

REPERE ALE SACRULUI ÎN ISTORIA TEATRULUI. *NĀṬYAŚĀSTRA*

ISABELLA DRĂGHICI*

Abstract

Nāṭyaśāstra is one of the most challenging writing in the history of theatre. Not only because its age and complexity, but because the uniqueness of its vision in which the sacred underlies the art of theatre and interferes with it. This research is based on textual criticism to emphasise the role of the sacred and its avatars (deities, ceremonies of consecration, symbols with religious and performing functions...) in the economy of theatre art as it is seen by the ancient Indian treatise on drama. In a history of the sacred circumscribed to the theatre space, *Nāṭyaśāstra* represents maybe the most relevant creation.

Keywords: *Nāṭyaśāstra*, sacred theatre, origin of the theatre, rituals, deities, symbols.

Prolegomene

Motto:

Omul ce ascultă mereu acest śastra ieșit din gura lui Brahmā și care îl pune în practică așa cum a fost rostit de către Cel-născut-prin-sine, sau doar îl citește și-l înțelege, ajunge la aceeași țință cu cei ce cunosc Vedele, cu cei ce fac sacrificii și cu cei ce fac danii pioase.

Dintre toate daniile rânduite în lege, aceasta aduce cea mai mare roadă; căci dăruirea unui spectacol este cel mai prețuit dintre toate darurile.

(*Nāṭyaśāstra* – Cap. XXXVII Dezvăluirea tainei teatrului, 25–28)

Propunerea de față este o întoarcere *ad originem*, către începuturile divine ale teatrului, așa cum se regăesc în cel mai vechi tratat de artă teatrală din lume, *Nāṭyaśāstra* (NS)¹. Critica textuală se va opri asupra câtorva fragmente din această operă monumentală a Indiei antice, pentru a evidenția rolul ei de reper într-o posibilă istorie a sacralului circumscriș spațiului scenic. Cercetarea pe care o întreprindem nu poate și nici nu își propune să cuprindă în mod exhaustiv tratatul mai sus menționat. Axul ei îl constituie explorarea secvențială a dimensiunii sacralului din NS, reflectată prin câteva avataruri, succint analizate: mitul de întemeiere, unele zeități guvernatoare ale scenei, aspecte din ritualurile de consacrare, simbolurile relevante cu funcție magico-religioasă, utilizate în context teatral. Mai precis, ne vom opri în special asupra unor fragmente reprezentative pentru tema propusă, din capitolele: *I – Originea teatrului, II – Construirea sălii de spectacol, III – Venerarea zeităților scenei, V – Preliminariile scenice*, așa cum le regăsim în ediția din limba

* Isabella Drăghici este doctorandă a Facultății de Filosofie, Universitatea din București (Antropologia Artei) și asistent de cercetare științifică la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Departamentul „Artele spectacolului. Teatru și film”. Adresă e-mail: contact.isabelladrighici@gmail.com.

¹ *Nāṭyaśāstra (Tratat de artă dramatică)*, trad. din lb. sanscrită și note de Amita Bhoose și Constantin Făgețan, Editura Științifică, București, 1997.

română a compendiului. După o necesară prezentare generală, ne vom opri asupra elementelor menționate mai sus care relevă ancorarea teatrului antic indian în sfera religioasă².

Proclamându-se a fi *A cincea Veda*³ sau *Nāṭyaveda* (NV), grandioasa lucrare indiană, având, în ediția românească, 37 de capitole, poate fi privită ca o frescă a vieții religioase, culturale și sociale din India acelor timpuri. Teatrolgi, regizori, actori, dansatori, muzicieni, esteticieni, lingviști, filosofi, cercetători din multiple domenii ale culturii s-au aplecat asupra acestui excepțional tratat antic ce impresionează prin vastitatea temelor abordate: arta actorului, dans, mișcare scenică, pantomimă, dramaturgie, retorică, poetică, gramatică, machiaj, scenografie, muzică, estetică ș.a.m.d., toate integrate într-o mito-teologie guvernatoare. NS reprezintă astfel o sursă fertilă de studiu, incomplet defrișată însă până în prezent. Cercetătorii dezbăt și astăzi noțiuni, concepte, teorii aparținând NS-ei, tratatul, descoperit abia în secolul al XIX-lea, suscitând ample comentarii. Lacunară, criptică pe alocuri sau abundentă în termeni tehnici care nu se regăsesc în niciun dicționar, opera va rămâne o provocare pentru orice exeget. Polisemia cuvintelor limbii sanscrite în care a fost scrisă, complexitatea, precum și ambiguitatea sa pe unele porțiuni sunt tot atâția factori care configurează orizontul unor vii și încă actuale dezbateri.

Am folosit ediția în limba română a compendiului, tradus din limba sanscrită de Amita Bhoose și Constantin Făgețan, lucrare apărută sub titlul *Nāṭyaśāstra (Tratat de artă dramatică)*⁴, și ediția în limba engleză a savantului indian Manomohan Ghosh, prima ediție critică a textului, *The Nāṭyaśāstra (A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics) ascribed to Bharata-Muni*⁵.

Citatul care constituie motto-ul acestui studiu revelează poziția pe care o dobândește în plan uman și divin cel care *ascultă și aplică* NS, sau care doar o *citește și o înțelege*. Supremă ofrandă adusă Creatorului, teatrul, ne spune NS, oferă realizarea spirituală pe care doar *Vedele* o pot da, dar și împlinirea umană completă. Roadele rezultate fac din arta teatrului, așa cum ne-o deslușește tratatul, o cale regală de atingere a fericirii supreme, în cer și pe pământ. Capitolul în care se află acest citat (capitolul XXXVII), precum și capitolul I sunt considerate de către unii specialiști o interpolare mai târzie a „castei” actorilor, care doreau să se legitimizeze astfel vis-à-vis de tradiția brahmanică existentă, extrem de rigidă. Posibila dizgrație în care căzuseră actorii la un moment dat și integrarea lor în casta cea mai de jos, *sūdra*, a servitorilor, cei care nu aveau dreptul să participe la ceremoniile religioase, fiind considerați „impuri”, ar fi putut genera, se apreciază, o atitudine de revoltă a artiștilor, care vor încerca să obțină un altfel de statut: acela de agenți ai sacralului. Polemica însă nu a adus rezultate, alți cercetători argumentând în favoarea integralității textului, creat de un singur autor. Toate acestea le vom expune însă pe scurt, mai târziu.

Concepând teatrul ca fiind de origine divină, de unde rezultă o „sanctificare” a tuturor componentelor sale, NS demonstrează ancorarea solidă a teatrului indian antic într-o dimensiune supra-mundană, însă acest aspect nu înseamnă deloc un acord cu tradiția, chiar dacă mesajul vizibil al textului este evident: poziționarea sa în rândul scrierilor sacre. NS este revoluționară. Ea anulează limitele impuse de sistemul intangibil al castelor consacrat de tradiție, fundamental în istoria Indiei, oferind tuturor, fără excepție, șansa fericirii⁶.

² Noțiunea de „sacru” este utilizată, în acest studiu, în asociere cu religia. Există cercetări contemporane din domeniul teoriei teatrale care contestă „capturarea” sacralului de către tradițiile religioase. A se vedea Ralph Yarrow (ed.), *Sacred Theatre*, Intellect Ltd., UK, 2007.

³ *Vedele*, scripturile canonice hinduse (*Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda*, *Atharvaveda*), considerate a fi scrieri revelate, *śruti*, diferite de o altă categorie de texte religioase, *smṛti* (delimitare realizată de renumitul indianist Max Müller și adoptată, în general, de întreaga comunitate științifică) sunt „concurate”, în istoria literaturii indiene, de multiple alte texte care-și atribuie titlul de *A cincea Veda*. Etimologic, termenul *veda* este tradus prin „cunoaștere”, provenind de la rădăcina verbală sanscrită *vid-*, „a cunoaște”. Despre *A cincea Veda*, denumire pe care și-o atribuie *Nāṭyaśāstra*, aflăm din capitolul I: 4–25 (p. 25–26), conform ediției apărute în limba română.

⁴ A se vedea nota 1.

