

Kathakali-teatret

Af EUGENIO BARBA

Denne artikel bygger på et ophold i Indien i 1963 og blev første gang trykt i Les Lettres Nouvelles, Paris, i 1964.

Nogle af spirerne til flere danse- og teaterformer i Indien finder man i de tantriske ritualer, i frugtbarhedsritualer, i folkelige festarrangementer, i religiøse ceremonier og i Alvarernes udbrud af Bhakti (glødende trosiver), der udfolder sig i deres ekstatiske sange og danse. Men man må her ikke undervurdere Gudernes direkte medvirken. Ifølge kalikronogrammet Grahya Stutirgathakaih viste guden Krishna sig i 1657 i Kalikut i Malabar (den nuværende stat Kerala) og skænkede en påfuglefløj til en højtstående præst. For at fejre denne usædvanlige begivenhed skabte man Krishnattam, et religiøst dansedrama, der forherliger Krishnas og hans Gopiers liv og bedrifter. Dette drama blev snart kendt i hele Malabar.

Dets succes fik Rajaen i nabostaten Kottarakkara til at bede Kalikut om en Krishnattam-trup. Men på grund af indre politiske stridigheder blev hans anmodning afslået, og man ydmygede ham ved at forsikre, at en så raffineret kunst som Krishnattam ikke kunne forstås og værdsættes i hans stat. Rajaen besluttede da at tage en frygtelig hævn og bad nogle upartiske guddomme om hjælp. I en drøm inspirerede de ham da til en ny type dansedrama: Kathakali. Igen gennem flere generationer udvikledes denne teaterform og berigedes med nye elementer: maskerne blev erstattet af en omhyggeligt udarbejdet sminkning; skuespilleren, som i begyndelsen spillede og reciterede teksten, overførte fortolkningen af dramaets handling til gestus og mimik, mens to sangere, akkompagneret af et orkester, beskrev dramaets forskellige episoder. Midt i det 18. århundrede havde Kathakali-teatret fået den form, som det har bevaret lige til vore dage.

Kathakali, der ordret betyder eventyr-fremstilling, er en forestilling, hvis episoder bliver fremført af to sangere og fortolket og forstærket af skuespillere ved hjælp af mimik, gestik og bevægelser, der henhører under akrobatik og dans. Det er et ægte »ord-tone-drama«, og Appia undlod da heller ikke at skaffe sig viden om det; han omtaler det i et af sine værker.

Stykkerne, hvis tema altid er lånt fra Ramayana, Mahabharata og især fra Purana, er skrevet på et sprog, der er en blanding af sanskrit og malayalam, sproget i Malabar. Forestillingen finder sted under åben himmel; den begynder ved solnedgang og varer hele natten. Scenen er meget lille, en 6-7 m². I begyndelsen blev forestillingen vist

i templerne eller i slotsgårdene. I dag kan de finde sted på landsbypladser, i fabrikskaller og i skoler, når man afholder religiøse eller historiske fester. Ligesom på den græske skena er der hverken fortæppe eller dekorationer. Den eneste udsmykning er en stor olielampe, der står i midten og dels har en religiøs funktion (som alteret på den klassiske, græske scene), dels oplyser scenen. Som eneste rekvisit finder man en skammel, der har talrige funktioner: skuespilleren sætter sig på den for at hvile, han kan bestige den som et bjerg, han kan løfte den med besvær for at vise sin styrke. I scenens baggrund står de to sangere og orkestret. Dette består af to forskellige slags trommer, en gong og små bækkener, akkompagneret af en tamera. Melodierne genoptager motiver fra den carnatiske musik, der anvendes i Keralas templer.

Når natten falder på, bebuder en kraftig og uafbrudt trommehvirvel forestillingen, hvortil der altid er gratis adgang. Publikum kommer og sætter sig på jorden. To unge skuespillere uden hverken sminke eller kostumer udfører en dans af religiøs karakter, **todayam**, for at tiltrække sig Shiva Natarajas gunst. Først da kan forestillingen begynde.

To unge drenge kommer ind og folder et silketæppe ud, så det skjuler scenen og den skuespiller, som lige er trådt ind. Trommehvirvlen bliver mere intens. To hænder, hvoraf den ene er kunstigt deformeret af lange sølvnegle, griber tæppet og ryster det. Det er skuespilleren, der gør opmærksom på sin tilstedeværelse. Under tæppet kan man se hans fødder, der udfører en rasende dans på stedet ledsaget af langtrukne skrig, der går fra skrattende hæshed til meget høje tremulanter.

Fra tid til anden sænker skuespilleren tæppet med en pludselig bevægelse i en brøkdelt af et sekund. For tilskuerne viser der sig da et ansigt, som er blottet for menneskelig karakter af den kraftigt udformede sminke. Denne første publikumskontakt gentages flere gange ledsaget af fortissimo i musikken. Pludselig sænker de to unge mænd tæppet, og skuespilleren viser sig i hele sin kostumepragt. Hans krop skælver, hans arme er udstrakt, fingrene indtager en symbolsk stilling, benene er spredte og bøjede, og hans fødder støtter ikke på fodbladet, men på de ydre fodrande. Sangerne istemmer den historie, som skuespilleren begynder at fortolke med spring, bevægelser, gestikulationer, mimiske udtryk, et sammensat bevægelsesalfabet, der er beslægtet med dans og akrobatik.

Stykkerne beskriver usædvanlige hændelser, som indrager guder og dæmoner, mytologiske helte og sagnomspundne personer. Kærlighedsscener, kampe, heroiske be-

drifter, lyriske situationer, anfald af raseri og grusomhed, religiøse ceremonier: alt smelter sammen i en historie, der altid bekræfter gudernes og det godes sejr over demonerne og det onde. Motiverne i disse stykker er lige så velkendte for tilskuerne, som myterne i de græske trilogier var for athenenserne. Skuespilleren personificerer denne kamp alene ved hjælp af sin krop. »Kathakali ophører dermed at være et dansedrama, og et gammelt ritual indtræder i dets sted«. ¹⁾

Spillet

Kathakali-skuespillerens spil kan omtrent sammenlignes med, hvad man i Europa ville opfatte som en blanding af pantomime og ballet. Skuespilleren skal gennem sin gestikulations veltalenhed og udtryksfuldhed, ved sine bevægelser af fødderne og kroppen og ved sit minespil hensætte tilskueren ikke alene i dramaets atmosfære og handling, men han skal også genskabe det sted, hvor det foregår. Men Kathakali-skuespillerens mimiske spil fjerner sig fra den europæiske pantomime og nærmer sig den klassiske, kinesiske opera ved sine udtryksmidler, der er udformet af en lang tradition og ordnet i et alfabet af uforanderlige tegn.

Den ovenfor anvendte betegnelse ballet må ikke give anledning til misforståelse. Den vestlige verdens ballet fremstiller en historie, der, hvadenten den er virkelig eller symbolsk, kommunikerer gennem en direkte, almenfattelig teknik, hvad der er ensbetydende med, at musikken og koreografien tillader tilskueren at forstå størstedelen af, hvad der foregår på scenen. Den orientalske dans derimod betjener sig frem for alt af et hermetisk sprog. Hverken gestus, bevægelser, kropstilling eller rytmisk sekvens forsøger direkte at fremstille en virkelighed, men at symbolisere den, genskabe den ved hjælp af »hjemmelige tegn«, »ideogrammer«, hvis symbolsk-konventionelle betydning ikke kan opfattes af den uindviede, der ser en sådan forestilling for første gang. Man må lære dette særlige sprog, eller mere præcist dets alfabet, for at kunne genfremstille og forstå det, som skuespilleren vil meddele. Uden denne viden forbliver den orientalske dansers kunstneriske stræben det rene galimatias for øjet, men han imponerer os ved sin fysiske dygtighed og sin forheksende rytme.

Det sammensatte tegnalphabet skabes af ansigtets mimik, af hånd- og armbevægelser og af en forudbestemt kropsbevægelse. Der er således ni bevægelser med hovedet, elleve måder at se på, seks bevægelser af øjenbrynene, fire halsstillinger. Lemmernes bevægelser – ialt 64 – omfatter føddernes, tæernes, hælenes, anklernes, midjens, hofternes, kort sagt bevægelser af alle fleksible dele af kroppen. Skuespillerens hånd- og fingerbevægelser har især en fortællende funktion, hvis sammensætning bestemmes ud fra faste figurer: *mudra'er* (»tegn« på sanskrit), der på en måde er alfabetet i spillets sprog.

Ansigtet afspejler skuespillerens følelser. Ved en bevægelse af halsen, øjnene, øjenvipperne, øjets iris, øjenbrynene, læberne, tænderne, næsen, ørerne, hagen, kinderne og tungen udtrykker og meddeler skuespilleren alle sine psykiske svingninger. Bliver han slået af rædsel, løfter han et efter et øjenbrynene, spærrer øjnene op, bevæger hurtigt iris fra den ene øjenkrog til den anden, han udpiler sine næsebor, hans kinder skælver, mens hans hoved bevæger sig i stød. Nu gribes skuespilleren af et raserianfald; hans øjenbryn skælver, han løfter sine nedre øjenlåg, hans blik

er stift og gennemtrængende, næseborene og læberne dirrer, kæberne er tæt sammenknugede, og han trækker ikke vejret, hvorved han fremkalder en fordrejning af sine ansigtstræk.

Ansigtets mimik udtrykker ikke alene følelser som kærlighed og had, men også psykiske og mentale reaktioner såvel som karakterologiske holdninger som nysgerrighed, hovmod, dødsangst eller storsind.

Men skuespilleren stiller ikke rollens emotionelle tilstande til skue på en mekanisk måde. Udtryksfuldheden eller snarere sandfærdigheden i hver af hans ansigts reaktioner virker kun overbevisende, hv: s han engagerer sin fantasi og sin psykiske og mentale styrke. Den regel, som de gamle Kathakali-mestre lærer deres elever, lyder således: der, hvor hænderne befinder sig for at afbilde en handling, skal øjnene fæstne sig; der, hvor blikket falder, skal tanken følge efter, at den handling, som hændernes afbilder, skal fremkalde en bestemt følelse, der afspejler sig i skuespillerens ansigt.

Af denne regel følger, at ansigtet skal være et følsomt spejl, hvis reaktioner ikke er betingede af en anden skuespillers handlinger, men af den historie, som beskrives af hans egne hænder. Det vil sige, at der er en dobbeltstruktur i skuespillerens spil; han skal mere eller mindre samtidigt anvende forskellige psyko-fysiske og tekniske midler for at fremstille to komplementære aspekter af en historie: det rent »fortællende« aspekt (hænderne), der meddeler, hvad der lige er foregået i en bestemt episode, og historiens følelsesmæssige side (ansigtet), der skaber figurens subjektive reaktioner i den situation, han befinder sig i.

På samme måde kan man iagttage en tilsvarende dobbelt struktur i spillet hos det klassiske kinesiske teaters skuespillere. Men hos kineserne handler kroppen på rollens vegne, og hovedet repræsenterer skuespilleren som individ, der forstår og vurderer rollens handlinger, d.v.s. hans egen krops handlinger. Det er dette forhold mellem hovedet og resten af organismen, der ligger til grund for den »episke« lov, sådan som Bertolt Brecht har formuleret den.

Hos inderne derimod repræsenterer hovedet personens psyke, hans indre verden, der reagerer på ydre begivenheder, som hænderne og resten af kroppen konkretiserer. Man kunne sige, at hovedet er personen og kroppen den fænomenologiske verden. Et eksempel på det samme forhold kan man finde i det indiske religiøse ikonografi, nærmere betegnet i Shiva Natarajas dans. Hele gudens legeme er verden med dens kosmiske dialektik mellem skabelse og nedbrydning (benene skaber og hænderne ødelægger), mens ansigtets udtryk af ophøjet ro og salighed åbenbarer guddommens personlige holdning.

Lad os nu se, hvordan denne dobbelte struktur virkeliggøres på det rent teatermæssige plan. Lad os f. eks. tage en scene, hvor hovedpersonen befinder sig ved en flod. Hans hænder opbygger ved hjælp af tegn (*mudra'er*) det sted, hvor personen befinder sig, samtidig med at de meddeler, hvad man kan se rundt omkring: træer, både, mennesker. Øjnene, der betragter hænderne, virker som overgangsled til ansigtet, der udtrykker personens reaktioner. Så fortæller skuespillerens hænder pludselig om en krokodilles tilsynkomst. Ved synet af dyret (der fremstilles af hænderne) afslører ansigtet skuespillerens indre bevægelse: overraskelse, rædsel, ønske om flugt. Derefter fortæller hænderne historiens fortsættelse: dyret bliver dræbt. På skuespillerens ansigt kan man så læse jægerens kraftudfoldelse, hans væmmelse eller hans stolthed.

1) Premakumar: *The Language of Kathakali*. Allahabad-Karachi. P. 16.



En typisk position for en Kathakali-skuespiller: Han løfter højre hånd og laver en mudras. Dens betydning bestemmes også af den stilling som den anden hånd og resten af kroppen indtager.

Ud fra dette enkle eksempel forstår man let, i hvilken grad skuespilleren må koncentrere sig og appellere til sin fantasi for tydeligt og letfatteligt at udfolde hele sin kunsts rigdom i en forestilling, der varer fra 8 til 10 timer i træk.

Mudra'erne, d.v.s. bevægelser med klart defineret betydningsindhold, som udføres af hænderne og fingrene, er regulære synsideogrammer, der erstatter ordet. Alle orientalske danse anvender mudra'er, der kan opstilles i 4 forskellige grupper:

- A. bevægelser, der bygger på de religiøse ritualers symbolik.
- B. mimiske bevægelser, enten efterlignende eller beskrivende, der fremstiller en person, en situation eller en egenskab.
- C. Bevægelser fra det daglige liv, naturligvis meget stærkt stiliserede.
- D. Frit opfundne bevægelser med suggestiv eller subjektiv værdi (bevægelser, der f. eks. giver en forestilling om styrken af ægtemandens kærlighed til sin kone).

Mudra'er kan skabes af begge hænder eller af en enkelt hånd. De står i nøje forbindelse med kroppens bevægelser og ansigtets mimik. En enkelt mudra kan have forskellige og endog modsatte betydninger, alt afhængigt af om skuespilleren udfører den i bevægelse eller i statisk stilling, således f. eks. det mimiske udtryk for mod eller panik. Der er

i Kathakali 24 grundlæggende mudra'er, der ved hjælp af de forskellige indbyrdes kombinationsmuligheder og disses forhold til kroppens og ansigtets mimik kan udtrykke ca. 3000 ord, der udgør hele ordforrådet i et stykke. Hvert ord i stykket udtrykkes ved en mudra, selv syntaktiske størrelser som f. eks. »hvis«, »når«, »men«.

I visse tilfælde giver skuespilleren sin fantasi frit løb. Lad os antage, at han skal beskrive en kvinde. Når han har formet mudra'en, der svarer til dette ord, begynder han at beskrive kvindens »skønhed« ved at indføre symboler eller metaforer som f. eks. »smuk som en lotusblomst«, »blid som en roses kronblade«, »med øjenbryn som bølger«. Vi skal i kapitlet om skuespillerens uddannelse se, hvordan denne fantasi og dette talent for improvisation – manodharma – er egenskaber, der er uundværlige for skuespilleren.



I virkeligheden er skuespilleren en billedhugger, hvis krop samtidig er mejsel og marmorblok. Mudra'erne er ikke blot synlige, beskrivende ordtegn; de skaber også et emotionelt, plastisk forestillingsforløb, der holder skuespillerens krop fast i det tomme rum, som han fylder med sin tilstedeværelse og dynamik. Et bjerg er ikke alene en enkelt bevægelse. Dets højde kan man læse i skuespillerens øjne, i hans blik; mens vi ser kroppen bestige dette bjerg, er kroppen samtidig bjerg og bestiger. Det er et spil, der ikke er beskrivelse, endimensional og entydig efterligning af personens handlinger; det er et spil, der ved en dialektisk dynamik skaber et univers alene ved hjælp af kroppen, og samtidig hermed er det analysen af dette univers. Spillets dialektik giver tilskueren mulighed for at opfatte såvel dets ydre form som dets indhold, at blive indført i dets indre mekanisme, og at opfatte dets helhed. I sit spil lykkes det skuespilleren samtidigt at beskrive subjekt og objekt, de subjektive følelsers verden og den fænomenologiske verden, aktion og reaktion.

Årsagen til, at en Kathakali-forestilling varer så længe, ligger i den kendsgerning, at hvert ord i stykket udtrykkes ved en mudra. Et stykke, som man kan læse på 20 min. kan vare 3 til 4 timer, når det bliver præsenteret på denne måde. Det kan forekomme en europæisk tilskuer meget langsomt, men det indiske publikum såvel som ethvert orientalsk publikum har et helt andet forhold til teatret. For dem er det vigtigste skuespillerens dygtighed og virtuositet. Hver gestus, hver bevægelse, hvert mimisk udtryk agtes og vurderes af et publikum af kendere, der ikke holder sig tilbage fra larmende at vise deres anerkendelse eller deres ringeagt.

Lige fra sin pludselige »afsløring« over for publikum giver skuespilleren et indtryk af kunstighed, der skyldes hans sminke, hans kostume, hans spil og hans holdning. Man skulle tro, at skaberne af Kathakali-teatret bevidst anstrengte sig for at undgå ethvert udtryk, der aftegner eller efterligner det daglige liv. Sminken slører skuespillerens individuelle fysiologi og ændrer det til et overnaturligt ansigt, en magisk maske. Kostumerne bryder fuldstændigt kroppens organiske harmoni, og det nye silhuet, der viser sig, forundrer os ved sine usædvanlige arkitektoniske proportioner. Spillet, mudra'erne såvel som ansigtets mimik, anvender et sprog, hvor virkeligheden ikke passivt bliver efterlignet, men genskabt ved originale midler. Skuespillerens fremtræden forvrænger hans dynamik uden derfor at hæmme ham. Skuespillerens ben er hele tiden bøje, knæene adskilte, og han støtter på de yderste fodrande,



Tiranokku-ceremoni eller tæppesænkning. Skuespilleren sænker pludselig tæppet, og åbenbarer sin pragt overfor tilskuerne.

hvilket er en yderst trættende og smertefuld stilling, som kun beherskes efter lang tids træning.

Kathakali-skuespillerens kunstighed (betegnelsen kunstighed er her brugt i betydning kunstnerisk deformation) får ham til at minde ikke så lidt om en umådelig og umenneskeliggjort marionet. Flere elementer bidrager til at forstærke dette indtryk af ekstrem teatraliskhed.

1. Forud for skuespillerens tilsynskomst foran publikum gennemføres en kompliceret rituel handling: Tiranokku eller tæppesænkning. Skuespillerens indtræden på scenen skjules af et stort farvet tæppe, som to unge mænd holder midt på scenen. Skjult bag dette tæppe mærker vi, eller rettere hører vi skuespillerens tilstedeværelse ved skrig, hyl og vokaliseringer, der ikke mere er meningsfuldt, logisk sprog, men magisk kraftudfoldelse. Den oplyser publikum om personens overnaturlige magt, og den gør det muligt for skuespilleren at trænge ind i rollens »klanglige univers«, i dens åndedrag (prana). Stemmen anvendt som magisk, besværgende klang genfinder vi også i andre stærkt mimiske teaterformer som f. eks. i Barong-, i Kabuki- og i Nō-teatret, såvel som i de tantriske ritualer og i primitive folkestammers ritualer. Fra tid til anden sænker de unge mænd tæppet en halv meter, og skuespillerens forheksede ansigt åbenbares i nogle sekunder for publikum. Hele tiden kan man under tæppet iagttage skuespillerens fødder, der på stedet udfører en dans i rasende rytme. Denne komplicerede ceremoni varer ca. 20 min., derefter sænkes tæppet med en pludselig og resolut bevægelse, og skuespilleren åbenbares for os i hele sit udstyrs majestæt, parat til at legemliggøre historien.

2. Under spillet er skuespillerens mund hele tiden lukket. Han trækker vejret gennem næsen undtagen i de situationer, hvor han skal bruge tungen eller udstøde skrækindjagende skrig. Men en sådan situation, hvor reglen om mundens ubevægelighed pludselig brydes, forstærker kun

indtrykket af det abnorme og umenneskelige i skuespillerens ansigt.²⁾

3. Til dette svarer hans øjnes utrolige evne til opspiling. Øjeæblerne synes at dække halvdelen af kinderne. Ofte er blikket stift, som på en statue; og den meget livlige gestikulation, såvel som de næsten akrobatiske bevægelser står i voldsomt kontrast til disse enorme, statiske øjne, der er forstenede i betragtning af det store intet. Undertiden er øjnene opspilede og irisene forsvinder ind i øjenkrogene og bliver der i lang tid, mens hovedet hele tiden bevæger sig, og ansigtet mimer forskellige udtryk.

4. Skuespilleren følger hele tiden sine hænder med øjnene; han betragter dem, som om de virkelig blev den genstand eller person, som de symboliserer. De vidt opspilede øjne afslører hvide eller røde øjenhuler (kunstigt farvede med plantefrø), iris står stille eller bevæger sig i ryk. Tidligere, da ansigtet var helt stivnet, skulle alt udtrykkes med øjnene. I et stykke, der hedder Agni-Salabha, er der f. eks. en smerrefugl, der brænder op i flammer; denne begivenhed beskriver skuespilleren udelukkende med øjnene.

5. Hændernes og fingrenes overordentlig store bevægelighed griber tilskueren ved en udtryksfuldhed, der overgår alt, hvad man kan forestille sig. Det er især deres hurtighed og deres sammenstillinger, der fascinerer som et mærkeligt døvstummealfabet. Hænderne og fingrene former det episke stof, som skuespilleren videreudvikler gennem sin dynamik. Deres bevægelser og sammenslyngninger, der udformes i en snart blødt glidende, snart ujævn stødende rytme, er sammen med øjnenes opspiling det, der mest minder om marionetfiguren.

2) Balwant Gargi: *Teatr i taniets Indii*. Moskva 1963, p. 128.

»Kathakali-skuespilleren siger ikke ét ord under hele forestillingen, men hans tavshed er som yoglernes: mættet med energi.«



En scene fra Ramayana. Også kvinderollerne bliver spillet af mænd.

6. De forskellige dele af kroppen og lemmerne bevæger sig ofte i vidt forskellige rytmer. Således kan benene f. eks. bevæge sig med en usædvanlig stor hurtighed, mens hænderne præcist og velovervejet former *mudra*'er i langsomt tempo. Eller omvendt kan ansigtsmimikken være livlig, mens kroppens bevægelser er præget af en alvorsfuld og afklaret værdighed.

Ligesom visse kinesiske operaer og det klassiske japanske teater anvender Kathakali-teatret ikke kvinder, men mænd til fortolkning af kvinderollerne. De skuespillere, der spiller kvinderoller, afslører i deres fremtoning, mimik, gestik, såvel som i deres mindste bevægelser et dybtgående kendskab til kvindens psyke og hendes adfærd. Der er intet vulgært eller tvetydigt i deres spil, ingen imødekommenhed over for, hvad der kunne tiltale et folkeligt publikums smag. At spille en sådan rolle er en virkelig præstationsprøve for skuespilleren. Kudumaloor Karunakaran Nayar, den indiske Mei-Lan-Fan, er en af de største skabere af kvindelige roller i Kathakali-teatrets historie.

Et andet specielt element i spillet er Kalasam, små mellemspil, hvortil skuespilleren danser. De forekommer ved slutningen af hver sunget strofe. Deres funktion er at afspænde publikum og give skuespilleren lejlighed til at vise sin smidighed. Men man kan i virkeligheden også her tale om en fremmedgørelseseffekt. Historien afbrydes pludselig, og skuespilleren, som måske var i færd med at spille en olding, udfører en hurtig og kraftfuld dans. Kalasam varer kun nogle minutter, hvorefter skuespilleren fortsætter det afbrudte spil.

Et andet træk, som man ligeledes kunne opfatte som en fremmedgørelseseffekt, er skuespillerens holdning ved slutningen af en »solo«. Mens han kollega overtager spillet og fortsætter den sceniske handling, sætter skuespilleren sig på skammelen, der befinder sig på scenen, han slapper af og opfører sig, som om han var helt alene i sit påklædningsværelse: han opfrisker sin sminke, sætter sin krone bedre fast og ordner de talrige udsmykninger, der pryder hans kostume. Så snart hans tilstedeværelse er påkrævet, for at handlingen kan fortsætte, rejser han sig, en pludselig forvandling sker for tilskuernes øjne, og han genfinder den overnaturlige »form«, som han lige har forladt.

Alle de komplicerede udtryksmidler, som Kathakali-skuespilleren benytter, indgår i et spil, der fører til hans umenneskeliggørelse, hvis man ved menneskelig forstår det naturlige, det sædvanlige i vor daglige tilværelse. Stiliseringen, overdrivelsen, »kunstigheden«, om man vil, er den si, hvorigennem stykkets overnaturlige virkelighed passerer. Forestillingens rituelle karakter fremmer tilskuerens og skuespillernes psykiske engagement. Musikkens andel heri er afgørende. Det lydtæppe, som ledsager og sammenbinder den sceniske handlingens dele og angiver deres rytme, er også en psykisk stimulans, en slagkraft, en slags åndelig tvang. Tilskueren lader sig glide ind i det rituelles »magiske tid« og hengiver sig til en strøm, der, alt imens den løsriver ham fra fænomenernes verden, overfører ham til de overnaturlige egne, hvor guder og dæmoner konfronteres i en kamp, der er selve arketyper på vor menneskelige eksistens.

»Det teatraliske« kostyme

Et af de karakteristiske træk i det orientalske teater er dets visuelle betydning. Det skyldes den kendsgerning, at handlingsforløbet i spillet er kendt af publikum, der først og fremmest værdsætter skuespillerens fysiske virtuositet, når han fortolker et partitur af kropslige tegn, der er fastlagt gennem en lang tradition og underkastet strenge vedtægter.

I al kunst er der en direkte forbindelse mellem udtryksfuldhed og deformation, en kunstnerisk deformering, der udvider, overdriver og bestrider gyldigheden af den fænomnologiske verden og den dertil knyttede bevidsthed med det formål at analysere den, sønderdele den og således sprænge grænserne for det givne og for de sjælelige eller følelsesmæssige klichéer. Kostumets funktion i et sådant teater er i mindre grad at forsøge at genskabe en historisk eller social virkelighed, end det er et middel til at gøre indtryk på publikum ved dets rigdom, dets farver og form, der går ud over den daglige virkelighed og er en hjælp for skuespilleren.

Kathakali-teatrets sceniske sprog, der er en ren kropslig »semantik«, skal tilfredsstille og forbavse tilskuernes øjne for at kunne vække deres fantasi og følsomhed. Da spillet struktur endnu kun var under opbygning, understregede og forstærkede teatrets skabere bevidst betydningen af skuespillerens udtryksmedium, hans krop, ved en bevidst deformering af denne. Det samme gjaldt alle hans bevægelser. Mestre stræbte efter at give kroppen en ny »form« og bevægelserne en dybere betydning, end de daglige reflekser havde.

Denne »genopdagelse« eller overdrivelse af kroppen er i virkeligheden blot teatralisering, hvis man anvender ordet teater i dets etymologiske betydning: skue. Det samme gælder for sminkningen, der forvandler ansigtet til en næsten umenneskelig maske, der bliver tilsvarende mere forhek-

sende. Den sceniske fremtræden med adskilte knæ, bøjede ben og med støtte på de ydre fodrande giver skuespilleren mulighed for at overskride grænserne for en realistisk kropsstilling og for at kaste sig ud i et spil, der består af en regulær opbygning af hver gestus og hver bevægelse. Kostumet tjener ikke alene til at forundre ved sin mange-farvede glans og fantastiske form, det er også et næsten organisk instrument, som skuespilleren bevidst anvender for at opnå dynamiske virkninger: kostumet forvandler, forstørre og formindske atter hans krop og sætter ham i stand til på samme tid at beskrive og fortælle om handlingens sted, såvel som om kendetegnene ved dette sted, om hovedpersonens handlinger, såvel som om hans følelsesmæssige reaktioner. Kostumet fungerer mere som »rekvisit« end som »dekoration«.

Ved første øjekast oplever man Kathakali-kostumet som et enormt bur, der omslutter den nederste del af skuespillerens krop og synes at hæmme selv den enkleste bevægelse. Denne fornemmelse skyldes især det overdimensionerede skørt og den kronelignende hovedbeklædning, hvis ligevægt synes usikker. Både skørtet og kronen er karakteristiske for alle mandsroller. Ligesom i kvindedragten i den elisabethanske periode er klokkeskørtet, der ender under knæene, lavet af en række brede stofbånd, der er fastspændt ved siden af hinanden i bæltet. Neden under det første »skørt« bærer skuespilleren et andet, mere omfangsrigt, men kortere, der ligner en slags balletskørt. For at give disse to skørter en usædvanlig bredde og for samtidig at forhindre, at de hæmmer benenes bevægelser, fæstner skuespilleren rundt om sin mave et langt lærredsbånd, ca. 25 cm bredt og 15 m langt, i hvilket han ligeledes fastgør korte stykker stof. Oprindeligt, da skuespilleren reciterede og sang teksten, havde dette bånd utvivlsomt også til opgave at danne en slags »bund« for den luftsøjle, som bar stemmen. Denne »bund« dannedes ved sammenpresning af bugmuskulaturen og havde samme funktion som det bælte, der endnu i dag anvendes af skuespilleren i det klassiske kinesiske teater.

Fornemmelsen af kostumets manglende funktionsdygtighed forsvinder, så snart skuespilleren begynder at agere. Hans bøjede og adskilte knæ holder skørtet udspændt, og det ledsager og understreger hver bevægelse med en yndefuld vuggen. Når skuespilleren ikke rører sig, har det enorme skørt en arkitektonisk virkning, mens det, så snart han bevæger sig, bliver det springbræt, hvorfra han styrter sig ud i de mest komplicerede og akrobatiske bevægelser. Dette kostume omgiver ham hele tiden med en blændende glorie af sitrende bevægelser, der synes at udgå fra den overnaturlige kraft, fra den guddommelige persons **mana**. Det, der syntes at være en hæmsko og en unyttig byrde, forvandles ved skuespillerens beherskelse af såvel kostumet som af kroppen til et af de mest virkningsfulde midler til at udfolde et fængslende spil. Han behøver blot at bøje sig lidt for at dække ankler og fødder og blive en slags umådelig stor, omfangsrig søjle, der minder om de træskulpturer af det indiske panteon, som endnu anvendes i visse landlige ceremonier. Eller han kan gå normalt (almindeligvis er skuespillerens knæ bøjede) for at blive en styltegænger med umådeligt lange ben; det er en såre enkel, formel handling, der ikke er uden dramatisk virkning.

Det er tilstrækkeligt at se, hvordan skuespilleren forstår at bruge sit skørt, når man vil fremkalde forestillingen om en ung piges eller en dyrs skikkelse, eller bølgerens skælven eller en snæver, farefuld vej, for at blive overbevist om, at kroppen ikke er slave af kostumet, men at kostumet er en udvidelse og fuldstændiggørelse af det kropslige sprog. Ved skuespillerens kraftanstrengelse eller snarere ved hans behændighedskunst bliver kostumet, der således er smeltet sammen med kroppen, forestillingens håndgribelige virkelighed, på samme tid rekvisit og udsyn, billede og virkelighed; der opstår et naturligt samliv mellem en levende organisme og spraglede stoffer, der pludselig får liv og bliver til et magisk sprog.

Udover det omfangsrige skørt, hvori skuespillerens nederste halve krop forsvinder, består kostumet af det hvide eller farvede livstykke, der dækker den øverste del af krop-



Kampscenen. Læg mærke til hvordan, med hjælp af knæ og ben, skørtet fuldstændig forandrer omfang og virkning.



Mandlige fremstillere af kvinderoller.

pen. Dets fordringsløshed bliver forskønnet med talrige udsmykninger: farvede bånd, lange hvide og røde skærf, hvortil der er fæstnet små klokkeformede spejle, som skuespilleren behændigt håndterer under spillet. Skuldrene er gjort bredere med epauletter af forgyldt metal; talrige røde og grønne kvaster, armbånd og halskæder af forskellig længde dækker hans arme og hals. Omkring anklerne, altså meget synlige, er fastbundet små klokker, der angiver rytmen i selv den mindste bevægelse af benene. Lange sølvnegle deformerer den venstre hånd. De gør de livlige og graciøse håndbevægelser næsten elegante, men anvendes de af dæmoniske figurer, virker de uhyggelige. De dæmoniske personer anvender også falske tænder, der forvandler deres grumt sminkede ansigter til hæslige grimasser.

Rent synsmæssigt opnås ligevægten i kostumet ved hjælp af hovedbeklædningerne. De er kegleformede og ofte omsluttet af en gylden skive – eller glorie – der er dekoreret med rødt og grønt; de pryder skuespillerens hovede med en imponerende krone, hvis pragt er symbolsk, og som sammen med sminkningen og resten af kostumet bidrager til skuespillerens umenneskeliggørelse (eller overmenneskeliggørelse). De er udskåret i træ, der er forgyldt og udsmykket med hundredvis af små metal- og spejlstykker, hvis glimten ledsager hver hovedbevægelse. De er ofte pyntet med påfuglefljer, og disse og vibrationen af alle prydelserne bryder ustandseligt lyset og fremkalder stadigt skiftende farvevirkninger.³⁾ Således bliver kostumets overdimensionerede omfang opvejet af den majestætiske højde, som skuespilleren får takket være denne glorie.

Det er interessant at bemærke, i hvilken grad man i Kathakali-teatret har gjort noget ud af de mandlige rollers kostumering. Det er så meget mere forbavsende, som matriarkatet var meget udbredt i Malabar og stadig er det.

3) Som hovedpynt anvendes lange fjer også i det klassiske kinesiske teater. Ligesom »mobiler« understreger de med deres vibrationer alle skuespillerens bevægelser.

Kvindekostumets enkelhed og realisme står i stærk modsætning (måske bevidst) til mandskostumernes overdådige og brogede rigdom. Kvindekostumet består almindeligvis af en slags sari, et stort stykke hvidt eller pastelfarvet stof, der når helt ned til fødderne, et livstykke af samme farve, et slør som dækker håret og når til skulderen, halskæder og andre prydelser i beskedent omfang. Hver person har sine kendetegn, sine udsmykninger, sine farver. De guddommelige skikkelser er mest belæsset med pynt. De dødelige fremstilles med en realisme, hvori der blandes groteske elementer.

Skuespillernes anvendelse af kostumet giver det en mangesidet funktion som »rekvisit«. Scenen er ellers tom. Man ser kun den tidligere omtalte skammel. Undertiden bruger man rekvisitter som f. eks. en rød væske, der skal forestille blod (i kamp- og mordscener) eller indvolde (stofbånd), som man med tilfredshed trækker ud af de opsprættede dæmoners lig; derved opnår man en realisme, der automatisk bliver til kunstighed, i den grad er spillet og kostumerne stilerede. I virkeligheden er kostumet forestillingens eneste dekoration, dens eneste rekvisit.

Fra et teatermæssigt synspunkt kan man konstatere:

1. dets farverigdom, der i lyset af den enlige olielampe ikke kan undgå at gøre indtryk.
2. dets arkitektoniske, statuariske karakter, der gør skuespillerens silhuet meget fængslende, især når han indtager statiske stillinger.
3. dets evne til at »overdimensionere« skuespillerens krop (man må huske, at syndindere er små og spinkle).
4. dets særlige anvendelse, som gør det muligt for skuespilleren at forstærke kroppens udtryksmæssige funktioner og dens dynamik.

En del af disse elementer er almindelige i alle former for religiøst teater (masker og kothurner i den græske tragedie, meget stive og overdrevne kostumer i det japanske Nô-teater). Disse midler hører især hjemme i det rent teatraliske teater. Sminkningens magiske oval, kostumerne med

deres farverigdom, den majestætiske krone gør det muligt for skuespilleren at meddele sig gennem et suggestivt farve- og formsprog, og at menneskeliggøre sig gennem en kunstfærdig udtryksfuldhed, der får en til at tænke på »Übermarionetten«, som en europæisk teaterreformatør har drømt om.

Sminkningen

Tre eller fire timer før forestillingen, der begynder ved mørkets frembrud, samles skuespillerne for at sminke sig. Den mest fuldkomne stilhed hersker; store olielamper danner lyskilder, hvorom skuespillerne sidder. Deres sønner eller de unge chelas (disciple) pulveriserer gule, røde og grønne sten, blander og tillaver farverne og chutti'en, en hvid dej af rispudder og citronsaft. Hele dette arbejde ledes af sminkespecialister.

Den første fase af sminkningen udføres af skuespilleren selv. Siddende i padmasana (med krydsede ben og meget ret overkrop) væver han et helt net af forskelligfarvede linier, parallelle med næsen, øjnene og munden. Han bruger ikke pensler, men ganske små rør.

Derefter overgiver han sig i en sminkespecialists hænder. Mens han ligger helt afslappet på gulvet og trækker vejret rytmisk og dybt, koncentrerer han sig om sin rolle og falder i en slags døs, der fremmes af eftermiddagsvarmen. I denne søvn foregår der en psykisk proces, der forvandler skuespilleren fra privatperson til Gud eller Dæmon, alt efter hvilken rolle han skal spille. Ved afslutningen af denne anden fase vækker sminkøren ham. Han rejser sig, hans bevægelser og holdning er allerede ændrede.

Imidlertid arbejder sminkøren på skuespillerens ansigt. Han anbringer i relief chutti'en fra det ene øre til det andet ned over hagen. Chutti'en bliver lagt på i flere lag, og til

slut danner den en hvid linie på tre centimeters tykkelse, der markerer ansigtets oval. Papirstrimler indsættes i chutti'en, der størkner på nogle minutter. Hele dette arbejde varer ca. 1½ time.

Den tredje og sidste fase af sminkningen udføres af skuespilleren. Han forlænger sine øjne helt til ørerne med en sort eller hvid dej, afhængigt af hvilken rolle han skal spille. Resten af ansigtet males i en enkelt farve: grønt til guderne og de gode helte, rødt til de voldsomme og ærgerrige, gult til de dødelige og sort til dæmoner og Asuraerne. Læberne males røde med små malede cirkler på begge sider, ligeledes røde. Alt efter rollens art udsmykker skuespilleren sit ansigt med omhyggeligt udførte særegenheder. Dæmonerne har således røde næsebor, krigeriske personer bærer to små hvide kugler, den ene på næsetippen, den anden på panden.

Denne farvesymbolik, der følger en fastlagt typologi, har eksisteret i den indiske teatertradition lige fra Bharata Natya Shastras tilblivelse (en klassisk tekst om teater og dans). Men de tantriske ritualer med deres hæslelige og rædselsvækkende masker, de malabariske stammers tradition for ansigtstatovering og de nære handelsforbindelser mellem denne del af Indien og Kina, der har eksisteret i adskillige århundreder, har sat deres præg på Kathakali-sminkningen, der bortset fra de typebestemte farver fjerner sig fra Bharata Natya Shastras forskrifter.

Et andet karakteristisk træk ved sminkningen er rødfarvningen af det hvide i øjnene på visse roller (kvinder og guder) med frø af Cunda Poov (solanum pubescens). Utrolige mørkerøde øjne skiller sig ud fra den sorte ramme, som forlænger dem.

De kvindelige personers sminkning – her skal vi minde om, at kvindrollerne altid spilles af mænd – er realistisk.



Den afsluttende fase ved sminkningen: Efter at have malet den øverste del af ansigtet, og efter at have fået pålagt et hvidt papir-»skæg« som markerer ansigtets oval, afslutter nu skuespilleren med at male ansigtet fuldstændigt.

Skuespilleren gør sit ansigt blødere med en blanding af røde og gule farvestoffer, hvad der giver en naturlig hudfarve. Der kan også forekomme mandsroller, der er sminkede og påklædte meget naturalistisk, f. eks. er brahman med et langt kunstigt skæg og den traditionelle røde plet i panden.

Inden skuespilleren begynder sin sminkning, masserer han ansigtet med olie. Svedudsondringen i løbet af forestillingen, der varer hele natten, opløser ikke sminken, men giver den tværtimod en ny glans. For skuespillerne bliver denne omhu for sminkningen noget selvfølgeligt, og de arbejder bekymret og anspændte på at forme deres ansigt i fuldendte linier. Med tålmod og stædighed udvisker de dele af sminkningen og laver dem om, så længe de ikke er tilfredse med resultatet.

Sminkningen beskriver en type og ikke en individualitet. Skuespillerens eget ansigt er skjult under dette lag af farver og tegninger, hvis virkning er med til at gøre forestillingen så upersonlig som muligt og skabe en overnaturlig sfære. Denne karakter af noget overnaturligt har to mål: at gøre indtryk på publikum og at lette skuespillerens upersonliggørelse. De historier, som Kathakali-teatret anvender, sætter et helt galleri af overjordiske og mytologiske personer på scenen. Det er religiøse stykker, mysterier. Situationen, såvel som personerne, hører ikke mere til den daglige virkelighed.

I begyndelsen anvendte Kathakali-teatret masker. Så blev de forkastet, og man forvandlede i stedet ansigtet til en maske. Fordelen er indlysende: samtidig med at man bevarede et fascinerende og overnaturligt præg, lod en sådan sminkning skuespilleren bevare ansigtets bevægelighed og dermed muligheden for en næsten uendelig skala af ansigtsudtryk. Ansigtets rige udtryksfuldhed er blevet et af de fundamentale træk ved Kathakali-teatrets spil.

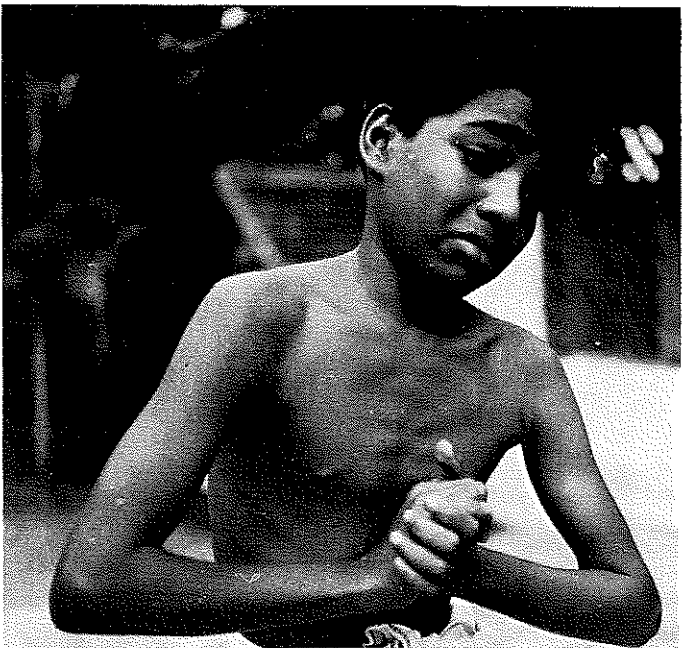
Skuespillerens uddannelse og optræning

Kathakali-skuespillerens optræning bygger på det pædagogiske system, der anvendes på Kalamandalam i Cheruterry – Kerala – det bedste institut for professionel uddannelse.

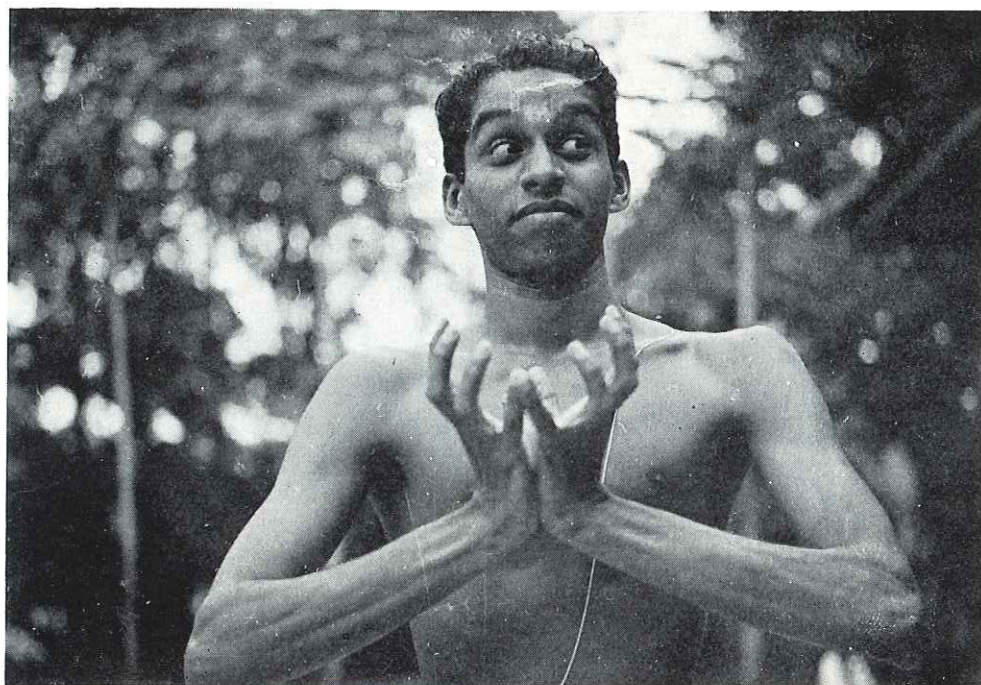
For at blive optaget der skal de unge ansøgere gennemgå en prøve. Børnene – for det er børn, da aldersgrænsen opad er 12 år – udvælges efter deres sundhedstilstand, fysiske skønhed, rytmiske og musikalske evner og kropslige smidighed. På instituttet lever de sammen i små huse, der er indrettet til 4 personer. Der er ingen senge, skabe eller andre møbler. Måtter, som de sover på, en kuffert med deres personlige ejendele, på væggene billeder af guruer (mestre) og guder, det er deres boligs strenge og beskedne indretning. De arbejder hver dag undtagen søndag fra kl. fire om morgenen til ni om aftenen. De har to måneders ferie om året. De betaler selv deres uddannelse. Der er dog undtagelser: hvis familien er for fattig, modtager instituttet dem gratis.

Uddannelsen varer otte år. De unge deles i to grupper: begyndere de første fire år, derefter bliver de veteraner. En hel række basisøvelser (benbevægelser, øjen- og ansigtsøvelser) udføres dagligt af begge grupper. Guruer leder undervisningen. Disciplinen er meget streng, og gurun indgyder eleverne en sand skræk. Jeg har ikke set de unge blive slået på Kalamandalam, men i andre skoler forekommer denne straf hyppigt og ledsages af andre meget hårde fysiske afstraffelser: f. eks. smertefulde stillinger, som eleven skal indtage i en time eller endnu længere. Den midste forsyndelse kan medføre definitiv bortvisning fra skolen.

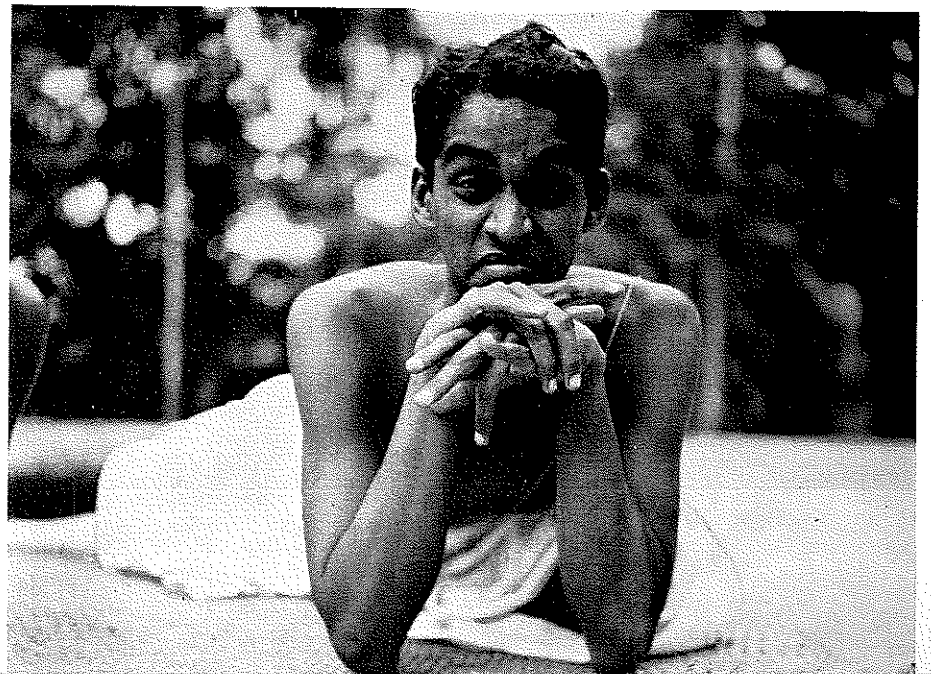
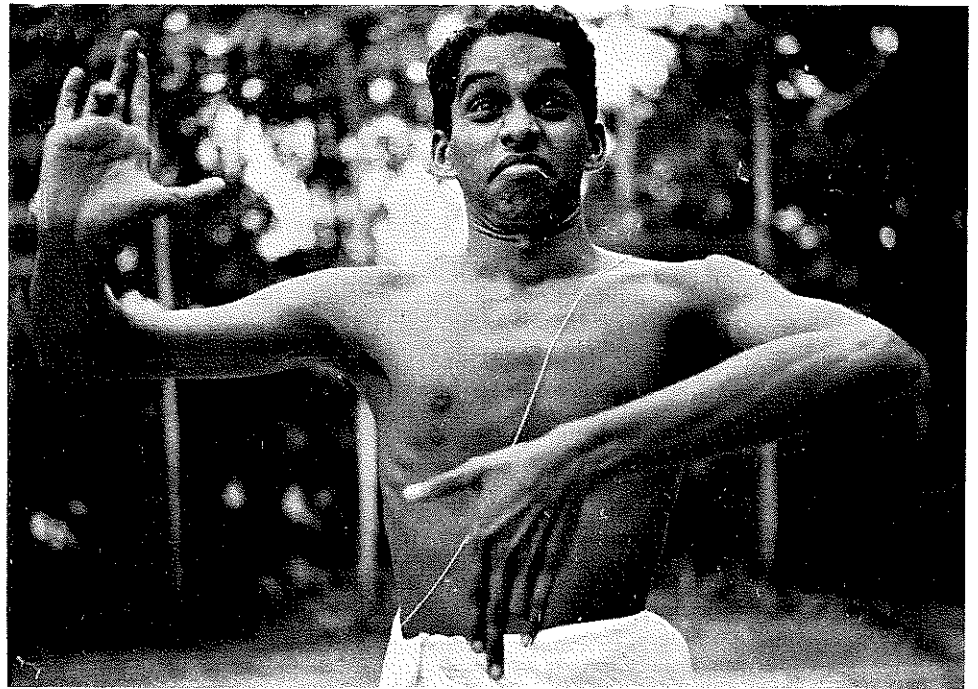
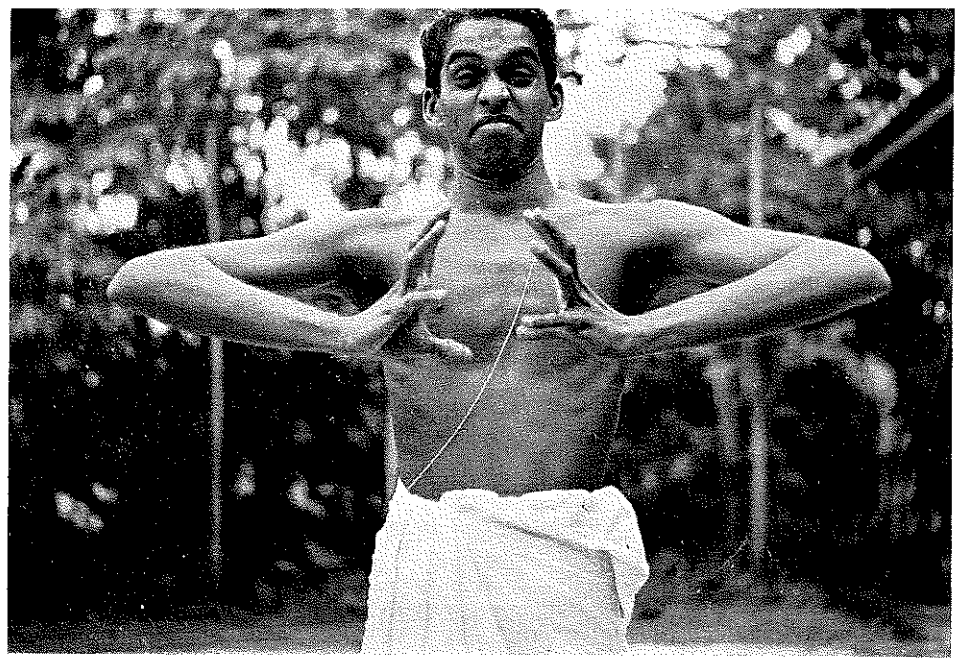
Kl. fire om morgenen står eleverne op og går ind i nogle

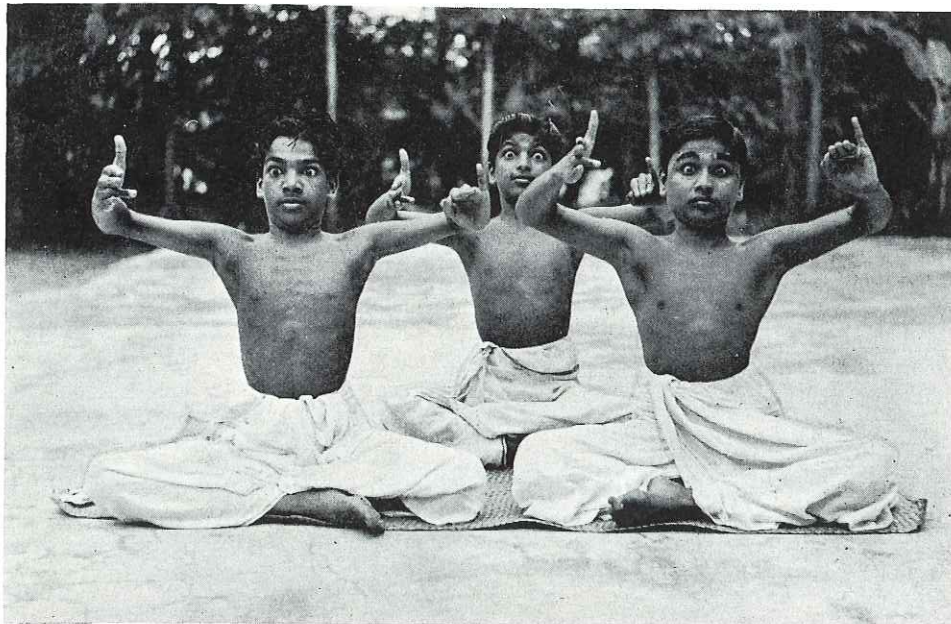


Træning af mudras.



Træning af mudras.





Træning af mudras. Alle billeder fra træningen er hentet fra skolen ved Kalamandalam i Cherutteruthy i Kerala.

hytter, hvor de i lyset fra olielamper begynder deres øvelser. Der er ingen guru til stede, men stilheden og disciplinen er alligevel absolut. Deres første øvelser er gymnastiske og akrobatiske, de udføres i en rytme, som de unge pålægger sig selv ved at udtale taktfaste, meningsløse sætninger. Øvelserne udføres i fællesskab og omfatter:

a. skuespillerens komplicerede hilsen til guddommen og til publikum.

b. talrige meget præcise spring fremad, bagud og til siden. Undertiden standser eleven midt i et spring med et ben i vejret og fastholder denne stilling i balance i nogen tid.

c. spredning af benene, indtil indersiden af lårene berører gulvet (spagat).

d. en dynamisk bro. Eleven, der står op, bøjer kroppen bagover, bøjer knæene og falder med en rask bevægelse ned på den højre hånd. Han flytter straks vægten over på venstre hånd, og med en hoftebevægelse vender han tilbage til udgangspositionen. Benene bliver under denne øvelse stående på samme sted.

e. øvelser der består af en række rytmiske spring og knæbøjninger.

Disse øvelser varer ca. en time. Den følgende time anvendes til optræning af benene. Eleverne, der står på rækker og angiver tempoet, udfører på stedet skridt med stadig stigende hastighed. Benene er bøjede, knæene adskilte; eleverne støtter ikke på fodbladet, men på føddernes ydre rande. Disse øvelsers formål er at vænne den vordende skuespiller til grundstillingen i spillet, som er en unaturlig og smertefuld stilling, og at give benene en usædvanlig fysisk modstandskraft og bevægelighed.

Klokken er nu seks om morgenen. Eleverne går ud for at bade i en nærliggende flod. Klokken halv syv spiser de morgenmad, og kvarter over syv fortsætter de arbejdet.

Lige til klokken halv et prøver de uafbrudt på brudstykker eller hele scener af et drama under ledelse af deres respektive guruer. Ved afslutningen af sin uddannelse kender en Kathakali-skuespiller til fuldkommenhed partituret med alle tegn, mimiske udtryk, spring og de mudra'er, der hører til alle roller (mandlige såvel som kvindelige, hovedroller såvel som biroller) til ca. 60 stykker. De fem arbejdstimer anvendes til tilegnelsen af disse partiturer. Eleverne kan gentage den samme passage i et stykke fire, fem, ti gange, indtil guruen er tilfreds. Begyndere og veteraner har forskellige guruer, men disciplinen er den samme.

Klokken halv et afbryder de deres træning og går til frokost. Indtil klokken tre har eleverne fri. Fra tre til fem har de teoretisk undervisning: Kathakali-teatrets historie, guru-biografier, religion, engelsk, malayalam (staten Keralas sprog), sanskrit, geografi og historie.

Fra fem til halv syv øver eleverne øjnene og ansigtet siddende i padmasana (med krydsede ben). Efter en halv times hvile synger de fra klokken syv og en halv time frem religiøse hymner, hvoraf den sidste er lovprisningen af en stor Kathakali-guru.

Fra halv otte til halv ni øver de sig på de mudra'er, som guruen viser dem, og som udgør partituret til de scener, som de skal gennemgå den næste dag. De indstuderer dette mudra-partitur i siddende stilling, d. v. s. de anvender kun den øverste del af kroppen og ansigtet. Derefter spiser de middag, og kl. ni går de til ro.

Mindst to gange om måneden spiller veteranerne hele stykker, hvortil den lokale befolkning er indbudt. På den måde får de lejlighed til at blive fortrolige med sminketeknikken og kostumerne. Begyndere hjælper til ved sminkningen og påklædningen af deres ældre kammerater: de knu-

ser og blander farvestofferne og gør de forskellige dele af kostumet klar. Almindeligvis vises forestillingerne om lørdagen, da de varer hele natten. Så kan eleverne hvile ud om søndagen. Der er også en hel række forestillinger, der fejrer mindet om en stor gurus fødsel eller død eller en religiøs årsdag. Ved den slags lejligheder udstilles alle kostumerne, de talrige udsmykninger og sminkefarverne i en slags minitempel, hvor der brænder olielamper, og hvor et fotografi af Guruen eller et billede af guden troner. Denne tradition har rødder i den mimetiske magi: Guruens eller gudens storhed og magt skal overgå i de klæder, som skuespilleren senere skal bære under forestillingen.

Man kan opdele Kathakali-skuespillerens optræning i to områder. Det første er den mnemotekniske tilegnelse af de mudra'er, mimiske udtryk og bevægelser, der knytter sig til en rolle, med ét ord hver persons »ideografiske« partitur i et givet stykke. Det andet område af optræningen kunne man kalde elementært eller propædeutisk i forhold til det første. Det omfatter en række øvelser, som skal udvikle skuespillerens fysik, så han ubesværet og præcist kan realisere de forskellige partiturer. Gennem øvelserne får han fuldstændig kontrol over hver muskel i ansigtet og over den mindste bevægelse af øjnene; og benene og resten af kroppen smidiggøres, kort sagt, han opnår en fysisk kondition, der gør det muligt for ham med lethed at yde de kraftpræstationer, som forestillingen kræver af ham.

Det er interessant at bemærke, at der ikke eksisterer specielle øvelser til optræning af fingrenes smidighed og udtryksfuldhed, til trods for at disse i spillet har en afgørende betydning for stykkets episke sammenhæng. Deres smidighed og udtryksfuldhed opnås gennem en stadig gentagelse af de samme mudra'er, indtil skuespilleren opnår den ønskede præcision.

Ligeså er der heller ikke særlig undervisning i sminkning. De unge bliver fortrolige med teknikken i løbet af de forestillinger, som de deltager i i løbet af de fire sidste uddannelsesår.

Man kan godt forstå betydningen af opdelingen af eleverne i to grupper. I begyndergruppen kan der f. eks. være en dreng, som efter tre eller fire års arbejde allerede har nået et teknisk højtudviklet niveau. Ved siden af ham øver et barn på tolv år, der lige er begyndt på sin læretid. På den måde bliver de yngste hele tiden konfronteret med deres ældre kammerater og derved ansporet og opfordret til ikke at gøre et dårligt indtryk. Iøvrigt stiller guruen de samme krav til alle medlemmer i hans gruppe.

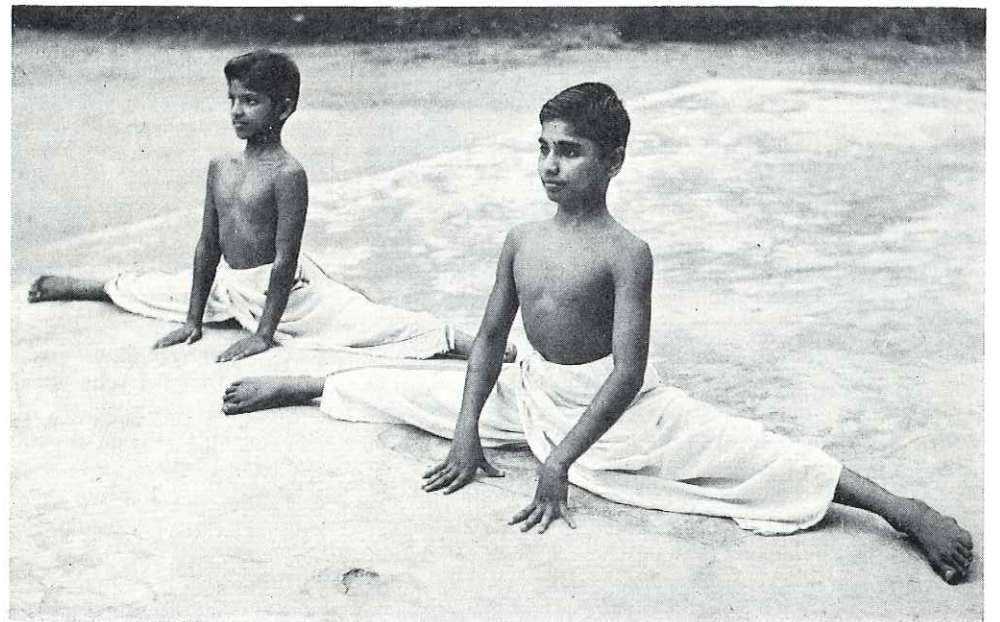
Et særligt led i skuespillerens uddannelse er Chavitti Uzichhil eller fodmassage. Eleven underkastes denne massage i monsunsæsonen, der i Kerala falder mellem maj og august.

Hele kroppen indgrides i en blanding af sesam – kokosnøddeolie og ghee (renset smør). Eleven lægger sig med ansigt og bryst mod gulvet. Lårene er skubbet udad, og knæene støtter på træstykker, der er ca. 15 cm høje. Den nederste del af benene er bøjet indad, og fødderne rører hinanden. I denne stilling berører kroppens nederste og øverste del gulvet, mens lænderne er hævet derover, på grund af træstykkerne under knæene.

Guruen, der sidder på en bjælke, der er anbragt over gulvet i niveau med elevens skuldre, begynder varsomt at massere hans krop med højre fods fodblad og tæer. Efterhånden som han masserer, presser han lænderne sammen ved at presse dem mod gulvet. Ved det gradvist stigende pres, der udøves, mens underlivet rører gulvet, og knæene stadig støtter på træstykkerne, deformeres man knæskallerne.



Læg mærke til stillingen på fødderne og knæene, som er det grundlæggende for en Kathakali-
ckuespiller.



Fysisk træning.

Det er overflødigt at sige, hvor smertefuld denne massage, der varer ca. en halv time, er, især i begyndelsen. Gennem den fysiske smerte opnår skuespilleren på organisk måde at kunne realisere spillets grundstilling: de parallelle fødder støtter i en indbyrdes afstand på en halv meter på de ydre fodrande, tæerne er trukket sammen mod fodbladet, knæene er spredt i en vinkel på 180°, kroppen er meget ret, hagen presset mod halsen, armene åbne og parallelle med gulvet og hænderne bøjet nedad.

Kroppen underkastes en streng, ja endog smertefuld disciplin, der forvandler den til et hensigtsmæssigt medium for tanker, ideer, følelser og sindsbevægelser. Den fuldstændige beherskelse af kroppen og bevidstheden om dens anatomiske struktur i forbindelse med den sjælelige koncentration, der er nødvendig for at give overmenneskelige handlinger og modhandling liv, gør Kathakali beslægtet med yoga, såvel Hatha-Yoga som Raja-Yoga.

I det følgende skal vi se på en øvelse, der anvendes af Chakyarerne, et samfund i Kerala, der er kendt for sine udmærkede skuespillere. »Den første dag sætter eleven sig for at træne sine øjne, så snart månen viser sig. Hans øjne er smurt med smør. Han drejer uophørligt sine iriser rundt om månen, indtil den går ned. Den første dag varer denne øvelse ca. en time, den tid det tager for månen at passere over himlen. Den anden dag sætter eleven sig på samme tid og arbejder flittigt med den samme øvelse, som denne gang vil vare dobbelt så længe, thi sådan er tidsforløbet mellem månens tilsynkomst og forsvinden. Ligeledes den tredje dag. Han fortsætter således med at træne sine øjne hver nat, og øvelsens varighed øges stadig. Den 15. dag, fuldmånenatten, sidder eleven fra kl. seks om aftenen til kl. seks om morgenen og bevæger uden afbrydelse sine iriser ovenfra og ned, fra venstre til højre, rundt og diagonalt, fra den ene øjenkrog til den anden. Han standser først ved daggry. Smørret anvendes for at virke forfriskende ved den vedvarende omdrejende bevægelse af iris. Dette system kendes under navnet Nilavirikkuka, der egentlig betyder »at sidde i måneskin«.4)

Der er endnu to egenskaber, som skuespilleren bør have; den første er Bhangi, ynde.

Ligesom Hana (»den forunderlige blomst«), som Zeami beskriver i sine afhandlinger om Nō-teatret, er Bhangi skuespillerens evne til at give sine teknisk komplicerede handlinger et præg af umiddelbarhed, til på en naturlig og fængslende måde at forvandle rent fysiske handlinger til idemæssige og æstetiske værdier. Dertil når han kun, hvis han er fuldstændig herre over sit udtryksinstrument og kan anvende det virtuost.

Den anden egenskab er Manodharma eller forestillings-evne. Det er den, der giver skuespilleren mulighed for at overskride tekstens grænser og kaste sig ud i den spontane og improviserede handling. I særlige scener afløser skuespilleren sangerne. Trommernes hvirvler sammenbinde hans improvisationer og angiver deres rytme. Han opfører så en hel række beskrivelser, egenskaber og billeder, der er hans eget bidrag til dramaet. Beskrivelser af landskaber, af guddommelige forsamlinger, af den elskedes skønhed eller af dæmonernes hæslighed sprudler ud af hans fantasi og begejstring.

Vi har et eksempel på et sådant kunstnerisk bidrag fra skuespilleren i en scene fra Kalyana Saugandhika. Bhima, den indiske Herkules, tilskyndes af sin hustru til at hente en usædvanlig blomst i en skov. Beskrivelsen af Bhimas vandring gennem denne skov er et kunststykke af overlegen

sikkerhed, behændighed og poetisk og burlesk fantasi. Uden at flytte sig fra sin plads viser skuespilleren stien, som bliver smallere og smallere, plantevæksten, som overvælder ham, vejens vanskeligheder. Han viser os de dyr, han ser: han springer som en abe, kryber som en slange, styrter afsted i panisk flugt som en antilope. Han lader os beundre de enorme abebrødstræer og de vilde palmer ved at antage deres form. Tæt ved floden får han øje på nogle kvinder. Han gengiver hver enkelt skikkelse: den gamle krumbøjede kone og den unge pige, der ubekymret hopper omkring. Han viser os deres arbejde: hans krop bliver vaskekone (kvinde, der vasker tøj, vasketøjet, flodens bølger), tæppebankerske, instrumentstemmerske (det usædvanlige resultat af en arm, der vibrerer og spiller som en guitar). Efter vandringens maskuline kraft viser han nu den kvindelige ynde og de kvindelige sjælstilstandes subtilitet. Denne utrolige solo, der varer over en time, er den afgørende prøve på en skuespillers Manodharma. Heri ødsler han med sin kunnen og sin improvisationsevne.

Kathakali-skuespillerens skoling er især en skærpelse af kroppens udtryksmuligheder. Selv den mindste del af kroppen bliver trænet og sat i stand til at udtrykke, hvad selv ordene ikke kan meddele. Øjnene udvider sig og trækker sig sammen ligesom en lotus, når den åbner sig, iris ruller og stikker ved synet af fjendernes malstrøm, når de bevæbnede nærmer sig, øjenvipperne vibrerer for at gengive en flyvende bi, næseborene klemmes sammen, hagen, kinderne og læberne skælver for at afspejle umærkelige og hemmelige følelser. Sådant er dette ansigtsprogs magi. De psykiske processer, de psykologiske intentioner, hver handlingssammensatte motivfelt får fysiske udtryk, der forunder ved deres intuitive nøjagtighed. Som f. eks. Putana, troldkvinden, der nærmer sig barnet Krishna for at dræbe ham. Hun nærmer sig listigt fra siden med fødderne i en vinkel på 180° og hæver sig overhovedet ikke fra gulvet, ligesom en slange, der kryber hen mod sit bytte. Alle Putanas forbryderiske hensigter ligger åbenbarede, afslørede af hendes holdning. Ansigtet er stivnet i et smil, der skal være uskyldigt, men som viser sig at være hyklerisk, hvis man sammenholder det med de hensigter, som den nedre del af kroppen udtrykker.

Øjenøvelser

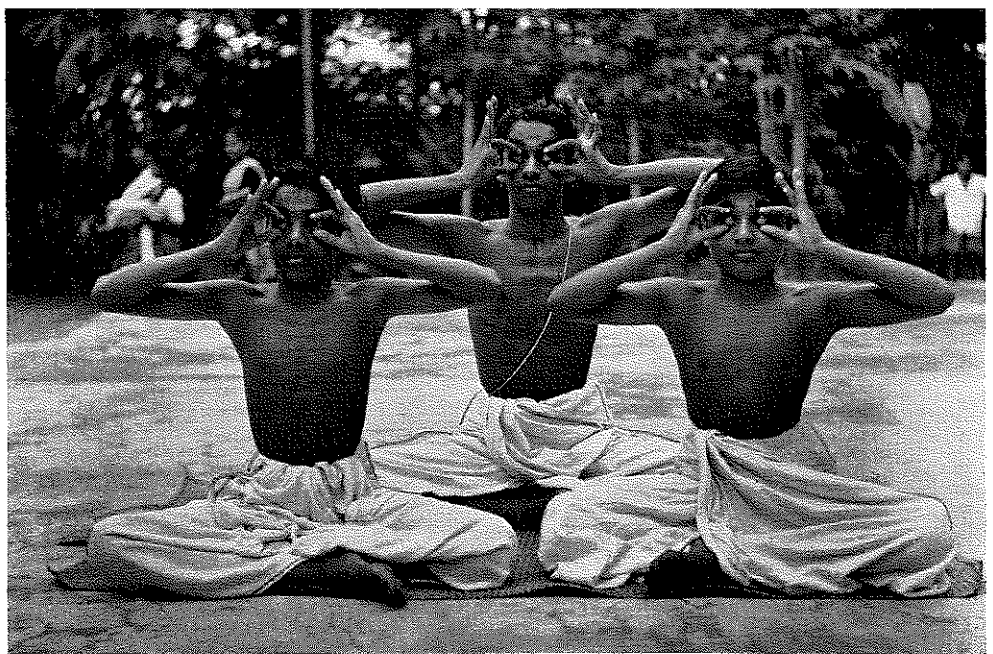
Formålet med øjenøvelserne er at give skuespilleren bevidst kontrol med hver bevægelse af øjnene, selv den mindste. Spredningen af øjenlågene med fingrene muliggør en stor opspiling af øjet og aktiviserer øjenlågenes muskler. De indiske skuespillerere træner mindst én time om dagen i 8 år. Ved slutningen af denne optræning lykkes det for dem at give øjnene en udtryksfuldhed og en evne til opspiling, der er usædvanlig. For at øvelserne skal give resultater, skal de ledsages af tre symptomer: meget stærk smerte i øjnene, tårer og en smertefuld stivhed i nakkemusklerne. Det er også meget vigtigt at tvinge iris langt ud i øjenkrogene, både opad og nedad.

Elevens stilling: han sidder på sine krydsede ben (Padmasana) med meget ret overkrop, ubevægeligt hoved og albuerne parallelle med gulvet.

1. Man presser ringfingeren mod de øverste øjenvipper og tommelfingeren mod de nederste. Man fjerner øjenlågene så meget som muligt fra hinanden. Man drejer langsomt iris rundt i øjenhulen.

2. Den samme øvelse gentages uden fingrenes medvirken, idet man åbner øjnene mest muligt uden at hæve øjenbrynene.

4) S. K. Nayar: *Kathakali Manjari*. Madras, 1955, p. 114.



Øjenøvelser.

3. Man adskiller øjenlågene med fingrene. Iris bevæges først udelukkende i den nederste del af øjenhulen fra den ene øjenkrog til den anden. Derefter i den øverste del af øjenhulen.

4. Den samme øvelse gentages uden fingrenes hjælp.

5. Man adskiller øjenlågene med fingrene. Meget, meget langsomt bevæger iris sig horisontalt fra den ene øjenkrog til den anden. Denne bevægelse varer ca. 15 sek. Derefter gentager man øvelsen, men hurtigt.

6. Samme øvelse uden fingrene.

7. Man fjerner øjenlågene fra hinanden med fingrene. Iris flytter sig langsomt fra midten til den venstre øjenkrog og derfra tilbage til midten. Denne øvelse gentages flere gange. Dernæst fra midten til den højre øjenkrog og derfra til midten, flere gange og stadig langsomt.

8. Samme øvelse uden fingrenes hjælp.

9. Man adskiller øjenlågene med fingrene. Iris flytter sig diagonalt nede fra venstre øjenkrog opad til højre øjenkrog og omvendt oppe fra højre øjenkrog ned til venstre øjenkrog. Derefter skifter man retning. Denne diagonalbevægelse foregår først meget langsomt, derefter meget hurtigt.

10. Samme øvelse uden fingrene.

11. Man fjerner øjenlågene fra hinanden med fingrene. Iris bevæger sig vertikalt fra midten opad og nedad. Først meget langsomt, derefter hurtigt.

