego brata. Rawana porywa w tym czasie pozbawioną ochrony Sitę i zabiera ją do Lanki. Miecz Ramy pęka, on zaś spostrzega, że stał się ofiarą oszustwa. Trzecia odsłona dramatu przynosi bitwę pod murami zamku Rawany. Król rakszasów pada zabity przez Ramę, a Sita zostaje uwolniona, jednak Kikehi pojawia się, by rzucić na nią oskarżenie o nieczystość. Sita wchodzi na płonący stos, chcąc dowieść swojej niewinności. Jako potwierdzenie jej słów, a także słów ufającego jej ponownie – po chwilach zwątpienia – Ramy, pojawia się bóg Agni, który wynosi Sitę spośród płomieni i daje świadectwo jej czystości.

Kasprowicz skupia się na wydarzeniach z *Księgi Ajodhji* (*Ayodhya Kāṇḍa*), *Księgi lasu* (*Aranya Kāṇḍa*) i *Księgi Lanki* (*Lanka Kāṇḍa*), nawiązując gdzieś indziej również do *Księgi dzieciństwa* (*Bāla Kāṇḍa*) i *Księgi królestwa małp / Księgi lasu Kishkindha* (*Kishkindha Kāṇḍa*). Zaczerpnięcie właśnie z *Ramajany* wątków dla dramatu o konflikcie między dwoma „ja”, okazuje się decyzją nadzwyczaj trafną i – dla interpretatora – bardzo znamiennej. Wyobrażenie twórcy musiała pobudzać charakterystyczna dla indyjskich bóstw zdol-

42 W *Ramajanie* od *svayamvary* (wyboru męża) Sity do dnia, który stanowi początek akcji dramatu Kasprowicza, mija dwanaście lat. W *Sicie* wydarzenia z pierwszej i drugiej księgi eposu zostały połączone, z pominięciem jednakże historii dzieciństwa głównych bohaterów.

ność do multiplikacji, odradzania się w formie awatarów, które – jak w przypadku Ramy, siódmego wcielenia boga Wisznu czy Lakszmany będącego ludzką postacią węża Szeszy – mogą być śmiertelne, a więc niedoskonałe. Co jednak szczególnie interesujące, jedna z Mahapurān, *Kūrma Purāna*, zawiera motyw, który bywa nazywany „najważniejszym dodatkiem do *Ramajany*”<sup>43</sup> – *Māyā Sītā* („iluzja Sity”), czy też *Chāyā Sītā* („cień Sity”). Według tej odmiennej wersji wydarzeń, bóg Agni zapobiegł wprowadzeniu żony Ramy i na jej miejsce stworzył widmową postać, która trafiła z Rawaną za mury Lanki. Podczas próby ognia prawdziwa Sita wraca, nie doznając w wyniku wcześniejszych wydarzeń żadnego uszczerbku.

Według Marii Podraza-Kwiatkowskiej młodopolski sobowtór to „uzewnętrzniiony stan psychiczny, który «jak cień» towarzyszy bohaterowi, bywa zdecydowanie niepożądany, przypisuje mu się cechy niemal szatańskie”<sup>44</sup>. Kasprowiczowska Sita, podobnie jak w puranie, także zyskuje swój cień, jednakże przewrotność tego pomysłu leży w osobie owego sobowtóra – jest nim Kikehi. Gdy do głosu dochodzą skrywane pragnienia i potrzeba sublimacji, następuje „eksterioryzacja fenomenów psychicznych prowadząca do ich swoistej autonomii”<sup>45</sup>, a kobieta-bohaterka rozpada się na dwie osobowości.

Najmłodsza żona Dasarathy pojawia się, gdy król Ajodhji postanawia przekazać władzę w ręce swojego najstarszego syna. Wpada wściekła pomiędzy zgromadzonych i domaga się wypełnienia przez Dasarathę danej jej obietnicy:

KIKEHI (do Dasarathy): Zdrajco!...

DASARATHA: Ramie ty oddaj cześć! / Od dzisiaj twym władcą on – / Król!...

KIKEHI: Nie będę ja kolan giąć / Przed tchórzem i złodziejem, / Który podstępnie wzięł / Koronę i miecz / Synowi memu Bharacie!

RAMA (do Dasarathy): Ojczy!...

ARCYKAPŁAN: Rawana! / Hej! Słyszeliśmy jego śmiech – / W chmurze się stoczył bój / Piekielnych jego rycerzy, / Rakszasów, z białymi duchami!

