

Válóczi Róbert (1985) indológus, a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum segédmuzeológusa. Kutatási területe a klasszikus indiai színház elmélete és gyakorlata.

A klasszikus indiai színház terei

Válóczi Róbert

A z indiai színház eredetének kérdését már sokan próbálták tisztázni. A probléma azonban nem egyszerű, hiszen Indiában írásos források csak a Kr. e. 3. századtól maradtak fenn. Az előadó-művészetekkel – így a színjátszással – foglalkozó tudományos szövegek néhány évszázaddal későbből hagyományozódtak az utókorra. Ezekből már egy rögzült, jelentős múlttal rendelkező rendszer rajzolódik ki a szemünk előtt. Nem kétséges azonban, hogy ez a rendszer folyamatos fejlődés eredménye.

A gondos vizsgálat több olyan elemet is kimutatott, amelyek összeolvadásából és egymásra hatásából kialakult az a színházi gyakorlat, amely évszázadokig maradt használatban a szubkontinensen. Így említenünk kell a védikus rituális hagyományt, a korai árny- és bábjátékokat és a népi táncformákat. Nagy Sándor hódításai nyomán a Kr. e. 3. századtól kezdve jelentős volt a görög kultúra befolyása az északnyugati területeken. A két népcsoport találkozása mindkét irányba intenzív kulturális kölcsönhatást eredményezett, azonban ez közvetlenül csak kismértékben mutatható ki az indiai színház esetében.¹ Az egyetlen, máig vitatott kérdés a függöny, amelynek elnevezése esetleg a görög eredetre utalhat. A görögök megnevezésére használt szanszkrit szóból (*javana*) is eredeztethető *javaniká* vagy *dzsavaniká* („görögökkel kapcsolatos”) elnevezés azonban túl sok támponttal nem szolgál. Tovább nehezíti a vizsgálatot a régészeti leletek hiánya. Egyetlen épületmaradvány, alaprajz vagy képzőművészeti alkotás sem maradt fenn az indiai színjátszás első évezredéből, amely segítené a fejlődési folyamat rekonstruálását.² Köszönhető ez a gyorsan pusztuló alapanyagok használatának, az épületek esetleges átmeneti jellegének. Többen úgy vélték, hogy a 19. század végén Rámgarh területén feltárt barlangok színházként funkcionálhattak,³ ezt azonban megerősíteni vagy cáfolni eddig nem sikerült. A helyszínen talált feliratok előadó-művészetre utaló tartalma nem felelteti a barlangok fizikai hiányosságait és alkalmatlan szerkezetét. Így tehát a klasszikus indiai színházépület fejlődésének vizsgálatakor csak az írásos hagyományra támaszkodhatunk.

A színházépület fejlődése

Bár a szanszkrit színházelméleti szövegek nem térnek ki az előadó-művészet időbeni változásaira, magából az irodalmi hagyományból mégis következtethetünk a fejlődés néhány állomására. Nem kétséges, hogy a dráma mint irodalmi műfaj gyökerei a védikus áldozatokig, a *Rigvéda* párbeszédés himnuszaiig nyúlnak vissza. Ugyanitt kereshetjük az előadó-művészet első csiráit is. Az áldozati rítusok bemutatásakor már megjelenik az a hármas egység, amely majd a későbbi drámai előadások színpadra állításának főbb szereplőit is meghatározza. Az egyes istenségeket megszemélyesítő, és szerepet játszó papság, az áldozatot megrendelő patrónus és az áldozatot végigkísérő közönség megfeleltethető a hasonló szerepkörben megjelenő színészekkel, az előadás megrendelőjével és közönségével. A rituális áldozat célja az istenek megörvendtetése és befolyásolása.⁴ Ezen áldozati cselekvések struktúrája a későbbi színházi

hagyományba is átszivárgott. A védikus áldozatok helyszíneit tekinthetjük tehát az első olyan tereknek, amelyek a valós, fizikai teret rituális, fikciós térré alakítják, ahol a valóság, illetve a valósághű megjelenítés átadja helyét a vallási – később színházi – térnek. Kezdetben ezek a terek még nem voltak olyan határozottan elválasztva a környezettől, mint a későbbi színházépületek esetében. Ezek a korai „aréna-színterek” szabadtéri, fedetlen környezetet feltételeztek, amelyeket a közönség minden oldalról körbevehetett.

Az irodalmi forrásokból kiolvasható következő fejlődési lépcsőfokot az epikus hagyomány legnagyobb alkotásában, a *Mahábháratában* találjuk. A harcos nemesi osztály életéhez hozzátartozó szórakoztató események, versenyek, tánc- és zeneelőadások helyszínei ezek, amelyekre *rangaváta* (*ranga*: „színtér”; *váta*: „kerítés”) néven találunk utalást (MBh III. 21. 26). Nevéből eredően olyan térrel számolhatunk, amelynek már megvoltak a fizikai határai. A szabadtéri, centrális kialakítású tereket *védikával*, egyfajta kerítéssel választották el a környezettől.⁵

Hogy mi a tényleges oka a színházi tér elkülönítésének, csak sejteni lehet. Az indiai színházi hagyomány mitologikus okokkal magyarázza az előadótér fejlődését. A *Nátjasásztra* I. fejezetében leírt hagyomány szerint az istenek Brahmá elé járultak, hogy olyan egyszerre látható és hallható szórakozás megalkotását kérjék tőle, amelyből a társadalom mind a négy rendje (*varna*) részesülhet. Brahmá a négy Védából megalkotott egy ötödiket, a *Nátjavédát*, és felkérte a bölcs Bharatát és száz fiát, hogy kezdjék el gyakorlatban alkalmazni az új tudást. Bharata fiai égi táncosok és zenészek segítségével be is mutatták az első előadást Indra fesztiválján. A darab témája az istenek démonok felett aratott győzelme volt. Az előadás nem nyerte el a démonok tetszését, ezért támadást indítottak, hogy félbeszakítsák a műsort. Indra azonban zászlórúdjával visszaverte a démonokat. Az incidens tanulságaként az istenek úgy döntöttek, hogy védelmi vonalat kell húzni a színelőadások helyszínei köré. Így épült meg az első színház, amely Visva-karman, az égi építész tervei alapján készült.

