



Katarzyna Najmrocka: Demony Kathakali. Kulturowe dziedzictwo Kerali wobec współczesności

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

k.najmrocka@gmail.com

Abstrakt:

Kerala to południowo-zachodni stan Indii leżący nad wybrzeżem Morza Malabarskiego. Dystrykt ten od stuleci przyciągał ludzi reprezentujących różne kultury i wyznania. Wspólna koegzystencja hinduistów, chrześcijan, muzułmanów i wyznawców judaizmu nigdy nie doprowadziła do otwartego konfliktu na tle kulturowym czy religijnym. Ma to niebagatelne znaczenie, gdyż z kulturowego punktu widzenia, chęć zachowania rdzennej keralskiej tradycji, stała się wypadkową wielowiekowych spotkań z „innym”. Właśnie w Kerali określanej sloganem – *god's own country* – można zaobserwować zjawisko niezwykle – tradycyjne widowiska teatralne Kathakali. Jest to najbardziej popularna forma przedstawień teatralnych i zarazem kulturowa soczewka skupiająca indyjską tradycję artystyczną. W pierwotnym założeniu były to spektakle odbywające się wraz z nadejściem zmroku i trwające do świtu. Organizowano je często przy świątyniach, a ich treść niosła ze sobą wartości nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim obrzędowe. Obecnie w starej części keralskiego miasta Kochin znajduje się Kerala Kathakali Centre. Jest to jeden z dwóch działających teatrów w Fort Kochin. Na jego deskach występują profesjonalni aktorzy oraz muzycy. Wśród snopów światła i przy dźwiękach bębnów odbywa się misterium niezwyklej opowieści – walki demonów z bogami, odwiecznych zmagania dobra ze złem. Finalnie bóg pokonuje demona, lecz nie ostatecznie. W myśl zasady dwoistości natury świata – walka ta będzie toczyła się tak długo, jak długo będzie ów istniał i (rzecz jasna) teatr Kathakali mogący „opowiadać” o tym niezwyklej misterium. Demony Kathakali, będące filarem teatralnej fabuły, odzwierciedlają wierzenia regionu. Są to wszak postaci ze starych eposów indyjskich, jak Mahabharata czy Ramajana. W perspektywie antropologicznej są one elementem pracy dziedzictwa, która w Cliffordowskim ujęciu mówi o negocjowaniu postawy tradycji wobec nowoczesności. Demony Kathakali (jak i bóstwa) mają ściśle skodyfikowany język gestów, strój i makijaż. Ich kolorowe twarze, fantazyjne nakrycia głowy i niezmiennie od stuleci stroje stanowią znak rozpoznawczy dla regionu. Są jednoznacznie interpretowane jako dziedzictwo artystyczne Indii. Obecna forma przedstawień Kathakali jest pewnego rodzaju kompromisem. Nie są to spektakle odgrywane przez całą noc na otwartym terenie. Mają znacznie krótszą fabułę, są na wstępie objaśniane przez narratora, nie mają silnie obrzędowego charakteru, jak te wystawiane przy świątyniach. Ortodoksyjni wielbicieli Kathakali uważają tę formę za ubogą artystycznie. Z punktu widzenia badacza kultury, innowacyjność wprowadzona w szeregi tradycyjnego teatru ucieleśnia pracę dziedzictwa. Pokazuje, jak ważne jest myślenie w kategoriach zmian społeczno-kulturowych, które przecież nie omijają Kerali. Tradycyjny

demon Kathakali utracił na znaczeniu obrzędowym, by stanąć po stronie sztuki będącej ambasadorką regionu, otwartej na nowego widza, gotowej zaprosić do siebie turystę. Trudno rozstrzygnąć czy zbanalizowanej, na pewno dającej utrzymanie profesjonalnym aktorom i zapewniającej ciągłość istnienia tradycyjnym szkołom kształcącym w kierunku sztuk klasycznych.

Słowa kluczowe:

Kerala, dziedzictwo kulturowe, praca dziedzictwa, teatr Kathakali, demon Rawana, antybohater, kobiety w Kathakali

Abstract: Kathakali demons. Cultural heritage of Kerala in reference to the contemporary Times

Kerala is a southern part of India's western Malabar Coast. This district from centuries has been a common place for people represented by many cultural traditions and religions. Collaborative coexistence of Hindu people, Christians, Muslims and Judaism followers for centuries has been peaceful and free of any cultural or religious background conflicts. Due to this fact, preservation of Kerala culture was a result of many meeting the "Other" throughout the centuries. Kathakali stunning dance and theatre is strongly connected with Hindu and Puranas mythology. Traditionally, it has been played and danced close to the temple after dusk till dawn. It had not only artistic but also primarily ritual character. Today we can still observe traditional south Indian theatre Kathakali especially in Kochin – Kerala Kathakali Centre. We can observe professional musicians and actors who play gods and demons in the eternal and never-ending battle between good and evil. According to this fact, Kathakali demons are the main characters in the Kathakali stories' plot, reflect local mythologies and beliefs taken from Ramajana and Mahabharata. In anthropological meaning demons are a part of the heritage work, negotiations between tradition and modernity, as James Clifford claimed. Colourful demons with masks are a cultural sign of Kerala region and a part of the Indian artistic tradition. Nowadays Kathakali theatre is a kind of a compromise – performances are shorter than all night, played in the theatre – not in open space. The plot is also explained by narrator – especially in the context of tourism. Performances are more artistic than ritual. Also we can meet Kathakali Female Tropue, what is not typical for the traditional masculine theatre. In anthropological perspective this are innovations – connected with heritage work which is strongly related to the cultural and social change of Kerala and the whole world as well. The critics of the modern Kathakali context complain about artistic poorness and banality. Traditional Kathakali demon is no longer a part of the hermetic ritual performance. He is more like an artistic ambassador of Kerala region which is open to the transformations, new spectators and cultural needs.

Keywords:

Kerala, Cultural Heritage, Heritage Work, Kathakali Theatre, Demon Rawana, Antihero, Women In Kathakali

Katha w języku malajalam znaczy opowiadać. Kali – oznacza historię. Sztuka Kathakali jest więc pewną narracją kulturową, która ma przybliżyć widowni historię o fundamentalnym znaczeniu z punktu widzenia dziejów indyjskiej Kerali, jak i kosmogonii świata. Są to opowieści mityczne dotyczące odwiecznego zmagania demonów z bóstwami, które toczyły się u zarania dziejów. Inspirowały setki lat temu artystów do odegrania tych symbolicznych scen na placach przyświętynnych czy współcześnie na deskach teatrów. Kulminacyjne starcie demona z bogiem wieńczyło więc całonocny spektakl, odsyłając o świcie do domów widzów pełnych wzruszeń i przemyśleń. Wieki temu owe emocje miały fundamentalne znaczenie dla poczucia tożsamości Keralczyków, którzy w demonach widzieli nie tylko pierwiastki zła, ale również pewną postawę oporu wobec panującego wówczas kolonialnego porządku.

Kerala to stan w południowo-zachodnich Indiach u Wybrzeża Morza Malabarskiego, który nie doświadczył dramatycznej przeszłości kolonialnej. Bogata kultura hinduizmu, wywodząca się z tradycji drawidyjskiej i wedyjskiej, przyjęła również chrześcijaństwo (w III w. przybyli z Bliskiego Wschodu chrześcijanie) nie powodując na tym tle konfliktów. Kolejno do Kerali dotarli muzułmanie (VII w.), którzy zajmowali się głównie kupiectwem, nie byli frakcją radykalnego islamu, więc nie nieśli ze sobą chęci podbijania Malabaru. W Kerali znalazła swe miejsce również diaspora żydowska. W XV w. dotarli do wybrzeża Portugalczycy, kolejno Holendrzy i Anglicy. W tym wypadku ekspansja Europejczyków nie miała wymiaru jedynie handlowego. Choć różnie można oceniać politykę kolonizacyjną, fakt pozostał taki, iż nie doprowadziła ona do wojny. Kerala pozostała więc miejscem styku wielu kultur, które pielęgnowało swoje rodzime tradycje¹.

Można zatem uznać, iż w świetle walk o niepodległość, waśni na tle religijnym i etnicznym, z którymi zmagają się Indie, Kerala wypadła nader pokojowo. Przez stulecia dała się pogodzić wpływy różnych kultur i religii, nacji czy etnosów. Zachowała tym samym odrębność kulturową, której wyraz silnie zaznaczył się w sztukach tradycyjnych przedstawień. Aby tak się jednak stało, Keralczycy musieli wykazać się wielkim zaangażowaniem w pielęgnowanie rodzimych tradycji i narracji kulturowych.

Źródła Kathakali

Źródła Kathakali wskazują na klasyczną keralską szkołę walki, rytualne formy parateatralne² i klasyczny teatr sanskrycki – Kudijattam (gra zespołowa) – w swych początkach datowany na I w. p.n.e. Utożsamiany był początkowo z obrzędkiem ofiarnym, kolejno sięgnął do eposów: „Ramajany”, „Mahabharaty” oraz puran. Bohaterowie mitologii byli identyfikowani z bogami – taka sztuka stała się popularna w całych Indiach aż do czasu najazdu muzułmańskiego, który nie spenetrował tak silnie Indii południowych. Kudijattam istniał tam jako forma teatralna,

¹por. Jan Kieniewicz, *Historia Indii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, (wydanie drugie) Wrocław 1985, s. 425.

²„W rozumieniu najbardziej ogólnym keralski para teatr 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” Krzysztof Renik, *Kathakali sztuka indyjskiego teatru*, Dialog, Warszawa 1994, s. 31.

tradycja artystyczna oraz dziedzictwo kulturowe Ariów – społeczności bramińskiej³ Kerali. Był to teatr świątynny – wybudowany w ich sąsiedztwie. Aktorzy posługiwali się skodyfikowanym językiem gestów, ubrani byli w wymyślne kostiumy i występowali przy akompaniamencie bębnów. Aktorstwo było dziedziczną profesją, która pozostawała w obrębie rodziny – wedle popularnej w Indiach zasady kastowości. Z biegiem czasu teatr Kudijattam został poddany reformom – wprowadzono obok sanskrytu i prakrytu język keralski – malajalam⁴.

Kolejną tradycją widowisk keralskich (parateatralnych) był Thejjam (taniec bogów) i Mudijettu. Ten przedstawiał walkę bogini Kali z demonem Dariką. W widowisku Thejjam aktor przywoływał bogów, herosów i przodków, co miało zesać na ludność pomyślność. Dzięki temu bogowie wkraczali między ludzi i okazywali przychylność, o którą byli błagani. Miało to ściśle obrzędowy charakter – przyrównywany do rytuałów szamańskich⁵.