KIKEHI (do Ramy): A jeśli w tobie jest wina – / Twarz ci jaśnieje / Takim promieniem miłości, / Że dziś by w twój grzech / I najzaciętszy nie uwierzył wróg – / Słuchaj: / W rozterce z wolą swą / Świetny budujesz gmach / Na fundamencie bezprawia! / Królem / Syn mój Bharata!...

DASARATHA: Rama, najstarszy mój syn, / Strzaskał łuk Sziwy, / On z woli mojej król!...

KIKEHI: Indry niech spadnie grom / Na przeniewierczą twą głowę! / Niech ciało twe

43 M. Krishnaraj, *Motherhood in India. Glorification without Empowerment?*, Delhi 2010, s. 117.

44 M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, w: tejże, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 85.

45 Tamże, s. 80.

rozszarpią / Sępy! / W gorzki się zmienił jad / Trunek twych słów, / Płynących mi przyrzeczeniem, / Słodkim, jak wonna armita, / Silnym jak sok wanaśpati, / Którym upaja się Kama.

DASARATHA: Oszołomiłaś mi duszę / Słodyczą słów pieścizliwych, / Na lep słodkiego kłamu / Wzięłaś roztropność mą!

KIKEHI: Kłamię-li zowiesz miłość?! / O Dasaratho, / Luby małżonku mój! / Róże pachniały w ogrodzie, / Powiew zawiewał od fal – / Przed nami, / Na wodzie / Gangi, płynącej w dal / Wieczności, / Promienne kładło się słońce: Niebiosy / Całunków były świadkami... / Ty końce różowych palców swych / Wtopiłeś w miękkie me włosy, / mówiący: / „O jak gorący jest napój twych ust – / Somy niebiański to płyn! / O jak płomienne twe łono, / Najmłodsza, najśodsza ma żono! / Przysięgam: / Jeśli narodzi się syn, / Koronę mu oddam i miecz! / Przysięgam! nie cofnę, com rzekł: / Prędeż li Ganga odwróci swój bieg /, Jej nieśmiertelna prędeż wyschnie toń, / Niż ty, królewska korona, / Inną ozdobisz skroń, / Jeśli narodzi się syn!”

(s. 21–22)

Jak wiadomo, moderniści postrzegali kobietę jako siłę destrukcyjną, narzędzie instynktów, które odwodzi mężczyznę od ideałów<sup>46</sup>. W ten obraz wpisuje się Kikehi – prawdziwa *femme fatale* – wymuszająca na mężu obietnicę, gdy ten opętany jest pożądaniem. Anna Podstawka, która poświęciła postaci Kikehi dużą część swojej interpretacji *Sity*, zwraca uwagę, że Kasprowicz nadał jej cechy „zdecydowanie odróżniające ją od indyjskiego pierwowzoru”<sup>47</sup>. W oryginale charakter tej bohaterki dobrze oddaje scena, w której dociera do niej wiadomość o planach Dasarathy względem Ramy:

Ależ to cudownie! Cudownie! [...] Nie robię różnic między nimi [Ramą i Bharatą]. Dla mnie to jest to samo. Rama się na to urodził i jako jego matka czuję się dumna i szczęśliwa.<sup>48</sup>

Kikehi z *Ramajany* radowała się szczęściem Ramy, gdyż traktowała go jak swojego własnego syna. To służąca, która od lat chowała do księcia urazę za złamanie jej nogi, postanowiła zwrócić swoją panią przeciwko niemu. Nie mogąc przekonać Kikehi, by sprzeciwiła się postanowieniu króla, wykorzystwała jej lęk o przyszłość syna:

Jutro o tej porze będzie to już inny Rama. Jego jedynym celem będzie trzymać się długo i mocno na swoim tronie i aby to osiągnąć, usunie wszystkie przeszkody. Główną przeszkodą będzie Bharata [...] Rama skaże go na wygnanie albo złamie, albo każe mu ściąć głowę.<sup>49</sup>

46 W. Gutowski, dz. cyt., s. 22.

47 A. Podstawka, dz. cyt., s. 318, przypis 41.

48 R. K. Narayan, *Ramajana. Współczesną prozą opowiedziany epos indyjski*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1984, s. 78.