⁵ Manomohan Ghosh M.A., Ph.D., *The Nāṭyaśāstra (A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics) ascribed to Bharata-Muni*, vol. I (Chapters I – XXVII), Completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction and Various Notes, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, India, 1950 și vol. II (XXVIII–XXXVI), The Asiatic Society, Calcutta, India, 1961.

⁶ Lyné Bansat-Boudon explică în cartea sa, *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*, Mille et une nuits, Fayard, Paris, 2004, p. 24, nota 49 și p. 25, nota 54, că cele patru *varṇa* (literal, „culoare”), castele sau clasele sociale, sunt impuse de *dharma* și reprezintă structura de bază a societății indiene. Conform lui Gavin Flood, *Introduction to Hinduism*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996, p. 11, *Vedele*, scrierile sacre ale Indiei, sunt cele care revelează *dharma*, noțiune ce încorporează termeni precum *lege morală*, *adevăr*, *datorie*, stabilind regulile de castă (*varṇa*) și stagiile vieții unui hindus. *Dharma* are o relevanță deosebită în NS prin faptul că, deși NV dorește să se înscrie în tradiție, creează o ruptură surprinzătoare în sistem: refuză inegalitatea castelor. *Yajurveda*, una din cele patru *Vede* canonice, consacrată în întregime formulelor liturgice rostite de preotul *adhvaryu*, maestrul de ceremonii în oficierea ritualului vedic, este sursa interpretării actoricești, *abhinaya* (NS, p. 26).

Recuperarea textului: variante, structură, comentarii

Din scurtul istoric al textului realizat pentru ediția din limba română de Constantin Făgețan⁷, care preia informații din introduceri ale altor ediții, precum cea a lui Monomohan Ghosh, consultată și de noi, aflăm că NS a fost descoperită relativ târziu, abia în 1865, de către indianistul american Fitz Edward Hall, manuscrisul găsit de el având un text incomplet și corupt, motiv pentru care va publica doar capitolele XVII–XX și capitolul XXXIV, ca anexă la *The Daśa-rūpa or Hindu Canons of Dramaturgy* de Dhanañjaya⁸, o lucrare medievală de dramaturgie hindusă. Primul articol semnificativ și serios documentat asupra tratatului a fost realizat în 1874 de indianistul german W. Heymann, pe baza unor manuscrise din Sudul Indiei, urmând, între 1880 și 1884, publicări și traduceri ale capitolelor XVII, respectiv XV–XVI și VI–VII, de către sanscritistul Paul Regnaud. Discipolul francezului Regnaud, Jonny Grosset, publică, în 1888, textul sanscrit al capitolului despre teoria muzicii indiene, capitolul XXVIII, precum și traducerea lui. În anul 1894, la Bombay, apare prima ediție integrală a textului sanscrit, *The Nātyas'āstra of Bharata Muni*⁹. Același Jonny Grosset va publica mai târziu o ediție critică în limba franceză a capitolelor I–XIV (1898). Nu vom menționa toate edițiile și traduceri ulterioare ale textului, însă câteva dintre ele sunt de referință: ediția în sanscrită a lui Ramakrishna Kavi, apărută la Baroda, în patru volume, publicate între 1926 și 1964¹⁰, care prezintă pentru prima dată și comentariul *Abhinavabhāratī* (ABH) al renumitului savant indian Abhinavagupta (sec. X–XI d.H.)¹¹; ediția lui Manomohan Ghosh¹²; ediția integrală, în patru volume, realizată de Dr. R.S. Nagar, apărută între 1981 și 1984¹³, care reia și completează ediția din Baroda.

Unii cercetători, precum Ramakrishna Kavi, au împărțit manuscrisele acestui text în două categorii: manuscrise mai târzii, de tip A, din Ujjain și regiunile nordice ale Indiei, texte influențate de școala filosofică a șivaismului din Kashmir¹⁴, și manuscrise de tip B, mai vechi, din regiunile Tamil și Andhra, influențate de adepții *Nyaya*¹⁵ și *Mimamsa*¹⁶. Alții, precum R.I. Nanavati, susțin o altfel de împărțire a manuscriselor: cele din nordul Indiei, mai lungi, conținând și textul ABH, altele, mai scurte, din sudul Indiei, fără comentariul ABH.

Singura ediție în limba română a NS-ei nu include textul ABH. Ea adoptă împărțirea pe capitole, ordinea strofelor, în mare, precum și grafia termenilor tehnici din ediția lui R.S. Nagar, utilizând, pentru pasajele obscure sau lacunare, ediția critică a lui Manomohan Ghosh.

⁷ *Nātyaśāstra (Tratat de artă dramatică)*, p. 6.

⁸ Dhanañjaya, *The Daśa-rūpa or Hindu Canons of Dramaturgy, with the exposition of Dhanika, the Avaloka*, Edited by Fitz-Edward Hall, D.C.L., Printed at the Baptist Mission Press, Calcutta, 1865. În ediția din limba română a NS-ei, acest titlu nu este redat integral.

⁹ *The Nātyaś'āstra of Bharata Muni*, Edited by Paṇḍit S'ivadatta, Head Professor and Superintendent, Sanskrit Department, Oriental College, Lahore, and Kāś'īnāth Pāṇḍurang Parab.; printed and published by Tukārām Jāvājī, Proprietor of Javaji Dadaji's "Nimaya-Sagara" Press, Bombay, 1894, Colecția *Kāvyaṃālā.42*. Precizăm că ediția în limba română nu menționează titlul corect al acestei prime ediții sanscrite, în nota 3 de la pagina 6 a *Introducerii* consemnându-se astfel: „*Nātyaśāstram*, *Kāvyaṃālā* no. 42, *Nimaya Sāgara* Press, Bombay, 1894.” Textul sanscrit, alături de câteva comentarii finale în limba engleză, incomplete însă, aparținând acestei prime ediții indiene, este disponibil la: http://ia700702.us.archive.org/0/items/Kavya_Mala_Series_Of_Nimaya_Sagar_Press/KavyamalaVol_42-NatyasastraOfBharataMuni1894.pdf (consultat la 10.11.1015).

¹⁰ *Nātyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Gaekward's Oriental Series, Baroda: Oriental Institute, 1956, vol. I, 1926; vol. II, 1934; vol. III, 1954; vol. IV, 1964.

¹¹ Aflăm că ediția a utilizat numeroase variante ale textului, regăsite în patruzeci de manuscrise din diverse părți ale Indiei, aceasta fiind prima ediție critică, extrem de apreciată și utilizată de cercetători. *Abhinavabhāratī* este considerat, în unanimitate, ca fiind cel mai important comentariu asupra operei puse în discuție. R. Gnoli menționează că cele mai timpurii comentarii asupra NS-ei dovedite documentar aparțin lui *Daṇḍin* (sec. VII d.H.) și lui *Bhaṭṭa Lollaṭa* (sec. IX d.H.) (Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Vidya Vilas Press, Varanasi, India, 1968; *Introduction*, p. XVII).

¹² A se vedea *supra*, nota 3.

¹³ *Nātyaśāstra of Bharatamuni, with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Parimal Publications, Delhi – Ahmedabad, vol. I, 1981; vol. II, 1984; vol. III, 1983; vol. IV, 1984.

¹⁴ Șivaismul din Kashmir este considerat cea mai elevată expresie a filosofiei și tradiției tantrice moniste, dezvoltându-se în zona de nord a Indiei, în Kashmir, preț de câteva secole, între cca. 800–1200 d.H. Printre reprezentanții cei mai de seamă ai acestei "metafilosofii", cum o numește Gerald James Larson în studiul *The Aesthetic (Rasāsvāda) and the Religious (Brahmāsvāda) in Abhinavagupta's Kashmir Śaivism (Philosophy East and West, Vol. 26, No. 4, Oct., 1976, University of Hawaii's Press, p. 386, se află Vasugupta, Somananda, Utpaladeva și Abhinavagupta, ultimul filosof sintetizând în monumentală sa lucrare, *Tantrāloka*, întreaga tradiție a șivaismului non-dualist kashmirian.*

¹⁵ Sistemul filosofic indian care se ocupă cu logica și epistemologia.

¹⁶ Sistemul filosofic indian centrat pe exegeza textuală, interpretarea critică a *Vedelor*, dând naștere filosofiei limbajului.

Datarea textului NS a fost dificilă, cele mai noi studii plasându-l între 200 î.H. și 200 d.H.¹⁷. Atribuit legendarului înțelept Bharata (*Bharata-muni*), textul (versiunea păstrată) mai este cunoscut și ca *Ṣaṣṣāhasrī* (*Tratatul alcătuit din 6000 de strofe*).

Profesorul Radhavallabh Tripathi, una din autoritățile contemporane în ceea ce privește NS, menționează, în introducerea la lucrarea sa *Nāṭyaśāstra and The Indian Dramatic Tradition*¹⁸, o idee mai veche, apărută în prima ediție critică a NS-ei, publicată în 1926 de Ramakrishna Kavi, că *Ṣaṣṣāhasrī* înregistrează o tradiție despre NS conform căreia tratatul, cuprinzând cele 6 000 de versete, *Ṣaṣṣāhasrī*, s-a desprins succesiv dintr-un corpus mai amplu, de 12000 de versete, *Dvadasa Ṣaṣṣāhasrī* (la aceste două versiuni făcând referire și Abhinavagupta), care, la rândul său, provine dintr-un și mai amplu compendiu pierdut, de 36000 de versete, *Upaveda Gāndharva* sau *Gāndharvaveda*, asociată cu *Sāmaveda*. Este posibil astfel ca opiniile unor cercetători referitoare la inserțiile mai târzii ale celor două capitole de la începutul și de la sfârșitul NS-ei în scopul „deificării” artei teatrului și a reprezentanților ei să fie doar speculații? Polemica, probabil, va continua mult timp, având în vedere că recuperarea istoriei integrale a tratatului pare imposibilă.

NS este scrisă în versuri numite *śloka* (în sanscrită, „cântec”, de la rădăcina verbală *śru*, „a auzi”), dar există și porțiuni în proză care au generat controverse, presupunându-se că au fost adăugate ulterior în tratat. *Śloka* reprezintă, de fapt, versul epic indian, cel mai utilizat în literatura clasică sanscrită, *Mahābhārata*, de exemplu, fiind scrisă aproape exclusiv în *ślokas*¹⁹.

History Of Sanskrit Poetics a savantului indian Pandurang Vaman Kane²⁰ precizează și ea inadvertența versiunilor în ceea ce privește numărul de *ślokas*, numărul de capitole – 36 sau 37 –, succesiunea lor în NS, prezența pasajelor în proză²¹. Apare astfel o întrebare: care este adevărata NS și cine este autorul ei? Profesorul P.V. Kane, analizând pasajele în proză aflate în mai multe capitole în întregul cuprins al lucrării, identifică o manieră diferită de scriere a lor, față de restul textului. Fragmentele în proză ar fi scrise în stilul *sūtra* și *bhāṣya*, termeni explicați de Abhinavagupta prin „definiție”, respectiv „investigarea sau examinarea care clarifică *sūtra*”²². De altfel, menționează Kane, NS era denumită de Abhinavagupta însuși *Bharatasūtra*. Deși problematică, nu este exclusă posibilitatea ca fragmentele în proză să fi făcut totuși parte din tratatul original, ne spune Kane. Aducând argumente, același savant plasează textul în jurul anului 200 î.H., însă indică probabilitatea ca primele cinci capitole să fi fost adăugate mai târziu, în jurul anilor 300–400 d.H.²³. Care ar fi explicația? Kane oferă o ipoteză interesantă, susținută și de alți cercetători: mediile ortodoxe încep să respingă din ce în ce mai mult actorii, dansatorii și cântăreții, fapt destul de vizibil în documentele literare ale vremii, precum *Dharmasūtra* sau *Manu Dharmasāstra*:

“Gradually, orthodox opinion stiffened against actors, dancers and singers in the times of the *Dharmasūtras* and early *Smṛtis*. [...] *Manu II.178* provides that a student was to avoid dancing, singing and instrumental music. *Gautama (15.18)* prescribes that those *brāhmaṇas* who are carpenters or actors should be treated as *śūdras*, holds (VIII.65) that they were not fit to be witnesses and that an actor was unfit for being invited to a religious rite (III.155).”²⁴

Ca urmare, s-ar fi încercat astfel o re poziționare în raport cu tradiția, în sensul câștigării de către actori a unui statut superior castei ultime în care erau considerați, *śūdras*, inserându-se în NS elemente care să îi legitimizeze în fața autorității brahmanice. Saskia Karsenboom, referindu-se la pasajele posibil interpolate, vorbește despre o *brahmanizare* a textului: primele câteva capitole care povestesc geneza NV-ei ar fi fost introduse de către cunoscători erudiți ai artei teatrale, provenind mai ales din Sudul Indiei, patria prin excelență a dansului și a artelor în general, teritoriu dravidian (arieni, exponenți ai *Vedelor* și ai sistemului castelor, considerau dravidienii, populația autohtonă, ca fiind de natură inferioară).

¹⁷ *Nāṭyaśāstra (Tratat de artă dramatică)*, p. 8. Sunt menționate ca surse G.H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra*, sec. rev. ed., New Delhi, 1991, p. 16; A. Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*, Kusumanjali Prakashan, Jodhpur, 1992, p. 3.

¹⁸ Radhavallabh Tripathi, *Nāṭyaśāstra and The Indian Dramatic Tradition*, Dev Publishers & Distributors, New Delhi, 2012.

¹⁹ Arthur A. Macdonell, *A Sanskrit Grammar for Students*, Oxford University Press, 1927, Appendix II, p. 232.

²⁰ Pandurang Vaman Kane, *History Of Sanskrit Poetics*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi, 1994, p. 10–11.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 22. „Treptat, atitudinea mediilor ortodoxe devine tot mai ostilă față de actorii, dansatorii și cântăreții din vremea scrierilor *Dharmasūtras* și a scrierilor *Smṛtis* timpurii. [...] *Manu II.178* prevede ca un novice să evite dansul, cântatul și muzica instrumentală. *Gautama (15.18)* prescrie ca acei *brāhmaṇas* care sunt tâmplari sau actori să fie tratați ca *śūdras*, susține (VIII.65) că aceștia nu sunt potriviți pentru a fi martori și că este neadecvat ca un actor să fie invitat la un rit religios (III.155).” (traducerea noastră).

Majoritatea cercetătorilor consideră că textul actual al operei este elaborat în mai multe etape. Paternitatea compendiului este o ecuație dificilă, deschisă încă la posibile soluții. Nu vom intra în alte detalii, dar câteva opinii consacrate trebuie expuse succint. Problema auctoratului este ridicată încă de la primele comentarii, anterioare celebrului ABH compus de Abhinavagupta între anii 1000–1030 d.H.²⁵. Cel mai autorizat comentariu asupra NS-ei, ABH, consideră că tratatul este opera unui singur autor. (Manuscrisele acestui comentariu excepțional al NS-ei au însă și ele pasaje obscure și corupte). *Bharata* înseamnă, în limba sanscrită, „actor”, ceea ce a pus sub semnul întrebării existența istorică a unui astfel de personaj. Cercetătorii consideră, în general, că NS sistematizează o lungă tradiție teatrală, având, probabil, drept autor un erudit reprezentant al breslei actorilor, textul suferind modificări polifonice de-a lungul timpului. Multitudinea de manuscrise descoperite, diferite între ele, susțin această teorie. Totuși, așa cum am menționat, specialiștii au stabilit, în urma cercetărilor, un text de bază, datat între 200 î.H și 200 d.H.²⁶. Vechea și rigida ideologie brahmanică specifică perioadei vedice (1500–500 î.H.) este urmată de un reviriment în literatura sanscrită clasică (500 î.H.–500 d.H.). Plasarea NV-ei în acest interval pare a fi evidentă și cât se poate de bine argumentată de text: în NS, autoritatea zeului *Brahmā*, atât de important în *Vedele* canonice, cel ce revelează de altfel NV, este „împărțită” cu un alt zeu, *Śiva*, care nu apare mai deloc în cele patru scripturi. Invocarea celor doi zei guvernatori ai artei teatrului poate arăta o încercare de unificare a două tradiții: cea brahmanică (a arienilor), reprezentată de *Brahmā*, și cea dravidiană, pre-ariană, considerată a fi „patria” artelor spectacolului, a muzicii și a dansului, reprezentată de *Śiva* (vezi celebra ipostază a zeului *Śiva* ca stăpân al dansului – *Naṭarāja*). Cultul lui *Śiva*, ca și cel al zeitelor, care va exploda ulterior în literatura tantrică și va reprezenta, în mixtura religioasă a hinduismului contemporan, unul din aspectele sale esențiale, este considerat de cercetători ca fiind de origine străveche, dravidiană (aparținând populației autohtone, de dinaintea venirii triburilor ariene).

Titlul tratatului, *Nāṭyaśāstra*, este compus din două cuvinte sanscrite: *nāṭya* și *śāstra*. Cuvântul *nāṭya*, tradus prin „teatru” sau „artă dramatică”, derivă din rădăcina verbală *nāṭ* care înseamnă „a dansa”. *Nāṭya* ar însemna „a reprezenta scenic prin dans”²⁷. Totuși, dansul este desemnat și prin *nṛtta* sau *nṛtya*, de la rădăcina verbală *nṛt*, care înseamnă tot „a dansa”. Fiecare din acești termeni are nuanțele sale în NS. *Nāṭya* este cel mai cuprinzător, referindu-se la arta spectacolului în integralitatea sa, de la reprezentare dramatică, dans, interpretare gestuală, pantomimă, declamație, exprimarea stărilor emotive până la artele conexe asociate, precum arta costumului, arta machiajului etc. Ceilalți doi termeni, *nṛtta* și *nṛtya*, sunt explicați prin mișcarea membrilor într-un anumit ritm, respectiv prin pantomimă sau dans tematic ce include reprezentarea gestuală (*abhinaya*) și facială, dată de exprimarea stărilor emotive (*bhāva*)²⁸. Cuvântul *śāstra* provine de la rădăcina verbală sanscrită *śās*, „a învăța”, desemnând scrierile sacre hinduse; aplicat altor cuvinte ca sufix, poate semnifica „știință”, „cunoaștere”, „tratată” ș.a.

Nāṭyaśāstra se autoproclamă din primele versete ale capitolului I drept *Nāṭyaveda* (NS, I:4-5) sau *A cincea Veda* (NS, I:8–12). Noțiunea de *A cincea Veda* are un adevărat istoric. Așa cum menționam, cercetătorii au identificat mai multe texte ulterioare celor patru *Vede* canonice care își atribuie acest statut: *Mahābhārata*, *Bhagavata Purana*, *Skanda Purana* ș.a.²⁹.

Excepționala valoare a tratatului este dată și de teoria experienței estetice, *rasa*³⁰, care a marcat decisiv istoria culturii indiene, având totodată ample ecouri în mediile academice și artistice occidentale contemporane. Scopul imediat al artei dramatice ar fi dobândirea lui *rasa*. Teoria despre *rasa* constituie poate cel mai dezbătut subiect al compendiului, însă ea nu va face obiectul studiului de față³¹. Trebuie să

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ În altă ordine de idei, termenul *Bharata* este legat esențialmente de India, denumirea tradițională a țării fiind *Bhāratavarṣa*, numită astfel după legendarul rege *Bharata*, care a reunit pentru prima dată într-o singură entitate politică, regiuni extinse din subcontinentul indian și zonele marginale, până în spațiile actualelor țări: China, Bangladesh, Iran, Pakistan, Afghanistan și Rusia. *Mahābhārata*, celebra epopee indiană, conține și ea același termen.

²⁷ Teatrul indian este, în mod esențial, legat de dans și muzică. Actorul este neapărat și dansator.

²⁸ *Nāṭyaśāstra* (*Tratat de artă dramatică*), p. 9.

²⁹ James Fitzgerald, *India's Fifth Veda: The Mahabharata's Presentation of Itself*, *Journal of South Asian Literature* 20 (1), 1985, p. 125–140.

³⁰ *Rasa*, în limba sanscrită, este un cuvânt polisemantic, înțelesul de bază fiind acela de „gust”, „esență”, „savoare”. În limbile europene a fost tradus mai ales prin „experiență estetică”, formulă propusă de Raniero Gnoli și adoptată, în prezent, de majoritatea cercetătorilor. Termenul nu este clar definit în tratat, permițând multiple interpretări. Iată faimoasa *rasa-sūtra* care a devenit una dintre cele mai controversate probleme ale esteticii indiene: „*Rasa* este generat prin combinarea dintre determinanți (*vibhāva*), consecvenți (*anubhāva*) și stările emotive pasagere (*vyabhicārī – bhāva*).” (NS, VI:31)

³¹ *Nāṭyaśāstra* (*Tratat de artă dramatică*), p. 108–109, VI:31–33: „Cum se definește cuvântul *rasa*? Răspunsul este: prin calitatea savurării. Cum se savurează *rasa*? Așa cum oamenii rafinați, mâncând bucatele preparate cu felurite mirodenii le savurează

punctăm totuși câteva aspecte care interesează direct această cercetare. Experiența estetică generată de spectacol pare a avea similitudini cu experiența religioasă, conform interpretării din ABH³². Pasajul din NS care a generat astfel de comentarii prezintă o nouă experiență estetică, fragmentul fiind inserat în capitolul VI, pare-se, mai târziu. Există opt tipuri de *rasa* (*eroticul, comicul, pateticul, furiosul, eroicul, înfricoșătorul, odiosul și miraculosul*), completate fiind de al nouălea tip, *șanta rasa*, *rasa* calmului sau a seninătății spirituale. R. Gnoli traduce termenul *șanta* prin *liniște* sau *tăcere*³³. Unele manuscrise găsite conțin acest pasaj referitor la *șanta rasa*, altele nu. Deși nu se știe când a survenit respectiva interpolare, cercetătorii o consideră ca aparținând unei filosofii precum yoga, aspirația către desăvârșire spirituală nefiind specifică perioadei în care s-a elaborat tratatul, precizează Constantin Făgețan³⁴. Iată, în finalul acestei scurte prezentări, fragmentul din NS care îl va determina pe renumitul ei comentator, Abhinavagupta, să pună în discuție similitudinea dintre experiența estetică și experiența religioasă (mistică):

„Cel ce-și află originea în Eliberare și în Sinele Suprem, legat de condiția cunoașterii Realității și călăuzind spre fericirea supremă, acela este *rasa* calmului (*șanta*). *Rasa* calmului conduce la înfrânarea simțurilor, fiind pătruns de spiritualitate, pregătind fericirea și binele tuturor ființelor. Acel *rasa* unde nu se află nici durere, nici bucurie, nici ură, nici invidie, cel ce e asemenea pentru toate ființele, acela se dovedește a fi calmul. Voluptatea și celelalte stări emotive reprezintă modificări; calmul însă este substratul originar (*prakṛti*). Modificările se iscă din substrat, apoi sunt resorbite din nou în el. Fiecare stare emotivă pornește de la calm, împlinindu-și rostul; după ce și-a atins țelul, ea se contopește din nou cu calmul.”³⁵

Originea sacră a teatrului

Primul capitol din NS transmite ideea că teatrul este de origine divină, iar arta teatrului trebuie să exprime, prin toate componentele sale, sacrul. „Cucernicul Bharata cel iscusit în arta teatrului, după ce și-a sfârșit rugăciunea” (NS, I:2), este întrebat de către asceți care este originea NV-ei, câte părți are, care e mărimea ei și cum trebuie aplicată. Astfel NS începe să fie „povestită”, întregul tratat fiind o expunere adresată acestor sihaștri (tradiția povestirii, a genului epic, are un rol major în literatura indiană). După o extinsă și savantă prezentare a artei teatrale, a artei poeticii, muzicii ș.a.m.d., capitolele XXXVI și XXXVII³⁶ revin la dialogul esențial dintre Bharata și asceți.

