ISSN 1648-2662. ACTA ORIENTALIA VILNENSIA. 2000 1

SANSKRITO DRAMOS KILMĖS TYRINĖJIMŲ ISTORIJA IR PROBLEMOS

Valdas JASKŪNAS
Vilniaus dailės akademija

Straipsnyje apžvelgiama sanskrito dramos tyrinėjimų Vakaruose ir Indijoje XIX–XX a. istorija bei indologų studijose išryškėjantys keblumai, susiję su sanskrito dramos kilmės problema. Vadovaujantis komparatyvistinių metodologijų principais, mėginama kritiškai pažvelgti į įvairių autorių sanskrito dramos kilmei tyrinėti taikomas metodologines prieigas iš kultūrologo pozicijų. Tokia metodologinė nuostata neišvengiamai verčia sanskrito dramos kilmės problemą analizuoti universalesnėje indologijoje polemizuojančių nuomonių perspektyvoje, kadangi būtent ji leidžia įvertinti, kaip dažnai dramos kilmės problemai bei jos sprendimo būdams turėjo įtakos su drama artimai susijusių filosofinių, lingvistinių, archeologinių bei kultūrologinių tyrinėjimų išvados.

Sanskrito dramos, gal net akivaizdžiau nei daugelio kitų Indijos meno ir literatūros ištakų, tyrinėjimų raida atspindi ištisą indologijos mokslo istoriją, kurios arenoje, nuo pat pirmųjų sanskrito tekstų pasirodymo Vakaruose, polemizavo pačių įvairiausių teorijų šalininkai ir oponentai. Tokią idėjų įvairovę visų pirma lėmė negausūs mus pasiekę ankstyvieji Indijos kultūriniai tekstai, kurių užuominos į mums neprieinamus šaltinius vertė indologus ieškoti būdų, kaip rekonstruoti seniausias meno formas ir jas inspiravusias idėjas. Kita vertus, Vakarų indologinės studijos neretai stokojo pasitikėjimo tradiciniais šaltiniais ir jų argumentais, kurį daugiausia lėmė saviti Vakarų humanitariniuose moksluose išsikristalizavę metodologiniai tyrimo modeliai. Jų taikymas sanskrito dramos studijose ne sykį yra tapęs lemiama šios teatro tradicijos savitumo nepaisymo ir neadekvataus ją sąlygojusių motyvų vertinimo priežastimi. Todėl, norėdamas išvengti indoktrinuoto požiūrio į vieną ar kitą kultūros fenomeną, dramos istorikas privalo itin dėmesingai įvertinti jų tyrinėjimų metodologines prieigas, kurių ydingos paieškos ne vieną Indijos kultūros ir meno tyrinėtoją privertė klaidžioti spekuliatyvių argumentų labirintuose.

Sanskrito dramos kilmės problemai yra skirta ištisa nemažai studijų ir straipsnių[1], tačiau daugumas šių tyrinėjimų apsiriboja įvairių teorijų ir hipotezių pristatymu, kur nemėginama

[1] Žr. S. Lévi, *Le Théâtre Indien*, Paris, 1890, 343–366; S. Konow, *Das indische Drama*, Berlin, Leipzig, 1920, 40–42; A. B. Keith, *Sanskrit Drama on its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford, 1924, *passim*; M. Winternitz, *Geschichte der indischen Litteratur III*, 1922, 178–197; I. Shekhar, *Sanskrit Drama: Its Origin and Decline*, Leiden, 1960, *passim*; S. N. Dasgupta, *A History of Sanskrit Literature. Classical Period*, Calcutta, 1962, 630–656; P. Horsch, *Die vedische Gāthā- und Śloka-Literatur*, Bern, 1966, 341–343; M. M. Ghosh, *The Nāṭyaśāstra*, text, vol. I, Calcutta, 1967, Introduction, p. li, nuor. 37; M. Ch. Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi, 1974, 3–22; F. B. J. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka. On the origin of the Sanskrit Drama*, Amsterdam, Oxford, New York, 1979, 110–116; G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra*, Delhi, 1991, 2–16.

išryškinti jas lėmusių priežasčių, taigi neskatinama kelti naujų problemų. Todėl pagrindinis šio straipsnio uždavinys yra atskleisti pačių įvairiausių Indijos dramos kilmės teorijas inspiravusių idėjų priežastis ir dinamiką, sykiu parodant tokias idėjas paskatinusias metodologines prielaidas. Tai neišvengiamai verčia į sanskrito dramos kilmės problemą žvelgti universalesnėje indologijoje diskutuojamų įžvalgų perspektyvoje, kadangi tik toks požiūris leis pamatyti, kaip dažnai dramos kilmės problematikai turėjo įtakos būtent kitų, su drama artimai susijusių filologinių, filosofinių bei kultūrologinių tyrinėjimų išvados.

***

Šiuo metu beveik nekyla abejonių, kad Indijos dramos menas formavosi maždaug I tūkst. pr. Kr. viduryje, nors daugumas mūsų dienas pasiekusių klasikinių dramos traktatų yra parašyti daug vėliau ir atspindi jau išplėtotą teatro meno tradiciją. Šis didžiulis tarpas, skiriantis klasikinę dramos tradiciją nuo ankstyvųjų numanomų jos formų, skatino indologus ieškoti patikimesnių dramos ištakas nurodančių liudijimų, ir visų pirma buvo atkreiptas dėmesys į daug senesnius religinius vedinio korpuso tekstus bei epinius šaltinius, kuriuose jau pirmųjų sanskrito tekstų tyrinėtojų neliko nepastebėtos užuominos apie tam tikras scenos meno formas. Žinoma, tam, kad iš pat pradžių sanskrito dramos ištakų buvo pradėta ieškoti religinėje tradicijoje, nemaža įtakos turėjo ir Vakarų dramos tyrinėjimuose vyravęs klaidingas įsitikinimas, jog visos ankstyvosios dramos formos yra savotiškas ritualinės kultūros padarinys.

Seniausias tradicinis mums prieinamas liudijimas apie dramos meno (*nāṭya*) kilmę pateikiamas *Nāṭyaśāstros* traktato, kurio autorystė priskiriama legendiniam išminčiui Bharatai, pirmame skyriuje. Dievas Brahma sukūrė penktąją Vedą (*pañcaveda*) – *Nāṭyavedą*, – skirtą, priešingai nei ankstesnės keturios, visoms varnoms (*sārvavarṇika*), įskaitant ir šūdras. Brahma dieviškosios *Nāṭyavedos* principus atnešė į žemę ir išdėstė žmonėms traktate, pavadintame *Nāṭyaśāstra*. Ją sudarė iš ankstesniųjų keturių perimti elementai: recitavimas – iš *Ṛgvedos*, giesmės – iš *Sāmavedos*, vaidybos technika (*abhinaya*) – iš *Yajurvedos*, o emocijos (*rasa*) – iš *Atharvavedos*.

Iš tiesų nėra žinoma nė vienos dramos, priklausančios vedinės literatūros korpusui, tačiau minėtos dramos meno sukūrimo aplinkybės bei statusas[2], fiksuojami pirmajame *Nāṭyaśāstros* skyriuje, daugelį sanskrito dramos tyrinėtojų paskatino dramos ištakų ieškoti būtent vediškoje tradicijoje.

Bene svariausiu argumentu vedinės kilmės teorijai pagrįsti tapo penkiolika *Ṛgvedos* himnų, Indijos tradicijoje traktuojamų kaip dialogai ar pasakojimai (*ākhyāna*), kaip antai: dialogai tarp Yamos ir Yamī (X.10), Purūravo ir Urvaśī (X.95), tarp Nemos, Bhārgavos ir Indros

[2] Įvertindamas pirmųjų dramos tyrinėtojų pastangas A. Rangacharya vis dėlto taikliai nurodo, kad vedinės dramos kilmės teorijos šalininkai dažnai nepagrįstai pervertindavo *Nāṭyaśāstros*, kaip penktosios vedos, statusą: „kiekviena nauja intelektualinė mokykla jautė poreikį užsitikrinti sau Vedų kanono patvirtinimą. Todėl tokio pobūdžio teiginiai dažniau yra duoklė autoritetingam Vedų liudijimui ir jų paramos išraiška, nei nuoroda į patį faktą". Žr. Rangacharya, *Drama in Sanskrit Literature*, Bombay, 1967, 31.

(VIII.100), Agastyos, Lopāmudros ir jų sūnaus (I.179), Indros, Indrāṇī ir Vṛṣākapio, Sāramos ir Paniso (X.108). Pirmąjį *Ṛgvedos* tyrinėtoją ir vertėją Maxą Mullerį[3] paskatino šiam dialogų tipui priskirti ir himnus Marutams (I.165), kurie, jo manymu, būdavo vaidinami aukojimų šiems dievams metu, žyniams pasiskirsčius į dvi grupes, kurių vienai priklausė Indra, o kitai – Marutai ir jų šalininkai. Sylvain Lévis[4] išplėtojo šią hipotezę. Jis teigė, kad sujungus šiuos dialogus su ritualiniu šokiu, *sāma* himnų recitavimu ir muzika, būdavo atliekama savotiška vedinė misterija. Tokia prielaida indologą vertė manyti, kad Vedų kultūroje jau buvo žinoma religinio pobūdžio dramos praktika. Vėliau prie Lévio teorijos prisijungė L. von Schroederis[5], pamėginęs įrodyti, kad išplėtotą ritualinių šokio dramų tradiciją Vedų tekstuose liudija glaudus muzikos, šokio ir dramos ryšys. Nors Vedų ritualiniai tekstai nepatvirtina tokių samprotavimų, J. Hertelis[6] žengė dar toliau, teigdamas, kad šiuos *Ṛgvedos* dialogus visuomet atlikdavo šokėjai, kuriems buvo pritariama giesmėmis, o vėlyvojo vediško periodo apokrifinis tekstas *Suparnādhyāya* jau atspindi brandžią dramos formą. Kaip vėliau paaiškėjo, manydamas šį tekstą esant parašytą maždaug prieš 2500 metų, Hertelis smarkiai klydo.

Mėgindamas atskleisti *ākhyāna* himnų, taip pat jų inspiruotos dramos formavimosi aplinkybes Oldenbergas[7] priėjo prie išvados, kad šios *Ṛgvedos* dalys byloja apie senąjį naratyvinės indoeuropiečių kūrybos tipą, kurį sudarė proza ir eilėmis perteiktas tekstas. Jo nuomone, tokiais eiliuotais fragmentais vėliau rėmėsi *Ṛgvedos-saṃhitos* redaktoriai, tuo tarpu prozos intarpai buvo paliekami improvizacijai ir liko neužfiksuoti. Tokios Oldenbergo hipotezės aiškiai rėmėsi *ākhyānos* himnų formos panašumu į klasikinių dramų kalbos struktūrą, kurią iš tiesų sudaro prozos dialogai ir eilių posmai[8].

Ilgainiui dramos kilmės *ākhyāna* himnų teorijos susilaukė argumentuotos kritikos, kuri atskleidė sunkiai įrodomas minėtų samprotavimų prielaidas. Išsamiau susipažinus su *Ṛgvedos* korpuso tekstais tapo aišku, kad ne visi jų himnai buvo naudojami ritualinėje praktikoje, o tas faktas, kad kai kuriuose vediškuose ritualuose galima įžvelgti dramatinių elementų, dar nėra pakankamas argumentas teigti egzistavus vedišką dramą[9].

Sunku paneigti, kad vedinio ritualo giesmės ir šokiai galėjo būti atliekami naudojant pantomimos ir gestikuliacijos elementus, tačiau, vėlesnių tyrinėtojų nuomone, labiau tikėtina, kad vedinė kultūra tik sudarė sąlygas dramai gimti, o jos plėtrą inspiravo epų recitavimo tradicija, sąlygojusi dramos literatūrinės formos išsikristalizavimą[10]. Tokioms prielaidoms atsirasti

---

[3] Max Muller, *Ṛig-veda-saṃhitā* translated and explained, vol. I, *Hymns to Maruts*, 1869, 172 ir t.

[4] S. Lévi, 1890, 301 ir t.

[5] L. von Schroeder, *Mysterium und Mimus im Ṛigveda*, Leipzig, 1908.

[6] J. Hertel, „Der Ursprung des indischen Dramas", *Wiener Zeitschrift Für die Kunde des Morgenlandes* (WZKM) 18, 1904, 59–83; „Der Suparṇādhyāya, ein vedisches Mysterium", WZKM 23, 1909, 273 ir t.

[7] H. Oldenberg, *Zur Geschichte der altindischen Prosa*, 1917, 611 ir t.

[8] R. Pischel, *Die Heimat des Puppenspiels*, Halle, 1900.

[9] Apie bandymus dramą kildinti iš vediško *mahāvratos* ritualo žr. A. Hillebrandt, *Über die anfänge des indischen Dramas*, Münich, 1914, 22. Konow (1920), 42 ir t.; Gonda, „Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas", *Acta Orientalia* 19, 1943, 373 ir t.

[10] Keith, 1924, 14 ir t.

lemiamos reikšmės turėjo tai, kad A. Hillebrandtas[11], o vėliau ir S. Konowas[12] atkreipė dėmesį į gana vėlyvą *ākhyāna* dialogų atsiradimo datą, kas paskatino šiuos mokslininkus *ākhyāna* himnų, o kartu ir dramos ištakų ieškoti epinėje pasaulietinių pantomimos spektaklių tradicijoje. Savo ruožtu ši idėja jau pačiam Hillebrandtui iškėlė dilemą, ar galima teigti tokią pasaulietinės dramos formą turint religines ištakas. Tačiau šį klausimą tyrinėtojas paliko atvirą[13], o į jį vėliau mėgino atsakyti Horschas, kuris, kaip ir Hillebrandtas bei Konowas, vadovavosi abipusių religinių ir profaniškų įtakų dramos atsiradimui metodologija.