49 Tamże.

W dramacie Kasprowicza nie pojawia się postać Manthary<sup>50</sup>. Tragiczne wydarzenia – wygnanie Ramy, śmierć zrozpaczonego Dasarathy i porwanie Sity – stają się bezpośrednią konsekwencją działań Kikehi, którą nie kieruje, jak w sanskryckim eposie, miłość do syna, lecz pożądanie. W drugiej odsłonie dowiadujemy się, że królowa pragnie uwieść swojego pasierba, by zaś do tego doprowadzić, po raz kolejny wykorzystuje swoje ciało.

Lakszmana mówi Ramie: „[...] widziałem oczy Kikehi, grzeszną płonące chucią!...” (s. 37). Książę nie chce wierzyć słowom brata, których prawdziwość potwierdza w scenie rozmowy z Rawaną jego macocha:

RAWANA: [...] Sity przedziwny czar / Tak mi się w duszę wżarł, / Tak otumanił me zmysły, / Że muszę przy boku jej lec...

KIKEHI: Tymi samymi słowy / Uwiodłeś, Rawano, i mnie! / W pieśzotkach twoich zaćmił się mój wzrok – / Stałam się dziewczką uliczną! / Przez ciebie / Wszystkie szlachetne moce we mnie przysły – / Teraz mnie rzucasz precz! /

RAWANA: Rzucam jak rdzawy, wyszczerbiony miecz!...

KIKEHI: Podły!...

RAWANA: Łżyj, / Kobieto, wżgardzona przez Ramę!

KIKEHI: Wszystkie tęsknice moje / Biegły ku jego oczom, / Ku jego duszy przezroczom! / Chciały się piąć / Czystszej mej żądzы powoje – / On je podeptał nogami! / Jedno mi tylko zostało / W tej męce: Rawano, Kochanku! Tve ręce / Niech znowu biorą me ciało!

(s. 43–44)

Erotyzm, jak pisał Wojciech Gutowski, „poniża jednostkę, jest przeżyciem pozornie czarującym, w istocie wulgarnym”<sup>51</sup>. Kikehi, odtrącona przez Ramę (ślepego wszak na prawdziwe motywy jej działań), sprzymierza się z Rawaną, na którego zachowanie chce wpływać tak samo, jak wcześniej na Dasarathę – wykorzystując jego pożądanie. Gdy jej własne ciało nie wystarcza, kieruje wzrok Rawany ku Sicie, chcąc ukarać Ramę, czyniąc jego żonę „dziewką”.

Choć arcykapłani i sama Kikehi twierdzą, iż winę za jej czyny ponosi Rawana, siłą, która zapoczątkowuje dramatyczną akcję, jest chuć. Trudno nie odnieść wrażenia, że negatywny patronat nad utworem Kasprowicza przejmuje Stanisław Przybyszewski i nie chodzi tylko o wykorzystanie „filozofii chuci”, ale i o obecne w *Sicie* konstrukcje sobowtów. „Wyławiam z duszy działającego to wszystko, co tragedię jego życia stanowi – pisał Przybyszewski – i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnętrznej walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci”<sup>52</sup>.

50 Imię Manthara nosi ona w wersjach *Ramajany* z północnej części Indii, a w tych z południowej – Kuni. Słowo *kuni* oznacza „garbata”.

51 W. Gutowski, dz. cyt., s. 27.

52 S. Przybyszewski, *Wybór pism*, wstęp i oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 297.

Na obecności *doppelgängerów*, tłumnie zappełniających karty dramatów Przybyszewskiego<sup>53</sup>, nie kończą się – jak się zdaje – świadome nawiązania do twórczości „Smutnego Szatana”. Zepsucie postaci można, podobnie jak w utworach Przybyszewskiego, rozpoznać po upiornym chichocie. Pierwszy ślad obecności króla rakszasów w *Sicie* to „śmiejch niewidzialnego Rawany” (s. 10). W drugim akcie śmieje się także opętana żądzą Kikehi i – co najciekawsze – swoim „Ha! Ha! Ha!” (s. 35) wtóruje rakszasowi i macosze sam Rama, dając w ten nieverbalny sposób świadectwo swojego moralnego upadku. Jerzy Waligóra zwracał uwagę na to, że w dramatach Przybyszewskiego „nerwowy śmiejch znamionuje wzburzenie emocjonalne bohatera”<sup>54</sup>. O tym, jak charakterystycznym elementem dla poetyki Przybyszewskiego był śmiejch, może świadczyć fakt, iż w polskich wersjach sztuk teatralnych jego żony, Dagny Juel Przybyszewskiej, nad których przekładami pracował ze Stanisławem Lackiem, szycerczy chichot – w oryginalnej wersji nieobecny – nieustannie przerywa wypowiedzi bohaterów. Podobnie jest w *Sicie*, jednak targani negatywnymi emocjami bohaterowie dają się rozpoznać nie tylko poprzez dźwięki paralingwalne, ale także język, jakiego używają. Ten zaś ulega stopniowej erozji.