Az eredetmítoszból annyi bizonyosan kiviláglik, hogy a fejlődésnek rituális alapjai voltak. Bár a fent említett két fejlődési fok között jelentős koncepcióbeli különbség van, fizikai megjelenésükben még nem volt számottevő változás. Az epikus irodalomban található előadóterek még távol állnak a klasszikus indiai színház fizikai és fikciós tereitől. Azonban a fejlődés további menete források hiányában nehezen vagy egyáltalán nem rekonstruálható. Az indiai színház gyakorlatával már teljesen kifejlesztett formájában találkozunk a Kr. e. 5. és Kr. u. 3. század között keletkezett *Nátjasásztra*ban, amely a legrégebbi és legfontosabb fennmaradt színházzal foglalkozó elméleti szöveg Indiában.

A *Nátjasásztra* mint meghatározó szöveg

A Bharatának tulajdonított színházelméleti szöveg, a *Nátjasásztra* kitörölhetetlen hatást gyakorolt az indiai előadó-művészetre. A benne foglalt rendszer a mai napig érvényben van a klasszikus hagyományokkal rendelkező táncok és a szanszkrit nyelvű színház esetében. Habár ez a legrégebbi fennmaradt szöveg ebben a témában, biztosak lehetünk benne, hogy nem

az első. Sajnos ezen elődök műveinek még töredékei sem maradtak fenn, de a *Nátjasásztra*ban szereplő bonyolult és átfogó technika feltételezi a hosszú kialakulási folyamatot, amelynek, ha nem is végső, de mindenképpen legmeghatározóbb állomása maga a Bharatának tulajdonított szöveg. A mű harminchat⁶ fejezetében az indiai előadó-művészet minden aspektusa területekre kerül, kezdve a színházépület megtervezésétől, a drámai mű megalkotásától a színpadra vitel technikáján át a közönség reakcióiig. A *Nátjasásztra* első fejezete tartalmazza a fent ismertetett eredetmítoszt, a második pedig a színház fizikai térének kialakítását tárgyalja.

A szerző kiléte sem egyértelmű. Bharata (ahogy az indiai színház eredetmítoszában már láthattuk) valószínűleg mitikus alak, akinek neve alatt több szerző dolgozott jelentős időbeli eltéréssel. Már a 12. században úgy vélték, hogy legalább két szövegváltozat létezhetett.⁷ A mű szövegének elemzésekor előkerülő ellentmondások, redundanciák és logikai hiányosságok is azt mutatják, hogy évszázadok során folyamatosan fejlődő, átalakuló szövegről kell beszélünk, amely nem egy-egy gyakorlatot tartalmaz, hanem idő- és térbeli változatok kompilációjaként maradt az utókorra. Ennek köszönhetően a szöveg kritikai kiadásai jelentősen eltérnek egymástól. A szöveg romlásából fakadó recenzióbeli különbségek megnehezítik a pontos képalkotást. A szöveg jelenkori értelmezését nagyban elősegítheti a 10. században, Kasmírban élő Abhinavagupta kommentárja, amely magyarázatokkal látja el az alapszöveg bizonytalan kijelentéseit. Jelen tanulmány alapját mégis a kommentár nélküli szövegváltozatok képezik, mivel a *Nátjasásztra* keletkezésétől számított nagyjából ezer év olyan változásokat hozhatott, amelyek már jelentősen elérhetnek az eredeti gyakorlattól.

Az épület rituális vonatkozásai

Az indiai színházat nem tekinthetjük csupán szórakoztató jellegű színháznak. Nem lehet elválasztani a szakrális megnyilvánulásoktól, amelyek végigkísérik a színház összes aspektusát. A rituális eredetet egyaránt tetten érhetjük a színházépület alapjainak kimérésében, az előadás előkészületeiben és lebonyolításában. Az előadás amellett, hogy szórakozásul szolgál a közönségnek, az isteneknek szánt áldozat is egyben.⁸ Így nem véletlen, hogy sok hasonlóság mutatkozik a templom- és a színházépítészet között. Közös hagyományra támaszkodnak, habár fejlődésük külön irányba indult el. Az első fontos különbség mindjárt a telek kiválasztásánál előtérbe kerül: a templom építéséhez elengedhetetlen egy szent hely, *tírtha*, ahol az istenség valamilyen formában jelen van. E köré a *tírtha* köré épül fel a templom, amely az univerzum tökéletes reprezentációja, központjában az istenség képmásával.⁹

Az istenek kedvük szerint teremhetnek színházépületet pusztán gondolattal, az embereknek azonban szigorú szabályoknak kell megfelelniük (NS II. 5–6). A színház felépítésének helyét szintén a megfelelő földtani és asztrológiai tényezők határozzák meg, azonban figyelembe kell venni egyéb követelményeket is. Habár a *Nátjasásztra* nem ad pontos utasítást az épület elhelyezését illetően, a későbbi szövegekből kiviláglik, hogy szigorú rendszer alapján végezték el a helykiválasztást, attól függően, hogy templomhoz, királyi palotához vagy város-

hoz tartozott az adott épület. A színház épülete templomkomplexumok esetében mindig a nyugati szélén, Kelet felé, illetve a fő szentély felé fordulva helyezkedett el.¹⁰ Így az épület, amely az előadások helyszíne, része az univerzum leképeződésének, de nem központja annak, habár szoros kapcsolatban áll vele. Szimbólumrendszerét ezért más szempontból kell megközelítenünk.