Maurice Winternitzas, prisijungdamas prie pasaulietinių dramos ištakų šalininkų gretų, pastebėjo, kad baladžių recitavimas nuo pat pradžių buvo siejamas su muzika ir dramatiniu šokiu, todėl esą visiškai pagrįstai galima daryti prielaidą, jog pasaulietinė drama išsikristalizavo iš šokių muzikos[14]. Religinių baladžių tradicija siekia Vedų laikotarpį, o vėliau turėjo didžiulės įtakos purāṇų, budistinei ir džainų literatūrai, skatindama ir pačių epų susiformavimą. Todėl epų ir dramos kilmė skiriasi tik tuo, kad pirmieji išsikristalizavo iš baladžių naratyvinio korpuso, tuo tarpu dramos plėtrai impulsą suteikė šių baladžių dramatiniai elementai[15].

Praslinkus keletui dešimtmečių diskusiją atnaujinęs Paulas Horschas iškėlė abejonę, ar *ākhyāna* pasakojimų recitavimas, kuris stokoja dramatinio veiksmo, būtų galėjęs inspiruoti dramos tradiciją[16]. Jo nuomone, tam visų pirma prieštarauja žinomas ortodoksinio brahmanizmo draudimas dainuoti, todėl dramos ištakų veikiausiai reikėtų ieškoti pasaulietinėje pasakojamojoje (*gāthā*), o ne sakraliojoje (*ṛc*) literatūroje. Sutikdamas, kad vedinio *mahāvratos* ritualo, kurio varžybos tarp arjų ir šūdrų simboliškai vaizduoja mitinę kovą tarp dievų ir demonų (*asura*), himnuose galima įžvelgti epų naratyvinės ir rapsodinės poezijos užuomazgų, jis teigė, jog šio poetinio tipo formos dar negalima vadinti drama. Šios abejonės vertė tyrinėtoją pateikti savitą dramos istorinės plėtros schemą. Ja remiantis, vediškos „baladės" vertė formuotis „šokio dainų" tradiciją, kuriai priskirtinas ir *mahāvratos* ritualas, ir kuri vėliau veikiausiai tapo pasaulietinės dramos prototipu. Taigi sanskrito dramos vystymosi istorijoje *mahāvratos* ritualas yra trūkstama grandis, įrodanti dramos kilmę iš pasaulietinių reginių, kuriuos netiesiogiai veikė vediškų himnų ir ritualų kultūra[17]. Tokią dramos sklaidos perspektyvą, anot Horscho, be kita ko, sugestijuoja ir lingvistinis prakritinės žodžių *nāṭaka* ir *nāṭya* kilmės argumentas.

Reikia pastebėti, kad literatūrinių dialektų (*prākṛta*) vartojimas klasikinėse sanskrito dramose ne vienam tyrinėtojui buvo tapęs svariu argumentu, leidžiančiu metodologiškai pagrįsti pasaulietinę dramos kilmę. Šia prasme Horscho metodologinės prieigos nedaug kuo skyrėsi

---

[11] Hillebrandt, 1914, 22.

[12] Konow, 1920, 42 ir t.

[13] Hillebrandt, 1914, 27.

[14] Winternitz, 1922, 180; taip pat „Dialog, ākhyāna und Drama in der indischen Literatur", WZKM 23, 1909, 102 ir t.

[15] Winternitz, 1922, 180.

[16] P. Horsch, 1966, 321–329.

[17] *Ibid.*, 326.

nuo Keitho, maniusio, esą „galima pagrįstai manyti, jog tik epų recitavimo susiliejimas su ritualiniu [mahāvratos] veiksmu pagimdė dramą". Kiek kritiškiau Horschas žvelgė į pastarojo bandymą eiliuotą ir prozos tekstą atitinkamai sieti su epų rečitatyvais bei ritualinėmis varžybomis[18]. Be šių mokslininkų, prākṛtų argumentu, neva įrodančiu tiesioginę protovediškos kultūros įtaką dramos susiformavimui, mėgino remtis I. Shekharas[19], tačiau ilgainiui buvo prieita prie nuomonės, kad prākṛtų vartojimą klasikiniame teatre sąlygojo aktorių priklausomybė žemesniems socialiniams sluoksniams[20], todėl šis argumentas tik netiesiogiai gali būti siejamas su dramos ištakų problema.

Nesunku pastebėti, kad klausimą apie pasaulietines ir religines sanskrito dramos ištakas sąlygojo indologų pastangos dramos tradiciją susieti su tariamai priešiškomis intelektualiomis vedine ir epine kultūromis. Ilgainiui, kaip jau matyti iš Hillebrandto, Konowo bei Horsho samprotavimų, dramos kilmės diskusija pakrypo naujų metodologinių prieigų paieškų linkme ir virto ginču tarp dramos kaip sakralaus ar profaniško kultūros fenomeno idėjos apologetų – problema, kurios formulavimui nemažos įtakos turėjo Vakarų religijos studijoje įsigalėjusi dualistinė ritualinės kultūros reiškinių samprata, labai dažnai ydingai taikyta ir Indijos religijos studijose. Todėl verta įsiklausyti į Kuiperio panašių problemų kėlimo metodologines prielaidas, kuris teigia, jog „klaidinga būtų manyti, kad viską, kas nepriklauso Vedų literatūrai, galima priskirti... „liaudies kultūrai". Geriausiu atveju tai galėtume įvardyti kaip „profaniška", jeigu to nelaikysime kategorija, kuri esmiškai atskiria ir supriešina su tuo, kas „sakralu"[21].

Tai, kad radikaliai dualistinė „profaniškumo" ir „sakralumo" samprata, vyravusi religinės kultūros tyrinėjimuose, darė betarpišką įtaką ir sanskrito dramos problemoms, geriausiai liudija diskusijos dėl vidūṣakos personažo, kurio ištakų paieškos turėjo lemiamos reikšmės ir vis naujų dramos kilmės hipotezių pagrindimui.

Nuo pat pradžių daugiausia keblumų vidūṣakos problemoje kėlė išankstinis tyrinėtojų įsitikinimas, esą funkcija, kurią jis atlieka klasikinėse dramose, verčia manyti jį esant juokdariu. Tokios prielaidos paskatintas, Pischelis vidūṣakos komišką prototipą teigė suradęs Indijos marionečių teatro tradicijoje, iš kurios, anot indologo, gimė ir plėtojosi sanskrito drama[22]. Tai, Pischelio nuomone, patvirtina ir kito dramos veikėjo – *sūtradhāros,* – kurį jis tapatino su „siūlo laikytoju", vaidmuo joje[23]. Tačiau, nors panašiai kaip Lüderso šešėlių teatro teori-

---

[18] Keith, 1924, 72.

[19] I. Shekhar, 1960, 120: „galime spėti, kad pirmųjų teatro spektaklių kalba dažniausiai buvo prākṛtai, o sanskritą dramaturgai prisiminė tada, kai į dramos kūrinį buvo įvesti brahmanai, o žiūrovu tapo išsilavinusi publika".

[20] Kuiper, 1979, 113.

[21] *Ibid.*, 114.

[22] Pischel, 1900, *passim.*

[23] Tokį žodžio *sūtradhāra* skaitymą, anot Pischelio, „sugestijuoja *Mahābhāratos* 3.31.22; 5.39.1". Feistelis (1969, 34) cituoja *Vākyapadīyos* (VII a.) 3.4, kur marionečių spektaklis vadinamas *yatra*, o marionetė – *yatrapuruṣa*. Toje pačioje vietoje aptinkamą *sutradhāra* Feistelis taip pat linkęs laikyti lėlių teatro aktoriumi. Thieme (1966, 32), S. K. Chatterji (in *Indian Drama*, Delhi, 1956. Introduction, 6) palaikė Feistelio nuomonę, tačiau *sutradhāra* vertė „matuotoju" (plg. Rangacharya (1967), 36) arba „*sūtrų* laikytoju", kur jis seka L. Renou („La recherche sur le théâtre indien depuis 1890", *Extrait de 'Annuaire 1963–1964*, Ecole pratique des hautes Etudes, IVe section, sciences historiques et philologiques, 33, nuor. 4: „[Pāṇinio minimų] *Naṭasūtrų* mokymo žinovas").

ja[24] ar ankstyvųjų dramos formų kildinimas iš elementariausios vienaveiksmės monodramos (*bhāṇa*)[25], Pischelio spėjimai nesukėlė didesnės diskusijos, vidūṣakos nevienareikšmiškumas inspiravo vis naujas tyrinėtojų įžvalgas, susijusias su jo kilme.

Vienas mėginimų netiesiogiai pagrįsti vidūṣakos personažo kilmę priklauso Hermannui Reichui[26], išplėtojusiam A. Weberio[27] ir E. Windischo[28] iškeltą hipotezę apie Graikijos teatro įtaką sanskrito dramos atsiradimui, kurią lėmė Graikijos mimų migracijos teorija. Nors Jacobis, Pischelis, Schroederis ir Lévis, reaguodami į pastarųjų tyrinėtojų išsakytas idėjas, jau buvo atkreipę dėmesį į samprotavimų dėl graikų įtakos sanskrito dramai nepagrįstumą, Reichas savo pantomimos teatro istorijoje pateikė naujų šias įtakas įrodančių prielaidų. Svarbiausia iš jų tapo graikų ir romėnų pantomimos panašumas į Indijos dramos *prakaraṇos* žanrą, leidęs Reichui graikų mimą tapatinti su *prakaraṇų* vidūṣaka, neteikiant didesnės svarbos vidūṣakos ir graikų juokdario mimo statusų dramoje skirtumams. Kita vertus, neturėdamas tiesioginių graikų dramos įtakos indų scenai įrodymų ir pripažindamas, kad graikų mimo migracijos teorija šiuo atveju taikytina tik netiesiogiai, Reichas neabejojo tuo, kad abiejų teatro tradicijų panašumai be jokios abejonės liudija glaudžias tarpusavio įtakas[29].

Nors akivaizdu, kad spekuliatyviose Pischelio bei Reicho teorijose vidūṣakos personažas buvo tik parankus argumentas savoms hipotezėms pagrįsti, sykiu paaiškėjo, jog vidūṣakos studijos gali turėti nemažos įtakos gilesniam sanskrito dramos ištakų pažinimui. Tai savo ruožtu paskatino vidūṣakos tyrinėtojus ieškoti paties personažo ištakų, todėl dėsninga, kad iš pat pradžių jos buvo siejamos su jo, kaip juokdario, funkcija klasikinėse dramose.

Klasikinėse dramose iš tiesų pabrėžiamas vidūṣakos nerangumas ir žioplumas, išryškėjantis tokiose situacijose, kur herojaus sėkmė priklauso nuo jo vieno, tačiau jis, dažniausiai dėl perdėto plepumo, nesugeba įvertinti padėties ir įstumia savo draugą į bėdą, dėl ko kitų personažų neretai pavadinamas *mūrkha* arba *vaidheya*, „kvailiu“[30].

---

[24] H. Lüders, „Die Śaubhikas“, *Sitzungsberichte der Königlische Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 33, 1916, 698 ir t.; *Philologica Indica*, 391 ir t.

[25] D. R. Mankad, *The Types of Sanskrit Drama*, Karachi, 1938, 136 ir t. Plg. G. T. Deshpande in *Indian Drama*, 1956, 17.

[26] H. Reich, *Der Mimus* I, Berlin, 1903, *passim*.

[27] A. Weber, *Indische Studien* 2, 148 ir t.; *Indischen litteratur Geschichte*, Berlin, 1876, 224; „Die Griechen in Indien“, *Sitzungsberichte de Berliner Akademie*, 1890, 920 ir t., kur autorius išreiškė mintį, kad spektakliai, vaidinti graikų ambasadorių dvaruose užkariautuose Baktrijos, Pandžabo ir Gurzato regionuose, galėjo turėti įtakos indų dramos atsiradimui.

[28] E. Windisch, *Der griechische Einfluss im indischen Drama*, Berlin, 1882; *Geschichte der Sanskrit Philologie*, 2 t. (1917–1920), 398 ir t. Jo nuomone, graikų teatro idėjas po visą pasaulį, taip pat ir Indiją, paskleidė klajojantys mimai.

[29] Kitu, taip pat menkai pagrįstu argumentu buvo tapusi Indijos scenoje naudojama uždanga, vadinama *yavanikā*. Tai, kad žodžiu *yavana* Indijoje tuo metu buvo vadinami užsieniečiai, be kita ko ir persai, Reichą paskatino daryti išvadą, kad *yavanikā* yra neautentiška indų teatro detalė, o perimta iš antikinės scenos. Ilgainiui buvo įrodyta, kad graikų ir romėnų teatre apskritai nebuvo naudojama jokia uždanga, o terminas *yavanikā* veikiausiai buvo siejamas su iš Persijos atvežama medžiaga, iš kurios buvo siuvamos scenoje naudotos uždangos. Žr. S. K. De, „The Curtain in Ancient Indian Theatre“, *Some Problems of Sanskrit Poetics*, Calcutta, 1959; K. Kartunen *passim*.

[30] Žr. Kuiper, 1979, 206; G. K. Bhat, *The Vidūṣaka*, Ahmedabad, 1959, 171.

Tokia vidūṣakos kaip dramų juokdario samprata sąlygojo kai kurių tyrinėtojų pastangas šio personažo ištakų ieškoti dvarų kultūroje. Nors jau Keithas[31] pastebėjo, kad epuose, kuriuose išsamiai aprašomas dvarų gyvenimas, nėra užuominų apie karaliaus juokdarius, ką patvirtina ir Kautalyos *Arthaśāstroje* pateikiami profesijų sąvadai, kuriuose neminimi tokios profesijos atstovai, Bhatas[32], o vėliau ir Dasgupta[33] laikėsi nuomonės, esą tekstų liudijimai rodo, jog karalių dvaruose buvo įprasta laikyti profesionalius juokdarius. Be kita ko, vienu rimčiausiu argumentu tokiems samprotavimams pagrįsti neretai tapdavo Sāgaranandino (1200–1250) *Nāṭakalakṣaṇaratnakośoje* minimas *rājya–vidūṣaka*[34], „dvaro vidūṣaka ", nors akivaizdu, kad personažo funkcijos aiškinimas remiantis šia užuomina yra ne kas kita, kaip tautologija.

