AZ INDIAI KLASSZIKUS TÁNCOK MEGÚJHODÁSA*

II. RÉSZ

A KATHAKALI TÍPUSÚ TÁNCDRÁMA KIALAKULÁSA

Dr. Sipos István

Fábri Károly, az Indiában több, mint 30 évig élt és nemrég elhunyt magyar származású neves indológus, művészettörténész és tánckritikus New Delhiben egyik rádióelőadását (1961. május) a következő szavakkal vezette be: „Negyven évvel ezelőtt a tudósok egy kis csoportja elhatározta, hogy bebizonyítja a világnak: az indiai kultúra összetett jellegű, nem csupán árja eredetű, mint azt a XIX. században kialakult vélemény meghirdette." Ez a megállapítás érvényes az indiai táncokra is. Az 1920-as években az Indus völgyében folytatott ásatások eredményeképp feltárt Mohenjo-Daro és Harappa leletei teljesen megingatták az addig egyértelműen árja eredetűnek vélt indiai kultúra elvét. Nyilvánvalóvá vált, hogy már jóval a lovas, nomád árják Indiába érkezése előtt, szervezett, fejlett városi életet élő népek laktak ezen a vidéken. A feltevéseket, hogy ezek a népek a mai dél-indiai dravida nyelvet beszélő népekkel állnak rokonságban, egyre több adat valószínűsíti. Mind több tudós és szakmunka hangoztatja azt a gondolatot, hogy a dravida népek az árja népekkel együtt alakították ki az ismert indiai kultúrát. A képzőművészet remekeit Dél-India őrizte meg egyéb hatásoktól leginkább mentesen, s ha a művészet bármelyik ágát tanulmányozzuk, arra a következtetésre jutunk, hogy szinte minden jelentős alkotás át van szőve dravida elemekkel is. Ez a helyzet a sokszínű és nagy hatású indiai táncművészet esetében is. Azok az indiai klasszikus táncok, amelyek szinte évezredeken keresztül alakították és őrizték ősi indiai sajátosságaikat, ma főleg Dél-Indiában, a dravida nyelveket beszélő népek között maradtak fenn, s születtek újjá a század első felében. A legismertebb és legjellemzőbb ezek közül a bharata natyam és a kathakali. Mindkettő rituális táncként alakult ki, templomi tánccá klasszicizálódott s a XX. század harmincas éveiben tevődött át működési területe a színpadra.

Jelen esetben a dravida elemeket magába foglaló kathakali táncdrámát tesszük vizsgálódásunk tárgyává. Ahhoz, hogy egy klasszikus indiai táncot valamennyire is taglalhassunk, szükséges, hogy vázlatosan megismerkedjünk a mitológiai háttérrel, valamint az indiai esztétika, illetve dramaturgia néhány jellemzőjével. Ezeket az elvi alapokat az évezredek során több formában több nyelven feldolgozták és írásban rögzítették. A két legfontosabb és a témakörben világviszonylatban is szinte legrégebben lejegyzett alapvető munka Bharata mester *Natyashastrája* (i. e. II. és i. sz. I. száza között) és Nandikeshvara *Abhinayadarpanam*ja (i. sz. IV—VI. száza).

Manomohan Gosh, az indiai tánc és dráma kitűnő ismerője, a fenti két munka fordítója és kommentátora több ízben utal[1] az indiai táncdráma preárja voltára. Hivatkozik a Dél-Indiában ismert anyaisten kultuszára, Shivára, s a fallikus kultuszra, amely

* A bevezető rész megjelent a *Tánctudományi Tanulmányok 1963/64* számában.

[1] *Contributions to the History of the Hindu Drama, Its Origin, Development and Diffusion*, Calcutta 1958.

szintén Shivával kapcsolatos. A fallikus tanoknál utal a görög és mexikói hasonló kultikus eljárásokra, szertartásokra, ahol ezek a ritusok egybeesnek a dráma születésével. A fallikus kultusz, Shiva isten, az indus-völgyi kultúra és a dél-indiai dravida népek problémájánál megemlítjük a múlt század kitűnő dravidológusa, R. Caldwell[2] által felvetett kérdést a Dél-Indiában dívó sámánisztikus eljárásokkal, szokásokkal kapcsolatban (ördögűzés, gyógyító eljárások, sámántánc stb.). Caldwell szerint ezek a kultikus eljárások hasonlítanak a mongol, szkita és ugor népeknél is élő szokásokhoz.

Visszatérve az indiai színházművészet már előbb említett két alapvető munkájára, az a célunk, hogy ezek alapján felvázoljuk az indiai tánc- és drámaművészet alapelveit, hogy európai számára sokszor nehezen érthető művészetet a szokottnál hathatósabban meg tudjuk közelíteni. Mindkét említett munka Shiva istenhez intézett fohásszal kezdődik, hiszen Shiva és a tánc identikus fogalmak Indiában. Ezért ennek a mitológiával átszőtt, szimbolikus háttérnek a feltárása kell, hogy az első lépés legyen a megismerés során.

Tánc és mitológia

Indiában mindennek van mondai, mitológiai, vallási alapja és összefüggése. Természetesen ez a helyzet a tánc esetében is. A legismertebb három név az indiai istenvilágban Brahma, Vishnu és Shiva. A tánc szempontjából bennünket Shiva érdekel, de ettől függetlenül is megállapítható, hogy a három közül ő a legsokoldalúbb, legtitokzatosabb és a legősibb is. Az átlag ismeretek szerint Brahma a mindent átfogó, mindenekfelettálló, Vishnu a teremtő és Shiva a romboló isten. Shiva, Brahmától és Vishnutól alapvonásaiban is sokban eltérő jelenség. Más, mélyebb, emberibb, sokoldalúbb, ősibb és mégis modern. Tény, hogy Shivát az egyszerűség kedvéért gyakran csak a rombolás istenének nevezik, de ebben az esetben a pusztítás fogalma sokkal többet jelent az egyszerű szóhasználatnál. Az emberi élet gyakorlatában pusztulás nélkül nincs teremtés, újjászületés, az élet és a halál nagyon egy mezsgyén jár, csak a forma változik. A kettő nem zárja ki egymást, sőt csak együtt tud létezni, s ennek következtében a rombolás istene mindjárt az újrateremtés istenévé is válik; a változás, az örökmozgás, a teremtés, tehát az élet istenévé. Itt, e gondolatnál jelentkezik Shiva egyik legérdekesebb megjelenési formája — Shiva Nataradja — a tánc, a mozgás, a ritmus, az életbetáncoltatás istene, aki a maga féktelen és végtelen erejével, a nyugalom szétrombolásával, a mozgással az életet leheli bele az abszolút nyugalomba, a létező, de mozdulatlan világba. Így válik Shiva az örök mozgás, a tánc istenévé, másfelől pedig a yoga segítségével, a mindent feloldó, mindenek felett érvényesülő koncentrációval a világ urává. Ezért nevezik gyakran a táncot a yoga egyik fajtájának is. A yoga a szanszkrit *yug* — „összeköt, befog, leigáz" szóból származik. Összeköti az istent az emberrel, az életet a halállal, a hitet az értelemmel s ugyanakkor mindezeket el is választja egymástól a megfelelő fokozatok szerint. Jelen esetben nem feladatunk a yogával részletesen foglalkozni, de hangsúlyozni kívánjuk, hogy a tanítás lényege igen sok, természettudományosan alátámasztott tényt tartalmaz s ezek elsősorban a testkultúrával, a pszichológiával, az akarat kérdésével, a test fölött gyakorolt különböző fokozatú kontrollal függnek össze. Mindezeknek igen nagy hatása van a fizikai és szellemi adottságok kellő, célszerű felhasználására. Ahhoz, hogy a jó keleti-indiai táncos ura legyen testének s kellően tudja adottságait

[2] R. Caldwell: *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, London 1856.

1. Kiritan fejdísz Katti típusú maszkkal
   Kiritan headgear with Katti type mask

kialakítani, fejleszteni s a táncművészet szolgálatába állítani, szükséges, hogy a yoga, vagy ahhoz hasonló kontroll és irányító módszer birtokosa legyen s a megfelelő akarati tényezők segítségével irányítsa a rendelkezésre álló anyagot, amely ez esetben a saját teste.

Shiva eredete a homályba vész. Az északról Indiába bevándorló, hódító, árja pásztornép még nem ismerte Shivát, csak a mai Indiába való érkezésekor találkozott vele. A legrégibb formájával, a lótuszülésben meditáló emberalakkal, az 5000 éves indus völgyi kultúra (Mohendjo-Daro, Harappa) leleteinél találkozunk először, ahol pecsét-hengereken ábrázolták. Kultusza szinte minden területen mély nyomot hagyott az indiai kultúrán, a legvadabb fallikus kultuszoktól kezdve a legszebb klasszikus táncok megjelenési formájáig. Ősi formájában valószínűleg kétnemű istenség volt, de nem lehetetlen az sem, hogy eredetileg nőnemű, s így keletkezése még az ősanyakultusz idejére vezethető vissza, az anyajogú kultúrák világába. A legenda szerint Shiva tanította meg a táncra Tandut, aki azt rendszerbe foglalta, lejegyezte és a tanításokat később átadta Bharata Muni mesternek, aki mindezekből kialakította a *Natyashastra* (A tánc- és drámaművészet vezérfonala) című híres és ismert szakkönyvet, tankönyvet. A tánc, a dráma és a zene művészetének ez a legrégibb ismert tankönyve, amely a színpadművészet szinte minden részletre kiterjedő kérdéskomplexumának sajátos feldolgozása.

Shiva, a legenda szerint 108 alaptáncformát, karánát alakított ki. E karánák megtalálhatók a délindiai Madras állambeli ezeréves chidambarami hindu templom négy kaputornyának falaiba kőbevésve, domborművekben megörökítve. A *Natyashastra* egyes kommentátorai ezeket a táncalapformákat hét ősformára vezetik vissza és a többit már ennek a hét póznak a variációjaként emlegetik. A hét alapformából talán a legismertebb az utolsó, az egyetemes jellegű, névszerint az Ananda Tandava, vagy másképpen Nadanta. Ez, mint a táncoló Shiva — Shiva Nataradja — ismeretes szobrokról, képekről egyaránt. A jelzett négykarú Shiva ábrázolás magyarázata az általánosan elfogadott megfogalmazás alapján a következő: a felső jobb kéz egy dobot tart, amely a ritmus hangjait szólaltatja meg. A hang a beszéd alapja, és indiai elképzelés szerint identikus az éter fogalmával, amely az öt őselem egyike. (Az öt őselem: éter, levegő, tűz, víz, föld). A hang jelképezi az első mozdulást, a teremtés első jelentkezését a mindenekfelett eluralkodó mozdulatlanságban, világcsendben, abszolút nyugalomban. A hang az első kozmikus erő, az első rezdülés, vibrálás, tehát az élet és teremtés megjelenése. Ebben a formában az ind hitrendszer eme hangfogalma sokban azonos a keresztény világkép „ige" fogalmával. A felső bal kéz lángot, tüzet tart magasba, tehát az előbb ismertetett teremtőerő ellentétének, a rombolásnak a szimbólumát. A tűz az enyészet jele, megsemmisíti az életet, hogy helyet adjon a pusztulásnak. A jobb alsó kar és kéztartás az áldás, a védelem és a béke szimbóluma. A bal alsó kéz ernyedten mutat a magasba emelt bal lábra, amely a felszabadulást, felmentést, a felengedést szimbolizálja. A jobb láb, a gonosz, rossz erőt megtestesítő törpén helyezkedik el. Lényegében a táncoló láb dinamikus erejével eltiporja a tudatlanság és gonoszság démoni erőit. Shiva, a kozmosz táncosa, az örök és mindenekfelett ható világerő megtestesítője az öt cselekvési forma, a teremtés, rombolás, fenntartás, védés (pártfogolás) és felszabadulás segítségével.

A mitológiai háttér tárgyalásánál nem elégedhetünk meg kizárólag Shiva személyével, hanem foglalkoznunk kell egyik feleségével, Kálival is. Káli az idő, illetve az időtlenség, a végtelen megtestesítője, akit India-szerte mind északon mind délen egyaránt tisztelnek. Sok jel mutat arra, hogy éppúgy preárja eredetű, mint Shiva, s az sem lehetetlen, hogy régen, a még meg nem fejtett kultuszok idején egy volt a kettő. Shivában és Káliban is találhatók olyan elemek, amelyek részben utalnak a mezopotámiai kultúrák Istár istennőjének szerepére. Gondolunk itt Istár esetében a termékenység, az életet

2. Szemgyakorlatok
Eye exercises

adó és megsemmisítő szerepekre, amely tényezők Shivánál és Kálinál is megtalálhatók, ha más megoldásban is. Dél-Indiában még ma is él Bhagvatinak, az ősanyaistennek, a föld istennőjének a kultusza, valamint a vele kapcsolódó kígyókultusz és tisztelet. Bhagvatit később a hindu mitológia Kálival igyekezett azonosítani. Shiva, Káli, Bhagvati és a kígyók tiszteletére egyaránt születtek táncok, táncos ritusok, amelyek ma is élnek. Később még röviden szólunk róluk. Visszatérve Kálira, utalunk itt arra, hogy a monda szerint neki is köze van a ritmushoz, a tánchoz, s egy alkalommal úgy belefeledkezett a tánc örömébe, megittasult a tánctól, hogy az egészen az őrületig fokozódott — a világ megállt, a lények leborultak a lábaihoz, maga Shiva is a lábánál hevert s Káli csak akkor tért magához ebből az extatikus őrületbe hajló táncból, amikor átlépett az előtte fekvő Shiva teste felett. Káli tiszteletére madarakat, állatokat áldoznak s kultuszának gyakorlásakor a legrégibb időkben az emberáldozat sem lehetett ismeretlen. Erre utal Hsüan-Tsang kínai zarándok tudósítása, aki Harsha indiai uralkodó idejében (629—645) járt Indiában, s mint említi, csak a sors különös kegyének tekintheti, hogy nem tiszteltek meg személyével az istennőt. A képzőművészeti ábrázolásokon Káli fekete, félig meztelen nőalak formájában jelenik meg, a nőiesség jeleinek erős kidomborításával, félelmetes tekintettel, nyaka körül koponyákból font koszorúval, vértől csepegő, kinyújtott nyelvvel. Shiva és Káli mellett a hindu pantheon egy másik közkedvelt istene Vishnu, mint táncos nem különleges jelentőségű, de egyik avatárja — megtestesítője —, Krishna személyében gyakran jelenik meg a képzőművészetben vidáman fuvolázva a gopik — pásztorlánykák — között. Krishna, a gyermekkorában elkövetett hőstetteiért egyre nagyobb népszerűségre tett szert a pásztorok között. Tisztelete csodálatot és szeretetet váltott ki, és a vidám Krishnát egyre több kecsesen táncoló pásztorlányka vette körül. Az isteni ifjú táncolt, játszadozott velük, de egyikük sem tudta őt megközelíteni. Fuvolájának hangja, a zene és tánc ritmusa elszédítette a pásztorlányokat de ráébredtek, hogy ez a szeretet és szerelem már több a földi érzéseknél. Krishnában, az isteni ifjúban, az örök szépség, igazság, boldogság, lemondás és önzetlen vágy megtestesítőjét látták. A köré kialakult mondavilág színes gazdag tárháza, sok táncjátéknak lett központi témája. A Ras Lila táncok valamint a kathakali és kathak tánc számos jelenete az ő személyéhez és kultuszához fűzve alakult ki. Ezekben a táncokban a könnyedség, gyengédség, kecsesség és tiszta emberi érzések nyernek kifejezést.

Dramaturgia

Mint már az előzőkben említettük, az indiai táncdráma és zene alapelveit elsősorban a *Natyashastra* majd a későbbi *Abhinayadarpanam* c. munkák tárgyalják részletesen. Jelenleg csak arra törekszünk, hogy ezekből az alapelvekből a táncművészet szempontjából legszükségesebb gondolatokat, fogalmakat ismertessük.

A táncok feloszthatók *margi* és *dasi* csoportokra. A margi megjelölés alá tartoznak azok a táncok, amelyeket az isteneknek szentelnek, tehát lényegében a templomi táncok. A dasi csoporthoz pedig azok, amelyeket elsősorban az emberek szórakoztatására szántak.

További rangsorolás a tánc kifejező ereje, stílusa szempontjából, ismét kétféle lehetőséget nyújt. A *tandava* a férfias, erőteljes jellegű táncok, amelyekben eredetileg sok a harci gyakorlatokból átvett elem. Ilyen jellegű pl. a kathakali táncdráma. A *lashya* a nőies, finomabb, lágyabb stílusú és típusú táncok, mint pl. a bharata natyam stb.

A táncos jelleg szempontjából megkülönböztetjük a *natya, nritta* és *nritya* formá-

3. Arcjáték — Facial expressions

kat. A *natya* szó, a *nat* tőből származik, és jelentése táncolni, eltáncolni valamit. Tulajdonképpen a színjátszás, a dráma fogalmát is magába foglalja, mert a szanszkrit irodalom ezt a kifejezést is használja a dráma megjelölésére. Gyakorlatban ez azt jelenti hogy az indiaiak eltáncolják a szerepüket. A történetek eltáncolása, eljátszása, a mimus fogalmának realizálása, a pantomimikus elemek és a játék megfelelő összehangolása, színpadra vitele mind megtalálható a szó jelentésében. De a tragédia fogalma görög értelemben nem fér bele ebbe a gondolatba, mert a görög dráma elsősorban a szó az élő beszéd erejével hat, míg az indiai dráma a vizuális elemeket emeli ki, tehát a szemen keresztül akar gyönyörködtetni. Az indiai dramaturgiában az idő és tér arisztotelészi megkötése hiányzik. A *nritta* lényegében a tiszta tánc, amelyben a mozdulatok, pózok nem hordoznak jelentést, hanem csupán a test ritmikájával, szépségével gyönyörködtetnek. A *nritya* érzelmeket kifejező tánc, amelyben a mozdulatok, pózok a kifejezés eszközei adott jelzésrendszerben (mudrák, kézjelek, szem- és arcjáték) és a tánc képes érzelmek kifejezésére és keltésére.

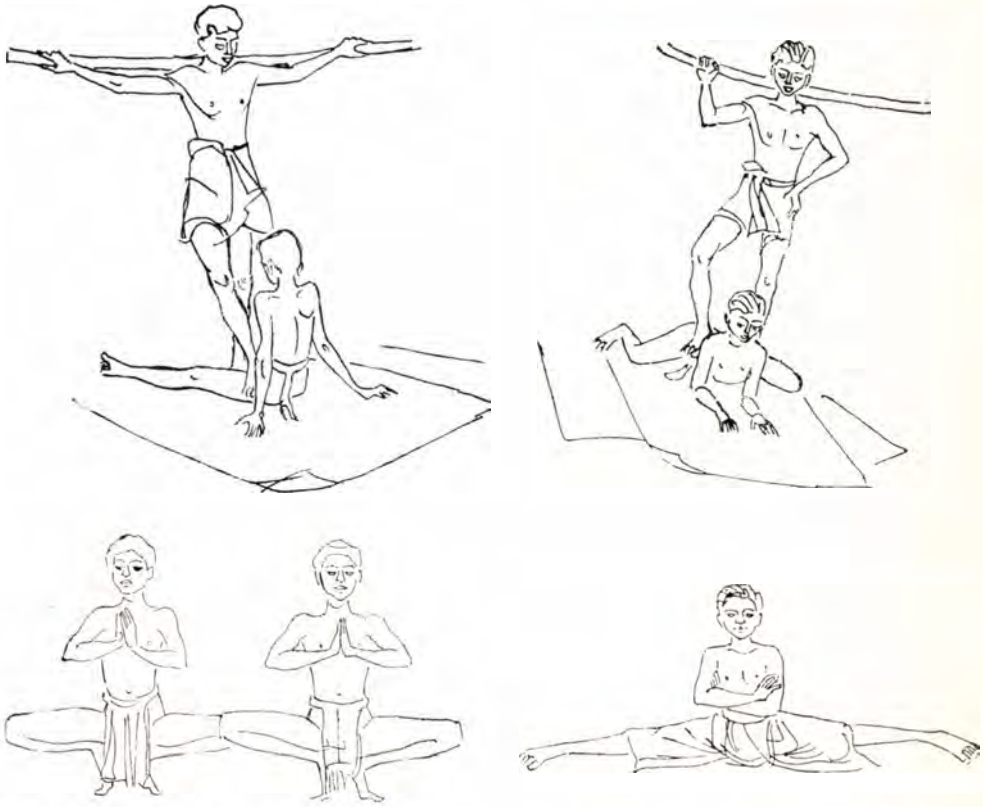
Az utóbbinál jutunk el a bhava és a rasa fogalmához. Indiai megfogalmazásuk meglehetősen komplikált, de lényegében az átélés és az átéreztetés művészetére utal. A *bhava* szó lelki állapotot, lelki felindulást, a színjátszás és a tánc terén az átélés művészetét jelenti. A művészben kialakult bhava következtében születik meg a nézőben a *rasa*, ami érzést, érzelmet, ízt, illatot jelent. A két fogalom sajátos módon párosul a hindu terminológia színértelmezésein keresztül:

A *bhava* fajtái	színe	a *rasa* fajtái
szerelem	halványzöld	szerelem
nevetés	fehér	vidámság
megrendülés	hamuszürke	meghatottság
méreg, düh	vörös	düh
erő	narancssárga	bátorság
félelem	fekete	rémület
undor	kék	gyűlölet
csodálkozás	sárga	elragadtatás
lelki nyugalom	színtelen	békesség

Az „abhinaya" kifejezés mögött a tánc és a színpadművészet ábrázolási módszerei rejlenek. A szó két részre bontható, az *abhi* „tovább"-ot jelent, a *ni* tő pedig egyenlő a „visz" magyar szó jelentésével. A szóösszetétel tehát itt lényegében azt jelenti, hogy az előadásra szánt táncot, színművet a közönség felé „tovább vinni", továbbítani, művészi módon interpretálni. Ezt a továbbítást, átadást négy fő részre bontva oldja meg az indiai dramaturgia. Ez a négy abhinaya forma a következő.

1. *Angika abhinaya.* A végtagok, kéz, láb, fej stb. mozdulatait és különféle művészi gesztusok (mudrák stb.) alkalmazását tárgyalja teljes részletességgel. A fejtől a sarckig végigveszi a test minden egyes mozgásba hozható részét s több száz variácót sorol fel azok megfelelő táncos, ritmikus mozgatására.

2. *Vacika abhinaya.* A szó, élőszó előadásművészetét taglalja, s így elsősorban a drámánál, valamint a költemények előadásában van elsőrendű jelentősége, de nem nélkülözhető a táncművészetben sem, ahol a recitálásnak, történetek elmondásának és eléneklésének szintén van szerepe. Külön foglalkozik a klasszikus szanszkrit beszéd,



4. Testképzés — Training of the body

valamint a népi beszéd alkalmazásával, hiszen köztudomású, hogy még ilyen jellegű megkülönböztetéssel is alá akarja támasztani a társadalmi hátteret, a származást stb. Az istenek, uralkodók és jelentős személyiségek a szanszkrit nyelvet használják, vagy ha későbbi alkotásról van szó valamelyik fejlett árja vagy dravida nyelvet, de a köznép csak az egyszerűbb nyelvet és kifejezéseket és beszédstílust alkalmazhatja az előadásban.

3. *Aharya abhinaya* a kosztüm, viselet, ékszerek, hajviselet és egyéb a művészt díszítő és az általa megtestesített személy lényegét felismerhetővé tevő dekorációval foglalkozik, de lényegében nem törödik a díszlet kérdésével, mert ez szinte teljesen ismeretlen volt az ősi india színművészetnél és táncnál. Ezt az előadóművésznek és a néző képzelő erejének kellett pótolnia.

4. *Sattvika abhinaya* a lélektani tényezők, lelki motívumok ábrázolásával, a bhava és rasa helyes alkalmazásával foglalkozik. Nyolc lelki és ugyanakkor fizikai állapotot jelöl meg fő jellemzőként, amelyek a következők:

mozdulatlanság
izzadás, verejtékezés
rémülés
hangváltozás
reszketés, remegés
színváltozás
félelem
ájulás

Erre alapítja a megfelelő lelki átélések fizikai kivetítését, művészi átélését és azok előadásmódjának technikai módszereit, műhelytitkait.

A négy abhinaya fajta elsajátításán és begyakorlásán kívül igen nagy jelentősége van a két nagy hősköltemény a *Mahabharata* és *Ramayana*, valamint az ind istenvilág mitológia és mondák ismeretének, amely nélkül táncos és színész nem boldogulhat az indiai színpadon. Jelentős különbség még az európai és indiai színjátszás között, hogy Indiában a színész szinte egész életében ugyanazt a szerepet alakítja, s abban igyekszik a legmagasabb tökélyre vinni előadókészségét. A nézők ugyanis a történeteket kicsiny gyermekkoruk óta ismerik, s érdeklődésüket az előadásmód, a művészi teljesítmény köti le. Ezért fontos minden mozzanat, minden szemrebbenés, tekintet, kézjel, mert a főszempont ebben rejlik, nem pedig a sztori érdekességében és fordulatosságában. Ez az adottság természetesen a táncos és színész művészi képességének és felkészülésének is más jellegű irányt szab, mint Európában.

A kathakali táncdráma kialakulása

A *katha* szó történetet, a *kali* játékot, színjátékot jelent. Jelenleg ezen a néven ismert a dél-indiai Keralából származó, férfias jellegű táncdráma, a „néma dráma", amelyben a történetet a táncosok csak eltáncolják, de szöveget nem mondanak, bár van külön énekes által előadott, recitálásos szövegmagyarázat, ami ma rendszerint malayalam nyelven történik, s ezenkívül van zenekíséret, amiben a dobnak és a cimbalomnak jut jelentős szerep. Ahhoz, hogy a kathakali kialakulását, történetét áttekinthessük, az eddigi mitológiai háttéren kívül kellő mértékben meg kell ismernünk a Kerala területén található egynéhány jelentős kaszt tevékenységét továbbá a ma is létező rituális táncok valamint a dravida, és árja vallásos ceremóniák szövevényét. Ellenkező esetben csak azt a részt láthatjuk tisztán, amit a papi kaszt a maga szempontjából és a maga hasznára jónak látott írásban lefektetve tanításként továbbadni, s ez már az eredetiséget és lényeget sokszor eltakarja, csak az ún. hinduista, egyszerűsített máz van rajta; mindez lehet szép és érdekes, de sok szempontból egysíkú, túl kánonizált, kiszűrt és talán néha még élettelen is.

A kasztok

Kerala életében a két legjelentősebb kaszt a nambudiri bráhmanok és nayar ksatriják, harcosok voltak, s bizonyos szempontból még ma is azok. A nambudiri név magyarázata a következő: *nambu* — „szent, tiszteletreméltó", *tiri* vagy *diri* — „fény". A nambudirik a Malabar vidék szellemi és anyagi arisztokráciája is, hiszen a papi méltóságon kívül ennek az országrésznek a leghatalmasabb földesurai is voltak. Minden valószínűség szerint Északról jöttek s India legortodoxabb bráhmin kasztjává váltak. Ez a kaszt öt alcsoportra oszlott, s főleg papi jellegű tevékenység, a szent szövegek tanulmányozása és magyarázása volt feladatuk, de az egyik kaszt az orvostudományokkal is foglalkozott. A nambudiri bráhman családi élete is nagyon szertartásos volt s főleg a nőket sújtotta sok megkötéssel, viszont a férfiak számára lehetővé tette, hogy a náluk alacsonyabb kaszthoz tartozó nayar nőkkel együtt élhessenek, de az abból származó gyermek az anyajogi szokások alapján az anya családjában és kasztjában maradt. Valószínű, hogy ez a meglehetősen sok visszaélést magába foglaló „szent jog" nagyban hozzájárult a századok folyamán a harcos nayar kaszt elkorcsosodásához és kiszolgáltatottságához. A nambudiri kaszt tagjai a tánc és zeneművészet kedvelői és támogatói voltak s így

5. Maszkkészítés
Make-up of face

sokban függött tőlük a kathakali kialakulása is. Személyesen rendszerint nem vettek részt eme művészeti ág kialakításában, de mint szellemi kezdeményezők, cenzorok és műpártolók végül is közvetve teljesen befolyásuk alá kerítették a művészeti életet is.

A nayar kaszt eredetileg harcos közösség, dravida eredetűek, akik később, a furcsa házassági vagy együttélési törvények következtében erősen keveredtek a nambudiri kaszttal. Egyes utalások szerint a *naga* „kígyó" szóból származna a nevük, és őseik kígyótisztelők voltak, aminek nyomai ma is felfedezhetők Keralában. 16 fő alcsoportra osztható a kaszt, amelyen belül a különféle fegyverforgatók, de templomi szolgálatot ellátók is megtalálhatók. A kathakali táncdráma mai legkiválóbb képviselői elsősorban a nayar kaszt tagjai közül kerültek ki. Ez valószínűleg az utóbbi néhány évszázadban alakult így, bár több jel vall arra, hogy a képzés egy részéhez már a kezdeti időben is jelentősen hozzájárultak.

Az irodalmi utalások szerint a kathakali ősi formájának már árjásított kialakításában a legnagyobb szerep az ambalavasi kasztnak jutott, amelynek alkasztjai is szinte kivétel nélkül Malabar vidékén a templomi szolgálat valamilyen formáját látták el. Az ambalavasi gyűjtőnév alá tartoztak a chakiar kaszt tagjai, akik a szent szövegek mondásával voltak megbízva, s néha a szövegmondást megfelelő gesztusokkal és pantomimmal kísérték. Az egyik legrégibb tamil alkotás, a Silappadikaram (A bokaperec dala) című eposz (keletkezett a második században) ad először hírt a koothu című szertartásos templomi előadásról; egyes dél-indiai templomokban, pl. Keralában koothambalam

néven egy színpadszerűen kiképzett helyen a chakiar kaszt tagjai adták elő az ún. chakiar-koothut, a kathakali legrégibb formáját.

Chakiar koothu

A chakiar kaszt tagjai a történelem folyamán mint kitűnő mesélők, előadók vonták magukra a figyelmet. Az előadásra kerülő történeteket megfelelően fűszerezték humorral, és a csípős társadalmi gúny sem maradt ki mondanivalójukból. Sokban hasonló helyzetet foglaltak el mint az uralkodók környezetében megtalálható udvari bolond, akinek szintén sokkal többet engedtek meg a kritika és észrevételezés területén, mint a környezet többi tagjának. A koothu előadás, szertartás nappal, rendszerint a délutáni órákban került a közönség, a templom látogatói elé. Kis széken ülve, egy olajlámpa fénye mellett kezdődött a versmondás, a himnuszok éneklése. Majd az előadó felállt, szanszkrit verseket szavalt, majd a nép nyelvén is elmagyarázta azokat a jelenlevőknek. Egyre jobban belejött a történetek taglalásába, egyes jeleneteket élénk kézjelekkel, szem és arcjátékkal kísért, sőt néha lépéseket, táncszerű mozdulatokat is végzett, hogy még érthetőbbé tegye a témát. A szertartás megfelelő zenei kíséretet is kapott egy dobos és rendszerint két női cimbalmos személyében. A női zenész rendszerint a nangiar kaszt tagja volt, és az előadó felesége. Már, a chakiar koothunál is használtak arcfestéket, főleg a fehér, piros és fekete színeket, valamint a homlokra és karra szantál pasztával festették a kaszt és vallás jeleit, amint az még ma is szokás a hinduknál. Használtak fejdíszt is, de nem olyan dekoratív, gazdagon díszített formában, mint ma a kathakali előadásokon.

Kudiyattam

A második ismert régi forma, a kudiyattam („együtt táncolni") úgy zajlott le, hogy férfiszerepeket a chakiar kaszt tagjai, a női szerepeket a zenekarban már úgyis résztvevő nangiar kaszt tagjai játszották. Ez a katahakali egyetlen formája, ahol a nők is szerepelnek. A színpadot, a koothambalamot feldíszítették virágokkal, s magát az előadást az esti órákban tartották meg. Az előadás fogalmát nem a mai európai értelemben kell felfogni. Első nap alig történik valami, rendszerint csak a társulat vezetője jelenik meg a színen és fohászkodik az istenekhez az előadás sikere érdekében, áldozatot mutat be és sejtet egy keveset az eltáncolásra kerülő műből. Második napon a főhős, esetleg a gonosz szellem megtestesítője áll a nézők előtt, s egy kis ízelítőt nyújt abból amit majd látni fognak. A harmadik napon megjelenik a színen az igazmondó bolond (vidushaka) aki nemcsak megnevetteti de igen sokszor el is gondolkoztatja nézőit és hallgatóit. A főszereplők mindig némák, csak a szem, az arc, a kéz és a tánc formái adják az értelmet, a kísérőszöveget. Az énekes által előadott szöveg többnyire szanszkrit nyelvű — nem úgy a bohócé, aki mondanivalóját mindig a nép nyelvén adja elő. Sok hasonlóság fedezhető fel a kathakali táncdrámák és a ceyloni kandya tánc, a középjávai tánc valamint a japán no színház között. Feltehető, hogy az indiai tánc és dráma alapelvei a buddhista szertartásokon átszűrve jutottak el Délkelet-Ázsiába valamint Kínán és Koreán át Japánba, s ez utóbbival alakították át gyökeresen az egész színjátszást.

6. A kathakali színpad a függönnyel és az olajlámpással
Kathakali stage with curtain and lamp

Pathakam

A harmadik ismert forma a pathakam. Az indiai szakemberek szerint ez nem tánc, nem ének, nem színjátszás, hanem mindhárom fajtának valami érdekes összetétele. Az előadás nincs időponthoz vagy templomhoz kötve. Bárhol és bármikor előadható. Sem színpad, sem függöny nem szükséges hozzá. A kosztüm és a maszk, amit használnak, egész egyszerű.

Krishnattam

Vishnu isten, s annak egyik földi avatárja, Krishna tisztelete a X. század után terjedt el Dél-Indiában is. Mindenütt közismertté váltak Jayadéva költő Gita Govinda néven ismert szépcsengésű versei. A XVII. század közepén Manavedan, Calicut nagyhatalmú földesura (zamorin), Krishna tiszteletére, a kathakali eddig ismert elemeinek (hindu, valamint dravida népi elemek) felhasználásával megalkotta a Krishna-attam vagy Krishnattam nevű táncdrámát, amelyet nyolc napon keresztül játszottak: a történet Krishna születésétől annak mennybemeneteléig tart. Vishnu, illetve Krishna személyét az összehasonlító vallástörténet előszeretettel köti össze a Jézus-legenda kialakulásával. Ennek ellenére nem akarjuk a krishnattamot bethlehemes játékokkal összekötni. Kizárólag csak az eszmei kapcsolásra gondolunk. Jayadéva már említett művein kívül a krishnattam a Bhagavad Gitából, a hinduk egyik közismert szent könyvéből is merít történeteket. Az elmúlt 300 év alatt igen nagy népszerűségre tett szert ez a táncdráma fajta s lényegében a mai kathakali alapjait rakta le, hozzátéve még azt, hogy a Káli kultuszból valamint az ördögűző népi táncokból is tartalmaz elemeket. Említésre méltó különbség a krishnattam és a kathakali között, hogy az előbbi nem használja a zenekarban a chenda nevű dobot, amely olyan jellemző a mai kathakali zenére. Ezzel szemben az énekes szerepe és fontossága éppen a krishnattam formánál alakul ki, ami a mai formájánál is megvan.

Ramanattam

A calicuti földesúr szomszédja, Thampuran, Kottarakkara ura egy ízben kölcsön akarta kérni a szomszéd krishnattam együttesét, mert hallotta annak hírét. A szomszéd megtagadta a kérést. Ezért ő is alakított egy társulatot, részben a szomszédtól elcsalt művészekből, Ramanattam néven. A darabok témáját a Ramajánából merítették, innen ered a név is. Az előadásmód sokban hasonlított az előbbihez, de bizonyos szempontból tényleges előrehaladást hozott az a tény hogy az előadás nyelve elejétől végig malayalam volt, tehát a nép nyelve. Ennek következtében a Ramanattam nészerűsége rövid idő alatt vetekedett a krishnattaméval. Ennek a műfajnak az előadása is nyolc napig tartott, és a maszkok, fejdíszek, kosztümök gazdag változatosságról tanúskodik.

Thullal

A későbbi évtizedekben és főleg a XVIII. század vége felé a Mahabharata történeteit is kezdték bedolgozni a kathakali jellegű táncdrámákba. Thullal néven kialakult egy olyan válfaja ennek a műfajnak, amely kizárólag a Mahabharata történeteire alapította a cselekményt. Erdekessége a thullalnak, hogy szólótánc. A nép kathakalijának is hívják, mert a szólótánc következtében valamint az egyszerűsített maszk, fejdísz és kosztüm eredményeként a kisebb pénzű réteg számára is könnyen hozzáférhető.

Vázlatosan áttekintettük a századok során kialakult kathakali táncdráma útját illetve útjának azt a részét amelyik az ismertebb, hivatalosabb indiai út, de csak néhány szóban érintettük azokat a dravida népi elemeket, amelyek mai napig, tehát évezredekkel az árják hódítása után sem tüntek el, s megtartották a hinduizmus kialakulása előtti ősi ritusokat.

Dravida elemek

Egyik legérdekesebb kultusz Keralában a kígyó kultusz, amelynek számos válfaja ismeretes. Ilyen kultikus tánc a pambu thullal, amelyet a házat őrző kígyó tiszteletére táncolnak a ház asszonyai. Két egymásba fonódó kígyót festenek a ház udvarának egyik sarkában a döngölt földre és a két kígyó farka végénél lapulevélhez hasonló leveleket helyeznek el, amelyeken a ház asszonyai foglalnak helyet, kezükben kókuszdió virágot tartva. A pulluvan kaszt tagjai rituális énekeket énekelnek, és az asszonyok az ének valamint a dob ritmusára ülő táncba kezdenek, amelyet egészen az eksztázisig fokoznak. Hirtelen abbamarad az ének és dobszó, az asszonyok felugranak a révületből, s az udvarnak abba a sarkába rohannak, ahol a kígyószentély van s elhelyezik rajta a kókuszdió virágait. Ha valamilyen oknál fogva (a révülés miatt) ez nem jár sikerrel, akkor az egész szertartást meg kell ismételni a következő este.

A másik jelentős kultusz Bhagvati vagy Káli istennő tiszteletével függ össze. Egyik ilyen tánc a therayattam vagy thaivattam. A táncos meglehetősen komplikált és dekoratív maszkkal, fejdísszel és ruházattal felvértezve megjelenik a falu szentélye előtt, ahol már egybegyűltek az ünneplő lakosok (rendszerint február, március hónapokban). A táncos mantrákat, szent igéket mormol az oltár előtt, majd átveszi az ünneplőktől az istennőnek szánt áldozatokat, amelyek között mindig van néhány kakas is. Dobszóra táncmozdulatok kíséretében megragad egy nagy kést, levágja a kakas fejét s azt az oltárra dobja, a kakas tetemét pedig lakoma céljából átadja az egybegyűlteknek. A szertartás lényege ezzel véget is ért. Maga a művelet így igen egyszerűnek látszik, de

valójában sokkal komplikáltabb a táncos szempontjából, mert a ruházat és a díszítő elemek a trópusi éghajlat forrósága alatt szinte elviselhetetlenül nehezednek az előadó művészre.

Bhagvati, Shiva, Káli, Subramania tiszteletére az előbbihez hasonló számos ritus, tánc alakult ki, amelyek részben ördögűzéssel, betegség elhárításával (feketehimlő elleni nenaveli tánc stb.) foglalkoznak, s igen népszerűek Dél-Indiában. Ezek általában a régi dravida szokásokat, istenhitet, kultuszokat őrizték meg többé kevésbé, s a századok során sok elem felszívódott belőlük a klasszikussá kialakított kathakali táncdrámába. A kathakali felépítése miatt nem hagyhatjuk említésen kívül a haditáncokat sem, mint pl. a velakalit, amelyet a nair — dravida eredetű — kaszt tagjai táncolhatnak emberemlékezet óta, minden év március, április hónapjában. A tánc lényegében a Mahábhárata eposzban tárgyalt Kurukshetra térségében lezajlott nagy ütközetet jeleníti meg, ahol a Kurava és Pandava testvérek ütköznek meg seregeikkel. A nair táncosok a Kurava testvéreket alakítják, míg a Pandava fivéreket hatalmas bálványszerű faépítmények képviselik az út két oldalán, amely a templomhoz vezet, ahol a táncelőadás, szertartás lezajlik. Mindegyik táncosnak szépen dekorált pajzsa és rövid, görbe fakardja van, fehér ing, piros öv és piros turbán a ruházat. Egy ilyen eltáncolt ütközet 1— 1½ órát vesz igénybe, s ezalatt minden harcos tanúbizonyságát adhatja táncos és harcos képességeinek. A tánc szabályos csatamezőről való levonulási műveletekkel fejeződik be. Van ennek a táncnak egyszerűbb változata is, amely pulayarkali néven ismeretes, és bármelyik kaszt tagjai eljárhatják az év minden szakában.

Néhány vázlatos képben rövid áttekintést adtunk a Keralában még ma is feltalálható, dravida elemeket magába foglaló táncokról, amelyek a megfelelő utalások szerint hatással voltak a kathakali kialakulására.

A kathakali képzés és technika

A ksatrija, tehát harcos, délindiai, dravida eredetű nayar kaszt tagjai annakidején a kalarinak nevezett testedző iskolában részesültek megfelelő katonai kiképzésben, ahol a középkori lovagi tornákhoz is hasonlóan elsajátították az ügyes hadifogásokat s váltak fizikailag és szellemileg is alkalmassá a harcos névre. Az indiai utalások szerint a kathakali táncos évszázadokra visszamenőleg ilyen kalarikban részesült és részesül ma is képzésben és az ott kapott erőteljes testi és szellemi képzés teszi alkalmassá arra, hogy a táncművészet avatott képviselője legyen. A kalari szigorú életrendet, szinte katonás fegyelmet, s igen magas követelményeket ró a növendékekre. A képzést 8—10 éves korban kezdik el s körülbelül 10—12 évet vesz igénybe. Ezalatt a tanuló a gurunak, a képzést végző mesternek az instrukciói alapján kell, hogy cselekedjen és éljen a nap minden szakában, kellően beleilleszkedve a tanuló és tanító termékeny közösségébe. A növendékek kora hajnalban, 3 óra körül kelnek, s körülbelül két órán keresztül szemgyakorlatokat végeznek. Tiszta vajjal kenik be a szemet és környékét, hogy ezzel is alkalmassá tegyék a szempillát, a szemöldököt és szemhéjt a sokfajta mozgatásra, forgatásra. Meg kell tanulni a pupilla kétszeres nagyságra való tágítását, a szem hosszantartó, rebbenés nélküli nyitvatartását, és számtalan olyan apró fogást, ami szükséges ahhoz, hogy a táncos a szemjáték segítségével ne csak érzelmeit, hanem belső látásainak a kivetítését a néző felé tudja közvetíteni. A kifejezésen túl érzékeltetni kell a távolságot, a teret és időt, s mindazt, amit a díszlet hiánya ennek pótlásaként megkíván. Ezután olajjal bekenik testüket s elkezdődik a kb. 1 óra hosszáig tartó masszázs és dögönyözés. Ennek a műveletnek olyan eredményesnek kell lennie, mondják az indiai

mesterek, hogy egy év után a növendék úgy tudja irányítani, hajlítani minden végtagját, testrészét, minha semmi csont nem volna benne. 8—9 óra között megfürödnek, majd reggeliznek. Utána kathakali tánclépéseket és drámarészleteket tanulmányoznak, gyakorolnak. Délben ismét fürdő következik, amelyet könnyű, de változatos ebéd fejez be. Az étkezést 1—2 órás pihenő követi s ez a forró égöv alatt élő emberek számára természetes. Délután folytatják a tréninget, amelynek egyik fontos része a mudrák gyakorlása. A jó kathakali táncos több mint 500 fajta kézjelet ismer és használ, s ennek a hatalmas anyagnak a megtanulása, begyakorlása igen sok időt igényel. Természetesen az arcjáték, a maszkkészítés, fejdísz, ékszerek ismerete, használata, ruházat valamint a zenei ismeretek elsajátítása is beletartozik a mindennapi programba. Este 8—9 között a fürdőt vacsora követi, amely után a növendékek a guru köré telepednek s elkezdik a Mahabharata és Ramayana tanulmányozását, amely ismeretek nélkül művész nem tud eligazodni az indiai irodalom rengetegében. 11 óra felé aludni térnek, de ez az éjszakai alvás sohasem több napi 4—5 óránál. Ilyen jellegű iskolák ma is léteznek Indiában, privát, vagy államilag támogatott formában. A leghíresebb iskola a nagy malayalam költő, Vallathol által alapított Kerala Kala Mandalam, Cheruthunutiban.

Kathakali maszk, fejdísz és ruházat

A kathakali táncdráma egyik meglehetősen komplikált s nem minden szempontból tisztázott része a maszk, fejdísz és ruha. Itt a legnagyobb valószínűsége van annak, hogy mindezek eredetileg dravida származású szokásokra épültek, mert a szanszkrit dráma ilyen formában nem ismeri ezeket a tényezőket. A dél-indiai népi, törzsi és rituális táncok ismerik ezeket az összes többi indiai klasszikus táncoktól elütő formákat s adott esetben ma is alkalmazzák azokat. Ennek ellenére a kérdéskomplexumot csak főbb vonásaiban tekinthetjük át, mert különben elveszünk a variációk és kombinációk indiaiak által sem mindig tisztán látott dzsungelében. A kathakali együttesnél a maszk, fejdísz, a ruha és az ékszer avatott mestere — egyébként az együttes legjobban fizetett tagja — a patukaran, a narrátor, aki recitálva időnként előadja a történetet az előadás alkalmával. A jellemeket három fő csoportra osztják:

1. Sattvika, a jellemes, hős, isteni lények
2. Rajasik, akik bizonyos hibákkal és bűnökkel is birnak, mint pl. gőg, kapzsiság, hiúság stb.
3. Tamasik, a kimondott démoni elemek, akik a rombolás szellemét testesítik meg.

E három jellemfajta majdnem a kiismerhetetlenségig variálja a maszkok és fejdíszek kombinációs lehetőségeit. Természetesen csak a legfontosabb néhányat tesszük vizsgálatunk tárgyává.

Paccha (zöld), az egyik legismertebb maszktípus: istenek, hősök, királyok, mint Krishna, Arjuna, Nala stb. megjelenítésénél alkalmazzák. Az arcot halvány borsózöld festékkel kenik be. A szemöldököt és a szem környékét erős fekete festékkel húzzák ki, s ezeket vékony fehér vonalakkal keretezik. Az ajkakat élénk vörösre festik és a megfelelő kasztjeleket elhelyezik a homlokon. Ezután a rizspasztából elkészített fehér pépes chuttit kenik fel az arcra, a szem alatt kezdve a járomcsont vonalán mintegy az arc kiszélesítéseként az áll felett áthaladva. Ez megszáradva, furcsa, kemény keretet képez az arcon. Ma már sokszor készítik ezt az egyszerűség kedvéért papírból is.

A *katti* (kés) a másik ismert maszkfajta, amelynek alapszíne szintén zöld, kicsit sötétebb árnyalattal s piros csíkozással. Az orr két oldalán két fehér, ovális forma piros kerettel. Ennek a maszktípusnak legjellemzőbbje a hatalmas, felfelé kunkorodó, vörössel festett bajusz. A nyakat is vörösre festik, s rákenik az arcra a fehér chuttit is.

A *tadi* (szakáll) szakállas maszkfajta, amely a szakállok színei szerint három csoportra oszlik, fehér, piros és fekete szakállúra. Hanumán, a majomkirály fehérszakállú, Kirata, a vadász fekete szakállú s a démoni lények égő vörös szakállúak, de ebben az esetben az arc felső része feketére van festve.

A szentek, rishik, mesterek, guruk, papok lényegében maszk és fejdísz nélkül jelennek meg, nekik a tisztaság és egyszerűség a díszítő jel. A maszkokhoz járul ékességként a két főtípusra bontható fejdísz. Az egyik a kirián, kb. másfélszer magasabb az átlag fejhossznál, csúcsos, torony alakú, amelyet egy napszerű korong glóriaként övez. A fejdísz könnyű fából készül, be van aranyozva, és számtalan ékszerrel, kővel valamint virággal és pávatollal díszítik. Ennek a fejdísznek az egyik fajtája volt a chakiar kaszt fejdísze is a régi időkben. Érdekességként kell megjegyezni, hogy az istenek és földi megtestesítőik nem ezt, hanem a másik, szerényebb típusú maszkot, a mudit használják. Ez rendszerint textiliákból (selyem, bársony, brokát) készül, henger alakú, s a tetején kihúzzák a hajat, amelybe virágot tűznek. Hanumán, a majomkirály is mudit visel, de ennek az alakja olyan, mint a papok által viselt széles karimájú kalap, csak egy kicsit magasabb középső (tomp) résszel. A démonok mudija cilinder alakú, de felfelé szélesedő véggel. Küldöncök, kocsisok, kisebb jelentőségű szereplők piros turbánt viselnek a fejükön. A ruházat többféle színű ingből áll valamint többrétegű, oldalt elálló szoknyából, amely hátul fel van hasítva, hogy a táncost ne gátolja a mozgásban s a nagy forróságban ne zárja el a levegőt a testtől. Krishna rendszerint kék inget, az istennel szemben álló gonosz erők pirosat, Hanumán fehér szőrme inget, a démonok feketét hordanak. Ezenkívül sokfajta kar- és bokaperecet valamint ékszert viselnek. A vállról több szalag lóg le, amelyek végére kis tükör van erősítve, hogy előadás közben a táncos jelmezét ellenőrizni tudja. A bal kéz ujjain ezüst köröm-meghosszabbító van. Az európai szerzők egy része, sőt még néhány indiai is (pl. Balvant Gargi) említést tesz a kathakali ruházat esetleges európai származásáról, de az indiai szakemberek többsége ezt cáfolja, s a tények is ez utóbbit látszanak támogatni.

Az előadás

Az előadás az esti órákban játszódik le vagy egy templomudvarban, vagy a falu szélén, egy arra alkalmas sík terepen, ahol kb. 5 × 5 m-es térséget foglal el a színpad, ami semmi más, mint a sima föld, friss levelekkel és virágokkal felszórva. Elöl, a színpad közepénél — az előtérben foglal helyet a nagy olajmécses, amely a holdfényen kívül az egész színház egyetlen fényforrása. A zenészek félkörben helyezkednek el, s a dobos leadja a kelikottu néven ismert jelet. Kezdődik az előadás, hívják a falu lakosságát, a nézőket, hogy foglalják el helyüket az igazi szabadtéri színpadon, ahol semmi díszlet, semmi technika nincs jelen, csak az ember a maga művészetével és képzelőerejével, ami pótol mindent, amit esetleges műszaki fogásokkal lehetne helyettesíteni. A zenekar legalább egy chenda nevű nagy dobból, egy maddalam nevű dobból, chengala nevű gongból és két elathalam nevű cimbalomból áll. Természetesen egy-egy zeneszerszámból adott esetben több is lehet, de ez az általánosan elfogadott összetétel. Este 9 óra körül megszólal a zenekar, s nyitányszerűen játszik egy sort a megjelent közönségnek. Majd megjelenik két ember és hozza kezében a therissilát, függönyt, amely kb. 12 láb

hosszú és 8 láb széles, több színű selyemből van, s fejmagasságban tartva kifeszítik. Az énekesek fohászkodnak az istenhez, és a függöny mögött két táncos a thodayam néven ismert bevezető tánchoz kezd. Ezután a penapad nevű rész következik, amikor a paccha maszkot viselő táncos jelenik meg a színen s egy kis ízelítőt ad a tánc, mudra és szemjáték művészetéből. Közben részleteket énekelnek a Gita Govindából. Majd az ellenhős, a gonosz megtestesítője jelenik meg, s toporzékolva mutatja be a függöny mögött romboló erejét. Ez a tiranokku. Ezek után eltűnik a két függönytartó férfi a függönnyel együtt és kezdetét veszi a tulajdonképpeni előadás, amely néha több estén át tart.

Nem lenne teljes a kép a kathakali típusú táncdrámákról, ha nem tennénk említést a mohini attamról és a yakshaganáról, mely utóbbit talán úgy fogalmazhatnánk meg, mint Mysore állam kathakaliját. A mohini attamot a legutóbbi években határozottan a kathakali típusú táncdrámák közé sorolják, bár elismerik, hogy mivel női szólótánc, rengeteg elemet vett át a bharata natyamból, mégis jellegénél fogva táncdráma. Ruházata egyszerű, sem maszk, sem fejdísz területén nem igényel semmi különöset. A yakshagana sok népi elemet tartalmazó, maszkos, fejdíszes táncdráma, amely nevét egy dallamformától kapta. Érdekessége a kathakalival szemben, hogy itt az énekes szerepét maguk a táncosok látják el, tehát inkább hasonlít az operához, mint a néma drámához. Általában a nyári aratási idő után adják elő, s főleg a Ramayana és Mahabharata történeteit tartalmazza.

*

Ezzel lényegében vázlatosan áttekintettük a kathakali típusú drámák kialakulását, azok felépítését és fajtáit. Befejezésül csak még annyit lehetne megjegyezni, hogy minden szépsége és érdekessége ellenére is a műfaj komoly válság előtt áll, mert témájánál és módszerénél fogva veszített aktualitásából. India forrongó gazdasági és társadalmi struktúrája — bár elsősorban csak a nagyvárosokban — hatalmas változást szenvedett, s így a művészet terén is megváltozott az ízlés, a kívánság. Az indiai klasszikus tánc és színházkultúra válságban van. A hagyományok ütköznek az új élet kívánalmaival, s a hagyományos művészeti formák felújítása rövid idő alatt talaj nélkül marad. A művészet válsága vagy a művészet forradalma nemcsak egy kontinens privilégiuma. A fejlődő országok s India is a szabadság megszerzésével megkapta önállóságának gondjait is, s a múlt nemcsak dicsőséget és erőt ad a jelennek hanem nagyon sokszor gond és visszahúzó kolonc formájában is jelentkezik. Ötszázmilliós nép, ötezer éves múlttal, hatalmas kulturális alkotásokkal áll a világ színe előtt, a mai élet minden problémájával és a járható út megtalálásának lehetőségével, amely elsősorban a maga ügye.

Budapest, 1967. december

FELHASZNÁLT IRODALOM

Baktay Ervin: *India művészete*, Bp., Képzőművészeti Alap, 1958.
Bálint Gábor: *Tamil (dravida) tanulmányok*, 1897.
Caldwell, R.: *A Comparative Grammar of the Dravidian or South-Indian Family of Languages*, London, 1856.
Chatterji, Suniti Kumar: *Old Tamil, Ancient Tamil and Primitive Dravidian*, Madras, 1956.
Fábri Károly: *Art and Architecture of India*, 1961.
Gargi, Balwant: *Theater und Tanz in Indien*, Berlin, Henschelverlag, 1960.
Ghosh, Manomohan: *Contribution to the History of the Hindu Drama*, Calcutta, 1958.
Iyer, K. Bharata: *Kathakali, the Sacred Dance Drama of Malabar*, Luzac, London.
Khokar, Mohan: *Kathakali and Related Forms*, Bombay, 1961.
— *Folk Dances of India*, Bombay, 1961.
— Ritual Dances of India, *Bhavans Journal*, Bombay, 1962.
— *Western Interest in, and Its Impact on, Indian Dance*, Madras, 1961.
— *Saivism and Vaisnavism in Indian Dance*, Madras, 1963.
Marg 1957. évf. 1. sz., 1959. évf. 1. sz., 1966. évf. 2. sz.
Menon, K. P. S.: *Kathakali*, 1961. (kézirat).
Natya Shastra Sangralha, Tanjore, 1963.
Nandikeshvara: *Abhinayadarpanam*, Calcutta, 1961.
Sastri, Nilakata: *A History of South India*, Oxford, 1955.
Singha, Rina and Massey, Reginald: *Indian Dances*, London, Faber, 1967.
Smith, A. V. *The Oxford History of India*, London, 1961.
Thomas, P.: *Epics, Myths and Legends of India*, Bombay, 1961.
Zimmer, H.: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*, New York, Harper, 1962.

SUMMARY

THE RENAISSANCE OF CLASSICAL INDIAN DANCES. II.
THE DEVELOPMENT OF THE KATHAKALI TYPE DANCE DRAMA

by Dr. I. Sipos

One of the earliest and most interesting types of classical Indian dances is the *kathakali* dance drama evolved in the south-Indian state Kerala.

The author briefly touches upon the specific complex character of Indian culture and points out the peculiar amalgamation of Dravidian and Indo-Arian elements of the Indian art of dancing.

Relying on the *Natyashastra* and the *Abhinayadarpana* he deals with the fundamental aesthetic concepts without which the classical Indian dances cannot be understood, and analyses the fusion of dance and mythology, stressing the role of god Shiva.

As a ritual dance drama the *kathakali* played a significant part in the culture of South India absorbing the dance traditions and popular customs of the peoples of Dravidian origin. It has developed under such names as *chakiar koothu, kudiyattam, pathakam, krishnattam, ramanattam* and *tullal* into what is today the stylized and modernized *kathakali.*

Disciplined, many-sided traning is an important precondition of this genre which uses highly developed masks, headgear and costume. Decors in the European sense are absent.

The rich world of the *mudras* (more than five hundred movements of the hands), the specific expressions of the eyes and the face are characteristic of the *kathakali.*

Now widely diffused in India, the kathakali dance drama interprets mythological themes based on ancient tradition but also endeavours to find the ways and means to capture modern man.