Krzysztof Renik

# Kathakali

## sztuka indyjskiego teatru

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

DIALOG

Krzysztof Renik

# Kathakali

## sztuka indyjskiego teatru

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Wydawnictwo Akademickie DIALOG
Warszawa 2015

Opiniowali do druku: MARIA KRZYSZTOF BYRSKI, ZBIGNIEW OSIŃSKI
Zdjęcia: KRZYSZTOF RENIK
Okładka: TADEUSZ WALTER
Zdjęcie na okładce: ELŻBIETA DZIUK
Redakcja i korekta: ANNA ADAMIAK

Książka dotowana przez Komitet Badań Naukowych

© 2015 Copyright by Wydawnictwo Akademickie DIALOG

ISBN e-pub 978-83-8002-335-2
ISBN mobi 978-83-8002-339-0

Wydawnictwo Akademickie DIALOG
00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218
tel./faks (+48 22) 620 87 03
e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl
WWW: www.wydawnictwodialog.pl

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Konwersja: eLitera s.c.

# Spis treści

Karta redakcyjna

Dedykacja
Wprowadzenie
**Stan badań nad tradycją Kathakali**
**Z przeszłości Kathakali**
Kudijattam - antyczny przodek
W kręgu widowisk obrzędowych
Thejjam i Mudijettu
Krysznattam - nowa forma teatru świątynnego
Sztuka walki - Kalaripajattu
**Współczesny repertuar zespołów Kathakali**
**Kształcenie artystów Kathakali**
**Przedstawienie Kathakali**
Garderoba Kathakali - charakteryzacja i kostiumy
Stałe części przedstawienia
Instrumenty i muzyka
Konwencje przedstawień Kathakali
**Aktor w Kathakali**
**Organizacja spektakli Kathakali**
**Kathakali - teatr obrzędowy?**
**Zakończenie**
Bibliografia
Spis ilustracji
O autorze
Przypisy
Informacje o wydawnictwie

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

# Z przeszłości Kathakali

Podstawowe rozważania tej pracy mają dotyczyć Kathakali współczesnego. Żadne jednak zjawisko sięgające swymi korzeniami kilku stuleci wstecz nie może zostać zrozumiane właściwie, jeśli pominięta zostanie jego historia. Dlatego też, mimo iż praca ta nie ma charakteru historycznego, nie od rzeczy będzie nakreślenie krótkiej historii Kathakali, ukazanie krajobrazu kulturowego i cywilizacyjnego, w którym rodziła się ta forma tradycyjnej sztuki Indusów z południa subkontynentu.

Tradycja teatralna Kathakali zaczęła się kształtować w Kerali na przełomie XVI i XVII wieku. Nie jest to zatem tradycja stara. Cóż bowiem znaczy trzysta lat istnienia w kraju, którego korzenie kulturowe sięgają tysiącleci? Przełom XVI i XVII wieku to czas podziału Kerali na liczne, niezależne, często skłócone ze sobą nieduże państewka. Początki rozpadu Kerali sięgają wieku XII:*W początkach XII wieku dobiegła końca wielka epoka Kulaśekharów z Mahodajapuram. Kraj osłabiony wojnami rozpadł się na wiele części, zaczęły się czasy dominacji braminów nambudirich.*[21] Spośród tych licznych państewek pod koniec wieku XVI jedynie dwa reprezentują rzeczywiście poważniejszą siłę. Jest to państwo Kalikat rządzone przez władcę noszącego tytuł samutiri (co przybywający do Kerali Europejczycy przekręcili na zamorin), a zajmujące tereny północne współczesnej Kerali, oraz państwo rozciągające się na południu, a noszące nazwę Trawankor. W gruncie rzeczy to właśnie pomiędzy tymi dwoma państwami rozgrywały się dzieje keralskiej historii wieków XVI i XVII. W środkowej części Kerali istniało jeszcze, niczym graniczny strażnik rozdzielający dwóch rywalizujących ze sobą władców,

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

nieduże państwo Koczin ze stolicą o tej samej co państwo nazwie. W tak podzielonej Kerali rodzić się zaczęła u schyłku XVI wieku tradycja Kathakali.

Źródła, z których Kathakali czerpało inspirację, dzielą się na trzy grupy. Pierwsza z nich to wpływy klasycznego dramatu i teatru sanskryckiego, druga to inspiracje pochodzące z keralskich rytualnych form parateatralnych, trzecia wreszcie to wpływy klasycznej szkoły walki, która powstała na terenie Kerali. Wszystkie wymienione tradycje istnieją na terenie Kerali do dnia dzisiejszego. Powstanie Kathakali, przejęcie przez Kathakali elementów tych tradycji nie zniszczyło ich, nie doprowadziło do zniknięcia z kulturowej mapy Kerali. Dzięki temu łatwiej jest opowiedzieć o tym, co złożyło się na tradycję Kathakali. Łatwiej jest także powiedzieć, na ile Kathakali stało się oryginalną tradycją teatralną, na ile zaś adaptowało jedynie elementy owych wcześniejszych form artystycznych i obrzędowych.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

## Kudijattam – antyczny przodek

Klasyczny teatr sanskrycki przetrwał do chwili obecnej w jednej tylko postaci znanej pod nazwą Kudijattam. W języku malajalam znaczy to tyle, co gra zespołowa lub taniec zespołowy. Przekład ten nie powinien prowadzić do przekonania, że chodzi tu o tradycję taneczną. Kudijattam jest teatrem pokazującym na scenie sztuki dramatyczne. Początki teatru sanskryckiego sięgają I tysiąclecia przed Chrystusem. *Antyczny teatr indyjski narodził się w galaktyce wedyjskiego rytuału ofiarnego, gdzie ukrywał się długo wraz z innymi sztukami pod ogólnym mianem* ślipa *znaczącym właśnie tyle co sztuka. Jeszcze jako nie sformowany ostatecznie konglomerat tańca, śpiewu, muzyki i recytacji*

*zasłużył w oczach teologów ofiary wedyjskiej na miano „ostoi i podpory przestworzy". Wkrótce potem pilni szkolarze wedyjscy kodyfikują sztukę aktorską i już w IV w. p.n.e. istnieją podręczniki dla aktorów.*[22] Tak więc starożytny teatr indyjski to ofiara składana bogom, to utożsamienie widowiska teatralnego z obrzędem ofiarnym. Z biegem lat jednak coraz bardziej hermetyczne kulty i praktyki bramińskie oddalają ten teatr od szerszych kręgów społeczeństwa indyjskiego. Co paradoksalne teatr, który miał być zjawiskiem dostępnym dla wszystkich ludzi, bez względu na ich status społeczny[23], staje się coraz bardziej elitarny. Szersza publiczność traci kontakt z bramińskimi praktykami, wedyjscy bogowie coraz częściej odchodzą w mrok niepamięci. W mitologii Indusów popularność zaczynają zdobywać bohaterowie eposów: Ramajany i Mahabharaty, a także puran, przede wszystkim Bhagawata purany. Wraz ze wzrastającą popularnością stają się oni wkrótce w przekonaniu Indusów istotami boskimi; bohaterowie zyskują status bogów. I o nich to właśnie zaczynają opowiadać tworzone w I tys. po Chrystusie utwory dramatyczne teatru sanskryckiego. Sztuka klasycznego teatru kwitnie w ten sposób przez długie lata na terenie całych Indii.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Jej zanik i zniszczenie było efektem najazdu muzułmańskiego na północne Indie pod koniec I tys. po Chrystusie. Żywioł muzułmański, wrogi sztuce dramatycznej, doprowadził do wymarcia tej formy teatralnej na północy Indii. Ocalała ona jednak w postaci tradycji Kudijattam właśnie w południowych Indiach, na terytorium Kerali. Dlaczego? Jakie przyczyny sprawiły, że Kudijattam nie podzielił na południu losu innych form klasycznego teatru sanskryckiego? Maria K. Byrski twierdzi, *że: Jedną z przyczyn była późniejsza i dużo mniej intensywna niż na północy*

*penetracja islamu. Ale nie ona była najważniejsza. Dużo bardziej znaczącym elementem, który na południu Indii powodował i powoduje bardziej pieczołowite przechowywanie tradycji, jest kolonizacyjny charakter kultuiy bramińskiej tamtych terenów. Aryjska kolonizacja Indii południowych nastąpiła dużo później niż Indii północnych, gdzie Ariowie znaleźli się w większości, eliminując lub wchłaniając kulturę tamtejszych autochtonów. Natomiast po przekroczeniu gór Windhja ci sami Ariowie znaleźli się w znacznej mniejszości, otoczeni niearyjskim morzem drawidyjskich mieszkańców półwyspu. Nic więc dziwnego, że z dużo większą pieczołowitością przechowywali wszystko to, co stanowiło o ich odrębności. Ta właśnie tendencja sprawiła, że klasyczny teatr indyjski przetrwał na południu do dziś.*[24]

Zdania powyższe zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt rozwoju i istnienia Kudijattam. Oto jawi się on już nie tylko jako tradycja estetyczna, jako forma teatralna, ale także jako skarbnica bramińskiego dziedzictwa kulturowego Ariów zamieszkujących Keralę. Tradycja Kudijattam staje się sztuką braminów, stanowi własność społeczności bramińskiej w Kerali. Bramini są depozytariuszami wielowiekowego dziedzictwa, ich obowiązkiem jest strzeżenie czystości tradycji. Sprzyja temu ich wielkie znaczenie, jakie przez całe stulecia wyrobili sobie w obrębie systemu społecznego Indii. Pisząc o systemie kastowym Indusów Eugeniusz Słuszkiewicz stwierdza: *Naczelne miejsce w hierachii społecznej zajęli bramini, motywując to tym, że przed potęgą ich świętej wiedzy, tj. hymnów, formuł i ceremonii, muszą się korzyć nawet bogowie.*[25] Twierdzenie to jest w zupełności zgodne z koncepcją, wedle której istnienie świata, utrzymanie cyklicznych śmierci i narodzin całej rzeczywistości, w tym także narodzin i śmierci bogów, możliwe jest jedynie dzięki

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

ceremoniom i rytuałom sprawowanym przez braminów[26], w których to obrzędach doszli oni do doskonałej, choć otoczonej tajemnicą biegłości.

W Kerali ludność bramińska określana była nazwą nambudiri. *Poczynając od XI wieku nambudiri sprawowali rzeczywistą kontrolę nad wszystkimi dziedzinami życia. Byli nie tylko mistrzami sztuk i nauk, znawcami rytuałów i kapłanami, ale dozorowali całe szkolnictwo, a nawet sprawy wojskowe. Władcy uznawali oficjalnie swą zależność od nambudirich, którzy równocześnie kontrolowali dochody z ziemi.*[27] Zgodnie z tradycją początek społeczności nambudirich w Kerali dały trzydzieści dwa rody bramińskie, które osiedliły się na jej terytorium pomiędzy VII a VIII wiekiem po Chrystusie. Osadnictwo to należy jednak odróżnić od braminów, którzy przybyli do Kerali znacznie wcześniej, bo już w III wieku przed Chrystusem.[28] Być może właśnie napływ braminów do Kerali w dwóch tak odległych od siebie falach osadniczych powoduje, że współcześnie także w społeczności bramińskiej mają miejsce zhierarchizowane podziały regulujące stosunki wewnątrz tej społeczności. Początki osadnictwa nambudirich w Kerali wiążą się ze sprowadzeniem ich przez miejscowych władców jako kapłanów i opiekunów nowo wznoszonych świątyń. Do obowiązków braminów należało sprawowanie w tych świątyniach praktyk kultowych, kierowanie sprawami świątynnymi, zarówno w ich obrzędowym, jak i materialnym aspekcie. Osiedlając się w Kerali bramini siłą rzeczy wprowadzali i kultywowali nieznane na tym terenie formy sztuki, także sztuki scenicznej. Była to sztuka specyficzna dla tej społeczności, dość odległa od form znanych w niższych grupach społecznych. Bramini czuli się zobowiązani do przechowania tej sztuki w formie nieskażonej.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Jak przekonamy się niebawem, takie właśnie podejście do Kudijattam kryło w sobie możliwość zachowania tej tradycji w formie wielce archaicznej, niosło jednak także niebezpieczeństwo skostnienia i powolnego obumierania. Czyż bowiem sztuka może nie ulegać zmianom? Czy może być, tak jak w przypadku Kudijattam, dana raz na zawsze? Nawet wtedy, gdy przyjmie się, iż dana została w formie najdoskonalszej, bo stworzonej przez bogów. A takie przecież były narodziny indyjskiej sztuki teatru. Wszak to na prośbę Indry, sformułowaną w słowach: *Chcemy coś gwoli zabawie – co by do patrzenia i słuchania było*[29] – stworzył Brahma sztukę teatru.

Kudijattam był i jest teatrem świątynnym. Przedstawienia pokazywane były w specjalnym budynku, wzniesionym na terenie zabudowań świątynnych, zwanym *kuttambalam*. Zasady budowy tych świątynnych

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

teatrów były ściśle skodyfikowane i budowniczowie musieli się do nich stosować. Regułom wznoszenia budynku teatralnego poświęcona została druga lekcja najsłynniejszego indyjskiego traktatu o teatrze, legendarnej „Natjaśastry". Zwraca się tam między innymi uwagę na wielkość budynku teatralnego, odległość dzielącą widzów od aktorów oraz na proporcje, wedle których wznosić należało kuttambalam.[30]Powodem tych drobiazgowych instrukcji była chęć zbudowania tak doskonałego pomieszczenia służącego pokazywaniu przedstawień, by każdy element gry aktorskiej mógł zostać właściwie dostrzeżony i przeżyty przez widzów. W teatrze indyjskim operującym tak wyrafinowanymi systemami komunikacji, jak skodyfikowany gest i umowna mimika było to niezwykle ważne. Scenę Kudijattam tworzyło niewielkie podwyższenie, na którym ustawiano w głębi dwa bębny o nazwie *mizhavu*. Z prawej strony sceny, dla widzów

była to strona lewa, na kawałku białej materii siedziały dwie kobiety wybijające rytm na niedużych cymbałach ręcznych. Na krawędzi sceny od strony widowni umieszczano oliwną lampę, która płonęła przez całe przedstawienie. Każdy spektakl poprzedzony był licznymi rytuałami zapewniającymi aktorom pomyślność w trakcie gry. Aktorzy występowali w niezwykle kolorowych kostiumach, zaś twarze pokrywali skomplikowanym makijażem.

Dramaty grane na scenie Kudijattam opowiadały historie, których treść pochodziła ze staroindyjskich eposów Ramajany i Mahabharaty oraz puran. Spośród najsłynniejszych twórców dramatów sanskryckich wymienić należy w kolejności chronologicznej następujących autorów: Aświaghoszę, Bhasę, Sudrakę, Kalidasę czy nieco późniejszych: Kulaśekharę Warmana i Krysznamiśrę. Najdawniejszy z tych autorów, Aświaghosza, żył w latach 78-150, zaś ostatni, Krysznamiśra – w wieku XI. Twórczości dramaturgicznej teatru sanskryckiego, czy w tym wypadku Kudijattam, nie można rozpatrywać jako zjawiska jednorodnego mimo obowiązującej wszystkich twórców zasady kompozycyjnej, wedle której wątek każdej ze sztuk składać się powinien z pięciu ogniw. *Podstawą tej zasady jest analiza akcji w ogóle, wyodrębniająca w niej pięć faz. Są to: ujęcie, wysiłek, nadzieja, stłumienie, osiągnięcie.*[31] Z biegiem lat coraz większego znaczenia zaczęło nabierać w praktyce dramaturgicznej ostatnie ogniwo, czyli osiągnięcie, spełnienie przedsięwzięcia, które *dominuje nad całą sztuką, przepajając ją już od samego początku specyficznym optymizmem.*[32] Mimo widocznych przemian tradycji kanon sztuk granych w teatrze Kudijattam jest zamknięty i współcześnie nie pisze się sztuk nowych ani nie szuka dla dramaturgii Kudijattam nowych źródeł inspiracji. Jednym z powodów jest zapewne

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

kultywowane przez część braminów przekonanie, że *cała kultura indyjska, a w tym teatr, została pomyślana jako twór skończony, doskonały. Gdy coś jest skończone, doskonałe, to nic już nie trzeba zmieniać, tak jak nie można poprawić obrazu Leonarda da Vinci.*[33] W przypadku Kudijattam przekonanie takie trafiło na niezwykle podatny grunt między innymi za sprawą hermetyzmu, tak bardzo charakterystycznego dla tej tradycji.

Aktorzy i muzycy Kudijattam wywodzili się ze społeczności czakjarów i nambiarów[34] blisko spokrewnionych z braminami Kerali. Czakjar jako jedyny poza braminami nambudiri nosi w Kerali święty sznur. Jeszcze do niedawna zawód aktora i muzyka Kudijattam był w Kerali zawodem dziedzicznym i nie wychodził poza rodzinę. To także jeden z elementów ochrony czystości tradycji, przechowywania jej w zamkniętym kręgu ludzi wybranych. Spotykamy się tu ze zjawiskiem

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

znacznie szerszym i niezwykle charakterystycznym dla całego życia społecznego, kulturowego i cywilizacyjnego Indii. Konieczność pozostania wiernym własnej tradycji kastowej, przejęcia po przodkach i kultywowania ich tradycyjnego zajęcia lub, szerzej, modelu życia to jeden z podstawowych wyznaczników społecznego porządku dawnych, a często także współczesnych Indii. W tym między innymi zawarte jest hinduskie rozumienie wolności. Wolności od potrzeb, realizującej się w tym wypadku przez zasadę – kim się urodziłeś, takim pozostań do śmierci. Skoro zatem tradycyjnym powołaniem czakjara było przedstawianie Kudijattam, to rzeczą wysoce naganną i zupełnie zbędną byłaby próba odrzucenia przez kolejne pokolenie kastowej tradycji zawodowej. Z drugiej strony rzeczą wielce niepożądaną, a nawet zakazaną, byłyby próby wejścia w zawód aktora Kudijattam ludzi spoza kasty, spoza

społeczności zajmującej się tradycyjnie aktorstwem. Współcześnie jednak, wraz ze zmianami w życiu społecznym Indii, wraz z odrzuceniem kasty przez wielu Indusów tradycja ta nie jest już w pełni przestrzegana; na przykład w zespole Kudijattam istniejącym przy Kerala Kala Mandalam zaczynają obecnie zgłębiać tajniki aktorstwa i muzyki teatralnej Kudijattam ludzie spoza społeczności czakjarów i nambiarów.

Aktor Kudijattam posługiwał się czterema podstawowymi środkami wyrazu. Była to doprowadzona do perfekcji umiejętność stosowania skodyfikowanego języka gestycznego oraz ruchu ciała. W tradycji teatru indyjskiego ten sposób przekazu nosi nazwę*angika abhinaja.* Towarzyszyło mu przekazywanie przez aktora słowa mówionego lub melorecytowanego określane w estetyce indyjskiej mianem *wacika abhinaja.* W tradycji Kudijattam aktor podawał tekst właśnie przy pomocy skodyfikowanej melorecytacji. Uzupełnieniem tych dwóch środków przekazu była umiejętność wyrażania nastroju i emocji bohatera za pomocą umownej ekspresji twarzy, noszącej w indyjskiej teorii teatru nazwę *sattwika abhinaja.* Środkiem przekazu był także kostium i charakteryzacja, określane w Indiach terminem *aharaja abhinaja.* Wszystkie te formy aktorskiej i teatralnej ekspresji zostały drobiazgowo opisane w „Natjaśastrze". Dla dalszych rozważań istotne jest stwierdzenie, iż na scenie Kudijattam aktor przekazuje treść dramatu zarówno przy pomocy języka gestycznego, jak i melorecytacji. Taka właśnie była i jest tradycja teatru sanskryckiego i jego spadkobiercy Kudijattam. Jak niebawem zobaczymy, rozwój sztuki scenicznej w Indiach miał przynieść w tym względzie istotne zmiany.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Dramaty teatru Kudijattam pisane były w czystym sanskrycie. Język ten stawał się z biegiem lat coraz mniej zrozumiały dla przeciętnego bramina. Dla innych członków hinduskiego społeczeństwa nigdy nie był czytelny, bowiem poznawania tego języka zabraniały członkom społeczności niebramińskich restrykcje kastowe. Tak więc jedynie bramini, w Kerali nambudiri, mogli uczyć się sanskrytu. Zresztą nawet współcześnie, w bardziej tradycyjnych ugrupowaniach społeczeństwa keralskiego istnieje przekonanie o wyłącznym prawie braminów do uczenia się i studiowania sanskrytu. Wraz ze spadkiem znajomości sanskrytu wśród braminów, zmniejszyła się także atrakcyjność Kudijattam, a jego tradycja zaczęła powoli obumierać. Procesy te nasiliły się szczególnie w IX-X wieku po Chrystusie. Położyła im kres reforma Kudijattam, przeprowadzona za czasów rządów króla Kulaśekhara Warmana. Nota bene reforma ta jest swoistym przykładem świadczącym o ułomności interpretowania tradycji indyjskich, w tym także teatralnych, jako zjawisk niezmiennych, danych raz na zawsze, w czasach prapoczątku. Kultura, także indyjska, jest zjawiskiem dynamicznym i nie ma powodu twierdzić, iż Indusi z natury swej są zachowawczy i konserwatywni. Przykłady rozwoju form teatralnych Indii przynoszą na potwierdzenie tej tezy wiele dowodów i do zagadnienia tego przyjdzie jeszcze powrócić. W ramach reformy przeprowadzonej w czasach Kulaśekhary Warmana na scenę Kudijattam wprowadzony został rodzimy język Kerali – malajalam. Oprócz niego używano już wcześniej w teatrze Kudijattam także prakrytów. Na scenie Kudijattam zaczęły zatem funkcjonować trzy języki. Postacie męskie przemawiają w dalszym ciągu sanskrytem, postacie kobiece grane przez kobiety używają prakrytów, wprowadzony zaś przez Kulaśekharę wesołek-błazen Widuszaka posługuje się

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

językiem malajalam. Jego zadaniem jest przekładanie i komentowanie tego wszystkiego, co mówią bohaterowie używający na scenie sanskrytu i prakrytów. Współczesna forma widowiska Kudijattam jest formą stworzoną właśnie w owym okresie. Jest to więc teatr, który korzeniami swymi sięga teatru sanskryckiego, który wykorzystuje dramaturgię tego teatru, łącznie z teorią pięciu ogniw. Jest to także teatr, który został twórczo przetworzony czy zmodernizowany na terenie Kerali tak, by stał się bardziej czytelny, tak, by wyzwolić go z hermetycznego świata braminów nambudiri. Fakt, iż Kudijattam dotrwał do dnia dzisiejszego, zdaje się wskazywać na to, że reformy Kulaśekhary Warmana zakończyły się w dużym stopniu sukcesem. I właśnie elementy tego przetworzonego w Kerali teatru weszły w skład tradycji Kathakali.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

## W kręgu widowisk obrzędowych

Drugą grupą wpływów kształtujących Kathakali były wspomniane już formy parateatralne. We współczesnej refleksji nad teatrem zjawiska tego typu zaliczane są do szeroko rozumianej materii teatralnej. Nie negując słuszności takiego postępowania, warto jednak zasygnalizować, iż kryją się w nim dość poważne pułapki. Chodzi mianowicie o to, że ów parateatr interpretowany w kategoriach ściśle teatralnych doznaje daleko idącego zubożenia. Jego wartości artystyczne czy estetyczne odarte ze znaczeń obrzędowych, związanych ściśle z wiarą twórców i odbiorców, a może lepiej – uczestników – widowiska, stają się znacznie mniej atrakcyjne, a czasem zgoła prymitywne, w tym najbardziej powszechnym tego słowa rozumieniu. Ich znaczenie nie polega bowiem na tworzeniu wartości artystycznych, ale na kreowaniu wartości

religijnych. A to już z kolei pociąga za sobą cały szereg reperkusji w sferze organizacji samego widowiska, choćby w pozycji i znaczeniu człowieka zakładającego kostium – aktora? kapłana? szamana?, choćby w funkcjonowaniu relacji pomiędzy ludźmi w kostiumach a ludźmi bez kostiumów, choćby w budowie przestrzeni całego widowiska. W opisywaniu takich zjawisk pojawia się ogromna trudność terminologiczna. Czy używać terminów specyficznych dla teatru, czy może terminów pochodzących z kręgu refleksji antropologów i etnologów zastanawiających się nad istotą i znaczeniem obrzędu, który ma rzecz jasna swój aspekt widowiskowy czy wręcz teatralny, ale jest także jeszcze czymś innym aniżeli teatr? Charakterystycznym przykładem konieczności takich rozróżnień, także w sferze terminologicznej, jest Schechnerowskie rozróżnienie pomiędzy słowami „actor" i „performer": *Robię rozróżnienie pomiędzy określeniami „actor" i „performer". Aktor skłania się w kierunku symulowania i udawania, „performer" w kierunku spełniania... Aktor może istnieć wszędzie (...) „performer" może istnieć tylko wewnątrz społeczności.*[35] Równie problematyczne jest użycie terminu widownia w stosunku do ludzi bez kostiumów biorących udział w widowisku obrzędowym lub szamańskim. *Nie ma udziału publiczności w pierwotnych lub współczesnych widowiskach szamańskich, ponieważ nie ma publiczności. Są raczej kręgi wzrastającej intensywności wchodzenia w ekstazę. Ludzie w najbardziej rozgrzanym centrum – powiedzmy szaman, tancerze (...) – robią to, co moglibyśmy nazwać występowaniem; pozostali zaś nie są jedynie mało zainteresowanymi widzami ani nawet ludźmi, którzy mają być zabawiani lub nauczani. Ta publiczność osiąga taki stopień zaangażowania w to, co się dzieje, że w istocie nie możemy*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

*nazywać ich widzami tworzącymi widownię. Oni są raczej wspólnotą uczestników.*:[36] Te, ledwie tutaj zasygnalizowane, trudności terminologiczne i interpretacyjne niech posłużą za wprowadzenie do kręgu zjawisk parateatralnych, które w sposób istotny wpływały i kształtowały estetykę teatru Kathakali.

W rozumieniu najbardziej ogólnym keralski parateatr to cały kompleks zdarzeń widowiskowych, które tradycyjnie odbywały się na terenie hinduskich świątyń lub w miejscach szczególnie czczonych przez miejscową ludność. Były to zjawiska niezwykle różnorodne, tak jak i różne świątynie kryją się pod ogólnym terminem świątynia hinduska. W Kerali, zgodnie zresztą z hierarchiczną strukturą społeczeństwa kastowego, istniało i istnieje wiele typów świątyń. Spotykamy, zatem świątynie bramińskie, w których modlili się ludzie najwyższych warstw społecznych, spotykamy także świątynie

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

ludności drawidyjskiej. Pomiędzy tymi dwoma biegunami jest jeszcze cała gama świątyń, w których modły zanosili przedstawiciele pośrednich warstw społeczeństwa Malabaru. Tradycyjnie wstęp do tych zróżnicowanych świątyń mieli jedynie ludzie należący do kasty opiekującej się konkretną świątynią. Dzisiaj podziały te raczej już zanikają, ale i współcześnie dość rzadko spotkać można w świątyni bramińskiej ludność pochodzenia drawidyjskiego. Nie przeszkadza to wszakże utożsamianiu się wszystkich wiernych z hinduizmem; zarówno bramini nambudiri, jak i ludność plemienna pochodzenia drawidyjskiego pozostają w kręgu oddziaływania religii hinduistycznej. Podobnie rzecz wygląda z owymi świętymi miejscami czczonymi powszechnie w całych Indiach. *Każde osiedle miało jakieś święte drzewo albo gaj. (...) Każde wzgórze czy góra były w pewnym stopniu święte. (...) Święte były też rzeki, zwłaszcza*

*Ganges* (...).[37] Otóż te święte miejsca były zawsze świętymi miejscami określonej kasty lub społeczności. Między innymi dlatego w wioskach Kerali tak często widzi się sąsiadujące ze sobą drzewa otaczane kultem lub liczne ołtarzyki ustawiane nad brzegami sadzawek. Przy tych oddzielnych, otaczanych czcią miejscach modlą się ludzie pochodzący z różnych społeczności. Miejsce sprawowania widowiska parateatralnego, obrzędowego pozwala dość dokładnie określić jego rodowód.

Przedstawiany w świątyniach bramińskich Kudijattam związany był z tradycją Ariów wedyjskich, formy rytualne, parateatralne korzeniami swymi tkwiły w drawidyjskim dziedzictwie Kerali. Dlatego też miejscem ich przedstawiania były najczęściej niewielkie świątynie wiejskie lub też bezpośrednie sąsiedztwo świętego drzewa, kamienia, wzgórza. Nie powinien nas tu mylić fakt, że współcześnie tradycje te przedstawiają wątki fabularne zaczerpnięte z przekazów wywodzących się z kręgu ściśle hinduistycznego. Doszło bowiem do symbiozy kultów pochodzenia drawidyjskiego z kultem przyniesionym przez Ariów. Rytualne formy parateatralne Drawidów zostały wciągnięte w obręb religii hinduistycznej, zaczęły opowiadać historie pochodzące z tej tradycji, zaś ich własne przekazy albo zanikły, albo zostały przez hinduizm zaakceptowane i stały się częścią mitologii Ariów. Miejscowi bohaterowie, przodkowie otaczani niegdyś kultem, stali się z biegiem lat kolejnymi wcieleniami hinduistycznego panteonu, przede wszystkim Wisznu i Siwy. *Ostateczna postać, jaką przybrał hinduizm, była w dużej mierze wynikiem wpływów drawidyjskiego Południa. Tu na podłożu tubylczych kultów ożywionych wpływami aryjskimi powstały szkoły teistyczne, charakteryzujące się żarliwą pobożnością ekstatyczną. Właśnie te obrzędy religii*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

*hinduistycznej, rozpowszechnione w wiekach średnich przez wielu wędrownych kaznodziejów i układaczy hymnów, stały się najważniejszym elementem w ukształtowaniu takiego hinduizmu, jaki dziś istnieje.*[38] Proces wchłaniania kultów lokalnych, niearyjskich, przez hinduizm to jedna ze specyficznych cech kultury Ariów: *Twórcza moc indyjskiego ducha, (...) przejawia się przede wszystkim w procesach symbiozy, asymilacji i rewaloryzacji, które prowadziły do nadania Indiom charakteru aryjskiego, a później hinduskiego. (...) Ostatecznie religijna i kulturowa jedność była rezultatem całego szeregu syntez dokonujących się pod znakiem poetów-filozofów i rytualistów epoki wedyjskiej.*[39]

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

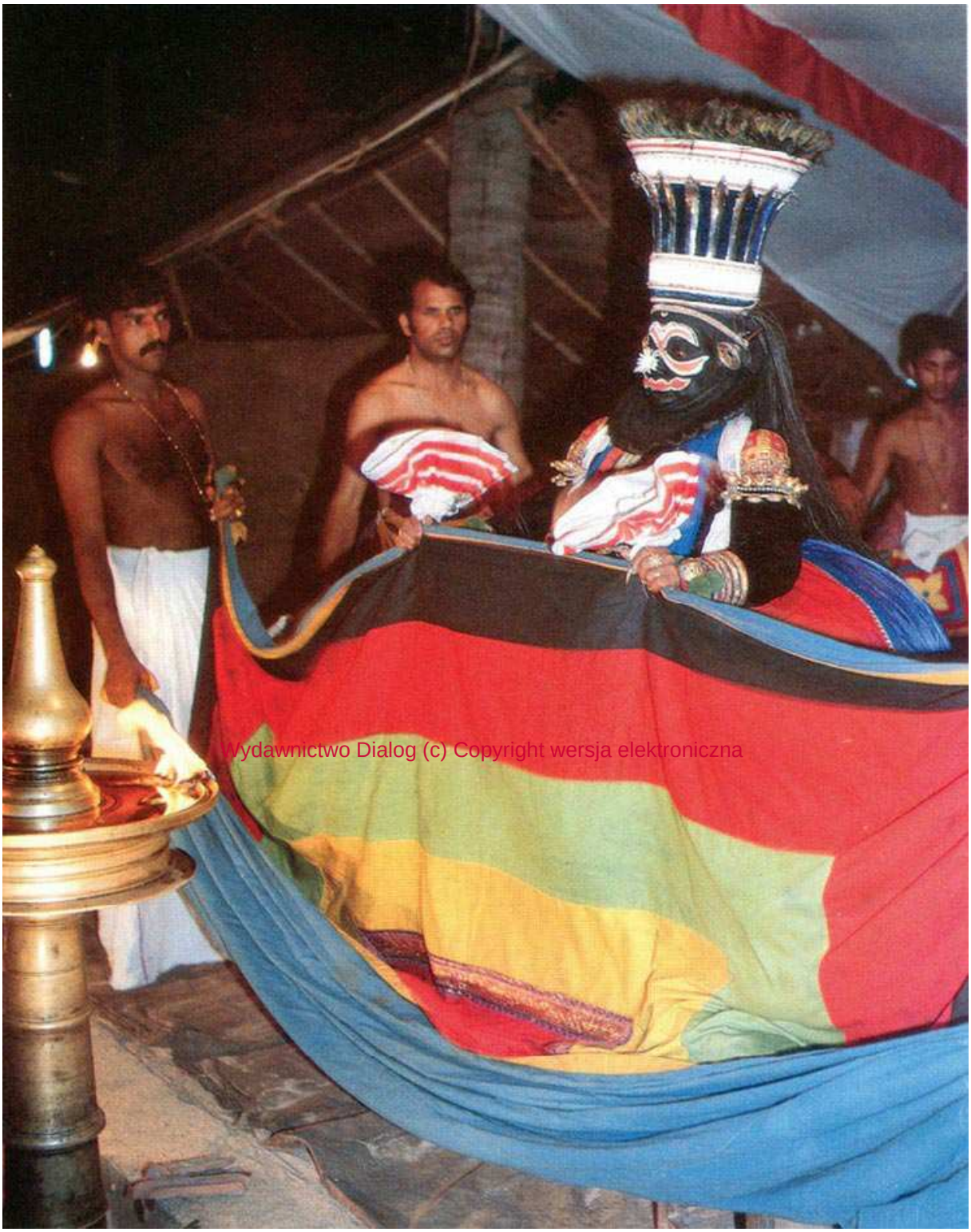
1. Scena ze sztuki „Torana Yudham” – Hanuman (charakteryzacja wella tadi – biała broda) podpalający Lankę.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

2. Scena ze sztuki „Rugmanda Czaritam” – Rugmanda (charakteryzacja paćća – zielona) i Mohini (striweśam – ubiór kobiecy).

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

3. Tiranokku, czyli wejście na scenę Rawany (charakteryzacja katti – nóż).


Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

4. Tiranokku, czyli wejście na scenę postaci w charakteryzacji karutta tadi – czarna broda.

# Thejjam i Mudijettu

Thejjam i Mudijettu należą do najważniejszych z istniejących współcześnie w Kerali rytualnych form parateatralnych. Mudijettu to nazwa widowiska przedstawiającego mityczną walkę pomiędzy boginią Kali a demonem Dariką opisaną w puranie „Darika Vadham". Nazwą Thejjam określa się zaś blisko trzysta różnych form rytualnych, których fabuły pochodzą z bardzo wielu źródeł. Sama nazwa Thejjam oznacza taniec bogów.

Istotą zdarzenia obrzędowego i widowiskowego Thejjam jest przywołanie poprzez grę aktora-kapłana bogów, legendarnych herosów, mitycznych przodków i bohaterów. Ich przyjście na ziemię, pomiędzy ludzi zapewnić ma pomyślność społeczności uczestniczącej w całym zdarzeniu. Jest to także forma rytuału przebłagalnego. Podczas gry i tańca aktor-kapłan osiąga stan identyfikacji z bóstwem. Uczestnicy widowiska Thejjam wierzą, są najgłębiej przekonani, iż w wyniku działań rytualnych bogowie zostają przywołani na miejsce sprawowania obrzędu. Z tego też względu w przygotowaniu widowiska bierze najczęściej udział cała wspólnota lokalna. Tylko bowiem udział wszystkich członków społeczności może sprawić, że obrzęd zakończy się sukcesem, przywołani zaś na ziemię bogowie wpłyną pozytywnie na losy ludzi. A o to chodzi w widowiskach Thejjam przede wszystkim. Tradycja wyznacza niemal każdemu członkowi wspólnoty właściwą mu rolę w przygotowaniach i tworzeniu obrzędu. Część społeczności przygotowuje miejsce zdarzenia, inni robią kostiumy i przygotowują barwniki potrzebne do charakteryzacji, jeszcze inni występują i grają na bębnach oraz fletach. Wszystkie te „role" zostały rozdzielone gdzieś w zamierzchłej przeszłości, *in illo tempore,* a wierne ich

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

wykonanie spowoduje, że obrzęd przyniesie wspólnocie pomyślność. Widowiska Thejjam rozpatrywać można w kategoriach rytuałów szamańskich, których celem jest osiągnięcie jakiegoś bardzo praktycznego celu, na przykład urodzaju lub oddalenia zarazy. Jest to obrzęd, w którym ludzie tworzący widowisko nie są podzieleni na twórców i odbiorców i nie uważają, iż tworzą jakąś rzeczywistość sceniczną lub teatralną. Bogowie, legendarni herosi, mityczni bohaterowie wkraczają w ziemską egzystencję naprawdę, w sposób niepodlegający dyskusji.

Wśród owych trzystu rodzajów Thejjamu istnieje kilka podstawowych grup. Są to tańce bogów i bogiń konkretnych miejsc, tańce przodków i bohaterów, taniec węża, tańce łączące się z rytuałami myśliwskimi, tańce duchów zarazy i chorób, tańce bogów i bogiń puranicznych. Boginie i bogowie puraniczni znaleźli się na ostatnim miejscu nieprzypadkowo. *Rdzenne, niebramińskie elementy Thejjamu zostały wzbogacone przez wpływy mitów puranicznych i religii bramińskiej. Niektóre z tradycyjnych elementów Thejjamu zostały pod wpływem sanskrytyzacji zakazane i nie odbywają się na terenie świątyni (na przykład ofiara z krwi kogutów). Wielu bogów hinduistycznych weszło w orbitę Thejjamu, ale równocześnie kult duchów, bohaterów, węży, drzew, bóstw opiekuńczych, bogini matki został zachowany i jest wciąż popularny wśród mieszkańców wsi.*[40] Mimo pewnej niechęci bramińskiego hinduizmu do krwawych ofiar w widowiskach Thejjam są one nadal sprawowane i stanowią kulminacyjny punkt obrzędu. Ofiarowane bogom koguty są przynoszone przez wieśniaków, a następnie, w trakcie widowiska dekapitowane przez aktora-kapłana. Na niearyjskie pochodzenie tego zwyczaju zwraca uwagę Arthur Basham, gdy pisze: *Podczas gdy rytualne ofiary ze zwierząt,*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

*wywodzące się z okresu wedyjskiego, stopniowo zanikały, rozpowszechnił się w średniowieczu nowy rodzaj krwawego rytuału, prawie na pewno przejęty od niearyjskich tubylców. Rytuał ten był wielką rzadkością wśród sekt wisznuickich, ale zaakceptowała go część śiwaitów i wielu czcicieli Durgi. Zwierząt nie zabijano już podczas skomplikowanych obrzędów, lecz tylko ścinano im głowy przed świętym wizerunkiem w taki sposób, aby opryskało go trochę krwi. Rytualne zabójstwo zwierząt usprawiedliwiała doktryna głosząca, iż dusza ofiary szła prosto do nieba...*[41] Współcześnie tego typu praktyki, mimo częstego ich sprawowania, są jednak krytykowane szczególnie przez wyższe warstwy społeczeństwa Kerali, głównie przez braminów nambudiri.

Organizacja zdarzenia scenicznego Thejjam przypomina balladę opowiadaną przez aktora lub aktorów. Tekst jest mówiony lub melorecytowany w rodzimym języku Kerali, w malajalam. Przekazowi słownemu towarzyszy muzyka perkusyjna lub taniec. Stopień kodyfikacji ruchu scenicznego oraz przekazu słownego jest znacznie mniejszy niż w klasycznym teatrze sanskryckim. Wolno sądzić, że stopień aktorskiego wyrafinowania cechujący artystę-kapłana przedstawiającego Thejjam jest o wiele mniejszy niż artysty teatru Kudijattam. Jest to zrozumiałe, Thejjam bowiem był przede wszystkim widowiskowym działaniem obrzędowym, nie zaś par excellence teatralnym. Z tego też powodu prawidła estetyczne, które stworzyła ta tradycja, nie mogą być porównywane z estetyką teatru Kudijattam. Niemniej jednak w zakresie tego co hinduska wiedza o teatrze określa mianem aharaja abhinaja, czyli w zakresie kostiumu i charakteryzacji, tradycja Thejjam osiągnęła wysoki poziom artyzmu. Kostium i makijaż artystów Thejjamu są wielce ozdobne. O stopniu

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

rozwoju plastycznej strony widowisk Thejjam może świadczyć fakt, iż praktycznie każdy z blisko trzystu rodzajów „tańca bogów” ma swój własny, różniący się od pozostałych rodzaj kostiumu, korony i charakteryzacji. Niektóre z koron zdobiących głowy aktorów-kapłanów Thejjamu osiągają szerokość trzech i wysokość ośmiu metrów. Z pewnością strona plastyczna widowisk Thejjam jest znacznie bogatsza i bardziej złożona aniżeli dawnego teatru sanskryckiego.

W podobny sposób scharakteryzować należy wspomnianą już tradycję Mudijettu. Na uwagę zasługuje w tym przypadku ścisłe przestrzeganie restrykcji kastowych, określających bardzo dokładnie, która społeczność ma prawo przedstawiania Mudijettu, kto może grać muzykę towarzyszącą widowisku, w jakich wreszcie świątyniach wolno sprawować ten widowiskowy rytuał. Mudijettu to, co prawda, wyłącznie jeden rodzaj przedstawienia opowiadającego przy użyciu prakrytu o mitycznej walce bogini Kali, w Kerali znanej częściej pod imieniem Bhadrakali, z demonem Dariką, ale przedstawienia charakteryzującego się imponującą oprawą plastyczną. Korona zdobiąca głowę Kali to bez wątpienia prawdziwe dzieło sztuki. Pozostałe elementy tworzące widowisko: gra aktorska, środki aktorskiej ekspresji, gest, mimika, taniec nie są już tak bardzo rozwinięte, nie ma w nich wyrafinowania i precyzji teatru sanskryckiego. Jest to raczej mało skodyfikowany ruch sceniczny, charakteryzujący się niekiedy dowolnością, który obrazować ma zdarzenia opowiadane przez śpiewaka. Mówiąc o Mudijettu nie wolno wszakże zapominać, że podobnie jak Thejjam jest to głównie tradycja obrzędowa, nie zaś teatralna. Do dziś ostatnią sceną widowiska jest ceremonialne włożenie, przez aktora-kapłana odtwarzającego? wcielającego? boginię Kali, kwiatów z owej przepięknie zdobionej korony we włosy dzieci

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

uczestniczących w obrzędzie. Kali, jako bogini chroniąca przed zarazami, ma im w ten sposób przekazać choć część swej boskiej siły.

Widowiska Thejjam i Mudijettu można interpretować w kategoriach obrzędów szamańskich. Z tą wszakże różnicą, że w klasycznym widowisku szamańskim to szaman wyruszał w podróż do nieba, piekła, zaświatów i tam reprezentował społeczność, osiągał konieczną dla niej przychylność sił pozaziemskich. Tutaj jest odwrotnie: aktor-szaman, używając odpowiednich technik, sprowadza boga (bogów), przodków, mitycznych bohaterów do świata ludzi. W czasie obrzędu staje się naczyniem boga. Cel jest jednak ten sam: pragmatyczne dążenie do zyskania sobie przychylności sił nieznanych z bezpośredniego doświadczenia, istniejących wszakże niezaprzeczalnie w świadomości człowieka wierzącego, człowieka religijnego. Tego typu działania o charakterze szamańskim były obce wysublimowanej myśli bramińskiej, w której obrzęd służyć miał raczej uwielbieniu Bytu Nieskończonego, zjednoczeniu się z tym Bytem i osiągnięciu z Nim stanu pierwotnej jedności, nie zaś dążeniu do osiągnięcia poprzez rytuały jakiegoś konkretnego, często bardzo doczesnie pojmowanego (dobre plony, obfite polowanie, zachowanie zdrowia) celu. Różnica ta świadczy wyraźnie o drawidyjskim pochodzeniu keralskiego parateatru mimo przejęcia przezeń wątków fabularnych z kręgu hinduizmu. Jest to jednak hinduizm rozumiany zupełnie inaczej niż ma to miejsce w orbicie wpływów bramińskich.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Jak zatem wyglądała sytuacja teatru i zjawisk parateatralnych w Kerali na przełomie XVI i XVII wieku, kiedy to rodzić się zaczęła nowa tradycja teatralna – jeszcze jednak nie Kathakali? Oto z jednej strony istniał niezwykle

elitarny i hermetyczny klasyczny teatr sanskrycki Kudijattam. Teatr ten, posługujący się w przeważającej części przedstawienia sanskrytem, niezwykle skodyfikowany i wyrafinowany w zakresie praktyki scenicznej i aktorskiej, dostępny był tylko dla niewielkiej liczby odbiorców – braminów znających zarówno sanskryt, jak i reguły, którymi rządziła się scena Kudijattam. Dla ogromnej liczby potencjalnych widzów teatr ten był zupełnie niezrozumiały i niedostępny, także ze względu na zakazy kastowe. Mimo swych niezaprzeczalnych walorów artystycznych stawał się dla przeciętnego widza mało atrakcyjny.

Z drugiej strony istniały rytualne formy parateatralne znacznie bardziej czytelne i bliższe przeciętnemu Keralczykowi przede wszystkim pochodzenia drawidyjskiego, ale z wyjątkiem kostiumu i charakteryzacji mało wyrafinowane artystycznie. Owszem, niosły one znacznie więcej dynamizmu, pokazywały sceny, których nie znała tradycja Kudijattam, ale wszystko to charakteryzowało się niskim poziomem artystycznym. Miało raczej walor słabo wykształconej tradycji ludowej, aniżeli w pełni profesjonalnego teatru o skodyfikowanej i rozbudowanej estetyce. W teatrze sanskryckim chodziło o stworzenie takiego klimatu emocjonalnego, który umożliwiałby powrót do czasu prapoczątku, czyli czasu, w którym byt był niepodzielony, w którym na przykład kategorie pragnącego i upragnionego nie były od siebie oddzielone. W teatrze możliwe było to tylko dzięki mistrzostwu artystycznemu, które sprawiało, iż mogło dochodzić do pełnej identyfikacji pomiędzy widzem a rzeczywistością sceniczną. W formach parateatralnych zaś szło głównie o przywołanie bogów i zyskanie ich przychylności; sprawić to mogły jedynie rygorystycznie

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

przestrzegane działania rytualne, niekoniecznie połączone z walorami artystycznymi i estetycznymi.

## Krysznattam – nowa forma teatru świątynnego

W takim właśnie krajobrazie teatralno-obrzędowym rodzić się zaczęła kolejna, istniejąca w Kerali do dziś, tradycja teatru obrzędowego o nazwie Krysznattam. Tworzywem literackim tej formy stał się utwór poetycki „Kriszna Giti". Autorem „Pieśni o Krisznie" był urodzony w roku 1585 keralski poeta o imieniu Manaweda. W latach 1655-1658 był on zamorinem, władcą państwa ze stolicą w Kalikat w północnej Kerali. Utwór będący wyrazem uwielbienia Kryszny powstał w roku 1653. Manaweda, należący do królewskiej rodziny z Kalikat, wychowywał się w kręgu kulturowym i cywilizacyjnym dworu zamorina. Był to ośrodek żywo rozwijających się prądów i poczynań kulturalnych i artystycznych. Odgrywał ważną rolę w życiu społecznym i politycznym Kerali od IX do XVIII wieku. Władca Kalikat słynął z patronatu nad sztuką i nauką. *Dwór zamorinów przyciągał czołowych uczonych i poetów z całej Kerali oraz Tamilnadu.*[42] Nic więc dziwnego, że napisany przez Mana- wedę utwór poetycki stosunkowo szybko doczekał się na dworze swojej realizacji widowiskowej. Stał się istniejącym do dzisiaj symbolem patronatu roztaczanego nad sztuką przez władców z Kalikat. W ten sposób powstała nowa forma widowiskowa. Czym się ona charakteryzowała?

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Przede wszystkim przekaz słowa, owego napisanego w czystym sanskrycie poematu opiewającego dzieje Kryszny w ośmiu epizodach, został odebrany aktorom. Podobnie jak w Mudijettu tekst dramatyczny przekazywali śpiewacy towarzyszący przedstawieniu. Zadaniem aktora stało się

odtwarzanie za pomocą tańca, gestu, mimiki zdarzeń, o których opowiadał śpiewak-narrator. Dzięki tej innowacji aktor mógł w ruch ciała, w taniec włożyć znacznie więcej dynamizmu, niż miało to na przykład miejsce w Kudijattam. Ze względu na chęć stworzenia widowiska będącego wyrazem Bhakti – uwielbienia Kriszny – na scenie Krysznattam ograniczono użycie mimiki. Aktor tej tradycji mógł jedynie używać miny wyrażającej uczucie miłości i uwielbienia Pana. Aby jednak pokazać inne uczucia konieczne do konstruowania napięcia dramatycznego, na scenę Krysznattam wprowadzone zostały maski. Pod nimi skryły się oblicza bohaterów złych i odrażających, a także twarze bogów, których mimiki nie godziło się naśladować aktorom. Ruch sceniczny w widowiskach Krysznattam został dokładnie skodyfikowany i był znacznie bardziej wyrafinowany niż we wcześniejszych formach rytualnych. Dzięki temu poziom tańca znacznie się podniósł i stał się bliższy klasycznemu tańcowi indyjskiemu niż mało wyrafinowanym formom ludowym.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Opisując indyjski taniec klasyczny w naszych kategoriach, należałoby powiedzieć, że jest to raczej zjawisko bliższe temu, co my określamy mianem pantomimy. Klasyczny taniec w Indiach to opowieść przekazana za pomocą ruchu ciała. Ruchu bardzo skodyfikowanego, poddanego ścisłym regułom i prawom. Dzięki tym, opisanym w „Natjaśastrze”, zasadom taniec indyjski mógł być wykorzystany do przekazywania opowieści czerpanych z bogatej skarbnicy mitologii Indusów. O stopniu skomplikowania tego języka ruchu niech świadczy fakt, że „Traktat o teatrze” wymienia trzynaście pozycji głowy, trzydzieści sześć poruszeń oczu, dziewięć pozycji szyi, trzydzieści siedem pozycji ręki, wreszcie dziesięć rodzajów postawy całego ciała. Dodajmy jeszcze do tego owe wspomniane już dwadzieścia cztery mudry, a otrzymamy cały,

precyzyjnie działający system językowy, którego nośnikiem było w klasycznym tańcu indyjskim ciało tancerza. System ten wprowadzony, nie w pełnym co prawda zakresie, na scenę Krysznattam pozwalał na interesujący, wizualny przekaz narracji fabularnej podczas pantomimicznego widowiska. Ale nie tylko możliwość malowniczego opowiedzenia mitycznych dziejów Kriszny za pomocą ruchu ciała sprawiła, że twórcy tradycji Krysznattam w pałacu zamorinów w Kalikat sięgnęli do klasycznych tradycji tanecznych, tworząc widowisko Krysznattam. Oto przecież już „Natjaśastra" podpowiadała, że chcąc oddać cześć któremukolwiek z bogów należy to uczynić za pomocą tańca, tego kosmicznego tańca, którego istotę wyraża najpełniej postać tańczącego Siwy.[43] Czyż można się zatem dziwić, że w widowisku, którego celem było Bhakti, tak dużo jest tańca? Zresztą taniec wykorzystywany był w obrzędzie religijnym, w kulcie świątynnym nie tylko w Indiach. *Dzięki swemu bezpośredniemu oddziaływaniu na wykonawcę i odbiorcę taniec nabrał łatwo znaczenia magicznego i mistycznego. W ten sposób był on predysponowany do służenia magii i religii od początku dziejów. Ten rys odnajdujemy powszechnie wśród, wszystkich kultur* – pisze Roderyk Lange w swych rozważaniach na temat istoty tańca.[44] Taniec połączony z pierwiastkiem dramatycznym, fabularnym dał początek dramatowi tanecznemu, który przekazywał uczestnikom obrzędu lub nabożeństwa dzieje bogów, demonów, legendarnych herosów, a przede wszystkim opowiadał o mitycznej walce Dobra ze Złem. I jeżeli dzisiaj ludzie uprawiający sztukę Krysznattam powiadają, że w ich widowiskach najważniejszy jest taniec, to nietrudno w tym przekonaniu dopatrzyć się starych, ale wciąż jeszcze żywych poglądów o religijnym i kultowym znaczeniu tańca. Poglądów, które były niegdyś powszechne w kręgu

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

hinduskich świątyń i które dały początek licznym tradycjom tanecznym związanym z konkretnymi świątyniami, a z biegiem lat zostały połączone w jedną tradycję taneczną, niezbyt może szczęśliwie określaną mianem Bharata Natjam.

Mimo czerpania wzorów z kręgu klasycznego tańca i teatru indyjskiego, Krysznattam potrafił wyzbyć się ograniczeń tak bardzo charakterystycznych dla tych form sztuki. „Natjaśastra", owa encyklopedia klasycznego teatru i tańca, ograniczała bowiem w wielu przypadkach inwencję twórczą realizatorów widowisk scenicznych. Nie wolno było na przykład pokazywać na scenie takich zdarzeń, jak walka i zabijanie, jedzenie, kąpiel, akty miłości.[45] Krysznattam nie przyjął tych ograniczeń i sceny takie były i są w tej formie sztuki przedstawiane. Niektóre sceny walki mają bardzo rozwiniętą choreografię i trwają długo, trzymając widownię w pełnym napięcia oczekiwaniu na finał bitwy toczonej przez bogów i demony. Nietrudno zauważyć, że to zamiłowanie Keralczyków do pokazywania scen bitewnych, niejednokrotnie pełnych okrucieństwa, czasem nawet realizmu, to specyficzny rys kultury drawidyjskiej, owej autochtonicznej kultury Kerali, która w swym aspekcie widowiskowym wypowiadała się najpełniej w takich formach parateatralnych, jak Thejjam lub Mudijettu. W przedstawieniu Krysznattam tradycje te połączone zostały w spójną całość z tradycjami teatru sanskryckiego. Doszło zatem do syntezy wyrafinowanej tradycji teatru i tańca klasycznego, tradycji surowej i nie nazbyt dynamicznej, z mało przetworzonymi artystycznie tradycjami rytualnymi form parateatralnych, które charakteryzowały się jedynie bogactwem kostiumu i dynamizmem zdarzenia scenicznego. W ten sposób doszło do połączenia elitarnej tradycji teatru sanskryckiego z ludowym i niezwykle w Kerali popularnym obrzędowym widowiskiem

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

parateatralnym. Nowo powstała tradycja – bardziej dynamiczna niż Kudijattam dzięki inspiracjom zaczerpniętym z owych form parateatralnych – wciąż jednak używała na scenie sanskrytu. Tak więc mimo wyraźnego ożywienia czy uatrakcyjnienia sztuki widowiskowej w formie Krysznattam pozostawała ona jednak nadal niezrozumiała dla przeciętnego Keralczyka, nie znającego wszak świętego, ale i martwego już wówczas, sanskrytu. Ponadto ogromny ładunek Bhakti, tej specyficznej formy przeżycia mistycznego, oraz koncepcja bóstwa *które żarliwie miłuje ludzi i któremu czciciel może odpowiadać taką samą miłością*[46], zawarte w widowiskach Krysznattam, bliższe raczej były wyrafinowanym konceptom bramińskim aniżeli ludowej pobożności Keralczyków, których dawni, niekiedy okrutni i przerażający bogowie kręgu drawidyjskiego zostali jedynie adoptowani przez ortodoksyjny hinduizm. Przełom nastąpił dopiero wówczas, gdy na scenie widowisk keralskich pojawił się język malajalam, zaś pobożność typu Bhakti straciła w widowisku swe pierwszorzędne znaczenie.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Krysznattam powstawał na północy Kerali, w promieniu oddziaływania jednej z najświetniejszych świątyń hinduskich Kerali, znajdującej się w miejscowości Guruwajur. Liczni pielgrzymi przybywający do tego słynnego na całym południu Indii sanktuarium Kriszny szeroko sławili nową formę sztuki scenicznej. Opowieść o widowisku, które narodziło się w pałacu zamorina w Kalikat, a pokazywane jest wiernym na dziedzińcu świątyni w Guruwajur, stawała się coraz bardziej znana. Nowa sztuka budziła zaciekawienie także i na innych dworach keralskich feudałów. Ciekawość ta, jak się później okazało, stała się bodźcem dla powstania kolejnej formy sztuki widowiskowej, właśnie sztuki Kathakali. Jak do tego doszło?

Przywołajmy dawną opowieść o tym, co zdarzyło się w Kerali w drugiej połowie XVI lub początkach XVII wieku. Oto sława Krysznattam dotarła na południe Kerali, do miejscowości Kottarkara. Lokalny władca zapragnął obejrzeć widowisko z Guruwajur. Wystosował odpowiednie zaproszenie do zamorina, w którym wyrażał swą chęć wystawienia Krysznattam na własnym dworze. Odpowiedź, która nadeszła z pałacu zamorina, wzbudziła jego gniew. Oto zamorin nie przyjął zaproszenia i zabronił swej trupie wyjazdu do Kottarkara. Ludzie z Południa są za mało wykształceni, by mogli oglądać widowisko Krysznattam – argumentował władca Kalikat. Znieważony tak haniebnie radża Kottarkara zaczął tworzyć swoją własną tradycję teatralną. Językiem tych nowych widowisk stał się właśnie malajalam.

Takie miały być początki sztuki Kathakali, która popularnością zaćmić miała niebawem wszystkie dotychczasowe sztuki widowiskowe południa Indii. Tyle stara opowieść. Nie poświadczona wystarczająco dokumentami, nieco ahistoryczna; świadectwa historyków mówią bowiem, że twórca tradycji Krysznattam narodził się dopiero pod koniec życia radży Kottarkara Tampurana, twórcy pierwszych sztuk Kathakali. Historia w Indiach ma jednak to do siebie, że mit i legenda mieszają się ze świadectwami historycznymi, czasami sobie przeczą, kiedy indziej dopełniają lub potwierdzają. Wszystko to zdaje się nie przeszkadzać Indusom w ich widzeniu przeszłości, w którym zdarzenia poświadczone dokumentami nie mają wcale większego znaczenia, aniżeli te, których rodowód jest czysto legendarny, konkretne daty zaś wcale nie są ważniejsze aniżeli twierdzenie, że coś wydarzyło się w bliżej nieokreślonej przeszłości. Może, więc nie warto dociekać, czy owa opowieść o dumnym zamorinie i rozwścieczonym radży jest prawdziwa, czy może raczej

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

mówi o tęsknocie Keralczyków za własną, zrozumiałą i nie zamkniętą w kręgu bramińskim formą sztuki teatralnej.

Językiem sceny Kathakali miał być wyłącznie język malajalam. Poza tym ten nowy rodzaj sztuki scenicznej nie będzie już teatrem świątynnym, ale widowiskiem pokazywanym również poza murami świątyń. W zamierzeniu twórców nowa tradycja miała przejąć wyrafinowanie języka gestycznego Kudijattam, prawidła tej tradycji rządzące ekspresją twarzy, a także niektóre konwencje sceniczne widowisk klasycznych. Jednocześnie w nowej formie sztuki miały się znaleźć dynamiczne żywiołowe elementy konstruujące rytualne zdarzenia parateatralne oraz bogactwo kostiumów i makijażu tych widowisk. Ponadto rodzimy język malajalam miał zapewnić pełną czytelność przedstawienia – nawet widzom nie znającym reguł języka gestycznego, ekspresji twarzy i skodyfikowanego tańca. W nowej tradycji miało dojść do pełnego połączenia wyrafinowania i kodyfikacji klasycznego teatru indyjskiego ze spontanicznością i żywiołowością ludowych tradycji Kerali. Rozwijająca się żywiołowo na południu Indii duchowość i pobożność typu Bhakti została odsunięta w tradycji Kathakali w cień i nie stanowiła już podstawowego elementu budującego widowisko sceniczne. Dzięki tym wszystkim innowacjom braminski ethos kultury keralskiej został połączony na scenie w spójną całość z jej drawidyjską przeszłością. Tak właśnie powstawało Kathakali.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

## Sztuka walki – *Kalaripajattu*

Kończąc tę charakterystykę źródeł, z których czerpali inspirację twórcy Kathakali, wspomnieć jeszcze należy o sztuce walki Kalaripajattu, która również miała swój udział

w tworzeniu nowej formy sztuki. Kalaripajattu znaczy tyle co arena (kalari) i bój lub potyczka (pajattu). Sztuka ta, jak wszystko co działo się w Indiach w przeszłości, ma swoją historię mityczną oraz historię poświadczoną badaniami historyków. Wedle tej pierwszej, Kalaripajattu zostało przyniesione do Kerali przez mędrca Paraśuramę, mitycznego twórcę tej krainy. Wszak to on właśnie za pomocą swego topora, z którym przedstawiany jest na wszystkich wyobrażeniach, *wyciosał z łona oceanu ląd keralski i tamtejsze góry*.[47] On także jako wróg rycerzy obrany został za patrona przez braminów, którym przekazał tajniki sztuki walki. Na obszarze Kerali miał założyć sto osiem kalari oraz rozdać miecze trzydziestu sześciu tysiącom braminów, aby kolonizując Wybrzeże Malabarskie mieli czym strzec swych posiadłości. O tym mitycznym pochodzeniu Kalaripajattu śpiewane są w Kerali po dziś dzień liczne ballady. Opiewają one bohaterskie czyny pierwszych mistrzów tej sztuki walki, sławią ich męstwo i niezwykłą sprawność. Historycy z kolei twierdzą, że początki Kalaripajattu przypadają na wiek XII, intensywny zaś rozwój na przełom wieków XV i XVI. W owym to właśnie okresie władcy keralscy tworzą zastępy wojowników, których zadaniem staje się obrona własności miejscowych feudałów. Grupą społeczną obarczoną odpowiedzialnością w tradycyjnej społeczności keralskiej za ochronę wiosek, dystryktów oraz rządzących księstwami dawnej Kerali władców byli najarowie praktykujący sztukę Kalaripajattu oraz strzegący czystości tej tradycji. To właśnie o nich pisał w XVI wieku Duarte Barbosa: *Najarowie są szlachtą i nie mają innego zajęcia jak prowadzenie wojny. Ustawicznie noszą ze sobą broń, a więc miecze, łuki, strzały, tarcze i dzidy. Żyją razem z królami, niektórzy z panami ziemskimi spokrewnionymi z rodzinami królewskimi, a także*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

*z płatnymi zarządcami. Są Najarowie bardzo przystojnymi mężczyznami*,[48] Oczywiście by pełnić rolę wojowników, musieli najarowie być do tego odpowiednio przygotowani. Dlatego też chłopcy wywodzący się z tej społeczności już w wieku siedmiu lat rozpoczynali trening wojenny, który odbywał się podczas kolejnych sezonów monsunowych i był kontynuowany aż do chwili, w której chłopiec osiągał wiek męski. Wówczas zaczynał w pełni służyć swej społeczności oraz swemu panu. Trening fizyczny sztuki Kalaripajattu zawierał liczne ćwiczenia gimnastyczne, masaże, ćwiczenia w użyciu kilku rodzajów broni: pałek, kijów, sztyletów, mieczy. Systematyczne ćwiczenia sprawiały, iż ciało wojownika nabierało niezwykłej sprawności i stawało się w pełni posłusznym człowiekowi instrumentem. Cytowany już Duarte Barbosa tak między innymi pisał o tym treningu: *Na początku uczą się tańczyć, potem trenują przewroty. W tym celu już od dzieciństwa pracują nad giętkością swych członków. Po pewnym czasie mogą poruszać nimi we wszystkich kierunkach.*[49]

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Sztuka Kałaripajattu wytworzyła osiem rodzajów ćwiczeń nóg, cztery rodzaje skoków oraz cztery typy kroków. Z przemieszania wszystkich tych elementów powstało w tradycji Kalaripajattu dwanaście sekwencji ruchowych wykorzystywanych podczas walki. Sama walka poprzedzona była ośmioma pozycjami wyjściowymi, składającymi się z szeregu dynamicznych ruchów. Pozycje te noszą nazwy zwierząt i niekiedy przypominają do złudzenia ich ruchy. Są to pozycje o nazwach: słoń, lew, koń, dzika Świnia, wąż, kot, kogut, ryba. Stanowią one przygotowanie do walki, pozwalają osiągnąć potrzebny w starciu stopień koncentracji. Tradycja uprawiania treningu Kalaripajattu przekazywana była z mistrza na ucznia. Relacja ta, tak bardzo charakterystyczna

dla wielu dziedzin życia w Indiach, znalazła w systemie Kalaripajattu niezwykle silne odzwierciedlenie. Szacunek, jakim uczeń otaczał nauczyciela, był ogromny i stanowił jeden z podstawowych elementów tworzących ethos tej starożytnej sztuki walki mogącej śmiało uchodzić za sztukę pokrewną tak słynnym tradycjom, jak starojapońskie lub chińskie formy walki. Podobnie jak w tamtych sztukach walki, również w Kalaripajattu obowiązywał wysoki stopień kodyfikacji i wyrafinowania ćwiczeń fizycznych. Zasady poruszania się na arenie były ściśle określone i nie dopuszczały dowolności, wymagały natomiast perfekcyjnego opanowania własnego ciała. I te właśnie zasady kodyfikujące ruch i trening fizyczny wojowników Kalaripajattu legły u podstaw tanecznego ruchu na scenie Kathakali.

Pierwszymi aktorami Kathakali stali się właśnie najarowie, owi żołnierze keralskich feudałów. Byli to ludzie niezwykle wprost zdyscyplinowani i sprawni. Nic, zatem dziwnego, iż w chwili, w której keralscy feudałowie zaczęli tworzyć nową formę sztuki scenicznej, sięgnęli w poszukiwaniu aktorów do tej właśnie społeczności. Oddani swemu panu w czasach wojny, stali się najarowie w czasach pokoju dworskimi aktorami, bo na dworach właśnie pokazywano pierwsze przedstawienia Kathakali. Wprowadzili do nowej formy sztuki niezwykłą dynamikę skodyfikowanego ruchu scenicznego. Było to swoiste połączenie żywiołowości i spontaniczności ruchu cechującego zdarzenia parateatralne z wyrafinowaniem i precyzją ruchu Kalaripajattu. Ruch ten wzbogacony został ponadto o niewerbalny język gestu i mimiki rodem z tradycji klasycznego tańca i teatru Indii. Porównanie niektórych, współcześnie grywanych w teatrze Kathakali scen z klasycznymi sekwencjami walk Kalaripajattu pokazuje, jak wiele jest cech wspólnych w obu tradycjach oraz jaką drogę

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

przebył ruch na scenie Kathakali, oddalając się z biegiem lat od swego źródła: *Choreografia scen bitewnych w tradycji Kathakali, zawierająca wyzwanie, potyczkę, krążenie, blokowanie ramion, została w całości wzięta z tradycji Kalaripajattu i jest najbardziej stylizowaną teatralnie walką a także pięknym elementem choreograficznej struktury Kathakali.*[50] Również pozycje i układy choreograficzne lwa, słonia, konia, ryby odtwarzane w widowiskach Kathakali zostały zapożyczone z tradycji Kalaripajattu. Generalnie zatem rzecz ujmując, ruch na scenie Kathakali inspirowany był przede wszystkim wpływami średniowiecznej sztuki walki Kalaripajattu. Żołnierski ethos ruchu scenicznego Kathakali był, jak się zdaje, powodem zamknięcia tej tradycji przed kobietami. W teatrze Kathakali nie występują one bowiem nigdy. Nie mogą być muzykami ani aktorami. Tak przynajmniej nakazywała tradycja. Wszystkie role kobiece odtwarzali mężczyźni.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Pora na krótkie podsumowanie. Kathakali ukształtowało się w wyniku działania trzech strumieni wpływów. Z tradycji klasycznego teatru indyjskiego zaczerpnęło przede wszystkim zasady skodyfikowanego gestu oraz ekspresji twarzy. Wpływy rytualnych form parateatralnych doprowadziły do odrzucenia przez tradycję Kathakali ograniczeń charakteryzujących klasyczny dramat indyjski, przede wszystkim w zakresie zakazu pokazywania na scenie niektórych zdarzeń i sytuacji. Choćby takich jak sceny śmierci: *W przedstawianiu śmierci Kathakali nie jest wcale zgodne z tradycją dramatu sanskryckiego. Kathakali przedstawia śmierć bardzo drastycznie i długo*,[51] Są wreszcie w Kathakali wpływy sztuki walki Kalaripajattu, które odnaleźć można przede wszystkim w plastyce ruchu scenicznego, w rozgrywaniu scen bitewnych oraz w systemie

ćwiczeń zapewniających aktorowi kontrolę nad własnym ciałem. Formą pośrednią pomiędzy tymi tradycjami a Kathakali była sztuka Krysznattam, która jednak pozostawała przede wszystkim teatrem świątynnym, niosącym w widowisku ogromny ładunek pobożności typu Bhakti. Element ten, poza nielicznymi sztukami, jest w tradycji Kathakali nieobecny. Dzięki temu Kathakali stało się formą, która pokazywana była przede wszystkim poza świątyniami, a przedstawienie nie aspirowało do roli spektaklu obrzędowego. Zanim powstało Kathakali, nie było w Kerali teatru istniejącego poza świątynią. Kathakali, aczkolwiek związane ze świątyniami i światem mitycznej historii Indusów powstałej w orbicie hinduizmu, stało się sztuką, która wyszła poza mury świątyń.

---

Zapraszamy do zakupu pełnej wersji książki
Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

# Spis ilustracji

Ilustracje zamieszczone w tej książce zostały wykonane podczas przedstawień prezentowanych przez zespół Kerala Kala Mandalam. Ich autorem jest Krzysztof Renik. Na zdjęciach przedstawieni są niemal wszyscy wybitni artyści zespołu oraz aktorzy występujący w zespole Kala Mandalam gościnnie. Są wśród nich: Raman Kutti Najar, Gopi Aśan, Vijaya Kumar Najar (Vijayan), Shankara Nambudiri, Vasu Pisharoti, Balu Subramanian, Ramadas, Śiwaraman, Nelliyode Vasudevan Nambudiri.

*Zdjęcia na okładkach:*

I. Tiranokku, czyli wejście na scenę Hanumana.

*Zdjęcia w tekście:*

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

1. Scena ze sztuki „Torana Yudham” – Hanuman (charakteryzacja wella tadi – biała broda) podpalający Lankę.
2. Scena ze sztuki „Rugmanda Czaritam” – Rugmanda (charakteryzacja paćća – zielona) i Mohini (striweśam – ubiór kobiecy).
3. Tiranokku, czyli wejście na scenę Rawany (charakteryzacja katti – nóż).
4. Tiranokku, czyli wejście na scenę postaci w charakteryzacji karutta tadi – czarna broda.

# O autorze

**KRZYSZTOF RENIK**, etnograf, badacz i publicysta. Od roku 1977 wielokrotnie przebywał w Indiach oraz krajach Azji Południowo-Wschodniej. W roku 1983 rozpoczął badania terenowe nad teatrem Kathakali. Kontynuował je w latach 1984-85, 1988 oraz 1994. W ich trakcie ściśle współpracował z indyjską Akademią Sztuki – Kerala Kala Mandalam w miejscowości Cheruthuruthy. Przeprowadzenie projektu badawczego możliwe było dzięki prywatnym kontaktom w Indiach oraz funduszom prywatnym, w których zgromadzeniu nieoceniona okazała się życzliwość wielu osób.

W czasie opracowywania wyników badań terenowych Autor współpracował z Zakładem Indologii Uniwersytetu Warszawskiego, kierowanym przez prof. Krzysztofa M. Byrskiego. W latach osiemdziesiątych pełnił także obowiązki sekretarza Zespołu Badawczego do spraw Teatru Egzotycznego, działającego wówczas przy Instytucie Orientalistycznym UW.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Efektem zainteresowań naukowych i publicystycznych Autora były publikacje na łamach „Etnografii Polskiej", „Polskiej Sztuki Ludowej", „Dialogu", „Przeglądu Powszechnego", „Miesięcznika Literackiego" oraz „Poznaj Świat".

Krzysztof Renik jest także autorem książki *Podpolnicy. Rozmowy z ludźmi Kościoła na Litwie, Łotwie, Ukrainie i Białorusi 1990-1991* (Oficyna Przeglądu Powszechnego, Warszawa 1991).

# Przypisy

[21] Jan Kieniewicz: *Historia Indii.* Wrocław-Warszawa 1980, s. 329.

[22] Maria K. Byrski: *Teatr najantyczniejszy* (w:) „Pamiętnik Teatralny" 1969, nr 12, s. 12.

[23] por. Kenneth Rea: *Theatre in India; the Old an the New* (w:) „Theatre Quarterly" 1978 Vol. VIII nr 30, s. 10.

[24] Byrski, dz. cyt., s. 22.

[25] Eugeniusz Słuszkiewicz: *Religie Indii* (w:) *Zarys dziejów religii.* Warszawa 1988, s. 60.

[26] por. Veronica Ions: *Indian mythology.* London 1975, s. 23.

[27] Kieniewicz, dz. cyt. s. 426.

[28] por. M. G. S. Narayanam: *A history of the Nambudiri community in Kerala* (w:) *Agni. The Vedic ritual of the fire altar.* Berkeley 1983.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

[29] cyt. za M. K. Bryski: Typologia dramatu sanskryckiego. Maszynopis, s. 1.

[30] por. Goverdhan *Panchal: Kuttampalam and Kutiyattam. A study of the traditional theatre for the sanskńt drama of Kerala.* New Delhi 1984.

[31] por. Maria K. Byrski: *Natya, o kształcie indyjskiego teatru klasycznego.* Wrocław 1986.

[32] Maria K. Byrski: *Teatr...,* dz. cyt., s. 16.

[33] Maria K. Byrski, wypowiedź w dyskusji (w:) „Dialog" 1979, nr 12.

[34] por. Edgar Thurston: *Castes and tribes of Southern India.* New Delhi 1975.

[35] Richard Schechner: *Environmental Theatre.* New York 1973, s. 190-191.

[36] tamże, s. 243.

[37] Arthur L. Basham: *Indie od początku dziejów do podboju muzułmańskiego.* Warszawa 1964, s. 393.

[38] tamże, s. 370.

[39] Mircea Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych.* Warszawa 1988, s. 140.

[40] K. K. N. *Kurup: Aryan and dravidian elements in Malabar folklore.* Trivandrum 1977, s. 49.

[41] Basham, dz. cyt., s. 411.

[42] A. C. G. Raja*: Krishnanattom. A traditional dance-drama of Kerala.* Guruvayoor 1988, s. 1.

[43] por. *Natjaśastra* IV 319

[44] Rodeiyk Lange: *O istocie tańca.* Kraków 1988, s. 74.

[45] por. M. K. Raja: *Kathakali: its historical and historionic background* (w:) „Malayalam Literary Survey", 1977 April Junc, s. 54.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

[46] Basham, dz. cyt., s. 405.

[47] Marta Jakimowicz-Shah: *M*etamorfozy *indyjskich bogów.* Warszawa 1983, s. 77.

[48] cyt. za Edgar Thurston, dz. cyt., t. V s. 288.

[49] tamże, s. 288.

[50] Suresh Awasthi: *Drama: the gift of Gods. Culture, performance and communication in India.* Tokyo 1983, s. 81.

[51] C. Achyuta Menon *(w.)Attakkatha or Kathakali.* Madras 1958, s. V

**Wydawnictwo Akademickie**
**DIALOG**

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów
i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy
i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej
i niezwykłej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219
tel.: 22 620 32 11, 22 654 01 49
e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl
Biuro handlowe : 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218
tel./faks: 22 620 87 03
e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl
www.wydawnictwodialog.pl

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

| | |
|---|---|
| • Języki Orientalne | • Mądrość Orientu |
| • Języki Azji i Afryki | • Współczesna Afryka i Azja |
| • Literatury Orientalne | • Vicus. Studia Agraria |
| • Skarby Orientu | • Orientalia Polona |
| • Teatr Orientu | • Philologia Orientalis |
| • Życie po Japońsku | • Literatura Okresu Transformacji |
| • Sztuka Orientu | • Literatura Frankofońska |
| • Dzieje Orientu | • Być Kobietą |
| • Podróże–Kraje–Ludzie | • Temat Dnia |
| • Świat Orientu | • Wieczory z Nauką |
| • Historia/Polityka | • Życie Codzienne w... |

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową