

Laki Áron

## Isteni bohócok. Az indiai *vidūṣaka* és az indonéz *panakawan* kapcsolata

### Bevezetés

A világ nagy kultúrái között jól elkülöníthető a manapság rendszerint dél-ázsianak nevezett kultúrkör, mely alatt elsősorban az indiai szubkontinens értendő.<sup>1</sup> Ez az újkeletű elnevezés azonban figyelmen kívül hagyja a térség azon kulturális hatásait, melyeket saját területén kívül fejtett ki. Ez utóbbi szempontot vizsgálva általában rögtön Belső- és Kelet-Ázsia buddhista kultúrája kerül szóba, ahol azonban sokkal inkább az indiai eredetű vallás terjedését szokás tárgyalni. Mivel azonban a buddhizmus alapvetően hajlamos a szinkretizmusra, ezért ezekben a régiókban megfigyelhetünk ugyan az indiai kultúrából származó elemeket, mindent átfogó dél-ázsiai hatásról mégsem beszélhetünk. Ezek alapján tehát valóban jogosnak tűnhet csupán Dél-Ázsia kultúrájáról beszélni.

Ha azonban jobban szemügyre vesszük a környező kultúrákat, megfigyelhetjük, hogy Délkelet-Ázsia sokkal szorosabb szálakkal kapcsolódik az Indiai-szubkontinenshez. Ide nem pusztán egy vallás jutott el Indiából, mely aztán a helyi hagyományokba beleolvadva átvette új környezeté kulturális jellegzetességeit. Délkelet-Ázsiában ez inkább fordítva történt: az indiai hagyományok – bár természetesen valamilyen mértékben keveredtek a helyben találtakkal – javarészt átvették a főszerepet, és hamar az uralkodó elit, majd később a köznép saját kultúrájává váltak.<sup>2</sup> Ázsia korábban említett részeivel ellentétben tehát itt nem csak egy vallás térhódítását figyelhetjük meg, ugyanis a buddhizmuson kívül más vallások – mint például a hinduizmus különböző válfajai – is megjelentek. A markáns indiai befolyás ezenkívül az élet minden területén megtalálható, például a művészetekben, a politikai rendszerekben, a törvénykezésben vagy akár a szanszkrit nyelv használatában és egyéb összefüggésekben is, mint például a helyi nyelvekben megjelenő számos szanszkrit eredetű jövevényszó és toldalék, illetve az indiai eredetű verselés átvétele.<sup>3</sup> A délkelet-ázsiai kultúra tehát átvette

---

<https://doi.org/10.24391/KELETKUT.2024.1.15>

<sup>1</sup> A cikkben a szanszkrit szavak és nevek rendszerint az IAST szerinti tudományos átírásban szerepelnek.

<sup>2</sup> August Johan Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam, 1959, 8–10.

<sup>3</sup> George Coedès, *The Indianized States of Southeast Asia*. Transl. by Susan Brown Cowing. Ed. by Walter F. Vella. Canberra, 1975, 15–16.

és alkalmazta az Indiából tanultakat. Így megállapíthatjuk, hogy az úgynevezett dél-ázsiai kultúrkör valójában nagyobb területen van jelen, mint csupán Dél-Ázsia. A legtávolabbi pont, ahol ez még markánsan érezhető, Indonézia. Itt sok helyen a mai napig megfigyelhetjük az indiai hatást.

Indonézia Indiával való kapcsolata minden bizonnyal a tengeri kereskedelem révén jött létre, mely már a Kr. e. 3. században létezett.<sup>4</sup> Ennek ellenére az első olyan királyságok megjelenésére, melyek már egyértelműen indiai mintára szerveződtek, még több évszázadot kellett várni. A legkorábbi erre utaló nyom Kelet-Borneóról való, ahol egy Kr. u. 400 körülre keltezett sztélén a dél-indiai eredetű *pallava* írással fennmaradt szanszkrit nyelvű felirat arról tudósít, hogy Kutai uralkodója egy bizonyos Mūlavarman, aki Aśvavarman fia.<sup>5</sup> Ez a két név már szanszkritul van, míg Mūlavarman apjának neve (Kuṇḍunga) még nem tanúskodik indiai hatásról. A környékről előkerült egyéb leletek – mint például a Gupta stílusú szobrok, melyek hindu és a buddhista témákat ábrázolnak – már a két említett vallás jelenlétére, azaz szorosabb indiai kapcsolatokra utalnak.

Ez a legkorábbi indiai jellegű királyság, majd az 5. századtól kezdve a szigetvilág más pontjain is megjelentek ilyen államok. A legrégebbiek között találjuk a Jáva szigetén 450 körül létrejött Tarumānagarát<sup>6</sup> és a hasonló korú, Szumátrán elterülő, a kínai forrásokban Gantuolinak nevezett királyságot,<sup>7</sup> melynek legkorábbi ismert uralkodóját Śrī Varanarendrának hívták, akinek neve szintén szanszkritul van. Akárcsak Kutaiból, ezekről a területekről is rengeteg, az indiai hatást bizonyító lelet került elő, például Gupta és Amarāvati stílusú szobrok, szanszkrit nyelvű sztélék, melyekre *viṣṇupadāt* (Viṣṇu isten lábnyoma) is vésstek, illetve melyek hindu rítusok jelenlétéről tanúskodnak.

A következő évszázadokban a szigetvilág számos egyéb pontján alakultak ki indiai jellegű királyságok, melyek közül legalább kettő – először a szumátrai központú Śrīvijaya, később pedig a jávai központú Majapahit – politikai hegemoniára is szert tett.<sup>8</sup> Az itt fennmaradt szövegek és építészeti emlékek egyértelműen bizonyítják az indiai vallások, politikai rendszerek és művészeti stílusok erőteljes hatását.

Az úgynevezett hindu-buddhista korszak végét a 15–16. század fordulójára szokás tenni, amikor az indonézek túlnyomó többsége új vallásra, az iszlámra tért át.<sup>9</sup> Bár ez jelenthethné az indiai kapcsolatok végét is, a valóságban nem

<sup>4</sup> Sebastian R. Prange, *Like Banners on the Sea. Muslim Trade Networks and Islamization in Malabar and Maritime Southeast Asia*. In: *Islamic Connections. Muslim Societies in South and Southeast Asia*. Ed. by R. Michael Feener–Terenjit Sevea. Singapore, 2009, 26–28.

<sup>5</sup> Coedès, *Indianized States*, 18, 52–53; Ir. Sri Mulyono, *Wayang. Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta, 1982, 58.

<sup>6</sup> Coedès, *Indianized States*, 53–54; Mulyono, *Wayang*, 59.

<sup>7</sup> Coedès, *Indianized States*, 55.

<sup>8</sup> Coedès, *Indianized States*, 32, 81, 84–85, 109, 130–131, 142, 199–201, 233–234, 239–241.

<sup>9</sup> Taufiq Hakim, *Pemberontakan Mistik Syekh Siti Jenar*. Yogyakarta, 2018, 41–42; Bernet

így történt. Indonézia az úgynevezett muszlim korszakban is Indiát tekintette példaképének, és a helyi udvarokban alkalmazott muszlim tanítók is javarészt Indiából érkeztek, nem pedig a Közel-Keletről,<sup>10</sup> azaz annak ellenére, hogy a fő vallás más lett, a tanító mesterek továbbra is ugyanabból a kulturális közegeből származtak. Szintén megemlítendő, hogy bizonyos közösségek – melyek közül a legismertebb Bali lakossága – továbbra is hinduk maradtak,<sup>11</sup> illetve hogy az újonnan kibontakozó muszlim vallásosság nagyon sokat merített a lakosság hindu múltjából.<sup>12</sup> Így a kialakult helyi kultúrák – habár egyértelműen az iszlám valláshoz tartoznak – rituális életük, művészi kifejezőmódjuk és gondolkodásuk alapjait tekintve továbbra is hindu jellegűek.

Az indiai hatás a művészetek sok területén érzékelhető. Az egyik párhuzam a klasszikus szanszkrit dráma és az Indonézia sok területén népszerű szindarabok között húzódik. A legszembevetőbb hasonlóság természetesen az, hogy az indonéz szindarabok, legyenek bár a szereplők fa- vagy bőrbábok (*wayang*), esetleg valódi emberek, szinte mindig valamelyik indiai eposzt dolgozzák fel. Éppen emiatt a két nagy indiai mű, a *Rámájana* és a *Mahábhárata* ma is ismert minden indonéz számára.<sup>13</sup> Valamennyi Indiából ismert karakter megtalálható ezekben a művekben, és az események menete is javarészt követi az indiai változatot. Vannak azonban a két hagyomány között különbségek is. Miközben egy indiai és egy indonéz egyaránt megcsodálhatja Arjuna hősiességét, Bhīma erejét vagy Rāma és Sītā szerelmét, bizonyos karakterek, melyek csak az indonéz szindarabokban találhatók meg, következésképpen hiányoznak Indiából. Az Indonéziáról és elsősorban Jáváról szóló tudományos irodalomban sok szó esik az úgynevezett *panakawanokról*. A *panakawanok* olyan komikus figurák, akik a történetek indonéz változataiban állandó szereplői az eseményeknek. Bár aktívan nem vesznek részt a cselekményben, a háttérből irányítva mégis elengedhetetlen formálói annak, alakjuk pedig elválaszthatatlan az eposzok indonéz verziójától. A *panakawanokról* szóló értekezésekben sokszor felmerül, hogy mivel őket az indiai eposzokban nem lehet megtalálni, ezért egészen biztos, hogy a szigetvilágban hozzáadott elemelekről van szó, mely a helyi kultúra és ősvallás tovább élését mutatja.<sup>14</sup> Bár nem kizárt, hogy ez a megállapítás alap-

Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 15; Agus Sunyoto, *Atlas Wali Songo. Buku Pertama yang Mengungkap Wali Songo Sebagai Fakta Sejarah*. Tangerang, 2018, 399–407.

<sup>10</sup> Prange, *Like Banners on the Sea*, 38.

<sup>11</sup> Coedès, *Indianized States*, 242; Erni Budiwanti, *Islam Sasak. Wetu Telu Versus Waktu Lima*. Yogyakarta, 2000, 288.

<sup>12</sup> Claire Holt, *Art in Indonesia. Continuities and Change*. Ithaca, 1967, 7; Raden Mas Soedarsono–Tati Narawati, *Dramatari di Indonesia. Kontinuitas dan Perubahan*. Yogyakarta, 2014, 99; Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 15.

<sup>13</sup> Mulyono, *Wayang*, 5; Koentjaraningrat, *Javanese Culture*. Singapore, 1990, 288–289; Uó, *Javanese Court Dances*. In: *Tari dan Kesusasteraan di Jawa*. Ed. by Koentjaraningrat. Jakarta, 1959, 9; Soedarsono–Narawati, *Dramatari di Indonesia*, 47.

<sup>14</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 145.

vetően igaz, mégis érdemes mélyebben megvizsgálni. Valóban nem létezik az indiai hagyományban olyan karakter, mely rokonságot mutat a *panakawannal*? Ha jobban szemügyre vesszük a helyzetet, megállapíthatjuk: ugyan a két nagyeposzban valóban nem található ilyen szereplőt, a klasszikus szanszkrit drámában létezik egy hozzá hasonló. Ez nem más, mint a *vidūṣaka*, aki mindig a főhős közeli bizalmasa, és szerepe sokban emlékeztet a *panakawanéra*. Két fő funkciója ugyanis a szórakoztatás, illetve a főszereplők tanácsokkal való segítése. Ennek fényében érdemes szemügyre venni, milyen kapcsolat áll fenn a *vidūṣaka* és a *panakawan* között.

Mivel adataink szerint az indiai *vidūṣaka* több száz évvel korábban érhető tetten, mint az indonéz *panakawan*, ezért vizsgálódásunkat célszerűbb itt kezdeni.

### A *vidūṣaka*

A *vidūṣaka* a szanszkrit drámák fontos karaktere. Már a *Nāṭyaśāstrā*ban találkozhatunk vele (13.137–146; 19.17–18; 35.76),<sup>15</sup> mely a szanszkrit drámák mitikus eredetéről és szabályairól szóló mű.<sup>16</sup> Minden bizonnyal ez a legkorábbi említése is, ugyanis a *Nāṭyaśāstrā* az általunk ismert indiai drámákat megelőzően írták.<sup>17</sup> Keletkezési ideje, mint általában a régi indiai írásműveknél, nem határozható meg teljes bizonyossággal, de a legvalószínűbb becslések szerint valamikor Kr. u. 150 és 350 között írhatták.<sup>18</sup> A szerző, egy bizonyos Bharata, a fentebb említett szöveghelyeken a *vidūṣakát* alacsony, púpos, kopasz, sánta, sárga szemű, kusza fogú, furcsa arcú figurának írja le.<sup>19</sup> Azt is megemlíti, hogy célja a közönség szórakoztatása, ugyanis az ilyen megjelenés tipikusan nevetést vált ki a közönségből. Komikus voltát tovább fokozza vicces, kócsagszerű járása, melyet magasra emelt lábaival és hosszú lépteivel ér el. Rendezetlen, néha szakadozott ruhája és gyakran összefüggéstelen beszéde is fokozza a tréfás hangulatot.

A *vidūṣaka* nemcsak a *Nāṭyaśāstra* szerint tartozik a komikus hangulathoz (*hāsyā rasa*), hanem a dramaturgiát tárgyaló későbbi kézikönyvek is ebben a szerepben említik. 9–10. században írt műveiben, a *Śṛṅgāratilakā*ban (*Az erotika díszje*; 1.41) és a *Kāvyaśāstrā*ban (*A szépirodalom díszítményei*; 12.15) Rudraṭa is a *hāsyakārin* 'nevetést okozó' (azaz 'valaki, aki megnevettet') kife-

<sup>15</sup> *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata Muni*. Transl. by Manmohan Gosh. Calcutta, 1952, 226–227, 340, 548.

<sup>16</sup> Franciscus Bernardus Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama*. Amsterdam, 1979, 36–37.

<sup>17</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 118.

<sup>18</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 119.

<sup>19</sup> Vö. David Dean Shulman, *The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry*. Princeton, 1985, 156; Lee Siegel, *Laughing Matters. Comic Tradition in India*. Delhi, 1989, 19.

jezést használja rá.<sup>20</sup> Szintén a 10. század környékén a *Daśarūpakā*ban (*A tíz drámai műfaj*; 2.9) Dhananjaya a *hāsyakṛt* (jelentése azonos a fentebbivel) szót vonatkoztatja rá.<sup>21</sup> Az ebbe a jelentéskörbe tartozó szavak a dramaturgiával foglalkozó művekben egészen a 17. századig folyamatosan felbukkannak a *vidūśakā*val kapcsolatban. Egy másik szó, melyet gyakran említenek vele kapcsolatban, a *vaihāsika* szintén ’komikus karakter’-t, ’bohóc’-ot jelent.<sup>22</sup> Valóban megfigyelhetjük, hogy a szanszkrit drámákban a *vidūśaka* már a megjelenésével is nevetést vált ki.<sup>23</sup> Mi ennek az oka?