Już w pierwszej odsłonie wulgarne słowa wkładają się do wypowiedzi Kausalji, matki Ramy, która nie potrafi ukryć wściekłości nie tylko wobec Kikehi, ale i upokorzonego przez nią syna:

KAUSALJA: Synu! / Pozorem w tobie jest moc, / Jeśli nie zdepcesz tej dziewczki! / Jeśli nie umiesz warować / Swych praw!...

RAMA: Zali i ciebie oślepia, / O matko moja, blichtr?

(s. 26)

W drugim akcie pełen obelg dialog prowadzą Kikehi z Rawaną, jednakże obraźliwe słowa padają i z ust naznaczonego złem Ramy:

RAMA: Ha! Jak ci jest gorzką rozłąką! / O cicha, / Słodka, łagodna Sito! / Mów: / Komuż jam oddawał swe serce?!

SITA: Oddałeś je tej, co cię pragnie / Od wiecznej wybawić mogiły, / Którą ci kopie zwątpienie – – –

RAMA: Kłamiesz! Jam oddał je – ścierce!

(s. 56)

Tej swoistej anomii języka przeciwstawiona zostaje czysta mowa Sity, która niczym zakłęcie wielokrotnie powtarza słowa: „Imię moje jest miłością, /

53 Są obecne m.in. w *Śniegu*, *Złotym Runie* i *Godach życia*. Szerzej o tym – zob. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004.

54 J. Waligóra, dz. cyt., s. 59–60.

Imię moje jest prawdą, / Nie zawiódł się, kto uwierzył / W prawdę i miłość,  
/ O drogi mężu mój, / O mój jedyny kochanku / Na wieki!...” (s. 21).

Podobnie jak w *Ramajanie*, także w *Sicie* następuje całkowite odcieśnienie głównej bohaterki. Kasprowicz podkreśla brak pierwiastka erotycznego w relacji Sity i Lakszmany, gdy młody książę zwraca się do niej: „o słodka siostró ma, Sito!” (s. 55). Fizyczność wydaje się nieobecna nawet w małżeńskich stosunkach Sity i Ramy – ich małżeństwo w *Ramajanie* było przez wiele lat „białe”. Dzieci, Lava i Kusha, nie przypadkiem pojawiają się dopiero w siódmej, dodatkowej księdze eposu.

Idealna, bezcielesna Sita, której czystości nie zbrukał nawet król rakszawsów, przemawiająca sonetami, gdy język w jej świecie ulega stopniowemu rozpadowi, jest istotą pozbawioną wszystkich ludzkich słabości, których skrajną formę ucieleśnia z kolei miotana namiętnościami Kikehi<sup>55</sup>. Rozczłonkowanie osobowości bohaterek sprawia, że ich tożsamość może konstytuować się tylko w relacji „tej drugiej”, czyli do „innego”. Konstrukcja sobotwórowa uniemożliwia im istnienie jako postaci samodzielnych.

Kasprowicz przekształcił kilka wątków z *Ramajany*, przez co znacząco zmienił się ich wydźwięk. Podobnie jak Holst ograniczył w wydarzeniach scenicznych rolę Lakszmany, aby opozycje Sita–Kikehi i Rama–Rawana zyskały na wyrazistości. Uczynił go też nieświadomym narzędziem w rękach Kikehi. Macocha Ramy wykorzystuje jego brata, by wzbudzić w księciu zazdrość o Sitę: „A bacz-że, miłością zaślepiony, / Na chwiejne kroki swej żony! / Źrenice twe, mgłami zalane, / Niech baczą na brata Lakszmanę!...” (s. 33).