12. Samme øvelse uden fingrene.

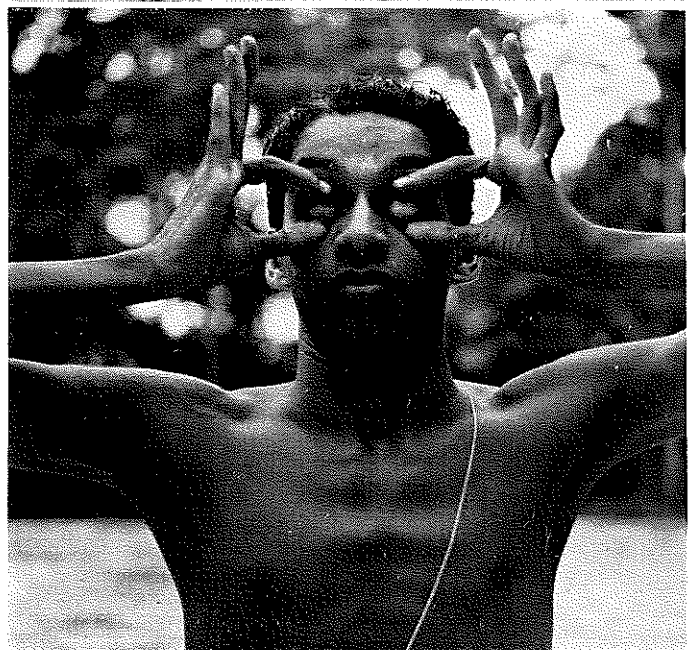
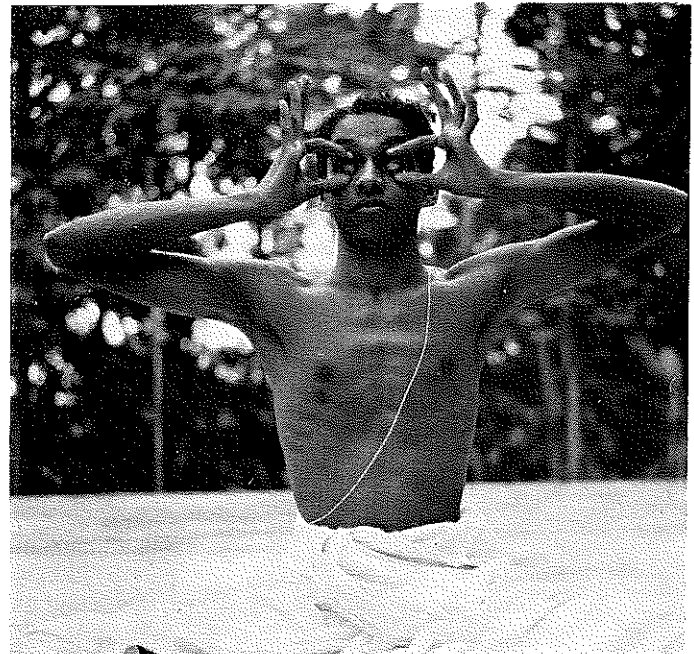
13. Man adskiller øjenlågene med fingrene. Med udgangspunkt nederst i venstre øjenkrog flytter iris sig diagonalt nogle millimeter opad; den bevæger sig så nogle millimeter nedad, stiger igen nogle millimeter opad og ender bevægelsen nederst i højre øjenkrog. Iris' bevægelse ligner her en slags zigzag-bevægelse.

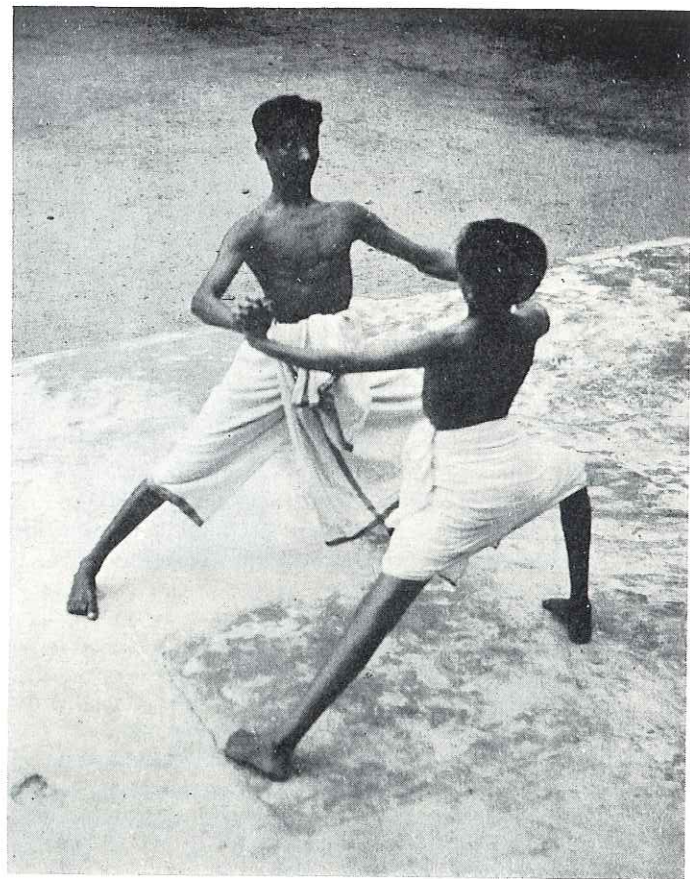
14. Samme øvelse gentages uden fingrenes hjælp.

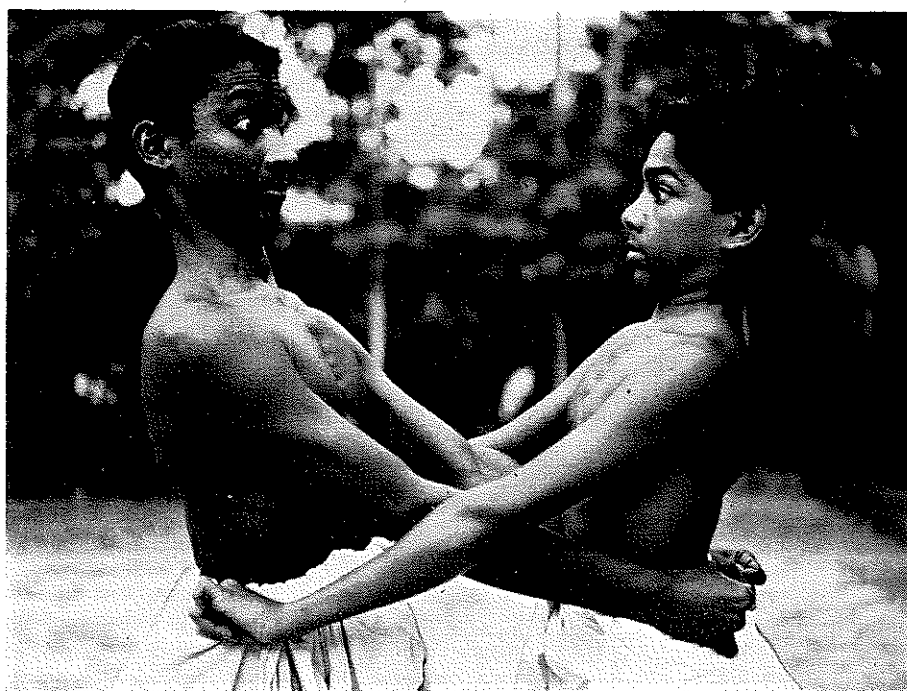
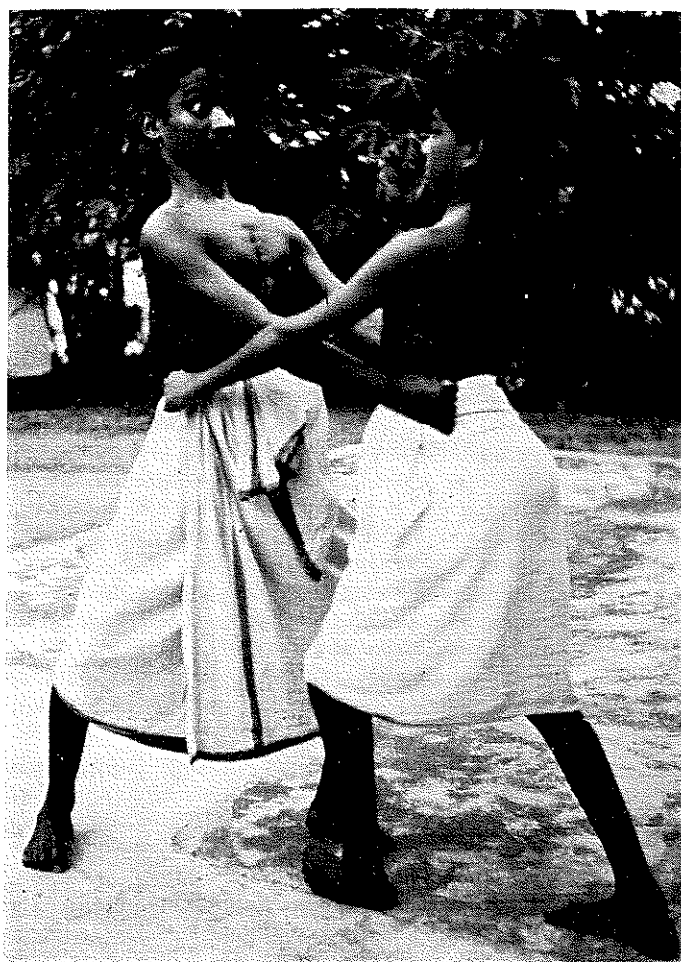
15. Vidtåbne øjne: iris i midten, men blikket rettet nedad. Man drejer meget langsomt hovedet fra venstre til højre og omvendt, sådan at iris stadig er i centrum og ser nedad.

16. Vidtåbne øjne. Man flytter hovedet fra venstre til højre i en række stødvise cirkulære bevægelser. Iris bevæger sig en brøkdel af et sekund før hovedet.

17. Vidtåbne øjne. Iris er rettet mod en imaginær genstand, der befinder sig et givet sted. Hovedet drejer langsomt i tilfældig retning, men iris er stadig rettet mod genstanden.







Træning af en kampscene.

Optræning af ansigtsmuskulaturen

Ansigtsgymnastikken giver skuespilleren kontrol over hver muskel i ansigtet, og altså dermed mulighed for at gå ud over de stereotype mimiske udtryk. Det er meget vigtigt at få forskellige ansigtsmuskler, hvis bevægelser i virkeligheden ikke er synkrone, til at fungere samtidigt og i forskellige rytmer. F. eks. at få øjenbrynene til at dirre meget hurtigt og kindmusklerne meget langsomt. Eller at sætte den venstre side af ansigtet i en hurtig rytmisk bevægelse, mens højre side bevæges meget langsomt.

1. Hævning af de nederste øjenlåg, uden at de øverste bevæges.
2. Hævning af et enkelt øjenbryn.
3. Sitren af begge øjenbryn med øjnene almindeligt åbnede.
4. Skælven af øjenbrynene med vidtåbne øjne.
5. Skælven af øjenbrynene med de nederste øjenlåg hævede.
6. Skælven af øjenbrynene, mens hovedet bevæger sig.
7. Skælven af øjenbrynene kombineret med forskellige ansigtsudtryk (afsky, foragt, had, glæde etc.).
8. Skælven af øjenbrynene, mens ansigtet udtrykker en følelse, og hovedet bevæger sig.
9. Skælven af øjenbrynene ledsaget af en rystelse af skuldrene. Disse to bevægelser bør ikke være synkroniserede.
10. Skælven af øjenbrynene og horisontal bevægelse af iris fra venstre til højre og omvendt. Bevægelsen af iris skal først være meget langsom, derefter meget hurtig. Undgå rytmisk sammenfald af øjenbrynenes skælven og iris' bevægelse.
11. Skælven af øjenbrynene ledsaget af en vertikal bevægelse af iris oppefra og ned og omvendt. Undgå synkronisering.
12. Skælven af kindmusklerne, uden at øjnene og munden bevæges.
13. Stadig hurtigere skælven af musklerne i mundvigene.
14. Skælven af hagemusklerne uden at mundvigene bevæges, uden at tænderne bides sammen og uden at musklerne på forhalsen sættes i bevægelse.
15. Skælven af næseborene.
16. Sitren af øjenvipperne.

Øvelse for at gøre blikket udtrykfuldt

Øjnene er vidtåbne, og hovedet drejer, alt imens blikket er iagttagende, som om irisene styrede hovedets bevægelser. Pludselig standser hovedet med en brat bevægelse, og iris fæstnes på en genstand, som **ikke** er det ønskede »mål«. Hovedet forbliver ubevægeligt, mens irisene flytter sig (langsomt eller hurtigt, alt efter hensigten) mod det »mål«, der var bestemt forud, og når dette. Så først drejer hovedet sig mod »målet«, og i det øjeblik, hvor ansigtet er ud for dette, udtrykker det en særlig følelse (had, foragt, glæde etc.).

Psyko-teknik

Ved sin varighed og ved kompleksiteten i partituret af tegn og fysisk-dynamiske stillinger kræver en Kathakali-forestilling en anspændt koncentration af skuespilleren. Uden en sådan ville han sammenblande forskellige faser og dele af sit spil, hvad enten det drejer sig om rytmen eller det kropslige udtryk. Man må især ikke undervurdere den utrolige fysiske anstrengelse, der fordres af et spil, der udelukkende bygger på en kropslig dynamik og varer adskillige timer med solonumre af en times varighed eller endog mere. Det er absolut nødvendigt, at skuespilleren inden

forestillingen forbereder sig psykisk for at kunne koncentrere sig, udføre sin kunstneriske opgave og økonomisere med sine kræfter.

I det orientalske teater kan man skelne mellem to former for psykisk forberedelse af skuespilleren. Den første bygger væsentligst på det religiøse instinkt, sådan som det er tilfældet i balinesisk Tjalonarang og Barong, hvor skuespillerne falder regulært i trance og fremviser usædvanlige psyko-somatiske reaktioner.

Den anden slags psykiske forberedelse er den man finder i den kinesiske opera, det thailandske Khon-, det japanske Nô- og i det indiske Kathakali-teater: en dyb koncentration om rollens opgaver, desuden en hel række ceremonier, der stammer fra religionen og magien og har en mere eller mindre hemmelig værdi, der har til formål at stimulere skuespillerens fantasi og følsomhed.

Vi vil undersøge nogle af de elementer, som har formet Kathakali-skuespillerens psyke, og som, når det ønskes, kan fremkalde en særlig psykisk tilstand, som gør ham mere skikket til at gennemføre sine opgaver.

1. At være Kathakali-skuespiller er ikke udtryk for et valg, man foretager, det er et kald. Man underkaster sig »disciplinen« fra sine tidlige barneår. Barnet trænger ind i teatrets univers, der grænser op til det religiøse univers. Hans psyke og hans karakter, der er ved at blive formet, er modtagelige for alle påvirkninger fra de nye omgivelser: den strenge arbejdsdisciplin og den absolutte respekt for gurun, som oplærer ham i dette arbejde, Tao, hvis tekniske hemmeligheder det er ham strengt forbudt at åbenbare. Man kan ikke spille eller legemliggøre en guddom uden at tro på denne. Troen er selve fundamentet for dette teater. Barnets psyke bliver formet i denne hellige atmosfære, han sættes hele tiden i religionens **mysterium tremendum et fascinans**. Det er ikke mere et arbejde, men en mission, et helligt hverv. Otte års læretid, der er streng, hård og næsten overstiger hans kræfter, sætter hans »kaldelse« på prøve, mærker ham for livet, såvel teknisk, som psykisk. Den lange »oplæring« skaber Kathakali-skuespillerens psyke og holdning og giver ham en følsomhed, der ved sin intensitet skiller ham fra den uindviede.

2. Som vi har set, samles skuespillerne tre eller fire timer før forestillingen for at påbegynde deres vanskelige sminkning. Den mest fuldkomne stilhed hersker, al samtale foregår hviskende. Skuespillerne tager fodtøjet af, før de træder ind i påklædningsværelset, hvor belysningen, der består af olielamper (de samme som på scenen), straks sætter dem i en religiøs atmosfære. Hele den del af sminkningen, der udføres af skuespilleren, er en meget vanskelig opgave, der kræver dyb koncentration. Under denne del sidder skuespilleren i padmasana med meget ret overkrop. Når han overgiver sig i specialistens hænder, ligger han udstrakt på gulvet, fuldstændig afslappet, hans vejtrækning er dyb og langsom, udåndingen varer længere end indåndingen. Når sminkningen er forbi, er skuespillerens ansigt ikke et menneskes eller en rolles ansigt: Hamlets eller Fædras. Det er en guds eller en dæmons ansigt eller en mytologisk helts; under de overnaturlige træk er der ikke mere et dødeligt væsen. Hvis skuespilleren så sig i et spejl, ville han ikke genkende sig selv. På samme måde ser hans kammerater deres medspillere træk udviskes under den fascinerende og »guddommelige« maske.

Etnologerne fortæller os, at masken i enhver ceremoni identificerer mennesket med gud. »Ritualerne i ceremonier fra vidt forskellige lande har som fundament efterlignelsens magi, imitationen af stammens eller racens forfædres gud gennem kostumet, masken, gestikken og bevægelserne for

derigennem at ombytte den menneskelige sjæl med forfædrenes.«

Ifølge nogle psykologer og sociologer (se Caillois: *L'homme et les jeux*) har masken på den anden side den virkning, at den afspænder bevidsthedens bånd og får fortrængte impulser fra underbevidstheden til at bryde frem. Denne iagttagelse er blevet anvendt i teatret i pædagogisk øjemed af Charles Dullin, som på »l'Atelier« lod sine skuespillere arbejde med ansigtet skjult af en meget enkel maske: en strømpe, langt hår ned foran ansigtet eller en papirmaske.

Når Kathakali-skuespilleren forvandler sit ansigt til en »guddommelig« og »overnaturlig« maske, føler han pludselig en ny værdighed, der frigør ham fra hans egen personlighed og subjektivt såvel som objektivt gør ham til et usædvanligt væsen.

3. Det er nødvendigt at omtale den religiøse følsomheds komplicerede indvirkning på den kunstneriske følsomhed. Et Kathakali-stykke er altid en hellig handling: myter, legender, åbenbarelses af guddomme, der går løs på det ondes udsendinge for at betvinge dem og give menneskene et opbyggeligt eksempel og en grund til håb. I Indien er skuespillerens og publikums fantasi og følsomhed endnu modtagelige for billeder og religiøse værdier. Som vi tidligere har gjort opmærksom på, udfører to skuespillere før forestillingen en rent kultisk dans for at opnå guddommens gunst. Inden skuespilleren begynder sin sminkning, tilbringer han ofte timer i et tempel for at meditere og bede guden og gurun (den mester, der har lært ham hans kunst) om at bistå ham i den prøve, der venter ham. Ethvert menneske er modtagelig for billeder og symboler, der er frembragt af århundredgamle traditioner i den civilisation, han lever i; de har kraft til at sætte hans fantasi i sving og vække de dybeste lag af hans underbevidsthed. Kathakali-skuespilleren, der præges lige fra barndommen, henter sit stof fra de religiøse »mysteriers« kilde, som er befrugtende for hans kunst, og indhyller enhver handling i et helligt slør, der spinder sig ud af hans underbevidsthed.

I Indien er teatret en genskabelse, en »mimesis«, af den kosmiske proces, som er legemliggjort i den skabende-nedbrydende Shiva-dans. Teatrets rødder fortaber sig i en religiøsitet, der er mættet med hemmelige betydninger og mytologiske symboler, som vi europæere ikke kan opnå den fulde forståelse af. I begyndelsen var Kathakali-teatret en form for yoga, og det bærer endnu i dag tydeligt præg heraf. Chela'en bliver indviet af en guru gennem en lang læretid, der ikke er blottet for grusomhed. Den, der nærmer sig det guddommelige, må fjerne sig fra det menneskelige; teknikken bliver et middel til metafysikken. Teknikken er et offer, en indvielse, en rituel proces, der stammer fra Karma-Yoga; spillet er en handling, der har sin værdi i sig selv, og som ikke forventer belønning. Dansen og spillet er i Indien en form for bøn, en åndelig handling, en psykisk forvandlingsproces.

»Skuespilleren er en indviet; under sin gurus strenge formynderskab er han fra sin barndom blevet oplært til at handle som et medium for lila, gudernes idræt. Han får sjældent lov til at glemme, at hans kald er helligt. Sminkningens farver, kostumerne, hovedbeklædningerne, udsmykningerne, scenen, musikinstrumenterne og lyset, alt er guddommeliggjort, og han højagter disse ting, som han ærer Devaerne og sin guru. Fra det øjeblik, hvor han træder ind i påklædningsværelset til det øjeblik, hvor han fjerner sin sminke, handler han som en andagtssøgende i templet. Spillet, i den indiske betydning af ordet, er ikke en simpel upersonliggørelse, hvor fuldkommen den opnåede

illusion end måtte være. Skuespilleren er som en yogi, d. v. s. den der følger yogaens vej (forening) eller vejen til sindets koncentration, så at subjekt og objekt, den troende og guden, skuespilleren og hans rolle smelter sammen til en enhed.«⁵⁾

Er det mysticisme? Vi europæere bør afholde os fra ud fra vore grundbegreber at vurdere en kunstart, som kun en overfladisk betragtning gør beslægtet med vor teaterkunst.

»Der var engang nogle sommerfugle, som havde hørt tale om ilden. De besluttede at lære den at kende. Den første nærmer sig ilden. Den anden strejfer den. Den tredje flyver over den. Den fjerde kaster sig ind i den og brænder op. Dens artsfæller ser dens krop fortæres, forvandles og smelte sammen med flammen. Den havde virkelig lært flammen at kende. Men den kunne ikke mere meddele sin viden.«

Den logiske sandhed i dette baktiske eventyr burde give os stof til eftertanke og oplyse os en smule om det orientalske teaters hemmelige tradition. Hverken i Japan, Kina, Indonesien eller Indien vil nogen guru åbenbare sin kunsts umuligheder for en. Skyldes det mistro, intolerance eller umuligheden af at udtrykke noget som helst derom i ord?

Forøvrigt, hvem er disse indvielse?

At sammenligne en Kathakali-skuespiller med en europæisk skuespiller er lige så absurd som at sammenligne Beethoven med en schlagerkomponist. Kathakali-skuespilleren helliger sig sin kunst lige fra sin barndom. Hvis han efter otte års forløb bliver anset for værdig til det, bliver han skuespiller. Men han har ingen fast løn, intet teater, hvor han kan ansættes; han spiller tre eller fire gange om måneden, og almindeligvis er forestillingerne gratis. Han lever ikke som den europæiske skuespiller af sit arbejde. Hvad lever han da af? Han har ingen mulighed for at udføre et andet arbejde, da han anvender adskillige timer af sin dag på øvelser i forbindelse med sin kunst. Nogle bliver guruer, åbner en skole og modtager elever. Andre ernærer sig som tempeltjenere. Sædvanligvis lever de alle i fattigdom.

4. Den atmosfære, der er mest gunstig for påvirkning af skuespillerens underbevidsthed, skabes under påklædningen. Med ansigtet forvandlet af sminke og med åbne arme som til bøn lader skuespilleren sig klæde på af to hjælpere. Ligheden med den rituelle påklædning af en højtstående prælat er slående. Hver fase i denne ceremoni ledsages af **mantram**, d. v. s. religiøse, magiske formler, som skuespilleren fremsiger i en tilstand af dyb koncentration⁶⁾. Det mest højtidelige øjeblik er påsætningen af den majestætiske krone. Skuespilleren tager den og beder sin guru om bistand. Så opsender han en sidste bøn til guden, og med en beslutsom bevægelse anbringer han kronen på sit hoved, binder de bånd, som holder den fast, og så er han parat. Han går frem mod scenen med en gang, der er deformeret af kostumet, benene er bøje, han holder hovedet højt, og hans bevægelser ledsages af ringlen fra de små klokker, der sidder rundt om hans ankler.

5. Endelig begynder Tiranokku-ceremonien, tæppefaldet. Skuespilleren er på scenen skjult bag det store stykke farvede stof, som holdes udspændt af to unge mænd. Bagved det danser han på stedet i en stadig stigende rytme. »Den rasende dans fremmer personlighedsspaltningen ved sin besættende rytme, der påvirker nervecentrene og væk-

5) Bharata Iyer: *Kathakali*. P. 25 og 26, London, 1955.

6) L. Chochod: *Occultisme et Magie en Extrême-Orient*, p. 199, Paris, 1955. »I yoga er mantram fonetiske forbindelser, hvis klang vækker visse indre kræfter til live i yogi'en«.

ker slumrende instinkter fra dybet af underbevidstheden«⁷⁾). Dansen ledsages af skrig og hyl, der tilsyneladende er blottet for mening. Eller har de en betydning, der er skjult for den udenforstående? »I magien har en besværgelses- eller forbandelsesformular den gode egenskab, at den forbinder væsener og ting fra den højere verden med denne verdens, når den, der udtaler formularen under de rette rituelle omstændigheder (med ord, manen og rytme) vil have det«⁷⁾). Vi kender iøvrigt den rolle, som stemmen anvendt som ren klang spiller for fremkaldelse og prægning af bestemte fysiske handlinger. I visse øvelser i det klassiske kinesiske teater opnår skuespillerne en tilstand af paroksysme ved hjælp af næsten dyrisk skrigen og hylen.

Det nytter ikke noget at spørge skuespillerne, i hvilken grad de er sig deres forvandling bevidst. Da jeg stillede dette spørgsmål, fik jeg kun undvigende svar. Havde de reelt ingen bevidsthed om den, eller ville de skjule den for mig, der var uindviet? I den sammenhæng fortalte man mig historien om Rama og Khara.

I landsbyen Tiru-Vilva-Mala i Malabar spiller man ikke mere Kathakali-teater. For flere år siden skete der nemlig en tragisk kunstnerisk fejltagelse under en forestilling. På scenen udfordrede dæmonen Khara den store Rama. Han drillede ham, fornærmede ham, latterliggjorde ham, alt imens han pralede med sin egen styrke. I sin vilde rasen syntes Khara parat til at ødelægge alt; han var ikke længere en skuespiller, der spillede en rolle, men selve dæmonen. Pludselig dukker Rama op fra den hellige lampe i et lyns skikkelse. I nogle sekunder blændes tilskuerne og ser derefter rædselsslagen et lig ligge på scenen. Det er den skuespiller, der spiller Khara. Guden selv var blevet grebet af alvorlig vrede over provokationen.

Har vi nogensinde på vore europæiske scener set en Don Juan, hvis provokationer nok har fremkaldt Guds vredes lyn, men som ikke bagefter har kunnet rejse sig for at modtage publikums hyldest?

⁷⁾ M. Bouisson: *La magie, ses grands rites, son histoire*. Paris, 1958 p. 87 og 91.

To af de vigtigste øjeblikke for en skuespiller: Bønnen før han påsætter hovedbeklædningen som afslutter hans forvandling til den guddom han fremstiller. Og den sidste bøn før forestillingen begynder.