Ahogy Lee Siegel az indiai humorról szóló könyvében kifejti, a testi deformítások önmagukban is gyakran nevetetik meg az indiai nézőközönséget.<sup>24</sup> A testi fogyatékoság a klasszikus szanszkrit drámákban egyfajta eszköze a komikus hangnemnek. Ha valamilyen testrész (például orr, szem vagy has) hiányzik, vagy túl nagy van belőle, esetleg groteszk az alakja (például púpos hát), akkor az automatikusan nevetségesnek számít, így a drámaírók ezt figyelembe véve rajzolják meg karaktereiket, és a színészek az előadásokon is erre utaló sminkben és ruhákban fognak megjelenni. Ez egy európai nézőnek elsősorban furcsának tűnhet, de ha a darab egészét nézzük, hamar meglátjuk az okát: a *vidūśaka* ugyanis csak a főhőssel (*nāyaka*) együtt értelmezhető. A szindarabok főhőse szinte minden esetben daliás, jó erőben lévő, jóképű, szép beszédű férfi, gyakran egy király, a *vidūśaka* pedig az ő közeli barátja.<sup>25</sup> A két karakter jelentős mértékben függ egymástól, igazából kiegészítik egymást.<sup>26</sup> A *nāyaka* tökéletes, gyakran már-már túlzottan idealizált alakja mellett a *vidūśaka* kontrasztot biztosít. Ez már megjelenésükben tetten érhető, de megfigyelhető a viselkedésükben is. A főhős gyakran a fellegekben jár, álmodozik, és számára a világ sokkal szebb és színesebb, mint a valóság;<sup>27</sup> vagy éppen ellenkezőleg, hősszerelmesként néha sötétebben lát bizonyos helyzeteket. A *vidūśaka* viszont nagyon is elvilági, főleg az „itt”-re és a „most”-ra gondol, és csípős megjegyzéseivel gyakran visszahúzza a főhőst a földre. Ám ha rá nem tud is hatni, a közönségnek címzett kiszólásai és kritikái mindig érzékeltetik a kettejük közötti kontrasztot.<sup>28</sup>

<sup>20</sup> Rudraṭa, *Śṛṅgāratilaka*; Ruyyaka, *Saḥṛdayalīlā*. Ed. by Richard Pischel. Vārāṇasī, 1938, 10; Rudraṭa, *Kāvyālamkāra. Aṃśuprabhākhyā-hindīvyākhyā-sahita*. Ed. by Satyadev Caudharī. Dillī, 1965, 381.

<sup>21</sup> *Śrīdhananjayaviracitaṃ Daśarūpakam*. Ed. by Baijanātha Pāṇḍeyaḥ. Dillī, 1999, 151.

<sup>22</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūśaka*, 203.

<sup>23</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 156.

<sup>24</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 19–21.

<sup>25</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 155–156.

<sup>26</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 157–158.

<sup>27</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 160, 165–166.

<sup>28</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 164–166.

Amikor Kālidāsa híres drámájában, az *Abhijñānaśākuntalamban* (magyarul *Sakuntalá felismerése* címmel olvasható<sup>29</sup>) a főhős, a király, a szerelméről áradozik, akivel a remeték tanyáján találkozott, a *vidūśaka* tanácsai tele vannak gúnyos megjegyzésekkel:

„A KIRÁLY: Az aszketizáló lányok természetükből adódóan félénkek, de mégis: Ha ránéztem, szemét félrevonta, ha nevetett, egy másik okot keresett, a szerelem érzését, melyet visszatartott a jólneveltség, nem tárta fel, de el sem rejtette.

A VIDŰSAKA: Nyilván nem borulhat a karjaidba rögtön, amikor meglát!

A KIRÁLY: De amikor elváltunk egymástól, bár szégyenlősen, de kimutatta az érzelmeit:

Lábamat megsértette a fű, mondta, és váratlanul megállt a karcsú lány, miután már megtett pár lépést, és elfordítva tekintetét próbálta kiszabadítani háncsruháját a gallyak közül, bár [valójában] bele sem akadt a fába.

A VIDŰSAKA: Akkor bizony vegyél magadhoz elemóziát! Úgy látom, az aszketák erdejéből gyönyörligetet csináltál!”<sup>30</sup>

Később, amikor a király elveszett kedvese miatt kesereg, szintén hasonló stílusú választ kap:

„A KIRÁLY: Ó, barátom! Ahogy mondják, a bajok befurakszanak a résekbe. Igaz ez a beszéd, mert:

Amikor a bölcs lányának emlékképét eltakaró sötétségtől megszabadult az elmém, Káma engem legyőzni vágyva újra helyezte mangónyilát, barátom!

<sup>29</sup> *Sakuntalá felismerése*. Ford. Vekerdi József–Tellér Gyula In: *Kālidāsa válogatott művei*.

Ford. Rab Zsuzsa et al. Budapest, 1961, 229–315

<sup>30</sup> Az eredeti szöveg:

*rājā – nisargād evāpragalbhas tapasvikanyājanah | tathāpi tu |  
abhimukhe mayi samhr̥tam īkṣitam hasitam anyanimittakṛtodayam |  
vinayavāritavṛttir atas tayā na vivṛto madano na ca samvṛtah ||11||  
vidūśakah – na kkhu diṭṭhamettassa tuha amkaṃ samārohadi |  
rājā – mithah prasthāne punah śālīnatayāpi kāmam āviṣkṛto bhāvas tatrabhavatyā tathā hi |  
darbhānkureṇa caraṇah kṣata ity akāṇḍe  
tanvī sthitā katicid eva padāni gatvā |  
āśīd vivṛttavadanā ca vimocayantī  
śākhāsu valkalam asaktam api drumāṇām ||12||*

*vidūśakah – teṇa hi gihīdapāheo hohi | kidam tue uvavaṇaṃ tavovaṇaṃ tti pekkhāmi |*  
A részleteket mindig e kiadás alapján idézem: The *Abhijñānaśākuntalam* of Kālidāsa. Ed. by Moreśvar Rāmcandra Kāle. Delhi, 1980, 74–77 (a fenti szakasz a 2. felvonás 11–12. verse és az utána következő sor). A főszövegben szereplő magyar fordítás, ha másként nem jelzem, mindig a saját munkám. A verseket prózában fordítottam, helyüket a két oldali behúzás jelzi.

A VIDÚSAKA: Várj csak! Ezzel a husággal elpusztítom Kaṇḍarpa (a szerelem istene) nyílvesszejét!”<sup>31</sup>

Amikor a király a szerelméről festett képet nézegeti, és valóságosnak hiszi a festményt, melyen éppen egy méh támadja meg kedvesét, a *vidūṣaka* eleinte belemegy a játékba, hogy barátján szórakozhasson, de hamarosan újra ő téríti vissza a valóságba:

„A KIRÁLY: Hogy te nem állsz meg a parancsomra?! Halld hát most szavamat: Ha megsérted kedvesem finom *bimba*-rügyszőz hasonló alsó ajkát, mely kívánatos, mint a sértetlen fiatal hajtás a fán, és melyet gyengéden megcsókoltam, akkor téged egy lótusz belsejébe zárlak!

A VIDÚSAKA: Egy ilyen kegyetlen büntetéstől hogyan félné? (*Nevetve, magában*) Ez bizony megőrült! És én is a vele való érintkezéstől hozzá hasonlóvá váltam. (*Hangosan*) Hé! Hiszen ez csak egy kép!”<sup>32</sup>

A *vidūṣaka* az álmodozó *nāyakát* minden helyzetben képes visszarántani a valóságba. A *Mṛcchakaṭika* című műben (magyarul *Agyagkocsika* címmel olvasható<sup>33</sup>) a főszereplő, Cārudatta egy elszegényedett, de jótettei miatt népszerű ember, barátja, Maitreya pedig egy papi szolgálatát csak ímmel-ámmal teljesítő bráhmaṇa. Gyakran vannak gúnyos megjegyzései, például amikor egy zenei előadásról tartanak hazafelé:

„CSÁRUDATTA: Ó, milyen szép volt Rébhila mester éneke! A *viná* egy olyan drágakő, mely nem a tengerből származik! Miért is?

<sup>31</sup> Az eredeti szöveg (*Abhijñānaśākuntalam*, 214–217 [6. felvonás 8. vers és az utána lévő sor]):

*rājā – vayasya yad ucyate randhropanipātino ’narthā iti tad avyābhicāri vacaḥ | kutaḥ | munisutāpraṇayasmṛtirodhiṇā mama ca muktam idaṃ tamasā manaḥ | manasijena sakhe prahariṣyatā dhanuṣi cūtaśaraś ca niveśitaḥ ||8|| vidūṣakaḥ – ciṭṭha dāva | imiṇā daṇḍakaṭṭhena kandappabāṇaṃ nāśessam |*

<sup>32</sup> Az eredeti szöveg (*Abhijñānaśākuntalam*, 234–237 [6. felvonás 20. vers és az utána levő sorok]):

*rājā – evaṃ bho na me śāsane tiṣṭhasi | śrūyatāṃ tarhi saṃprati | aklīṣṭabālarupallavalobhanīyaṃ pītaṃ mayā sadayam eva ratoṣaveṣu | bimbādharāṃ sprśasi ced bhramara priyāyās tvāṃ kārayāmi kamalodarabandhanastham ||20||*

*vidūṣakaḥ – evaṃ tikkhaṇadaṇḍassa kiṃ ṇa bhāissadi | (prahasya | ātmagatam |) eso dāva ummatto | ahaṃ pi edassa saṃgeṇa īdisavaṇṇo via saṃvutto | (prakāśam |) bho cittaṃ kkhū edaṃ |*

<sup>33</sup> Az *Agyagkocsika*. *Mrcs-cshakatika*. *Súdraka király drámája*. Ford. Schmidt József. Gyoma, 1925, 3–100.

A vágyakozónak szívéhez illő társ; ha késik a találka, a legjobb időtöltés; az elválastól szenvedőknek nagyon kellemes megnyugtatás; a szerelmesnek szenvedélyt növelő öröm.

A VIDÚSAKA: Jaj, menjünk már haza!

CSÁRUDATTA: Milyen csodálatos volt Rébhila úr éneke!

A VIDÚSAKA: Engem bizony két dolog nevelt meg: ha egy nő szanszkritul hangosan olvas, vagy ha egy férfi túl lágy hangon énekel. Az a nő, aki szanszkritul hangosan olvas, egy orránál megkötözött tehénhez hasonlóan szuszogva beszél, az a férfi pedig, aki túl lágy hangon énekel, olyan, mint egy elszáradt jázminfüzért hordó öreg pap mantrázása, mely számomra egyáltalán nem kellemes.<sup>34</sup>

A két karakter tehát kiegészíti egymást.<sup>35</sup> Míg az egyik álmodozó, könnyen elragadtatja magát, és a valóságot is gyakran torzán látja, a másik mindig józan, pragmatikus és kíméletlenül őszinte. Olyanok, mint a mérleg két serpenyője, melyek csak akkor kerülnek egyensúlyba, ha mindkettő szerepet kap. Úgy is tűnhetne, hogy a kettő egymástól függ, de ez a leírás nem fed minden esetben a valóságot. Ugyanis bár sok szanszkrit drámának, mondhatni, elengedhetetlen karaktere a *vidūṣaka*, az esetek többségében sokkal inkább ő függ a *nāyaka*tól, mintsem fordítva. A *nāyaka* önállóan is létezhetne a *vidūṣaka* nélkül, a *vidūṣaka* azonban már nem lenne életképes egyedül, a *nāyaka* nélkül.<sup>36</sup> Teljes egészében tőle függ, mert ő igazából csak egy tükör: a főhős torz tükre, melyben a magából hiányzó tulajdonságok vannak felerősítve. A *nāyaka* személyéhez nem ad hozzá fontos elemeket, a dráma nélküle is működne. E tulajdonságok a *vidūṣakában* megjelenítve és felerősítve azonban kiválóan alkalmasak a közönség szórakoztatására.

<sup>34</sup> Az eredeti szöveg (*Mahākaviśūdrakapraṇītam Mṛcchakaṭikam. Savimarśa bhāvaprakāśikā saṃskṛtahindīvyākhyopetam*. Ed. by Jaysānkarlāl Tripāṭhī. Vārāṇasī, 2002, 183–185 [3. felvonás 3. vers és a megelőző és következő sorok]):

*cārudattaḥ – aho aho! sādhu, sādhu rebhilena gītam | vīṇā hi nāma asamudrotthitam ratnam | kutaḥ –*

*utkaṅṭhitasya hṛdayānugunā vayasyā  
saṅketake cirayati pravaro vinodaḥ |  
saṃsthāpanā priyatamā virahāturaṅgāṃ  
raktasya rāgaparivṛddhikaraḥ pramodaḥ ||3||*

*vidūṣakaḥ – bho ehi, geḥaṃ gacchemha |*

*cārudattaḥ – aho! suṣṭhu bhāvarebhilena gītam |*

*vidūṣakaḥ – mama dāva duvehiṃ jjeva hassaṃ jāādi, itthiāe sakkaṃ paṭhanṭīe maṇusseṇa a kāalīṃ gāanteṇa. itthiā dāva sakkaṃ paṭhanṭī, diṇṇaṇavaṇassa vi giṭṭhī, ahiṃ susuādi. maṇusso vi kāalīṃ gāanto sukkhasumaṇodāmaṇṇeṭṭhido vuḍḍhapurohido vi mantaṃ javanto, diḍḍhaṃ me ṇa roadi |*

<sup>35</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 160.

<sup>36</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 169.



Ennek ellenére mégsem mondhatjuk, hogy a *vidūṣakára* egyáltalán nincs szükség. Szerepe sok esetben, még ha csak egy pillanat erejéig is, de központivá válik. Ennek azonban ő maga nincs tudatában, sőt minden esetben az ügyetlensége az, ami ebben közrejátszik: egy alapvetően kellemetlen helyzetet teremt, mely végül mégis jóra fordítja az eseményeket. A karakter neve, a *vidūṣaka* maga is erre utal, ugyanis szabad fordítása „Rontóka”, azaz egy olyan ember, aki állandóan elrontja a dolgokat.<sup>37</sup> Nem ritka, hogy titkokat fecseg ki, és ezzel bajba sodorja a főhőst.<sup>38</sup> Ez azonban a drámákban gyakran továbbblendíti az eseményeket a holtpontra.