Vidūṣakos, kaip dvaro juokdario, argumentams antrino Bhato pastebėjimas, kad jis yra vienintelis personažas scenoje, kuris, kaip liudija *Nāṭyaśāstra*, į valdovą kreipiasi kaip į sau lygų pašnekovą "drauge" (*vayasya*). Šios *Nāṭyaśāstroje* fiksuotos taisyklės imama nepaisyti tik vėlyvosiose dramose, kur vidūṣaka kreipiasi į valdovą „viešpatie" (*deva*) tarsi tarnas[35]. Tokio vidūṣakos statuso dramose atitikmuo yra ir Vātsyāyanos *Kāmasūtroje*, kur vidūṣaka kartu su viṭa ir pīṭhamarda yra rafinuoto miestiečio (*nāgaraka*) pasilinksminimų bičiuliai[36]. Tačiau nesunku pastebėti, kad, nors remiantis šiais tekstais ir galima įrodyti vidūṣakos ir nāgarakos, kuris kaip ir dramos herojus neretai vadinamas nāyaka, panašumą į vidūṣakos ir nāyakos santykius, tai nepaaiškina vidūṣakos funkcijos dramose, kur jis yra herojaus aspiracijas ir tikslus žlugdantis personažas, bei jo kaip brahmano statuso.

Metodologiškai naują vidūṣakos problemos tyrinėjimų kryptį ženklina mėginimai šio personažo, o kartu ir sanskrito dramos kilmę išsiaiškinti atsižvelgiant ne tik į jo pobūdį dramos spektaklyje, bet ir į atliekamą funkciją ritualiniame dramos prologe (*pūrvaraṅga*). P. Thieme[37] ir H.-O. Feistelis[38] neabejotiną vidūṣakos komiškumą mėgino pagrįsti atkreipdami dėmesį į vieną iš pūrvaraṅgos dalių – trigatą, – kurioje vidūṣaka itin darkyta ir nelogiška kalba užmezga trupės vadovo (*sūtradhāra*) akivaizdoje pokalbį su jo asistentu (*pāripārśvika*). Šis pastebėjimas tyrinėtojus paakino *trigatą* ir kitą pūrvaraṅgos dalį, kurioje jis pasirodo, – prarocaną – laikyti profaniniu ritualu[39], o vidūṣaka kildinti iš pasaulietinės dramos, apie kurią neliudija jokie šal-

---

[31] Keith, 1924, 28.

[32] Bhat, 1959, 25.

[33] Dasgupta, 1962, 640–641.

[34] *Nāṭakalakṣanaratnakośa* 2014.

[35] Bhat, 1959, 183, plg. *Nāṭyaśāstra* 19.16.

[36] *Kāmasūtra* 1.4.21; 1.5.37; 6.1.8–9; 6.1.22–23; taip pat *Agnipurāṇa* 339.39.

[37] P. Thieme, „Das indische Theater", *H. Kindermann. Fernöstlisches Theater*, Stuttgart, 1966, 40. Thieme mėgino logiškai rekonstruoti ankstyviausias dramos formas remdamasis dramos kilmės iš šokio, pantomimos ir šešėlių teatro teorijomis. Jo manymu, dramos gimimą, viena vertus, sąlygojo pasaulietiniai spektakliai, kuriuose, nenaudojant šokio ir muzikos, buvo pasakojamos profaniškos istorijos, o kita – šokio ir šešėlių teatro dramos, kurioms būdingi religiniai motyvai.

[38] H.-O. Feistel, *Das Vorspiel auf dem Theater, Ein Beitrag zur Frühgeschichte des klassischen indischen Schauspiels*, Tübingen, 1969, 113–131.

[39] Thieme, 1966, 40; plg. Feistel, 1969, 116.

tiniai, ar net iš liaudies teatro mimo[40]. Tokia prielaida, kaip, beje, ir klaidingas įsitikinimas, kad *Nāṭyaśāstroje* neužsimenama apie vidūṣakos funkciją spektaklyje[41], vertė Thieme'ę daryti prielaidą, jog pradžioje vidūṣaka buvo vienas trupės narys, tačiau nedalyvaudavo spektaklyje, o jo funkcija apsiribodavo vaidmeniu pūrvarāṅgoje[42]. Tačiau dėl istorinių duomenų trūkumo Thieme'ei nepavyko paaiškinti priežasčių, dėl kurių vėliau vidūṣakos tapo vienu pagrindinių personažų.

Mėgindamas išspręsti šią problemą Feistelis[43] spėjo, esą tai sąlygojo istorinė dramos raida, kai ilgainiui nykstant pūrvarāṅgai, *trigata* buvo transformuota ir tapo dramos prologu (*āmukha*)[44]. Tačiau tokia Feistelio hipotezė, iš dalies pateisinusi vidūṣakos atsiradimą prologe, nedaug kuo skyrėsi nuo Thieme spekuliacijų. Rimtai abejoti šios išvados pagrįstumu vertė tas faktas, jog prologe vidūṣaka nėra vienintelis personažas: neretai vietoje jo tokią funkciją atlikdavo pagrindinė aktorė (*nāṭī*) arba kitas trupės narys. Taigi vidūṣakos tapimo vienu iš pagrindinių personažų klausimas liko atviras.

Apžvelgdami vidūṣakos personažo sukeltą polemiką galime pastebėti, kad daugelio šių mokslininkų išsakytos nuomonės rėmėsi panašiomis metodologinėmis traktuotėmis, pasižyminčiomis nekritišku požiūriu į vidūṣaką, kaip juokdario, charakterį, kurį lėmė jo vieta klasikinėje dramaturgijoje. Todėl nenuostabu, kad kitą šios diskusijos etapą kaip tik ženklino kritiškas tokių nuostatų įvertinimas, skatinęs tyrinėtojus atidžiau pažvelgti į tradicinius dramos traktatų liudijimus apie vidūṣaką, kuriuose akivaizdžios jo sąsajos su ankstyvosiomis ritualinės dramos formomis. Į tai dėmesį jau buvo atkreipę Thieme ir Festelis, tačiau būtent klaidingos metodologijos taikymas leido jiems išvengti klausimo, kaip vidūṣakos personažo transformacijos atskleidžia ankstyvosios mažiausiai pažįstamos teatro tradicijos pobūdį ir vėlesnę jos raidą.

Reziumuodami iki šiol apžvelgtas dramos kilmės teorijas turime pastebėti, kad daugelis jų veikiau panėšėja į spekuliatyvius samprotavimus nei hipotezes. Kaip jau ne kartą minėjome, tokių nuostatų nepagrįstumą visų pirma lėmė ydingos dramos ištakų tyrinėjimo metodologinės nuostatos, kurios dažniau remdavosi tam tikrais tiesiog iš Vakarų dramos studijų perkeltais teoriniais modeliais, nei Indijos dramos menui skirtų tekstų argumentais. Tačiau nemažos įtakos tokioms spekuliatyvioms teorijoms turėjo ir tekstinės užuominų apie ikiklasikines dramos formas interpretacijos, kurias savo ruožtu inicijavo bandymai aptikti ankstyviausius bei patikimesnius nei gana vėlyvi dramos traktatai liudijimus apie dramos meną.

---

[40] M. Schuyler, „The origin of the vidūṣaka and the Employment of this character in the plays of Harsadeva", *Journal of the American Oriental Society*, 20, 338; Hillebrandt,1914, 36; Konow, 1920, 14 ir t.

[41] Tam prieštarauja *Nāṭyaśāstros* 19.17–18.

[42] P. Thieme, 1966, 53; plg. Feistel, 1969, 105, 125.

[43] Feistel, 1969, 125.

[44] *Nāṭyaśāstra* 22.28

***

Bene didžiausią impulsą sanskrito dramos ištakų ieškoti ikiklasikinėje dramos tradicijoje suteikė didžiųjų Indijos gramatikų Pāṇinio ir Patañjalio užuominos apie savitas teatro meno formas. Tekstiniai šių liudijimų aiškinimai paskatino atsirasti ne vieną naują dramos kilmę pagrindžiančią teoriją, kurias siejo bendras įsitikinimas, jog Patañjalio tekste užfiksuotas vaišnaviškos mitologijos motyvas, kaip Kṛṣṇa nužudo Kamsą ir nubaudžia Balį, liudija sanskrito dramos ištakas slypint vaišnaviškame kulte.

Patañjalio *Mahābhāṣyoje* (II a. pr. Kr.) pateikiamą Pāṇinio *Aṣṭādhyāyī* 3.1.26 sūtros komentarą iliustruoja pasakojimas apie *śaubhikų*, *citrų* ir *granthikų* (šie terminai kelia daugiausia problemų, todėl joms priskiriamos konotacijos indologų diskusijose varijuoja) inscenizuojamas vaišnavų legendas. Jeigu su šiomis kategorijomis būtų susidurta kokiame nors kitame veikale, o ne gramatikoje, galbūt jų aiškinimas nebūtų kėlęs tiek problemų, tačiau lingvistinių spekuliacijų kontekstas sąlygojo ypatingą jų nevienareikšmiškumą, inspiravusį daugybę nuomonių apie Patañjalio laikų teatro pobūdį.

Šioje pastraipoje gramatikas pateikia pavyzdį, kaip logiškai taisyklingai turėtų būti vartojamas veiksmažodžių su priesaga *-aya-*, išreiškiančių praeities įvykius, esamasis laikas. Tam Patañjalis pasirinko *śaubhikų* pavyzdį, kadangi iš jų scenos meno galima geriausiai spręsti, kaip tokie praeities įvykiai perteikiami:

> Tačiau kaip yra [vartotinas] esamasis laikas tokiuose pavyzdžiuose, kaip: '*kaṃsaṃ ghātayati, baliṃ bandhayati*', Kaṃsa nužudytas ir Balis nubaustas anksčiau? Čia jis taip pat [vartojamas] taisyklingai. Kaip? Pirma, sakoma, kad žmonės, vadinami *śobhanikomis*, pasakoja, kaip nužudomas matomas Kaṃsa ir pasakoja, kaip nubaudžiamas matomas Balis. [Tai atliekama] *citrų* pagalba. Kaip? Būtent *citros* leidžia matyti, kaip užsimojama smūgiui ir kaip jis smogiamas, kaip moterys tąso Kamsą pirmyn ir atgal. O kaip *granthikų* atveju, kur suvokimą įgalina tik žodžių *gaḍu*? Recituojant jų gyvenimo įvykius nuo gimimo iki mirties, jie priverčia pasirodyti realias būtybes, priklausančias sąmonės sferai – ne ką kita, o realias būtybes, kadangi [žiūrovas] mato [jų] grupuotės. Vieni jų tampa Kaṃsos šalininkais, kiti – Vāsudevos. Jie net pasirenka skirtingas spalvas. Vieni jų esti raudono veido, kiti – juodo. Ir net žmonės suvokia tris [gramatines] laiko formas: „Eime, Kaṃsa turėtų būti nužudytas!" „Eime, Kaṃsa bus nužudytas!" „Ko ten eiti? Kaṃsa [jau] nužudytas[45].

---

[45] Versta iš *The Vyākaraṇa Mahābhāshya of Patanjali*, 2nd rev. ed. by F. Kielhorn, Bombay, 1892–1906, 2, 2, 36:

Iha tu kathaṃ vartamānakālatā kaṃsaṃ ghātayati baliṃ bandhayatīti cirahate kaṃsa cirabaddhe ca balau. atrāpi yuktā. katham. ye tāvad ete śobhanikā nāmaite pratyakṣaṃ kaṃsaṃ ghātayanti pratyakṣaṃ ca baliṃ bandhayantīti. citreṣu katham. citreṣv apy udgūrṇā nipatitāś ca prahārā dṛśyante kaṃsakarṣanyaś ca. granthikeṣu katham yatra śabdagaḍumātram lakṣyate. te 'pi hi teṣām utpattiprabhṛty ā vināśād ṛddhīr vyācakṣāṇāh sato buddhiviṣayān prakāśayanti. ātaś ca sato vyāmiśrā hi dṛśyante. kecit kaṃsabhaktā bhavanti kecid vāsudevabhaktāḥ. varṇānyatvam khalv api puṣyanti. kecid raktamukhā bhavanti kecit kālamukhāḥ. traikālyaṃ khalv api loke lakṣyate gaccha hanyate kaṃsaḥ. gaccha ghāniṣyate kaṃsaḥ. kim gatena hataḥ kaṃsa iti.

Kielhorno tekste minima diskutuotino termino forma – *śobhanika*, tačiau šiuolaikinėje Patañjalio komentatoriškoje tradicijoje yra įsigalėjęs kitas jo ortografinis variantas – *śaubhika*, – turintis tas pačias konotacijas.

Indiška Patañjalio pastraipos komentavimo tradicija, nuo Kaiyaṭos, Helarājos, Nāgojī Bhaṭṭos iki Haradattos, rėmėsi gana vėlyvu jų pirmtako VII a. gramatiko Bhartṛhario *Mahābhāṣyadīpikos* tekstu. Pats Bhartṛharis kitame savo traktate *Vākyapadīya* užsimena, kad aštuoni šimtmečiai, kurie jį skiria nuo Patañjalio, ženklina beveik visišką tradicijos trūkį, o jis pats su Patañjalio mokymu susipažino iš savo mokytojo turėtos vienintelės Pietų Indijos *Mahābhāṣyos* rankraščio kopijos. Tad galima pagrįstai abejoti, ar minėtiems komentatoriams, įskaitant ir patį Bhartṛharį, buvo prieinamas neiškraipytas *Mahābhāṣyos* tekstas.