Pośród tradycji Kudijattam, Mudijettu i Thejjam na przestrzeni XVI i XVII wieku powstał tatr obrzędowy – Krysznattam – czerpiący inspirację z „Pieśni o Krisznie” autorstwa keralskiego poety – Manawedy. Ten sanskrycki poemat opisywał dzieje Krysny, które to językiem gestów, mimiki i tańca były odtwarzane przez aktora. Za pomocą masek odwzorowywano charaktery demonów oraz bogów, a na ruch sceniczny nałożono ściśle skodyfikowane zasady. Uczyniły one taniec wyrafinowanym, bliskim klasycznym tańcom indyjskim⁶, czerpiąc niejako inspirację z mitycznych korzeni – tańczącego boga Sziwy. Zatem Krysznattam skupiał elitarność teatru sanskryckiego, ludowość i obrzędowość parateatralnych widowisk – jednak wciąż był niezrozumiały dla przeciętnych Keralczyków, którzy nie znali sanskrytu⁷. Bodźcem do powstania nowych widowisk stała się właśnie potrzeba wystawiania ich w rodzimym języku malajalam, który mógł pozwolić na wyjście sztuki poza zamkniętą bramińską społeczność i mury świątyni. Tak też z końcem XVII w. powstał teatr Kathakali – w spadku po tradycji – ściśle skodyfikowany gestycznie, wypełniony tańcem i muzyką, charakteryzujący się kolorowym makijażami i kostiumami. W drodze postępu – „opowiadany” czy też „śpiewany” w języku dostępnym każdemu, wystawiany poza świątyniami, częściej na otwartym terenie. Zdjęło to z przedstawień odium nie tylko elitarności, ale i obrzędowości. Co więcej, ruch sceniczny został również wzbogacony o tradycję Kalaripajattu – wyrafinowaną sztukę walki przy użyciu broni⁸.

³ „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 [...] Istnienie świata, utrzymanie cyklicznych śmierci i narodzin całej rzeczywistości, w tym także narodzin i śmierci bogów, możliwe jest jedynie dzięki ceremoniom i rytuałom sprawowanym przez braminów, w których to obrzędach doszli oni do doskonałej, choć otoczonej tajemnicą biegłości” Ibid., s. 26.

⁴ Ibid., s. 26-30.

⁵ Ibid., s. 33-34.

⁶ „Klasyczny taniec w Indiach to opowieść przekazana za pomocą ruchu ciała. Ruchu bardzo skodyfikowanego, poddanego ścisłym regułom i prawom. Dzięki ty, opisanym w <<Natjaśastrze>>, zasadom taniec indyjski mógł być wykorzystany do przekazania 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” Ibid., s. 37.

⁷ Ibid., s. 36-39.

⁸ Ibid., s. 41-43.

Klasyczny repertuar Kathakali zaczerpnął tematy z poematów: „Ramajany”, „Mahabharaty” i „Bhagawaty purana”. Do tej staroindyjskiej literatury sięgnął w XVI w. radża Kottarakar Tampuran – twórca pierwszych sztuk Kathakali, którego niewątpliwą zasługą było użycie języka malajalam⁹. Współcześnie wystawiane sztuki są inspirowane w dalszym ciągu klasyczną literaturą staroindyjską. Jednak nie brakuje również przedstawień inspirowanych współczesnością. Krzysztof Renik, badacz Kathakali, uważa, że teatr pozostawia „pole ciągle żywej działalności literackiej”¹⁰. Oznacza to, iż przechodzi on powolne zmiany, jego repertuar nie jest martwy, ulega wpływom zmieniającego się społeczeństwa i kultury.

Jedną z głównych osi narracyjnych Kathakali – zarówno współcześnie, jak i przed wiekami, jest walka bóstw z demonami. Powodem takiego doboru repertuaru są nie tylko fabularnie barwne wątki z „Mahabharaty”. Otóż wartkość akcji wokół walki dobra ze złem pozwala aktorom na pokaz dużego wachlarza umiejętności scenicznych. Kreacje negatywnych bohaterów wprowadzają na scenę dynamizm, napięcie, pozwalają aktorowi na rozwijanie bogatego repertuaru gestów, a widzowi na interpretowanie zachowania postaci. Aktorzy mają wszak możliwości improwizacyjne i to oni decydują o tym, jak w każdej kolejnej odsonie zostanie ukazana postać. Kathakali ma w swej tradycji również bardzo obrazowy przekaz śmierci, co szczególnie uatrakcyjnia narrację związaną z walką między demonami i bogami.

Skodyfikowany język przedstawienia

Aktor ma do dyspozycji bogaty repertuar mimiczny wyrażających przeróżne nastroje – od ruchów gałkami ocznymi czy mięśniami twarzy po gesty charakteryzujące nastroje i emocje – złość, pogardę, zakochanie itd¹¹. Do tego posługuje się określonymi pozycjami dłoni zwanymi *mudrami*, skinieniami głowy czy ruchami całego ciała aż po charakterystyczny taniec¹². Nie dziwi zatem długi i żmudny proces edukacji, samodoskonalenia się i przygotowania do spektaklu, który finalnie powołuje do życia prawdziwe gwiazdy sceny¹³, uwielbiane przez koneserów tej sztuki. W tym miejscu trzeba również wspomnieć o osobie narratora-śpiewaka, który śpiewem przybliży fabułę czy też prowadzi część poświęconą zapoznaniu widza

⁹P.hillip Zarrilly, *The Kathakali Complex: Performance & Structure*, Abhibav Publications, New Delhi 1984, s. 249.

¹⁰K. Renik, op. cit., s. 45.

¹¹„Co można powiedzieć gestycznym językiem Kathakali? Praktycznie wszystko. Język ten operuje bowiem 600-900 pojęciami, które w rozmaitych kontekstach sytuacyjny pozwalając na przekazanie wszystkich niemal wiadomości. Jest to pełny język, którym powiedzieć można o wszystkim: o miłości i nienawiści, szczęściu i cierpieniu, sprawach wzniosłych i prozie dnia codziennego. Dowodem na to, że język gestyczny Kathakali spełnia znakomicie swoją funkcję, niech będzie informacja, iż ludzie tego teatru bardzo często porozumiewają się ze sobą w życiu codziennym właśnie owym skodyfikowanym językiem gestycznym sceny Kathakali” Ibid., s. 106.

¹²Każdej mudrze przyporządkowany jest krok (jeden z ośmiu) oraz konkretne położenie ciała względem widzów Ibid., s. 106.

¹³„Aktorzy teatru Kathakali są przede wszystkim przekonani o konieczności niezwykle ciężkiej i upartej pracy nad własnym ciałem. W pracy tej chodzi o osiągnięcie maksymalnej umiejętności, sprawności w operowaniu ciałem. Jest to wysoki stopień fachowości, bez którego na nic się nie zdadzą i głębia przeżyć psychologicznych i jakieś bliżej nieokreślone przeświadczenie o posiadaniu talentu. Bez doskonałego, posuniętego do perfekcji, rzemiosła aktor nie ma czego szukać na scenie teatru Kathakali. Budować drogę twórczą, tworzyć wartości artystyczne można w tradycji Kathakali dopiero po osiągnięciu wysokiego poziomu kontroli nad własnym ciałem. Jest to swoisty fundament, na którym aktor obdarzony talentem i wyobraźnią może wraz z nabywanym doświadczeniem wybudować po latach gmach artystycznych dokonań. I o tym aktorzy Kathakali doskonale wiedzą” Ibid., s. 116.

z meandrami tej sztuki. Cały spektakl (pierwotnie całonocny) nigdy nie odbyłby się bez zespołu muzyków – bębniarzy, którzy tworzą dźwiękową oprawę sztuki, budują napięcie i równolegle uczestniczą w tworzeniu klimat owego przedstawienia¹⁴.

Współcześnie widzowie przybywający na przedstawienie obserwują proces charakteryzacji i nakładania makijażu. Taką scenę widzę w czwartkowe popołudnie w Kerala Kathakali Centre w Forcie Kochin. Artyści siadają na scenie po turecku, z głośników płyną pieśni chwalące Krysznę, czuć intensywny zapach imbiru. Mężczyźni w skupieniu przy użyciu naturalnych barwników pokrywają swe twarze makijażem. Następnie zjawiają się pomocnicy, którzy pomagają dokończyć charakteryzację, np. przyklejają brodę czy inne elementy konstruujące daną postać. Dzięki kostiumowi, nakryciu głowy i charakteryzacji widz poznaje, z jakim typem postaci ma do czynienia. Bogowie i królowie, którzy mają dobre cechy, używają makijażu zielonego (*paćća*). Tak malowany jest np. Kryszna czy Wisznu. Królowie o złych charakterach, ale pewnych pierwiastkach dobra, używają makijażu czerwonego i zielonego (*katti*). Bogowie i wszelkie boskie istoty używają makijażu czerwonego (*wella tadi*) z rozbudowanymi białymi szczękami. Istoty złe malowane są za pomocą czerwonego makijażu (*ćuwanna tadi*) z czerwoną brodą. Demony leśne mają charakteryzację koloru czarnego (*kari*), bramini – żółtopomarańczową (*minukku*), podobnie też kobiety (*striweśam*) z dodatkiem czarnej linii loków. Równie wymownym jest nakrycie głowy – najważniejsza część ubioru Kathakali. Żli królowie noszą nakrycie głowy w kształcie trzypiętrowego stożka (takie samo nakrycie noszą dobrzy królowie, różni ich zatem detal makijażu oraz strój). Bogowie mają nakrycie głowy w postaci białego kapelusza. Istoty złe i gwałtowne mają nakrycie głowy w postaci dużej tiary (*kiritam*), a demony noszą na głowach rozszerzony ku górze walec ozdobiony piórami (*karimuti*)¹⁵. Przeciętny wielbiciel Kathakali bez trudu rozpoznaje istoty demoniczne i bogów. Do charakteryzacji zalicza się jeszcze barwny kostium – usztywniane spódnice, kolorowe wstęgi, kaftany, drewniane naramienniki, metalowe bransolety, pasy. Pomalowani i przebrani aktorzy stają się zatem bogami i demonami, nie przypominają już siebie. Na tym polega jednak magia tego przedstawienia. Bohaterowie nie są z tego świata, nie są ludźmi. Istotą całej sztuki nie jest jednak ukazanie konkretnego demona walczącego z konkretnym bogiem. Chodzi o pełnię, o pewien wzór kulturowy. Jest to przedstawienie uzupełniających się mocy dobra i zła – według uniwersalnych przesłań – dwóch istniejących obok siebie pierwiastków. Zatem w ślad za bogiem – na scenie pojawi się jego antagonist – demon. W ślad za haniebnym władcą – pojawi się prawy bohater. Wcielone zło – demony Kathakali – są zatem częścią kosmicznego uniwersum.

Demoniczny Rawana

W powyższym kontekście oglądamy okrutnego demona Rawanę – można potraktować go jako symbol Kathakali – zielona twarz z białą brodą, czerwone usta i wąsy oraz czerwone łuki nad brwiami – ostre niczym ostrze noża (*katti*). Jego głowę zdobi wysoka tiara, a na nosie znajduje się biała kula, która zdradza demoniczną afiliację. Taki typ charakteryzacji przeznaczony jest również dla postaci królewskich o złych cechach. Nasilenie demonicznych atrybutów

¹⁴Ibid., s. 87-88.

¹⁵Ibid., s. 84-85.

podkreślane jest również przez czerwoną brodę (tak pokazywany jest np. Duhsassana) czy też zupełnie czarny makijaż i ubiór, który przynależy głównie demonom żeńskim (Lankalakshmi, Simhika)¹⁶.

Rawana (nazywany również Daszanana), opisany w eposie „Ramajana”, figuruje jako zły król Lanki, który miał we władaniu wszystkie demony Indii. Był niezwycięzony – ani z boskich, ani z demonicnych rąk. Wywodził się z rodziny rakszasów¹⁷ – demonów żywiących się ludzkim mięsem. Rawana opisywany był jako posiadacz dziesięciu głów, dwudziestu ramion, płonących oczu i zębów niczym miecze. Jego antagonistą był Wisznu, który został poproszony przez bogów, by go zgładził. Wcielił się zatem w Ramę. Międzyczasie latający nad lasem Rawana ujrzał piękną narzeczoną Ramy (Sitę) i ją uprowadził na Lanke. W odwecie Rama w towarzystwie małż i niedźwiedzi udał się na wyspę, by walczyć z Rawaną. Na próżno odcinał jego liczne głowy – na miejsce każdej z nich wyrastała nowa. Dopiero przygotowana strzała przez Stwórcę zdołała zgładzić nikczemnego Rawanę – najstraszliwszego z demonów. Obecnie jest wystawianych kilka sztuk Kathakali poświęconych Rawanie¹⁸.

W warstwie interpretacji postaci Rawany zachodzi jednak ciekawe zjawisko. Demoniczny bohater na wskroś zły – jak można wnioskować z „Ramajany”, znajduje w sztuce Kathakali miejsce jako niejednoznaczna postać. (Ta niejednoznaczność pozwala, by był postrzegany również jako pozytywny bohater.)

Rawana w dramacie pt. „Początek Rawany” („Ravanolbhavam”) nie jest przedstawiony jako ten, który pohańbił honor Sity czy jako diaboliczny grzesznik powalony przez strzałę Ramy. Jest zaprezentowany jako król rakszasów (demonów), który dowodzi nimi nawet wbrew woli bogów. Jest w stanie panować nad trzema światami. To postać bohatera, która nie cofnie się nawet przed odcięciem i poświęceniem swoich własnych dziesięciu głów w czasie medytacji w płomieniach. Wszystko w imię statusu niezwycięzonego pana wszechświata¹⁹. Mundoli Narayanan, badacz Kathakali uważa, iż znamienne jest, że w tematyce sztuk Kathakali poświęconych Rawanie nie używa się tytułów „Zabicie Rawany”. Stosuje się raczej „Genezę”

¹⁶ <http://www.saigan.com/heritage/dance/dhan5.htm>, [dostęp 15. 04. 2017].

¹⁷ „Rakszasowie są złymi stworzeniami; tworzą bardzo zróżnicowaną rasę. Niektórzy z nich, np. jakszowie, są po prostu duchami natury. Niektórzy rakszasowie są rzeczywiście źli i niebezpieczni, inni mogą być czasem bardzo przyjacielscy. Niektórzy z nich są niebezpiecznymi olbrzymami podobnymi do tytanów, i czasami mają odwagę atakować nawet bogów. Trzeci rodzaj rakszasów to złośliwe stwory rabujące cmentarze, pożerające ciała ludzi i ożywiające ciała zwierząt... Owe diabły, słudzy Kali, zwani są też <<niszczycielami>>, <<burzycielami>>. Mogą przybierać różne barwy: czerwoną, niebieską, zieloną. Mają kocie oczy i zdeformowane ciała, gdyż uwielbiają ludzkie mięso. Często ryczą po nocach. Ich królem jest – Rawana” Jan Knappert, *Mitologia Indii*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996, s. 280, 286.

¹⁸ „Ravanavijayam” („Zwycięstwo Rawany”), „Ravanothbhavam” („Powstanie Rawany”), „Balivijayam” („Zwycięstwo Bali nad Rawaną”), „Balivadham” („Zabójstwo Bali”).

<http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/on-stage/mighty-ravana-to-perform-his-victory-dance-in-dubai>,

[dostęp

15.04.2017].

¹⁹ Mundoli Narayanan, *The Politics of Memory: The Rise of the Anti-Hero in Kathakali* [w:] Pallabi Chakravorty, Nilanjana Gupta (red.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New Delhi 2010, s. 248.

czy „Powstanie Rawany”. Jest on zatem traktowany jako symbol, wyobrażenie niezwyciężonej mocy i pewności siebie. Jego postać ma więc obudzić w ludziach siłę i energię, która prowadzi ich do stawienia oporu kolonialnym porządkom²⁰. W tym świetle postać Rawany – postrzegana jako bohater – staje się historycznym symbolem. Narayanan uważa, iż:

[...] Pamięć dla uciśnionych jest jednocześnie schronieniem i bronią. W tym świetle jest również wrogiem historii, gdyż to, co zostało wymazane z historii, objawia się właśnie w pamięci. Podczas gdy zwycięzcy piszą historię, pokonani gromadzą wspomnienia. Doświadczenie pokonanych, którzy nie wspominają zwycięzców, jest przekazywane między ludźmi z pokolenia na pokolenie. Zatem jest gromadzone i transferowane jako wewnętrzna pamięć uciśnionego społeczeństwa. Owa pamięć wspólnotowa, która kumulowała się przez stulecia, nie ma pretensji historycznych, imperialistycznych, nie posiada również aury obiektywności, nie dąży do bycia kompletną. Jest fragmentaryczna, subiektywna i niekompletna. Jej prawdziwość jest relatywna. Owa fragmentaryczność i bezpretensjonalność jest jednocześnie siłą. Dla takiej pamięci ważniejsze od wyjaśniania, jak było naprawdę, jest funkcjonowanie w świadomości społecznej na zasadzie potężnego paliwa do stawiania oporu²¹.

W tym kontekście afirmowanie statusu Rawany, staroindyjskiego demona jako bohatera, jest wynikiem krzyżowania się dwóch narracji. Pierwsza to ta historyczna, druga – terażniejsza, która interpretuje historię w myśl powiedzenia Waltera Benjamina, iż (historia) nie jest ona homogenicznym, pustym czasem, ale wypełnionym obecnością terażniejszości²². Zatem przedstawienia z Rawaną w roli głównej były napisane w konkretnym czasie historycznym, w którym Kerala poddana polityce kolonizacyjnej potrzebowała silnych symboli, wyrazistych bohaterów, którzy nie ugną się przed nikim i niczego nie ulęką. Któż lepiej mógł symbolizować siłę oporu niż odważny i krnąbrny demon Rawana. Stał się zatem modelowym przykładem bohatera, którego historię napisano od nowa²³.

Jest też inna warstwa kulturowa obecności Rawany. Arya Madhavan, badaczka teatru indyjskiego, widzi w sztuce „Zwycięstwo Rawany” dodatkową afirmację przemocy wobec kobiet. „Zwycięstwo Rawany” opowiada o jego dwóch udanych walkach oraz gwałcie dokonanym na Rambhie²⁴ – niebiańskiej nimfie. Ten akt jest ukazany w kategoriach rozrywki bawiącej zarówno aktora, jak i publiczność. Artysta umownie odgrywa tę scenę – ocierając pot z czoła i dokonując gestu satysfakcji z gwałtu. Triumf Rawany, symboliczny gest zwycięstwa jego męskości ponad Rambhą, nie jest zatem jednoznacznie negatywny, jak przystało na

²⁰ Ibid., s. 248.

²¹ Ibid.

²² Walter Benjamin, *Illuminations*, Schocken books, New York 1970, s. 37.

²³ M. Narayanan, op. cit., s. 253.

²⁴ „Rambha – absarasa, czyli nimfa wodna, o niezrównanej urodzie. Wyłoniła się z wód oceanu, gdy ten był wzburzony przez bogów. Nie udało się jej uwieść mędrca Wiśwamitry. Była żoną boga Kubery, lecz zgwałcił ją jego brat – Rawana” J. Knappert, op. cit., 283.

okrutnego demona. (Podobnie rzecz się ma do sceny gwałtu w sztuce „Zabicie Kiczaki”). Madhavan dopatruje się tu przyczyn związanych z uprzywilejowaną pozycją mężczyzn, którzy w XVII/ XVIII wieku zajmowali się pisaniem sztuk do Kathakali. Jakby powiedział Narayanan – ówczesne realia wykreowały takiego bohatera zgodnie z potrzebami czasu. Zatem brak udziału kobiet w sztuce miał wpływ na scenariusz, jak i samą grę aktorską. Estetyzacja gwałtu, bezwzględnie naganna z każdego punktu widzenia, jest więc polem do dyskusji. Być może w świetle zmian, które powoli przechodzi teatr – w tym przede wszystkim – zaangażowania kobiet do niegdyś typowo męskich ról – do głosu dojdzie żeński punkt widzenia. Należy mieć świadomość, iż repertuar Kathakali lubuje się w swoich klasycznych dziełach, ale również wprowadza transformacje. Aktorzy mają pole do interpretacji odgrywanych scen, podejmują cały czas symboliczną interakcję z widownią, reagują zatem na zmieniające się konteksty współczesnego świata.

Kobiety w Kathakali

Jak na ironię, demoniczne postaci Kathakali mają wielką zasługę w udziale kobiet w tym zmaskulinizowanym teatrze. Demony oraz inni antybohaterowie mogli wydawać podczas spektaklu dźwięki – w tym wypadku było to ryczenie. W sztuce Kathakali ilość odgłosów artykułowanych przez aktorów była bardzo ograniczona. Zasadnicze kwestie były odgrywane gestem i mimiką oraz uzupełniane wypowiedziami śpiewaka-narratora. Zatem ryczenie, zarezerwowane dla ciemnej strony męskiej mocy, jak na ironię, zaczęło być wokalizowane przez kobietę. W ten sposób męski demoniczny ryk przyczynił się do udziału kobiet w przedstawieniu wraz z datą 1719 roku i osobą performerki Kartyayani²⁵. Powolne zmiany, poczynając od odgrywania demonicznych ryków, przyczyniły się do wejścia kobiet na scenę Kathakali. Dziś istnieje nawet Kobięca Trupa Kathakali (Trippunithura Kathakali Centre – Ladies Troupe). Nie jest to jednak zasada panująca we wszystkich teatrach.

Również postaci kobiece znalazły się wśród panteonu negatywnych bohaterów. Były to demony żeńskie – ucharakteryzowane na czarno (*kari*), ubrane w czarne stroje z doczepionymi piersiami (tradycyjnie postaci żeńskich demonów były odgrywane przez mężczyzn). Demoniczne miały zdolność do zmiany kształtów, potrafiły oszukiwać i przemieniać się w piękne panny. Czyniło to je najbardziej groteskowymi postaciami Kathakali zestawianymi w kontrze z heroinami, jak wspomniana Sita z „Ramajany”²⁶. Przykładem demonicy jest Simhika ze sztuki „Zabicie Kirmira”. Simhika została opisana w XVII wieku przez Kottayama Tampurana. Była ona żoną jednego z rakszasów, miała brata Kirmirę. Jej mąż został zabity przez księcia Arjunę z rodu Pandawów. By dokonać zemsty, przemieniła się w piękną kobietę i powiodła do lasu żonę braci Pandawów, Draupadi, z zamiarem zaprowadzenia jej do jaskini. Draupadi jednak podejrzewała podstęp i stawiała opór. Słyszając jej płacz, przybył na ratunek najmłodszy z braci – Sahadeva, który w odwecie odciął nos i piersi Simhiki. To doprowadziło do walki między Kirmirą i Bhimą – drugim z Pandawów, który ostatecznie zgładził Kirmirę. Kluczowa dla mojej interpretacji jest

²⁵Arya Madhavan, *Between roars and tears: towards the female kathakali* [w:] Arya Madhavan (red.) *Women in Asian Performance: Aesthetics and politics*, Routledge, New York 2017, s. 83-96.

²⁶P. Zarrilli, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000, s. 55.



partia prezentująca krwawiącą i pokaleczoną Simhikę, która przybywa do brata. Ten rodzaj odgrywanej sceny nazwano *Ninam* (z krwią), co w Kathakali oznacza najbardziej brutalne, krwawe i przerażające momenty. Jednocześnie takie kwestie są dla aktora wielkim wyzwaniem i wymagają od niego wszechstronności oraz wieloletniej praktyki. Proces preparacji do *Ninam* zajmuje od trzech do czterech godzin. Artysta zakłada dwadzieścia cztery metry materiału, który nasiąka przygotowaną krwią oraz imitacją mięsa czy wnętrzości²⁷. Taki strój waży wówczas czterdzieści dwa kilogramy. W scenie pojawienia się krwawiącej Simhiki, asystują jej dwie osoby – wspierają jej ruchy i dopełniają spektakularnego efektu *Ninam*²⁸.

Postać Simhiki, demonicy mającej zdolność do przemian, jest również uosobieniem cierpienia wdowy po stracie męża. W zależności od tego czy sceny zostaną odegrane w krwawy sposób czy też pominie się ten brutalny widok, widz może interpretować tę postać jako przebiegłego demona czy też cierpiącą ofiarę klanowych porachunków.

Współczesny teatr – praca dziedzictwa

Kathakali pozostaje w pewnym sensie otwartą formą na zmiany – poczynając od widowni, która skupia wokół siebie nie tylko koneserów, ale również turystów, poprzez wprowadzanie modyfikacji w samej technice przedstawień czy też w kontekście (turystycznym, wystawianym poza świątyniami). Znamienne, iż w teraźniejszym repertuarze pojawił się również szekspirowski król Lear oraz Otello, jako symbol współczesnego zglobalizowanego teatru²⁹. Tego typu działania wyraźnie zarysowują różnicę między obrzędowym charakterem teatru, a jego artystyczną stroną.

Warto podkreślić, iż owe zmiany nie są gwałtowne, wszak sztuka Kathakali jest głęboko przywiązana do swych korzeni. Są jednak na tyle zauważalne, by odnaleźć pewną regułę. Tego typu działania według antropologa – Jamesa Clifforda są pewną prawidłowością społeczeństw współczesnych, które nie są już niezależnie funkcjonującym systemem kontynuującym swoje tradycje i kulturę. Przeszłość jest odtwarzana w oparciu o przekaz medialny, symbole i różne języki³⁰.

Dzisiejsze Kathakali nie jest już przestrzenią do artykulacji kastowości społecznej czy religijnej. Owa narracyjna forma zyskała nowy kształt nadany przez kulturę współczesną. Nie bez wpływu okazał się rozwój turystyki, który potrzebował takiej formy sztuki, która będzie szczególnie uosabiała ducha Kerali. Tutaj do głosu doszła praca dziedzictwa, którą James

²⁷ W scenach z krwią używa się kwiatów z rodziny arekowatych (np. palma betelowa) i ryżu, które wraz z czerwonym barwnikiem imitującym ludzkie mięso czy wnętrzości. Istnieje również inny sposób odgrywania tragedii Simhiki, który pomija krwawą scenę. Wówczas Kirimira pojawia się na scenie i odgrywa sytuację, w jakiej znalazła się jego siostra i podejmuje pomstę na Pandawie. Ten rodzaj mono-aktorstwa pomija krwawe sceny z udziałem Simhiki, ujmując jej dominującego znaczenia w całym spektaklu. P. Zarilly, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000, s. 132-134.

²⁸ <https://serenemusings.wordpress.com/2011/12/17/kirmeera-vadham-kathakali-show/>, [dostęp 15. 04. 2017].

²⁹ Adhikary Kakali, *Desdemona's Death in India*, Nara Women's University Digital Information Repository 2012, s. 35. <http://hdl.handle.net/10935/2984>, [dostęp 15.04.2017].

³⁰ James Clifford, *The predicament of culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge 1988., s. 230.

Clifford widzi jako działania podejmowane przez lokalną społeczność na rzecz zachowania tradycyjnej kultury. Chodzi o wszystkie aktywności, które odbywają się poza dużymi instytucjami, wydarzają się jakby oddolnie, z silnej wewnętrznej potrzeby zachowania rodzimej tradycji³¹. Owa praca w przypadku Kathakali charakteryzuje te aktywności, które odbywają się za kulisami przedstawienia, w szatniach aktorów omawiających wieczorne spektakle. Praca dziedzictwa to zarówno negocjacje nad kształtem i tematyką każdego kolejnego przedstawienia, ale też powoływanie do życia teatrów, edukowanie w szkołach studentów czy prowadzenie warsztatów dla turystów. Owa praca ma również pewien wpływ na powstanie produktu turystycznego stworzonego wokół tradycyjnego teatru. Podczas gdy koneserzy klasycznego Kathakali wyliczają banalizację, utowarowienie i uproszczoną formę, departament keralskiej turystyki widzi w teatrze szeroki symbol, który wyraża kulturę regionu, a nawet całego subkontynentu.

Demony Kathakali są znakiem pracy dziedzictwa. Począwszy od czasów, gdy Keralę potrzebowała silnego rodzimego symbolu, stawiającego opór polityce kolonizatorów, poprzez cichą rewolucję w teatrze udzielającym głosu kobietom za pośrednictwem demonicznych postaci, a skończywszy na nieco utowarowionym wizerunku demona, wyglądającym z folderów turystycznych. Część obserwatorów tradycyjnego Kathakali patrzy z trwogą na zmiany, które skróciły i uprościły formę przedstawień, tworząc sztukę bardziej zbanalizowaną (tym samym otwartą na nowego widza – turystę). Skodyfikowany język gestów nie pozostanie wszak należycie odczytany przez kogoś, kto widzi przedstawienie pierwszy raz. Nie oznacza to jednak, że turysta nie dostrzeże weń walorów artystycznych. Dywagując nad zubożeniem tego typu sztuki należy zadać sobie pytanie – czyż w tradycji Kathakali, która porzuciła niegdyś sanskryt na rzecz zrozumiałego języka malajalam, nie leży chęć szukania porozumienia z widownią – nawet tą spoza kręgu induskiego?

Kathakali – jako tradycyjna forma artystyczna poddawana pracy dziedzictwa – podejmuje wyzwanie wobec współczesności. Kształci kolejne pokolenie aktorów, którzy odgrywając sceny w wypełnionych turystami teatrach – dbają jednocześnie o tradycyjny przekaz sztuki teatru południowo-indyjskiego.

³¹ por. J. Clifford, *Looking Several Ways. Anthropology and Native Heritage in Alaska*, Harvard University Press, Cambridge 1988, s. 6-12.



Fot. 1. Przygotowanie do przedstawienia



Źródło: archiwum własne

Fot. 2. Nakładanie makijażu przez pomocnika (doklejanie brody)



Źródło: archiwum własne

Fot. 3, 4. Aktor odgrywający księcia Arjunę wykonuje skodyfikowane gesty



Źródło: archiwum własne

Fot. 5. Z lewej – Wisznu i Lakszmi jako demony leśne



Źródło: archiwum własne

Bibliografia:

1. **Benjamin Walter**, *Illuminations*, Schocken books, New York 1970.
2. **Clifford James**, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988.
3. **Clifford James**, *Looking Several Ways. Anthropology and Native Heritage in Alaska*, „Current Anthropology”, 2004, vol. 45, no 1, s. 5 – 30.
4. **Kieniewicz Jan**, *Historia Indii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, (wydanie drugie) Wrocław 1985, s. 425 – 442.
5. **Knappert Jan**, *Mitologia Indii*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.
6. **Madhavan Arya**, *Between roars and tears: towards the female kathakali* [w:] Arya Madhavan (red.) *Women in Asian Performance: Aesthetics and politics*, Routledge, New York 2017, s. 83 – 96.
7. **Narayanan Mundoli**, *The Politics of Memory: The Rise of the Anti-Hero in Kathakali* [w:] Pallabi Chakravorty, Nilanjana Gupta (red.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New Delhi 2010, s. 237 – 263.
8. **Renik Krzysztof**, *Kathakali sztuka indyjskiego teatru*, Dialog, Warszawa 1994.
9. **Zarrilly Phillip**, *The Kathakali Complex: Performance & Structure*, Abhibav Publications, New Delhi 1984.
10. **Zarrilly Phillip**, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000.

Źródła internetowe:

1. V.P. Dhananjayan, *Indian Dance*, Indian Heritage, [dostęp 15. 04. 2017].
2. <http://www.saigan.com/heritage/dance/dhan5.htm>, [dostęp 15.04.2017].
3. *A treat for Kathakali connoisseurs*, „The Hindu”, [dostęp 27.07.2006].
4. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-kerala/A-treat-for-Kathakali-connoisseurs/article15728045.ece>, [dostęp 10.04.2017].
5. Adhikary Kakali, *Desdemona's Death in India*, Nara Women's University Digital Information Repository 2012, <http://hdl.handle.net/10935/2984>, [dostęp 15.04.2017].
6. <https://serenemusings.wordpress.com/2011/12/17/kirmeera-vadham-kathakali-show>, [dostęp 15.04.2017].
7. [dostęp 15.04.2017].
8. <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/on-stage/mighty-ravana-to-perform-his-victory-dance-in-dubai>, [dostęp 15.04.2017].