A *Mṛcchakaṭikā*ban például Maitreya álmában odaadja a betörőnek a házban található egyetlen ékszer, éppen azt, melyet a főhős szerelme bízott rá.<sup>39</sup> Ezzel ugyan kellemetlen helyzetet teremt, de később ez lesz az alapja a *nāyaka* és a szerelme közötti találkozásoknak, melyből azután a későbbi cselekmény kifejlődik. Egy másik műben, a *Mālavikāgnimitrā*ban (*Mālaviká és Agnimitra* [a két főhős neve], magyarul *A király és a bajadér* címmel olvasható<sup>40</sup>) a *vidūṣaka* Gautama szintén álmában mond el egy titkot, melyet a nem megfelelő ember hall meg.<sup>41</sup> Ezzel bonyodalmakat okoz, de végül pont ez fogja előmozdítani a nehéz helyzet megoldását. A *vidūṣaka* természetesen nem csak ügyetlenségével tud segíteni, hiszen ugyanebben a műben ravasz tanácsai is sokat lendítenek az eseményeken, például amikor egy mondvacsinált táncverseny ürügyén sikerül a királyt megismertetnie szerelmével,<sup>42</sup> vagy amikor egy színlelt kígyómarás révén szerzik meg a királyné gyűrűjét, melynek kulcsszerepe van a történetben.<sup>43</sup>

Bármennyire központi szerepe lehet is – akár trükkjei révén – átmenetileg a *vidūṣakának*, a szó szoros értelmében sohasem eszes. Bizonyos megfigyelései néha valóban hasznosnak bizonyulnak, mégis mindig megmarad ügyetlen és alapvetően nem túl okos természete. Akár azt is mondhatnánk, hogy jó ötletei inkább kivételek, melyek erősítik a szabályt. Ezzel ő maga természetesen nincs tisztában, és sok darabban kérkedik – meglehetősen hiányos – tudásával. A *Priyadarśikā*ban (*Prijadarsiká* [az egyik főszereplő neve]), melyet a hagyomány szerint Harṣa király írt, Vasantaka, a bráhmán *vidūṣaka* a palotában élő papok szent iratokban való jártasságát igyekszik bizonygatni.<sup>44</sup> Elmondja, hogy az itteni bráhmanák nemcsak három-négy, hanem öt-hat Védát is kitűnően

<sup>37</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 207–208; Shulman, *The King and the Clown*, 167.

<sup>38</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 206–207.

<sup>39</sup> *Mṛcchakaṭikam*, 208–215 (3. felvonás).

<sup>40</sup> *Kālidāsa válogatott művei*, 169–228 (a dráma fordítása Schmidt József munkája).

<sup>41</sup> *Mahākavi Śrīkālidāsaviracitaṃ Mālavikāgnimitram. Prakāśa nāmaka saṃskṛtahin-dīṭhokādvagopetaṃ*. Ed. by Paṇḍita Śrī Rāmacandra Miśraḥ. Banāras, 2008, 181–182 (4. felvonás 15. és 16. verse közötti rész).

<sup>42</sup> *Mālavikāgnimitram*, 1–80 (a teljes 1. és 2. felvonás).

<sup>43</sup> *Mālavikāgnimitram*, 147–155 (a 4. felvonás 3. és 5. verse közötti rész).

<sup>44</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 206.

ismernek. Ezzel rögtön el is árulja magát és azt, hogy valójában semmit nem tud a vallásról, hiszen a hinduizmus legszentebb iratainak számító Védákból csak négy van. Tudatlansága mindenki számára evidens, nemcsak a színdarab közönségének, de a többi szereplőnek is. A király magában nevetve rögtön meg is jegyzi, hogy nem is gondolta, hogy a bráhmanák tudását az ismert Védák számában szokás mérni. Ebből is jól látszik, hogy a *vidūṣaka* az esetek többségében csupán mulattat, annak ellenére, hogy ő maga mindig mindent komolyan gondol, és igazából nem célja a nevetetés. Gyakran saját okoskodása okozza a vesztét: bár elmés szófordulatokat használ, azok révén végül mégis ő maga esik bele saját csapdájába.<sup>45</sup> Általában nem szándékosan viselkedik így, tehát a *vidūṣaka* akarata ellenére szórakoztat.<sup>46</sup> Shulman szavaival élve inkább rajta nevetünk, mintsem vele.<sup>47</sup>

Az önellentmondás nemcsak a *vidūṣaka* szavaiban és tetteiben érhető tetten, hanem személyében is. A *vidūṣaka* mindig bráhmana, azaz a hinduizmus papi kasztjába tartozik. Ez egyfelől szükséges, hiszen csak így lehet rangban hasonló a *nāyaka*-val, aki gyakran királyi személy, enélkül nem kritizálhatná, és nem fűzhetne tetteihez gúnyos megjegyzéseket. Másfelől ez ellentmond mindenki számára evidens tudatlanságának és félművelt voltának.<sup>48</sup> Igyekszik rangjához méltóan bráhmanaként viselkedni, de minden esetben csak azt bizonyítja, hogy tudása és felkészültsége erősen megkérdőjelezhető. A *Nāgānanda* (*A kígyók öröme*) című drámában még a valódi Védákból sem képes idézni.<sup>49</sup> Az *Avimāarakában* (*Avimāra* a darab főhősének a neve) pedig a *Rámájánáról*, mely alapvetően hősi eposz, de a hinduizmus szempontjából is kiemelt szerepe van, azt hiszi, hogy dramaturgiáról írt kézikönyv.<sup>50</sup> Tehát nemcsak az általános dolgokat nem ismeri megfelelően, de saját hivatásához sem ért, utóbbinak egy alkalommal még ki is mondja a haszontalanságát. A *Mṛcchakaṭikában*, amikor Cārudatta megkéri a *vidūṣaka* Maitreyát, hogy mutasson be áldozatot az isteneknek, ő visszautasítja a kérést: „Mivel az istenek nem lesznek kegyesek hozzád, még ha így tiszteled is őket, így hát mi haszna van az istentiszteletnek?”<sup>51</sup>

Talán furcsának tűnhet, hogy egy ilyen, jellemzően félművelt karakter mindig bráhmana, azaz az indiai társadalom legmagasabb kasztjába tartozik, mely ráadásul a vallási rítusokért felelős. A papi réteg tagjai azonban paradox módon pont emiatt kerülnek olyan a helyzetbe, mely kedvezőtlen színben tünteti fel őket. A bráhmanákról írt szövegek ugyanis az indiai történelem minden

<sup>45</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 167–168.

<sup>46</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 156.

<sup>47</sup> „Laugh »at« rather than »with«.” Shulman, *The King and the Clown*, 168.

<sup>48</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 160–161.

<sup>49</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 161.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> Az eredeti szöveg (*Mṛcchakaṭikam*, 52 [1. felvonás 15. és 16. verse közötti rész]): *jado vvaṃ pūijjantā vi devadā ṇa de pasīdanti tā ko guṇo deveṣuṃ accidesuṃ* |

korszakában gyakran tesznek említést álszentségükről.<sup>52</sup> Szóba kerül, hogy bár szentként tekintenek rájuk, kötelességeiket csak kevesen veszik közülük komolyan. Ennek ellenére mindig igyekeznek fenntartani a látszatot, mert ettől függ a megélhetésük. Egy külső szemlélő számára kedvesnek és segítőkésznek tűnhetnek, de ha ez a viselkedés valami miatt nem áll érdekükben, akkor hanyagok és kegyetlenek. Vallási kötelességeiket nem veszik komolyan, tisztátalanok, és a társadalmi normák sem mindig érdeklik őket. Végrehajtják ugyan a rítusokat, de kivitelezésük sokban függ a megrendelőtől és a hívőktől mint „nézőközönségtől”. Ha sokan vannak, a rítus hosszú és szép, de ha nincs jelen senki, akkor hamar véget ér. A többségük elsősorban nem is az istenek tisztelete miatt végzi el a szertartásokat, hanem a fizetségért, melyet a megrendelőtől kap. Mivel elsősorban a jutalmat nézik, ezért az indiai társadalom már kezdetől fogva fenntartásokkal kezelte a bráhma nák „tudását”. A *Padmaprābhṛtaka* (*Az ajándék lótusz*) című drámában is azt állítják az egyik bráhma na karakterről, Pavitrakáról, hogy olyan tisztátalan ember, aki a tisztaság illúziójával szerzett magának hírnevet.<sup>53</sup> Nem csoda tehát, hogy a szanszkrit drámák „Rontókája”, a főhős ügyetlen és félművelt, mégis mélyen tisztelt barátja mindig bráhma na. Tipikus bráhma náról van szó, aki igyekszik a legszentebb és legokosabb képet mutatni magáról, mégis mindenki tudja, hogy a valóság teljesen más.

Az illúzió tehát átlátszó, mégis működik. Működnie kell, ugyanis a rítusokat csak bráhma na végezheti el, ezért legyen ő bármilyen, az átlagember kénytelen megrendelni a szolgáltatásait, ha teljesíteni akarja vallási kötelességeit. Ez mindig így is volt az indiai történelem folyamán, az emberek fizettek nekik, sőt szolgálataik fizetségeként etették is őket.<sup>54</sup> Itt érkezünk el a *vidūṣaka* másik jellemzőjéhez: nagy étvágyához és ehhez illő méretes hasához.

A *vidūṣaka* mindig kövér, amit akár a testi fogyatékoságok felsorolásába is bevehetünk, hiszen ez még jobban kontrasztba állítja a tökéletes külsejű főhőssel.<sup>55</sup> Bráhma na mivolta miatt azonban itt többről van szó, mint egyszerű testi deformitásról. Ez egy olyan fontos jellegzetesség, melyet minden drámában kidomborítanak, ugyanis amellet t, hogy a színpadon az őt alakító színész ezt nyilván el is játszotta, a drámák szövegében a *vidūṣaka* folyamatosan az evésről beszél, és szinte minden hasonlata az ételek körül forog.<sup>56</sup> A nagy étvágy tipikusan a bráhma nák tulajdonsága, akiket nemcsak a drámákban neveznek falánk embereknek, hanem más irodalmi művekben is.<sup>57</sup> A drámákban is könnyű a *vidūṣakát* az étel ígéretével bármire rávenni vagy bárhová elcsalni.

<sup>52</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 197–198.

<sup>53</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 198.

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 22.

<sup>56</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 199; Shulman, *The King and the Clown*, 158.

<sup>57</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 199.

A legnagyobb örömmel lakomákon vesz részt,<sup>58</sup> de még a vallási rítusokon felajánlott ételek sincsenek biztonságban az étvágyuktól. A főhősnek is gyakran azért igyekszik segíteni céljai elérésében, mert cserébe valamiféle ételt remél.<sup>59</sup> Az *Abhijñānaśākhakuntalam*ban már az elején elárulja magát:

„A KIRÁLY: Miután megpihentél, légy kedves segíteni nekem egy egyáltalán nem fárasztó feladatban!

A VIDÚSAKA: Esetleg egy *módaka* elfogyasztásában? Akkor én örömmel megragadom a lehetőséget!”<sup>60</sup>

Mikor nem érti, hogy a király miért egy remetelánnyról áradozik, a felhozott hasonlat is ételekről szól: „Mintha valaki megundorodott volna az édes datolyától, és tamarindra vágyna, pont olyan ez a vágyad, mely megveti a női gyöngyszemek élvezetét a háremedben!”<sup>61</sup>

A *Mālavikāgnimitr*ban, miután a király szerelme fellépett a mondvacsinált táncversenyen, és meggyőződhetek érzelmeiről, a *vidūśaka* meg sem várja, hogy a lány ellenfele is bemutassa tánctudását, rögtön berekeszti a versenyt, mert máris enni akar: „Hajjaj! Hajjaj! Újra eljött számunkra az étkezés ideje! Annak a szokásos idejét a tiszteletreméltó orvosok szerint káros odébb tenni.”<sup>62</sup> Itt is hamar kiderül, hogy mire vágyik, hiszen amikor a szerelemittas király a *vidūśaka* segítségét kéri a lány meghódításában, az cserébe ételt kér:

„A KIRÁLY: Barátom!

Amikor összekapcsolódik a valódi szépség a művészettel és a kellemmel, abból Káma sors által alkotott mérgezett nyila lesz!

Mi kell még több? Barátom, gondolnod kell rám!

A VIDÚSAKA: De neked is rám, uram! Olyan erősen ég a gyomrom belül, mint egy piaci serpenyő.

A KIRÁLY: Bizony úgy lesz! De te is tégy meg mindent a barátodért!”<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 199–200.

<sup>59</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 158.

<sup>60</sup> Az eredeti szöveg (*Abhijñānaśākhakuntalam*, 62–63 [2. felvonás 3. és 4. verse közötti rész]):  
*rājā – viśrāntena bhavatā mamāpy ekasminn anāyāse karmaṇi sahāyena bhavitavyam |*  
*vidūśakah – kiṃ modaakhajjiāe | teṇa hi aam sugahīdo khaṇo |*

<sup>61</sup> Az eredeti szöveg (*Abhijñānaśākhakuntalam*, 70–71 [2. felvonás 8. és 9. verse közötti rész]):  
*jaha kassa vi piṇḍakhajjūrehiṃ uvvejiddassa tintiḍiāe ahilāso bhava taha itthiāraṇaparibhoiṇo*  
*bhavado iam abbhatthaṇā |*

<sup>62</sup> Az eredeti szöveg (*Mālavikāgnimitram*, 76 [2. felvonás 12. és 13. verse közötti rész]):  
*aviha aviha | amhāṇam una bhoṇavelā uvatṭhidā | atahodo uidavelādikame ciiccahā dosam*  
*udāharanti |*

<sup>63</sup> Az eredeti szöveg (*Mālavikāgnimitram*, 78–79 [2. felvonás 13. vers és a következő sorok]):  
*rājā – vayasya,*  
*avyājasundarīm tāṃ vijñānena lalitena yojayatā |*

Összefoglalva az elmondottakat, a *vidūṣakának* állandó jellemzője az evés, ami jól illik a karakter társadalmi helyzetéhez. Ez egyszeresmind a humor egyik fő forrása is, mely jól kiegészíti – vagy akár még fel is erősíti – egyéb testi fogyatékoságait. Így a *vidūṣaka* tökéletes ellentéte a hibátlan külsejű *nāyakának*, akivel azonban közeli barátok is. Különbözőségük nemcsak külső tulajdonságaikban, hanem jellemükben is megnyilvánul, ugyanis míg a *nāyaka* gyakran nem látja a valóságot, és álomvilágban él, addig a *vidūṣaka* két lábbal áll a földön, és mindig igyekszik visszarántani a másikat. Hiába ellentétes figurák, egymástól függnék, és furcsa párt alkotnak. Bár a főhős valószínűleg társa nélkül is meg lenne, annak jelenléte és ügyetlen trükkjei mégis közelebb viszik őt céljához. A *vidūṣakának* viszont a léte és megélhetése függ patrónusától.

### Apanakawan

A kultúra áterjedésével nemcsak az Indiából származó vallások és politikai rendszerek jelentek meg az indonéz szigetvilágban, hanem a művészetek terén is jelentős változásokat figyelhetünk meg. Jól látható ez az ekkoriban emelt templomokon, de az irodalmi hagyományban is. Az indiai eposzok, melyek egyszerre vallási szövegek és szépirodalmi művek, nagyon hamar megjelentek, mégpedig először Jáva szigetén. Az első bizonyíték arra, hogy ismerték a *Rámájanát* és a *Mahábháratát*, a mai Yogyakarta közelében található Prambanan templomegyüttes, melyet valamikor a 9–10. században építettek.<sup>64</sup> Falai ugyanis tele vannak a *Rámájanából* vett jeleneteket ábrázoló domborművekkel.