Rama ulega słabości, jak mówi Kikehi: „Zachwiał się w swojej wierze: / Już nie wie / Gdzie jest granica pomiędzy kojącą, / Ufną miłością / A żrącym duszę zwątpieniem” (s. 41–42). Stanisław Kubicki analizował w swojej recenzji *Sity* stan, w którym znalazł się Rama:

Niewiara zabija i niszczy – sceptycyzm jest jadem w duszy człowieka. [...] Więc pełzną przez pustynną ciszę Ramy podszepty Kikehi i mamidla Rawany – w duszę jego uderza świat żądaniem swoim, godząc we wiarę jego. Rama pada tracący wiarę i całe piekło przebiega boleści i oszczerstw miotanych na Sitę. Lecz wiara łąska jest, a walczyć o nią trudno. Jest to walka z własnym losem wewnętrznym niedowiarstwa i podejrzliwości. Trudno człowiekowi stanąć tak wysoko, by żaden zły podszept nie doleciał i wątpliwości nie wzbudził, chociażby w najmniejszym zapomnianym za-

55 Anna Podstawka podkreśla w swojej interpretacji tragiczny rys postaci Kikehi i zwraca uwagę na to, że w jej zachowaniach można dostrzec „pewne reminiscencje zmagania Duszy Wygnanej z Raju, rozdartej pomiędzy tęsknotą za utraconym Edenem a pogrążeniem w erotycznej relacji z Lucyferem” (A. Podstawka, dz. cyt., s. 320).

kątku duszy. Więc jest to przewyciężenie siebie. I zabicie Rawany w sobie jak rozpęknięcie chmur i rozlanie światła niebiańskiego.<sup>56</sup>

Relacja Ramy i Rawany nie jest tożsama z tą, która łączy Sitę i Kikehi. Słaby Rama ulega demonicznej mocy, pozwala, aby – jak mówią jego żona i brat – „szatan uwikłał go w sieć” (s. 58). Zaburzenie równowagi w stosunkach z sobowtórem, z „innym”, prowadzi do dominacji usamodzielnionego zjawiska psychicznego – w tym przypadku pożądlivego i zazdrosnego rakszasa, którego cechy przenoszą się na Ramę. Mąż Sity musi zatem dokonać „zabicia Rawany w sobie”, by nie ulec zatraceniu.

Największą zmianą, na jaką zdecydował się Kasprowicz w stosunku do *Ramajany*, jest to, że w jego dramacie Rama, nie zaś Sita, daje się uwieść magii iluzji. W wersji z eposu rakszasi Maricha zmieniała się w złotego jelenia, by odciągnąć Ramę od żony. Sita zapragnęła posiadać piękne zwierzę i ubłagała Ramę, by je dla niej upolował. Bohaterka *Ramajany* zgrzeszyła zatem pożądlivością. Nie spostrzegła też, że złoty jelen to tylko *māyā*, cień, iluzja. Podobnej słabości nie ulega w eposie Rama, który dostrzega zastawioną przez rakszasy pułapkę, jednak pragnie spełnić życzenie swojej żony. Na jej straży pozostaje Lakszmana, ale i jego Sita wysyła w głąb lasu, gdy po raz kolejny daje się zwieść Marichy, tym razem naśladowującej głos wzywającego pomocy Ramy.

Dokonana przez Kasprowicza idealizacja tytułowej bohaterki *Sity* skutkuje uczynieniem z Ramy postaci wewnętrznie skonfliktowanej, bardziej może podobnej do obrazu znanego z *Ostatniej księgi* eposu, w której Ramę cechuje słabość i – jak pisał Lange – „jakiś brzydki rys charakteru”<sup>57</sup>. Gdy demony atakują Bharatę i jego armię, Rama słyszy głos niewidzialnego Rawany, który podszywa się pod Indrę:

GŁOS NIEWIDZIALNEGO RAWANY: Odwagę w sercu miej, / Indra posyła ci miecz! /  
O leć! Na walkę leć!

RAMA (chciewie chwytając miecz z rąk niewidzialnego Rawany): Druhu jedyny mój!  
/ Na krwawy idziemy bój! / Nic nie zwycięży nas!

(s. 58)

W tej właśnie chwili Rama i jego zeksterioryzowany stan ducha stają się jednością, a do głosu dochodzą tłumione emocje – zazdrość, złość, żądza władzy. Rawana jest niewidoczny, ale uzewnętrznione pragnienia uobecniają się pod postacią miecza, który Rama trzyma przez chwilę w dłoni, nim ten pęka, pozostawiając pustkę po tym, co okazało się li tylko ułudą. Pod mura-