Textul, extrem de dens, ancurează raportul om-divinitate, NV făcând obiectul revelației primite de la *Brahmā*. Încă din primul verset ne dăm seama că este vorba de o scriere sacră (sau care pretinde a fi sacră):

„Plecându-mi capul, mă închin celor doi zei, Străbunului și Marelui Stăpân. Urmează să vă vorbesc despre *Nāṭyaśāstra*, așa cum a fost dezvăluită de *Brahmā*.” (NS, I:1)

Invocarea, încă de la începutul tratatului, a celor doi zei patroni ai teatrului, *Străbunul* sau *Strămoșul* (skr. *pitāmaha*), un nume al zeului vedic *Brahmā*, Creatorul Universului, și *Marele Stăpân* (*Maheśvara*), zeul *Śiva* (de sorginte pre-vedică, neidentificat în *Vede* decât sub forma lui Rudra), statuează importanța pe care o are încadrarea textului în tradiția religioasă vernaculară, dar și o revoluționare a ei. De altfel, întregul tratat prezintă fragmente care ne semnaleză că NS dorește să-și asume rolul scripturilor, nefiind mai prejos de cele patru *Vede* canonice, dar anulând totuși unele restricții religioase și impunând reguli proprii. Simpla audiere și practicare a NS-ei (deci a artei teatrului) conferă realizarea supremă în cer și pe pământ. Iată un astfel de fragment care constituie și *motto*-ul studiului de față:

„Omul ce ascultă mereu acest *śāstra* ieșit din gura lui *Brahmā* și care îl pune în practică așa cum a fost rostit de către Cel-născut-prin-sine, sau doar îl citește și-l înțelege, ajunge la aceeași țintă cu cei ce cunosc *Vedele*, cu cei ce fac sacrificii și cu cei ce fac danii pioase.

gustul, dobândind desfătare, la fel și spectatorii cultivați savurează stările emotive permanente exprimate prin reprezentarea scenică a feluritelor stări emotive cu ajutorul cuvintelor, gesturilor și temperamentului (actorilor), dobândind desfătare. Astfel s-a ajuns la denumirea de *rasa* teatrală (*nāṭyarasa*). [...] cei sensibili savurează cu mintea (*manasā*) stările emotive permanente legate de interpretarea scenică a (celorlalte) stări emotive. De-aici provine numele de *rasa* din teatru.”

³² „Rasa [...] is similar to the tasting of the supreme *Brahman*”, apud Gerald James Larson, *The Aesthetic (Rasāsvāda) and the Religious (Brahmāsvāda) in Abhinavagupta's Kashmir Śaivism*, în *Philosophy East and West*, vol. 26, no. 4. (Oct., 1976), University of Hawai'i Press, p. 376.

³³ Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series, Varanasi, India, 1985, *Introduction*, p. XXXVI.

³⁴ *Nāṭyaśāstra (Tratat de artă dramatică)*, p. 120, nota 29.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ În unele variante, capitolele acestea sunt unite, rezultând un text cu un număr de 36 de capitole.

Dintre toate daniile rânduite în lege, aceasta aduce cea mai mare roadă; căci dăruirea unui spectacol este cel mai prețuit dintre toate darurile.” (NS, XXXVII:25–28)

NS și arta teatrului au un rol sacrificial, aducând beneficii umane și divine, mai presus de orice alt sacrificiu. Trebuie să înțelegem acest important citat în contextul mai larg al sacrificiului vedic (skr. *yajna*). Savantul indian Surendranath Dasgupta, în lucrarea *Hyndu mysticism*³⁷, ne vorbește despre relevanța capitală a sacrificiului pentru omul vedic: “[...] the sacrifices were more powerful than the gods. The gods could be pleased or displeased; if the sacrifices were duly performed the prayers were bound to be fulfilled”³⁸.

În mod special în literatura vedică târzie și în cea post-vedică, arată autorul menționat, se regăsește cu putere această idee: sacrificiul, realizat în acord cu manualele ce prescriu modul de execuție al sacrificiului, sunt capabile să producă tot ceea ce omul dorește. Acest aspect însă nu are nimic de a face cu o cunoaștere metafizică, așa cum vom găsi ulterior în literatura *Upanișad*-elor. Chiar dacă *Vedele* întrupează *adevărata cunoaștere*, omul vedic este foarte realist și așteaptă o împlinire materială în viața de pe pământ și în viața de după moarte, precizează Dasgupta³⁹.

Omnipotența sacrificiului vedic se regăsește în NS în special sub forma ritualurilor de consacrare a scenei și a spectacolului, pe care le vom analiza succint mai târziu. Scopul este evident: reușita spectacolului. Fie că adoptăm opinia lui Pandurang Vaman Kane, care vorbește despre posibila interpolare mai târzie a capitolelor I-V ce abundă în ceremonii rituale, fie că nu, sacrificiul este prezent ca un element cheie, condiționând crearea și succesul spectacolului. Nu putem să nu remarcăm că detaliile tehnice numeroase, exactitatea descrierilor acțiunilor rituale, avertismentele date celor care nu efectuează cu precizie prescripțiile, exprimă, cel mai probabil, o credință vie în puterea magică a sacrificiului, expresie a unei îndelungate tradiții. Să amintim avertismentul de la sfârșitul capitolului I al NS-ei:

„Spectacolul nu trebuie prezentat (niciodată) fără a săvârși *pūjā* scenei.

Cel ce pregătește un spectacol fără a săvârși *pūjā* scenei, zadarnică-i va fi lui cunoașterea acestei (arte) și va renaște sub forma unui animal.

Cu-adevărat asemenea sacrificiului vedic este *pūjā* zeităților scenei, de-aceea producătorii spectacolului trebuie să o săvârșească mai înainte de orice.” (NS, I:125–127).

Sau:

„Cel ce oferă *pūjā* urmând rânduielele cuvenite, are parte de noroc și bogăție, iar după moarte va dobândi cerul.” (NS, I:129)

Pūjā, ceremonia de adorare a zeităților performată de oficiantul-actor, este, așadar, esențială. Paralela cu sacrificiul vedic arată puterea pe care o avea o astfel de ofrandă în conștiința mulțimilor. Regresul în formă animală într-o viață viitoare, în cazul nerespectării obligației de a realiza ceremonia sacrificială, exprimă, din nou, necesitatea integrării actului artistic ce va urma într-o ordine cosmică, în care zeii sunt „obligați” să asigure protecția și succesul piesei de teatru.

Versetele 8–12 ne introduc în atmosfera zeităților vedice și a dimensiunilor cosmice ale timpului vedic. Decăderea spirituală a oamenilor care începe cu *Tretā Yuga*⁴⁰, provocând alternanța contrariilor – suferință și bucurie –, determină zeii să îl roage pe *Brahmā* să creeze „un fel de divertisment destinat văzului și auzului”, o *Vedā* care să fie spre folosul tuturor castelor, întrucât, conform tradiției, casta cea mai de jos, *śudra*, era exclusă din orice ceremonie religioasă.

Se întrevede aici atitudinea integratoare, universalistă și modernă a NS-ei care transpore din anularea regulilor de castă, intangibile, în mod obișnuit. Casta cea mai de jos, a sclavilor, *śudra*, lipsită de drepturi, are acceptul de asculta NS, de a participa la spectacole și de a obține prin NS tot ceea ce se considera că se poate obține doar prin *Vede*. Pasajul te trimite cu gândul la o întrebare: erau actorii considerați dintr-o „castă” inferioară, cum speculează unii cercetători, sau pur și simplu simpatizau cu clasele sociale devaforizate prin tradiția vernaculară, cum era *śudra*?

Zeul hotărăște crearea NV-ei care „va conduce la împlinirea datoriei, bogăție și faimă, va cuprinde povești bune și colecția [învățăturilor tradiționale], călăuzind urmașii în fapte; va fi înzestrată cu învățătura tuturor scripturilor și va fi izvorul tuturor artelor și meșteșugurilor” (NS, I:14-15). NV este creată de zeu pornind de la cele patru *Vede*⁴¹:

³⁷ Surendranath Dasgupta, Ph.D., *Hyndu Mysticism. Six Lectures*, The Open Court Publishing Co., Chicago – London, 1927, p. 27.

³⁸ „... sacrificiile erau mai puternice decât zeii. Zeii puteau fi mulțumiți sau nemulțumiți; dacă sacrificiile erau realizate în mod corespunzător, rugăciunile trebuiau să se îplinească” (traducerea noastră).