Nagyjából ezzel egyidős az első jávai nyelven ránk maradt irodalmi mű is, mely szintén egy *Rámájana*-feldolgozás.<sup>65</sup> Ekkor már a másik nagyeposz, a *Mahábhárata* is bizonyosan eljutott Jávára, amit egy 907-re keltezett, Balitung király (uralk. 898–910) által kiadott közép-jávai rézfelirat bizonyít.<sup>66</sup> Ez egy földadományt örökít meg, melynek átadó szertartásán egy Jaluk nevű ember recitálta a *Rámájanát*, egy bizonyos Nalu egy Bhīma hercegről (*Bhīma kumāra*) szóló történetet mesélt, harmadikként pedig Galigi szintén egy Bhīmáról szóló történetet (talán ugyanazt, mint Nalu, vagyis a *Bimma ya kumāra* címűt) adott

---

*parikalpito vidhātrā bāṇaḥ kāmasya viṣadigdhaḥ ||13||  
 kiṃ bahunā | sakhe, cintayitavyo śmi |  
 vidūṣakaḥ – bhavadā vi ahaṃ | diḍhaṃ vipaṇikandū via me uarabbhantaram ḍajjai |  
 rājā – evam eva bhavān suhṛdarthe 'pi tvaratām |*

<sup>64</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 54.

<sup>65</sup> Petrus Josephus Zoetmulder, *Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature*. The Hague, 1974, 231 (<https://doi.org/10.1163/9789004656963>).

<sup>66</sup> Soedarsono–Narawati, *Dramatari di Indonesia*, 94–95; Holt, *Art in Indonesia*, 128–129, 282.

elő árnybábokkal (*wayang*). Mivel Bhīma a *Mahābhārata* egyik főszereplője, bizonyos, hogy ekkor már ezt a művet is ismerték.

Ezt követően még sokkal több írott forrás és templomfalakra faragott dombormű tanúskodik arról, hogy Jáván komoly hagyománya alakult ki az indiai eposzok mesélésének.<sup>67</sup> Az eredeti történeteket újra és újra feldolgozták, hozzáadtak elemeket, illetve elvettek belőlük, amivel saját jávai verziójukat teremtették meg. Sok olyan alkotás is megjelent, mely indiai stílusban dolgozta fel a helyi folklór történeteit.<sup>68</sup>

Ezekben – legyen szó írott műről, színpadon előadott táncról vagy bábjátékról, esetleg egy templom falán látható domborműről – újra és újra felbukkanak az indiai *vidūśakāra* nagyon hasonlító *panakawanok*. Ha nem számítjuk a Borobuduron (8–9. század) megjelenő gnómszerű alakot,<sup>69</sup> melynél nem egyértelmű, kit ábrázol, akkor először egy irodalmi műben, a Mpu Panuluh által 1188-ban írt *Ghaṭotkacāśrayāban* (*Ghaṭotkacsa története*) találkozunk velük,<sup>70</sup> mely Bhīma fiának, Ghaṭotkacának a kalandjait meséli el. Ebben a *panakawanok* az indiai *vidūśakā*hoz hasonlóan végigkísérik a főhóst a történeten, tanácsokat adnak neki, és tréfás megjegyzéseikkel gyakran megnevettetik az olvasót.

Ahogy fentebb már említettem, a *panakawanok* létezését Indonézia hindu korszakában nemcsak az írott források bizonyítják, hanem a domborművek is, melyeken a 13. századtól állandó a jelenlétük. Több templomon is láthatunk olyan eposzi jeleneteket ábrázoló faragásokat, melyeken a hősök mellett a *panakawanok* is felbukkannak. A kelet-jávai Candhi Jagón (13–14. század) Arjunát kísérik,<sup>71</sup> a Candhi Surawanán (14. század vége) pedig szintén egy Arjunáról szóló történetben (*Arjuna Vīvāha; Arjuna házassága*) találkozunk velük.<sup>72</sup> Nemcsak indiai, hanem jávai hősök meséiben is megjelennek: a Penanggunganban található templom egyik domborművén a jávai mesehóst, Panjit is kíséri egy *panakawan*.<sup>73</sup> Szórakoztató funkciójuk ezekről az ábrázolá-

<sup>67</sup> Részletes felsorolást ad a templomokról: Mulyono, *Wayang*, 158–159. Az irodalmi művekről szintén olvashatunk a szakirodalomban: Mulyono, *Wayang*, 66–69; Stuart Owen Robson, *Arjunawiwāha. The Marriage of Arjuna of Mpu Kaṅwa*. Leiden, 2008, 4–8, 11; Holt, *Art in Indonesia*, 67–68, 75; S. Supomo, *Bhāratayuddha. An Old Javanese Poem and its Indian Sources*. New Delhi, 1993, 7–13.

<sup>68</sup> Ezek leghíresebbje az ún. Panji-ciklus, mely Kelet-Jáván keletkezett legkésőbb a 15. században, és annyira népszerűvé vált, hogy később nemcsak az egész indonéz szigetvilágban terjedt el, hanem még Thaiföldön, Kambodzsában és Laoszban is ismert lett. Holt, *Art in Indonesia*, 274–275; Soedarsono–Narawati, *Dramatari di Indonesia*, 63–65.

<sup>69</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 83.

<sup>70</sup> Mulyono, *Wayang*, 69; Stuart Owen Robson, *The Kakawin Ghaṭotkacāśraya by Mpu Panuluh*. Tokyo, 2016, 78–79 (10.7), 148–149 (26.2), 170–175 (29.1–11), 196–199 (34. ének), 206–207 (36.3).

<sup>71</sup> Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 84–86.

<sup>72</sup> Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 96.

<sup>73</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 88–90.

sokról is egyértelmű: a Tulungagungban lévő templomon (14. század) például egy tréfás jelenetben egy *panakawan* egy szörnyel és egy madárral beszélget.<sup>74</sup>

A *panakawanok* nagyon népszerűek lehettek ebben a régióban, amit nemcsak gyakori megjelenésük mutat, hanem az is, hogy amikor a szigetvilágban a 15–16. században elterjedt, majd uralkodóvá vált az iszlám, a helyiek átmentették őket új vallásukba. Valójában azonban nemcsak ők kerültek át az indonéz muszlim kultúrába, hanem az egész irodalmi hagyomány is, mely javarészt hindu történetekre épült. A legenda szerint<sup>75</sup> a Jáva szigetén az iszlámot térítő kilenc szent (*wali sanga*) észrevette, hogy mennyire mélyen gyökerezik a helyi kultúrában a *Rámájana* és a *Mahábhárata*, illetve a két eposz hőseiről szóló egyéb történetek, melyeket gyakran adtak elő bábjátékkal és tánccal. A kilenc szent úgy látta, hogy ezt a hagyományt nem lehet eltüntetni, ezért úgy döntöttek, hogy rajtuk keresztül fogják elterjeszteni az iszlámot. Ők maguk is megtanulták az eposzokat, sőt közülük többen *wayang*-előadóvá (*dhalang*) váltak, és térítő-útjaikon a két nagy eposz meséin keresztül tanították az új vallást. Míg az eredeti történetek sok helyütt tartalmazznak a hinduizmusra vonatkozó tanításokat, ők ezeket mind kigyomlázták előadásaikból, és helyüket az iszlám vallást tanító szövegekkel töltötték fel. Előfordulhatott, hogy az eposzok hőseinek erkölcsös cselekedeteit a jó muszlim példajaként adták elő, és tetteiket végig a Koránban írottakhoz vagy Mohamed próféta élettörténetéhez hasonlították. Így nem meglepő, hogy a helyiek nagyon gyorsan megismerkedtek az iszlámmal, és mivel a tanítás az előadásokon kedvenc hőseik szájából hangzott el, hamar felvették az új vallást.

Ebben a folyamatban kiemelt szerep jutott a *panakawanok*nak. Ők voltak ugyanis azok, akik az események állandó kommentátoraiként a legtöbb muszlim tantételt és a legtöbb vallási szabályt megfogalmazták.<sup>76</sup> Ettől kezdve erős jellemű, tiszteletre méltó személyek lettek, akiknek az volt a céljuk, hogy a hallgatóságot a helyes erkölcsökre és az Istenbe vetett állandó bizalomra intsék. Annyira fontosnak tartották az iszlámmal való kapcsolatukat, hogy megjelent az a legenda, mely a *panakawanok*at az iszlámot térítő szentek találmányának tartja. A történet szerint<sup>77</sup> az egyik ilyen szent, Sunan Kalijaga volt az, aki a legtöbbet foglalkozott a *wayang* játékokkal, és kifejezetten azért találta ki a *panakawan* figurákat, hogy muszlim vallási tanításokat adjon a szájukba. Állítólag még a nevüket is ő alkotta meg az arab nyelv alapján, s ezek mind szimbolikus jelentéssel bírnak.<sup>78</sup> Az elképzelés szerint *Semar*, a legidősebb *panakawan*

<sup>74</sup> Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 98.

<sup>75</sup> Ar. Mb. Rahimsyah, *Kisah Wali Songo. Penyebar Agama Islam Di Tanah Jawa*. Surabaya, 2011, 54, 73; Sunyoto, *Atlas Wali Songo*, 265–279, 310, 373.

<sup>76</sup> Marsaid, *Islam dan Kebudayaan. Wayang Sebagai Media Pendidikan Islam di Nusantara. Kontemplasi* 4 (2016/1) 113–114.

<sup>77</sup> Sunyoto, *Atlas Wali Songo*, 268–270.

<sup>78</sup> Suwardi Endraswara, *Mistik Kejawen. Sinkretisme, Simbolisme, dan Sufisme dalam Budaya Spiritual Jawa*. Yogyakarta, 2014, 133.

neve az arab *mismārb*ből jön, ami 'szög'-et jelent, mert ő rögzíti a „laza” dolgokat (például az erkölcsöt).<sup>79</sup> A *Nala Gareng* név eredete a *nāla qarīn* kifejezés lenne, melynek megközelítő jelentése: '(sok) barátot szerezni', hiszen egy jó muszlimnak sok barátja van.<sup>80</sup> *Petruk* neve az arab szóösszetételből, a *fa-tarakáb*ből származna, mely azt jelenti, hogy 'elhagyni', mert a jó muszlim mindent elhagy, ami nem Isten felé vezet.<sup>81</sup> A *Bagong* név pedig a *bagā* 'elnyomni' igéből jönne, hiszen a muszlim elnyomja magában a káros érzelmeket.<sup>82</sup> Ezek a népetimológiaiak nem állják meg a helyüket: a nevek arab eredetüként való értelmezése minden esetben vagy egy nyelvtanilag hibás alakból indul ki, vagy pedig a megadott jelentés pontatlan. Ez a magyarázat tehát kifejezetten erőltetett, mégis jól mutatja, mennyire fontos volt a jávaiak számára, hogy kedvenc karaktereiket szorosan összekapcsolják új vallásukkal.

Ennek fényében talán nem meglepő, hogy a *panakawanok* a későbbi korokban is népszerűek maradtak, és mind a mai napig azok. A színelőadások, bábjátékok és gyakran a táncos előadások állandó szereplői. Külsőleg nem sokban különböznek az indiai *vidūṣakától*: náluk is fontos a torz megjelenés, mely a daliás főhősökkel kontrasztban komikus hatást vált ki. Míg azonban Indiában *vidūṣakából* mindig egy van, addig az indonéz *panakawanból* általában egyszerre több jelenik meg a színen. Már a fentebb említett első írott forrásban, a *Ghaṭotkacāśrayában* is több *panakawan* szerepel (bár igaz, hogy közülük csak egy van, aki valóban végigkíséri az egész történetet). A klasszikus jávai előadásokban a számuk meghatározott: mindig négy.

Másik jellegzetességük, hogy míg a *vidūṣaka* egy torz külsejű bráhma, miközben neve és karaktere drámáról drámára változik, addig a *panakawanok* minden színdarabban ugyanazt a nevet viselik, és személyiségük sem különböző. Máshogyan megfogalmazva, míg a *vidūṣaka* csupán egy karaktertípus, addig a *panakawanok* konkrét személyek, akik visszatérő szereplők. A jávai változat négy *panakawanja* a fentebb már említett Semar, Gareng, Petruk és Bagong. Ők ráadásul egymáshoz is szorosabban kötődnek, ugyanis mind egy család tagjai: Semar az apa, a másik három pedig az ő fia.

Semar elsődleges jellemzője az,<sup>83</sup> hogy kövér, amihez nagy fenék és rövid lábak társulnak. Arca sem szokványos: orra lapos, állkapcsa előreugrik, szemei pedig vizenyősen csillognak, melyeket mind a bábfigurákon, mind a táncosok maszkjain megjelenítenek. Egyik kezét többnyire a háta mögött tartja tenyér-

<sup>79</sup> Asti Musman, *Sunan Bonang. Kisah Hidup, Sejarah, Karomah dan Ajaran Spiritual*. Yogyakarta, 2019, 43.

<sup>80</sup> Uo.; Marsaid, *Islam dan Kebudayaan*, 114.

<sup>81</sup> Musman, *Sunan Bonang*, 43. Érdemes megjegyezni, hogy a jávai nyelvet arab betűkkel rögzítő ún. Pegon írás a [p] hangot az arab írás *f* betűjével adja vissza.

<sup>82</sup> Marsaid, *Islam dan Kebudayaan*, 114.

<sup>83</sup> Syarafuddin Usman Muhammad–Isnawita Din, *Wayang. Kepribadian Luhur Jawa*. Jakarta, 2010, 34; Holt, *Art in Indonesia*, 144, 160.



rel felfelé, míg másik kezét előre nyújtja, és mutatóujja gyakran lefelé mutat. Legidősebb fia Gareng,<sup>84</sup> aki kis termetű, már-már törpe. Ezenkívül sántít is, mert a lába nem egyenes, sőt egyik karja is kacska, mert a közismert történet szerint régen eltörött, és rosszul forrt össze. Arcán is számos torz vonás található ugyanis kancsal, és száját sem tudja rendesen becsukni. Semar második fia, Petruk éppen Gareng ellentéte.<sup>85</sup> Kifejezetten magas és vékony; mindene hosszú: a karja, a lába, de még a szeme és a szája is. A harmadik fiú, Bagong csak később csatlakozott a klasszikus jávai *panakawanok* négyeséhez, valamikor a 17. század végén.<sup>86</sup> Apjára hasonlít,<sup>87</sup> ugyanis rendkívül kövér, feje pedig kerek; orra egyáltalán nincs, és nagyon mély hangon beszél.

A főhősökkel való kontrasztot nemcsak testi jellemzőik biztosítják, hanem viseletük is. Ugyanis míg a főszereplők, akik hercegek vagy királyok, gyakran rengeteg ékszert és szép ruhákat hordanak, addig ők általában díszek nélkül, egyszerű ruhákban jelennek meg.<sup>88</sup> Egyedül Semar szokott ékszert hordani, ami már önmagában nevetséges, ugyanis annak ellenére, hogy idős férfi, és férfiruhákat visel, mégis tipikusan női díszek vannak rajta.<sup>89</sup> Míg a többi karakter fején gyakran láthatók különböző koronaszzerű fejfedők (melyek egyben ikonográfiai jelzések is, azaz segítenek felismerni a szereplőket), addig a *panakawanok* semmit nem viselnek a fejükön.<sup>90</sup> Bár nem kopaszok, mint az indiai *vidūṣaka*, gyér hajukat kontyba kötik fel, mely gyakran groteszk módon felfelé mutat.

