

TTT

TEATRETS-TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 21 - 1974

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG



Barong og Kathakali

OM SKUESPILLEREN PÅ BALI OG I INDIEN

MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE

TTT 6

En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. (Genoptryk).

TOWARDS A POOR THEATRE

TTT 7

Den polske teatermand Jerzy Grotowskis første bog. En redegørelse for hans metode, træning og æstetik.

DET POLITISKE TEATER

TTT 11

Erwin Piscators udfordrende bog. Hvordan teater kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion.

TEATRETS OKTOBER

TTT 12

Revolutionsteatrets og teaterrevolutionens første 10 år i Sovjet, montageteknik, agit-prop og bio-mekanik.

SKUESPILLERKUNST

TTT 14

Indre monolog, improvisation, gruppearbejde udfra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede.

SKUESPILLERKUNST I KINA/JAPAN

TTT 15

Kabukis og Peking Operaens påvirkning på vestligt teater - teatralitet og Verfremdung.

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Redaktion: E. Barba (ansv. red.). Odin Teatrets medarbejdere.



Omslag af Reidar Nilsson.

Vi takker for støtte fra
Holstebro Landmandsbank,
dir. J. Møller Kristiansen,
Holstebro Garnspinderi.

Oversættelse ved:

Elsa Kvamme, Per Moth,
Reidar Nilsson og Lis Plaetner.

Redaktion, ekspedition og annoncer:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12.
Giro 15 02 85.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130065-6.

Årsabonnement 1974: Dkr. 81,-.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Miguel Covarrubias

Balis magiske teater

s. 2

Leonard C. Pronko

Artauds balinesiske drøm

s. 6

Tjalonarang

s. 17

Barong

s. 19

Eugenio Barba

Kathakali-teatret

s. 25

Balis magiske teater

af MIGUEL COVARRUBIAS

Denne artikel er lånt fra »Theatre Arts Anthology« (Theatre Arts Books, New York, 1950).
© Miguel Covarrubias.

Enhver balineser mener, at hans legeme – som et elektrisk batteri – blot tjener som akkumulator for den magiske energi, der kaldes **sakti**. **Sakti** sætter ham i stand til at modstå angreb fra onde magter, som til stadighed arbejder på at undergrave hans helbred. Denne **sakti** er ikke ligeligt fordelt mellem menneskene. Nogle menesker fødes med evnen til at rumme et større mål af magi end andre. De bliver præster, heksedoktorer, osv., begavet med overnaturlige evner. **Saktien** kan optrænes ved systematisk studium af magiens kunst til på kommando at tjene dem med overnaturlige evner; men mennesker, hvis hjerter er besmittet med ondskab, bruger den magiske videnskab til at skade deres uvenner, eller simpelthen til at tilfredsstille deres laveste instinkter.

Det er for balineseren en ubestridelig kendsgerning, at hekse, **leyakker**, eksisterer. **Leyakkerne** gøres ansvarlige for de fleste onde ting, der sker, også sygdom og død. Enhver balineser kan berette om personlige møder med **leyakker** i forskellige afskygninger. **Leyakkerne** kan vise sig som flammer, flagrende på kirkegårde fra grav til grav, hvor de tager næring fra de nyligt begravede lig – de kan vise sig som ildkugler, som skygger af et levende, hvidt klæde. Men som oftest viser de sig i form af spøgelsesagtige dyr – svin, hunde, aber eller tigre. Heksene tager ofte skikkelse af smukke, stumme piger, der gør obskone tilnærmelser til unge, vejfarende mænd, der går alene om natten. **Leyakkerne** er imidlertid fremmelige, og man siger, at de nu i deres transformationer foretrækker at anvende mere moderne former, biler og cykler, som uden fører og med pulserende, ligesom åndende, dæk kører ind og ud af templer. Der findes oven i købet **leyakker**, der som flyvemaskiner fejrer hen over tagryggene om natten. Den mest interessante skikkelse på øen er den blodtørstige Rangda, som spiser børn. Rangda er herskeren af den sorte magi og dronning over **leyakkernes** legioner.

En sælsom ceremoni i en nabolandsbys tempel gjorde os bekendt med Rangda. Det var et stykke efter midnat, og skønt dagen for tempelfesten stadig var fjern, sad en mængde mennesker i tempelgården – hovedsageligt kvinder. De havde anbragt sig i en cirkel rundt om en mand, som syntes at være i trance. Ved siden af ham sad den aldrende **pemangku**, tempelpræsten. Han var rolig og koncentreret og overvågede nøje den røgelse, som brændte i et lerkar foran en uhyrlig maske med enorme hugtænder. Det lille samfund havde uheld, og gennem mediet spurgte man nu Rangda, hvad hun forlangte for at lade dem i fred. Natens stilhed, røgelsen, og det svage lys fra petroleumslam-

pen – alt sammen forstærkede det fornemmelsen af, at den frygtedes ånd virkelig var tilstede. Man så meget snart, at oraklet begyndte at røre på sig som i krampetrækninger, at der var fråde om hans mund samtidigt med, at han gjorde sig pinefulde anstrengelser for at tale. Masken var anbragt på oraklets hoved, og præsten lyttede med intens opmærksomhed til den usammenhængende stønnen, som blev gjort endnu svagere på grund af masken. Præsten oversatte med monoton stemme oraklets stønnen som Rangdas ord, der nu havde taget bolig i mediets legeme. Da man havde sammentalt de ofringer, hun forlangte, bebrejdede hun landsbyens indbyggere at have forsømt at give en **tjalonarang** forestilling, det skuespil, hvor hendes triumfer fremstilles. Ved slutningen af ceremonien spillede musikerne, og Rangda dansede; så blev manden ført ud af trancen, og Rangda begav sig åbenbart tilbage til sin bolig på toppen af det højeste bjerg, Gunung Agung.

Med mellemrum så vi Rangda i forskellige, magiske forestillinger; hun blev til stadighed fremstillet som en uhyggelig, gammel kvinde, hvis hvide, nøgne krop havde sorte striber. Sorte pelsringe omkransede hendes lange, hængende bryster, som var realistisk fremstillet af hvide klædesposer fyldt med savsmuld. Hun var helt indhyllet i hvidt hår, som nåede hende til fødderne. Håret lod kun tilskueren se de ophovnede øjne og de snoede hugtænder. Tungen hang ud af munden på hende – en ca. tres centimeter lang læderlap, der var malet rød bortset fra spidsen, som var malet med flammende guld. En flammerække stod op fra hendes hoved. På hænderne havde hun hvide handsker med enorme kløer, og i sin højre hånd holdt hun det hvide klæde – et dødbringende våben – med hvilket hun skjulte sit rædselsvækkende ansigt for de uafvidende ofre.

Rangda-rollen har sin oprindelse i historiske kendsgerninger, som nu er vævet sammen med en fantastisk mytologi. I begyndelsen af det ellefte århundrede blev en balinesisk prins, den store Erlangga, konge af Java. Erlanggas moder var usædvanlig. Hun var javanesisk prinsesse og regerede sammen med sin balinesiske mand. Erlanggas moder blev besat af sort magi og forvistes til skovene. Her samlede hun en skare disciple, **leyakker**, som hun trænede op i de sorte kunster med det formål at ødelægge Erlanggas kongedømme. Dette gjorde hun, fordi ingen – af frygt for moderen – ville gifte sig med hendes smukke datter, Ratna Menggali. Hun hadede sin søn, fordi det engang i fortiden ikke var lykkedes ham at presse sin fader til ikke at tage sig en ny hustru; og hun dræbte nu næsten halvdelen af Erlanggas undersåtter med pest, som blev dem påført af hendes **leyakker**. Selv blev hun overvundet af den hellige mand, Mpu Bharadas, mere kraftfulde magi. Mpu Bharada var Erlanggas lærer. Det er imidlertid kun i legen-

den, Rangda kunne overvindes; balineserne opfører historien om hendes strid med Erlangga i et skuespil, men standser ved det sted, hvor begivenhederne vender sig mod heksen.

Tjalonarang

Det er i en opførelse af **tjalonarang**, Rangda-legenden, at det balinesiske teater når sit yderste i pragt. Den sammenføjer den fine musik og smukke dans i **legongen** med de klassiske opførelsers kunstfærdige scenefrembringelser, skuespilkunst, sang og komiske indhold, hvortil kommer elementer af mystik og spænding. **Tjalonarangen** er ikke en almindelig forestilling, men en magtfuld åndemanen vendt mod **leyakkerne**, al den stund balineserne gennem dramatiseringen af Rangdas triumferende gerninger stiler mod at vinde hendes gode vilje. Forberedelserne til den store opførelse begynder dage i forvejen; det er meget vigtigt, at et papayatræ »af hankøn«, som ikke bærer frugt, først hentes ned fra de vildsomme egne til dansepladsen, fordi et sådant træ er **leyakernes** foretrukne opholdssted. Til Rangda bygger man i den ene ende af pladsen et hus på høje pæle; man kommer til huset ad en høj gangbro. Det omgærdes af spyd, vimpler og parasoller – alt sammen symboler på det ophøjede. Hele dansepladsen dækkes af en trønhimmel af palmeblade og sammenflettede papirflag. Alle de petroleumslamper, som findes i landsbyen, anvendes til at oplyse scenepladsen. Omkring midnat er publikum samlet. Det venter tålmodigt og anvender tiden til at lytte til **tjalonarang** musik, måske den fineste musik på Bali. Musikken spilles af et fuldt besat **legong** orkester, suppleret med store bambus-fløjter. Den gunstigste tid for forestillingen er ved fuldmåne, og ensemblet venter, indtil månen kommer til syne – ud fra de sorte skyer. Tempeltagenes og palmetræernes silhouetter danner en fuldent baggrund for det magiske skuespil. De lange, æteriske rødder af landsbyens banyantræ former et mørkt tæppe af lange følehorn, som strækker sig mod himlen. Forinden har man udført offerhandlinger og holdt råd for ikke at fornærme Rangda og for at vide sig sikker på det kloge i at gennemføre forestillingen.

Forestillingen begynder efter midnat og varer indtil dag gry, når heksen gør sit indtog. Indholdet ligger nærmere vor dramatiske litteratur end noget andet teaterfænomen på Bali. Det beretter om den mytiske strid mellem Rangda og sagnkongen Erlangga. Danseindslag, som udføres af seks små piger, heksens elever, afveksler med komiske optrin, møderne mellem kongens undersåtter og **leyakkerne** og med dramatiske sange, fremført af den prins, som sendes ud for at dræbe Rangda. Hun fremstilles af en gammel skuespiller, der selv har en så sjælden styrke, at han – i sin egen skikkelse – er i stand til at modstå heksens farlige ånd.

Henimod dag gry bliver luften tung af mystik, idet den gamle skuespiller går ind i Rangdas hus for at falde i trance. Der udpeges opsynsmænd, som skal vække alle de børn, der er faldet i søvn, for at ikke deres sårbare sjæle skal lide skade; en præst står rede til at besværgе Rangda, som imod slutningen af skuespillet vil holde sit triumferende indtog. Et flaksende lys ses gennem husets tæpper, og nu og da høres en stønnen fra skuespilleren, når han gennemgår de pinefulde transformationer. I mellemtiden – medens musikken bliver mere og mere voldsom – går prinsen med draget kriss over dansepladsen. Med et udfordrende skrig sætter han hen over broen – lige idet man inde fra huset hører et hyl, som får blodet til at fryse til is i tilskuernes årer. Det er Rangdas stemme. Ganske uventet begynder et

fyrværkeri, anbragt på usynlige snore i træerne, at eksplodere over mængdens hoveder. Publikum er nervespændt til det yderste, idet tæpperne går til side, og den frygtindgydende Rangda kommer til syne. Hun slynger sine forbandelser efter prinsen, som jages på flugt. Den gamle heks stiger ned.

Barong

I kampen om at være den stærkeste har heksen en rival. Det er et fantastisk dyr – en mytisk løve, som kaldes **Barong**. På grund af en gammel strid med Rangda tager han parti for menneskene og udklækker onde planer mod hende, og balineserne hævder, at uden hans hjælp ville menneskeheden blive udslettet. Medens Rangda er kvinde – »den venstre sides magi«, er **barong** »den højre sides magi«, den mandlige. Rangda er natten og mørket, hvorfra sygdom og død udspringer. **Barong** er solen, lyset og medicinen; det ondes modgift.

Ethvert (balinesisk) samfund har et sæt masker og kostumer, der dækker begge karakterer. Disse masker har i sig selv stor magt og opbevares ude af syne på et specielt sted i landsbyens dødstempel. De lægges til side i en kurv, som pakkes ind i et magisk klæde, som de onde vibrationer ikke kan trænge igennem. Kun når masker og klæder er i brug, afdækkes de – i. e. når skuespilleren/mediet er i trance; og da kun under kontrol af en præst. Og selv da sker det ikke, uden at der forinden er foretaget ofringer for at beskytte deltagerne mod ulykker. Som tilfældet er med Rangda, således omgås man også **barong** med stor respekt, og balineserne tiltaler ham med titler som Banaspati Radja, »Junglens Herre«, eller Djero Gede, »Den Store«, snarere end som **barong**, som blot er en art fællesbetegnelse for uhyrer af hans karakter.

Trods sin dæmoniske karakter viser **barong** sig i et trancespil, hvor han sættes til at fjolle rundt og danse, for at tilskuerne skal more sig. Hans kostume er bygget op over en stor ramme, som er dækket af langt hår, der bagtil hænger løst ned som gyldne skæl. En smukt buet guld-hale stikker bagud fra hans høje rumpeparti, og fra halen hænger et kvadratisk spejl ned sammen med en buket fasanfjer og en klynge små klokker, der klemter ved hver bevægelse. Under en høj, gylden krone ser man hans røde maske, for lille til kroppen, med udstående øjne og smækende kæber. **Barongens** kraft er koncentreret i hans skæg, en tot menneskehår udsmykket med blomster. **Barongen** manipuleres af to særligt trænede mænd, som danner henholdsvis dyrets forparti og dets bagparti. Manden foran manipulerer masken med hænderne.

I Pemetjutan begyndte **barong** spillet med en **djauk** opførelse, i. e. en gruppe drenge, som bærer grimasserende, hvide masker. Drengene danser til de kunstfærdige og vanskelige melodier fra et **legong** orkester, der i denne sammenhæng benævnes **bebarongan**. Efter dansen gik de to **barong**-skuespillere ind under kostumet, som med masken dækket af et hvidt klæde lå ubevægeligt på to træstænger. **Barongen** dansede som en kunstig cirkushest, vrikkede med bagpartiet, lagde sig ned, trak sig sammen og ud som en harmonika og snappede med kæberne. Efter dette muntre udtryk af dyre-ånd begyndte han en lang dans, medens han stirrede rundt omkring sig som i forundring over de magiske visioner, der fyldte luften. Han var til stadighed på vagt over for usynlige fjender, blev mere og mere foruroliget og slog tænderne sammen som kastagnetter, efterhånden som musikkens tempo blev mere og mere heftigt. I den fjerneste ende af arenaen begyndte fyrværkeri at eksplodere. Da røgen forsvandt, kom Rangda til

syne. Hun udslyngede forbandelser mod **barongen**, som syntes ydmyget af hendes fornærmelser. Til sidst reagerede han, og de for på hinanden og kæmpede, indtil **barongen** måtte bide i støvet.

I mellemtiden kom en gruppe halvnøgne mænd, som sad på en strå-måtte, i trance. De var **barongens** hjælpere mod Rangda. En præst indviede noget vand ved at dyppe **barongens** skæg i det, og han stænkede det på mændene. De rystede over hele kroppen, som var de grebet af epileptiske anfald. Med blikket naglet til Rangda rejste de sig, drog deres krisser og gik som febrilsk-nervøse robotter frem mod hekser. Rangda ventede dem med sit hvide klæde – hendes våben – klar i den løftede arm. Pludselig løb hun efter dem, men netop i det øjeblik bemærkede en af de præster, der holdt opsyn, noget usædvanligt i hendes opførsel. Og han sagde, at hun ikke havde kontrol med sig selv. Hun blev grebet af en gruppe stærke mænd og ført bort, men ikke før hun havde kastet en trolleformel efter mændene ved med sine udstrakte arme at føre tomfingrene sammen og råbe en forbandelse mod dem.

Kriss-dansen

Forbandelsen vendte mændenes krisser mod dem selv, men **barongens** magi hærdede deres hud så stærk, at selvom de af al kraft førte daggerternes spidser mod deres nøgne bryst, blev de ikke såret. Det var den forklaring, balineserne gav på det forunderlige skue, og det forekom usandsynligt, at det skulle være et trick, så voldsom var den styrke, med hvilken de søgte at stikke knivene i sig selv. Nogle hoppede vildt omkring eller rullede rundt i støvet, idet de pressede krisserne mod deres bryst og græd som børn. På de fleste var der mørke pletter de steder, hvor kniven havde ramt brystet uden at trænge igennem. Men på een mand begyndte blodet at flyde fra brystet. Dette var for dem, der holdt opsyn, signalet til, at manden skulle afvæbnes med magt. Det hævdes, at dansen kun kan udføres uden risiko, hvis man kommer i fuldstændig trance, ellers kan en mand sære sig selv eller skade andre. Der blev holdt meget nøje øje med dem, og hvis een af dem viste tegn på, at bevidstheden var ved at vende tilbage, blev han hurtigt og voldsomt afvæbnet. Besatte, som de er, har de overnaturlige kræfter, og det kræver mange mænd at holde dem nede. Selv efter, at krissen er blevet taget fra dem, danser de videre med udtryksløse øjne og med højre hånd knyttet sammen som om krissens håndtag. For at lede mændene ud af trancen blev de een for een ført derover, hvor **barongen** stod; een sugede blod af brystet fra den sårede og satte en rød blomst i såret. **Pemangkuen** tørrede hver eneste mands ansigt med **barongens** skæg, som var dyppet i indviet vand. Lidt efter lidt kom de sanseløse mænd ud af trancen, helt forstummede. Og de gik bort fra pladsen, som vidste de ikke, hvad der var hændt dem.

Sanghyang

Mod slutningen af det balinesiske år, i de sidste måneder af regntiden, kommer malariaepidemierne og den tropiske feber – på grund af, at de onde ånder og **leyakkerne** på denne årstid har herredømmet; da siges selv jorden at blive syg. Dette er for **leyakkerne** en gunstig tid til at tære på menneskene. Landsbyen er på grund af de onde magters overlegenhed svækket. Hundene samles ved vejskæringerne og huler ved nattetide. Uglerne tuder; de forudsiger død i landsbyen. En mængde ofringer gøres for at formilde de onde ånder, og de milde ånder anråbes om at komme ned til jorden for, gennem et medium, at råde og beskytte samfundet.

En **sanghyang dedari** forestilling er en af de mest effek-

tive måder at mane ånder på; to små piger vælges på grund af deres særlige psykiske muligheder ud af **pemangkuen**, tempelpræsten, blandt alle landsbyens piger. Kor af mænd og kvinder bliver dannet, og træningen begynder. Gennem flere uger går alle hver nat til templet, hvor kvinderne synger traditionelle sange, medens mændene (**ketjak**) synger forunderlige rytmer og harmonier, sammensat af meningsløse stavelser. De danner et rytmeforkudt akkompagnement til den dans, som **sanghyangerne** skal opføre. Lidt efter lidt glider de små piger over i ekstasen, som beforders af de berusende sange, af røgelsen og af **pemangkues** hypnotiske evner. Træningen fortsætter, indtil pigerne er i stand til at falde i dyb trance, og en egentlig forestilling kan blive opført. Det er forbløffende, at skønt pigerne aldrig tidligere har modtaget dansetræning, kan de, så snart de er kommet i trance, danse i en hvilken som helst stilart. For almindelige dansere ville det kræve måneders og års træning. Men balineserne siger, at det er gudinderne, der danser i pigernes legemer.