A *Nátjasászttra* második fejezete főleg gyakorlati tanácsokkal látja el az építőket: milyen az alkalmas terület, milyen eszközökkel kell a talajt megfelelő állapotba hozni. A telek kimérése fonallal (*szútra*) és bottal (*danda*) történik. A hiba súlyos következményekkel jár: ha a fonal megtörik, az a patrónus halálához, komoly politikai zűrzavarhoz vagy az előadás vezetőjének halálához vezet. Ugyanígy az oszlopok építésekor is ügyelni kell a pontos és biztos kivitelezésre. Ha az oszlopok lazák, ferdek, vagy körbefordulnak, halálos rettegés vagy szomszédos birodalmak támadásától való félelem keríti hatalmába az embereket. Az alap kimérésének részleteit a szöveg szerzője az építészetben jártas, tanult mesterekre bízta. Ezen módszerek leírását más szövegekben találhatjuk meg. Az indiai színház felépítésével foglalkozó tudósok egyhangúan úgy vélik, hogy a *Vásztusászttrában* a klasszikus indiai építészet tudományos szövegeiben foglalt szabályok érvényesülnek az előadótermek építésekor is.¹¹ Ez alapján feltételezhetjük, hogy a telek kimérése után az épület szakrális megalapozása is megtörtént a *vásztu-purusa-mandala* segítségével. A *Vásztu-purusa* az épület tökéletes, ideális alaprajza isteni, kozmikus lényként megszemélyesítve, amelynek ábrája (*mandala*) kerül fel a talajra megfelelő szertartásokkal kísérve. A *mandala* központjában Brahmá foglal helyet, körülötte az égtájakat őrző istenségek, az alaprajz széléin, harminckét négyzetben a Hold járásának megfelelően a területet védő istenek és egyéb égi lények.

A rituális megalapozásra minden épület építésekor sor került, szakrális funkciójától függetlenül. Feladata a terület védelme a külső, káros behatásoktól, valamint az épület hozzátartozása az univerzális egységhez. Hasonló szerepet tölt be a kész épület egyes elemeinek bizonyos istenségekhez rendelése. Ebben az esetben a színpad alapját Brahmához kapcsolják, utalva ezzel az épület rituális középpontjára. Az oszlopok is fontos szerepet játszanak az színházépület szimbólumrendszerében. Amellett, hogy statikai szükségletek, szintén jelképes, védelmező funkcióval látják el őket. Ki kell emelni az épület négy sarkában elhelyezett oszlopokat, amelyek a négy társadalmi rendet szimbolizálják. Ezeket különböző színekkel és fémekkel különítik el egymástól, utalva a társadalmi rendek egymáshoz való viszonyára is:

<i>Rend</i>	<i>Szín</i>	<i>Fém</i>
bráhmana (pap)	fehér (tisztaság és tudás)	arany
ksatrija (harcos)	vörös (hatalom és erő)	réz
vaisja (kereskedő)	sárga (vagyon)	ezüst
súdra (szolga)	sötét (nem árja eredet)	vas

A templomépítészet célja egy olyan rituálisan tiszta épület létrehozása, amely alkalmas az istenközpontú univerzum leképezésére. A helykiválasztás alapja a már korábban említett szent hely (*tirtha*), belépés csak a társadalom felső három

rendjének lehetséges, akik rituálisan tiszták és jártasak a védikus tudásban. Ezzel szemben a színház épülete talán nem az univerzumot, hanem a tökéletes társadalmat hivatott reprezentálni. Ahogy a színház eredetmítoszából is kiviláglik, fontos szempont az is, hogy a színház mindenkihez eljusson. Míg a színházba a *súdrák* is beléphetnek, addig a templomokba nem. A színház épületének négy legfőbb tartópillére is a társadalom négyes beosztását szimbolizálja. A *Nátjasászttra* II. 61cd–62ab verse az alábbi mantrát javasolja az oszlopszenteléshez:

*Ahogy a Méru hegy mozdíthatatlan, és a Himalája
nagyon erős,*

Úgy légy te is mozdíthatatlan s hozz győzelmet a királynak!¹²

Az építés során elkövetett hibák eredményei mind evilági jellegűek, a társadalomra vannak hatással, nem az istenek világából származó problémákat okoznak. Az épület kapcsolódik ugyan az univerzumhoz (a templomkomplexum esetében a főszentély irányába van tájolva), viszont annak központjával csak alárendelt viszonyban van. Megfigyelhetjük azonban, hogy az épület által reprezentált társadalom a tökéletes bráhmánikus társadalom. Az építkezés során még jelen sem lehetnek más vallás képviselői (például buddhisták és dzsainák), fizikailag vagy szellemileg sérült emberek (NS II. 37–38). Az építés rituális folyamataiért *bráhmanák*, a legfelsőbb rend tagjai felelnek, akiknek ezért minden részfolyamat befejezése után busás pénzadomány, étkeztetés, ajándékok és tiszteletadás a jussuk. Bharata, aki maga is *bráhmana*, maguktól az istenektől kap utasítást a színház elméletének és gyakorlatának kialakítására. Lehetséges, hogy a társadalmi ranglétrán egyre lejjebb csúszó színészek és színházcsinálók a vallási tartalmak integrálásával és önmaguk egyértelmű előtérbe helyezésével próbálták visszaszerezni a társadalomban elfoglalt pozíciójukat.