A *panakawanok* nemcsak külsejükkel nevetetik meg a közönséget, hanem beszédükkel is. Semmi sem kerüli el a figyelmüket, és a többi karakter cselekedeteit folyamatosan gúnyos megjegyzésekkel kommentálják. Semar viccei kifejezetten durvák és vaskosak, senkit nem kímél.<sup>91</sup> Ebben ismét ellenpólusa a főszereplőknek, akik általában csak szép nyelvezetben szólalnak meg, folyamatosan udvariaskodnak egymással, és mindent finoman fogalmaznak meg (egy jellemző jávai szóval élve *alus*, azaz finom modorúak). Ha ezzel szembeállítjuk Semar rövid és szabadszájú megjegyzéseit, melyek alapvetően nem illenének egy ilyen társalgásba, azonnal megérthetjük a nyelvezet hordozta humor működését.

Fiai is hasonlóan beszélnek és cselekednek, de mindegyiküknek megvan a saját jellemzője. Gareng is szereti a durva beszédet, mint az apja, de emellett kifejezetten örömet leli a szóviccek és szójátékok faragásában is.<sup>92</sup> Petruk kímé-

<sup>84</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42; Holt, *Art in Indonesia*, 144.

<sup>85</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42; Holt, *Art in Indonesia*, 144.

<sup>86</sup> Sri Mulyono szerint 1680-tól kezdődően. Mulyono, *Wayang*, 87.

<sup>87</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42.

<sup>88</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 144.

<sup>89</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 34

<sup>90</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 143–144.

<sup>91</sup> Clifford Geertz, *The Religion of Jawa*. Chicago, 1976, 276–277.

<sup>92</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42.

letlenül őszinte, véleményét mindig egyenesen és kertelés nélkül mondja ki.<sup>93</sup> Vékony testalkata ellenére jellemző rá, hogy folyamatosan eszik (bár sohasem lesz tőle kövér), és rengeteget foglalkozik gyomra megtöltésével, ami még inkább rokonítja karakterét a *vidūśakával*. Petruk kicsit infantilis: szeret gyerekes, otromba tréfákat űzni másokkal, ami az előadások során minden nézőből hangos nevetést vált ki. Emellett lopni is szokott, ami újabb fontos humorforrás. Ennek ellenére senki nem haragszik rá, mert sohasem tulajdonít el komoly dolgokat, sőt, ebben mutatott leleményességéért gyakran meg is dicsérik.<sup>94</sup> Bagong esetében a jelenetek humoros voltát az együgyűsége okozza.<sup>95</sup> Meglehetősen ostoba és mindent félreért, amit mondanak neki, testvérei pedig gyakran használják ki ezt a fogyatékoságát. Nem meglepő tehát, hogy azok a jelenetek is népszerűek, ahol testvérei Bagongon köszörülnek a nyelvüket.

A *panakawanok* szerepe azonban nem csak a szórakoztatás. Ők egyszerűen a főhősök fontos tanácsadói és állandó kísérői is; bármi történjék, minden helyzetben velük tartanak. Mivel a fent említett négy *panakawan* elsősorban a klasszikus jávai színjátékokban jelennek meg, melyek főként a *Rámájanát* és a *Mahábháratát* adják elő, ezért az eposzi történetek főhősait követik hűségesen.

Mindkét történetnek fontos eleme, hogy a hercegeket az erdőbe száműzik, és az indonéz verzió szerint ekkor velük tartanak a *panakawanok* is.<sup>96</sup> Tulajdonképpen nekik köszönhető, hogy a főhősökön nem lesz úrrá az elkeseredés. Semar és fiai ugyanis folyamatosan vicceikkel szórakoztatják őket, illetve tanácsaikkal életben tartják bennük a reményt. Az apának, Semarnak ebben a helyzetben kiemelt szerepe van, mert a *panakawanok* közül ő a legidősebb, így a legbölcsebb is, és nemcsak saját fiai, hanem – a történettől függően – Rāma vagy a Pāṇḍavák számára is az apa szerepét tölti be.<sup>97</sup> Nemcsak a lelket tartja a hercegekben, hanem sok esetben az ő okos tanácsai révén sikerül valamilyen tervet véghezvinni. A főhősök gyakran az ő ötleteit valósítják meg, és amikor egy-egy nagyobb siker után a fejükbe szállna a dicsőség, mindig Semar teremti le és téríti vissza őket a valóságba. Ezért, bár megjelenése rendkívül nevetséges és torz, mégis ő az egyik legtiszteletreméltóbb karakter, s ezért nagy népszerűségnek örvend az indonéz köreiben.

Azonban nemcsak ő fontos ebben a szerepben, hanem mind a négy *panakawan*, hiszen fentebb láthattuk, hogy a torz külső és a gyakran bolond viselkedés mindegyiküknél értelmes egyént takar. Viccelődéseik is inkább csak afféle eszközök, hogy a megfogalmazott tanácsot vagy tanulságot még emlékezetesebbé tegyék. Négyük közül egyedül Bagong jelent kivételt: ő képtelen

<sup>93</sup> Uo.

<sup>94</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 144.

<sup>95</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 43.

<sup>96</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 73.

<sup>97</sup> Geertz, *The Religion of Jawa*, 276–277; Syarafuddin–Din, *Wayang*, 33–34.

értelmesen megnyilvánulni. Ennek okát nem ismerem, de sejtésem szerint köze lehet Bagong eredetéhez és ahhoz, hogy később került be a négyesbe. Ő ugyanis régebben nem volt a jávai előadások szereplője, és alakja egyértelműen a jávaiaktól nyugatra élő etnikum, a szundaiak köréből származik.<sup>98</sup> Itt is ismertek ugyanis a *panakawanok*, de nem teljesen ugyanazok, mint a jávaiak között. A szundaiaknál is négy van belőlük: név szerint Semar, Cepot, Dawala és Gareng.<sup>99</sup> Közülük Cepot a legkedveltebb, és őt a szundai közmegegyezés gyakran felelteti meg a jávai Bagongnak, annak ellenére, hogy személyisége teljesen más, sokkal okosabb és ravaszabb az utóbbinál. Nem kizárt, hogy a jávaiak az idegen – és korábbi történelmük során velük szemben gyakran ellenséges – néptől átvett alakot negatív színben igyekeztek feltüntetni. Ennek ellenére mégis népszerű lett,<sup>100</sup> talán éppen azon jelenetek miatt, ahol testvérei rajta szórakoznak.

Bár a *panakawanok* általában csak a háttérben húzódnak meg, és onnan osztogatják tanácsaikat, minden *wayang* előadásban van egy olyan jelenet, az úgynevezett *gara-gara* (azaz 'zürzavar'),<sup>101</sup> melyben ők a főszereplők. Ez éjfél környékén kezdődik,<sup>102</sup> és pontosan illeszkedik az előadások vázába. Az előadott történet többnyire követi ugyan a klasszikus eposzok cselekményeit, azok interpretálása és a színre vitt konkrét események már az előadó (*dhalang*) alkotásai, ugyanis ő nagyrészt szabadon alakíthatja a történet folyását, bár a változtatásokat csak az előadások klasszikus vázán belül teheti meg. Ezen váz szerint a *gara-gara* idejére a történet holtpontra jut: a hősök olyan problémával találják magukat szembe, melyet sehogy sem tudnak megoldani. Ekkor előlépnek a *panakawanok*, és átveszik a színpadon a főszerepet. Eleinte csak viccelődnek, szórakoznak egymáson, és gyakran a közönséget is bevonják játékaikba. A legidősebb, Semar azonban csak később jelenik meg, hagyományosan pontban éjfélkor. Először rendet tesz addigra már majdnem összeverekedő fiai között, levonja az eset (és tulajdonképpen az egész korábbi történet) tanulságát, majd megfogalmazza tanításait. A jelenet végén pedig előkerülnek a főhősök, és Semar tanácsot ad nekik, ami azután a fő konfliktus megoldását fogja jelenteni. Az öreg *panakawan* nélkül tehát az egész történet megállna, nem lenne végkifejlet. Ebben a szerepében hasonlít a *vidūṣakára*, aki szintén átlendíti az eseményeket a holtponton, ugyanakkor ellentéte is neki. A *vidūṣaka* ugyanis véletlenül, saját akaratan kívül, gyakran ügyetlenségéből kifolyólag oldja meg

<sup>98</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 43.

<sup>99</sup> Timbul Subagya, Lakon Carangan pada Pedalangan Sunda. *GELAR Jurnal Seni Budaya* 7 (2009/2) 211–212.

<sup>100</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 144.

<sup>101</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 137–138; Geertz, *The Religion of Jawa*, 266–267; Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, 291–292.

<sup>102</sup> Egy klasszikus *wayang*-játék este nyolctól reggel négyig nyolc órán át tart, s ez a jelenet éppen két egyenlő részre tagolja az előadást.

a helyzetet, míg Semar és fiai nagyon is tudatában vannak tanácsaik hasznosságának, segítségük így tudatos. Ők nem ügyetlenségük miatt, és nem akarattuk ellenére viccesek, hanem szándékosan nevettek, és segítő szerepük is bölcs megfontolás eredménye.

Érdemes megemlíteni, hogy a jávai hagyomány nem csak a fentebbi négy *panakawan* ismeri, bár kétségkívül ők a legnépszerűbbek. A klasszikus darabokban gyakran megjelenik egy ötödik is, Togog, aki szintén rokona a másik négynek, tudniillik Semar bátyja.<sup>103</sup> Ő bátyjához hasonlóan kövér, és viselkedése sem sokban tér el az övétől. Az egyetlen, ám igen fontos különbség kettejük között az, hogy Togog mindig a rossz oldalt segíti tanácsaival, így ő Semar afféle álnok tükörképe. Mindig a történetben éppen szereplő becstelen király tanácsadója, így Jáván ma ő a tisztességtelen és pénzéhes hivatalnokok szimbóluma. A néphit róla is azt tartja, hogy Sunan Kalijaga találta ki,<sup>104</sup> hogy bemutassa a világban létező gonoszt, és felállítsa a jó és a rossz ellentétpárját. Talán nem meglepő, hogy ezért róla is úgy gondolják, hogy neve arab eredetű (magyarázatul a *tāgūt* 'ördög' vagy 'démon' szót szokták emlegetni).

*Panakawanok* azonban nemcsak a klasszikus történetekben találhatók meg, hanem majdnem minden drámában. A korábban már emlegetett Panji hercegnek saját *panakawanjai* vannak, név szerint Pendem és Dhoyok.<sup>105</sup> Ők gyakran jelennek meg álarcos táncos drámákban, maszkjuk pedig tipikusan torz: Pendemé egy kövér arcot ábrázol, míg Dhoyoké feketét, az utóbbi szeme félig csukva, és szájában csak két fog van, beszéde pedig általában halk és buta.

Nemcsak a hindu eredetű történetekben találkozunk *panakawanokkal*, hanem az újabb mesékben is. A kifejezetten muszlim témát feldolgozó *wayang golek menak*<sup>106</sup> történetekben a főhősnek, Amir Hamzahnak (aki a valóságban Mohamed próféta egyik nagybátyja volt Ḥamza ibn 'Abd al-Muṭṭalib névvel) is van egy *panakawanja*, Jiweng, aki ugyanazt a szerepet látja el, mint a klasszikus drámákban megjelenő társai:<sup>107</sup> mulattatja, bátorítja vagy éppen leteremti

<sup>103</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42; Holt, *Art in Indonesia*, 145.

<sup>104</sup> Suwardi, *Mistik Kejawan*, 134.

<sup>105</sup> Érdemes megjegyezni, hogy őket Jáva különböző pontjain más neveken is ismerik (pl. Bancak, Pentul stb.); én itt a leggyakrabban használt neveket említettem meg. Soedarsono–Narawati, *Dramatari di Indonesia*, 27–28, 45.

<sup>106</sup> A kifejezés magyarra nehezen átültethető. A *wayang* szót gyakran 'árnybábozás'-nak fordítják, Indonéziában azonban ez az egész műfajnak a neve, még akkor is, ha a nézők nem az árnyakat figyelik. Jó példa erre a *wayang golek*, ahol a figurák nem bőrből vannak, hanem három dimenziós fabábuk. Ezek neve a *golek*. A *menak* alapjelentése 'úr', ebben az esetben azonban kifejezetten a történetek főhősére, Amir Hamzahra utal, akit a darabokban gyakran nem a nevével szólítanak, hanem „úr”-nak, „uram”-nak. Ennek megfelelően tehát a *wayang golek menak* kifejezés egésze így fordítható: 'három dimenziós fabábukkal eljátszott bábjáték, amelyik az úrról (azaz Amir Hamzahról) szól'.

<sup>107</sup> Sunarto, *Perwatakan Tokoh Baik (Protagonis) dalam Pertunjukan Wayang Golek Menak*. *GELAR Jurnal Seni Budaya* 9 (2011/2) 254–255.

az urát, illetve tanácsaival járul hozzá az események folyásához. *Panakawanjai* még az egészen modern (főleg táncos) drámáknak is vannak, sőt ezekben az is előfordulhat, hogy ők maguk lesznek a főszereplők.<sup>108</sup> Ilyenkor azonban valóban a viccelődésen van a hangsúly, hiszen nincs főhős, akivel a *panakawan* kontrasztban állna, és akihez tanácsait intéznék. Ezeknek a *panakawan*oknak már a neve sem állandó, hanem történetenként változik, így őket már nem lehet besorolni a klasszikus figurák közé. Érdekes, hogy ebből a szempontból leginkább ők hasonlítanak az indiai *vidūṣakára*, aki azonban egy sokkal régebbi hagyományhoz tartozik. Létezik tehát ez az újfajta bohócfigura is, ugyanakkor Indonéziában máig a klasszikus *panakawanok* a legnépszerűbbek.

### Két hagyomány egymás tükrében

Miután áttekintettük az indiai és az indonéz drámai hagyomány jellegzetes szereplőit, érdemes összevetni a kettőt és beszélni a kapcsolatukról. Elképzelhető-e, hogy az indonéz *panakawan* alakja az indiai *vidūṣaka*-hagyomány folytatása, vagy a két szereplő független egymástól? Ha van kontinuitás, akkor ez pontosan miben áll? Amennyiben eredetük különböző, elképzelhető-e mégis, hogy az egyik valamilyen módon hatott a másikra?

Fentebb már láthattuk a két figura közötti hasonlóságokat, többek között néha már-már valószínűtlenül torz megjelenésüket. A *vidūṣakával* kapcsolatban többen megállapították,<sup>109</sup> hogy ezt igen nehéz lehetett maradéktalanul megjeleníteni a színpadon, és hogy valójában csak a testi fogyatékoságok szándékos eltűzése miatt írták le őt ilyennek a drámákról szóló tankönyvek.