³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ Una din cele patru ere ale unui ciclu cosmic numit *manvantara* sau *mahāyuga*, 14 *manvantara* alcătuind o zi a lui *Brahmā*.

⁴¹ *Yajurveda*, una din cele patru *Vede* canonice, consacrată în întregime formulărilor liturgice rostite de preotul *adhvaryu*, maestrul de ceremonii în oficierea ritualului vedic, este sursa interpretării actoricești, *abhinaya*, așa cum se arată în NS, p. 26.

„Luă declamația (*pāṭhya*) din *Ṛgveda*, muzica (*gīta*) din *Sāmaveda*, interpretarea actoricească (*abhinaya*) din *Yajurveda* și rasa din *Atharvaveda*.” (NS, I:17)

Mai mult decât o integrare în linia scripturilor canonice, NS încearcă să ne convingă că este o „sumă” a acestora, îngemănând aspecte definitorii din fiecare *Vedā*.

După aceea, *Brahmā* dăruiește NV zeilor, pentru a fi pusă în aplicare, însă aceștia își recunosc neputința și astfel NS este transmisă înțeleptului (*ṛṣi*) Bharata pentru a fi înfăptuită de el împreună cu cei o sută de fii ai săi. Se întrevede aici profunda încredere în valoarea ființei umane, capabile să întrecă uneori zeii. Înțelepții din NS, mediatori ai sacrului, sunt cei care, mai presus de zei, au puterea să aducă pe pământ arta teatrului. Discursul textual nu se dezice de tradiția ancestrală indiană a transmiterii inițierii: acești fii sunt ucenicii lui Bharata, numiți, în următoarele versete, fiii săi spirituali.

Într-un alt pasaj, integrarea teatrului în dimensiunea sacrului se nuanțează și mai mult:

„Poporul, Vedele și sinele spiritual (*adhyātman*) constituie cele trei autorități (*pramana*). Teatrul se întemeiază mai ales pe acele lucruri referitoare la cuvintele Vedelor și la sinele spiritual.” (NS, XXV:120).

Acest pasaj semnificativ ancorează și el arta teatrului în spiritualitatea ancestrală a Indiei. *Sinele, ātman*, concept apărut abia în *Upaniṣad*-e⁴² este o adevărată „marcă” a spiritualității hinduse. Celebra expresie „*Acela ești tu*” (*tat tvam āsi*), exprimând identitatea dintre sinele individual, *ātman*, și sinele universal, *paramātman* sau *Brahman* (*Absolutul*), o regăsim în *Chāndogya Upaniṣad*, cartea a 6-a, 8:7⁴³.

Cuvântul și valoarea sa sacramentală reprezintă o altă marcă a filosofiilor Indiei izvorâte din tradiția religioasă. Evocarea *cuvintelor Vedelor* în pasajul de mai sus arată rolul covârșitor al textelor scripturilor în viața comunității și ar merita o expunere aparte. Nu vom dezvolta acum însă o astfel de analiză.

Revelația, ancorarea în sacru, obligă: realizarea spectacolului de teatru impune o profundă atitudine religioasă a tuturor participanților, fie că sunt actori, muzicieni, dansatori, recuziteri, constructori ai sălii de spectacol, producători ai spectacolului etc., precum și o protecție pe măsură față de acțiunile spiritelor răufăcătoare *vighna* și *daitya*, care pun de la început în pericol întreaga lucrare a lui Bharata și a fiilor săi. Invocarea zeităților protectoare este esențială și obligatorie. Conflictul pe care îl pot genera spiritele malefice îl determină pe *Brahmā* să împartă diferite sarcini zeilor, pentru ocrotirea artei teatrului și oamenilor, reguli precise pentru asigurarea succesului piesei de teatru. Astfel se construiește prima sală de spectacol de către zeul-arhitect *Viśvakarman*, iar confrății săi devin ocrotitorii diverselor părți ale acesteia: zeci de ființe divine au roluri precise de protejare a sălii și a spectacolului, precum și a interpreților lui – descrierea abundă în detalii (NS, I:84–94). Să amintim câteva dintre ele: *Brahmā* însuși se stabilește în mijlocul scenei, motiv pentru care se depun flori în acest loc, la începutul spectacolului; locuitorii tărâmului subpământean sunt puși să păzească dedesubtul scenei; eroul piesei este ocrotit de *Indra*, iar eroina, de zeița *Sarasvatī*; bufonul, de silaba sacră *Om*, antropomorfizată; ceilalți din distribuție, de *Śiva* (NS, I:95–98).

Ofranda către zeitățile tutelare ale scenei este prescrisă de la început.

„Săvârșiți astăzi, după rânduială, un sacrificiu în sala de spectacol, cu ofrande și jertfe în foc (*homa*), însoțite de mantra și ierburi. Ofranda să cuprindă bucate fragede și vârtoase, precum și băuturi.” (NS, I:124)

Așa cum am arătat mai devreme, ritualul vedic, în care ofranda adusă focului (sacrificiul) avea un rol central, iar incantațiile cu silabe sacre, *mantra*, erau o practică liturgică obișnuită, este transpus în contextul artei spectacolului pentru a asigura succesul și a aduce beneficii tuturor, pe pământ și în cer. Spectacolul de teatru este conceput așadar ca o reprezentare în care sacrul evocat oferă întregul cadru de manifestare.

Spațiul, timpul, actorul – ceremonii de consacrare

Despre integrarea în sfera sacrului a spațiului unde se desfășura spectacolul de teatru aflăm încă din primul capitol. Odată cu instalarea nenumăratelor zeități tutelare, sala de teatru devine aidoma unui templu. În capitolul doi se consemnează alte detalii importante, de natură ritualică, magică. Este vorba despre *un rit de întemeiere*, conform formulei lui Arnold van Gennep⁴⁴, marcând un nou spațiu, un spațiu, evident, sacru.

⁴² Termenul de *Upaniṣad* este tradus prin „învățătură secretă”. *Upaniṣad*-ele sunt scrierile sacre ale filosofiei *Vedanta*, derivând din cele patru *Vede*.

⁴³ *Cele mai vechi Upaniṣade*, traducere din limba sanscrită, studiu introductiv, note și comentarii de Radu Bercea, Ed. Științifică, București, 1993, p. 196.

⁴⁴ Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Ed. Polirom, Iași, 1996.

Iată procedeul construirii viitoarei săli de spectacol. În capitolul al II-lea, se spune: un șnur alb din bumbac, iarbă specială sau fâșii din scoarță de copac se folosesc spre măsurarea terenului, astfel încât acesta să nu se rupă, lucru care ar fi semn rău, prevestind moartea maestrului artei dramatice, *sūtradhāra*⁴⁵, război sau alte nenorociri; alegerea și măsurarea terenului în acest mod trebuie să se facă sub constelația *Pușya*, foarte benefică în astrologia vedică. „În ziua potrivită, arătată de brahmani”, „după ce s-a stropit locul cu apă sfințită” (NS, II:42), se va întinde șnurul și se va împărți terenul pentru scenă, încăperea actorilor din spatele scenei, locurile spectatorilor. Avem de a face cu un *rit preliminar, de separare de lumea anterioară* și, ulterior, după construirea sălii de spectacol, care comportă nenumărate alte acțiuni ritualice, cu un *rit liminar, executat în timpul stadiului de limită*⁴⁶: venerarea zeităților scenei.

NS ne prezintă trei tipuri de săli: dreptunghiulară, pătrată și triunghiulară, fiecare din ele având trei tipuri de dimensiuni – mare, mijlocie și mică (pentru zei, prima, a doua pentru regi, a treia pentru oameni). Din notele critice la ediția în limba română, care comentează acest pasaj, aflăm că în India antică, spectacolele de teatru, în strânsă legătură cu ceremoniile religioase, ceremoniile de celebrare a căsătoriei regale sau a unei victorii, nu aveau o locație permanentă, sala de spectacol construindu-se odată cu ocaziile respective. „Totuși, pe lângă temple existau pavilioane [...] permanente, unde aveau loc ceremonii religioase și spectacole de dans și teatru, dat fiind caracterul sacru al acestor arte”⁴⁷. În plus, existau și săli private de teatru, ceea ce a condus la ideea că cele trei tipuri de săli consacrate zeilor, regilor și oamenilor aveau o corespondență concretă⁴⁸.