A *Nátjasászttra* fennmaradt szövege egyértelműen ortodox bráhmánikus befolyást mutat, amely a buddhizmus előretörésével egyre inkább erősödött. Ezekről a hatásoktól mentes szövegváltozat nem maradt ránk, a korábbi szövegállapotra csak kisebb utalásokat találhatunk. Ilyen például a *Nátjasászttra* XXIII. fejezetében olvasható leírás arról, hogy a színész miként lényegül át a megformálni kívánt karakterre. A szöveg elemzésekor (összehasonlítva a 10. században Abhinavagupta által kommentált szövegváltozatot egy korábbra datálható, nepáli változattal) kimutatható az a tendencia, amely az ortodoxtól eltérő, természeti és misztifikáló vallási hagyományokból eredő elemeket próbálja kiszűrni a szövegből.¹³

Az épület méretezése

A *Nátjasászttra* rendszerezi a lehetséges épülettípusokat forma és méret alapján. Az ideális színház formailag három féle lehet: téglalap alapú, négyzetes alapú és háromszög alapú, amelyek három különböző méretben készülhetnek (NS II. 7–10). Így lehetséges nagy, közepes és kicsi. A mértékesség *hasztadanda*.

Forma	Méret	Metrikus	Haszta
téglalap	nagy	49,25×29,62	108×64
	közepes	29,62×14,81	64×32
	kicsi	14,81×7,40	(32×16) ¹⁴
négyzet	nagy	49,25×49,25	(108×108)
	közepes	29,62×29,62	(64×64)
	kicsi	14,81×14,81	32×32
háromszög	nagy	49,25	(108)
	közepes	29,62	(64)
	kicsi	14,81	(32)

A *hasztadanda* kifejezés pontos jelentése nem egyértelmű. A szóösszetétel mindkét tagja (*haszta*: „kar”; *danda*: „bot”) önmagában is külön mértékegységet jelöl (a *danda* négyszer akkora, mint a *haszta*). A *Nátjasásztra* által is megfogalmazott akusztikus és vizuális követelményekhez úgy igazodhatunk leginkább, ha a *hasztadanda* kifejezést *haszta* hosszúságú botként értelmezzük, amely esetben a *danda* a bot, amellyel a földmérés történik, és nem hosszúsági mértékegység.

A *Nátjasásztra* a különböző típusú színházépületek alkalmazására is javaslatot tesz: a nagyméretű épületek az isteneknek, a közepesek a királyoknak, a kicsik pedig a közembereknek felelnek meg (NS II. 11). E ködös kifejezés értelmét már sokan próbálták megfejteni. Abhinavagupta úgy vélte, a színpadra állított darabok témájában kell keresnünk a kulcsot. Az istenek dicső tetteiről szóló előadások kerüljenek a nagy színpadokra, a királyok politikai és szerelmi ügyei a közepes méretűre, a városi közemberek mindennapjai pedig a kis színpadokon jelenjenek meg.¹⁵ Ez az értelmezési variáció párhozamba állítható a szanszkrit dráma 10 fajtájával, amelyek a téma, a szerkezet és a szereplők száma szerint kategorizálják a műveket.¹⁶

A *Nátjasásztra* II. 21–23. verseiben a szerző kifejti, hogy az embereknek nem szabad versenyre kelniük az istenek alkotásaival. A közepes méretű épületek a kívánatosak, mert itt hallható legjobban a beszéd és az ének. Ez alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a nagy méretű épületeket talán nem is építették meg, hiszen azok használata az istenek kiváltsága, akik nem ütköznek fizikai korlátokba. Azokba a fizikai korlátokba (látó- és hallótávolság), amelyek határvonalai a modern tudományos kísérletek szerint majdnem pontosan egybeesnek a közepes méretű épület méreteivel.¹⁷ Az épület barlangszerű kialakítása is ezt a bensőséges, színes és néző közötti közelséget segíti elő.

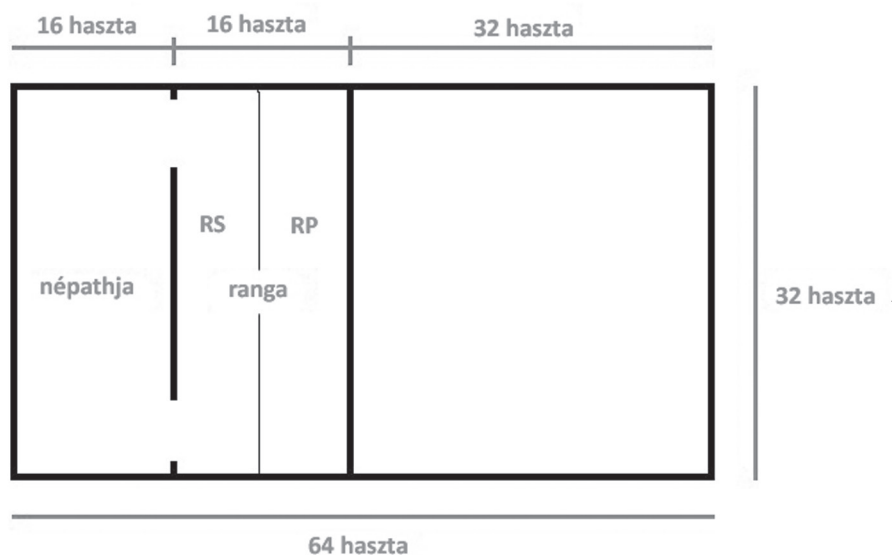
Ha megvizsgáljuk az épület tényleges méretét, láthatjuk, hogy az épület befogadóképessége meglehetősen korlátozott. Míg a görög *theatron*ok több ezer ember befogadására voltak alkalmasak, addig a klasszikus indiai színházépület maximum 5-600 nézőnek tudott helyet adni. Ez bensőségebb, a színházi élmény befogadására alkalmasabb teret eredményezett, amely alkalmas volt a *rasza*, a darab eszté-