Ezzel szemben a bábjátékban mindez tökéletesen megvalósítható. Az indonéz *wayang* előadások *panakawan*-figurái ténylegesen rendelkeznek minden lehetséges testi deformitással. Mint láthattuk, többen közülük egyszerre kövérek, kacsa kezűek, sánták, orr nélküliek, groteszk arcúak és furcsa beszédűek. Ráadásul mivel nem egyedül vannak, olyan fogyatékoságokat is egyszerre meg lehet jeleníteni a négyes csoportjukon, melyeket az indiai hagyomány egyetlen karakterén nem. Semar és Bagong rettentően kövér, míg Petruk azért furcsa, mert túlságosan is vékony, ráadásul annak ellenére, hogy folyamatosan a hasát tömi, tehát megjelenése tetteinek fényében is valószínűtlen. A *panakawanok* külseje olyan, mintha a *vidūṣakára* vonatkozó összes drámai túlzást egyszerre vitték volna fel rájuk, ráadásul még több tulajdonságot ruháztak volna rá, csak hogy tovább fokozzák a hatást. Ebből a szempontból tehát a két figura valóban mutat egymással némi rokonságot, azaz nem kizárt, hogy a *vidūṣaka* leírása hathatott

<sup>108</sup> Geertz, *The Religion of Jawa*, 291–295.

<sup>109</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 202; Siegel, *Laughing Matters*, 19; Shulman, *The King and the Clown*, 156.

a *panakawanok* vásznon való megjelenítésére. Ráadásul a torz külső, ahogy láthattuk, a két esetben hasonló célokat lát el: egyrészt szórakoztató funkciója van, másrészt kontrasztot teremt a főhőssel. Ennek fényében megállapíthatjuk, hogy – mivel egyértelműen a *vidūṣaka* a régebbi karakter, és a két régió közötti kulturális hatások javarészt Indiából irányultak Indonézia felé – igen valószínű, hogy itt az indonéz drámákra gyakorolt indiai hatással állunk szemben.

Egy másik – minden bizonnyal nem véletlen – egybeesés a karakterek által használt beszédstílus. Az előző fejezetekben láthattuk mindkettő szembetűnő vulgaritását, melyet ismét a felállított kontraszt szemszögéből érdemes megvizsgálni. Sem a *vidūṣaka*, sem a *panakawanok* nem használnak kifinomult nyelvezetet, noha minden bizonnyal képesek lennének rá, hiszen a *vidūṣaka* mindig bráhmána, tehát a társadalom legfelsőbb kasztjába tartozik, ráadásul általában egy király legközelebbi bizalmasa, a *panakawanokról* pedig megállapítottuk, hogy bár gyakran tettetik magukat bolondnak, valójában nagyon okosak, és pontosan átlátják minden szituációt, és azt is nehéz elképzelni, hogy a királyi család közelében élő és folyton a hercegekkel tartó szolgálként ne lennének képesek a míves beszédre. Ennek ellenére mindkét karaktertípus szereti az otromba tréfákat és a durva beszédet. A *vidūṣaka* örömmel rontja el patrónusa jókedvét egy jól irányzott vulgáris hasonlattal, és a *panakawanok* is gyakran tesznek ilyen jellegű megjegyzéseket. Sőt, ha Petruk gyerekes csínytevéseire gondolunk, vagy arra, hogy Bagong együgyűségén mindkét bátyja jól szórakozik, akkor megint azzal találjuk magunkat szembe, hogy az Indiából átvett konvenciókat Indonéziában egy fokkal felerősítették.

A két karakter beszédstílusához jól illeszkedik az általuk használt nyelv is. A szanszkrit drámákra jellemző, hogy a szereplők más-más nyelven szólalnak meg,<sup>110</sup> ami egyszerre tükrözi eltérő társadalmi státuszukat és műveltségüket. A szanszkrit mint a műveltség nyelve mindig a magas rangú, tanult szereplők sajátja, míg az alacsonyabb rangú személyek különféle prákrit nyelveket használnak. A *vidūṣaka* bráhmána kasztja ellenére sohasem használja a szanszkritot, hanem mindig valamelyik prákrit nyelven beszél, esetleg egy hibrid prákrit-szanszkriton szólal meg.<sup>111</sup> A *Nāṭyaśāstrāban* (1.96) leírtak alapján a *vidūṣaka* védőistene Omkāra, aki nem más, mint az Om szótag, azaz a nyelv és a teljesség szimbóluma.<sup>112</sup> Ennek fényében a *vidūṣaka* nyelvhasználata kiemelt jelentőségű, és egyáltalán nem véletlen, hogy nem a kasztjához illő szanszkritot használja. Ez ugyanis egyrészt még tovább erősíti a közte és a *nāyaka* között fennálló kontrasztot, hiszen nemcsak mondandójának értelme rántja vissza az álmodozó hőst a valóságba, de nyelve sem illik annak saját álmovilágához, ahol minden szép és emelkedett, még a nyelv is, tehát így sokkal érzékletesebben tudja bemutatni a

<sup>110</sup> *Kálidásza válogatott művei*, xvii–xviii.

<sup>111</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 165–167.

<sup>112</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 165–166.

valóság és a képzelgések közötti szakadékot. Másrészt a *vidūṣaka* ilyen módon önmagával is ellentmondásba kerül, pontosabban az alakja önmagában válik ellentmondássá. Miközben a főhős és a nézők figyelmét az igazságra irányítja, egyszersem saját abszurditását is kitegeti. Bár hasznos tanácsot ad, mely felfedi a valóságot – vagy legalábbis ez a célja –, az mégis cinikus, és nem illik ahhoz az eszményhez, melyet a *vidūṣakának* mint bráhmanának amúgy képviselnie kellene.

A *panakawanok* helyzete sok szempontból hasonló. Mint fentebb láthatuk, ők is szeretik a durva szóhasználatot, és ugyanolyan cinikusan, gyakran vulgárisan kommentálják az eseményeket, mint egy indiai *vidūṣaka*. Nyelvezetük is rokonítható az övével, amennyiben az indonéz drámákra is jellemző a nyelvi sokféleség, bár nem úgy, mint a szanszkrit drámákra. Az ausztrónéz nyelvek egy része, köztük a jávai, ugyanis több különböző nyelvi szintet ismer. Természetesen a világ összes nyelvében fontosak a regiszterek, de tudomásom szerint sehol nem különböznek egymástól olyan mértékben, mint Indonéziában. A jávaiban<sup>113</sup> például három jól elkülöníthető szint van: az alacsony (*ngoko*), a középső (*madya*) és a magas (*krama*). Ezekben a legtöbb dologra más szót kell használni, például a 'név' jelentésű szó az alacsony nyelvezetben *jeneng*, a középsőben *nama*, a magasban pedig *asma*. Ez nemcsak a főnevekre, hanem az összes többi szófajra is igaz (például az 'aludni' igénéél: alacsony: *туру*, középső: *tilem*, magas: *sare*), sőt még a toldalékok sem egyformák, különböző szinteken máshogy kell ragozni ugyanazt az igét vagy névszót. Így, habár egy nyelvről van szó, az éppen használt szavak szerint nagyon másként hangozhat ugyanaz a mondat. A regisztereket alapvetően aszerint kell használni, hogy a két beszélgetőpartner milyen társadalmi viszonyban van egymással. A helyzet azonban még tovább bonyolódik, mert a két ember rangjának közelsége vagy távolsága szerint az éppen aktuális beszédhelyzettől függően a különböző szinteket keverni is kell – elvégre a társadalom sem oszlik három jól elkülöníthető rétegre –, aminek során előfordulhat, hogy az alacsony beszédhez tartozó ragokat tesznek magas regiszterben használt szavakhoz, esetleg a személyes névmásokat középsőn mondják, míg az igéket alacsonyan, a főneveket pedig magasan. Egy *wayang* előadás során a nyelvnek ezt a jellegzetességét mindig kihasználják, sőt további színeket is belevisznek azzal, hogy alkalomadtán nemcsak a vertikális, hanem a horizontális nyelvváltozatokkal is játszanak, tehát a jávai nyelv különböző dialektusait is használják.<sup>114</sup> Emellett néha időben is mozognak, ugyanis nem ritka, hogy a királyok, az istenek és a hősök régies, archaizáló nyelvet használnak,

<sup>113</sup> *Tata Bahasa Jawa Mutakhir. Edisi Revisi*. Ed. by Wedhawati et al. Yogyakarta, 2006, 10–12.

<sup>114</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, 206. Emiatt, akárcsak az indiai drámák esetében, a nézők sohasem értik egyformán jól a drámában szereplő összes karaktert.

míg az egyszerűbb karakterek a mindennapi modern nyelvet.<sup>115</sup> Így a klasszikus indiai drámákkal ellentétben Jáván minden karakter ugyanazt a nyelvet beszéli, azt mégis olyan színesen tudják használni és szétoztani a szereplők között, hogy a beszédstílus kiemelt szerephez jut.

A *panakawanok* annak ellenére, hogy a hercegek állandó kísérői, mindig modern nyelven és azon belül is kifejezetten alacsony nyelvezetben szólnak meg.<sup>116</sup> Ahol a dialektusokkal való játék is előkerül, ott gyakran a jávai nyelvterület nyugati részén fekvő Banyumas nyelvjárásában beszélnek, mely minden jávai szerint a nyelv legnépiesebb – és ezáltal legviccesebb – formája.<sup>117</sup> Ez tehát újabb párhuzam a *vidūṣaka* és a *panakawan* között, amennyiben mindketten a társadalmi rangjukhoz nem illő nyelven és stílusban beszélnek a színpadon. Ezáltal mindketten ellentétbe kerülnek a főhősökkel, és nagyon gyakran önmagukkal is, ezért a nézők már akkor hahotázni kezdenek, amikor a *vidūṣaka* vagy a *panakawan* éppen csak megszólal.

A két karakter között azonban a hasonlóságok mellett számos különbség is van. Az előbbieken szó volt arról, hogy a *vidūṣaka* humoros ugyan, de nem vele nevetünk, hanem rajta. Mindig mindent elront, amire nevének jelentése is utal, illetve segítő funkciója sem tudatos, hiszen gyakran éppen abból fejlődik ki pozitív eredmény, hogy elrontja a rábízott feladatot.

A *panakawannál* ez nincs így, és nevének jelentése ('akinek sok barátja van'; összetétel a *pana* 'sok' és a *kawan* 'barát' szavakból) is teljesen másra utal. Kik a *panakawanok* barátai? Elsősorban természetesen a történetek főhősei, akiket mindenhová elkísérnek. Nagyon szoros viszonyban vannak velük, rangjuk is tulajdonképpen hasonló, hiszen senki más nem mer velük alacsony nyelvezetben, ráadásul durván beszélni. Ebből látszik, hogy jó kapcsolatot ápolnak minden szereplővel, egymással és a természettel, és mindenki mélyen tiszteli őket, a néző és a mondabeli herceg egyaránt.<sup>118</sup>

Korábban megállapítottuk, hogy míg a *nāyaka* meglenne a *vidūṣaka* nélkül, addig a *vidūṣaka* már nem lenne életképes a főhős nélkül, léte és megélhetése függ tőle. Ezzel szemben a jávai Rāma herceg (Rama) vagy a jávai Pāṇḍavák (Pandawa) számára nélkülözhetetlen hűséges szolgálók, a *panakawanok* jelenléte, ugyanis ha nem lennének, bizonyára ők húznák a rövidebbet minden konfliktusban, mert mindig csak az ő tanácsaik révén tudják megoldani az adott történet fő problémáját.<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Soedarsono–Narawati, *Dramatari di Indonesia*, 114–115.

<sup>116</sup> Uo.

<sup>117</sup> Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, 206.

<sup>118</sup> Marsaid, *Islam dan Kebudayaan*, 113–114.

<sup>119</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 137–138; Koentjaraningrat, *Javanese Culture*, 291–292; Geertz, *The Religion of Jawa*, 266–267.



A hasonlóságok ellenére jelentős különbségek figyelhetők meg a két hagyományban a bohócfigura és a nők közötti kapcsolat terén is. A szanszkrit drámákban a *vidūṣaka* és a *nāyaka* közötti kontrasztot a nőkhöz és a szerelemhez való viszony is erősíti. A *nāyaka* állandóan szerelmes, és kedveséről áradozik, egyetlen célja a vele való egyesülés.<sup>120</sup> A *vidūṣakát* ez a téma egyáltalán nem érdekli, hanem csak a hasára gondol.<sup>121</sup> Ezért aztán a klasszikus drámákban soha nem is vesz részt erotikus jelenetekben. Tudjuk róla, hogy házas, de felesége gyakran csak az említés szintjén van jelen a drámában, általában a nevét sem ismerjük. Mindez összhangban van a bráhmaánokról alkotott általános képpel, mely szerint állandóan mértéktartónak igyekeznek mutatkozni.<sup>122</sup> Ez azonban természetesen csak látszat, mert valójában nagyon szeretik a nőket, és gyakran veszik igénybe prostituáltak szolgáltatásait. Ennek során azonban nemcsak álszentségük, hanem ügyetlenségük is kiderül, ugyanis a papi réteg tagjai köztudottan ügyetlen szeretők. Az indiai sztereotípiá szerint a bráhmaana gyakran saját feleségével sem tud mit kezdeni, aki viszont folyamatosan igényelné őt. Ez később a drámákba is bekerült, és bizonyos darabokban a *vidūṣaka* erotikus jelenetekbe is keveredhet – ahol természetesen ő lesz a neveltség tárgya.<sup>123</sup>

A *Nāgānandā*ban a *vidūṣaka* női ruhákat kap kölcsön a méhek előli menekülést megkönnyítendő, de éppen emiatt téveszti őt össze szerelmével az egyik részeg szereplő.<sup>124</sup> A *Viddhaśālabhañjikā*ban (*Az élethű szobor*) a királyné szándékosan rászedi a *vidūṣaka* Cārāyaṇát, amikor egy második feleséget ajánl neki.<sup>125</sup> Jövendőbelije ugyanis egy nőnek öltözött fiú, aki néha még saját magára vonatkozóan is elfelejt nőnemben beszélni – és természetesen mindig maga a *vidūṣaka* javítja ki. Már a szertartás fele is eltelik, mire Cārāyaṇa rájön az átverésre, és mérgesen abbahagyja. Mindkét történetben megjelenik a nőnek öltözés motívuma, ez azonban csak néhány drámában fordul elő, a klasszikus színdarabok *vidūṣakájának* ritkán van köze nőkhöz.

A *panakawan*oknak sincs kapcsolata a nőekkel, ráadásul a feleségükről sem esik szó, annak ellenére, hogy legalábbis Semarnak kell vagy kellett, hogy legyen valakije, hiszen mindig három fiával együtt jelenik meg. Ez olyan érdekes kontraszt, melyről ezidáig még sehol sem olvastam. E jelenség éppen annyira össze is kapcsolja a *vidūṣakával*, mint amennyire elválasztja tőle. Ha későbbi szanszkrit drámák erotikus vicceire gondolunk, és kifejezetten a nőnek öltözés motívumát vesszük szemügyre, itt is furcsa párhuzamot figyelhetünk

<sup>120</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 157–158.

<sup>121</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 158.