Når pigerne er rede, føres de til Dødens Tempel, hvor et højt alter er blevet rejst og fyldt med offergaver til Solen. **Pemangkuen** sidder med ansigtet mod alteret foran et kar, hvor tre slags røgelse brænder. De små piger bærer ørenringe af guld, tunge ankelringe af sølv, smykker og ringe. Deres hår hænger løst ned, og de er iført en hvid klædning. De knæler foran alteret på hver side af præsten. I en cirkel rundt om dem sidder de kvindelige sangere, medens mændene står i en gruppe nede bagved. Pigernes smykker tages af dem og lægges i en skål med vand; små røgelseskår anbringes foran hver af pigerne. Efter at præsten har sagt en kort bøn, synger kvinderne:

»Velbehagelig er duften fra røgelsen, duften fra sandeltræet, den duft, der som røg snor sig og cirkler op mod de tre guders hjem. Vi er rensede og kan anråbe nymferne om at stige ned fra himlen. Vi bønfaller Supraba og Tundjung Biru om at komme ned til os, skønt i deres klædninger af guld. De flyver ned fra himlen i spiraler, flyver ned fra nord-øst, hvor de bygger deres hjem ... vore tanker skal som røgen hæve sig mod **dedarien**, som vil stige ned fra himlen ...«

Snart begynder pigerne at døse hen og falder pludseligt i afmagt. Kvinder støtter pigernes kraftsløse legemer og bringer dem til at sidde op. Efter en stund begynder pigerne igen at bevæge sig, som i stærk smerte. De ryster over hele kroppen, vakler fra side til side – hurtigere og hurtigere – deres hoveder bevæger sig rundt, indtil deres løst-hængende hår beskriver en stor cirkel. Fra dette tidspunkt forbliver pigerne med lukkede øjne indtil slutningen af ceremonien, hvor de føres ud af trancen. Med deres bare hænder fejrer de det glødende kul fra røgelseskarrerne, medens de udstøder uartikulerede lyde. Disse formodes at være **mantras**, magiske formler, som mumles af de himmelske væsner, der har bemægtiget sig pigernes legemer. Fra nu af henvender man sig til pigerne som til gudinder. De kvindelige hjælpere fjerner pigernes hvide klædning og erstatte dem med gyldne; taljen bindes stramt i strimler af guldklæde, og hver af pigerne får en jakke, et gyldent kjoleliv og et sølvbælte – i det hele et **legong** kostume. De smykker, der blev lagt i skålen med det hellige vand, tages på igen. De hellige, gyldne, hovedbeklædninger (**gelunggan**) bringes ind på puder dekoreret med friske jasminblomster, og pigerne føres nu frem, så de selv kan tage hovedbeklædningerne på, medens kvinderne besynger hovedtøjets skønhed og de smukke klædninger.

Sanghyangerne begynder med lukkede øjne at danse, akkompagneret af alternerende mandskor, som i en stadigt mere hidsig synkopering synger: – keccak-keccak-keccak ... chak-chakchak-chak ..., og af kvinderne, som synger:



Sanghyang-piger under forberedelse til trance.

»Blomsten **menuk**, som gør mennesket lykkeligt, den hvide blomst, den er – den er – hvid og står i rækker, ligesom stjernerne over os, ligesom konstellationerne, ligesom konstellationen Kartika, som funkler, de funkler, funkler og dør bort, dør bort og forsvinder, forsvinder, forsvinder på grund af månelysen. Lengkik, lengkik, lengkik lyder den melankolske sang fra den ensomme **dasih** fugl, der alene blev ladet tilbage. Oh, hvor den klager! den klager, klager, som græden fra et barn, der skal trøstes og muntres, muntres af **dedariens** dans. Lengkik, lengkik ...«

Sanghyangerne kan pludseligt bevæge sig til et andet tempel eller jage **leyakker** rundt omkring i landsbyen. De bliver fulgt af syngende mænd og kvinder. **Sanghyangerne** må ikke berøre den urene jord uden for templet, og de bliver båret overalt på mændenes skuldre. De standser ved et andet tempel, hvor en dyngede skaller fra kokosnødder brænder midt i tempelgården. **Sanghyangerne** danser uberrørt ind og ud af ilden og spreder med fødderne glødende kul i alle retninger. De tager endog ildbad, idet de med hænderne tager kul op og lader dem falde ned over sig.

Når ilden slukkes, klatrer pigerne op på skuldrene af de to mænd, som går rundt i tempelgården. Pigerne holder

sig fast med benene og danser yndefuldt med overkroppen. De bøjer sig bagud i utrolige vinkler. På denne måde synes de at svæve gennem luften. De temperamentsfulde piger kan pludseligt finde på, at dansen er forbi. De skal så føres ud af trancen med særlige sange. Idet **sanghyangerne** bliver almindelige piger igen, uddeler de som amuletter blomster fra deres hovedbeklædninger, og de stænker indviet vand på mængden.

Ceremonien varer i to eller tre timer, men trods forestillingens intensitet viser de små piger ikke tegn på udmattelse. Den overraskende forklaring, vi får, er, at danserinderne – henrevet af deres egen rytme – bevæger sig i en overnaturlig verden, hvor træthed ikke eksisterer. I den almindelige hverdag er de små piger normale børn. Imidlertid bliver det dem forbudt at krybe under senge, at spise rester fra andre menneskers måltider eller føde fra ofringer. De skal være forfinede i deres adfærd og tale. Deres forældre fritages for landsbyens pligter og æres af det øvrige samfund.

Antonin Artaud og den balinesiske drøm

av LEONARD C. PRONKO

Denne artikkel er hentet fra »The Theater East and West« av Leonard C. Pronko. Gjengitt med tillatelse av »The Regents of the University of California«.
© 1967 The Regents of the University of California.

Et teater som ikke er trolldom, er ikke.
A. Artaud.

En av de viktigste innvirkninger på vesten fra orienten, har indirekte vært gjennom tekstene til den heftige teaterprofeten Antonin Artaud. Hans samlinger av essays, skrevet mellom 1931 og 1937 og publisert som **»Det Dobbelte Teater«**, er av Jean-Louis Barrault blitt kalt »langt det viktigste som er blitt skrevet om teater i det 20. århundre«. Gjennom sine kontakter med Dullin, Barrault, Vilar og den unge generasjon av instruktører og dramatikere, har Artaud utøvet en uvurderlig innflytelse på den retning teatret har hatt i Frankrike – og i andre land – i de siste tyve-tredve år.

Han utgjør dessuten en viktig kile som trenger inn i det området som teatermessig skiller østen fra vesten, da hans kritikk slår ved roten av problemet og konsentrerer seg om to avvikende måter å betrakte teatret på: Den ene psykologisk, periferisk, umetafysisk, intellektuell; den andre religiøs, integrerende, metafysisk og sanselig. Åpningssetningen i hans essay **»Om det balinesiske teater«** er ikke bare en introduksjon, den er et ressumé, en definisjon og et program som krever en tilbakevending til metafysisk tradisjon og totalt teater: »Den første forestilling i Det balinesiske Teater, som rummer dans, sang pantomime og musikk, – og uendelig lite av det vi forstår med psykologisk teater her i Europa, fører teatret tilbake til dets opprinnelige plan, hvor det er selvstendig og fritt skapende i hallusinasjonens og angstens perspektiv«. (1) Gjennom en forestilling som bruker alle teatrets midler, vernet av en respekt for dramaets kvasireligiøse, seremonielle røtter, presenterer det balinesiske teater, hevder Artaud, en overveldende sceneopplevelse som kan kalles »metafysikk-i-funksjon«.

Dette omstendelige essay, hvorav den første fjerdedel kom som anmeldelse i **Nouvelle Revue Française** kort etter at Artaud hadde sett de balinesiske dansere på Colonial Exposition i 1931 i Paris, er, sammen med de to kortere essays **»Østens og Vestens teater«** og **»Metafysikk og Mise en Scène«**, det viktigste vitnesbyrd om Artaud's balinesiske drøm. Men det er hele tiden henvisninger til Bali og til an-

dre asiatiske dramatiske former gjennom alle artikler i **»Det Dobbelte Teater«**. Det begrep som Artaud assosierer med balinesisk dans og drama, preger den generelle estetikken i det teater han gjør seg til talsmann for.

Artauds møte med Bali

Mannen på 35, som sommeren 1931 satt i Pendopo i den hollandske pavillion på Colonial Exposition, var ingen novise i østens kunst og livsform. År av kanskje spredt lesning, en tilbøyelighet til det mystiske og magiske, et engasjement til det indre liv som det høyeste, en fanatisk overbevisning om at vesten var »en hvitkalket grav«, et sted hvor »hunder« og »fordervet tenkning« med forrykende fart kveler ånden – alt dette, parret med det faktum at Antonin Artaud var en frustrert skuespiller og regissør, forberedte ham til den opplevelse som skulle bli kjernen i hans rolle som den største »metafysiker i teatret« i det 20. århundre.

Noen år før åpenbaringen i 1931 var Artaud allerede oppslukt av Østen. I 1922, mens han var skuespiller i Dullins Atelier-Teatret, var Artaud vitne til sin kanskje første forestilling av et orientalsk teater: i Marseille, foran en rekonstruksjon av templer fra Angkor, presenterte en teatergruppe fra Cambodia et program med dansedrama. På denne tid hadde Artaud allerede utforsket området med noe grundighet, og han var overbevist om at veien til gjenfødelse og fornyelse i teatret lå mot Østen. »Teknikken og maskene i det kinesiske og balinesiske teater besatte ham meget tidlig,« påstår Jean Hort, som har skrevet en biografi om ham. »Etter å ha lest en hel del om dem, og husket det meste, snakket han om dem hele tiden«.

I 1922 skrev Artaud til en venn, hvor han entusiastisk beskrev Dullins arbeide: »Dekoren er enda mer stilisert og symbolsk enn på Vieux-Colombier. Hans ideal er de japanske skuespillere som opptre uten rekvisitter.« Og Dullin selv gjenoppfrisket mange år senere for Roger Blin, Artaud's ungdommelige entusiasme for østens teater:

»På den tid jeg ble tiltrukket av teknikken i det orientalske teater, gikk han allerede meget lengre i den retning, og fra et praktisk synspunkt kunne det noen ganger bli farlig. Når han f. eks. spilte forretningsmannens rolle i Pirandello's **Il piacere dell'onestà**, kom han en kveld på scenen med en ansiktsminke inspirert av en liten maske som tjener som modell for kinesiske skuespillere; en symbolsk maske som var noe uaktuell i et moderne stykke«. (2)

I 1924 ble Artaud kjent med Breton, Aragon, Desnos og Vitrac, spiren til den surrealistiske bevegelse, og han ble sammen med dem aktiv i bevegelsen. Den tredje utgaven av deres tidsskrift, **La Révolution surréaliste**, var under

hans ledelse, og de fleste artikler i dette nummer, »et hosianna av hyldet til Orienten og dets verdier«, ble skrevet av Artaud selv, om enn de ble signert av andre av gruppens medlemmer. »Brev til Buddha-skolen« og »Talen til Dalai Lama« legger vekt på både de negative og positive aspekter som surrealistene skulle finne i Østen: På den ene siden en vill, destruktiv makt som forkastet den positivisme, logikk og materialisme de betraktet som typisk for vestens levemåte, og på den andre siden en invitasjon til åndelighet, til enhet, til et indre liv og til en kunst som skulle reflektere dette indre liv. Surrealistene beundret både Buddhas og Attilas Østen. »Vi er deres meget tro tjenere, o store Lama!« roper Artaud. »Gi oss, send oss din åpenbaring i et språk som våre forurenede europeiske hjerter kan forstå, og hvis det er nødvendig, forandre vår ånd, skap for oss en ånd som er rettet oppad mot de perfekte høyder, hvor menneskeånden ikke lenger lider.« (3) Og han oppfordrer Buddha: »Kom, riv ned våre hus«.

Artauds troskap til Østen var sterkere enn hans troskap til surrealistene, og det er unngåelig at en så sterksinnert individualist skulle forlate gruppen – eller bli utstøtt. Han refset dem energisk noen få år senere for deres politiske tilhørsforhold, deres anstrengelse for å skape en sosial revolusjon, deres engasjement i det materielle, hvorimot Artaud mente at den store revolusjon måtte være en åndens revolusjon, en forandring av det han kalte sjelen. Dette er viktig, tror jeg, fordi det understreker hva slags revolusjon han håpet på i teatret. Fysiske forandringer i teatret, i likhet med de i et menneskes liv, kan bare oppstå fra en radikal forandring i den indre tilstand. »For meg«, erklærer Artaud. »var surrealismen aldri mer enn en ny slags magi. Fantasi, drømmer og all den intense frigjøring av det underbevisste, hvis formål er å bringe det som vanligvis er skjult opp til sjelens overflate, må nødvendigvis fremkalle dype forvandlinger i den synlige verden, i de semantiske verdier og symbolismen av hva som er skapt«. (4)

Søken etter magien

I hele sitt liv var Artaud sterkt opptatt av å finne det han beskrev som en magisk kultur. Det var med dette formål han i 1936 reiste til Mexico, hvor han levde blant Tarahumara-indianerne, tok rusmidler som peyote, overvar deres rituelle danser og forsøkte å miste fornemmelsen av selvet i en identitet med det forrevne fjell-landskapet som stemte overens med hans egen indre angst. Man kan bare beklage at Artaud ikke fikk leilighet til å oppdage Balis magiske kultur, som, med sin relativt innviklede beskaffenhet, sin full-

komne integrerte kultur basert på religion, kunne ha tilfredsstilt ham dypere enn den enkle, om enn betagende kultur han fant blant Tarahumaraene.

Bali presenterer et unntak i dagens verden: En sivilisasjon som har eksistert i noen hundre år i kontakt med andre, totalt forskjellige sivilisasjoner, og fremdeles har klart å bevare sin renhet. På grunn av en forbausende åndelig elastisitet kan balineserne motta innflytelse utenfra og oppta den i seg i en så stor grad, at den blir en del av den innfødte balinesiske kultur. Evnen til å ta til seg – og forbli rene – skyldes uten tvil for en stor del harmonien i den balinesiske livsførsel, en harmoni skjendet av deres religion. Ingen andre steder føler man at alle sider ved livet er så sterkt sentrert om et folks religiøse liv. I Bali er det helt umulig å skille det religiøse liv fra det verdslige. Alt man gjør, enten det er arbeide eller lek, enten det gir smerte eller glede, settes i forbindelse med gudene og er faktisk utført for dem. Å danse på Bali, er å danse for gudene; for å behage dem, for å vise dem ens glede over å være balineser, over å ha fått den vakre øya som hjem – eller, ved sykdom og ulykke, å søke gudenes velvilje.

De balinesiske dansere er ikke profesjonelle i den forstand vestens dansere er det. Han er ikke (eller kun i sjeldne tilfeller) helliget dansen alene, for han arbeider som oftest på markene eller i landsbyen. Når turister kjøper en forestilling av landsbyens dansere om dagen, må han holde opp med arbeidet i den tiden, uten vederlag. Pengene som turistene betaler til landsbyen for forestillingen, vil gå i tempelkassen til å betale nye kostymer til danserne, nye instrumenter til gamelanet (gong-orkesteret), eller til vedlikeholdelse av gammelt utstyr. En av de mest forunderlige forvandlinger i hele teaterverdenen finner sted når den ansente, storøyete og heltemodige krigeren som har danset Baris går ut av spilleområdet og, uten å fjerne sminken, siden han ikke har noen, blir en leende skolegutt eller en sjenert bonde. Den balinesiske danser er profesjonell i den forstand som mange av vestens skuespillere ikke er det. Han har brukt mange år med disiplin og trening for å lære sin teknikk, bruken av stemmen, men oftest i fullkommen beherskelse av hele kroppen – en total kontroll av hver muskel i ben, armer og torso, i hodet og i ansiktet.

Dansen som fellesskap

På Bali, kanskje mer enn noen annen kjent kultur, er dansen sentral og organisk i fellesskapets liv. En skulle i virkeligheten si dans og drama, for på Bali innbefatter det ene det andre, og de er ikke benevnt med et fellesnavn. Forestillingen blir bestemt etter den type historie den avspiller

Som i sanskrit og kinesisk drama, det italienske »Commedia dell'arte« og det japanske No-spill, består rollebesetningen i ethvert balinesisk stykke av faste skikkelser – kongen og ministrene, dronningen og hoffdamene, heksen, uhyret, den latterlige rivalen og så videre, og »det kan gå to timer«, sier Beryl de Zoete, »før første-skikkelsene lar et navn falle og dermed antyder at et bestemt stykke er i emning.« Langsomt begynner de spesielle skikkelsene å bli besatt på samme måte som i japanske No-spill, hvor den fremste skuespilleren langsomt begynner å vise tegn til å være noe mer enn en alminnelig bonde eller gravvakt, og bare i stykkets annen halvdel blir helt »besatt« av sin helterolle.

I motsetning til Burma har Bali aldri hatt dramatikere. Et forstyrrende dramatisk geni kunne lett ha kommet til å røre ved balansen mellom alle de rivaliserende formene og gjort definitivt utslag til fordel for det litterære drama. Egentlig virker det mer sannsynlig at det komiske element, klovnene, ikke poeten, til sist vil triumfere, hjulpet av den kjennsgjering at vitsene hans er forståelige, mens

helterollene derimot uttrykker seg med en foreldet dunkelhet. Hvorfor har den balinesiske kultur mer enn noen annen hellet i retning av dansen? Hva har gjort Bali til et »særtillfelle« på samme måte som England er et »særtillfelle« med hensyn til hesteveddeløp og små religiøse sekter? Kanskje Gregory Bateson og Margaret Mead, som begge har studert det balinesiske samfunn av idag, er i stand til å svare på dette spørsmålet med nåtidens uttrykk. Man kunne fristes til, ved å tenke i fortidens vendinger, å forklare balinesisk dans som en overlevning fra en stor hinduistisk dansekultur som, i Indo-China og forskjellige andre steder i Indonesia, ble møtt med fiendskap av buddhismen i Burma og muhammedanismen på Java. I alle fall skylder balinesisk drama India en stor del av emnene. Dette er også meget beleilig for oss, ettersom de hinduistiske epos (**Mahabharata** og **Ramayana**) er lett tilgjengelige i engelske oversettelser. De indiske fortellingene, kjent gjennom javanesiske tegnelser, fikk naturligvis en god del lokal farge i tillegg. Hjemlige legender ble vevet sammen med de indiske, og rene balinesiske navn står side om side med indiske guder og helter.

mer enn den blir bestemt i henhold til overvekten av ord eller av koreografi og danse-bevegelser. Enhver viktig feiring blir ledsaget av danse-dramaer. En feiring er ikke en gang nødvendig, og det er få kvelder en besøkende på Bali ikke kan finne en eller annen form for dans eller drama han kan overvære. Merkelig nok, i et land hvor dans er så alminnelig finnes det ingen form for sosial dansing.

Dansen på Bali er høyt spesialisert, og er det eneste danse-drama, så vidt jeg vet, som bevarer en form for teater så nær opp til ritualer at ingen forestilling er mulig uten at visse religiøse seremonier finner sted først. Allikevel er Bali-teatret på samme tid fjernet tilstrekkelig fra ritualer, slik at det blir sett på som en forestilling, som framvisning eller underholdning. Danse-dramaet betraktet som framvisning er typisk i mer primitive kulturer. Teaterkunsten på Bali kan bli fanget i nøyaktig det øyeblikk en religiøs seremoni forlater sin rent rituelle opprinnelse og blir begynnelsen til hva vi kjenner som teater.

En detaljert beskrivelse av balinesisk dans og drama ville ikke være på sin plass her, spesielt ikke når Beryl de Zoete's utmerkede studie, **Dance and Drama in Bali**, og Miguel Covarrubias' levende introduksjon, **Island of Bali**, beskriver emnet så godt. Disse nevnte verker innehar også en annen verdi for oss; da de er publisert i 1937 og 1938 avspeiler de den tilstand balinesisk dans var i omtrent på den tid Artaud så danserne på Colonial Exposition. Til tross for sin smidighet har balinesisk dans ikke forandret seg særlig meget siden den gang. »Den store og utryddelige charme hos balineserne er at deres tradisjon på samme tid er så sikker og så smidig,« sier Beryl de Zoete. Ved siden af de strenge, tradisjonelle elementene, finner man en kjærlighet til eksperimentering som fører til en utrolig variasjon fra landsby til landsby, så vel som fra år til år i den samme landsby. Danser kommer og går, nye former vokser fram av gamle; utenlandsk innflytelse etterlater sitt spor i innholdet eller dansemåten uten å gi balineserne noen følelse av inkonsekvens.

De balinesiske skuespillere, i likhet med dansens og dramaets skapere, er på en måte anonyme. Det finnes ingen stjerner (et sjeldent eksempel er den verdenskjente Mario, skaperen av Kebyar-dansen). Når danseren kommer på scenen – som på Bali kan være hvor som helst – blir han helt besatt av sin rolle. Selv om han av og til kan danse i timesvis uten å være klar over hvilken skikkelse han framstiller (da historien noen ganger blir bestemt først etter at forestillingen er begynt), tjener han alltid som et uttryksmiddel for dansen. Han uttrykker aldri seg selv. Etter å ha betraktet visse tydelig magiske eller rituelle danser, vil man bli fortalt at en gud eller demon danset gjennom skuespilleren som var helt besatt. Det finnes små piker som uten dansetrening utfører de mest kompliserte danser i en tilstand av trance, noen ganger stående på skuldrene av mannlige deltagere. (5)

»Den andre tanke«

Det er ikke nødvendig å fortelle at Artaud var voldsomt oppmerksom overfor denne trance-tilstand, besettelse eller »den andre tanken« hos de balinesiske danserne. Noen av hans mest uttrykksfulle sider er beskrivelser av de øyeblikk skuespillerne synes å etablere et bånd med en hemmelig høyere kraft:

Her er vi med ett midt i den metafysiske kamp, og det herdete som kommer over kroppen i dens trance, når den stivner midt i den flodbølgen av kosmiske krefter som beleirer den, uttrykkes vidunderlig gjennom deres frenetiske dans, som samtidig er full av stivheter og kanter hvor man plutselig føler at åndens loddrette fall skal begynne.

Som om bølger av meterien, med sine kammer svaiende inn over hverandre, kom ilende fra alle sider av horisonten for å føye seg inn i et uendelig lite kvantum av dirren og trance, – og dekke over angstens tomrom. (6)

En slik bevissthetstilstand spiller en vesentlig rolle for å forstå Artaud's reaksjon på den balinesiske dans, og den magiske kraft den utstråler. Gjennom danseren, som er like meget medium som kunstner, kommer tilskueren i kontakt, selv om utydelig, med en art erfaring hinsides vår daglige fysiske verden. Vi er på en eller annen måte brakt i berøring med det Artaud ville kalle et absolutt. Nettopp dette er teatrets funksjon. Og ikke å beskjeftige seg med smålige ekteskapsbrudd i vår samtid, eller dagens psykologiske og politiske problemer. For Artaud må teatret rette seg mot noe dypere, mer universelt, mer meningsfullt enn svindlere og tåpers verden. Hans visjon er en slags kosmisk tragedie hvor de store temaer som skapelse, fødsel, kaos og ødeleggelse blir avslørt.

I vår nåværende degenererte tilstand, føler Artaud at dette formål bare kan bli fullført gjennom sanseorganene; angrepet mot oss må være fysisk og gjennom sansene. Man har i balinesisk teater inntrykk av at før det blir redusert til logisk språk, til lett oppfattede formler, har dette kosmiske tema selv funnet veien inn i dansernes kropp, og gjennom dem blitt til det Artaud kaller tanker i en ren tilstand. Dansernes bevegelser, deres kostymer, ansiktsuttrykk, hodepryd – alt tjener som et slags symbol. Og som symboler må de være vage, bare antyde veien til en eller annen absolutt virkelighet. Å si at Mallarmé's svane er dikteren, er å ødelegge symbolet, på samme måte som å si at Orpheus er dikteren er å tilintetgjøre myten. Sannheten om myter og symboler må nødvendigvis være dunkel og tve-tydig.

Artaud gjør de samme iakttagelser om teatret. At intelligensen ikke kan fatte disse hemmelige plan spiller ingen rolle:

... det er å forminske dem, og det har ingen interesse og heller ingen mening. Det som betyr noe, er at følelsesapparatet med sikre midler blir satt i stand til å oppfatte finere og med større fordypelse, og det er formålet med magien og med de riter som teatret bare er en refleks av. (7)

Det er ikke forbausende at det balinesiske teater for Artaud synes å være svaret på alle sykdommene i det vestlige drama, for balinesisk danse-drama ligger akkurat på grensen hvor magi og rituale kan finne sin gjenspeiling i teatret.

Språkets udugelighet

En logisk konsekvens av denne tveetydighet, er at språket, som et middel i intellektuell kommunikasjon, har liten funksjon i dramaet. Hvis vi er enige i at formålet med teatret skulle nærme seg formålet med diktingen, som forkynt av de viktigste sombolistene, kan man ikke unngå å tenke over at symbolistenes søken etter det absolutte, førte til avvisning av ordene. For diktingen er en slik avvisning skjebnessvanger. Teatret har andre ressurser, og det var et av Artauds hovedmål å minne oss om at teatret fremfor alt er et fysisk rom som skal fylles. Denne kjensgjerning, som vi synes for lengst å ha glemt, hadde en gunstig virkning, da den ble påminnet i tredivetallet.

I sine mer fanatiske øyeblikk raser Artaud mot språkets udugelighet. Han er villig til å vedgå at ord har sin funksjon i teaterforestillingen; men han påpeker at denne funksjon må bli omdefinert, fordi vi har mistet våre evner til å forestille oss et teater som er adskilt fra litteratur. Språk må, istedenfor å tjene som et uttrykksmiddel for tankene, for befor-

Gamelan orkesteret

Det er naturlig at et slikt bevegelses-geni som balineserne skulle finne sitt uttrykk i den kunstart hvor bevegelsen når sin høyeste form: i musikken. Musikken gjennomstrømmer deres liv i en grad vi knapt nok kan forestille oss, en usammenlignbar og innviklet musikk og likevel så enkel som å trekke luft. Som ethvert annet uttrykk for balinesisk liv, er den lett tilgjengelig og samtidig uuttømmelig med hensyn til interesse og variasjon. Dag og natt vibrerer luften med de gyldne metall-lignende lydene fra **gamelan**'et – orkesteret som er særegent for Java og Bali – som akkompagnerer enten en religiøs seremoni eller en danse- eller dramaforestilling for å feire en eller annen begivenhet av religiøs eller hjemlig art. Her har musikken klart å nå det absolutte og upersonlige med en skjønnhet av form og mønster og en kraft sprunget ut av en rytmisk vitalitet som er både primitiv og munter. Lik alle andre kunstnere i Bali kan musike-

ren ha hvilken som helst rang, alder eller yrke. Øverst i et av de fineste **gamelan**'ene i Bali finner man en sjåfør, som også er komponist med en forvirrende fruktbarhet. Hans fremste kollega er en fem års gutt som for ett eller to år siden pleide å bli båret i seng under sin mors arm. Barna sitter mellom sin fars knær i **gamelan**'et for de kan gå, og de små hendene slår på bekkene og metalltaster eller holder trommestikkene sammen med sin fars hender. Det ser nesten ut som melodien og den kompliserte rytmen går rett inn i kroppen på dem på samme måte som dansens rytme og bevegelser. Det er ikke bare én musikk på Bali; det er en passende musikk til hver anledning, og et passende slags **gamelan**: til fødselsdager, tann-nedfiling, brylluper, kremasjoner, til tempelfester og prosesjoner ned til havet med de hellige bilder, til renselse og bortdriving av sykdom og demoner.

dring av ideer, bli rykket ut av sin »normale« funksjon og tvunget til å uttrykke noe nytt; det vil si,

å tilbakegi det dets muligheter til å frembringe fysisk rystelse, det er å splitte det og fordele det aktivt i rommet, det er å oppfatte intonasjonene på en absolutt og konkret måte og gjengi dem med den makt de kunne ha til å flenge, til virkelig å manifestere noe, det er å vende seg mot språket og dets laveste nyttepregete, for ikke å si ernæringsmessige, utspring, mot dets opprinnelse som jaget dyr, det er endelig å betrakte språket i Besværgelsens bilde. (8)

Gjennom et slikt språk, som får ett nytt nærvær, og gjennom skuespillerens bevegelser, skaper vi en »naturlig diktning«, en »diktning i rommet«, som må være det sanne, sanselige teatrets diktning. En slik bruk av språk kan ikke konsekvent beskjefte seg med ideer. Men Artaud ønsker ikke klare, sammenhengende ideer i teatret, fordi klare ideer »i teatret, som overalt ellers, er døde, ferdige ideer«. Vi skulle heller streve etter et dynamisk, hele tiden foranderlig kunstverk, fra hvis dybde en mening alltid er like ved å bli virkelighet.

En slik metafysisk dimensjon blir antydning på mange plan i den balinesiske dansen: Selve historien, som er hentet fra de store hinduistiske bøkene **Ramayana** og **Mahabharata**, eller fra gamle balinesiske legender; seremonielle og rituelle elementer; trance-tilstanden, som vi allerede har nevnt; temaer av kosmisk kamp, legemliggjort gjennom Barong- og Rangda-dansene; den konstante forandring av skuespillerens ansiktsuttrykk, deres flagrende bevegelser og selv deres kostymer, som Artaud føler på en merkelig måte beslekter dem med resten av naturen, og noen ganger til og med ut over den:

»De er som store insekter fulle av kontureringer og leddelinger, som skal forbinde dem med jeg vet ikke hva for et natur-perspektiv, hvorav de kun framtrer som en løsreven geometri«. (9)

Musikken som ledsager mye av balinesisk dans og drama spiller i seg selv en vesentlig rolle for å tirre vår følsomhet for usynlige krefter. Musikken i gamelanet, hovedsakelig sammensatt av gong-lignende instrumenter, noen ganger klirrende og ertende, nå og da som en voldsom hvirvelvind, suger oss inn i sitt utrolig innviklede mønster, utøver en hypnotisk makt og hensetter både skuespilleren og tilskueren i en trancelignende tilstand. Så intimt er forholdet mellom skuespiller og musiker, at i visse danser er det danseren som dikterer rytmen til gamelanet, og gir dét inntrykk at nettopp hans bevegelser fremskaffer de dempete, metalliske lydene fra gongen eller trommenes skarpe dump. Med sin vanlige lyriske inderlighet beskriver Artaud det på denne måten:

De danser, og disse metafysikere av naturens uorden, som gjengir oss ethvert atom av lyd, ethvert fragmentarisk sanseintrykk nettopp

når det synes parat til å vende tilbake til sitt grunnleggende prinsipp, har klart å skape så perfekte hengsler mellom bevegelse og støy at disse lyder av hule trær, av tonende trommer og tomme instrumenter virker som om det er dansere med hule knokler som frambringer dem med sine lemmer av hult tre. (10)

Hvis det overnaturlige er et kjent landskap for balineseren, kan det samme bli sagt om hans teatererfaring, for teatret finnes over alt. Oftest er det foran en tempelvegg, men det kan like gjerne være en lysning i skogen eller en paviljong som er laget spesielt for kommunemøter. Som elisabethanerne – eller kineserne og japanerne – føler balineserne en virkelig fortrolighet med forestillingen, og kan se den fra hver av tre, kanskje fire sider. Men det klassiske teater i Europa, Kina og Japan har fjernet seg fra sin rituelle begynnelse, og derfor har det her utviklet seg en større følelse av avstand mellom skuespiller og tilskuer. På Bali stimuler barn og voksne sammen på huk, sittende eller stående rundt »scenen« i timevis.

På den ene siden af sceneområdet er gamelanet – som det er mange variasjoner av, bestemt etter hvilken historie eller type av danse-drama som skal bli oppført. I denne sentrale sceneform er det ikke bruk for dekorasjoner, og aldri en synlig antydning til scenskift. Stedsangivelsen blir istedenfor antydning gjennom dialogen, bevegelsen eller ansiktsuttrykket. Det er få rekvisitter; foruten av og til et forheng som danserne kommer inn gjennom, noen få paraplyer, bannere, lanser og vifter. Det blir ikke brukt sminke, bortsett fra pudder og skjønnhetsflekker (som blir brukt både av menn og kvinner), kløvnenes hvite ansikt og visse typemasker. Ansiktsuttrykk og tydelig bruk av kroppen, graden av intensitet, styrke eller mildhet er tilstrekkelig til å forvandle en gammel mann til en ung kriger, eller til en vakker prinsesse. Skikkelsene i balinesisk dans er, på samme måte som i *commedia dell'arte*, faste. Kvinnenenes roller innbefatter den vennlige prinsesse eller dronningen, demonen, kvinnelige biroller (noen ganger ganske maskuline i stilen: rivalen, stemoren), og **tjondongen**, eller kvinnelige hjelpere. Alle disse rollene kan noen ganger spilles av menn. De mannlige rollene – vanligvis som konger, prinser, elskere og demoner – hører til en av to kategorier, **aloes** (forfinet stil), eller **krasa** (grov stil). De mannlige hovedskikkelsene har vanligvis to ledsagere: **pensaren**, en slags seremonimester eller minister som også fungerer som tolk, og enten snakker for hovedfiguren eller gjengir dennes tale på den lokale dialekt; og **kartala**, eller kløvnen, hvis bevegelser og dialog vanligvis er improviserte. Disse to ledsagere er publikums favoritter og løper ofte av gårde med hele spillet, idet de trekker de komiske mellomspill langt ut.

Bruken av bevegelser og gester i balinesisk dans er en innviklet vitenskap, som nøye blir bestemt av tradisjonen.

Kun i få tilfeller brukes **mudras**, et slags tegnspråk fra indisk dans. Hovedsakelig tjener gestene til å mane fram følelser, holdninger og stemninger; De står aldri for spesielle ord, som de gjør i land som er nærmere knyttet til India.

Det er mange slags danser og dramaer på Bali, og mange variasjoner, som går fra helt enkle, primitive trance-danser til de høyt innviklede danse-dramaer. Jeg vil beskrive fem av de mest imponerende forestillingstyper som jeg fikk anledning til å se i løpet av et besøk på Bali i 1964. Av disse ble **Legong** og **Baris** sett av Artaud på Colonial Exposition i 1931, og jeg var heldig nok til å se dem oppført av den samme gruppe – Peliatangamelan – som Artaud så. I det minste et medlem av Exposition-gruppen spiller fremdeles i gamelanet. De andre dansene jeg skal beskrive, er **Ketjak**, **Sanghyang Djaran** og **Barong-spillet**, selv om de ikke ble sett i sin helhet av Artaud. De andre dansene var representert med noen fragmenter i det programmet som han så, og vil hjelpe til å belyse hans reaksjon.

Legong

Den mest abstrakte og overjordiske av alle balinesiske danser, **Legong**, er uten tvil hovedansvarlig for den feilaktige ide, som er vanlig i vesten, at balinesiske dansere er unge piker. Piker av alle aldre framfører visse danser på Bali, men i Legong får kun ikke gifteferdige piker opptre. Det skyldes uten tvil religiøse grunner knyttet til renheten som forbindes med perioden før puberteten, men det er like viktige estetiske grunner. I et land med vakre kvinner, blir bare de vakreste og mest yndige piker plukket ut til de vanskelige Legong forestillingene. De nyter en viss anseelse i deres samfunn og gir det også en viss prestisje ved sin dyktighet.

Bærende høye, pyramideformede kroner av gyldent lær eller slått gull, fint gjennomboret og bearbeidet og bekranset med friske blomster, deres legemer innhyllet i tung silke, stive brokader i gull og lysende magentarød, oppfører vanligvis tre piker historien om kongen av Lasem, som har bortført sin fiendes datter og nå akter å fri til henne. Hun avviser ham, og han bestemmer seg for å gå i krig mot hennes far. Han møter på veien en ulykkesfugl som han kjemper med.

Den balinesiske scene

Man kan si at det ikke finnes noen scene på Bali, eller at scenen er overalt. Ethvert sted hvor man kan danse eller sette opp en forestilling – der er den balinesiske scene. Det kan være landsbygaten, kirkegården, den lille tempelplassen, området utenfor tempelet, gårdsplassen til et balinesisk hus eller yttergården til et palass. Gulvet er den bare jorden, i visse danser dekket med palmematter; taket himlen eller et lutende tre, eller, som ly for sol og regn, et dekke av sammenvevede palmeblad holdt oppe av tynne bambussøyler. Dekoret kan være porthvelvingen til et palass eller et tempel, eller trappetrinnene som fører dit opp; trærne som henger over veggene i landsbygaten som er full av ansikter; og uatskillelig fra vår erindrings bilde av stykket, alle menneskene som står oppstilt langs hver side av danseplassen og bare såvidt lar det bli plass for danserne. Vanligvis er det nakne småbarn der også; med vidåpne munn og drømmende øyne sitter de mellom musikernes knær. Man kan ikke forestille seg en balinesisk forestilling uten disse rader av ansikter, nakne barn som sitter på huk helt foran, småpiker som klynger seg sammen i tett sammenklemt grupper, kvinner i alle aldre, stående gutter og menn. Er mennesker av høy rang tilstede, vil de ta i besittelse en forhøyet plattform midt blant svermen av vanlige tilskuere, og kvinner av høy kaste vil også sitte litt hevet over bakken på stoler, med blomster i håret og sjal over skuldrene.

Så er det lysene fra de små bordene hvor kvinner selger nøtter og kaker, betelblad og drikkevarer, eller hva man måtte ønske for å få natten til å gli behagelig; de forbipasserende med all slags last

Kanskje er »oppføre« et for sterkt ord, for historien om kongen av Lasem blir bare antydning på spinkleste måte. For å kunne forstå hva som skjer, må man kjenne hendelsene på forhånd, for Legong er i så stor grad fjernet fra det fortellende at det nesten er ren dans. Den første danserinnen kommer inn med sprikende fingre, bøyet bakover mot vristen, og uopphørlig skjelvende. Hennes kropp, i den kunsferdige, asymmetriske posisjon, er helt typisk for balinesisk bevegelse. Hun er vanligvis litt eldre enn de to andre pikene. Hun er **tjondongen**, en av prinsessens hoffdamer. Etter at hun har danset et innledende stykke, kommer prinsessen inn. Hun blir danset av de to unge pikene, og denne dobbelte skikkelsen forstyrrer ingen. I visse øyeblikk representerer den ene piken kongen som prøver å fri til den andre. Senere kommer en av danserinnene inn og har vinger over armene – dette er den mest klare, beskrivende del av dansen. Kongen forsvarer seg mot fuglen med en vifte, og senere i slaget mot prinsessens bror.

Legong varierer fra landsby til landsby. De kan bli spilt i sin helhet eller danserne kan ganske enkelt fremføre visse deler. Kjernen i enhver form for Legong er dens ulegemlighet, dens gåtefulle ubestemthet, dens blanding av overjordisk lyshet og charme med de plutselig kraftige delene hvor de unge pikene – åtte eller ti år gamle – kjærlig, drømmende og abstrakt vekker kongens kjærlighet – kongens beslutning om å gå i krig, og hans kamp.

Baris

Lik Legong i formen er Baris, en sermoniell krigsdans. Men den skiller seg fra Legong idet den er en ekstrem, viril dans, som som oftest blir utført av en gutt eller en gruppe menn. Den blir idag vanligvis danset i soloformen, som en høyt abstrahert dans uten fortellende innhold ledsaget av vilt pulserende gamelan-musikk. De kantete, raske og nervøse bevegelsene hos danseren og hans vidåpne øyne, som konstant kaster seg fra side til side, maner fram krigerens årvåkenhet, mens han nærmer seg fienden, forsiktig speidende til alle sider, dirrende av frykt.

Ketjak

Hvis Legong og Baris er høyt raffinerte former for dans, synes Ketjak å tilhøre den mer primitive type. Den berømte

på hodet eller tvers over skuldrene, stopper et øyeblikk for å titte idet de går forbi. Og kuer og geiter og hunder – fremfor alt hunder. De lusker konstant omkring, disse skrubbultne hundene som lever på avfall og restene etter ofringer og for hvem stykkets emne må være av mest livsviktig interesse: på det beror sjansen til å snappe et måltid fra en eller annen scene. Overalt hvor ofringer utgjør en del av handlingen, som i **Barong** eller **Tjalonarang** – enda bedre i en temmelig sjelden forestilling hvor et ekte måltid dekkes utover scenen (men dessverre for hundene også spises opp) – vil det forekomme løse biter av ris å rydde av veien for de hundene som først kommer til skueplassen, og deres knurring og arrige dueller blander seg med klovnenes dialoger eller heksenes klucking.

Scenen er ikke på noen måte noen ukrenkelig helligdom. Frosker hopper rundt dansernes føtter, barn farer i pausene tvers over scenen eller bæres i trygghet dersom en farlig magisk skikkelse skulle komme for nær, en liten gris kan dukke opp mens man venter på kongen. Ingen blir irritert over episoden. Et buksebein må kanskje festes med nåler eller det lange svøpet rundt om en pikedansers kropp bindes opp på nytt midt i dansen – forestillingen fortsetter uten avbrytelser. Verken lyden av samtaler eller fyrverkeri er i stand til å forstyrre den. Når man tenker på et balinesisk stykke husker man prestene og kvinnene som sakte går langsmed tempelplassen ovenfor muren; barna i trærne; en prosisjon lastet med gyldne risbunter, som stopper til forestillingen er over for så å fortsette sin vei inn i dalen eller over elven; skjønnheten i mennesker som stirrer eller dører eller lister seg bort sammen inn i skyggene.

apedansen som alle turister på Bali overværer, blir oppført om natten av en stor gruppe unge menn, som kretser rundt en flammende kandelaber. Deres bare, brune kropp, kun iført et lendelede, glinser i lyset mens de sitter sammenklemt, noen ganger urørlig for så å bøye seg framover og heve sine dirrende hender opp i luften, andre ganger liggende i fanget på personen bak dem mens de hele tiden nynner og synger »chak-a-chak-a-chak«, og lyden hever seg i den mørke natten rundt lyssirklen. Nå og da reiser den halve sirkel seg som en vegg, mens den andre halvdelen faller bakover. Rytmask og magisk synger de unge menn, mens en forteller, eller en av danserne, sakte reiser seg fra deres midte, eller kommer inn i sirklen utenfra. Ved den blafrende ilden, under et tillaget gnistregn, maner fortelleren og danserne fram historien om **Ramayana**, som beskriver hvordan demonkongen av Lauka stjeler Rama's brud; for å gjenvinne henne leier Rama hjelp fra apeguden og hans hær.