tikai üzenetének tökéletes befogadására.¹⁸ Jól érvényesült a mimika és a gesztikuláció, amely központi tényezője az indiai színjátszásnak.

Az épület részei

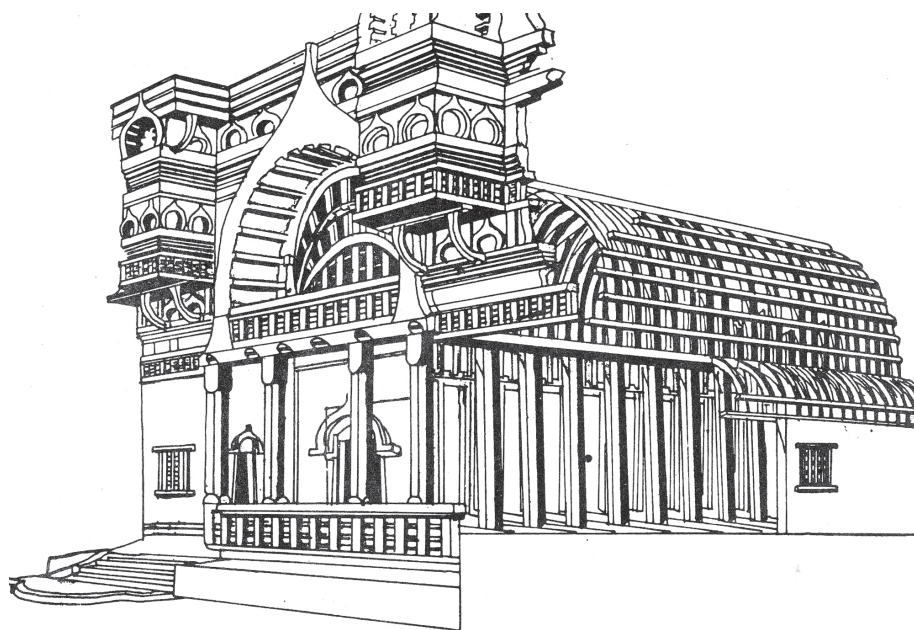
A *Nátjasásztra* több néven nevezi a színház épületét: *ranga* (színház vagy színpad), *rangamandapa* (színházpavilon), *nátjavesman* (színházi épület), *prékságruha* (látványosság-ház). Ezek között – egyelőre – nem lehet különbséget tenni; szinonimaként szerepelnek a leírásban. A legtöbb figyelem a közepes méretű, téglalap alapú épületnek jut; a négyzetes és háromszögletű típusok csak említés szintjén, főleg a különbségek kihangsúlyozásakor kapnak szerepet. Az épület egyes részei tételesen megjelennek a szövegben, azonban az általános irányelveken kívül pontos leírást nem kapunk. Abhinavagupta egy fekvő emberhez hasonlítja az épület általános szerkezetét, amelynek lábai a nézőtér, a felsőteste a színpad elülső része, a feje pedig a színpad hátulsó része.¹⁹

A *Nátjasásztra* II. 33–35 versei alapján az épület felosztása a következőképpen alakul:



1. kép. Az épület egyszerűsített szerkezete a *Nátjasásztra* alapján

A terület egynegyedét kitevő, leghátsó rész a *népathja*, amely az előkészületek színhelye. Ez az öltöző, itt tárolják a kellékeket, innen erednek azok a hangok (beszéd, csatazaj stb.), amelyek a színpadi utasítás szerint a színpad mögül érkeznek. Ebből a helyiségből két ajtó vezet a színpadra, amelyek közül az egyiket a színpadra lépéskor, a másikat távozáskor használták, megfelelő rendszer szerint (NS XIV. 12–13). A második, 16×32 *haszta* méretű egység a *ranga*, azaz a tényleges színpad, amelyen két részt különíthetünk el: a hátsó részt, a *rangasírsát* („a színpad feje”) és az elülső részt, a *rangapíthát* („a színpad emelvénye”). A *Nátjasásztra* a terület felosztásakor megfelel ugyan a színpad területét, amelynek hátsó részét a színpad fejének nevezi, a másik rész elnevezése ezen a ponton elmarad. Abhinavagupta kommentárjában rendeli hozzá a



2. kép. A színházépület a *Nátjasásztra* leírása alapján
(forrás: Kulkarni 1994)

„színpad emelvénye” elnevezést.²⁰ Mindkét kifejezés előfordul a szövegben, azonban sohasem egymás mellett. Nincs egyértelmű megkülönböztetése, szétválasztása a színpad két részének. A *Nátjasásztra*val foglalkozó kutatók két táborra szakadtak a kérdést illetően. Az egyik fél érvelése szerint a színpad egyértelműen két részre bontható, amelyeket akár függőnnyel választhattak el egymástól.²¹ Amellett, hogy a színpad fején helyezkedik el a zenekar és itt hajtották végre a bevezető szertartás rituáléit, ide vonulnak vissza a színészek megpihenni, mikor szerepük szerint elhagyják a színt. A másik fél szerint nem választható szét a két elem egymástól. Ez utóbbi csoport azonban több, különböző nézőpontból közelíti meg a kérdést. A legtöbben úgy vélik, hogy a két kifejezés csupán szinonimája egymásnak, amelynek legfőbb bizonyítéka a korábban már említett jelenség, hogy a két kifejezés sohasem kerül egy azonos versben egymás mellé.²² Azonban például Subba Rao, aki építészként új perspektívából közelítette meg a problémát, hogy a *rangapíthát* a színpad alapzatának, míg a *rangasírsát* annak felszínéneként értelmezte.²³

A függőny szerepe és elhelyezkedése szintén találgatások alapja. A *javanikával* két helyen találkozhatunk: először az előadás bevezető szertartásainak leírásakor (NS V. 11). A 20 lépésből álló gyakorlati és rituális előkészület első fele a függőny mögött, másik fele a függőny eltávolítása után, a közönség szeme láttára zajlik. Pontos helyére vonatkozó leírást nem találunk, csak annyi bizonyos, hogy elválasztja egymástól a zenekart (amely a színpad fején helyezkedik el, a színpad mögé vezető két ajtó közötti területen; az egyetlen jól beazonosítható eleme a színpadképnek, vö. NS V. 13) és a közönséget. Másik fontos említési helye már nem a *Nátjasásztra*, hanem maguk a drámai művek. A színpadi utasítások között találjuk a(z) *(a)patíksépa* kifejezést, amely a szereplő színpadra lépésének módját írja le. A szereplő menekülve vagy feldúlt állapotban félretolja a függőnyt és csatlakozik a cselekményhez.²⁴

További két elem, amelyek kapcsolatba hozhatóak a színpaddal, a *mattavárini* és *saddáruka*. Funkciójuk és elhelyezkedésük teljesen bizonytalan. Az előbbiről néhány méretadat szerepel a szövegben, de használatáról nem esik szó. Teóriák szép számmal születtek, teljes bizonyossággal egyik sem szolgálhat. Az általános elképzelés szerint a színpad két oldalán elhelyezkedő verandák (az építészeti terminológiában *mattavárana* teraszt, verandát jelent) lehetnek, amelyek szintén a színészek megpihenszére, esetleg a kiemelten fontos vendégek ülőhelyeként szolgálhattak. A kifejezés egyéb értelmezéseiből fakadóan felmerül a megvadult elefántokat ábrázoló dombormű (*matta*: „dühös”; *várana*: „elefánt”) és a részeket visszatartó korlát (*matta*: „részeg”; *várana*: „akadály”) lehetősége is. A *saddáruka* ennél is nehezebb feladat. A kifejezés jelentését („hatfás”) szintén csak találgatásokkal lehet magyarázni, mivel

több információ nem áll rendelkezésre. Ezekkel a terminusokkal kapcsolatban a későbbi színházelméleti szövegekben is teljes a bizonytalanság. Már Abhinavagupta idejében sem volt ismert pontos jelentésük, a későbbi szövegek pedig csak megemlékeznek róluk, magyarázni nem is próbálják őket.²⁵ A fenti adatok gyakran ellentmondásosak vagy nagyon hiányosak. Az egyes elemek rövidítésnek estek áldozatul, vagy régi, már a szöveg keletkezésekor is idejémtúlt hagyományok kövületei.

Az öltöző és a színpadra vezető ajtók helyzete viszonylag jól meghatározható. A színpad két részének radikális elválasztása azonban nem tűnik célravezetőnek, inkább összefüggő, egységes térnek kell tekintenünk. A két elnevezés nem szigorúan vett *terminus technicus*, inkább helymeghatározásra szolgáló, átmeneti jelölőszó. Miért is van erre szükség? A színpad feje, azaz a színpad hátsó része több fontos esemény helyszíne. A bevezető szertartások során itt helyezkedik el az emelvény, amelyen a rituális cselekmény nagy része zajlik (NS III.), később ezen a helyen foglal helyet a zenekar is. A zenekar fontos része a színelőadásnak: a bevezető szertartás 20 lépéséből az első kilenc a zenekar beállása és összehangolása. A függőny eltávolítása után a zenekar szolgáltatja a zenét a további énekek és táncok bemutatásához. Fontossága és előadásban betöltött szerepe miatt nem valószínű, hogy a színpad feltételezett két része között helyezkedne el a függőny, eltakarva ezzel a zenészeket. A zenekar végig látható volt az előadás alatt, ahogy látható most is a keralai *kudijáttam* (a mai napig élő szanszkrit nyelvű színházi tradíció) előadások alkalmával is. Továbbá, ha a színpad feje függőnnyel lenne leválasztva, ahová a színészek a jelenetük végeztével visszavonulnak, érvényét vesztené az a bonyolult rendszer, amely az öltözőből a színpadra vezető ajtókon történő be- és kilépést hivatott szabályozni (NS XIII, 12–15). Logikailag is holt és felesleges térnek számítana a háttérben zajló események és a színpadi fő események közötti összeköttetésben is. A *Nátjasásztra*, valamint a drámai művek színpadi utasításai egyértelműen meghatározzák, hogy a szí-

nen kívülről jövő beszéd és hanghatások az öltözőben kell, hogy megszólaljanak.²⁶