Există o precizie uimitoare a tuturor acțiunilor, gesturilor, atitudinilor pe care trebuie să le îndeplinească sau să le aibă *sūtradhāra*, maestrul artei dramatice sau regizorul spectacolului, acesta fiind totodată actor și având funcții rituale și administrative. Punerea temeliei, construirea pereților și stâlpilor, construirea scenei, decorarea și finisarea sălii, toate comportau numeroase consacări divinităților, integrarea într-o ordine cosmică. După ce se purifica ținând post trei zile și trei nopți (*rit de purificare*), maestrul artei dramatice va ridica stâlpii sălii de spectacol în zori, „în clipa binecuvântată a răsăritului de soare” (NS, II:45–46). Fiecare stâlp este asociat unei caste, folosindu-se anumite culori și ofrande specifice: ceremonia consacrată stâlpului brahmanilor presupunea ca toate lucrurile folosite să fie albe și purificate cu unt topit și boabe de muștar; pentru stâlpul castei războinicilor se foloseau țesături, ghirlande și alifii de culoare roșie; stâlpul castei negustorilor – lucruri galbene, cel al sclavilor – lucruri albastre (NS, II:46–50).

Un sistem de corespondențe simbolice între culori, pietre și metale prețioase, zei, astre etc. vorbesc despre o cosmizare a spațiului sălii de spectacol. Stâlpul, ca simbol al lui *axis mundi*, este ancorat aici adânc în tradiția intangibilă a sistemului castelor.

„Stâlpul pentru brahmani [...] va fi împodobit cu ghirlande și alifii albe, apoi se va arunca la temelia lui o bucată de aur dintr-un cercel; la stâlpul *kṣatriya* se va pune aramă, la stâlpul *vaiśya*, argint, iar la stâlpul *śūdra*, fier. În plus, se va arunca o bucată de aur la temelia tuturor stâlpilor.” (NS, II:50–53)

Sub scenă, în podea, se vor așeza pietre prețioase: „la răsărit se va pune diamant, la miazăzi lazurit, la apus cleștar, la miazănoapte coral și la mijloc aur” (NS, II:72–74).

Soarele, zeul atât de venerat al *Vedelor*, *Sūrya*, căruia brahmanii i se închină, primește drept ofrandă piatra cea mai prețioasă, diamantul. Planul celest este unificat cu lumea teluricului. Vibrația acestor pietre prețioase este în acord cu unul dintre scopurile reprezentăției dramatice: a aduce prosperitatea tuturor celor din sală și a întregului regat.

Asistăm la o *trecere a pragului*, în termeni simbolici, o trecere de la o realitate profană la alta sacră, o transfigurare a timpului și spațiului (timpul și spațiul au caracter antropomorf în tradiția hindusă), obținerea unei situații magico-religioase noi, necesare pentru realizarea spectacolului, pătrunderea într-o altă dimensiune spațio-temporală. Astfel de *rituri de trecere materială*, frecvente în lumea tradițională, precizează van Gennep, sunt însoțite de *rituri de consacrare* în care sunt invocate divinități ale pragurilor. De cele mai multe ori sunt utilizate ca obiecte sacre delimitând pragul piloane, portice, pietre etc., frecvent ca simboluri falice, semnificând, după spusele aceluiași autor, „ideea de unire în asociere cu actul sexual având valoare de adjuvant magic”⁴⁹.

Ceremonia de consacrare a scenei pe care o regăsim în preliminariile scenice (*pūrvaraṅga*) ca *rit postliminar, de agregare la lumea nouă*⁵⁰, este precedată de venerarea zeităților și consacarea sălii de spectacol. Instalarea zeilor și spiritelor protectoare este detaliată în capitolul special consacrat acestui

⁴⁵ Actor și regizor, simultan.

⁴⁶ Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ NS, nota 3, p. 47.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*

eveniment, capitolul III. Maestrul artei dramatice „care a fost inițiat, cu simțurile stăpânite și purificat, după ce a postit trei zile și trei nopți dormind în afara casei, stropindu-și trupul cu apă sfințită cu *mantra* și îmbrăcat în veșminte noi, trebuie să consacre sala de spectacol.” (NS, III:1–9)

Consacrarea este făcută după închinarea la zei (în primul rând, *Śiva* și *Brahmā*) și instalarea lor în spațiul sălii de spectacol. Urmează importanta *pūja* (ceremonie religioasă) a lui *jarjara*, simbol al armei lui Indra, care a distrus spiritele răufăcătoare oponente descrise în primul capitol. O altă *pūja*, a scenei, va fi oficiată a doua zi, sub anumite constelații precise, favorabile (NS, III:15–16), incluzând din nou ceremonia lui *jarjara*, pentru îndepărtarea obstacolelor. Instalarea zeităților se va face desenându-se pe scenă mai întâi *maṇḍala*, diagrama sacră care devine o *imago mundi*, o expresie a întregului Univers, reprezentat de toate zeitățile invocate. Acestea vor fienerate prin diverse ofrande: ghirlande de flori, parfumuri, bețișoare de tămâie, mâncare și, în final, *mantra*. Observăm o integrare a naturii umane în natura divină, prin oferirea acestor simboluri ale celor cinci simțuri specific omenești (miros, gust, văz, simț tactil, auz) față de zei și o sanctificare a scenei care devine astfel aidoma unui altar sacrificial. Umanizarea zeilor și sanctificarea omului, iată rezultatul acestor corespondențe, expresii ale unei *coincidentia oppositorum*, capabilă de a genera succesul deplin al spectacolului. Are loc o reiterare a unui timp mitic, primordial, în care zeii sunt învingători în lupta lor cu răul, lupta dintre aceștia fiind, de altfel, un leitmotiv al literaturii sanscrite antice, regăsit în numeroase scrieri (*Vede, Purane...*). Evocarea mitului învingerii demonilor de către zei se făcea prin această ceremonie a lui *jarjara*, stindardul zeului Indra (regele zeilor), *simbol al victoriei binelui, al protecției față de rău și al îndepărtării obstacolelor*.

Pūrvaraṅga (preliminariile scenice) este similară, în ceea ce privește corespondențele cu sfera divinităților, cu ceremoniile de consacrare anterioare, însă apar elemente spectaculare: cântatul la instrumente muzicale cu corzi, tobe și recitări. Expunerea *in extenso* a acestor etape nu reprezintă interesul studiului de față, ele fiind extrem de ample prezentate, cu detalii tehnice numeroase, legate de metria poetici, de tempourile adecvate fiecărui moment etc. Precizăm însă scopul lor: acest moment prefigurativ al spectacolului era performat pentru invocarea, încă o dată, a protecției zeilor, dar și pentru a menține interesul publicului⁵¹. Pe scurt, existau două etape ale ritualului – una care se executa în spatele cortinei (este disputată încă poziția acestei cortine), alta care se realiza pe scenă, în fața spectatorilor. Prima etapă se încheia cu *nāṇḍī*, binecuvântarea adresată zeilor, brahmanilor, regelui, producătorului spectacolului și celui care a creat piesa de teatru. A doua etapă începea cu intrarea în scenă a maestrului artei teatrale, însoțit de doi asistenți cu care va continua ceremonia. Este interesant ritualismul mișcărilor pe care le fac cei trei pe scenă, prin aceasta ei adorându-l pe *Brahmā* (NS, V:68–72). Sunt cinci pași executați de maestru și ucenii lui, după care aceștia vor depune flori în cercul lui *Brahmā* din centrul scenei, unde sălășluiește zeul însuși. Gestica lor presupune mișcări simbolice precise cu mâinile, picioarele și privirea, a căror realizare și semnificație ne este descrisă în detaliu. Bineînțeles, riturile de purificare anterioare nu lipsesc: „Cei trei trebuie să intre simultan, cu flori în mâini, după ce-au fost consacrați, purificați și ocrotiți prin ritualuri împotriva spiritelor rele, purtând veșminte albe și având gânduri bune.” (NS, V:66–67)

Pasajul consacrat venerării lui *jarjara* este încă o etapă semnificativă în ritual. Statutul actorului expert în arta sa, regizor, în același timp, ar merita o expunere aparte, însă vom menționa doar că el trebuia să fie, conform textului, pur, inteligent, cunoscător al textelor sacre, fin psiholog, perfect în execuția nenumăratelor figuri de dans și a expresiilor faciale/gestuale etc. Acest expert în arta actorului, maestru al ceremoniei, *sūtradhāra*⁵², îndeplinește un rol extrem de important în economia sacrului scenic. Iată ce afirmă F.B.J. Kuiper în *Ancient Indian Cosmogony*⁵³: „În acest moment, *sūtradhāra* personifică complet lumea sacră. El este zeul universului și, în timp ce ține ridicat arborele cosmic în mâna sa, el reprezintă centrul cosmosului. Faptul că *jarjara* trebuie ridicat decurge din funcția sa de simbol cosmic [...]”.

Accentul pus pe purificare este specific religiei vedice. Importanța sa se deduce și din îndelunga curățare de păcate pe care *sūtradhāra* o săvârșește (din nou) pe scenă, înainte de a performa ceremonia lui *jarjara*: el se purifică exterior și interior cu apa dintr-un ulcior de aur ținut de unul din asistenții săi. Ofrandele în foc, purificarea prin apă, cântecele, dansurile, recitățile, *mantra*, ofrandele de hrană sunt aspectele rituale prin care actorii și toți cei care contribuie la realizarea unui spectacol se integrează în sfera sacrului. Este o oblație adusă elementelor arhetipale: focul, apa, aerul, pământul, sacrificiu prin care omul dobândește un statut ontologic superior.

⁵¹ Adya Rangacharya, *Introduction to Bharata's Nāṭya-śāstra*, Bombay, Popular Prakashan, 1966, p. 23.

⁵² În afara acestui maestru, mai existau și alți actori-dansatori, însă rolul lor ritualic nu este foarte bine precizat.

⁵³ F.B.J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony*, New Delhi, 1993, p. 244–245, *apud* Constantin Făgețan, *op. cit.*, p. 103, nota 29.

Interesantă este prezența în cadrul *Preliminariilor scenice* a actrițelor, care vor dansa. NS include femeia în jocul dramatic, spre deosebire de teatrul occidental care nu accepta femeia pe scenă, rolurile feminine în teatrul antic grec, în teatrul religios medieval european sau în teatrul shakespearian fiind jucate de bărbați foarte tineri, deghizați.

Actorul, în NS, este un actor-dansator, dar și un performer de ritual. El trebuie să aibă calitățile unui înțelept: să cunoască scripturile, să fie modest, pur, inițiat și calm (NS, III:101). Actorul interpreta un număr considerabil de *mudra* (gesturi), posturi, mișcări de dans extrem de complicate, ceea ce presupunea o practică îndelungată, care începea de multe ori din copilărie. Corpul actorului devine și el un spațiu liturgic, deținător al revelației, dar și generator de revelații. Multe din aceste reprezentări dramatice gestuale sau verbale erau specifice anumitor zeități sau le simbolizau.

Surprinzător este că sacrul nu exclude, în NV, nimic din economia universului: „teatrul înseamnă repovestirea tuturor stărilor de existență (*bhava*) din cele trei lumi”, „înseamnă reprezentarea vizuală a celor făptuite de zei, *asura*, regi și gospodari, ca și de înțelepții brahmani” (NS, I:107–119). Atât faptele zeilor și demonilor, cât și ale oamenilor din diferite caste constituie subiecte ale spectacolului de teatru. Entitățile demonice au și ele rolul lor în creație, fiind „susținute” de *Brahmā* (supărate, vor să distrugă arta teatrului, dar sunt învinse de zei; raportarea lui *Brahmā* la ele este însă ca a unui părinte). În text, demonii au un rol major: determină, impulsionează nașterea spectacolului de teatru, așa cum reiese din primul capitol. Putem să ne gândim oare la ideea eliadescă⁵⁴ a maleficului ca instrument al „pedagogiei divine”? Fără să elimine vreo categorie existențială, teatrul se configurează, în viziunea NS-ei, drept un *panaceu*. El e capabil să ofere educație, pace, vindecare, desfătare, împlinire, prosperitate, înțelepciune, îndreptare morală tuturor: este „izvorul bunelor povețe”, al înțelepciunii, „izvor de alinare” pentru cei lipsiți de noroc sau chinuți de trudă și mâhnire, conduce la „împlinirea datoriei, la faimă, viață îndelungată și bunăstare, ca și la sporirea inteligenței”, aduce fericirea și virtutea, devenind „îndrumătorul tuturor oamenilor”. Teatrul devine astfel o soluție universală la problemele omenești, o metodă de evoluție individuală și socială și, nu în ultimul rând, o epifanie. Sacrul nu survine aici ca urmare a unei evadări din real, nu apare ca o scindare între mundan și lumea zeilor, ci e o continuare firească, o coborâre a planului divin în cotidian, și, simultan, o transfigurare a umanului până la tangența cu divinitatea. Teatrul, în NS, îmbină astfel funcția teologică și funcția socială.

Câteva considerații

În studiul de față am reușit să punctăm doar câteva aspecte legate de dimensiunile sacrului în NS. Este o cercetare incipientă, care își dorește să trezească interesul publicului și al specialiștilor din România asupra acestui tratat esențial din istoria teatrului și se integrează pe linia cercetării doctorale pe care o întreprind asupra fenomenologiei sacrului în spațiul scenic. Din câte știm, nu s-au publicat încă la noi studii științifice solide asupra compendiului, deși apariția sa în limba română datează din 1997. Scopul cercetării nu a fost acela de a aduce teatrul și sacrul față în față, conform NS-ei, pentru o explorare liniară, închisă în istoria unui trecut îndepărtat sau în critica textuală. Miza cercetărilor noastre, incluzând studiul de față, este aceea de a încerca recuperarea dimensiunii originare sacre a teatrului, din care prezentul secularizat al omului contemporan poate să aibă substanțiale beneficii. Arta, și în mod special arta teatrului, au fost mereu purtătoare de noi viziuni capabile să conducă omul spre orizonturi nebănuite. În NS, teatrul reflectă nevoile oamenilor și își asumă un rol revoluționar. Teatrul european contemporan reflectă cuceririle și căderile unei umanități aflate în criză existențială, însă întârzie să își asume un rol de forță, bine definit, în căutarea unor soluții. Unul dintre regizorii emblematici pentru gândirea teatrală a secolului al XX-lea, Jerzy Grotowski, remarca într-un semnificativ pasaj:

„Ritmul de viață în civilizațiile moderne se caracterizează prin grabă, tensiune, un sentiment de culpabilitate, dorința de a disimula motivele personale și de a asuma o întregă gamă de roluri și de măști în viață (în funcție de familie, de muncă, de prieteni sau de viața în comunitate etc.). Ne place să fim *științifici*, termen care presupune că suntem discursivi și cerebrali, dat fiind că această atitudine este dictată de cursul civilizației. Vrem, de asemenea, să plătim tribut ființei noastre biologice, a ceea ce am putea numi plăcerile fiziologice. În acest domeniu nu acceptăm nicio restricție. Deci, jucăm dublul joc al intelectului și al

⁵⁴ Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Ed. Vremea, București, 1942.

instinctului, al gândirii și al emoției; încercăm să ne scindăm în mod artificial în corp și suflet. Când încercăm să ne eliberăm de toate acestea, începem să strigăm și să alergăm, să ne zbatem în convulsii. În dorința noastră de libertate, sfârșim într-un haos biologic. Suferim mai ales de o lipsă de totalitate, ne dispersăm, ne risipim.”⁵⁵

Ne aflăm la răscruce de timpuri: un timp mitic, al artelor străvechi, ce începe să fie redescoperit, transmițându-ne mesaje inițiatice prin artefactele sale, și un timp al secularizării, în care sacrul, camuflat în profan, ca să utilizăm terminologia lui Mircea Eliade, mai respiră, preț de câteva clipe, nostalgia noastră pentru începuturi. NS și arta teatrului poate că sunt părți ale acestei nostalgii...

⁵⁵ Jerzy Grotowski, *Către un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998, p. 133–134.