56 S. Kubicki, *Nowe księżki*, „Dziennik Poznański” 1917, nr 86.

57 A. Lange, dz. cyt., s. 169.



mi Lanki, gdzie „Samotwór! samotwór! / Pragnie rozstrzygnąć bój!” (s. 67), Rama mówi: „Wszystkie przeszedłem męczarnie, / Jakie śmiertelny człowiek może znieść! / Mrok mnie ogarnie, / Jeśli w tej walce o cześć / I dostojęństwo miłości / Odmówisz mi, Indro, / Swego ramienia...” (s. 71). W tym błaganiu jest zakłęta jakaś dramatyczna prośba o odczłowieczenie, o pozbawienie możliwości odczuwania całego *spectrum* ludzkich emocji. „Przewyciężyłem siebie – rzeknie Rama po pokonaniu Rawany – Ty, Indro, dałeś mi moc, / Żem w wnętrzu / Zgasił piekielny żar / Zwątpienia – –” (s. 68). Jak pisał Lange, gdy porównywał *Ramajanę* do eposów Homera: „Homer zawsze jest bardziej ludzki, bardziej artystyczny, poeta indyjski bardziej etyczny – i prawie nadludzki”<sup>58</sup>. Istotnie, dążenie Kasprowicowskiego Ramy, by dorównać Sicie-idei, Sicie-alegorii, każe dodać do jego wypowiedzi: „przewyciężyłem siebie-człowieka”. Gdy pada Rawana, dla zachowania równowagi w relacjach z sobowtórami konieczna staje się także śmierć Kihehi, która – dodajmy tylko – w *Ramajanie* nie umarła. „Sita, odwieczny duszy mojej wróg, / Zmogła mój grzech! / Nie życie już dla mnie, lecz skon! / Ten sztylet – – –” (s. 86) – tak kończy się życie macochy Ramy. Sens jej egzystencji nie nadawało zatem, jak się okazuje, pragnienie zdobycia Ramy i władzy w królestwie, ale konflikt z Sitą. Gdy triumf tej ostatniej zaburza symetrię w relacji z „innym”, sobowtór musi zniknąć, tak jak w przypadku Ramy musiał zniknąć Rawana.

Czytający *Sitę*, krytycy byli zachwyceni apoteozą miłości, która dokonała się w tym dramacie, jak i ostatnią jego sceną, w której powraca znana z romantyzmu symbolika żywiołów oczyszczających<sup>59</sup>, a ogień, jeszcze przed chwilą mający spalić ciało Sity, opromienia teraz swoim płomieniem radosne oblicza jej i Ramy. W tym szczęśliwym zakończeniu potwierdza się teza o przełamaniu przez Kasprowicza tragicznego tonu znanego z jego wcześniejszych utworów. Czy jednak można postrzegać zakończenie dramatu jako w pełni szczęśliwe? Z pewnością tak, jeśli uznać, że „wyzwolenie” dokonało się w tym utworze poprzez ocalenie duszy, pierwiastka transcendentalnego, przed słabościami ludzkiej natury. Z pewnością nie, gdy to w obecności sobowtóra, w tej próbie „wyzwolenia” sensualizmu spod władzy rozumu, dostrzeże się prawdziwą walkę o wolność i miłość. Wynik konfrontacji między młodopolskimi miłosnymi mitami nie jest jednoznaczny. Pewne jest jednak, że dramat Kasprowicza, nawet gdyby nie opierał się na wydarzeniach z *Ramajany*, musiałby się skończyć po śmierci Rawany i Kikehi. Na scenie pozostały wszak tylko dwie kukły powtarzające wciąż te same kwestie. Symbo-

58 Tamże, s. 11.

59 W. Gutowski, dz. cyt., s. 29.

licznego znaczenia nabiera nigdy nienapisana do libretta Kasprowicza kompozycja, ta niechciana, a jednak rozbrzmiewająca zamiast pieśni triumfalnej – cisza.



ABSTRACT

JAN KASPROWICZ'S "SITA" –  
THE (UN)QUESTIONABLE TRIUMPH OF LOVE

The purpose of this article is to present the importance of Indian inspirations in *Sita. Indyjski hymn miłości* (*Sita. The Indian Hymn of Love*) written by one of the most influential artists of Young Poland: Jan Kasprowicz. *Sita* was written on the basis of excerpts from *Ramayana* that were known in Poland at the end of nineteenth century, and thus it includes only some episodes described in the Indian epic. These episodes were reworked according to the aesthetic tendencies of Polish modernism. Such creative re-working of *Ramayana* has resulted in an original work, combining seemingly incompatible elements from two very different cultures. *Sita* has so far been read in one way only: as a drama about the redemptive power of love. This article argues that Kasprowicz's drama has a much more pessimistic ending than it might appear at first.

KEYWORDS

Indian literature, Jan Kasprowicz, pessimism, Polish drama,  
*Ramayana*, Young Poland