A függöny használatának két metódusa is látszólag ellentmond egymásnak. Ha azonban azt feltételezzük, hogy a bevezető szertartás során eltávolított függöny és az, amelyet a színészek földre tolnak sietségükben, nem ugyanaz, akkor feloldódni látszik az ellentét. A fő függönyt, mely a színpad lelegején húzódhatott, végleg eltávolították a bevezető szertartások során. Azt a függönyt, amely a tényleges színt a háttértől elválasztja, feltehetőleg az öltöző bejáratain kell keresnünk. Ebben az esetben megszűnik a felesleges holt tér a színpad és a színpad mögötti terület között.

A *mattaváriní* és a *saddáruka* nem színjátszásra alkalmas területek. Egyedül a *Nátjasásztra* II. és III. fejezetében találkozunk velük, később semmilyen színreviteli procedúrával kapcsolatban nem kerülnek elő. Az épület belső és külső dekorációja szintén nem tartozik hozzá a színpadkép alakulásához. A szerkezet szerves részét képező oszloprendszer azonban befolyásolhatja azt. Sajnos csak számukról kapunk elnagyolt képet, elhelyezésükről azonban semmilyen kísérletek folytak az ügyben, hogy a szerkezet egyben tartása milyen struktúrát igényelhetett.²⁷ Azonban erről sem vonhatunk le egyértelmű következtetéseket.

Az eddig megvizsgált szerkezeti sajátosságok a közepes méretű, téglatest alapú színházépületekhez vonatkoznak. A négyzetes alapú épület kapcsán a méretein kívül a nézőtér lépcsőzetes emelkedéséről találhatunk leírást (NS II. 91). A pontos szerkezeti felosztás analógiás módszerrel, a fent említett módon történhetett. A háromszög alapú épületről annyit tudhatunk biztosan, hogy egy ajtó vezet a színpad mögé (NS II. 103), de méreteiről és kialakításáról a *Nátjasásztra* hallgat. Richmond szerint²⁸ egyáltalán nem valószínű, hogy építettek valaha háromszög alapú színházat, mivel ez az alaprajzforma nagyon ritka az építészetben. Megerősítő bizonyíték pedig nem maradt fenn. A hiányos és pontatlan leírások is azt támasztják alá, hogy nem konkrét épületek építési szabályai állunk szemben. A cél az általános, ideális színház leírása, mely kiindulási alapként szolgálhat a tényleges épületek kialakításakor.²⁹

A 12. századra már cizellálódott az indiai színház képe. Kiindulópontként még mindig a *Nátjasásztra* szolgált, azonban új rendszerezési elvek és kialakítási módszerek jöttek létre. A 12. századi Kasmírban élő Sárádátanaja *Bhávaprakásana* című művében már a kör alapterületű színházat is említi.³⁰ Nem meglepő, ha a korai áldozati terekre gondolunk. Fontosabb azonban az, hogy az általa felsorolt formák mind megfelelnek a királyoknak, attól függően, milyen társasággal érkeznek az előadás megtekintésére. Ezzel a *Nátjasásztra* szigorúan templomi környezetben értelmezendő szabályrendszere mellett a társadalom más rétegei is megjelennek. Fontos rendszerezési elv lesz a színház helye, az előadás alkalma és a közönség ösz-



3. kép. Színpad egy keralai templomszínházban
(forrás: Bala Gopalan)

szetetele is. A *Nátjasásztrában* megemlített hármasszoros beosztás kikristályosodik. Találunk színházakat templomokhoz kapcsolódva (színházi pavilon, színházi templom), királyi paloták szerves részeként (színházterem, drámaterem), valamint városi és vidéki környezetben is (látványosságház, színház). Az előadások nem csak templomi ünnepek, hanem fontos politikai és társadalmi események, a mindennapi szórakozás részei. Az idő előrehaladtával az egyfunkciós épületek helyét átveszik az általános kulturális létesítmények, ahol a színház mellett helyet kapnak egyéb társadalmi rendezvények is. A rendeltetés-szerű használat csak a templomi színházak esetében maradt fenn és él a mai napig Dél-Indiában.

A klasszikus indiai színház előadásaihoz használt terek fejlődéstörténetét régészeti leletek hiányában csak a szövegforrások elemzésével próbálhatjuk felvázolni. A színházi tér korai formáit a védikus rituálék és az epikus hagyományok elemzésével ragadhatjuk meg. Az indiai színháztudomány legfontosabb szövegében, a *Nátjasásztrában* már egy teljesen kiforrott rendszert találunk, amely egy idealizált templomi hagyomány képét vetíti elénk. Ha azonban a szöveg alakulásának évszázadai során ráragódott rituális tartalom mögé nézünk és ezt a rendszert összevetjük a drámairodalomból kiolvasható színházi technikával, máris közelebb jutunk a színházi tér fejlődésének következő állomásához. A templomkomplexumok mellett a királyi udvarokban és a városokban is épültek színjátszásra alkalmas terek, amelyeket azonban csak a 10. század után készült színházelméleti szövegek mutatnak be részletesen. A fejlődés jelenlegi végpontja a Keralában ma is élő, a népi színjátszás és a klasszikus színházi technikák keveredéséből kialakult *kúdíjattam*, amely évszázadok óta őrzi helyét a dél-indiai előadó-művészetek között.