Šiuolaikinę Patañjalio komentavimo istoriografiją XIX a. pradėjo Albrechtas Weberis[46], pirmasis pareiškęs, esą Patañjalio citata yra vienas svariausių argumentų indų dramos ištakų ieškoti krišnaitų spektakliuose. Weberio nuomone, *Mahābhāṣya* liudija apie tris dramos praktikos tipus, kuriuos sugestijuoja scenos atlikėjų – *śaubhikų*, *granthikų* ir *citrų* – funkcijos gyvai perteikiant praeities įvykius. Savo idėją indologas grindė įsitikinimu, jog terminu *śaubhanika* gramatikas neabejotinai vadina vaišnavų pasakojimus vaidinusius aktorius, *citromis* – paveikslus, kuriais šios legendos vizualizuojamos, o *granthikomis* – rapsodus, kurie, pasidaliję į Kaṃsos ir Vāsudevos šalininkų grupuotes, recituodavo pasakojimą. XIX a. šią *Mahābhāṣyos* vietą panašiai interpretavo ir tokie indologai kaip R. G. Bhandarkaras[47] bei S. Lévis[48], o apogėjų Weberio hermeneutinė mokykla pasiekė Arthuro Berriedale Keitho, paskelbusio daugybę straipsnių šia tema, teorijoje, kuri išsamiausiai buvo pristatyta 1924 m. išleistoje studijoje „Sanskrito drama“[49].

Keithui *Mahābhāṣyos* teksto liudijimai yra savotiškas išeities taškas, kuris leido indų dramos kilmę sieti su agrariniu ritualu. Jo metu yra sunaikinama senoji ir jos vietą užima naujoji agrarinė dvasia. Diskutuotiną pastraipą tyrinėtojas laikė tokių ritualų, kuriuose minėtus vaidmenis atlieka atitinkamai Kaṃsa ir Kṛṣṇa -Vāsudeva (legendos apie Balį indologas net nemėgina interpretuoti), liudijimu[50]. Keitho manymu, panašiam modeliui paklūsta ir vedinės *mahāvratos* apeigos – veikiausiai pati ankstyviausia tokios priešpriešos forma, – kur baltaveidis vaišjas varžosi su juodaveidžiu šūdra dėl saulės.

Terminas *śaubhika*, kuriuo Patañjalis vadina vaišnaviškų legendų atlikėjus, anot Keitho, liudija, jog tai veikiausiai būta pantomimos spektaklių. Savo išvadą indologas argumentuoja tuo, kad klasikinės sanskrito dramos aktoriai niekada nevadinami *śaubhikomis*, todėl esą galima pagrįstai manyti, kad ir Patañjalio epizoduose jų negalima laikyti „aktoriais“. Neįžvelgdamas jokio ryšio tarp *śaubhikų* ir *citrų*, Keithas atkreipė dėmesį į plastinės *śaubhikų* vaidybos sąsajas

---

[46] A. Weber, *Indische Studien* 13, 487–496.

[47] Sir R. G. Bhandarkar, *Indian Antiquary*, 3, 1874, 14–16.

[48] Lévi, 1890, 314–316.

[49] A. B. Keith, „The Child Kṛṣṇa“, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1908, 169–195; „The Origin of the Indian Drama“, *Zeitschrift des deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 61, 1910, 534 ir t.; „The Vedic Akhyana and the Indian Drama“, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1911, 979–1109; „The Origin of Tragedy and the Akhyana“, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1912, 411–438; „The Çaubhikas and the Indian Drama“, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, I, pt.4, 1920, 27–32; Keith, 1924, *passim*.

[50] Keith, 1924, 37.

su garsiniu *granthikų* atlikimu, teigdamas, jog būtent šių esminių dramos elementų egzistavimas akivaizdžiai liudija indų dramos užuomazgas atsiradus Patañjalio laikais.

1916 m. Heinrichas Lüdersas, oponuodamas Weberio ir Keitho išsakytoms nuomonėms, pateikė visiškai naują *śaubhikų* problemos spendimą, kurio išvados leido tyrinėtojui Patañjalio *śaubhikas* sieti su šešėlių teatro aktoriais[51]. Pirmiausia tyrinėtojas atkreipė dėmesį į *śaubhikų* ir *citrų* santykį scenoje, kurio Keithas niekaip nemėgino aiškinti. *Kaṃsaṃ ghātayati* Pāṇinio 3.1.25 šlokoje, kurią Patañjalis interpretuoja kaip *kaṃsavadhanaṃ ācaṣṭe*, „jis pasakoja Kaṃsos nužudymą“[52], Lüdersas laikė įrodymu, jog tokį pasakojimą, kurį papildydavo vizualus Kaṃsos vaizdavimas, atlikdavo *śaubhikos*. Vienintelė Indijos teatro forma, anot Lüderso, sintezuojanti pasakojimą ir vizualų veiksmą, yra šešėlių teatras, todėl *śaubhikas* galima pagrįstai laikyti šešėlių teatro aktoriais[53].

Antrindamas Weberiui, Lüdersas pritarė nuomonei, esą *citros* yra pasakojimą iliustruojanti vizuali medžiaga, ką savo ruožtu liudija ir termino *citra* interpretacija gramatinėje Patañjalio konstrukcijoje: veiksmažodis *ghātayati*, „pasakoja“, verčia daryti prielaidą, kad *citras* aiškindavę recituotojai, kadangi patys paveiksłai negali „pasakoti“ Kaṃsos nužudymo. Taigi Lüderso įsivaizduojama Patañjalio laikų dramos forma atrodė taip: scenoje pasakotojai (*śaubhikos*), panašiai kaip šešėlių teatro aktoriai, recituodavo balades ir, rodydami piešinius, vizualiai komentuodavo recituojamą naratyvą. Vėliau tokią *śaubhikų* traktuotę palaikė ir Winternitzas, teigęs, kad *citrų* vaizduojamų istorijų aiškinimas buvo įprastas *śaubhikų* profesinis užsiėmimas.

Trečiąjį problemos tyrinėjimo etapą sąlygiškai ženklino Alfredo Hillebrandto[54] 1918 m. paskelbta šešėlių teatro teorijos kritika. Hillebrandtas, kritiškai vertindamas spekuliatyvius ir *Mahābhāṣyos* komentatorių argumentais neparemtus Lüderso teiginius, pritarė, kad *śaubhikomis* Patañjalis vadino pasakotojus. Iš tiesų, Lüderso išvadų nepagrįstumą lėmė tai, kad savo straipsnyje jis tegalėjo nurodyti vieną vienintelį atvejį Indijos literatūroje, kur terminas *śaubhika* ženklina šešėlių teatro aktorių[55], juoba neatsižvelgdamas į tai, kad cituojamą šaltinį nuo Patañjalio skiria daugiau nei tūkstantmetis. Hillebrandtas savo ruožtu rėmėsi Haradattos komentaru – smarkiai pervertindamas jo autoritetingumą, – kuriame *śaubhika* apibrėžiamas taip: *kaṃsaghātānukāriṇām naṭānām vyākyānopādhyāyas*, „aktorių, pamėgdžiojančių Kaṃsos nužudymą, mokytojai“. Interpretuodamas šį apibrėžimą, Hillebrandtas priėjo prie išvados, jog *śaubhikos* buvo ne kas kita, o spektaklių režisieriai, mokę aktorius vaidmenų recitavimo,

---

[51] H. Lüders, „Die Śaubhikas“, *Sitzungsberichte der Königliche Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 33, 1916, 698–736, straipsnis su papildymais ir nuorodomis perspausdintas *Philologica Indica*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1940, 391–428, 788.

[52] Weber, *Indische Studien* 13, 354.

[53] Lüders, *Philologica Indica*, 413 ir t.

[54] A. Hillebrandt, „Zur Geschichte des indischen Dramas“, *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 72, 1918, 227–232.

[55] Lüders, *Philologica Indica*, p. 788, nuor. 427. Čia autorius cituoja Somadevasūriui (X a.) priskiriamą komentarą traktatui *Nītivākyāmṛta*.

aiškindavę jiems pjesę ir spektaklio pradžioje pristatydavę žiūrovams spektaklio siužetą, kaip kad vėliau, klasikinėse dramose, tai darydavo *sūtradhāra* arba *sthāpaka*.

Į diskusiją įsitraukęs Maurice Winternitzas straipsnyje „Kṛṣṇa-dramen"[56] išreiškė abejonę, ar minimoje *Mahābhāṣyos* pastraipoje apskritai kalbama apie dramos meną. Winternitzas, prisidėdamas prie Hillebrandto kritikos šešėlių teatro atžvilgiu, laikė neįtikinamu pasakymą, kad *śaubhikomis* buvo vadinami aktoriai. Kita vertus, indologas nepritarė ir Hillebrandto traktuotei, esą *śaubhikos* atlikdavę *sūtradhāros* funkcijas. Winternitzo manymu, termino *śaubhika* reikšmę galima paaiškinti per *citrų* ir *granthikų* funkcijas. Jeigu žodis *granthika* ženklina recituotojus iš knygos (*grantha*), tai *śaubhikos* yra recituotojai, kurių priemonių Patañjalis nenurodo. Taigi terminas *citra* (kurį indologas taip pat vertė „paveikslas"), veikiausiai išreiškia recitavimo priemonę, kuria naudojosi gramatiko neįvardyti recituotojai. Labiausiai tikėtina, teigia Winternitzas, kad *citras* kaip priemones naudojo *śaubhikos*. Tokia Winternitzo interpretacija leidžia kalbėti apie dvi, o ne tris, kaip manė Weberis, sceninės praktikos formas, neturinčias nieko bendro su dramos spektakliais: *śaubhikų*, kurie recituoja rodydami piešinius, ir *granthikų*, kurie recituoja tik žodžiu.

Taigi, Winternitzo nuomone, Patañjalio tekstas teliudija faktą, kad II a. pr. Kr. viso labo egzistavo vaišnavų mitologinė literatūra, kurios tekstus viešai recituodavo dvi pasakotojų grupės. „Taigi griūna bet kokia galimybė *Mahābhāṣyos* pagrindu įrodyti indų dramos ištakas, – teigia Winternitzas, pridurdamas: – juo labiau yra nepagrįstas Patañjalio citavimas, mėginant įrodyti, kad indų drama kilo iš Krišnos kulto."

Kiek vėliau prie šios hermeneutinės problemos grįžo S. N. Dasgupta[57], pamėginęs sintezuoti savo pirmtakų išsakytas idėjas. Pritardamas Hillebrandto nuomonei, esą *śaubhikomis* buvo vadinami aktorių mokytojai, Dasgupta įžvalgiai pastebi, kad žiūrovų akivaizdoje paveikslus (*citra*) rodė ne patys *śaubhikos*, o jų mokiniai (*naṭos*). Dasgupta nesiėmė spręsti klausimo, kurį vėliau išplėtojo Heinas, kaip suderinti paveikslų rodymą ir šokio bei vaidybos elementus teatre, ir savo teiginį suformulavo gana aptakiai – esą, „vis dėlto *granthikos* neretai ne tik recituodavo, bet ir vaidindavo"[58]. Pabrėždamas vaidybos elementų svarbą Patañjalio laikų scenoje, Dasgupta rėmėsi Pāṇinio liudijimais apie Šilālino ir Kṛśaśvos šokio ir aktorines mokyklas. Oponuodamas Keithui, kuris teigė, esą antagonistines grupes susidarę *granthikos*, vieni išsidažę veidus raudonai, kiti – juodai, Dasgupta, pasiremdamas Helārāja, kurį komentare *Vākyapadīyos* III.7.5 cituoja Kaiyaṭa (X a.), manė esą Patañjalis kalba ne apie *granthikų*, o aktorių scenoje, pasiskirstymą. Vadinasi, nesiimdamas spręsti dramos ištakų problemos, Dasgupta patvirtina, kad V–IV a. pr. Kr., Pāṇinio epochoje, Indijoje jau buvo žinomi dramos spektakliai, kuriuose *naṭos* vaidino naudodami ne tik plastinę, bet ir verbalią kalbą[59].

---

[56] M. Winternitz, *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 74, 1920, 118–125.

[57] S. N. Dasgupta, *Hystory of Sanskrit Literature, Classical Period*, 1946 (2nd ed. 1975), 636–641.

[58] *Ibid.*, 636.

[59] *Ibid.*, 640.

1975 m. prie šios Patañjalio pastraipos hermeneutinių problemų grįžęs Norwinas Heinas[60] daugeliu atvejų rėmėsi Dasguptos įžvalgomis. Nors tyrinėtojo pastangos buvo skirtos krišnaitų dramos istorijos studijoms, išvados, prie kurių jis priėjo, turėjo lemiamos reikšmės ir tolesniems Patañjalio bei Pāṇinio laikų sanskrito dramos formų tyrinėjimams. Kritiškai vertindamas savo pirmtakų idėjas, išsakytas diskusijoje apie *Mahābhāṣyos* pastraipą, teoretikas įvardijo svarbią metodologinę nuostatą, kuria remiantis esminės Patañjalio teksto sąvokos – *śaubhika, citra* ir *granthika*, – neturėtų būti apibrėžiamos atskirai.

Mažiausiai, anot Heino, problemų kelia *granthikų* funkcija. Beveik visi komentatoriai, pradedant Kaiyaṭa, sutinka, kad *granthikos* – tai vaišnaviškų legendų recituotojai, perteikdavę jas žodžiu, o ne pantomima, ir tuo skyręsi nuo *śaubhikų* vaidinamo Kaṁsos bei *citrų*. *Granthikų* raiškos priemonė yra žodis, todėl žodžių junginyje *śabdagaḍumātram*[61], kuriuo Patañjalis apibūdina *granthikų* techniką, – *gaḍu*, kaip teorinė kategorija, gali reikšti kitą, neverbalinės išraiškos priemonę, o ne vizualią vaidybą. Heino manymu, tai patvirtina tolesnis *granthikos* kaip *recituojančių* aktorių (*vyācakṣāṇāh*) apibūdinimas, nurodantis, kad šie kuria personažus, egzistuojančius sąmonės sferoje (*buddhiviṣayān*).

Analizuodamas terminą *śaubhika* Heinas pastebėjo, kad tokia jo forma arba artimų jai variantų aptinkama ne tik *Mahābhāṣyoje*, bet ir Somadevasūrio *Nītivākyāmṛtoje*, Rājāśekharos *Kāvyamīmāṃsoje*, *Mahāvastu* ir (tris kartus *saubhika* forma) *Arthaśāstroje*, iš kurių galima spręsti, jog terminas *śaubhika* ženklina vaidintojų trupės narius. Be to, *Arthaśāstros* 2.27.25 liudija, esą *śaubhikos* (*Mahābhāṣyoje* šis terminas figūruoja vyriškos giminės forma) savo trupėse turėjo ir moterų, kurios ir vaidindavo, ir versdavosi kurtizanių amatu[62]. Jau vien šitų *Arthaśāstros* liudijimų, anot Heino, pakanka paneigti Winternitzo teoriją, esą *śaubhikos* yra recituojantys paveikslų demonstruotojai. Kur kas labiau tikėtina, kad *Arthaśāstroje śaubhikoms* priskiriamas funkcijas galėjo šokti, dainuoti ir muzikuoti įgudę atlikėjai. Winternitzo *śaubhikos* sampratą Heinas laiko pernelyg siaura, todėl jis linkęs pritarti Lüderso įžvalgai, jog *śaubhikos* vaidindavo naudodamiesi pantomimos technika.

Heinas, mėgindamas įrodyti savo argumentų pagrįstumą, neapsiriboja rašytiniais tekstais, o sykiu analizuoja ir žinomus archeologinius duomenis. Čia jis pastebėjo, kad *śaubhikos* vardas,

---

[60] N. Hein, *The Miracle Plays of Mathurā*, Yale University Press, 1972, 240–258.

[61] Šio sando ortografija žodžių junginyje varijuoja daugelio tyrinėtojų analizėse. S. N. Dasgupta, 1975, 638, seka Nāgeśabhatos *Uddyotos* skaitymu *-gaḍḍa-*, kaip *manuṣya-saṅghātaḥ*, „žmonių minia“, tuo tarpu Heinas grįžta prie pirminio ortografinio varianto *-gaḍu-*, kuriuo rėmėsi ir Keithas.

[62] Visuose minėtuose tekstuose *śaubhika* figūruoja profesijų vardynuose greta šokėjų, dainininkų, muzikantų, oratorių, lyno akrobatų, pantomimos aktorių, imtynininkų, akrobatų, klounų ir kitų. Rājāśekhara mini *śaubhikas* kalbėdamas apie kurtizanes (*gaṇikā*) ir sąvadautojus. *Arthaśāstros* 2.27.25, skyriuje apie laisvo elgesio moterų prižiūrėtojus, atskleidžia *gaṇikų* ir *śaubhikų* profesijų ryšį, nurodydama, kad *gaṇikų* priežiūros taisyklės taip pat taikytinos ir *śaubhikų* moterims. To paties teksto 11.1.34 pastraipoje *śaubhikos* minimi tarp reginių atlikėjų, kurie gali pasėti nesantaiką tarp priešo vyresnybės, sukurstydami varžybas dėl jaunos gražuolės. *Śaubhikos* kaip vaidintojai taip pat minimi *Arthaśāstros* 7.17.34, kur sakoma, kad jie, radę praėjimą į priešo valdovo rūmus, gali sukurti priedangą įkaitams, apsimetusiems jų bendrais, pasprukti. Žr. Hein, 1972, 250–252.

be kita ko, aptinkamas ir vienoje Mathuros plokščių, kurią, remdamasis epigrafiniais duomenimis, Kṛshṇadatt Vājpeyī datavo I a. pr. Kr. Plokštės įraše minima *gaṇikā* Loṇaśobhanika, kurios dukra, kartu su motina, seserimi, dukra ir sūnumi, pastačiusi ją dievo Arhato Vardhamāno garbei[63].

Šį įrašą tyrinėti 1904 m. pradėjo Lüdersas, kuris, ne sykį grįžęs prie šios temos, galiausiai priėjo išvados, esą Loṇaśobhanika yra bendrinis žodis, neturintis nieko bendro su profesine veikla[64]. Heinas, kritikuodamas tokias Lüderso išvadas, pastebėjo, kad to laikotarpio Mathuroje buvo įprasta profesinę veiklą minėti asmens varde. Heino manymu, terminas *śaubhika* tiek *Arthaśāstroje* (2.27.25), tiek ir Loṇaśobhanikos forma Mathuros įraše išlaiko tas pačias konotacijas, todėl Loṇaśobhanika turėtų reikšti Grakščioji *śaubhika* – vardą, kurio antrasis sandas nurodo profesinę priklausomybę.

Vis dėlto vienas labiausiai diskutuotinų *Mahābhāṣyos* terminų yra *citra*. Heino pirmtakai beveik vienbalsiai sutarė, esą *citra* reiškia piešinį, paveikslą ar eskizą, tačiau, kaip taikliai pastebėjo tyrinėtojas, tokioms konotacijoms prieštarauja jo vartojimas *Nāṭyaśāstroje*, kur jam aptarti skirtas visas XXVI skyrius (*citrābhinayādhyāya*). Remdamasis Patañjalio ir *Nāṭyaśāstros* tekstų lyginamosios analizės išvadomis, indologas pasiūlo naują termino *citra* apibūdinimą – kaip elementaraus vaidybos gestais vieneto, kuris padeda žiūrovui įsivaizduoti tam tikrą daiktą, būtybę, abstrakčią idėją, epizodą ar frazę, poza ir gestu sugestijuojančią vienokią ar kitokią reikšmę[65]. Suvokiant *citrą* kaip plastinį šokio elementą (*dance-sketch*), galima pritarti Winternitzo nuomonei, jog *śaubhikos* – tai pasakotojai, naudojantys *citras* kaip priemones, tačiau nereikėtų manyti, kad tai būta paveikslų, juoba kad Patañjalio tekstas nesieja *citrų* su konkrečia scenoje vaizduojama mitologine tema, kaip antai Kaṃsos nužudymu[66].

Mahābhāṣyos tekste termino *citra* konotacijos problemą kelia frazė *kaṃsakarṣanyaś ca*, kuri sąlygojo pačius įvairiausius Lüderso skaitymo variantus[67]. Heinas šią gramatinę dilemą išsprendė remdamasis *Arthaśāstros* 2.27.25 liudijimu apie moterų dalyvavimą scenos spektakliuose. Patañjalis *-karṣaṇyas* taip pat vartoja moteriškos giminės daugiskaitos vardininko forma, sudaryta iš sudaiktavardėjusio *karṣaṇa*. Tad, nors legenda byloja, esą Kaṃsą smūgiu nubloškė

---

[63] Hein, 1972.

[64] H. Lüders, *Philologica Indica*, 422. Pirmajame šiai problemai skirtame straipsnyje („Epigraphical Notes", *Indian Antiquary*, 33, 1904, 152 ir t.) Lüdersas išreiškė mintį, kad kurtizanės vardas, kurį tuo metu buvo mėginta perskaityti kaip Leṇaśobhanika, yra bendrinis žodis, reiškiantis „olų puošėją". Vėliau, tais pačiais metais publikuotame straipsnyje („Indische Höhlen als Vernügundsarte", *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 58, 1904, 868), autorius pakoregavo vertimą, pakeisdamas jį „olų aktore" ir įžvelgdamas kurtizanės priklausomybę *śaubhikos* profesijai, apie kurią užsimenama *Mahābhāṣyos* 3.1.26. Tačiau nors Mathuros įraše minima dama yra *gaṇikā*, o šios profesijos atstovės paprastai praktikavo šokį ir kitus menus kartu su prostitucija, Lüdersas laikėsi nuomonės, esą šiame įraše kalbama apie šešėlių teatro aktorę. Vėlesnės įrašo studijos parodė, kad teisingas vardo pirmojo dėmens skaitymas yra Loṇa-, o ne Leṇa-, kas paskatino Lüdersą grįžti prie ankstesniųjų vardo traktuočių.

[65] Hein, 1972, 238–239.

[66] Plg. *Harivaṃśa* 2.89.8.

[67] Lüders, *Philologica Indica*, 413.

ir tąsė Kṛṣṇa su Balarāma, sprendžiant iš *Mahābhāṣyos* teksto, jau Patañjalio laikais jų vaidmenis scenoje atlikdavo moterys. Taigi *Mahābhāṣyos* 3.1.26 *citrą* reikia versti kaip „plastinį šokio elementą", kuris ženklina ne dailininko, o *śaubhikų* moterų kūrybą[68].

Galiausiai mėgindamas į prasminę visumą sujungti visus tris Patañjalio minimus terminus, Heinas grįžta prie *granthikos* termino, kurio interpretacijas taip pat lemia jo vartojimas kitose *Mahābhāṣyos* vietose, pavyzdžiui, komentare 1.4.29 šlokai. Čia rašoma, kad *granthikos* rodė savo meną teatre (*ranga*). Pasak *Harivaṃśos* 2.89.8, būtent *rangoje* apsarės atlikdavę *kaṃsavādhą* (legendą apie Kaṃsos nužudymą) ir kitas akiai malonias *citras*. Be to, dviejose *Mahābhāṣyos* vietose *granthika* lyginamas su *naṭa*, kuris apibūdinamas kaip „tas, kurio klausomasi". Tai, kad gramatiko epochoje terminu *nata* buvo vadinami ne pantomimos, bet scenoje vaidindavę ir kalbėdavę ar dainuodavę aktoriai, liudija *Mahābhāṣyos* 2.4.77: *agāsinnaṭaḷt*, „nata dainavo"; 1.4.29: *naṭasya śṃoti*, „klausosi *naṭos*" ir *rangam gacchanti naṭasya śrosyāmo granthikasya śrosyāma iti*, „jie eina į teatrą (*rangam*) kalbėdami: 'pasiklausysime *naṭos*, pasiklausysime *granthikos*". Šios Patañjalio užuominos leidžia manyti, kad *Mahābhāṣyoje* minimi *naṭos* yra plačiąja prasme aktoriai, inscenizuodavę tam tikrus pasakojimus žodžiu ir veiksmu[69]. Iš čia ir indologo išvada, teigianti, jog *granthika* buvo šokio dramos trupės narys, kur jo recituojamus pasakojimus šokėjai atlikdavę balsu ir plastika.

Taigi Patañjalis daug diskusijų sukėlusioje *Mahābhāṣyos* pastraipoje, anot Heino, aiškiai byloja teatro mene įprastą atlikimo formų sintezę, kai *naṭos* šoka ir dainuoja, o *granthikos* juos papildo savitais tekstų rečitatyvais. Tuo tarpu *śaubhika* veikiausiai taikytinas tokių spektaklių rengėjams, kurie, sprendžiant iš *Arthaśāstros*, buvę moterų aktorių vyrai, scenoje dažniausiai ne dramos tekstu trumpai supažindindavę žiūrovus su pasakojimo siužetu.

Galime pastebėti, kad Heino išvadų naujumą daugiausia lėmė žodžio *naṭa* reikšmė, kuri sanskrito dramos tyrinėjimuose buvo ne kartą tapusi pačių karščiausių diskusijų objektu. Hermeneutinę termino *naṭa* problemą sąlygojo Pāṇinio *Aṣṭādhyāyī* 4.3.110–111[70] užuomina į Šilālino ir Kṛśāśvos *Naṭasūtros* („*naṭoms* skirti pamokymai") ir jos sukelta polemika tarp tyrinėtojų, ar šios sūtros laikytinos vadovais šokėjams ir mimams, ar aktoriams plačiąja prasme, atitinkamai mėginančių paneigti ar įrodyti teiginį, jog Pāṇinio laikais V–IV a. pr. Kr. jau egzistavo brandi dramos tradicija[71].

Dažniausiai abejonės dėl termino *naṭa* vertimo „aktorius" rėmėsi ankstesnių teorijų nekritiška nuostata, esą Pāṇinio laikais dar nebuvo išsikristalizavusio scenos meno modelio, o jeigu toks ir egzistavo, tai tik savarankiškomis šokio, muzikos ir pantomimos formomis. *Nāṭyaśāstroje* aktoriai ne sykį vadinami *naṭa*, tačiau dėl Bharatos traktato istoriografijos painumo daugelis mokslininkų abejojo šio argumento patikimumu. Taigi klausimas, ar pagrįsta prielaida, jog Pāṇinio

---

[68] Hein, 1972, 254.

[69] *Ibid.*, 234.

[70] *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini*, ed. and transl. by Śrīśa Chandra Vasu, vols. 2, Allahabad, 1891.

[71] A. Weber, *Akademische Vorles über indische Literaturgeschichte*, Berlin, 1876; S. Konow, 1920; A.Hillebrandt, 1914; kt.

laikais terminas *naṭa* ženklino ne tiek šokėjus, kiek aktorius plačiąja prasme, o žodžiu *nāṭya* buvo vadinamas spektaklis, tipologiškai artimas vaidybinei dramai, skleidėsi vis naujų *naṭos* termino konotacijų perspektyvoje.

Kaip taikliai pastebėjo Byrskis, mokslininkai, palaikantys idėją, esą Pāṇinio *Aṣṭādhyāyī* minimos *Naṭasūtros* buvo skirtos šokėjams arba mimams, bet ne dramos aktoriams[72], neatkreipė dėmesio į tai, kad, kaip negalime įrodyti, esą *naṭa* Pāṇinio kalboje reiškia aktorių, lygiai taip pat nėra pagrindo manyti, jog šis žodis ženklina šokėją ar mimą. Byrskis savo teiginį argumentavo esą *naṭos* kaip aktoriaus reikšmę liudija senojo *Rāmāyaṇos* korpuso pastraipos II.6.14; II.67.15, kuriose greta žodžio *naṭa* minimas ir savarankiškas terminas *nartaka*, žymintis šokėją[73]. Be to, Keitho[74] bei kitų tyrinėtojų mėginimą ankstyvąsias dramos formas sieti su Patañjalio užuominomis paneigia paties Pāṇinio vartojami terminai, liudijantys, jog gramatikui buvo žinomas skirtumas tarp šokio *nṛtta* (2.3.89) ir dramos meno *nāṭya*, kas leidžia daryti prielaidą, jog V–IV a. pr. Kr. skyrėsi ne tik terminologija, bet ir meno praktikos formos[75].

Taigi *naṭos* kaip aktoriaus pripažinimas verčia manyti, kad dramos praktika, kurią fiksuoja Šilālino ir Kṛśāśvos sūtros, egzistavo jau Pāṇinio laikais ar net anksčiau. Tačiau tokia prielaida sykiu atskleidė keletą su tuo susijusių problemų. Vieną jų akcentavo dar Keithas, pastebėjęs, kad Pāṇinio terminui *naṭa* teikiama reikšmė skiriasi nuo tos, kuria jis vartojamas *Nāṭyaśāstroje*. Be to, pastarojoje nėra jokios užuominos apie sūtrų autorius Šilāliną ir Kṛśāśvą. M. M. Ghoshas, mėgindamas atsakyti į iškilusius klausimus, pateikė tokį aiškinimą. Pirma, tą požiūrį galėjo lemti prieštaravimai tarp *Naṭasūtrų* ir *Nāṭyaśāstros* teatro tradicijų; antra, visiškai tikėtina, kad tai siejasi su kūrinių ir autorių išnykimu, kas nėra retas reiškinys Indijos literatūros istoriografijoje, galiausiai tai gali liudyti profesinį dviejų konkuruojančių mokyklų priešiškumą [76].

Minimas atvejis nėra vienintelis sanskrito dramos istorijoje. Yra žinoma apie traktatą, sąlygiškai vadinamą *Ādibharata*, gvildenantį *nṛttos* ir *nṛtyos* problemas. Jis buvo parašytas vėliau nei *Nāṭyaśāstra*, tačiau su pastaruoju neturėjo tiesioginio ryšio. Jeigu pasikliausime *Nāṭyaśāstros* komentatoriaus Abhinavaguptos liudijimais, *Ādibharatos* tradicija buvo neortodoksalaus pobūdžio ir savo kilmę siejo su Umāpačiu ar pačiu Śiva[77].

Tačiau minėtos problemos sprendimas gali sugestijuoti ir visiškai priešingus argumentus. Nėra abejonių, kad *Aṣṭādhyāyī* 4.3.110–111 liudija ne apie konkrečius sūtrų autorius, bet apie

---

[72] Plg. Keith, 1924, 290.

[73] Byrsky, 1974, 19–20.

[74] Keith, 1924, 37.

[75] Žr. K. M. Varma, *Seven words in Bharata. What do they signify*, Calcutta, 1958; S. N. Dasgupta, *History of Sanskrit Literature*, 1962; S. K. De, *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta, 1954 (2nd ed.).

[76] M. M. Ghosh, „Problems of the Nāṭyaśāstra", *Indian Historical Quarterly*, vol.VI, Calcutta, 1930.

[77] S. K. De pastebi, kad *Ādibharatos* teksto metrikoje ir įžangoje minimas veikalas *Nāṭyasarvasvadīpikā*, kuris, sprendžiant iš pavadinimo, yra kito teksto komentaras. Ši pavadinimo forma liudytų apie traktatą *Nāṭyasarvasva*, kuris tad gali būti ir kitas *Ādibharatos* pavadinimas. Žr. S. K. De, „The Problems of Bharata and Ādibharata", *Some Problems of Sanskrit Poetics*, Calcutta, 1959, 16–37; taip pat P. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi, 1961.

mokyklas, siejamas su Šilālino ir Kṛśāśvos autoritetais. V. S. Agrawala pastebėjo, kad Šilālino, kaip ritualinio mokytojo, vardas minimas *Śatapathabrāhmaṇoje* (XIII.5.3.3). Tokios mokyklos egzistavimą patvirtina ir *Anupadasūtra* (6.5). Kaip žinia, Indijos literatūros tradicijoje mokyklos pavadinimą įgaudavo ir joje sukurti religiniai tekstai, todėl *Āpastambaśrautasūtroje* (VI.4.7) minima *Śailālibrāhmaṇa* taip pat sietina su Šilālino mokyklos veikla[78]. Šios nuorodos, kaip, beje, ir tai, kad *Nāṭyaśāstroje* aktoriai daugelyje vietų vadinami *śailālakomis,* t. y. Šilālino mokyklos mokiniais (su Šilālino mokyklos vardu siejama ir kita aktorių reiškiančio termino ortografinė forma *śailūṣa*, aptinkama daugelyje traktatų) yra rimtas argumentas, liudijantis Šilālino *Naṭasūtros* ir *Nāṭyaśāstros* seniausio teksto korpuso giminystę, kas savo ruožtu Agrawalą paskatino daryti prielaidą, esą Šilālino *Naṭasūtra* buvusi *Nāṭyaśāstros* pirmtakė.

Čia natūraliai iškyla klausimas, kodėl teatro tradicija po Pāṇinio, išlaikiusi Šilālino mokyklos vardą, nutyli kitą *Naṭasūtrų* autorių, Kṛśāśvą. Galima prielaida, kad tokį faktą veikiausiai lėmė gana skirtingi tos pačios teatro tradicijos mokymai. Užuomina apie Šilālino sūtromis besivadovaujančius aktorius (*śailālaka*), be Patañjalio *Mahābhāṣyos* komentaro 4.3.110 sūtrai bei 4.2.66, kur *śailālinai* vadinami *naṭomis* (...*śailālino naṭaḥ*), dar aptinkama 1892 m. Georgo Bühlerio Mathuroje rastoje akmens plokštėje[79], kur minimi Mathuros aktorių *śailālakų* sūnūs. Plokštės įrašo studijos aiškiai parodė, kad šie aktoriai priklausė patriarchalinei teatro tradiciją palaikančiai šeimai. Įdomu pastebėti, kad anksčiau aptartos kitos Mathuroje rastos plokštės įraše minima Loṇaśaubhika taip pat buvo aktorė, tačiau, kaip byloja jos socialinis statusas (vardindama savo šeimos narius, prisidėjusius prie plokštės pastatymo, ji tėvo net nemini, o apie sūnų užsimena tik po dukros), ji veikiausiai tęsė grynai matriarchalinės kurtizanės šeimos tradicijas. Taigi šis *śailālakų* ir *śaubhikų* atstovaujamų tradicijų skirtumas leidžia manyti, jog pastarieji kaip tik galėjo būti Kṛśāśvos mokymo tęsėjai[80].

Taigi Patañjalio ir Pāṇinio liudijimai apie dramos meną bei gramatikų vartojamų terminų semantikos studijos leidžia manyti, jog V–IV a. pr. Kr. Indijoje jau egzistavo išplėtota ir *Naṭasūtrose* teoriškai fiksuota vaidybinės dramos praktika. Daugeliui tyrinėtojų Patañjalio užuomina leido dramos ištakas sieti su krišnaitine drama, tačiau šiuo metu net neabejojama, kad tokia prielaida yra metodologiškai nepagrįsta, jau vien todėl, kad jos niekaip nepatvirtina daug ankstesnis Pāṇinio liudijimas apie dvi skirtingas teatro meno mokyklas, nesiejantis jų su jokia konkrečia tradicija. Tačiau, nepaisant pačių prieštaringiausių nuomonių, kurias sąlygojo hermeneutiniai gramatikų tekstų tyrinėjimai, jų išvados turėjo lemiamos įtakos ir dramos kilmės problemų sprendimui, kadangi leido aiškiai įvardyti istorinę epochą, ženklinusią ankstyvąjį sanskrito dramos etapą, ir skatino ieškoti jos susiformavimą lėmusių kultūrinių bei intelektinių veiksnių.

---

[78] V. S. Agrawala, *India as known to Pāṇini*, Lucknow, 1953, 338–339.

[79] G. Bühler, „New Jain Inscriptions from Mathurā", *Epigraphia Indica*, 1892, 371–393.

[80] Hein, 1972, 258.

***

Mus pasiekę dramaturgijos traktatai iš tiesų pateikia nepakankamai duomenų apie sanskrito dramos kilmę, todėl daugelis tyrinėtojų, kurių iškeltos idėjos buvo apžvelgtos anksčiau, dažniausiai dramos ištakas pagrindžiančių argumentų buvo linkę ieškoti tekstuose, kurie netiesiogiai atspindi teatro raidą. Gali pasirodyti keista, kad ilgą laiką palyginti mažai dėmesio buvo skiriama Bharatos *Nāṭyaśāstros* liudijimams, juo labiau kad šis dramos meno vadovas minimas beveik visose studijose, kurios sutaria jį esant ankstesniu nei visi kiti mums žinomi dramos menui skirti traktatai.

Tokio nesuinteresuotumo *Nāṭyaśāstra* priežastys yra bent dvi. Visų pirma, tokį požiūrį, be abejonės, diktavo mitologinė pirmojo traktato skyriaus, fiksuojančio dramos kilmės legendą, forma, kuri Vakarų mokslui, dėl nesunkiai įspėjamų priežasčių, ilgą laiką negalėjo kelti pernelyg didelio pasitikėjimo. Antra, tam lemiamos reikšmės turėjo nuo pat *Nāṭyaśāstros* atradimo diskutuojama šio traktato parašymo data ir akivaizdus lingvistinis bei konceptualus teksto nevienalytiškumas, pagrįstai vertęs daryti prielaidą, jog mus pasiekęs teksto korpusas klostėsi ne vieną šimtmetį ir yra kelių redakcijų rezultatas. Beveik iki šeštojo šio amžiaus dešimtmečio indologijoje dominavo nuomonė, jog Pāṇinio ir Patañjalio užuominos esti seniausi liudijimai apie ankstyvąsias teatro meno formas, todėl suprantama, kad iki 1959 m., kada Bhatas galutinai apgynė *Nāṭyaśāstros* datos svarbą diskusijoje apie sanskrito dramos kilmę[81], nuolat polemizuojama traktato istoriografija negalėjo nedaryti įtakos *Nāṭyaśāstros* tyrinėtojų keliamoms hipotezėms.

Nāṭyaśāstros studijų istorija prasidėjo 1865 m., kai teksto atradėjas F. E. Hallas pirmą kartą paskelbė keletą originalių *Nāṭyaśāstros* skyrių, įdėjęs juos kaip priedą į Dhanañjayos *Daśarūpos* (X a.) leidimą. Čia jis laikėsi nuostatos, kad Bharatai priskiriamas traktatas yra daug ankstesnis ir turėjo didelės įtakos Dhanañjayos veikalui, tačiau tikslesnės *Nāṭyaśāstros* datos nurodyti negalėjo[82].

Pirmoji pažintis su *Nāṭyaśāstra* daugelį mokslininkų paskatino rimtai susidomėti šiuo tekstu[83], ir jau 1880 m. prancūzų sanskritologas Paulis Regnaudas išspausdino XVIII[84], o po ketverių metų XVI, XVII[85] ir VII, VIII skyrių[86] vertimus. Lingvistinė teksto analizė leido tyrinėtojui

---

[81] Bhat, 1959, 19.

[82] *The Daśarūpam* with Dhanika's commentary, ed. by F. E. Hall, Calcutta, 1865, 37.

[83] Viena išsamiausių studijų („Über Bharatas Nāṭyaśāstram", *Nachrichten von der Königlischen Gesselschaft der Wissenschaften*, Göttingen, 1874, 86 ir t.) priklauso vokiečių mokslininkui W. Heymannui, kuris rėmėsi traktato rankraščiu iš Pietų Indijos.

[84] P. Regnauld, „Le Dix-septième chapitre du Bhāratiya-nāṭya-çāstra", *Annals du Musée Guimet* I, 1880, 85 ir t. Čia ir toliau skyrių numeracija pateikiama pagal kritinį M. M. Ghosho vertimą (*The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-muni*, Calcutta, vol. I, 1967, vol. II, 1956).

[85] Regnauld, „Le métrique de Bharata, texte sanscrite de deux chapitre du Nāṭyaçāstra publice pour la première fois et suivi d'une interpretation français", *Annals du Musée Guimet*, II, 1884, 65 ir t.

[86] Regnauld, *Rhetorique sanscrite*, suivie des textes inedits du Bhāratiya-nāṭya-çāstra, publice pour la première fois et suivi d'une interpretation français, Paris, 1884.

Nāṭyaśāstrą datuoti I a. pr. Kr., tačiau jo mokinys Joanny Grosset'as[87], nagrinėdamas *Nāṭyaśāstros* istoriografiją, netruko pastebėti, jog „būtų apgaulinga ieškoti vienintelės ir tikslios traktato datos, kuris, kaip ir daugelis kitų panašių Indijos tekstų, neabejotinai ilgainiui buvo papildomas ir kito, atspindėdamas meno plėtrą bei pokyčius"[88]. Iš pradžių Grosset'as spėjo, kad Pāṇinio minimos *Naṭasūtros* gali būti kitas Bharatos veikalo pavadinimas, tada būtų galima jį datuoti bent jau IV a. pr. Kr, bet vėliau šios idėjos indologas atsisakė, suabejojęs, ar *Nāṭyaśāstrą* galėtume laikyti esant parašytą anksčiau nei mūsų eros pradžioje[89].

Istoriografines *Nāṭyaśāstros* problemas, kaip taikliai pastebėjo Grosset'as, lėmė akivaizdus *Nāṭyaśāstros* chaotiškumas, kuris, dėl daugybės traktato tekstinių ir teorinių neaiškumų, leido tik apytikriai rekonstruoti teksto formavimosi ribas. Kadangi tyrinėtojai ankstyvųjų šaltinių stokojo, dažniausiai apsiribodavo seniausios datos nustatymu, siedami ją su seniausiai *Nāṭyaśāstrą* cituojančiais poetikos ir literatūros tekstais, tačiau dėl pastarųjų istoriografinių duomenų svirumo, net ir ši data neretai varijuodavo kelių ar net keleto šimtmečių ribose[90].

Kokybiškai naują *Nāṭyaśāstros* datavimo tyrinėjimų etapą ženklino perėjimas prie atskirų teksto skyrių istoriografijos studijų. Stebėtina tai, kad M. M. Ghoshas, pirmasis viso *Nāṭyaśāstros* teksto vertėjas, nepastebėjo teksto lingvistinio netolygumo. Turėjo praeiti pora dešimtmečių, kol tyrinėtojai atkreipė dėmesį į tai, kad seniausiam teksto korpusui galima priskirti tik I ir V skyrius[91]. Šiuose skyriuose yra užfiksuota pagrindinė legenda apie dievišką *nāṭyos* kilmę bei dramos ritualai, todėl šios išvados taip pat turėjo lemiamos įtakos naujoms dramos kilmės problemų sprendimo įžvalgoms.

Seniausias tradicinis *Nāṭyaśāstros* komentaras *Abhinababhāratī* priklauso XI a. Kašmyro filosofui Abhinavaguptai[92]. Pats filosofas rėmėsi gana turtinga komentatoriška literatūra, kurios

---

[87] J. Grosset, *Contribution à l'étude de la musique hindou*, Lyon: Biblioteque de la Faculté de Lettre de Lyon, 1888.

[88] Grosset, 1888, Įvadas, VII.

[89] *Ibid.*, VII.

[90] Vieną ankstyviausių teksto datų (II a. pr. Kr.) gynė H. Shastri („The Origin of Indian Drama", *Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal*, 1909, vol. 5, 351–358). Konow (1920, 2–4) laikėsi nuomonės, esą *Nāṭyaśāstra* parašyta kiek anksčiau nei Bhāsos dramos, datuojamos II a. pabaiga. S. K. De (*History of Sanskrit Poetics* I, Calcutta, 1954 (2nd ed.), 26–31) žemiausia riba laikė IV–V a., tačiau, anot jo, abejonių nekelia tik tas faktas, kad dabartinė forma jis jau egzistavo VIII a. P. V. Kane, ne sykį savo studijose grįžęs prie šios problemos, pastarąją datą nukėlė į III–IV a. motyvuodamas tuo, kad nėra žinoma jokių poetikai skirtų veikalų, kuriuose būtų pateikiamos nuorodos į *Nāṭyaśāstrą*, parašytų anksčiau kaip III a. (*History of Sanskrit Poetics*, Delhi, 1961, 47). Vienas autoritetingiausių *Nāṭyaśāstros* vertėjų ir daugelio straipsnių, nagrinėjančių teksto problemas, autorius M. M. Ghoshas, remdamasis visų žinomų *Nāṭyaśāstros* rankraščių studijomis, priėjo išvadą, kad traktato kalba nedaug kuo skiriasi nuo Pāṇinio *Aṣṭādhyāyī* sanskrito, kas liudija, jog *Nāṭyaśāstra* gali siekti V a. pr. Kr. (*The Nāṭyaśāstra* I, lvi).

[91] Kuiper, 1979, 120.

[92] Kaip galima spręsti iš poetikos studijų, S. K. De (1954, p. 47–48) pirmasis paskelbė apie šio amžiaus pirmajame ketvirtyje rastą ir M. Ramakrishnos Kavi pirmą kartą išleistą Abhinavaguptos komentarą *Nāṭyaśāstrai* (*Nāṭyaśāstra* with the Commentary of Abhinavagupta with a Preface, Apendix and Index by M. Ramakrishna Kavi, Baroda: Gaekward Oriental Series, 1926, vol. 1; 1936, vol. 2; 1954, vol. 3. Ketvirtąjį tomą, jau po M. R. Kavi mirties, paskelbė G. S. Pade (*Nāṭyaśāstra* with the Commentary of Abhinavagupta, ed. by. D. S. Pade, Baroda, 1964, vol. 4).

tekstai mūsų dienų nepasiekė, ir apie ją sužinome tik iš jo citatų. Kaip pastebėjo daugelis šiuolaikinių tyrinėtojų, Abhinavaguptos požiūrį į pirmąjį traktato skyrių (*nāṭyotpattī adhyāya*) galėtume pavadinti socialiniu istoriniu, kurio pagrindinis tikslas yra su *Nāṭyaśāstros* dramos kilmės pasakojimo pagalba pagrįsti ortodoksalų teatro meno pobūdį.

Keithas, pirmasis iš šiuolaikinių kritikų mėginęs atidžiau pažvelgti į *Nāṭyaśāstros* mitologiją, išdėstytą I, V ir XX skyriuose, tik patvirtino, kad legenda apie dramos sukūrimą išreiškia viso labo Vedų kanono pritarimą *nāṭyos* atsiradimui[93]. Pradėjus išsamiau tyrinėti šias *Nāṭyaśāstros* dalis, dar ilgai nebuvo atsisakyta gana skeptiško požiūrio į *Nāṭyaśāstros* mitologinius duomenis. Štai Ghoshas pasakojimą vadina „neverta dėmesio prastai parašyta legenda", kuri „dar prasčiau įterpta į tekstą"[94]. Tačiau, kaip matyti iš Ghosho studijų, tokį autoriaus skepsį sąlygojo daug gilesnės įžvalgos, nei gali atrodyti iš pirmo žvilgsnio.

Būdamas puikiai susipažinęs su tekstu, Ghoshas pastebėjo, kad *Nāṭyaśāstros* turinys sugestijuoja sudėtingus V a. pr. Kr. Indostano pusiasalyje vykusius kultūrinius reiškinius, sąlygojusius tai, kad skirtingi teksto skyriai atspindi nevienodą juos inspiravusią kultūrinę sanklodą. Turėdamas galvoje 3-iajame dešimtmetyje mokslininkų paskelbtus duomenis apie protoarijiškų kultūrų palikimą, kurį archeologai aptiko Indo slėnio Harappos ir Mohendžo-Daro civilizacijų areale, Ghoshas atkreipė dėmesį į aukščiausios protoarijų dievybės Šivos poveikį dramos meno sukūrimui ir vėlesnei jo raidai. Ši prielaida lėmė ir pagrindinę indologo suformuluotą tezę diskusijoje apie dramos kilmę, esą indų dramos formavimuisi didžiausios įtakos turėjo protoarijiška kultūra, ir, visų svarbiausia, Šivos kultas su išplėtota ritualinio šokio tradicija[95].

Ghoshas nebuvo vienintelis, palaikęs protoarijiškos dramos kilmės teoriją. Prie panašių išvadų savo studijoje priėjo ir I. Shekharas[96], kuris *Nāṭyaśāstros* mitologijos analizę pradeda tokiu pastebėjimu: „Tradicinis pasakojimas, pateiktas pirmame *Nāṭyaśāstros* skyriuje, įtvirtino dievišką sanskrito dramos kilmę. Tačiau esmiškai tokia samprata turi užslėptos klastotės atspalvį, juoba kad jos turinys neretai, regis, būdavo perteikiamas gana laisvai. Žinant, kad scenos menas susiformavo epiniu laikotarpiu, Bharata, norėdamas traktatui suteikti penktosios Vedos statusą, buvo priverstas užsitikrinti ir dievų prielankumą"[97]. Tokia indologo pozicija nedaug kuo skyrėsi nuo Keitho ir Ghosho, tačiau savo išvadas mokslininkas grindžia pačios *Nāṭyaśāstros* padiktuotais argumentais.

Anot Shekharo, Bharatai nebuvo lengva užtikrinti dramos meno ištakų dieviškumą, tačiau įvedęs į jį keletą elementų, jis susiejo šią naują meno formą su centrinėmis vediško panteono

---

[93] Keith, 1924, 12–13.

[94] Ghosh, „Problems of the Nātyaśāstra", *Indian Historical Quarterly* VI, Calcutta, 1930, 72, 75.

[95] Ghosh, *Contributions to the History of the Hindu Drama*, Calcutta, 1958, 5–7; *The Nāṭyaśāstra*, Transation, vol. I, 1967 (2nd ed.), xlix: „drama veikiausiai išsirutuliojo iš šokių ir dainų, skirtų tokioms dievybėms kaip Šiva, kuris vėliau imtas vaizduoti šokio viešpaties (*naṭarāja*) pavidalu".

[96] I. Shekhar, 1960, *passim*.

[97] *Ibid.*, 34; plg. A. Rangacharya – žr. 2 nuor.

dievybėmis. Taigi iš *saṃhitų* pasiskolinęs įvairius sceninės technikos elementus ir paskelbęs traktatą penktąja Veda, kas įteisino aktorių, nepriklausiusių arijų socialinei sistemai, priėjimą prie sakralių raštų, Bharata nepažeidė vediško žinojimo perdavos tradicijos. Kita vertus, Śiva, kurio atžvilgiu iki tol brahmanai buvo nusiteikę priešiškai, įvesdino į dramą šokį, tuo užtikrindamas dramos menui sakralų pobūdį. Tai turėjo nuraminti ir nearijus, kurie galėjo jaustis patenkinti, kad ši nearijiška dievybė prisidėjo prie sanskrito dramos raidos. Visiems šiems nearijišką dramos kilmę patvirtinantiems argumentams antrina *Nāṭyaśāstros* užuomina, jog žemėje pirmąjį Bharatos spektaklį parėmė nearijiškos kilmės valdovas vardu Nahuṣa[98].

Byrskis, oponuodamas Ghosho ir Shekharo išdėstytiems argumentams, savo kritiką motyvavo tuo, kad šie tyrinėtojai *Nāṭyaśāstros* mitologinį pasakojimą nepagrįstai traktuoja kaip priedangą šūdrų veiklai, kuri vertė arijus pripažinti *nāṭyos* meną, nors, kaip liudija kai kurie vediški tekstai, tam tikros teatro formos buvo nesvetimos ir arijų kultūrai[99]. Tuo labiau neįtikina mecenatystės argumentas, kadangi siekis užsitikrinti bet kokios veiklos dievišką kilmę tuo metu buvo įprastas dalykas, apie ką byloja ir penktosios Vedos statuso taikymas daugumai religinių tekstų. Anot Byrskio, savaime suprantama, jog protoarijai, sugriovus Mohendžo-Daro ir Harappos civilizacijas, prarado daugumą savo aukštuomenės, todėl asimiliuodamiesi su arijais, neišvengiamai papildė jų kultūrą savais elementais, be kita ko ir tam tikromis šokio formomis, kurios *Nāṭyaśāstroje* imtos priskirti Śivai.

Byrskis yra vienas iš paskutiniųjų sanskrito dramos tyrinėtojų, kurie, įžvelgę vediškos ir *Nāṭyaśāstros* mitologijos ir ritualinės sistemos panašumus, dramos kilmės liudijimų ieškojo Vedų kanono tekstuose. Tačiau bandydami teatro ištakas surasti konkrečiuose vediniuose ritualuose, net patys atkakliausi ritualinių sanskrito dramos ištakų idėjos šalininkai vis dėlto buvo priversti pripažinti, kad vediški himnai bei ritualai tik netiesiogiai galėjo turėti įtakos klasikinei dramai[100].

Metodologiškai naują kryptį vedinės dramos kilmės teorijoje nužymėjo olandų indologas Kuiperis. Priešingai nei jo pirmtakai, tuos pačius vediško pasaulėvaizdžio bruožus jis atpažino *Nāṭyaśāstros* tekste. Kuiperis, kaip ir Byrskis, savo samprotavimus grindė idėja, jog pirmosios dramos buvo ne kas kita, kaip vediško kosmogoninio mito, pasakojančio apie Indros ir demonų kovą, inscenizacijos, tačiau, priešingai nei pirmasis, kuris nė nemėgino nustatyti jungiamosios grandies tarp ankstyvųjų ir klasikinės dramos formų, šis indologas tokį tradicijos tęstinumą siejo su vidūsakos personažu.

Atgaivindamas šią seną diskusiją, Kuiperis iš karto atkreipė dėmesį į pernelyg atsainų savo pirmtakų požiūrį į *Nāṭyaśāstros* tekstą, kuris, be kita ko, pateikia ir seniausius liudijimus apie šį dramos personažą. Kaip taikliai pastebėjo indologas, visi klausimai apie vidūsakos kilmę, į kuriuos mėgino atsakyti kelios indologų kartos, kaip antai, „pasaulietinis ar ne?“, „religinis ar

---

[98] I. Shekhar, 1960, 35–36, 47.

[99] Byrski, 1974, 8–10, 87.

[100] Kuiper, 1979, 115; Horsch, 1966, 328–329.

nereliginis", „mimas ar kažkas kita?"[101], yra tik šiuolaikinės mokslo metodologijos konstrukcijos[102], kurias galėjo sąlygoti pačių tyrinėtojų sukurtos teorijos, bet ne tyrimo objektas.

Polemizuodamas su anksčiau išsakytomis idėjomis, Kuiperis rėmėsi keliomis esminėmis prielaidomis: pirma, *Nāṭyaśāstros* pirmame skyriuje vidūšaka, greta nāyakos ir nāyikos, minimas kaip vienas iš pagrindinių dramos personažų; antra, jau Aśvaghoṣos *Śāriputraprakaraṇoje,* kuri yra seniausia mums žinoma drama, jis yra vienas *dramatis personae*, atliekantis tradicinę savo funkciją; trečia, įsitvirtinusi teorija apie liaudies teatro mimą, kurio egzistavimo nepatvirtina jokie patikimi šaltiniai, sąlygojo išankstinės jo, kaip juokdario, interpretacijos, tuo tarpu iš dramos menui skirtų traktatų matyti, kad jo klouniškas aspektas pradedamas akcentuoti tik nuo IX a.; ketvirta, vienintelę užuominą apie groteskišką vidūš akos charakterį pateikia jo grimo aprašymas *Nāṭyaśāstroje*[103].

Jau Kuiperio pirmtakų neliko nepastebėta, kad vidūšakos pasaulietinės kilmės teorijos buvo linkusios ignoruoti *Nāṭyaśāstros* vidūšakai priskiriamą brahmano statusą. Savo ruožtu tai paskatino šiuos mokslininkus personažo ištakų ieškoti ritualinėje kultūroje, kurios tinkamiausiu pavyzdžiu tapo dramatinių elementų gausus vediškas *mahāvratos* ritualas. Atkreipę dėmesį į tai, kad vidūšakos funkcija dramose labai primena vieno iš žynių atliekamą vaidmenį, kai šis, baigiantis ritualui, – dalyje, skirtoje ritualinio veiksmo išskaistinimui, plūsta ir pašiepia kurtizanę, jie tikėjo vidūšakos asmenyje aptikę įrodymą, galintį pagrįsti dramos kilmę iš ritualinės praktikos[104].

Savo ruožtu Kuiperis pastebėjo, kad ne tik *mahāvratos*, bet ir kitų vediškų ritualų išskaistinimo dalis yra konstruojama pagal panašų ritualinį „giriančiojo" (*abhigara*) ir „plūstančiojo" arba „pašiepiančiojo" (*apagara*) modelį. Tokiam modeliui, anot Kuiperio, paklūsta ir *pūrvarangos* dalis *trigata*, kurioje tokio pašaipūno vaidmenį pokalbyje su pāripārśvika atlieka vidūšaka, o dramoje pagal jį organizuojami vidūšakos ir herojaus santykiai, išryškinantys vidūšakos kaip herojaus veiksmams oponuojančio personažo charakterį. Be to, toks struktūrinis herojaus (*nāyaka*) ir jo oponento (*pratināyaka, pratipakṣana-nāyaka*), kuriuos klasikinėse dramose įkūnija Rāma ir Rāvaṇa, Yudhṣṭhira ir Duryodhana, santykių modelis atsiskleidžia jau pačiuose ankstyviausiuose dramos žanruose, apie kuriuos galime spręsti iš vėlesnių dramos traktatų aprašymų.

Vidūšakos funkcijos atitikmenų paieškos Vedų ritualinėje tradicijoje paskatino Kuiperį šio personažo ištakas įžvelgti dievo Varuṇos mitologijoje. Šį savo argumentą tyrinėtojas motyvavo tuo, kad vidūšaka, panašiai kaip vediškoje ritualinėje tradicijoje Varuṇa, įkūnija ritualų atpirkimo ožį, kuris prisiima blogį ir nuodėmes[105].

---

[101] Simptomiškas Keitho samprotavimas (1924, p. 50): „vidūšakos pasaulietinė kilmė nekelia abejonių, bet svarbu, ar šios ištakos yra religinio, ar sekuliaraus pobūdžio. [...] Taigi visiškai nėra būtina, kai akivaizdžiai šio personažo ištakas regime vedinėje literatūroje, nemotyvuotai teigti, kad jis buvo pasiskolintas iš pasaulietinės tradicijos, kas remiasi ne įrodymais, o spėlionėmis."

[102] Kuiper, 1979, 200.

[103] *Ibid.*, 202.

[104] Konow, 1920, 14; Keith, 1924, 24 ir t.; Gonda, 1943, 402 ir t.

[105] *Jaiminīya brāhmaṇa* (3.356) mini, kad „plūdėjas", kuris paprastai tapatinamas su Varuṇa, prisiima nešvarumus to, kurį plūsta ar pašiepia, taip simboliškai prisiimdamas ir visa, kas blogai paaukota. Taip pat *Śatapatha brāhmaṇa* 4.5.1.6: Mitra paima, kas gerai paaukota (*sviṣṭam*), o Varuṇa – kas blogai (*duriṣṭam*). Žr. Kuiper, 1979, 207.

Šios Kuiperio išvados pagrįstai vedė prie dar vienos prielaidos, turėjusios paaiškinti vidūsakos tariamai komiškos išvaizdos aprašymus *Nāṭyaśāstroje*. Žinant, kad *Nāṭyaśāstroje* skiriami trys vidūsakos komiškumo efekto tipai, sąlygoti atitinkamai kūno deformuotumo, kalbos ir komiško grimo bei kostiumo, o teatro praktikoje, pradedant Aśvaghoṣos ir Bhāsos dramomis, naudojamas tik vidūsakos kalbos sukeliamas komiškumo efektas, labai tikėtina, jog *Nāṭyaśāstros* tekstas remiasi senesne vidūsakos išvaizdą kanonizavusia tradicija, kurios nuostatos betarpiškai buvo perkeltos į Bharatos traktatą[106].

Tokios tradicijos liudijimų ieškodamas Vedų ritualinėje kultūroje, Kuiperis vidūsakos prototipą aptiko *aśvamedhos* rituale, nurodydamas šio ritualo atpirkimo ožio – jumbakos – išvaizdos aprašymus ritualiniuose tekstuose, kurie labai primena vidūsakos charakteristikas *Nāṭyaśāstroje*. Kuiperio nuomone, būtent toks religinės tradicijos tęstinumas gali paaiškinti grynai spekuliatyvius *Nāṭyaśāstros* liudijimus apie vidūsakos išvaizdą ir leidžia manyti, jog vidūsakos pirminis deformuotumas nebuvo sąlygotas jo kaip komiško personažo tradicijos ir neturėjo nieko bendro su dramos praktika. Priešingai, jis atspindėjo Vedų ritualinio atpirkimo ožio funkcijas, kurias galėjo atlikti tik brahmanas, kas savo ruožtu paaiškina ir vidūsakos kaip brahmano statusą dramoje[107].

Bene stipriausios kritikos Kuiperio teorija susilaukė rusų indologės Natalijos Lidovos monografijoje „Drama ir ritualas Senovės Indijoje"[108], kurioje autorė suabejojo centrinės Kuiperio ir Byrskio hipotezės, esą *Nāṭyaśāstroje* aprašomi ritualai atspindi vedų ritualinį archetipą – *yajña*[109], pagrįstumu. Anot Lidovos, „traktuodamas *Nāṭyaśāstros* teksto ritualus kaip *yajños* ekvivalentą, [Kuiperis] niekaip nebandė paaiškinti fakto, jog pačioje *Nāṭyaśāstroje* aprašomi ritualai vadinami ne terminu *yajña*, o visiškai kitaip, būtent *pūjā*,"[110] kuris yra hinduizmo ritualinės kultūros fenomenas. Kruopščios *Nāṭyaśāstroje* fiksuojamų pūrvarangos ir teatro pastato konsekracijos ritualų studijos Lidovai leido pagrįstai teigti, kad *Nāṭyaśāstra* yra hinduizmo kultūros tekstas, atspindintis ankstyvąjį šios kultūros formavimosi laikotarpį, o dramos menas ir jo ritualinė tradicija – šios kultūros reiškiniai.

Tokios Lidovos suformuluotos prielaidos atvėrė naujas perspektyvas dramos kilmės problemai spręsti, nors oponuodama Kuiperiui dėl ydingai jo taikytos tyrinėjimų metodologijos, pati nerado pakankamai įrodymų, galinčių paneigti ar patvirtinti kai kuriuos esminius olandų indologo iškeltus klausimus. Pirma, jau Kuiperis pastebėjo, kad III *Nāṭyaśāstros* skyrius, kuriame aprašomi teatro konsekracijos ritualai ir kurių pagrindu Lidova mėgino rekonstruoti *Nāṭyaśāstros* laikų

---

[106] Tai patvirtina ir vėlesni teoretikai, kurie, išskyrus Śāradātanayos *Bhāvaprakāśaną* (XII a.), nemini grynai spekuliatyvių ir praktikoje nenaudojamų kitų dviejų juoką keliančių elementų.

[107] Kuiper, 1979, 217–222.

[108] Н. Лидова, Москва, 1992, *passim*. Tai pačiai problemai yra skirtas indologės straipsnis „Ритуальные истоки древнеиндийской драмы", *Народы Азии и Африки*, 1990, № 6, 62–75.

[109] Kuiper, 1979, 113–114, 122; čia jis cituoja *Nāṭyaśāstros* 3.96: *yajñena sammitaṃ hy etad rangadaivatapūjanaṃ*.

[110] Лидова, 1992, 9.

hinduizmo ritualinę sistemą, yra vėlesnė teksto interpoliacija. Kuiperio nuomone, jo autorystė greičiausiai priskirtina šaivų atstovui, kadangi, priešingai nei I skyrius, kurio centrinės dievybės pasiskolintos iš vediško panteono, III pateikiami tarsi du alternatyvūs teatrą globojančių dievybių sąrašai, viename iš kurių beveik išvien figūruoja Šivos kulto dievybės[111]. Tai byloja, kad besąlygiškai pritarti Lidovos minčiai, jog *Nāṭyaśāstros* ritualai yra tik hinduizmo ritualinės kultūros padarinys, būtų galima tik radus papildomų įrodymų šio skyriaus istoriografijai, kurios problemų indologė buvo linkusi nepaisyti.

Žinoma, vertinant šią polemiką sąlygojusias prielaidas nėra pagrindo manyti, kad Indijoje, kur iki šių dienų egzistuoja gyva ir veik nepakitusi vedinė ritualinė tradicija, besiskleidžianti visuotinę įtaką įgavusios hinduizmo kultūros fone, I tūkst. pr. Kr. viduryje galima būtų nubrėžti griežtą ribą tarp arijų ir nearijų kultūrų ir jų įtakų tekstams. *Nāṭyaśāstra* nėra išimtis, todėl jos mitologija, kurioje gausu tiek vediško, tiek hinduizmo panteono dievų, veikiausiai atspindi savitą kultūrinės sintezės formą, kurioje natūraliai dera abiejų elementai. Dėl šių priežasčių reikėtų gana kritiškai žiūrėti į Lidovos hipotezes, kartu nepamirštant fakto, kad ir Kuiperio tvirtinimus apie *Nāṭyaśāstros* I skyriaus archajiškumą veikiausiai lėmė hinduizmo bei vediškos tradicijos priešiškumų, kurie ilgainiui skatino pastarosios nyksmą ir galios praradimą, idėja.

Antra, reikia pastebėti, jog didžiausias Lidovos teorijos trūkumas yra tas, kad autorė, *Nāṭyaśāstros* ritualų pagrindu mėgindama paneigti vediško substrato įtaką dramos formavimuisi, net nebandė ieškoti argumentų, kurie įrodytų Kuiperio aptartų vidūsakos atsiradimo dramoje motyvų, leidusių paaiškinti ritualinės ir dramos tradicijų tarpusavio sąveikas, nepagrįstumą.

Nepaisant šių trūkumų, aišku, jog Lidovos išvados verčia dramos ištakų ieškoti hinduizmo ritualinėje kultūroje. Iš tiesų reikia pripažinti, kad Kuiperio išankstinė nuostata vidūsakos personažą sieti su Vedų ritualine kultūra sąlygojo visišką indologo nesuinteresuotumą nearijiškos kilmės ritualinių tekstų liudijimais, tuo tarpu beveik akivaizdu, – ir tai parodė nevaisingas Kuiperio mėginimas ritualinės vidūsakos sampratos transformacijas paaiškinti remiantis *Kāmasūtros* ir *Arthaśāstros* užuominomis[112], – kad ritualinės kultūros elementų ir jos veikėjų migracijai pagrįsti *śāstrų* kanono pateikiamų duomenų nepakanka.

Tokioje metodologinėje problemos tyrinėjimo principų perspektyvoje sunku nepastebėti, kad vidūsaka, kuris *Nāṭyaśāstroje* apibūdinamas kaip „plikas, atsikišusiais dantimis ir gelsvomis akimis", kas Kuiperį savo ruožtu paskatino akcentuoti esminį šio personažo ir Varuṇos išvaizdos panašumą[113], labai primena Rudros Paśupačio apibūdinimus[114]. Visiškai tikėtina, kad atidžiau pažvelgus į vediškos Varuṇos sampratos transformacijas, kurias jis patyrė vediškus ir hinduistinius elementus sintezuojančiame Rudros-Šivos kulte, kurio ištakos siekia protoarijišką kultūrą, gali paaiškėti iki šiol netyrinėtos vidūsakos personažo kilmę paskatinusios kultūrinės aplinkybės.

---

[111] Kuiper, 1979, 152–153. Šiai problemai skirtas ir tyrinėtojo straipsnis „The Worship of the Jarjara on the Stage", *Indo-iranian Journal*, 1975, vol. XVI, Nr. 4, 241–268.

[112] Kuiper, 1979, 229.

[113] Plg. *Śatapatha brāhmaṇa* 13.3.6.5.

[114] W. D. O'Flaherty, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Delhi, 1976, 170–171.

Taigi vidūsakos problema, kaip ir daugelis kitų, sanskrito dramos tyrinėjimuose lieka ne mažiau aktuali ir ilgainiui gali tapti naujų idėjų diskusijoje apie dramos kilmę šaltiniu.

Kaip matyti iš sanskrito dramos kilmės tyrinėjimų istorijos, didžiulis indologų dėmesys šiai problemai nėra atsitiktinis. Tai, kad iki šiol negalima vienareikšmiai teigti turint pakankamai įrodymų dramos meno ištakoms pagrįsti, yra sąlygota fakto, jog naujos įžvalgos, susijusios su dramos kilme, yra neatsiejamos nuo daugelio kitų indologijos studijose diskutuojamų problemų ir jose išsikristalizavusių išvadų. Neatsitiktinai pastaraisiais dešimtmečiais ankstyvųjų sanskrito dramų tyrinėjimuose vis daugiau dėmesio skiriama platesnėms kultūrologinėms studijoms, mėginant atskleisti dramos meno susiformavimui įtakos turėjusios kultūrinės terpės savitumus ir joje išsikristalizavusius kultūrinius prioritetus. Todėl, žvelgdami į tolesnes sanskrito dramos kilmės tyrinėjimų perspektyvas galime spėti, kad tokių metodologinių principų įgyvendinimo sėkmė visų pirma priklausys nuo sugebėjimo nevienprasmiškai įvertinti dramos kilmę paskatinusių ritualinių, intelektualinių ar meninių tradicijų savitumus bei kultūrines implikacijas.

HISTORY AND PROBLEMS OF RESEARCH ON THE ORIGINS OF THE SANSKRIT DRAMA

Valdas Jaskūnas

Summary

There are many books and articles dealing with a problem of the origin of Sanskrit drama though the majority of them restrict themselves on the exposition of the theories and hypothesis without pointing out to the circumstances that propelled them. The main focus of this article, thus, is to reveal the impacts that enabled the spread of ideas concerning the origins of the Sanskrit drama in Western indology as well as the dynamics of their occurrence which lend the insights into the methodologies applied to the studies of the problem.

From the discussion about the origin of drama since the late 19 c. it is evident that even now no one can assert with certainty about the early forms of drama. The tendencies of recent research show the main methodological principle which is that every new problem that occur in the field is closely connected with the data of the studies of cultural, ritual and intellectual traditions even then we are directly concerned with the texts such as the *Nāṭyaśāstra*.