<sup>122</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 204–205.

<sup>123</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 159–160.

<sup>124</sup> *The Nāgānanda of Śrī Harsha-Deva*. Ed. by Moreshwar Ramchandra Kale. Bombay, 1919, 49–70 (a teljes 3. felvonás).

<sup>125</sup> *Mahākavi Śrī Rājaśekhara viracitā Viddhaśālabhañjikā. Prakāśa hindī vyākhyopetā*. Ed. by Ramākānta Tripāthī. Vārāṇasī, 1965, 33–91 (a teljes 2. és 3. felvonás).

meg Semar és a *vidūṣaka* között. Annak ellenére, hogy Semar idős férfi, mindig női ékszereket hord, nem csak egy-egy jelenetben,<sup>126</sup> tehát tulajdonképpen transzvesztita, ami az iszlám általános felfogásával szemben a mai muszlim indonéz nézőközönség számára nem tűnik furcsának. De Semar karaktere ennél is tovább megy a nemek közötti különbségek elmosásában, ugyanis arca is átmeneti, se nem nőies, se nem férfias. Ez a tulajdonsága pedig némiképpen elválasztja őt az indiai *vidūṣakától*.

Megoszlanak a vélemények a *vidūṣaka* és a *panakawan* eredetéről is, pedig kettejük kapcsolatát elsősorban ezen keresztül lehetne értelmezni. Bár mindkét karakternél felmerült, hogy eredetileg a népi komédiák szereplői lehettek, és csak később kerültek bele a klasszikus drámákba,<sup>127</sup> melyekben beszédükkel az egyszerű népet képviselik, ezekre a hipotézisekre nincs megfelelő bizonyíték. A *panakawanok* esetében gyakran megemlítik, hogy mivel az indiai drámákban nincs hozzájuk hasonló figura, bizonyára ősi istenek lehetnek, akiket így olvasztottak be a mitológiába, amikor a hinduizmus elterjedt a szigetvilágban.<sup>128</sup> Láthattuk, hogy ez a megállapítás nem pontos, hiszen a *vidūṣaka* sok mindenben hasonlít a *panakawanokra*. A kérdés tehát az, hogy lehetett-e isten a *vidūṣaka*.

Franciscus Bernardus Jacobus Kuiper a szanszkrit dráma eredetéről írt hosszú és értékes elemzésében arra a megállapításra jutott, hogy a *vidūṣaka* Varuṇa istenhez kapcsolódik, és a szanszkrit dráma eredetét egy védikus szertartásban kell keresnünk. Cikkem keretei között nem áll módomban részletesen ismertetni az elméletét, csupán a lényegét közlöm. Kuiper szerint<sup>129</sup> tehát a szanszkrit dráma egy védikus szertartás maradványa, melyben az indoárják eljátszották a két nagy istencsoport, a *devák* és az *asurák* harcát, és melynek az emléke a drámák prologusában (*pūrvaraṅga*) maradt fent. Ebben eredetileg három ember lépett színre: az egyikük Indrát, a *devák* királyát jelképezte, a másik Varuṇát jelenítette meg, az egyetlen olyan *asurát*, aki a későbbiekben mint pozitív isten került bele a hinduizmusba, a harmadik pedig valószínűleg Brahmāt játszotta el, aki az első legendás előadás szervezője volt. A jelenetben Indra és Varuṇa harcba szálltak egymással, mely küzdelem gyakran inkább verbális jellegű volt (*vivāc*). Brahmā mint a világot jelképező hatalom volt jelen, aki a végén kihirdette Indra, azaz a *devák* győzelmét. Később ez a szertartás alakult át a klasszikus szanszkrit drámává, melyben Indra alakjából lett a főhős (*nāyaka*), Varuṇából pedig a *vidūṣaka*.<sup>130</sup> Brahmāt a rendező (*sūtradhāra*) alakja folytatja, aki hagyományosan minden dráma elején megjelenik a színpadon. Ez tehát az

<sup>126</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 34.

<sup>127</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 201–202; Holt, *Art in Indonesia*, 145.

<sup>128</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 145; Geertz, *The Religion of Jawa*, 275.

<sup>129</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 118–210.

<sup>130</sup> Kuiper szerint az Oṃkāra is, aki csak nagyon kevés szövegben jelenik meg, azért válhatott a *vidūṣaka* védelmezőjévé, mert a *Nāṭyaśāstra* nem akarta megnevezni Varuṇát, aki *asuraként* bizonyos értelemben tabunak számított. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 172–177.

oka annak, hogy a *vidūṣaka* elválaszthatatlan a *nāyakától*, hiszen egy párbajhoz két résztvevő kell, de hozzá képest mindig ő a nevetséges, és ő az, aki a másiktól függ, hiszen ő folytatja Varuṇa alakját, aki az eredeti rituális párbaj vesztese volt. Külsejének torz vonásai szintén emlékeztetnek Varuṇára. Nyelvezete és modora is kifejezetten fontos: a *vidūṣaka* nem véletlenül gúnyolódik folyton a főhősön, ugyanis eredetileg az ellenfele volt, ezért állandóan kritizálja, „vissza-beszél” neki, szópárbajra hívja. Nyerni azonban sohasem nyerhet, hiszen mint egy *asura* alakjának örököse szüntelen vereségre van ítélve.

Ezek alapján tehát a *vidūṣaka* karaktere valóban köthető egy istenhez, még-hozzá Varuṇához, torz alakja pedig nemcsak a szórakoztatást szolgálja, hanem Varuṇával való kapcsolatát is erősíti. A *panakawanok* furcsa külseje szintén nem csak a nézők megnevettetését szolgálhatta. Ugyanakkor nyilván nem is a Varuṇával való kapcsolat az oka ennek, hiszen a *panakawanok*at illetően ilyen utalást nem találunk.

Az indonéz felfogás szerint a nagy mágikus erő gyakran jár együtt torz alakkal, melyre a *panakawanok* jelentik a legjobb példát.<sup>131</sup> Minél nagyobb valakinek a hatalma, annál jobban meglátszik az alakján. Mivel pedig a *panakawanok* rendelkeznek az összes létező karakter közül a legfurcsább külsővel, egyértelmű, hogy nekik van a legnagyobb varázserejük. Tehát ők nem valami más istennel való kapcsolat miatt néznek ki így, hanem „saját jogon” deformáltak.

Az előbb említettek ellenére mégis felmerülhetne itt egy konkrét istennel való kapcsolat, főleg, ha Semar némiképp eldönthetetlen nemét vesszük figyelembe. Fontos megemlíteni, hogy a hindu korszakban az indonéz térség *śaiva* vallású volt,<sup>132</sup> azaz a hinduizmusnak azt az ágát képviselte, mely szerint a mindenek felett álló isten Śiva. Őt bizonyos indiai ábrázolásokon félig nőként, félig férfiként jelenítették meg (ebben a formában a neve: *ardhanārīśvara* 'az úr, aki félig nő [és félig férfi]').<sup>133</sup> A párhuzamot erősíthetné, hogy mint köztudott, Śivāt különböző mulatságos gnómok, a *gaṇák* kísérik. Közülük kettő, a kövér Kuṣmāṇḍa és a csontsovány Bhrṅgī állandóan egymás külsején gúnyolódnak,<sup>134</sup> ezért akár még párhuzamba is állíthatnánk őket Bagonggal és Petrukkel: mindkét párt egy kövér és egy sovány gnóm alkotja, akik szeretnek egymáson viccelődni, és urukat követik, akinek neme nehezen meghatározható. A párhuzam azonban nem állja meg a helyét, ugyanis Semar bizonyosan nem Śivāt jeleníti meg, már csak azért sem, mert a *wayang* előadásokon Semar mellett Śiva is szerepelni szokott.

<sup>131</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 42.

<sup>132</sup> Coedès, *Indianized States*, 23–24; Bernet Kempers, *Ancient Indonesian Art*, 12–14.

<sup>133</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 390.

<sup>134</sup> Siegel, *Laughing Matters*, 26–27.

Ennek ellenére a legenda mégis összekapcsolja őket. Az egyik jávai verzió szerint<sup>135</sup> a világon eredetileg egy Sang Hyang Wenang (A Látó) nevű isten uralkodott. Az utóda, Sang Hyang Tunggal (Az Egyetlen) egy rákszörny, Rekatama lányát, Dewi Rekatawatit vette feleségül, aki később tojt egy tojást. Mikor ez felrepedt, három lény lépett elő belőle: a héjából Tejamantri, a fehérjéből Ismaya, a sárgájából pedig Manikmaya. Ők egy napon azon vitáztak, hogy ki fogja majd örökölni Sang Hyang Wenang helyét a világ uraként. Végül megállapodtak, hogy tartanak egy versenyt, melyben az lesz a nyertes, aki képes egészben lenyelni, majd visszahányi egy hegyet. Manikmaya lenyelni sem volt képes a hegyet, Ismaya pedig lenyelte ugyan, de visszahányi már nem tudta. Tejamantri viszont mindkettőben sikeres volt, így ő győzött. Ettől kezdve ő lett az istenek királya, nevét pedig Bathara Gurura változtatta, mely igazából Śiva másik neve. Ismaya, akit ezután Semarnak hívtak, azt a feladatot kapta, hogy a Földön éljen az emberek között, és tanácsaival segítse a jókat. Manikmayát szintén a Földre küldték, hogy ő pedig a gonoszokat pártfogolja. Az ő új neve Togog lett.<sup>136</sup>

Ebből láthatjuk, hogy Semar, aki azért olyan kövér, mert még mindig a gyomrában van a lenyelt hegy, egyértelműen isteni lény, ráadásul nem más, mint Śiva testvére. Ez a kapcsolatuk nem csak Jáván fedezhető fel. A balinéz hagyomány fő *panakawanja*, Twalen, akit Semarral szokás azonosítani, szintén Śiva testvére.<sup>137</sup> Akárcsak Semarnak, neki is van fia, név szerint Mredah.

Semar egyébiránt hiába veszített a versenyen, mágikus hatalma egyértelműen meghaladja Śiváét.<sup>138</sup> Az előadások során többször előkerül, hogy Śiva kénytelen meghajolni Semar varázshatalma előtt. Sokszor megesik, hogy ha egy történetben nehézség támad, először Śivához imádkoznak megoldásért, de mivel ő nem képes segíteni, végül Semar az, aki közbelép és megoldja a helyzetet. Az előadások kedvelt szereplője Śiva felesége, a vérszomjas Durgā is, aki félelmetes istennő, és az esetek többségében a gonosz oldalt segíti.<sup>139</sup> Még saját férje is retteg tőle és nem mer ellene szegülni. Egyedül Semar elég bátor szembe szállni vele, és ezt nem is hiába teszi, ugyanis Durgā végül mindig kénytelen meghátrálni Semar varázsereje előtt és behódolni neki.

Láthatjuk tehát, hogy a *panakawanok* valójában teljesen más karakterek, mint az indiai *vidūṣaka*. Az utóbbi Varuṇával, egy szerencsétlen sorsú és meg-

<sup>135</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 62–63.

<sup>136</sup> Egy másik verzió szerint a tojást Sang Hyang Wenang séta közben találta, és csak két lény, Manik és Maya lépett elő belőle. Manikból lett Bathara Guru, aki az istenek királya lett, míg Mayából Semar, aki az emberek segítője. Ez a verzió Togogot nem említi. Syarafuddin–Din, *Wayang*, 64.

<sup>137</sup> David Harnish, *Worlds of Wayang Sasak. Music, Performance and Negotiations of Religion and Modernity. Asian Music* 34 (2003/2) 100.

<sup>138</sup> Mulyono, *Wayang*, 201–203; Syarafuddin–Din, *Wayang*, 13, 33–34.

<sup>139</sup> Syarafuddin–Din, *Wayang*, 34, 44.

lehetősen jelentéktelen istennel áll kapcsolatban. Színpadi szerepe is ehhez igazodik: gyakran kinevetik, és sohasem sikeres. Semar, a *panakawan* azonban nemcsak kapcsolódik egy istenhez, hanem ő maga is isten, sőt a legnagyobb hatalmú, aki mellett még az amúgy *śaiva* vallású indonéz legfőbb istene is gyengének számít. Ez alapján valóban elképzelhető, hogy a *panakawanok*, kiváltképp Semar, tényleg az ősi jávai vallásból átmentett istenek lehetnek, akik behódoltak ugyan az Indiából érkezett új vallásnak, a nép számára mindig is kedvesebbek maradtak. A *panakawanok* ugyanis szolgálják a többi hindu istent és az eposzok főhőseit, de ezt saját akaratukból teszik, mert úgy gondolják, hogy ezzel tudják leginkább segíteni az emberiséget. Régi hatalmuk megmaradt, de az új helyzetben így fordítják ezt bölcs belátással a világ javára.

További fontos különbség a *vidūṣaka* és a *panakawanok* között eltérő jelenlétük a konkrét szövegekben. Arról már esett szó, hogy míg a *vidūṣaka* minden történetben egy másik ember, addig a *panakawanok* állandó személyek, állandó nevekkal. Az azonban még nem került szóba, hogy a *vidūṣaka* nem jelenik meg minden indiai drámában,<sup>140</sup> tehát nem kötelező karakter, bár kétségkívül nagyon népszerű. A legszembetűnőbb ezzel kapcsolatban az, hogy míg Indiában a két nagyeposzban sohasem bukkannak fel, addig Jáván, amint azt már kifejtettük, a Semar, Gareng, Petruk, Bagong négyes kifejezetten a két nagyeposz előadásakor jelenik meg, ami jelentősen eltávolítja egymástól a két karaktertípust. Jelzésértékű lehet, hogy Jáván a hindu vallásban kiemelt szerepet játszó eposzok dramatikus előadásáiban és az ezek szabályait rögzítő tankönyvekben is az említett indonéz karakterektől függ az események pozitív végkimenetele. Bár erről semmilyen adat nem áll rendelkezésünkre, nem elképzelhetetlen, hogy a hinduizmus elterjedésekor szándékosan kerültek bele a történetekbe a helyi istenségek, hogy így tegyék vonzóbbá a lakosság körében az új vallást. Később pedig, amikor Indonézia az iszlámra tért át, az immáron *panakawanná* vált ősi istenek továbbvitték ezt a funkciójukat.

## A klasszikus hagyományon túl

Mielőtt levonnánk a következtetéseket, érdemes áttekinteni India többi drámai hagyományát is, ugyanis a *vidūṣaka* és a hozzá hasonló karakterek nem csak a klasszikus szanszkrit drámákban bukkannak fel.

A *vidūṣaka* legkifinomultabban a dél-indiai Kerala államban hagyományos *kūṭiyāṭṭam* színházban él tovább, melynek drámai gyakran szanszkrit darabokon alapszanak.<sup>141</sup> A keralai karakter komikus külseje nem igazán hasonlít a *panakawanéra*, ugyanakkor nyelvi megnyilvánulásai sokkal inkább rokonít-

<sup>140</sup> Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka*, 210–213.

<sup>141</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 174–175.

hatók vele.<sup>142</sup> A *kūṭiyāṭṭam vidūṣakája* ugyanis már sokkal okosabb, mint a szanszkrit drámák szereplője, humoros kommentárjai mögött pedig értelmes gondolatokat lehet felfedezni. Jellegzetes tulajdonsága, hogy mivel a többi karakter gyakran szanszkrit nyelven beszél, amit a nézőközönség nem ért, ő egyben fordító is, tehát az eseményeket nemcsak kommentálja, hanem le is fordítja malajálam nyelvre. Ebben ismét hasonlít a jávai *panakawanra*, aki – mint láthattuk – gyakran népies nyelven beszél, míg a főhősök magas és sokszor régies nyelvezetben szólalnak meg, melyet a hallgatóság egy jelentős része szintén nem ért. Így valójában a *panakawanok* kommentárjai teszik teljessé a képet a nézők számára. Itt érdemes megemlíteni Lombok szigetének speciális *wayangját* is, mely azonban hagyományosan csak muszlim témát ad elő.<sup>143</sup> Ebben az egyes karakterek ténylegesen különböző nyelveken vagy bizonyos esetekben nyelvjárásokban beszélnek, így a nézők gyakran nem értik, amit mondanak. Ebben a *panakawanok* (vagy a helyi szaszak nyelven: a *rerencekanok*) segítenek, ők ugyanis minden nyelven tudnak, de maguk az esetek többségében szaszak nyelven szólnak a közönséghez.<sup>144</sup> Kommentárjaik és fordításaik miatt tehát elengedhetetlenek az események megértéséhez.

A *kūṭiyāṭṭam vidūṣakája* emellett sokkal többet moralizál, mint a klasszikus szanszkrit drámák bohóca.<sup>145</sup> Minden előadás azzal kezdődik, hogy egy gyakran igen hosszú monológban felvezeti a darabot, ismerteti a fő mondanivalót, reflektál a kortárs eseményekre, és véleményt nyilvánít róluk. Ez a funkció a *panakawanok* esetében is kiemelten fontos. A *wayang* előadója (*dhalang*) ugyanis nemcsak maguk a történetek kedvéért mutatja be a darabot, hanem mindig valamilyen komoly tanítást is közölni akar a nézőkkel.<sup>146</sup> Így a *wayang* az oktatás egyik eszköze is. A *dhalang* általában a *panakawanok* szájába adja tanítását, tehát szerepük itt teljesen megegyezik a keralai *vidūṣakáéval*. Míg azonban az utóbbi karakter ezt az előadás előtt egy monológban mondja el, addig a *panakawanok* közösen beszélgetnek a témáról, mégpedig elsősorban az előadás középső, éjfél körüli jelenetében. Mivel a keralai *vidūṣaka* már a nagyeposzokhoz köthető drámákban is megjelenik,<sup>147</sup> megállapíthatjuk, hogy ő több tekintetben is jobban hasonlít az indonéz *panakawanra*, mint a klasszikus szanszkrit drámák karaktere.

Ha elszakadunk a *vidūṣakától*, és Dél-India egyéb hagyományos bohócfiguráit vesszük szemügyre, ismét érdekes párhuzamokra bukkanhatunk. A tamil falusi bohócoknak (*kōmāli*) például mágikus erejük is van.<sup>148</sup> Torz megjelené-

<sup>142</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 175–176.

<sup>143</sup> Harnish, *Worlds of Wayang Sasak*, 91–92.

<sup>144</sup> Harnish, *Worlds of Wayang Sasak*, 101–102.

<sup>145</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 176–177.

<sup>146</sup> Marsaid, *Islam dan Kebudayaan*, 106; Syarafuddin–Din, *Wayang*, 21–22.

<sup>147</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 177–179.

<sup>148</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 201–204.

süknek bajelhárító szerepe lehet, amennyiben képesek ennek révén az ugyanilyen torz energiákat manipulálni. Ez a gondolat a *panakawan* kapcsolatban is felmerült, és érdemes hozzátenni, hogy Jáván Semarnak bizonyos bajelhárító szertartásokban főszerepe van, ugyanis csak neki van elegendő varázshatalma ahhoz, hogy elűzze a rontást.<sup>149</sup> A tamil bohócok Petrukhoz is hasonlítanak, amennyiben ők is szeretnek ellopni bizonyos apróságokat.

A karnátakai árnybábok között is találunk egy *panakawan*okhoz hasonló figurát.<sup>150</sup> Killekyāta teste fekete, orra görbe, szeme kidülledt, szája vastag, haja felfelé áll, szakállat visel, hasa nagy, végtagjai felemásak, nyakán hatalmas nyakláncot hord. Ez a kinézet sokban emlékeztet Semarra, ráadásul ő sem csak egy típuskarakter, hanem konkrét névvel és személyiséggel rendelkezik. Fontos különbség azonban, hogy Killekyātanak a felesége, Baṅgārakka is jól ismert, és gyakran színre is lép.

Egy Baṅgārakka nevű női bohóckarakter a telugu árnybábos színpadon is megjelenik, idős férjével, Juttupoligāduval és unokaöccsével, Ketigāduval együtt.<sup>151</sup> Ők mindig a két nagyeposzt előadó drámákban bukkanak fel, mégpedig az eposzi történetből kiragadott, ahhoz egyáltalán nem kapcsolódó jelenetekben, melyekben összekötik a hallgatóságot a jelenkorral, miközben rendszerint jól összevesznek, sőt gyakran verekednek is egymással. Ez nagyon hasonlít arra, amikor Jáván Gareng, Petruk és Bagong az éjszakai jelenetben szintén a jelenhez kötődő vicceket mond, és annyira veszekednek, hogy össze is verekednének, ha apjuk nem lépne közbe.

A három szereplő komédiája a tamil árnybábozásban is ismert, ráadásul itt Jávához hasonlóan három férfialak, Uccikkuṭumpaṅ, Uluvattalaiyāṅ és Moḷumoḷu azok, akik összevesznek, általában ételeken.<sup>152</sup> Ők is igyekeznek kommentálni az eseményeket, illetve nekik is közők van a mágiához, bár inkább afféle varázslókat parodizáló minőségben.

A szintén a tamilok között népszerű késő középkori eredetű színjátékokban (*kuravañci*) egy bohócfigura (*kaṭṭiyakkāraṅ*) vezeti be az előadást.<sup>153</sup> Legérdekesebb aspektusa, hogy a bevezető versben egy isten hírnökének mondja magát, akinek attribútumait maga is viseli, ezáltal némiképp azzá az istenné válik. Itt felvetődhet, hogy talán a *panakawan*okra kell gondolnunk, akik, mint láttuk, eredetileg valószínűleg istenek voltak. A hasonlóság azonban csak látszólagos. A *kaṭṭiyakkāraṅ* ugyanis csak azért lesz isteni, mert egy istennek a hírnöke, nem pedig eleve az, míg a *panakawan*ok „saját jogon” istenek.

<sup>149</sup> Ragil Pamungkas, *Tradisi Ruwatan. Misteri di Balik Ruwatan*. Yogyakarta, 2008, 54–56.

<sup>150</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 204–205.

<sup>151</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 205–206.

<sup>152</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 206–207.

<sup>153</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 210–212.

Bár a fentebb említett bohócfigurák közelebb állnak a *panakawanok*hoz, mint a szanszkrit *vidūṣaka*, az ő esetükben is csak részleges hasonlóságokat fedezhettünk fel. Néha a megjelenésük, néha a beszédük emlékeztet rájuk, sőt egyes dél-indiai bohócoknak még varázserejük is lehet, teljes mértékben azonban egyikük sem felel meg a *panakawanok*nak, akik tipikus bohócjegyeik mellett egyértelműen nagyhatalmú istenek. Külső hasonlóságuk természetesen nem véletlen: minden bizonnyal köze lehet ahhoz az indiai-óceáni milióhoz, mely a monszunszelekre támaszkodó hajózás révén összekapcsolja Indiát és Délkelet-Ázsiát, melyek ezáltal egy nagy, egységes kultúrtérseget alkotnak.

Shulman szerint<sup>154</sup> a megfigyelhető hasonlóságoknak az lehet az elsődleges oka, hogy ezek a figurák, mint a falvak életében fontos szakrális személyek, illetve a drámák kommentátorai semmilyen tisztán meghatározható kategóriába nem tartoznak bele. A normákon, szabályokon és eseményeken, tehát a felfogható világon kívüli elhelyezkedésük garantálja sikerüket. A határvonalon állnak – tulajdonképpen ők maguk jelentik a határt. Éppen ezért viselkednek furcsán: ezért egyszerre férfiak és nők, egyszerre bráhmanák és nem azok, egyszerre okosak és ostobák, értenek a mives beszédhez, de közben otromba módon nyilvánulnak meg. Ez a leírás a *panakawanok*ra is bizonyosan illik, amit Semar nevének valódi eredete is megerősít. A fent említett erőltetett arabos népi etimológiával szemben ugyanis sokkal valószínűbb, hogy neve a jávai *samar* szóból jön, ami azt jelenti, hogy 'misztikus, rejtett értelmű'.<sup>155</sup> Ez jobban megfelel tulajdonságainak, hiszen – mint láttuk – ő egyszerre férfi és nő, egyszerre kedves és durva, és egész személyét egyfajta misztikus homály fedi.

## Összefoglalás

Összefoglalva az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy a délkelet-ázsiai szigetvilágban az indiaihoz hasonló és azon alapuló irodalmi hagyomány alakult ki. Nemcsak az előadások témái, hanem a bennük megjelenő szereplőtípusok is közeli rokonságot mutatnak egymással. Gyakran felmerül, hogy az indonéz *wayang* és táncelőadások tipikusan komikus karakterei, a *panakawanok* olyan szereplők, akik Indiában teljesen ismeretlenek, és emiatt minden bizonnyal helyi hagyomány örökösei. Ezt a megállapítást azonban nem lehet feltétel nélkül elfogadni, ugyanis Indiában is létezik egy hasonló karakter: a *vidūṣaka*. Egyaránt torz külsejű, durva beszédű alakok, akik azonban szoros kapcsolatban állnak a darab főhősével vagy főhőseivel, és tanácsaikkal folyamatosan segítik az események előrehaladását. Ennek ellenére sok szempontból különböznek. Míg a *vidūṣaka* alapvetően ostoba, mindent elront és akarata ellenére tesz hozzá

<sup>154</sup> Shulman, *The King and the Clown*, 207–210.

<sup>155</sup> Holt, *Art in Indonesia*, 144.



a történet fejlődéséhez, tehát ilyen szempontból negatív szerepe van, addig a *panakawan* minden cselekedete és tanácsa szándékos, durva külsejük és beszédük mögött kifejezetten értelmes egyén lakozik, tehát minden szempontból pozitív karakterek. *Vidūṣakából* csak egy van, aki minden drámában más, ezzel szemben a *panakawan* csak sajátos esetekben van egyedül, rendszerint többen lépnek színre, mindegyiküknek állandó személyisége és neve van, tehát visszatérő szereplők.

A legfontosabb azonban az eredetük közötti különbség. A *vidūṣaka* egy kozmikus harc vesztes istenének gnómszerű alakká változott maradványa. Ő maga már nem isten, csupán az isteni szereplő árnyéka. A *panakawanok* ezzel ellentétben az ősi, hinduizmust megelőző vallás istenei voltak, akik népszerűségüket megtartva a hindu eposzok világába is utat találtak. Nemcsak jelen vannak az eseményeknél, hanem a háttérből tulajdonképpen ők irányítják az összes történetet, így az új kulturális hatások és vallások elsődleges közvetítőivé lépnek elő. Hatalmuk és varázserőjük egyértelműen felülmúlja a hindu istenekét, és mellettük még az elméletileg mindenek felett álló Śiva is csak egy saját feleségétől is tartó papucsférj lesz, aki sok esetben rászorul a legidősebb *panakawan*, Semar segítségére.

Ha a Dél-Indiából ismert népi bohócfigurákat vesszük szemügyre, a *panakawanokkal* való hasonlóság valamivel erősebbnek tűnik, mint a szanszkrit *vidūṣaka* esetében. Ők ugyanis a jávai karakterekkel egyezően belépnek a nagyeposzok világába, alkalomadtán több van belőlük, konkrét személyiséggel rendelkeznek, egyeseknél pedig egyfajta varázserő is megfigyelhető. Az eseményeket kommentáló, moralizáló szerepük szintén emlékeztet a *panakawanokéra*. Ugyanakkor külön-külön egyikük sem áll közelebb hozzájuk, mint a szanszkrit drámák *vidūṣakája*, minden isten felett álló mágikus hatalma pedig szintén egyiknek sincs.

A *panakawanok* tehát valóban nem egy indiai eredetű kölcsönzés nyomán jelentek meg, hanem a hinduizmus és az indiai kultúra megérkezését megelőző ősi indonéziai vallási hagyomány istenei. Olyan istenek, akik annak ellenére, hogy beolvadtak a helyi hindu tradíciókba, továbbra is megőrizték központi szerepüket az emberek mindennapi életében. Testi jellemzőik, beszédstílusuk és a dramaturgiában betöltött szerepük azonban bizonyosan sokat kölcsönözött az Indiából átvett drámai hagyományból. Minthogy a szanszkrit drámákban a típuskarakterek jellemzői egy meghatározott szabályrendszerbe illeszkednek, nehezen képzelhető el, hogy a minden szempontból az indiai világot példaképének tekintő társadalom ne vett volna át erre vonatkozó jellemzőket. Véleményem szerint tehát nem igaz, hogy a *panakawanoknak* semmi közük ne lenne a *vidūṣakához*. Ez a kapcsolat azonban csak a felszínt érinti: hasonlóságuk első ránézésre szembeötlő, mélyebb vizsgálat után azonban már a különbségek foglalkoznak dominálni. Ezért azt a nézetet kell elfogadnunk, mely a *panakawanokat*

az ősi indonéz vallások máig megmaradt isteneinek tekinti. Olyan isteneknek, akik népszerűségük révén nemcsak a hinduizmusba olvadtak bele, de a később megérkező, majd uralkodóvá váló iszlámot is közelebb tudták hozni az emberekhez.

### **Divine clowns. Connections between the Indian *vidūṣaka* and the Indonesian *panakawan***

*Áron LAKI*

The typical character of the funny *panakawan* figures in Indonesian *wayang* theater is frequently mentioned in academic papers. These characters do not participate in any Indian dramas, so they are generally regarded as local deities, who represent a vestige of the old religion of the local population predating the arrival of Hinduism. This statement, however, deserves more scrutiny, since it is not the case that we cannot find figures similar to the *panakawans* in India. The *vidūṣaka*, a common character in classical Sanskrit plays, resembles the *panakawans* to a large extent. A small, deformed figure with rude speech, he often incites laughter among the spectators with his funny and often harsh comments. This description is true for the *vidūṣaka* and the *panakawan* alike, which means that the possible connections between them need to be examined. Is it possible that the *panakawan* is just an Indonesian variant of the *vidūṣaka*? After a closer look we can determine that in spite of the many similarities between the two characters there still remain a lot of differences as well. The conclusion is that, while the connection between them is evident, we still cannot state that one is just a simple continuation of the other. Their differences clearly point to different origins.