Igen, som i Legong, vil en uinnviet være fulikkomment uvitende om at en historie blir oppført. De delene av historien som blir frammanet, varierer med landsbyene og fra år til annet. Noen få unge piker, som oppfører Legong, maner fram den bortførte bruden og hennes følge; en ung mann med blomster i håret representerer kanskje Rama, hvis klovnelignende følgesvenn bærer en grotesk humoristisk maske. Historien er uinteressant, for dramaets innhold i de fleste balinesiske danser er helt forskjellige fra innholdet i de tradisjonelle dramaer i vesten. Den balinesiske tilskueren kunne ikke være mindre interessert i selve historien. Fordi alle historiene er kjente kan hver eneste del av den representere helheten, og det synes å være av ringe interesse for tilskueren hvor historien begynner eller slutter. For balineseren er drama **handling**, bevegelse; de er, påpeker Beryl de Zoete, opptatt »i rytmen, i en generell, ikke spesiell handling«. Drama, tilføyer hun, blir bare meddelt gjennom dansens forhøyete rytme, aldri ved en banal oppstilling av aktualiteter.

Sanghyang-Djaran

Ketjak kommer fra trance-dansens akkompagnement, og inneholder idag all den uhyggelige, magisk hallusinerende utstråling som man forbinder med besettelse og trance. Etter å ha sett Ketjak overvar jeg Sanghyang Djaran, eller heste-trance-dansen i den samme landsby. De samme unge menn i sine lendelede synger akkompagnementet, men denne gang, istedenfor å sirkle rundt en kandelaber, sitter de i to grupper ved hver sin ende av spilleområdet. I midten var det et bål, som var ved å brenne ut da vi ankom. En landsbyboer fikk liv i det. Da glørne flammet opp, spredte han dem over et flatt område på tre eller fire fot i omkrets. Så ankom landsbypresten, som hadde et lite hode gjemt i en hvit manke og en høy hale som raget 6 fot opp i luften bak ham. Når presten var falt i trance, begynte han å trække fram og tilbake gjennom den glødende asken, og sparket til kullet med bare føtter. Når Ketjak-koret sang fra den ene siden, trakk det han nærmere den, for så å bli kalt tilbake gjennom ilden av koret på den andre siden. Her var en ren rituell forestilling som hadde til hensikt å opparbeide god innflytelse hos gudene; Den kunne bare løst bli klassifisert som dans, for det syntes ikke å være noe mønster, ingen koreografi eller stiliserte bevegelser. Hvis dansen hadde vart for lenge, ville den blitt kjedelig, for de artistiske midler var ikke tilstrekkelige til å utøve sin magi på ikke troende. Det var ikke merker etter kull på hans føtter; det ble forklart oss at en gud var kommet ned for å

danse gjennom presten. Det var det guddommelige som hadde sparket gjennom den glødende asken.

Barong

Mostykket til den primitive, rent rituelle Sanghyang Djaran, er det kompliserte **Barong**-spillet **Tjalonarang**, som, lik alle ting på Bali, finnes i et utall av variasjoner. Men i alle dens former, uansett hvor langt de er fjernet fra de rent rituelle, religiøse og magiske elementer, er de fremdeles klare.

Barong-spillet bruker alle former for balinesisk dans og drama: forfinete, rå og maskerte danser; klovneaktige mellomspill, talte og sungne dialoger; og gamelan-akkompagnement. Den mest populære versjon av spillet viser episoder fra kampen mellom den javanesiske kong Erlangga i det ellefte århundre og den fryktelige heksen Rangda, en ond kvinne med stor overnaturlig kraft, som i balinesisk drama blir identifisert med alt som er avskyelig, dødelig og ødeleggende. Rene dansemellomspill og lavkomiske befriende scener alternerer med spendte episoder hvor heksen og hennes følge plyndrer graver, fortærer døde spebarn og forebereder å bringe ulykke til hele Bali, og blir til slutt utfordret av en prins. Spillet klimaks oppstår når Barong, et godgjørende monstrum som står på menneskenes side, men tross det er et monstrum, prøver å drepe Rangda. Når det synes som om Barong begynner å tape, løber hans medhjelpere, en gruppe unge menn fra landsbyen som spesielt er disponert for trance, til for å hjelpe ham. De angriper den avskyelige gamle heksen med sine dolker, men hennes magiske klær beskytter henne. Skuffet faller de i trance, og snur dolkene mot seg selv og forsøker å gjennobore sine egne bryst. Men den gode kraft fra Barong hindrer dem i å skade seg selv. Hvis noen av dem skulle gå amok, står det nok av medhjelpere ved siden av som kan løse dem fra trancen med hellig vann og blomster. Å overvære denne forestilling er som å komme inn i en verden hvor vår rasjonelle, hverdagslige holdning ikke lenger synes å ha noen realitet. Man blir nesten mot sin vilje trukket inn i magien i den store kosmiske kamp som blir kjempet, og blir lokket inn i det ubevisstes tåkeverden med det som ligger bak, som antydning i den voldsomme trance-dansen.

Det interessante er at det ikke blir noen løsning i dette drama. Man føler ikke at Barong overviner Rangda eller at Rangda selv er seirende. Hvis Rangda ble beseiret i spillet, ville hennes ånd i landsbyen kunne bli sint og skade fellesskapet. Det ondes verden må smigres og formildes. Men det er en sunn balanse i den balinesiske verden; så lenge som det finnes nok vennligsinnet magi opplagret i samfunnet, kan sykdom og ødeleggelse bli holdt på avstand.

Teatrets diktning – diktning i rom

Balinesernes magiske verden, hvor man står midtveis mellom demonenes usynlige underverden og gudenes usynlige oververden, og i stadig kontakt med dem begge, som så tydelig uttrykt i dette spesielle spillet, kunne neppe unngå å appellere til Artaud. Programmet han så på Colonial Exposition gav ham generøse prøver på de forskjellige aspekter i balinesisk dansedrama. Det består av ni numre, hvorav to (det første og det femte) tilsynelatende var instrumentale: (1) Gong; (2) Gongdans; (3) Kebyar; (4) Djanjer; (5) Lasem; (6) Legong; (7) Baris; (8) Rakshasa; (9) Barong.

Teatrets diktning – en konkret aktiv tilstedeværelse, en diktning i rom – blir noen ganger sett som sunn gjenspeilet synlighet. Slik diktning, tror Artaud, kan »fascinere og inn-

Balinesernes holdning overfor forestillingen og historien

A se på dans er for balineserne ikke et spørsmål om en så konsentrert oppmerksomhet som hos oss. Det er nærmest en tilstand, en følelse snarere enn en handling. Vi stirrer og stirrer med et tilstrebt alvor som trettet oss ut lenge før dansen er over. Balineseren, lik andre orientaler, trer inn i dansens atmosfære og forblir der som i et velkjent landskap. Selvfølgelig regner han med at de samme skikkelsene som befolker hans tradisjonelle landskap skal dukke opp, på samme måte som vi regner med landemerkene på en velkjent spasertur, eller i det minste ville bli meget forbauset dersom de ikke var på sine vante plasser. Men i likhet med oss på våre kjente turer er han ikke utstrakt av forventning, det tyskerne kaller **Spannung** etter bildet av en spent bue. Hans holdning overfor den forestillingen vi stirrer på med en slik fordypet og utmattende forventning må ligne en god del holdningen til den elegante verden som hadde sine losjer i den italienske opera; oppmerksomme en gang iblant, kritiserer tekniske poenger, morer seg over klovnenes improvisasjoner og aktuelle og lokale vitser, beundrer pene jenter på og utenfor scenen, flirter, snakker med sine venner, og ser så litt igjen.

Et stykkes suksess kommer aldri an på historien. Gode og dårlige historier finnes ikke i større grad enn i våre egne balletter, selv om noen kan være dårlig egnet – eller direkte farlige å sette opp utifra en slags magisk kvalitet de er i besittelse av. I alle fall er historien bare forståelig for de utdannede balinesere – dvs. størsteparten av tilskuerne – i de avsnitt hvor det foredte språket det spilles og synges på blir gjengitt på balinesisk av hoffmannen, som opptrer som fortolker. Skikkelsene, uansett navn, er kledd i overensstemmelse med de tradisjonelle typer de representerer, og den enkelte rolles mulighet for tolkning er meget liten – unntatt for klovnene, som siden uminnelige tider har kunnet glede seg over en nesten ubegrenset frihet på enhver folkelig scene.

Det kan virke underlig på oss at folk kan være fornøyd med å sitte i timesvis uten å ane hva de ser på. Men dette er en helt gal vinkel å betrakte det fra. Vi lytter til historien men vi ser på handlingen.

Balineserne dras inn i rytmen av en generell og ikke en spesiell handling. Om den generelle handlingen er ingen i tvil, for hver og en på den balinesiske scene har sin tradisjonelle stil i klesdrakt og bevegelser. Denne stilen er så dypt rotfestet fra barndommen av i enhver balinesers syn at ethvert avvik slår han som komisk, og en del av **kartalaen's** (underordnet tjener) komikk ligger i at han danser uten dansestil, det vil si nesten tilfeldig, med utiliserte bevegelser kjente fra det alminnelige liv, med knær som ikke er vendt utover, veivende armer og ben, dinglende hode osv. Derimot skal klovnene alltid vise en viss mangel på stil i forhold til rommet. De grove torvkoner (danset av kvinnelige skuespillere), gravere og bønder i all alminnelighet har en tendens til å bevege seg rundt i rask gåsegang eller i prosisjon nærmest som en klasse drillere. En grov skikkelse vil beholde dette stilbrudd selv om han er blitt adlet og har byttet hodekleddet med en storslått hodepynt. Hans oppførsel ved hoffet er i sannhet sørgelig; han berører til og med statsministerens kjole, og kan ikke lære å være underdanig.

Jeg har forestilt meg en vanlig balinesers reaksjon på danse-dramaet. Men naturligvis ser ikke alle balinesere på dans utfra samme standpunkt i større grad enn vi gjør her. De som har greie på detaljene i den meget eksakte dansevitenskap vil legge merke til tusen ting som går den alminnelige mann hus forbi. Men danse-dramaets skjelett er seremoniell oppførsel hvor dansen utgjør en blomstring, og de generelle retningslinjer for seremoniell oppførsel er kjent av alle, på samme måte som reglene for cricketspill er kjent i store trekk av alle tilskuerne på en landsbykamp, om enn fremførelsens fine blomst bare finner gjenklang i noen få kjenneres hjerter. Stemningen har virkelig ganske stor likhet med den i landsbyen på den grønne bane. Alle kjenner hverandre, for det er ens egen landsby; og hver type på scenen er like velkjent, for det er ingen individualisering og ingen kunne muligvis ha egne tanker eller en egen måte å fremstille seg selv på med mindre, som før nevnt, han er en klovn. Hvert trekk er tradisjonelt og hver skikkelse kan kjennes igjen på klesdrakt, bevegelsesmønster og den rekkefølgen de dukker opp i.

fange organene» og »plassere ånden fysisk på sporet til noe annet«. Gong-dansen, antagelig en Kebyar, er et utmerket eksempel på slik synlig diktning. Den er vanligvis framført av en ung mann som sitter i midten av gamelanet. Svært sjelden, om i det hele tatt, reiser han seg opp, men beveger seg rundt i huk-stilling med bøyde ben, som han manipulerer rundt som smidige fjær. Denne dansen viser en nær forbindelse mellom danseren og musikken; danserens bevegelser er i virkeligheten oftest en framvisning av musikken, en projeksjon av hver eneste spissfindighet i dens rytme og melodi gjennom danserens konstant varierte og kontrollerte bevegelser og ansiktsuttrykk. Med Artauds ord viser den hvordan en lyd »har sin ekvivalens i en bevegelse, og, istedenfor å virke som en dekorasjon, et akkompagnement av tanker, bestemmer dens bevegelser, leder den, ødelegger den eller forandrer den fullstendig«.

Den delen av forestillingen som imponerte Artaud mest, var uten tvil sluttnumrene, som begynte med den slående krigsdansen Baris, som, ifølge programmet, fører til Raks-hasa og Barong-dansene. Han iaktar den teatraliske overdådighet som balineserne har vært i stand til, og ikke heltenes indre kamp: en kamp mellom ham og en verden av fantomer som slipper løs all den kosmiske frykts krefter og kaos som lurer bak den ordensmaske vi prøver å påtvinge livet.

Beskrivelsen av sluttansen i programmet viser at det er en variant av Barong-dansen, som er beskrevet tidligere, selvom Barong her er en personifisering av de sorte, demoniske krefter som mer ligner Rangda enn den godgjørende Barong.

Arjuna (helten i **Bharata Yuddha**, det javanesiske diktet som er basert på en episode fra Mahabharata) trekker seg tilbake fra det siviliserte liv for i anger å oppnå retten til å bruke et mirakuløst våpen, som vil tillate ham å overvinne

hans fiender. Shiva vil prøve ham og sender himmelske nymfer for å få ham til å svikte sitt mål. Etter fiaskoen ved denne første fristelse sender Shiva Suprabha, den vakreste nymfen. Men selv ikke hun kan forføre Arjuna. Shiva bestemmer så at han er verdig til å bruke det mirakuløse våpenet. Demonene motsetter seg med all sin styrke Arjuna oppstigen til et rent åndelig liv, og for å bekjempe ham, sender de:

Rakshasa (en demon). Han kan ikke finne Arjuna, så han blir forvandlet til et legendarisk dyr.

Barong, skogens konge, som utfordrer Arjuna til kamp. Arjuna vinner og dreper Barong.

Rangda, enkeheksen, kirkegårdenes jeger, er uten tvil den mest forferdelige av alle balinesiske monstre. Hun har en grotesk hvit maske med forgyldt nese; store, framstående støttenner reiser seg fra hennes munn og over et antall skarpe, glinsende tenner henger en lang hvit og rød tunge, overdekket med små speil og andre dekorasjoner. Hennes hår av hvitt, langt geiteskinn faller i overflod rundt hodet og ned til føttene. På hendene har hun hansker med hårete fingre og lange negler. Foran dingler lange, svingende bryster og pølse-lignende innvoller fra de døde hun har fortært. Hun bærer en magisk hvit kappe som gjør henne usynlig og beskytter henne mot fiendene.

Hennes motstandere i Tjalonarang-spillet, den gode Barong (som kun er en av de mange former dette monstret har) er et enormt vesen som blir håndtert av to menn fra innsiden. Én utgjør bakhaken og den andre fronten. Den sistnevnte håndterer den klaprende kjeven på Barongs lille skarlagensrøde hode, som, til tross for sine gyldne lærdekorasjoner, de strålende, utstående øynene og det sorte skjegget, synes å forsvinne i manken og virker for lite til Barongs store kropp. Halen reiser seg 6 eller 8 fot i luften, og fra dens ytterpunkt henger en bjelle som ringer



Heksen Rangda holder i sine armer kroppen til en av Barongs tilhengere.

ved hvert trinn mens Barong, litt enfoldig, spankulerer rundt om på plassen på en godmodig måte. (Når religion ikke er skilt fra livet kan man tillate seg å bevare dens sans for humor, og man kan le med og av sine guder og demoner).

»Bevegelsens metafysikk«

Gjennom disse skremmende, noen ganger fornøyelige, alltid uttrykksfulle og imponerende mystiske dyr og monstre som er meget meningsfulle og levende for tilskuerne, rammer danse-dramaet på et nivå som ligger under bevisstheten og forårsaker på samme tid en fysisk reaksjon, ikke bare i trancen som ofte følger med Rangdas tilsynekomst, men også i fryktens gru som griper tilskueren og i den spennende makt som et slikt uvirkelig, men dog virkelig syn har på oss. Sansene er innvolvert; mennesket er forvandlet og ikke i stand til å forlate forestillingen som det selv gode individ han var da han kom.

En slik »bevegelsens metafysikk«, i likhet med mye av den moderne diktning, prøver ikke å presentere ideer i en klar, forhåndsbestemt form. Vi venter heller ikke å få en intellektuell underholdning av å finne ut spissfindige meninger med dramaet. Her i det balinesiske drama, som Artaud ville ha det, er vi vitne til et rent drama, gjennomgår vi en opplevelse hvor teatrets mange særegne språk, som også innbefatter de menneskelige tegn, skaper en diktning i rommet og forårsaker vibrasjoner på alle plan. Dette drama skal det ikke snakkes om, skal ikke bli lest eller beskrevet; det er et drama som kun kan bli kjent på den eneste måte et virkelig drama kan bli kjent: gjennom en forestilling.

Med andre ord er teatrets formål objektivt å uttrykke visse hemmelige sannheter – objektivt fordi disse sannheter blir meddelt oss gjennom bilder på scenen, og uten gjennom selve synet er ikke sannheten innlysende. Når danseren slutter å danse, når gamelanet opphører med sin lydlige syndflod, er dramaet forsvunnet, ulikt det drama vi kjenner i vest, som fremdeles eksisterer i teksten selv om det ikke blir framført. Artaud påstår at en skrevet tekst ikke er drama før den blir framført på scenen og på den måte finner sine synlige, fulle dimensjoner. Og selv da er det meste av vestens teater ikke drama for Artaud, fordi det omhandler problemer som ikke skulle angå teatret. Teatret er ikke laget for å løse nutidsmenneskets sosiale og psykologiske konflikter, hevder han, og hvis det primitive teater er en gyldig målestokk for dramaets funksjon, har Artaud rett. Ved å vende tilbake til kildene, vil han søke å finne dramaets magisk-religiøse begynnelse, prøve å gjenfinne »fabelens ånd« som vi har mistet.

Den ideelle skaper

En slik ide med en usynlig, indre virkelighet er typisk for Artaud, og var en av de besettelser han delte med surrealistene. Hans søken i diktning, i drama, i selve livet var for eksistensens fremdeles pulserende sentrum. Det var i denne søken at han utforsket yoga, studerte alkymi og tarok-spillet og reiste til Mexico. Det er dette sentrum som dramaet må åpnebare. For å gjøre dette må dramaet tale teatrets mange språk som appellerer til sansene og for en stor del fornekte ordenes språk, som appellerer til intellektet.

En videre naturlig følge er selvsagt fornektelsen av forfatteren og regissørens overhøyhet. Artaud tror at det ideelle er at skaperen til hele den teatraliske erfaring er iscenesetteren, som ikke bare instruerer, men som også er ansvarlig for teksten – eller rettere scenariet. Degraderingen av tekst, ord og litteratur til en ubetydelig del av teater-

erfaringen, med dens konsekvente avvisning av forfatteren, er i vestlige øyne uten tvil Artauds største kjetteri. Men Artaud tilhører den generasjon som var alt for klar over middelmådigheten i teatret, og som forsøkte en revolusjon, en tilbakevending til kildene, enten gjennom språket som bcsvergelse, eller ved bruk av teatrets totale ressurser som menn som Gaston Baty og Max Reinhardt gjorde seg til talsmenn for. Vi er idag bare begynt å sanke fruktene av denne revolusjon, eller kanskje er vi fremdeles midt inne i den. Denne ytterliggående posisjon Artaud inntar kan hjelpe til å etablere en sunn balanse i en kultur hvor teksten er en gud og hvor de rent teatermessige ressurser er degradert til en annenplass.

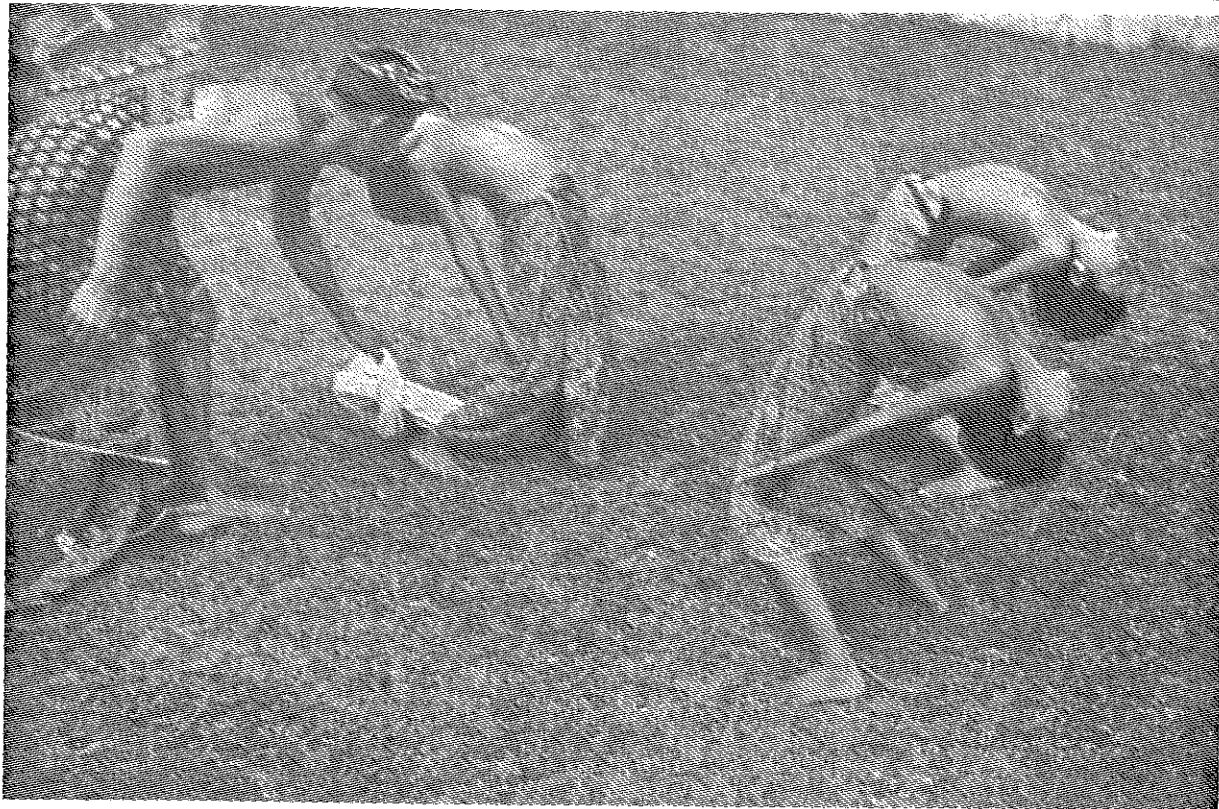
Artaud har opplagt hatt en betydelig innflytelse på dagens teater, hos instruktører som Barrault, og hos så forskjellige dramatikere som Ionesco, Adamov, Genet og Weiss. Det er umulig å lese **Det Dobbelte Teater** uten gang på gang å bli slått av det fruktbare i Artauds ideer om viktigheten av dekorasjoner og rekvisitter som levende gjenstander i stykket, sanseliggjøringen av språket, all den avskyelige og gigantiske synlige prakt og den synlige virkningen av en »grusomhet« som ville rykke oss ut av vår fredsommelighet.

Det kan innvendes at Artaud ser mer i den balinesiske dans enn hva den vanlige balineser gjør. Kritikerens, dikterens og geniets rolle har alltid vært å se det som den vanlige tilskuer ikke kan se, eller ikke er klar over at han ser. Det var Artaud's geni å uttrykke seg gjennom sin magiske diktning (som bærer i seg så mye av dansens og gamelanets blendende ånd), det andre kanskje ofte hadde følt, men aldri hadde vært i stand til å uttrykke.

Ser man på Artauds egen teaterproduksjon – hans scenario og tekst til stykket **The Cenci** – blir man slått av det faktum, at hans eget arbeide ikke på noen måte ligner den teknikk vi assosierer med balinesisk dans. Artaud var ikke så gal at han trodde at en tilkjennegivelse av et utenlandsk temperament, som gradvis hadde utviklet sine egne tradisjoner gjennom århundrene, kunne bli overført stykke for stykke til vestens kultur. Å plassere Rangda eller Barong i et vestlig stykkes sammenheng, å prøve å bruke de samme flagrende bevegelser med fingrene eller øyekastene fra Legong eller Baris, ville høyst sannsynlig være en blindvei. Vårt problem er å finne det tilsvarende til disse åpenbaringer i vårt eget teater. Noen eksempler kan kanskje være den fryktinngytende Signora Pace i **Seks personer søker en forfatter** og Mor Peep i Ionesco's **Le Tueur** eller på et mer overdådig nivå, det fantastiske drømmebildet hos Genet's general, biskop og dommer i **Balkongen** og den fryktelige, høytidelige horen Warda i **Paravangene**. Mange muligheter for utforskning finnes i dette riket, og de kan godt vise seg å lede til en gjenoppdagelse av en del av oss selv, som vårt tradisjonelle teater har blindet oss for.

NOTER

- 1). Artaud, **Det dobbelte teater**, overs.: Klaus Hoffmeyer, Arena Forlag 1967, s. 66.
- 2). Cahiers Renaud-Barrault, nr. 22-23 (Mai 1958) s. 19.
- 3). Artaud Oeuvres Complètes (6. bind: Paris: Gallimard 1956-66), I, 262.
- 4). Ibid. s. 287.
- 5). Se TTT nr. 10.
- 6). Artaud, **Det dobbelte teater**, s. 66.
- 7). Ibid. s. 93.
- 8). Ibid. s. 46.
- 9). Ibid. s. 65.
- 10). Ibid. s. 66.



En eldre danser underviser noen barn.

Danseskoler og undervisning

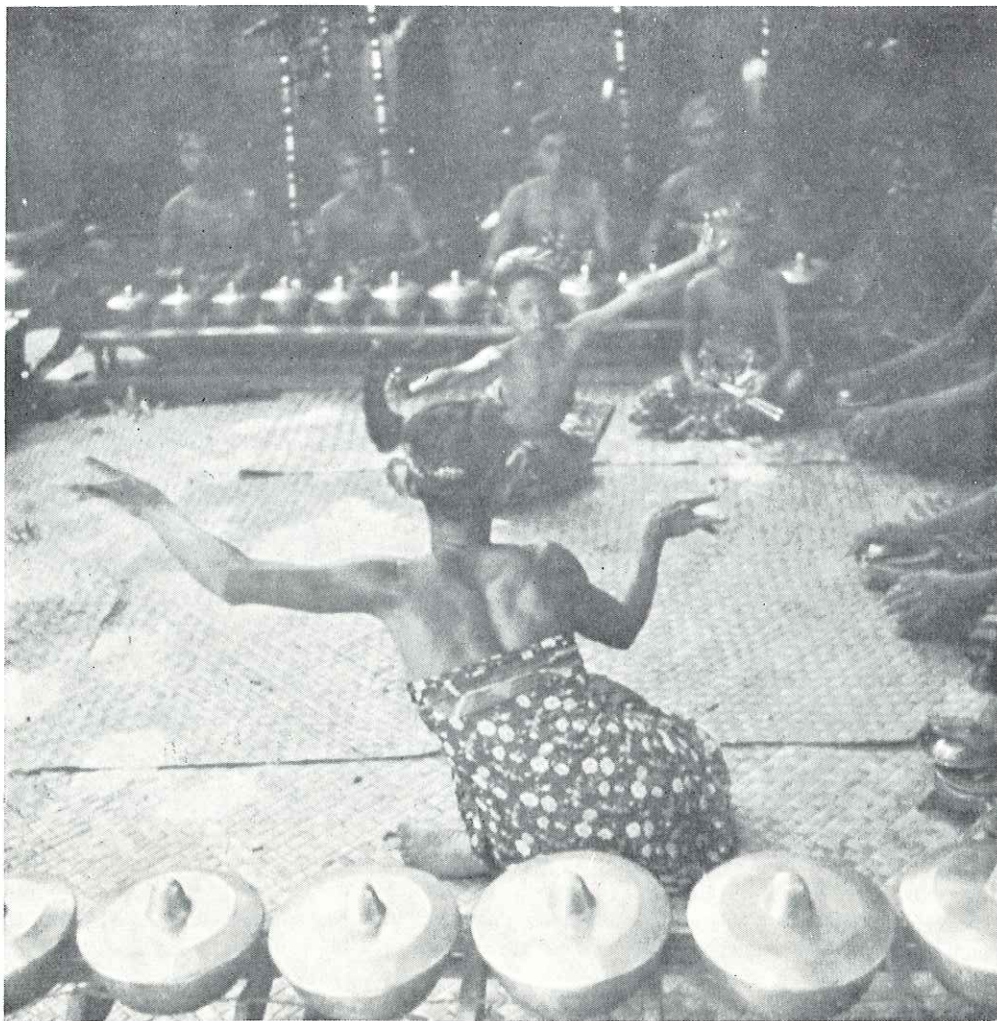
Det ville være en feiltagelse å gå ut fra at enhver landsby på Bali danser hele tiden, eller at det finnes en permanent danseklubb eller **sekaa**. Sykdom eller skiftende mote kan bryte det opp; mangel på penger eller organisasjonstalent likeså. **Gamelan**'ets leder, som også er læreren, kan i så fall bli en omreisende lærer i den tiden han ikke dyrker sine rismarker eller passer hagen og venter på den økonomiske støtten til selv å bygge opp noe nytt. En danseskole er hovedsakelig en tilfeldig gruppe dansere som over med en lærer for en spesiell anledning og blir travelt opptatt i visse perioder av det balinesiske året, når dans er svært på moten.

Redjang og andre tempeldanser læres ved imitasjon og utøves sjelden. Små piker, ikke mange år gamle, er kledd i deres yndige ritual-kjoler og lærer å følge de eldre pikene og kvinnene, etterligner deres trinn og armbevegelser og den sakte gyngingen av kroppen. De små er fylt av intenst alvor, de mellomstore fnisende og sky, de eldre sitt ansvar som modeller bevisst. Ikke-rituelle danser krever langt mer intensiv forberedelse. Undervisningen begynner med utvelgelse. Til en **Legong** for eksempel, velges et antall småpiker hovedsakelig etter utseende, og mange av disse faller fra i tide. En lærer vil bli hentet utenfra dersom dansen nettopp er blitt startet, og vil med små avbrekk undervise barna hele dagen i den korte tiden de går og lærer. **Gamelan**'et kan ikke skilles fra danserne, men det hender at de ikke vil øve med det, men bare benytter trommen og

bekkenet som er **Legong**'s uunnværlige følgesvenner. De forskjellige former for dans tillæres nesten utelukkende ved imitasjon, eleven vil danse etter en eldre danser som er blitt lærer. Det synes nesten umulig at et slikt nettverk av danse-bevegelser noen gang skal kunne huskes, men det er forbausende å se hvor hurtig de finner veien inn i de lange seriene med kompliserte bevegelser. Ingenting forklares, gradvis tilegner man seg dansen, snarere som vi kan forestille oss en dressert hund får sin trening ved å ta imot tegnene fra sin lærer.

Smidighet alene gjør ingen til danser i Bali mer enn i Europa, i virkeligheten enda mindre enn i Europa, hvor forholdet mellom dans og musikk til sammenligning er elementært. Den berømte danseren Rindi får fremdeles høre av sin lærer at han er stiv i skuldrene. Det er den intense musikaliteten som gjør ham til en så fremragende og vakker danser. Det var fascinerende å se Rindi gi en leksjon til en mindre gutt som hadde alt unntatt det vesentlige: å være besatt av rytmen i musikken. »Han kjenner musikken meget godt«, sa Rindi, »men han følger den ikke«, og han gikk frem for å forme sin elevs armer og kropp over en hel frase, i en lang kontinuerlig bevegelse idet han virkeliggjorde den fullkomne melodiske kurven i den annens kropp. Hans eget ansikt forandret seg, hele hans person ble spent og svarende mens han danset gjennom sin elev.

Danselæreren i Bali bruker virkelig **seg selv** som kommunikasjonsmiddel, ikke bare sin instruksjon. Han ånder inn i – inspirerer i bokstaveligste forstand – den kropp han trener.



Den kjente Kebyar-danser Mario under sin undervisning.

»Den andre tanken«

I Bali som andre steder i Østen besettes danseren av sin rolle. Han lar dansen **danse** og fungerer selv bare som formidler av dansen. Hans suksess som danser beror på hans evner til å bli besatt. Men denne danserens sammensmeltning med rollen settes naturligvis ikke i gang direkte eller ved en slags subjektiv inspirasjon. Dans er i Bali en like eksakt vitenskap som på Java eller de andre landene som arvet den Dramatiske Kode (**Natya Shastra**) fra India. Javanesiske dans kan forekomme mer »klassisk« på grunn av dens ekstreme veldisiplinerhet og uendelig fine nyanser og en nesten pedantisk måling av vinkler; **Kathakali**'en fra Malabar kan synes å være i besittelse av et mer presist og mektig uttrykksmiddel i sitt fremdeles levende tegnspråk (**mudras**): dansekunsten er i Bali en like klart avgrenset vitenskap som hver av disse, og minst like veltalende.

Det balinesiske teaters ekstreme upersonlighet virker støtende på noen mennesker, og det er kanskje enda mer slående fordi det er i stand til å uttrykke enhver tenkelig menneskelig holdning. Men det personlige temperament er blitt overført til et annet medium. Noe står mellom det og tilskueren: danserens kropp, så merkelig

formet og forfinet. Denne overgangen til et annet medium, til »den andre tanken« som balineserne kaller det, skjer ganske visst hos enhver stor skuespiller eller danser som vi ville kalle »stor«. Men på Bali, bortsett fra i maske-dramaene, brukes ingen sminke til å omforme skuespillerene. En stygg gammel mann blir til en ung kvinne i hver linje av sin dansende kropp; en stumpneset, kvise ungdom en i høyeste grad elegant og edel helt med en skjønn profil; og dette helt og holdent uten sminke.

Da den store **Kebyar**-danser Mario ble vist sitt eget fotografi i Covarrubias bok, utbrøt han: »Den mannen er en god danser. Hvordan har det seg at jeg aldri har sett ham?« og lo med forbauset glede over å oppdage at det var ham selv; uten tvil fordi han aldri hadde sett sitt eget ansikt når det var blitt formidler for »den andre tanken«.

Japanerne har uttrykket **kokoro-no-oni**, »demon ved hjertet«. Noen ganger føler man virkelig at det ikke er danseren som har overtatt rollen, men demonen som har overtatt danseren. Vi er vitner til en tilstand som i oss enten er helt nedsunket eller bare stiger opp til overflaten i en galnings fantasi.

Tjalonarang

Vi begynner med Tjalonarangs hevn allerede i full sving. Disiplene møtes på kirkegården for å vente på sin mester. **Sisia**'enes (hennes disipler) dans er meget karakteristisk og har en magisk dragning som går sammen med den mystiske musikken om å skape en spent og uhyggelig stemning. Deres omstendelige og høyt stiliserte dans gjengir i den mest forfinede form den ville karakter av deres primitive og voldsomme gester. Det er visse bevegelser som er særegne for denne dansen. En kunstferdig vinkelformet stilling og svinging med armene som ramme for håndleddenes uopphørlige dreininger; en usedvanlig omveistylt fremrykking over gulvet i vide og trange siksakker: lange, eiendommelige stillinger på én fot med armer som feier i en kurve oppover, fulgt av et hurtig trippende trinn til siden.

Forbausende raske eller lange omhyggelige sirkler vekslar med plutselige fall og reisinger, kunstferdige spring til siden, rask tramping med bøyd kne eller hele den utstrakte kroppen på tærne i et øyeblikks flukt. Mest karakteristisk av alt er overkroppen og hodet i dyp bøyning mot jorden som en tung blomst, og en kunstferdig nedadrettet bevegelse med en arm, som om den tegnet opp magiske mønstre i støvet. De fire **Sisia**'er kommer inn alle på en gang eller en etter en, hver rykker frem over dansegulvet langsomt og omstendelig. Den andre i hvert par gjentar mønsteret og rytmen til den første, denne snur seg for å møte sin partner og danser med ansiktet vendt mot henne med nøyaktig avbalanserte bevegelser. De buer og bøyer seg unisont, noen ganger rygg mot rygg og synes å slå ned på aksentene med armene, mens de hele tiden bytter fra den ene foten til den andre.

Lang tid forløper mellom den første **Sisia**'s ankomst og deres fornedede besvergelsesdans rundt papaya-treet. Men hvis de er gode dansere, og blant **Sisia**'erne finner man noen av Balis mest fortryllende pike-dansere, blir man alltid på nytt betatt av deres intrikate mønstre og den forbløffende fine overensstemmelsen mellom **gamelan**'et og danserens rytme – hvert lem er et eget instrument med egne melodiske og rytmiske uttrykk. Hodene beveger seg fra side til side med en slik letthet at de virker flakkende som lysdråper, lynhurtige øyekast kaster aksenter inn i **gamelan**'ets rytme, hals, håndledd, fingre, skuldre og hofter vever sitt atskilte mønster på den lange jevne linjen til den langsomt dreierende kroppen, inntil alt farer sammen inn i én konsentrert, levende bevegelse som fremhever hver linje og muskel i kroppen.

Sisia'enes dans kan bli fulgt av eller kombinert med en dans av Ratna Menggali eller en annen av Tjalonarangs fremste disipler. Så dukker hun selv opp, en gammel dame som humper rundt på en stokk, i hvit turban og tykt vevet sjal. Hun hilser av sine **Sisia**'er med overnaturlige klagende stemmer i høyttønnende ujevn rytme. Dette resulterer i en besynderlig murring, deilig men ubeskrivelig. Noen ganger danser de mens de snakker, noen ganger sitter de sammen på bakken.

Heksen humper fremover, griper stokken med begge hender og fremfører en krampaktig, gammel kvinnes dans, tar ett trinn med den andre foten trukket opp, bøyer seg fremover med stiv hals og rygg, beveger seg i halvsirkler med kunstferdige støtvisse bevegelser. Hun vakler frem og tilbake, stirrer uklart omkring seg og griper sjaltet over brystet. Sakte beveger hun seg i sik-sak oppover scenen, til de dirrende trommene og fløyten. **Sisia**'ene kneler gyngende foran henne mens hun henvender seg til dem og med en merkelig pirrende stemme bebreider dem at de ikke har brakt mer ondt til landet. Idet hun klynger seg til papaya-treet, bøyer hun seg over dem etter tur og tiltaler dem ved navn; så beveger hun seg smertefullt i siksak oppover scenen og klatrer opp på broen til sitt lille hus. Det er på dette tidspunktet at **Sisia**'ene fjerner de hvite turbanene og hurtig forsvinner til nye ødeleggesverk. Hodekledets fall kan muligens symbolisere deres omforming til dyr slik det blir fortalt i enkelte versjoner av historien.

I den neste scenen blir vi vist resultatene av deres gjerning. En landsbyboer kommer inn i vill forferdelse: han har sett **Leyaker**. Han følges av en komisk tjener og hans gamle gravide kone som har store vansker med å sette kurven sin ned på bakken. En **ballan** (heksedoktor) blir tilkalt, men en forferdelig **leyak** i en maske med støttenger og en stor hesteman, usynlig for alle skuespillere, sniker seg opp til den gravide kvinnen, forflytter medisinkurven og forårsaker alminnelig forvirring. En farseaktig fødselsscene utspilles under papaya-treet, groteskt malte gravere kommer inn og graver en grav for det dødfødte barnet. Med høylydte klagemål beskylder de hverandre etter tur for streker utført av de mer ertelystne **leyak**'er som lusker omkring i fantastiske forkledninger, stjeler ofre, snapper vekk liket og krangler over det. Denne scenen blir alltid forlenget på ubestemt tid og er aldri for lang for tilskuerne som ruller seg på bakken av munterhet og tilføyer sin høylydte latter til den babelske forvirringen på scenen. Deres fryd blandes med ekte redsel, og barna blir grepet og brakt i trygghet for de grådige **leyak**'ene. Man kunne mangedoble beskrivelsene av slike scener, som ustanselig går igjen også i Barong-forestillingene. Noen ganger følges en **leyak** av en liten naken gutt som har hvitsminket ansikt og hale og spiller med vidunderlig opplagthet, sniker rundt, klyper de ramte og utfører alle former for uskikkelige og elementært groteske handlinger.



Rangda med et offer i sine hender.

Gradvis tømmes scenen for denne bråkete besetningen, og kong Erlanggas ambassadør blir meldt av hans livvakt. Han kommer inn i stor skarlagan og gull-prakt og med feiende, truende gester. Han danser meget utfordrende, slår om seg med armene og inntar stolte positurer til en munter triumferende melodi. Han brøler som en løve og svaier fra side til side mens han rykker pompøst frem på scenen. Han sender sin livvakt opp for å spionere på heksens hus. Dette gjør de med en fornøylig blanding av frykt og praleri idet de paroderer sin herre. Til fløyte-toner og gjentatte bløte slag på gongongen rykker han så frem i egen person, og etter mange skinnangrep og tilbaketrekninger springer han opp trappene, mens bladet på hans kris (malayisk dolk) lyner i den oppstrakte hånden. På dette tidspunkt braker det ofte løs med fyrverkeri for å annonsere en overnaturlig tilsynekomst.

Etter et forferdelig slagsmål inne i hytten drar han ut den hylende heksen, nå kledt som Rangda med maske, lange negler og magisk klede. De slåss nedover trappetrinnene, de sammenføyete kroppene svinger frem og tilbake til **gamelan**'ets øredøvende akkompagnement. Han stikker henne med sin magiske kris om og om igjen; fremdeles er det magiske kledet hun bærer sterkest. Etter en tordnende kamp blir hun forlatt seiersrik men rystet under papaya-treet. Dette er forestillingens kritiske punkt. Stykket ender sedvanligvis med Rangdas triumfdans, fulgt av en fredelig samtale med **Sisla**'ene under papaya-treet.

Men noen ganger, hvis atmosfæren er ladet med magi, kan hun på dette tidspunkt falle i trance. Da griper hun en kris, spidder en tromme i **gamelan**'et og stikker seg selv. Hun kan bryte seg bort fra dansegulvet og løpe amok i landsbyen mens de redsselsslagne innbyggerne klatrer opp i trærne og lukker seg inne i husene. Man måtte hente en prest og ofre for å tvinge henne tilbake til danseplassen. Men vanligvis når hun begynner å bli ustyrlig vil man overmanne henne og føre henne til sin hytte. Uten tvil har alle et hemmelig håp om en sensasjonell avslutning, på samme måte som vi elsker å gyse over en skrekkehistorie.

Hennes endelige død blir aldri vist av frykt for landsbyheksenes hevsn; for dette stykket, lik Barong, virker som en slags symbolsk åndemaning. Den periodiske forestillingen er en utfordring til deres overherredømme, en påminnelse om at det finnes noe som holder balansen mot deres onde magi.

Historien om Tjalonarang og særlig den siste episoden av hennes liv, som forestillingen er basert på, omhandler halvt historiske hendelser på Java hvor Tjalonarang selv imidlertid er helt ukjent. Kong Erlangga, under hvis styre hun levde, ble født på Bali i det ellefte århundre og ble etter en begivenhetsrik barndom en av Javas største konger. Han forlot sitt kongedømme da hans makt var på det høyeste og trakk seg tilbake til en eneboerhytte. Den balinesiske scene-versjon, som det spilles i skyggespill eller dansedrama, er som følger:

Det var en enke fra Dirah ved navn Tjalonarang. Hun hadde en datter, Ratna Menggali. Til tross for at piken var kjent over hele landet for sin skjønnhet torde ingen å gifte seg med henne fordi moren mistenktes for hekseri. Tjalonarang var meget sint og ofret til Durga som til slutt ga henne lov til å ødelegge landet. Allerede neste dag brøt det ut en farsott som drepte høy og lav, og mistanken falt på Tjalonarang fordi hun aldri holdt opp med å danse ved veikryssene. Erlangga sendte mange soldater opp til huset hennes, men ilden fra hennes munn, øyne, og nesebor brente dem opp. Tjalonarang kalte sine disipler sammen på kirkegården under skygen av et stort banantree, og ropte: «Slå på trommene og la oss danse en etter en.»

Så fordelte Tjalonarang verdenshjornene på sine disipler, selv satt hun i midten. Hun fant et lik og pustet liv i det. Det åpnet øynene og takket henne for å ha brakt det tilbake til livet igjen: «Løs meg fra treet så jeg kan vise min takknemlighet». Men hun trengte bare friskt blod til en ofring til Durga og skar straks hodet av.

Farsotten spredde seg inntil alle landsbyene var lagt øde, og folk som flyktet på landeveiene ble drept av **leyak**'er. Etter råd fra

prestene rådførte kong Erlangga seg med Mpoe Bharadah, den store asketen fra Lemah Toelis som var berømt over hele verden for sine magiske evner. Han sendte sin sønn Bahoela for å gifte seg med Ratna Menggali og få tak i hennes mors hemmelighet. En dag sa han til sin kone: «Si meg, kjære skatt, hva er det mor gjør når hun går ute hver natt?» «Mor lager magi for å ødelegge landet. Det er derfor så mange folk ligger døde på markene og så mange hus står tomme.» «Men si meg», sa han, «hvordan får mor sin kunnskap?» Hun fortalte ham at det sto i en gammel bok, et arvestykke. Da tvang han henne til å gi ham boken til gjennomlesning. Mens hun var opptatt i huset fløy han til sin far med den. Bharadah leste den fra ende til annen og lærte den utenat. Læren var god, men Tjalonarang hadde snudd det hele til ondskap ved å gjøre alt mot venstre istedenfor mot høyre. Så dro han sammen med Bahoela til de hjemsoekte landsbyene; gatene var helt forlatte og det grodde gress på dem. Hunder hylte ved likene og kråker kraket i trærne. Han helbredet de syke og vekket liv i de kroppene som ennå ikke var råtne.

Tjalonarang ofret i **Poera Dalem**'et. Durga hadde varslet henne om at hennes ende var nær. Så kom disiplene med nyheten om Bharadahs ankomst. Hun gikk ut for å ønske ham velkommen, og bønnfalt ham om å veilede henne i god levned. Han lovet dette, men sa at bare døden kunne fri henne fra byrden av alle hennes synder. Tjalonarang sa: «Er min synd virkelig så stor? Ha medlidenhet med meg, hellige mann, og sett meg fri!»

Men han sa: «Jeg kan ikke frelse deg unntatt ved døden». Da ble hun sint, og skrek: «Hva nytte har jeg av deg hvis du ikke kan frelse meg? Jeg vil drepe deg med min magi, hellige Bharadah!» Så begynte Tjalonarang å danse, med håret hengende løst nedover og utspilte øyne. Og mens hun danset sa hun: «Jeg vil drepe deg, hellige Bharadah, sånn som jeg nå dreper dette store banantreet». Og øyeblikkelig brant treet til aske ved Tjalonarangs sterke blikk. Og Bharadah sa: «Du kan drepe, men kan du vekke til live igjen?» Og hun prøvde forgjeves. Men han satte med en **mantra**-formel treet på plass. Da utfordret helgenen henne til å komme frem med all sin magi: «For selv da», sa han, «klarar du ikke å sære meg». Ild sprutet ut av øynene, ørene, munnen og neseborene på henne; flammer ble sylget mot helgenens kropp, men han forble like uskadd.

Så dreper Bharadah henne med en trylleformel. Men han hadde glemt å gi henne syndforlatelse slik at han er nødt til å bringe henne tilbake til livet igjen for å motta den. Til slutt er hun skikket til å dø. Hun slutter fred med Bharadah, bøyer seg for ham og blir vist stien opp til himmelen.

Tjalonarang blir ofte fremført i sykdomstider og på visse dager av magisk betydning. Men dens forestillinger er ikke uten risiko, for det magiske innholdet kan være kilde til fare såvel som beskyttelse. Denne frykten knytter seg enda mer til skyggespill-versjonen av samme historie; for **Wajang Koelit** har, på grunn av dets betydelige alder og forbindelse med forfedredyrkingen, en høy grad av magisk kraft. Man finner ofte at en slik forestilling ikke kan gis utenfor sin egen landsby på grunn av den frykt den vekker. Å sette så mye magi i bevegelse, selv gjennom skyggenes medium, er å utfordre skjebnen. Meget spesielle og kostbare tilbud må gis, men selv penger kan ikke alltid overvinne dukkeleiderens ulyst.

Tjalonarang spilles alltid ved nattetider, når den magiske virkning er sterkest. Det skulle nå høydepunktet omkring midnatt. Vanligvis blir den gitt på et åpent sted i nærheten av kirkegården, helst utenfor **Poera Dalem**'et eller et annet tempel. Forestillingsplassen er stor og lang, med noen få banantrær stukket i bakken hele veien rundt. I midten står et eller to papaya-trær, som i forestillingen er møtestedet for Tjalonarang og hennes disipler. I den motsatte ende av skuespillernes inngang står det et lite bambushus høyt hevet over bakken. En bambusbro smykket med blader fører opp til det. En stor paraply er stukket i jorden på hver side. Dette er heksens hus. To store fakler laget av bambusbunter står på hver side av skuespillernes inngang og kokosnøttlampes er fordelt langs bakken med visse mellomrom. Det spilles spesiell musikk av en bløt og drømmeaktig karakter. Den merkelige klaging fra fløyte og **rebab** gir den rette overnaturlige stemning.

Barong

Vi har sett at all dans i Bali har en religiøs bakgrunn, enten det nå er ofring, fremvisning eller andemaning. Vanligvis er det faktisk en kombinasjon av alt dette; men sistnevnte spiller en så viktig rolle at det er helt vesentlig å forstå noe om den balinesiske frykt for onde ånder og trang til å formilde dem.

Balineserne, som er umåtelig og stadig opptatt av sine forgudede forfedre, er minst like opptatt av ånder i naturen og de magiske kreftene han deler verden med og som kan forstyrre hans helse og sjelefred dersom deres ønsker ikke blir oppfylt. Den balinesiske mann er aldri redd for å innrømme at han er redd. Det er ting man skal frykte, og å være overmodig med hensyn til dette er ikke styrke men dumhet. Du blir ikke kvitt det onde ved å late som det ikke eksisterer; gi det det offer du har grunn til å tro det vil verdsette, gi det et hvilested og det er gode sjanser for at det forblir der. Godt og ondt løper som to tråder side om side; du kan ikke trekke ut den ene uten å forstyrre mønsteret. Det finnes selvfølgelig livsfarlige ting som må ryddes av veien, men den balinesiske bøddel ber den mann han må drepe om tilgivelse, for det finnes ikke fiendskap mellom hans sjel og den kriminelles. På samme måte vil balineseren be dyret han dreper som offer eller mat om tilgivelse; selv er han bare et redskap for tingenes orden.

All sykdom og menneskelige ulykker settes i forbindelse med en direkte innblanding av onde ånder som har funnet god grobunn for sitt arbeid. En balineser vil alltid unngå steder med sykdom eller ulykker, fordi et sykt eller døende menneske vil ha en tilbøyelighet til å suge til seg kraft fra sine omgivelser, og det er uklokt å trenge inn på området til den usynlige skikkelsen som har forårsaket ulykken og forstyrret livets likevekt.

Onde ånder hører derfor til tingenes orden, og må formildes med bestemte ofre. Landsbypresten og trollmannen vet alt om disse, for det finnes en mengde tradisjonell litteratur helliget den slags fenomener.

Men det finnes noe som er umiddelbart farligere og mer fryktet; de lumske gjerninger utført av mennesker som har tilegnet seg evnen til å skape seg om til dyr for å spre ondte blant menneskene. Disse, som vi har sett, kalles **leyak**'er, og det finnes antagelig ikke den mann, den kvinn eller det barn i Bali som ikke kunne peke på flere i sin egen landsby. Han ville ikke tørre nevne dem ved navn av frykt for å pådra seg deres vrede, men kjenner og kan fremstille klart bevis på deres magiske virksomhet. Det finnes knapt nok noen som ikke har sett en **leyak**; for oss ville det fortone seg som et husdyr, men den uhyrlige farten en ku løp vekk med eller noe i fremgangsmanen til en hvit høne ville avsløre dem som **leyak** i balinesiske øyne. Visse tegn avslører en person som utøver magi: Manglende grop i overleppen, et opp-ned inntrykk av øyet, at det er umulig å se personen du snakker til rett i ansiktet. Det er ved mørkets frembrudd at **leyak**'en hjem søker kirkegården i et dyrs skikkelse – som apekatt, hund, gris, villsvin, hest eller tiger – og gjør sine sorte krefter gjeldende. En normal sunn person trenger ikke å frykte **leyak**'ene noe særlig. Det er når den fysiske motstandskraften er svekket at de har makt til å ødelegge og drepe – i alle slags sykdommer og særlig i det øyeblikk et barn blir født, når en kvinne gir fra seg en usedvanlig mengde livskraft.

I Bali, som i mange andre deler av verden, er kirkegården den magiske aktivitetens sentrum. De døde er **leyak**'enes yndlingsleketøy, og særlig ufødte barn i magen på døde kvinner. Det er på kirkegården heksenes masker blir satt ut for på nytt å lades opp med magisk kraft, og skueplassen for Balis to store heksedramaer, **Tjalonarang** og **Barong** er lagt til kirkegården. **Poera Dalem**'et spiller også en uhyre viktig rolle i balinesisk liv. Det ligger i enden av landsbyen lengst vekk fra fjellet Goenoeng Agoeng, hvor forfedrene lever og som hver landsby er rettet mot.

Selv om balineserne er fryktsomt innstilte overfor kirkegårder om natten på grunn av alt som kan skje der, og også litt overfor de døde, er det ikke noe dystert i deres holdning til døden. En kremasjon er en uhyre munter scene, og hver gang en kirkegårds-scene settes opp er det alltid i form av farse. Den mest stormende muntre scene innen balinesisk teater er der hvor en gravid kvinne, spilt med stor virkelighetssans av en mann eller gutt, gir en for tidlig fødsel til et dødt barn på kirkegården og får det stjålet av **leyak**'er. Det kan være et element av provokasjon i den hysteriske muntherheten ved balinesiske kremasjoner, en slags utfordring til døden. Kanskje er bråket hovedsaklig for å skremme vekk **boeta**'er, og manøvrene med kremasjonstårnet et forsøk på å villede dem etter som de bare kan se rett frem; eller det kan være et utbrudd av temmelig makabert godt humør. Sikkert er det at det virker til å jage bort dysterheten fra en begravelse.

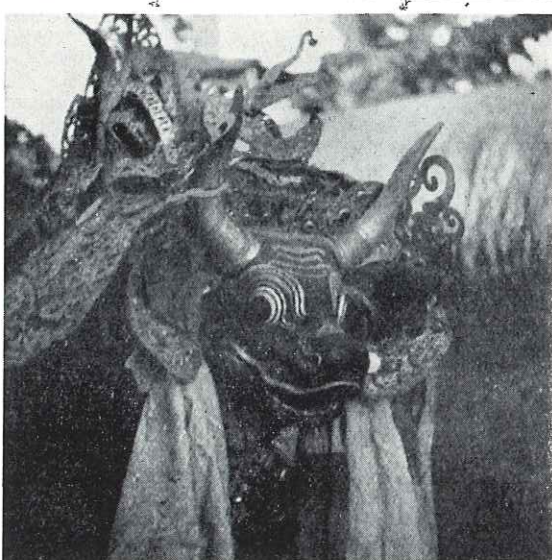
Barong-forestillingen er et annet eksempel på umuligheten av å betrakte noen danseform på Bali som atskilt fra dens sosiale og religiøse betydning. Selvfølgelig er det mulig å iakttå det mytiske uhyret Barong danse på veiene eller i templet i full utrustning med forgyllt lær og smilende maske, og beundre dets behendige og fascinerende dansetrinn uten å innse at hans flotte kappe dekker over et forvirrende antall rolleforestillinger, eller at denne fornyelige fremtoningen er et filosofisk symbol. For Barong er på samme tid den mest velkjente og den mest dunkle figur i balinesisk dansedrama, den mest konkrete og den mest uforståelige, den mest typisk balinesiske og den mest universelle.

Barong er et mytisk uhyre med en lang, hengende kropp bygget på et skelett av bambus og strønger som er dekket med forskjellige slags materialer, alt avhengig av dyremasken det har på. Barong-masker fremdeles i bruk er: **Matjan** – tiger; **Bangkal** – villsvin; **Gadjah** – elefant; **Singa** – løve; **Lemboe** – ku.

Barongs kappe er rikt behengt med gullpynt og perforert lær, smykket med små runde glimmerplater som glitrer blant hans fantastiske krummete og virvlende ornamenter. Han har en høyt buet hale likeledes dekket med utskåret og forgyllt lær, hvorfra det dingler et belte og påfuglfjær, et lite firkantet spill, og en bjelle som ringler mens han danser. Hodet hans er en enorm konstruksjon av perforerte lærornamenter, demon-hoder og bølgende gyldne blomster, alt glitrende og smykket med de samme glimmerplater fantastisk formet i barokke buer – en miniatyrby av fjelltopper, spir og tårn. Sentrum for alt dette er en overdådig hodeprakt.

På det enkle hodet til deres mest elskede dyr har de bygget denne strålende og ærefulle konstruksjonen. En forholdsvis liten maske av polert skarlagens-rødt tre, med utstående øyne og hoggtann-kjever som klapper når de er i bevegelse, holdes av danseren; dens små årvåke ører er rammet inn i en bredvinget tiara laget av det samme perforerte læret. Kjempe gull-epauletter klynger seg til skuldrene hans og henger ned som store elefantører hver gang Barong bøyer hodet. Fra haken henger det et svart skjegg av menneskehår vevet sammen med jasminblomster, og det er i dette skjegget kjernen av hans magiske kraft har sete. Når han blir tilkalt for å redde en landsby fra en epidemi, klasker han kjevene sammen over det vannet en prest holder frem for ham i et koksnøtt-skall og dypper enden av skjegget ned i. Dette nå hellige vann har helbredende krefter. Kvinner og barn tigger noen ganger om å få et av de hellige skjegghårene, og bærer det rundt hånledet som beskyttelse. Det er Barongs skjegg som omsider bringer »kris-danserne« ut av tranen på slutten av en Barong-forestilling, og i én landsby er en neddypping av Barongs skjegg også en del av deres innledende forberedelser til angrepet på Rangda.

Barong levendegjøres av to menn, den ene utgjør for-, den andre bakbeina. Det er en spesiell kunst å kunne bevege Barong, og når



Fire hovedmasker på Barong: Matjan – tiger; Gadiah – elefant; Bangkal – villsvin; Lemboe – ku.

masken er særlig **tenget** (magisk kraftfull) mottar danserne spesiell velsignelse. Begge danserne bærer bukser, vanligvis med vannrette, røde, sorte og hvite striper som det noen ganger er festet litt hår til.

Det er et usedvanlig bredt spekter av uttrykk en musikalsk begavet og oppfinnsom danser kan finne innenfor grensene av Barongs dans. Det er fordanserens oppgave å angi tempo og rytme på Barongs utfoldelse i rommet. Annen-danseren må følge lederens skritt etter følelse. Av og til får han Barongs pels til å ryste som om den var i ferd med å riste av seg noen fluer, og han legger til alle de bakbeins-bevegelser hans fantasi måtte tilsi. Når Barong snur seg helt rundt i én stor bevegelse vil kanskje bakbeina danse lett fra side til side i dobbelt eller fire-dobbelt tempo. Noen ganger vil forbeina finne på en pussig snoende bevegelse, som om de prøvde å narre partneren der bak. Men annen-danseren følger vanligvis hver av lederens nyanser med overordentlig presisjon, slik at man helt glemmer at det er to menn tilstede; man dras inn i og fascineres av én eneste persons dyre-etterligning, eller glemmer etterligningen og betrakter betatt de vekslende sinnsstemninger og drivkrefter i dette fortryllende bestet fra øyeblikket når det kommer inn til den farlige menneskeverden. Det titter frem, trekker seg tilbake, går forvillet fremover bakken med vekselvis raske og langsomme trinn, noen ganger kneler det, andre ganger ligger det fullstendig utstrakt, noen ganger sitter det og danser med de to forbeina som hender, noen ganger snur det seg for å snappe en flue fra ryggen, noe som bringer hodet og halen i en uhyre komisk forbindelse. Noen ganger under kampen med Heksen vil Barong synke helt ned på bakken og

ligge fullstendig sammenfoldet i midten av sin buskete kappe som på en kjempe geiteskinn-fell, og fra denne stillingen vil begge ender springe samtidig opp i luften med en overraskende bråhet.

Han har uendelige variasjoner i bevegelsene. Man kan se han gå forsiktig fremover, med beina fullstendig kryssset, for å ligge foran **gamelan**'et, eller, ledsaget av sine paraplyer, gjøre et krumspring og vri seg mens han kryper sammen for å skue utover danse-plassen. Han vil sitte med skjelvende tunge i tempelporten og holde fotsålene opp som hender, eller stampe urolig trinnene; derpå flytte seg langsomt nedover med stadig voksende spenning, de kjempe-messige, fremspringende slagene med hodet som nesten streifer den oppreiste halen. Hvert øyeblikk blir den gyldne ryggen mer levende idet hans nervøse føtter sparker til støvet. Han sniker seg mellom lansene med sakte, listende skritt, så – i en plutselig kraft-anstrengelse – vikler han seg ut og løper i sin fulle lengde.

Barong er alltid svært meget interessert i **gamelan**'et og vil leilighetsvis legge seg ned på et av instrumentene mens musikeren fortsetter uanfektet å spille som best han kan. Han har en særlig forkjærlighet for trommen og liker å hvile ett bein på den. Men noen ganger er han misfornøyd med en melodi og vil klapre med kjevene som om han bet tonene vekk på den måten. Det skal være et perfekt samspill mellom **gamelan** og Barong, **gamelan**'et adlyder hvert tegn fra dette temperamentsfulle uhyret like nøyaktig som det følger den temperamentsfulle heroiske **Baris**-dansen. Overgangen fra sakte til feiende, fra ro til feberaktig opphisselse, de plutselige stillhetene og de prøvende søkinger fører til en udefinert sinnstilstand som er ubeskrivelig bevægende og spennende.



En variant av
Barong-masken.

Vi kjenner for lite av den balinesiske kulturens historie til å kunne skille ut de forskjellige forestillinger som blir uttrykt i Barong-stykket. Vi kan bare forbinde det som hender med noen få teorier. Men for å forstå Barongs dans i det hele tatt må vi vite litt om hvorfor og hva han danser.

Folk verden over har enten trodd at det nedstammet fra et dyr som hjelper dem som en forfar dersom han blir imøtegått med passende ofre; eller, som ofte i Afrika, at et dyr en gang ble hjulpet av en av deres forfedre og derved ble en takknemlig beskytter. Tilsynelatende hører Barong uten tvil til kategorien «beskyttende dyr». Buddhismens beskyttende løve, som i buddhistiske bilder av indisk opprinnelse ikke vises som noen realistisk løve men noe meget mer lik den balinesiske Barong, er kanskje opprinnelig et før-buddhistisk beskyttende dyr, «stamfarens venn».

Men dersom Barong er et beskyttende dyr, hvem beskytter den oss mot? Og hva er dets forhold til Rangda, den andre av kirkegårdens voktere? Vi må legge fra oss den velkjente kristne forestillingen om Godt og Ondt, Lys og Mørke. Barong, på samme måte som Rangda, hører til tingenes mørke og jordiske side i motsetning til den himmelske.

Vi kan ikke gå videre uten å presentere Rangda, den andre store hovedpersonen i Barong-stykket. Rangda er det balinesiske ordet for enke; men til begrepet om en enke knytter det seg et visst gru, til og med en grad av frykt og redsel.

En enke er konen til en ånd og burde egentlig ha oppgitt sin kroppslige form da mannen døde og fulgt han til underverdenen. Det er lett å se hvor naturlig i den folkelige fantasien en enke er

kommet til å bli forbundet med kirkegården som er de dødes hjem, og hvor lett navnet Rangda er blitt knyttet til Hekse-enken som opp-tar en så fryktingytende plass i balinesernes folkelige fantasi. Navnet Rangda dekker faktisk alle magiske tilkjennevisninger, selv om de ikke har noe med hekser eller enker å gjøre, og Rangdas maske brukes som en materiell avsløring av en guddom i dens sinte tilstand.

Det virkelige drama i Barong-stykket begynner med Rangdas ankomst. Hun kan dukke opp alene eller dobbelt, eller til og med tre- eller femdobbel, i et crescendo av magiske krefter. Det finnes ikke noen annen historie enn det symbolske møtet mellom to store krefter, formodentlig begge skadelige for mennesket, men en av dem har det klart å få på sin side. Å uttrykke kampen mellom Barong og Rangda som en kamp mellom godt og ondt er helt galt. Barong er ikke noen Sankt Georg som kjemper mot Dragen; også Barong er et uhyre av samme slag som Rangda. Han blir til og med betraktet som en avlegger av Rangda som ved ofringer er overtalt til å ta landsbyboernes parti mot henne. Han er derved blitt deres beskytter, en menneskets forkjemper mot Rangdas mørke påtrengende døds kraft. Hver gang hans konflikt med Rangda blir vist betraktes det med intens sinnsbevegelse av landsbyboerne, en følelse sterk nok til å medføre en tilstand av trance ikke bare hos de anerkjente landsbymedier (de såkalte kris-dansere), men hos Barong selv, hos Rangda, hos **pemangkoe**'en (landsbypresten) og hos tilfeldige blant publikum. Ved hver Barong forestilling bringes samfunnets liv på en eller annen måte i fare. Barongs dramatiske seier er mer enn et rent symbol for dets bevarelse, det er en materiell garanti. Sort magi,



De tre Rangdaer fra Barong-forestillingen på Taman Intaran.

døds-kraften, er ikke tilintetgjort, men fordrevet til kirkegården hvor den hører hjemme. Og Barong, støttet av landsbyboerne som har vist sin beredskap til å ofre livet, vender i triumferende prosesjon tilbake til templet – likeså Rangdas maske i dens tildekkete kurv, allerede løst fra sin kropp.

Det er et øyeblikk under forløpet av kampen mellom Barong og Rangda hvor Barongs seier synes tvilsom. Det er da kris-danserne styrter frem for å forsvare ham og rasende angriper heksen. Det er gitt forskjellige tolkninger av deres handling. I én sies det at de er besatt av **boeta kala'**ene (demoner), eller til og med at de selv representerer **boeta kala'**ene, som ønsker å vise at de er parate til å dø for sin herre. I en annen tolkning er deres ønske om å drepe Rangda omgitt av den fortryllelse hun har kastet over dem, og da de ikke får utløp for sitt raseri vender de våpnene mot seg selv. Men Barongs kraft er fremdeles sterkere enn Rangdas, og gjør dem usårlige. I en annen igjen sies det at Rangda, forstyrt under meditasjon, hevner seg ved å slå sine angripere med glemsomhet slik at de faller livløst sammen. Barong tror de er døde og får liv i dem igjen. Men Rangda har vendt deres drepende kraft mot dem selv, og det er bare gjennom å slå seg med knivene at de kan finne tilfredsstillelse. For å gjøre handlingen kort blir knivene fjernet med makt på et visst punkt under det forvirrende slagsmålet, men den kan ikke fjernes mens den holdes mot kroppen, det være seg brystet, armen, kinnet eller munnen.

Enkelte av landsbyboerne har en evne til å falle lett i trance og vil dukke opp på hver Barong-forestilling. **Pemangkoe'**en ber også gudinnen Durga, idet han formoder at landsbyen er dårlig forsynet med medier, om å inspirere enkelte av tilskuerne som er kommet utenfra. En **penoegdoeg** (følgesvenn) blir meget sjelden såret, og bare, sies det, dersom han har rørt ved et lik i de siste syv dagene eller blitt berørt av en som har gjort det. Hvis noen blir skadet presser **pemangkoe'**en kantene av såret sammen og legger et hibiskus-blad oppå. Hvis andre **penoegdoeg'**er ser såret vil de kaste seg over det for å suge ut blodet.

Forberedelsene til besettelsen varierer fra landsby til landsby. Noen ganger vil hver **penoegdoeg** bli innviet ved å stikke hodet inn

i Barongs munn; andre ganger ofres det foran dem og hellig vann blir rislet over ansiktene deres og gitt dem å drikke. Som besettelses øyeblikk nærmer seg blir de passet på av et antall oppsynsmenn som må holde dem under kontroll.

Barong-forestilling på Taman Intaran, om enn ikke akkurat den enkleste versjon av stykket ettersom det introduserer hele tre Rangda masker, illustrerer så godt som noen annen dette danse-dramaets natur.

Den første hekse-masken kommer inn og nærmer seg Barong med lette, raske trinn, beveger seg så i vide sirkler til midten av scenen og står ubevegelig i meditasjonens stilling med et hvitt klede over hodet (d. v. s. hun er fremdeles usynlig). Dette er Rarong, en elev som har oppnådd en temmelig høy grad av dyktighet. Vi får vite at hun er kommet til kirkegården for å tilegne seg magisk kraft for å hjelpe heksen med ødeleggelsene.

Barong har luktet Rarong og nærmer seg forsiktig med snikende, lydløse skritt mens han snuser ut i luften. Han begynner å klappe med kjevene og skremmer henne ut av meditasjonen. Han er så tett innpå at det nesten ser ut som han skal fapse henne i seg mens han forfølger henne rundt scenen, rundt og rundt inntil hun til slutt kaster seg gråtende foran sin herskerinne, som nå har nærmet seg men står med ryggen mot scenen for å vise at hun fremdeles er usynlig. Et øyeblikk steiler han og snøfter over Rarong, traver så avgårde i full fart til sine egne paraplyer. Så begynner Rangda å handle, bykser rundt Rarong, de hårete armene griper hodet hennes og vugger det frem og tilbake og klapper den knelende Rarong ustanselig på hodet; et merkelig bilde av to uhyrer i samråd. Rarong forsvinner, Rangdas bannere blir snudd rundt, krysset og senket inntil det berører bakken; hun er i ferd med å fly til kirkegården. Hun går fremover, først langsomt og forvillet, så løpende under sine bannere, de utstående øyene stråler, Barong går frem og biter henne ut av meditasjonen. De snor seg og danser i intrikate mønstre. En annen Rangda-maske står i bakgrunnen under kampen.

I begynnelsen av dette opptrinnet har et antall menn tatt plass på bakken hvor Barong opprinnelig kom inn. Dette er mennene som skal besettes av **boeta-kala'**ene, demon-medløperne til **Banaspati**



Øverst: Barong-tilhengere som er blitt skuffet i sine anstrengelser for å drepe Rangda faller i trance oppmuntret av Barong.
Til Venstre: To Barong-tilhengere idet de kommer ut av trancen.

Raja som Barong nå er blitt til. I øyeblikket for Barongs tilsynelatende nederlag fylles de med et slikt raseri mot Rangda at de springer opp, griper enhver kris som holdes frem for dem og kaster seg over henne for å beskytte sin mester. På dette tidspunkt inntar Rangda sin endelige skikkelse som Durga Murti og forhekser dem med sitt magiske klede slik at de faller maktesløse til jorden. Den rasende, triumferende Rangda føres bort fra scenen, noen ganger selv i trance. Så kommer Barong for å gjenopplive følgesvennene sine, snøfter omkring dem og kjærtegner dem med sitt skjegg. De springer opp skjelvende og jamrende og slår ut i luften med krampaktige bevegelser. Så følger »kris-dansen«, og overrissling med hellig vann som tørkes bort med Barongs skjegg. **Boeta-kala'**ene forlater de besatte, stykket er over.

Alle møtene mellom Barong og Rangda følger mer eller mindre det overnevnte mønsteret, selv om den koreografiske oppfinnsomheten varierer betydelig. Naturligvis gjør det også en forskjell om Barong settes opp på en offentlig gate eller et annet åpent rom, på en tempelplass hvor skuespillerne kommer inn fra gaten eller ved foten av en rekke stigninger fra den ene tempelplassen til den annen.

Hver landsby har sin egen fremgangsmåte og sine egne særegne ofre. I en landsby ved sydkysten blir Rangdas masker, når de skal gjenfylles med magisk kraft, båret til gravplassen om natten og plassert på deres kurver under et tre. Mennene som skal ha på seg Rangda-maskene ofrer en ukastrert hvit liten gris hvis hode er skåret av, og deler av en ung hvit valp med rød-brun snute (som også er i bruk ved forskjellige anledninger når åndene må formil-

des). Når ofringen er slutt tar alle på seg maskene og blir øyeblikkelig besatt. I denne tilstand bringes de til tempelet. Det er ikke tillatt med lys på kirkegården under seremonien, for ellers kan ikke Durgas magiske kraft komme inn i maskene.

Vi var tilstede en gang når Rangda vendte tilbake til **Poera Dalem'**et etter seremonien på kirkegården. **Gamelan'**et spilte like innenfor tempel-porten, og snart kunne man høre lyden av løpende mennesker og de hese usammenhengende skrikene fra én i trance komme oppover stien fra sjøen. Snart stormet to Rangda'er inn på plassen, med ville skrik, deres bleke masker og manene, hvite og pjuskete, virket skremmende i det uklare lyset. Øyeblikkelig stormet et antall menn og gutter mot angrepet, og i én feiende bevegelse som på glatt is spente de bein under Rangdas føtter i trance. En tredje Rangda ble båret inn, allerede i dyp trance. De to andre rykket frem mot det indre templet, ble gradvis overvunnet og forsvant idet de etterlot et halvt dusin utmattede figurer liggende på bakken, noen ubevegelige, andre jamrende og urolige. Snart kommer en flott Barong travende mot dem fra det indre tempels mørke, med vaiende man og den hjemlige betryggende klappingen med de store kjevene. Da han skrapte ved dem svarte noen, andre ble dratt bort til hovedalteret hvor han sto og delte ut velsignelse og oppstandelse fra skjegget. Nå var Rangda-maskene lagt bort på sine hyller og dekket med et hvitt klede. En offerdans til Barong begynte, ledsaget av utsøkte melodier på **gamelan'**et. Småpiker kom med offer til Rangda og alle helligdommene; Barong var på plass i stallen sin igjen. Folk rant vekk og etterlot tempelet alene med sine maskar.



Barong-tilhengere parate til kamp mot Rangda.

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:

- bevægelser, der bygger på de religiøse ritualers symbolik.
- mimiske bevægelser, enten efterlignende eller beskrivende, der fremstiller en person, en situation eller en egenskab.
- Bevægelser fra det daglige liv, naturligvis meget stærkt stiliserede.
- 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. Spillet 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, forstørrelser og formindsker 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. Papirstimler 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 hæslige 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.

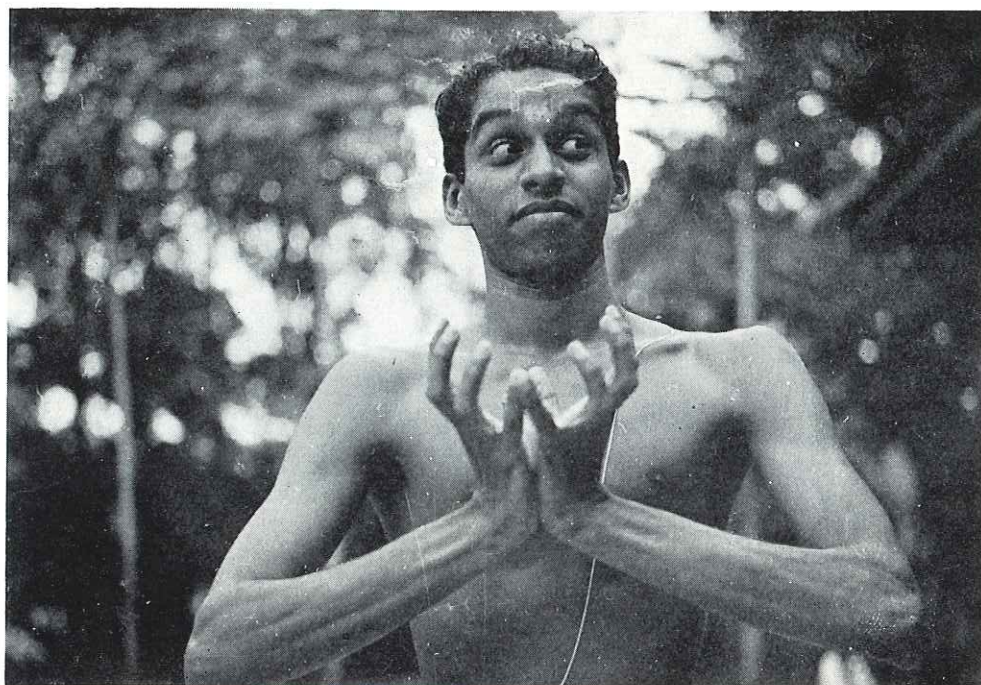
For at blive optaget der skal de unge ansøgere gennemgå en prøve. Børnene – for det er børn, da aldersgrænsen opad er 12 år – udvælges efter deres sundhedstilstand, fysiske skønhed, rytmiske og musikalske evner og kropslige smidighed. På instituttet lever de sammen i små huse, der er indrettet til 4 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.

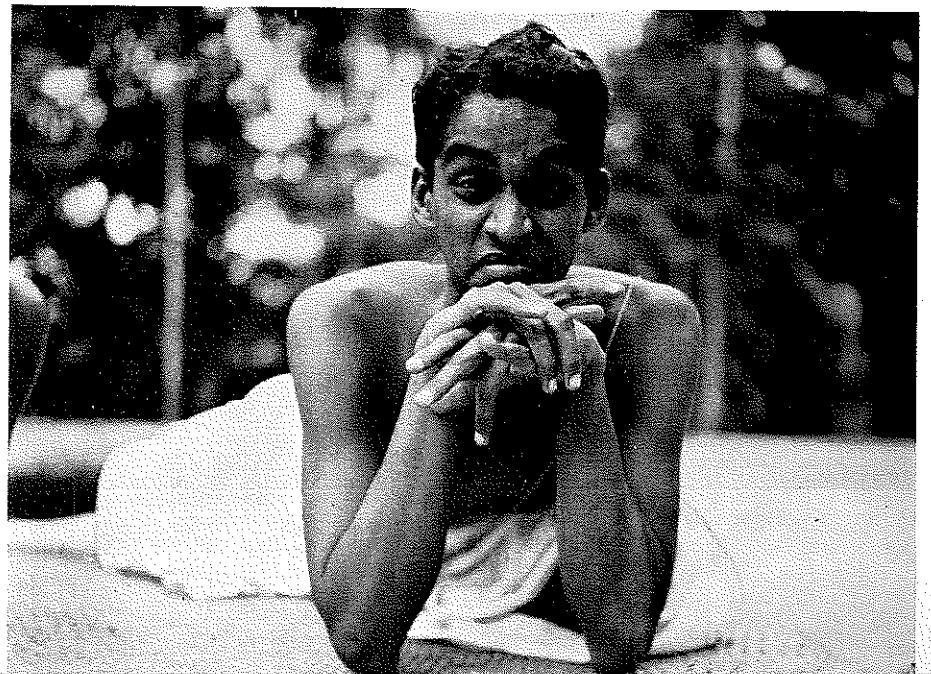
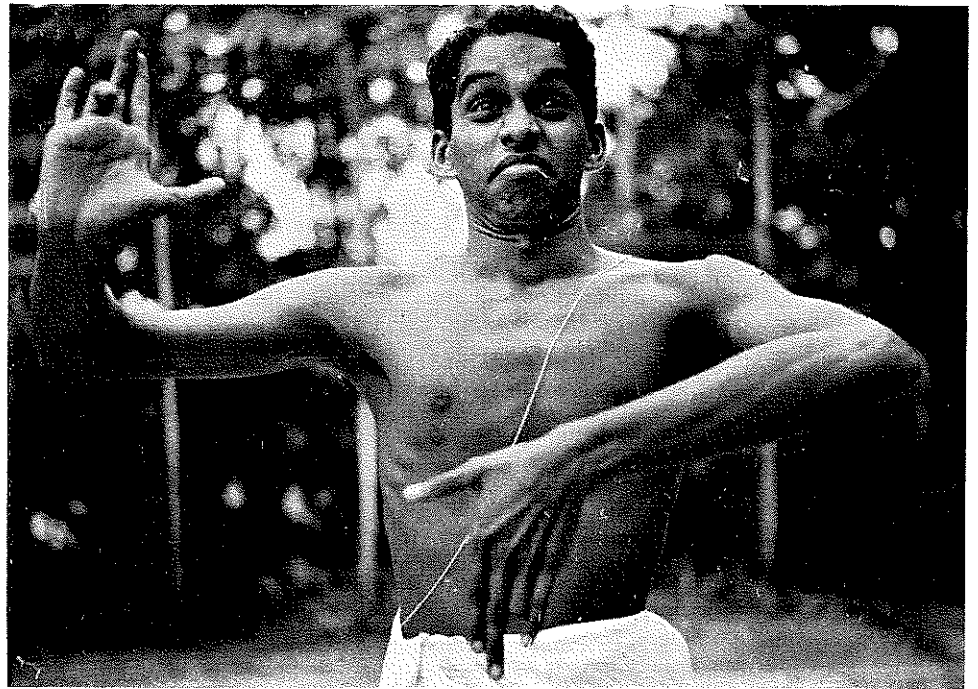
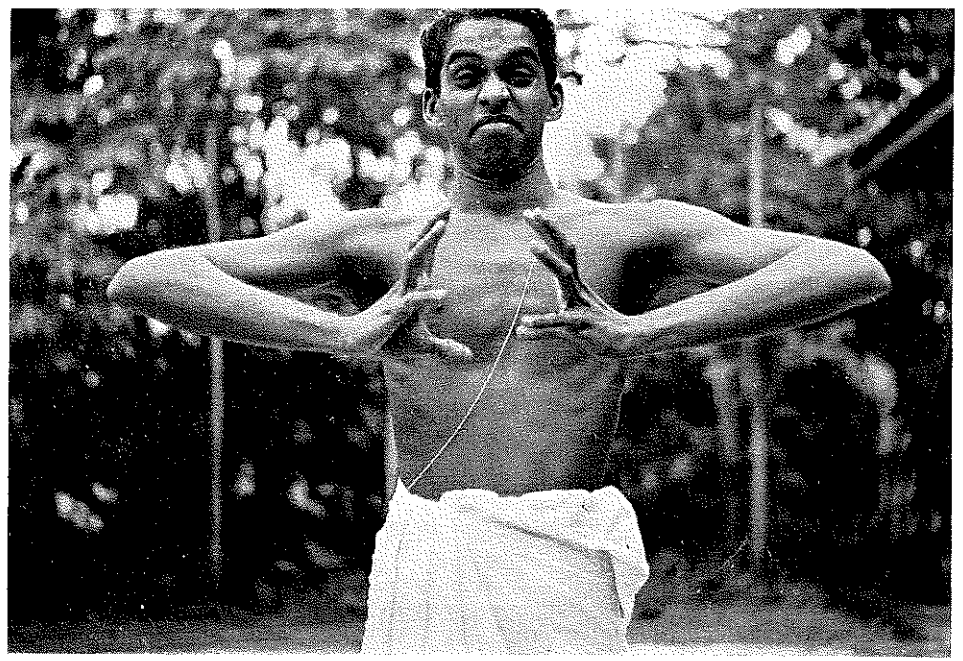
Kl. fire om morgenen står eleverne op og går ind i nogle

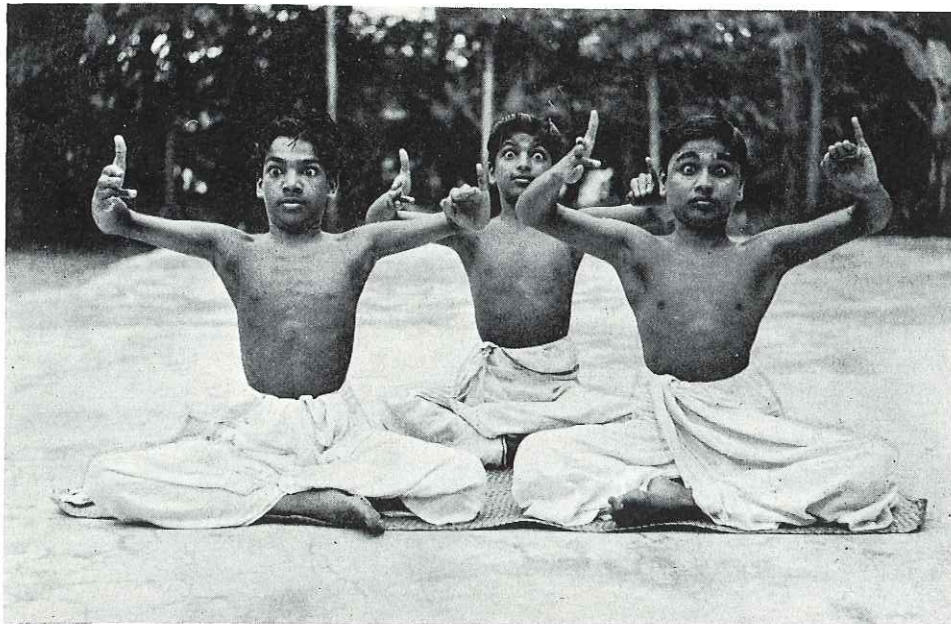


Træning af mudras.