Jegyzetek

- 1 Az indiai színház történetének vizsgálatához kiindulópontként lásd: Richmond–Swann–Zarilli 1993, 25–32.
- 2 Gönc 2003, 127.
- 3 Bloch 1906, 123.
- 4 Keith 1925, 260.
- 5 Mehta 1995, 38.
- 6 A fejezetek száma és számozása kiadásonként eltérhet. Hivatkozási alap: Kavi 1926–1964.
- 7 Az egyes szövegváltozatokat feltételezett keletkezési idejük és a bennük foglalt versek száma alapján különítették el egymástól, lásd Kulkarni 1994, 13.
- 8 A király legfőbb kötelessége színelőadások patronálása, hiszen az istenek mindennél többre becsülik az előadásokat (NS XXXVII, 27–28).
- 9 A templomépítéssel szabályait lásd a *Vásztusásztrában* (Sastri–Gadre 1990).
- 10 Marasinghe 1989, 60.
- 11 Mehta 1995, 46.
- 12 *yathā ,calo girimerurhimavāmsca mahābalaḥ // 61b // jayāvaho narendrasya tathā tvamacalo bhava /62a/.*
- 13 A nepáli recenzió démonai és szellemei az újjászületés tanával és lélekvándorlás tanával cserélnek helyet a későbbre datálható szövegváltozatokban (NS XXI. 89–90; vö. Nepal-German Manuscript Preservation Project, National Archives, Kathmandu, Reel No. B14/33).
- 14 A zárójelben lévő értékek analógiás számítás eredményei.
- 15 *Abhinavabhāratī*, II. Kavi 1926, 48–49.
- 16 A szanszkrit drámatípusokról bővebben a *Nátjasásztra* XX. fejezetében, vagy Dhananydzsaja *Dasarūpaka* című művében (Haas 1962).
- 17 Mehta 1995, 45.
- 18 Az indiai színházesztétika alapjául szolgáló *rasza*-elmélet összefoglalását lásd a *Nátjasásztra* VI. fejezetében. illetve Gnoli 1985-ben.
- 19 *Abhinavabhāratī* II; Kavi 1926, 56.
- 20 *Abhinavabhāratī* II; Kavi 1926, 54.
- 21 Gupta 1954, 47.
- 22 Ghosh 2002, 28, 1. jegyzet.
- 23 Kulkarni 1994, 29.
- 24 *Mṛcchakaṭika* II. 215; Acharya 2009, 120.
- 25 *Abhinavabhāratī* II; Kavi 1926, 54.
- 26 A színpalak mögött történő események színpadi utasítása *nepathye*. Lásd *Mudrārāksasza* I. 24; Coulson 2005, 50.
- 27 Mehta 1995, 59.
- 28 Richmond–Swann–Zarilli 1993, 51.
- 29 Lásd Gönc 2003.
- 30 Raghavan 1993, 117.

Bibliográfia

Szövegforrások

- Abhinavabhāratī* (Kavi 1926–1964)
Dasarūpaka (Haas 1962)
 NS: *Nátjasásztra* (Kavi 1926–1964)
 MBh: *Mahābhārata* (Belvalkar 1954)
Mriccsakatika (Acharya 2009)
Mudrārāksasza (Coulson 2005)
Vásztusásztra (Sastri–Gadre 1990)

Szakirodalom

- Acharya, D. (ford.) 2009. *The Little Clay Cart by Shūdraka*. New York.
- Belvalkar, S. K. (szerk.) 1954. *Vanaparvan, The Mahābhārata*. Vol. 3–4. Poona.
- Bloch, T. 1906. „Caves and Inscriptions in Rāmgār Hill”: *Archaeological Survey of India – Annual Report 1903/4*. Calcutta.
- Coulson, M. (szerk., ford.) 2005. *Rākṣasa’s Ring by Viśākhadatta*. New York.
- Ghosh, M. (ford.) 2002. *Nāṭyaśāstra – Ascribed to Bharatamuni*. Vol. 1. Varanasi.
- Gnoli, R. 1985. *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Chowkhamba Sanskrit Studies Vol. LXII. Varanasi.
- Gönc Močanin, K. 2003. „Nāṭyamaṇḍapa: A Real or a Fictional Performing Space of the Classical Indian Theatre”: *Sambhāsā: Nago-ya Studies in Indian Culture and Buddhism* 23, 121–131.
- Gupta, C. Bh. 1954. *The Indian Theatre*. Banaras.
- Haas, G. C. O. 1962. *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhanamjaya*. Delhi.
- Kavi, R. (szerk.) 1926–1964. *Natyasastra with the Commentary of Abhinavagupta* (4 vols.). Gaekwad’s Oriental Series 36 (1926), 68 (1934), 124 (1954), 145 (1964). Vadodara.
- Keith, A. B. 1925. *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*. Harvard Oriental Series 31. Cambridge, MA.
- Kulkarni, R. P. 1994. *The Theatre According to the Nāṭyaśāstra of Bharata*. Delhi.
- Marasinghe, E. W. 1989. *The Sanskrit Theatre and Stagecraft*. New Delhi.
- Mehta, T. 1995. *Sanskrit Play Production in Ancient India*. Delhi.
- Raghavan, V. 1993. *Sanskrit Drama. Its Aesthetics and Production*. Madras.
- Sastri, K. V. – Gadre, N. B. (szerk.) 1990. *Viśvakarma Vastusastram*. Delhi.