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.

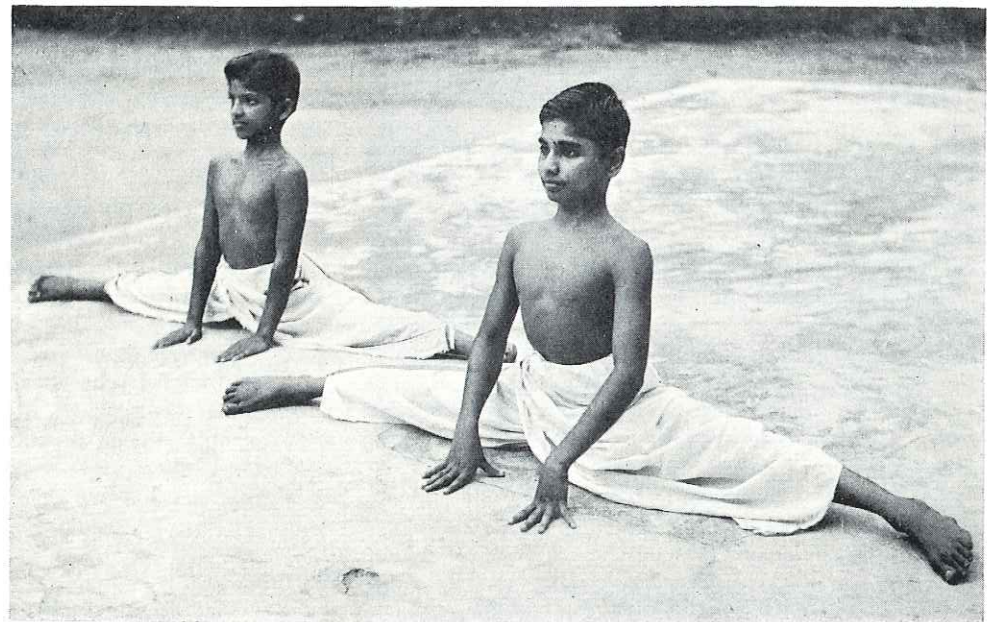
Et særligt led i skuespillerens uddannelse er Chavitti Uzichhil eller fodmassage. Eleven underkastes denne massage i monsunsæsonen, der i Kerala falder mellem maj og august.

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-
kuespiller.



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

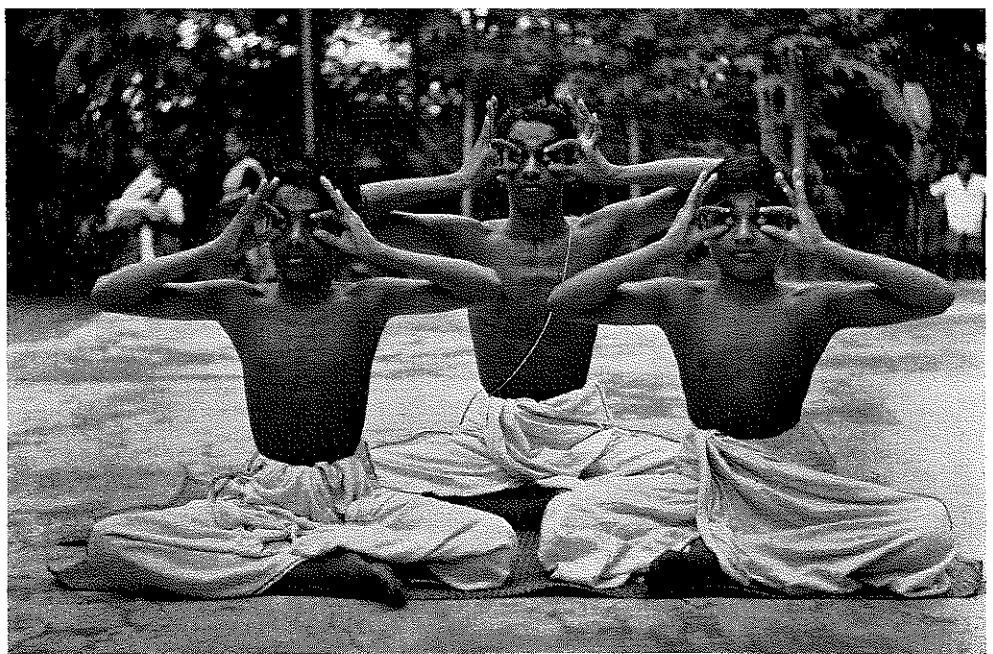
Formålet med øjenøvelserne er at give skuespilleren bevidst kontrol med hver bevægelse af øjnene, selv den mindste. Spredningen af øjenlågene med fingrene muliggør en stor opspiling af øjet og aktiviserer øjenlågenes muskler. De indiske skuespillerere træner mindst én time om dagen i 8 år. Ved slutningen 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.

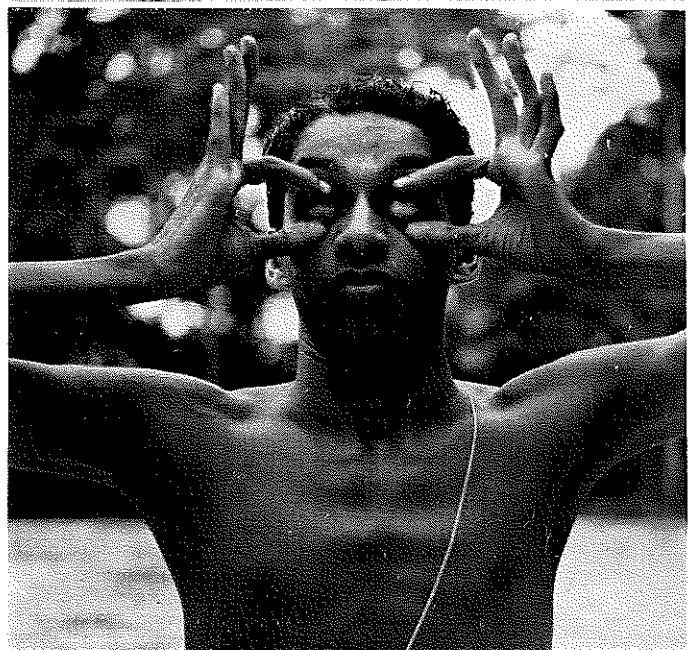
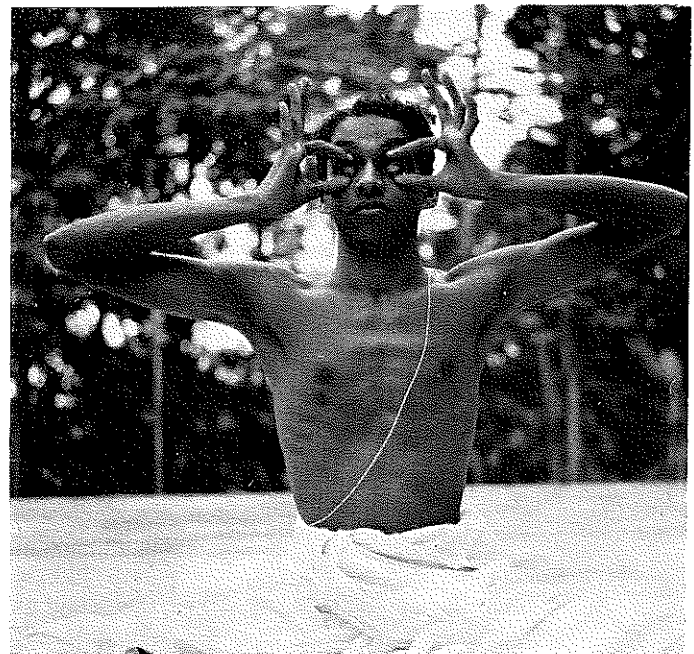
13. Man adskiller øjenlågene med fingrene. Med udgangspunkt nederst i venstre øjenkrog flytter iris sig diagonalt nogle millimeter opad; den bevæger sig så nogle millimeter nedad, stiger igen nogle millimeter opad og ender bevægelsen nederst i højre øjenkrog. Iris' bevægelse ligner her en slags zigzag-bevægelse.

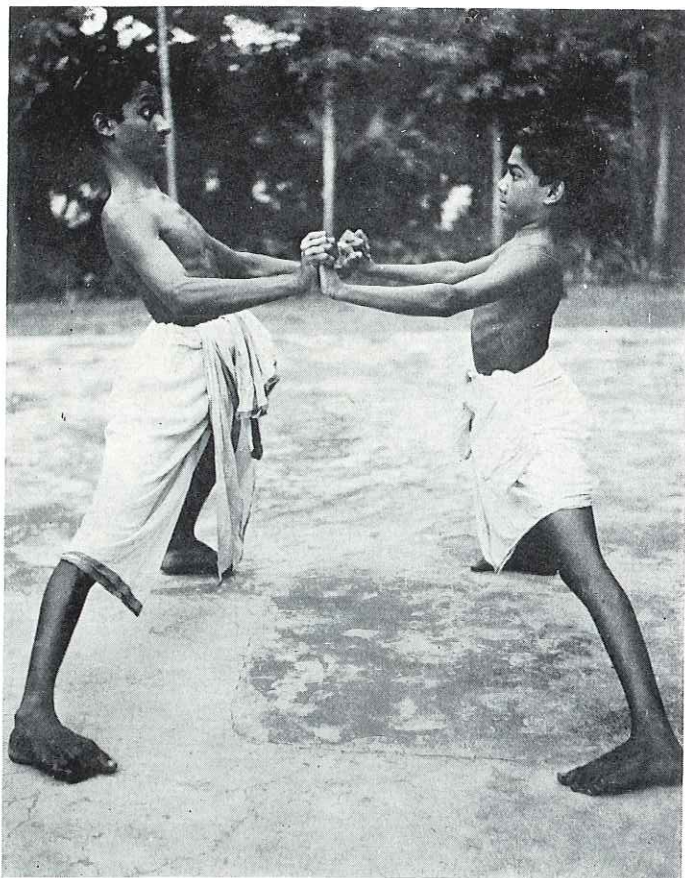
14. Samme øvelse gentages uden fingrenes hjælp.

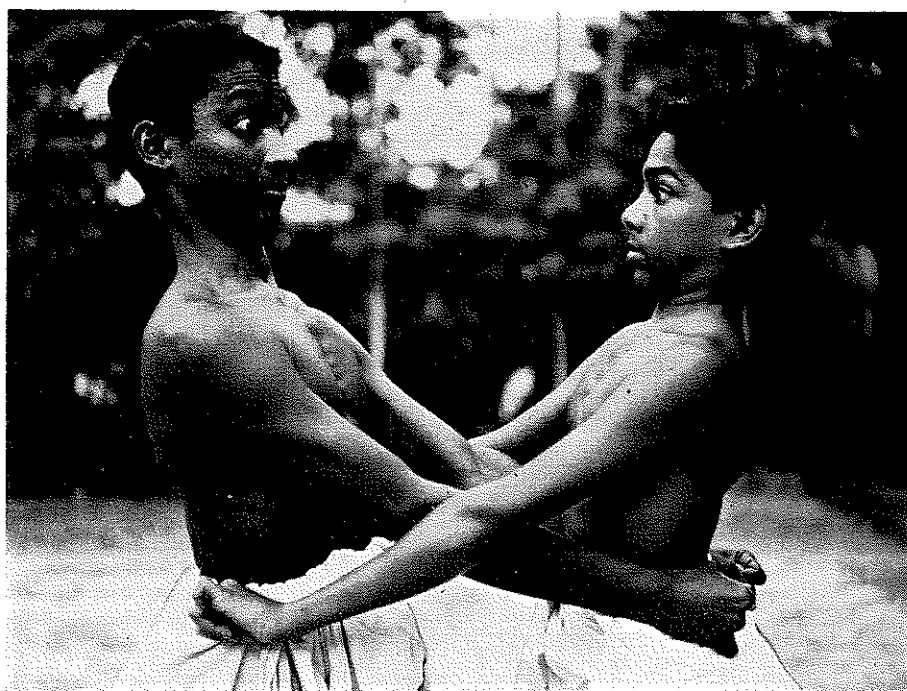
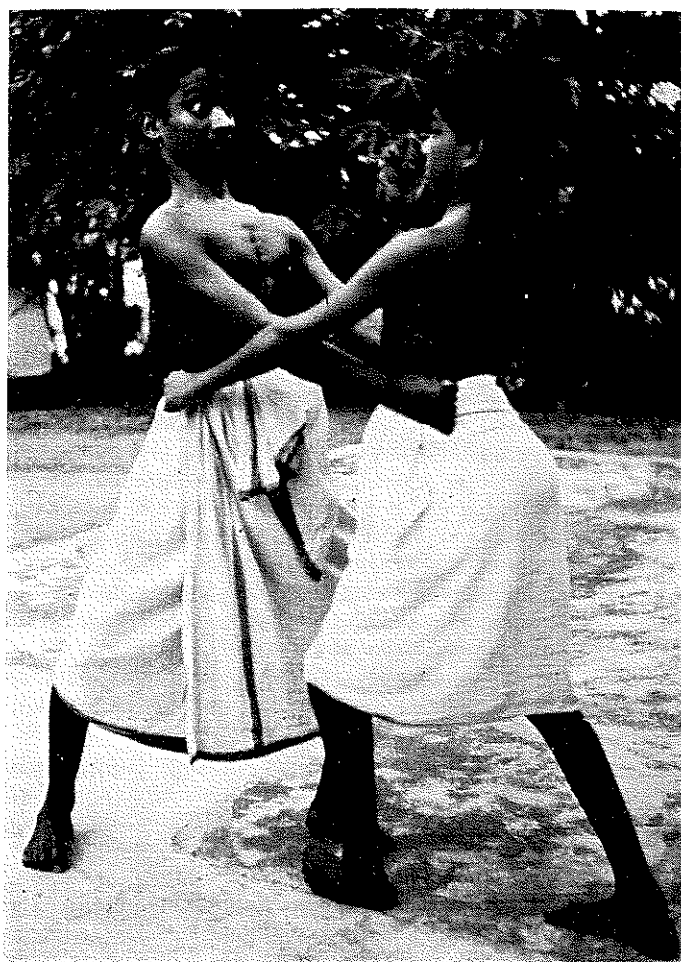
15. Vidtåbne øjne: iris i midten, men blikket rettet nedad. Man drejer meget langsomt hovedet fra venstre til højre og omvendt, sådan at iris stadig er i centrum og ser nedad.

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 guruen, 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 uindviiede.

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 indviende?

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.



BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
diretta da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Bulzoni editore s.r.l., via Liburni 14, 00185 Roma.

Direzione e redazione: via Isole Pelagie 2, 00141 Roma.

JOHANN DRUMBL: *Drammaturgia medievale*: l'origine del dramma liturgico.

MARIO BERNARDINI: *Pratica e teoria di Ferdinando Galli Bibiena*: 10 spettacolo nel giardino della Lonja.

DANIELE SERAGNOLI: *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento*: il progetto di Alessandro Piccolomini.

LAURA VAZZOLER: *Eleonora Duse e Arrigo Boito*: 10 spettacolo sull'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare.

AGOSTINO LOMBARDO: Nuovi registi shakespeariani.

MARCO DE MARINIS: *Note in margine a «Euripide: teatro e società»*: i classici e il teatro contemporaneo.

VALENTINA VALENTINI: *Il dibattito sul teatro negli USA*: Schechner e TDR (1956-1971).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Abbonamento annuo (4 numeri), lire 5.000; un fascicolo, lire 1.500 (numero doppio, lire 3.000); abbonamento annuo per l'estero, \$ 10.

ODIN TEATRET FILM

I en serie didaktiske film om træningen / den tekniske baggrund for forskellige forestillingsformer, vil følgende film være tilgængelige fra omkring 1. april:
(Alle filmene er lavet i 16 mm med optisk lyd.)

FILM I: CORPORAL MIME (ca. 90 min., farve.)

Yves Lebretons træningsprogram. Del I: »Grundlæggende Træning.« Del II: »Handler og Figurer.« Lebreton var en årrække elev hos Etienne Decroux.

FILM I A: VIDERE UDVIKLING AF CORPORAL MIME,

YVES LEBRETONS: ABSTRAKT MIME. (ca. 20 min., farve.) 5 af Yves Lebretons forestillinger, som også indgår i Corporal Mime.

FILM II: TRÆNINGEN VED TEATERLABORATORIET I WROCLAW
(ca. 90 min., sort-hvid)

Grotowskis skuespiller, Ryszard Cieslak træner med to elever.

Del I: »Plastisk Træning.« Del II: »Fysisk Træning.«

FILM III: ODIN TEATRETS TRÆNING (ca. 90 min., farve.)

Teatrets skuespillere viser deres træningsarbejde på forskellige udviklingsstrin.

Eugenio Barba kommenterer. Del I: »Fysisk Træning.« Del II: »Vokal Træning.«

Oplysning om leje:

ODIN TEATRETS FILM A/S, BOX 118, 7500 HOLSTEBRO.

DEN HEMMELIGE TRADITION I NO

TTT 16

Zeami's nøgleværk til skuespillerens oplæring og kunst i det klassiske japanske teater (bogform).

GRUPPETEATER I NORDEN

TTT 17

Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden.

GROTOWSKIS TRENING

TTT 18

En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowskis teaterlaboratorium.

UDVALGTE SKRIFTER

TTT 19

Sergej Eisensteins mest betydningsfulde teoretiske og selvbiografiske tekster. (I bogform).

DIONYSOS

TTT 20

Trance og besættelse i teatret fra klassisk Grækenland til vore dage.

SKUESPILLERKUNST PÅ BALI OG I INDIEN

TTT 21

Barong og Kathakali og dets påvirkning på Artaud og vestlig teater.

TTT er en nordisk publikation, som præsenterer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidskrift- eller bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 1300-6 (postgiro 150285).

- TTT 1** Jerzy Grotowski, Jacques Polléri (udsolgt).
- TTT 2** Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley (udsolgt).
- TTT 3/4** Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5** Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).
- TTT 6** Myten om Commedia dell'Arte. (Genoptryk). En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. Dkr. 17,-.
- TTT 7** Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.
- TTT 8** Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jouvet (udsolgt).
- TTT 9** Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono (udsolgt).
- TTT 10** Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. (udsolgt).
- TTT 11** Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.
- TTT 12** Teatrets Oktober. Revolutionsteater i Sovjet, aglt-prop, konstruktivisme i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.
- TTT 13** Folkets teater. Lorca, Vilar, Dort, Sartre, Strehler, Chiang Ching, Dario Fo, Living Theatre (udsolgt).
- TTT 14** Skuespillerkunst. Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede. Gruppeteater i USA. Dkr. 17,-.

- TTT 15** Skuespillerkunst i Kina og Japan. Kabukis og Peking Operas påvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung. Dkr. 17,-.
- TTT 16** Den hemmelige tradition i Nô-teatret. (I bogform). Zeamis nøgleværk til skuespillerens oplæring og kunst i det klassiske japanske teater. Dkr. 49,-.
- TTT 17** Gruppeteater i Norden. Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden. Dkr. 17,-.
- TTT 18** Grotowski's Trening. En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowski's teaterlaboratorium.
- TTT 19** Udvalgte tekster. Sergej Eisensteins mest betydningsfulde teoretiske og selvbiografiske tekster (i bogform). Dkr. 49,-.
- TTT 20** Dionysos. Besættelse og trance i teatret. Dkr. 17,-.
- TTT 21** Barong og Kathakali – om skuespilleren på Bali og i Indien. Dkr. 17,-.

Arsabonnement TTT 21, 22, 23 – Dkr. 81,- direkte til forlaget eller gennem Deres boghandler:

Under udgivelse:

Meyerhold – Det teatraliske teater. Alle de væsentligste teaterskrifter af den største russiske instruktør samt en indgående beskrivelse af alle hans forestillinger.

Breve til Min Fars Hus – tilskuernes breve med reaktioner på Odin Teatrets forestilling.

Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. efterkrav).

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT