
I Yakshagana Danstheater
II Chhau Dansen
III Kutiyattam uit Kerala

I

plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 20 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 21 juni 1987

tijd: 20.30 uur

II

plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 22 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 23 juni 1987

tijd: 20.30 uur

III

plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 23 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 25 juni 1987

tijd: 20.30 uur

In dit Holland Festival 1987 kunt u kennismaken met drie vormen van traditioneel muziek- en danstheater uit verschillende delen van India: Yakshagana uit Karnataka, Kutiyattam uit Kerala en Chhau dansen uit het Purulia district in Bengalen. En hoewel dans en dansmuziek in de Indiase traditie onlosmakelijk zijn verbonden met drama, geven deze drie theatervormen een fraai beeld van de manier waarop dans, muziek en tekst zich tot elkaar kunnen verhouden.

Enerzijds zijn er de Chhau dansen uit Purulia.

Een spectaculaire vorm van maskerdans, waarin klassieke thema's uit de Ramayana worden gespeeld. Echter vrijwel zonder tekst, en zonder enige vorm van dialoog: puur dansdrama.

Aan de andere kant is er Kutiyattam: klassiek Sanskrit drama, waarin muziek en dans slechts dienen ter ondersteuning van handeling en gesproken tekst.

Yakshagana tenslotte, een vorm van theater die misschien het beste te vergelijken is met onze opera, staat ergens halverwege Chhau en Kutiyattam: tekst, dans en muziek hebben een evenredig aandeel in de uitbeelding van de dramatische ontwikkelingen.

Samenstelling:
Wim van Gessel

Met dank aan:
Laurent Aubert
Huib Haringhuizen
Felix van Lamsweerde

*Deze serie voorstellingen kwam tot stand onder
auspiciën van Extra European Arts, Committee
for the Promotion of the non-western Arts.*

I Yakshagana Danstheater

Uitvoerenden: Shri Ganesha Yakshagana Mandali
uit Mangalore, Karnataka

plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 20 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 21 juni 1987

tijd: 20.30 uur

Yakshagana Bayalata is een vorm van traditioneel volkstheater uit Karnataka in Zuid-India, waarin door middel van zang, dans en gesproken woord verhalen uit de hindoe-mythologie gestalte krijgen.

Het feit dat Yakshagana doorgaans als volkstheater wordt beschouwd toont voornamelijk aan hoe betrekkelijk zulke termen zijn. Het is waar dat Yakshagana nooit aan vorstenhoven is gecultiveerd, en altijd in een dorpsomgeving wordt opgevoerd. Daar staat tegenover dat de teksten die bij Yakshagana worden gebruikt voortkomen uit een literaire traditie van vele eeuwen, de kunst van het kostumeren en grimeren tot de hoogst ontwikkelde van de Indiase theatervormen behoort en de dansers en musici een intensieve opleiding van vele jaren moeten ondergaan voor zij hun vak beheersen.

Karnataka ligt aan de Arabische zee aan de zuidoostkust van India. Het grenst in het noorden aan Maharashtra, in het Oosten aan Andhra Pradesh, in het zuiden aan Tamil Nadu en Kerala. In al deze gebieden bestaan theatervormen die gemeenschappelijke kenmerken met Yakshagana vertonen; Kathakali uit Kerala en Kuchipudi uit Andhra Pradesh zijn daarvan wel de meest bekende. Het is onmogelijk te zeggen welke van die vormen het meest oorspronkelijk is; ze hebben zich allemaal parallel en niet zonder wederzijdse beïnvloeding ontwikkeld.

Van de vroegste geschiedenis van de Yakshagana is alleen uit indirecte bronnen iets bekend.

In Karnataka zelf bestaat een rituele dansvorm die uit de voor-hindoeïstische periode stamt en aan de slangegod Naga is gewijd. Volgens sommigen bestaat er een duidelijke overeenkomst tussen deze dans en Yaksha-

gana. In de Natyashastra, een standaardwerk over theater, dans en muziek uit het begin van onze jaartelling, komen allerlei voorschriften voor die in de Yakshagana-traditie nog steeds in ere worden gehouden. De speciale combinatie van muziek, dans en dialoog die we bij Yakshagana aantreffen wordt echter in de Natyashastra niet beschreven.

De term Yakshagana wordt in de oudste bronnen uit de middeleeuwen gebruikt voor een muziekgenre dat toen in verschillende provincies verbreid was. Ook het woord zelf wijst daarop: Yaksha betekent hemels wezen, en gana lied.

Het oudst bekende theaterstuk dat speciaal voor de Yakshagana-traditie zoals die nu bestaat is geschreven komt uit de zestiende eeuw. Het merendeel van deze stukken, prasangas genaamd, is in de laatste drie eeuwen ontstaan, en het huidige repertoire omvat zo'n 125 stukken. Een Yakshaganagroep beheerst daarvan gemiddeld een twintig tot dertig stukken.

Het overgrote deel van de prasangas is gebaseerd op de hindoe-mythologie en met name het grote epos de Mahabharata, de Ramayana en andere verhalenbundels. De Mahabharata is in de eeuwen voor onze jaartelling ontstaan, en is waarschijnlijk een compilatie van reeds langer bestaande verhalen.

De oudste geschreven versies zijn in het Sanskrit, maar er bestaan ook uiteenlopende versies in meer streekgebonden talen, zoals het Kannada dat de algemene omgangstaal van Karnataka is.

Al in de middeleeuwen bestond er een bloeiende literatuur in het kannada, in genre uiteenlopend van poëzie tot filosofische geschriften. De auteurs van de prasangas (enkele na-

men zijn Devidasa, Parthi Subbha, Pandeshvara Venkata, Nagappaya, Rama Bhatta) stelden zich niet ten doel een origineel werk te creëren, maar om de bekende oude verhalen in een literaire vorm te gieten die geschikt was voor de theaterstijl van Yakshagana.

Zij gebruikten daarvoor versvormen uit de Sanskrit- en kannada-literatuur; een prasanga beslaat gemiddeld zo'n 300 verzen.

De plot is daarbij van ondergeschikt belang, aangezien de grote lijn van de verhalen algemeen bekend is. De essentie is de eeuwige strijd tussen goed en kwaad, gepersonifieerd in twee karakters die op elkaar botsen, en de morele en militaire conflicten die daaruit voortvloeien. Vaak eindigt een stuk met een groot gevecht waarin een van de tegenstanders gedood wordt; soms ook met een huwelijk dat na veel strijd tot stand komt. Het verhaal is onderverdeeld in losse scènes, die soms ver uiteen liggen in tijd en plaats.

Het tekstelement komt in Yakshagana op twee duidelijk te onderscheiden manieren aan de orde. De eerste is de tekst die vastligt in de prasanga. De vertolking daarvan is uitsluitend in handen van de Bhagavata, de centrale figuur bij een Yakshaganauitvoering. Deze zingt de verzen, zichzelf daarbij begeleidend op de tala (kleine bekentjes); hij is ook de artistieke leider van de groep en regelt het verloop van de voorstelling.

De tweede manier waarop tekst gebruikt wordt is de dialoog tussen de acteurs onderling en met de Bhagavata. Deze dialoog wordt in principe geïmproviseerd, al worden er ook veel stereotype frasen gebruikt die een jonge acteur van meer ervaren collega's overneemt. Voor de ken-

ners van de Yakshagana is de vaardigheid in het improviseren, naast de danstechniek, het belangrijkste criterium waaraan de kwaliteit van een acteur wordt afgemeten.

De dialoog wordt uitgesproken op een manier die karakteristiek voor Yakshagana is, en tussen recitatie en gewone omgangstaal in ligt. Er is tijdens de voorstelling een voortdurende afwisseling tussen de gedeelten waarin de Bhagavata zingt en de acteurs door middel van dans en mimiek de scène uitbeelden, en de dialooggedeelten waarbij geen muziek klinkt.

Het is niet verwonderlijk dat de muziek van de Yakshagana traditie verwant is aan de klassieke muziek van Zuid-India, die ook wel Karnatische muziek wordt genoemd. Toch heeft de Yakshaganamuziek zoveel eigen kenmerken dat van een aparte traditie gesproken kan worden. Veel raga's (melodievormen) komen in naam overeen met Karnatische raga's, maar worden toch heel anders uitgevoerd. Er zijn ook raga's die aan het Noorderlijke, Hindoestaanse systeem zijn ontleend, en andere die alleen bij Yakshagana voorkomen. De muziek wordt zoals altijd in India van leraar op leerling overgedragen; notaties worden niet gebruikt (wel soms voor de tekst).

Veel prasangas bevatten aanwijzingen voor de te kiezen raga's en tala's, maar in de praktijk wordt daar vaak van afgeweken. De raga moet altijd passen bij de gemoedsstemming van een bepaalde scene, en de tala (ritmische cyclus) moet kloppen met het metrum van de gebruikte versvorm. Een eigenaardigheid van de zangstijl bij Yakshagana is dat de stem zich voornamelijk in de hogere registers beweegt; dit valt te verklaren door

het feit dat de stem zo het verst reikt, wat bij een openluchtuitvoering natuurlijk belangrijk is.

Behalve de Bhagavata is er meestal een tweede zanger die ook een shrutibox bespeelt, een klein harmonium dat alleen de grondtoon weergeeft. De belangrijkste trom bij Yakshagana is de maddale die in vorm vrijwel identiek is aan de mrdanga van de klassieke muziek, hoewel de ritmische patronen verschillen. Het rechtertel is afgestemd op de grondtoon, terwijl de linkerhand lagere klanken van onbestemde toonhoogte speelt. Daarnaast is er de chande, die overeenkomt met de chenda van de Kathakali. Het is een cilindrische tweevellige trom die vertikaal wordt bespeeld met twee stokjes. De vellen zijn bijzonder strak gespannen, en de trom heeft een hoog en doordringend geluid. Hij wordt voornamelijk gebruikt voor aankondigingen, bij gevechtsscènes en voor speciale effecten.

Bij de danstechniek van de Yakshagana komen alle aspecten aan de orde die uit andere Indiase dansstijlen bekend zijn. De dans staat altijd in dienst van het verhaal, en drukt een bepaalde emotie uit. De heroïsche (tandava) expressie staat daarbij op de voorgrond, hoewel ook meer romantische (lasya) gevoelens een rol spelen. Alle karaktertypen hebben hun eigen stijl van bewegen. De gebaren en mimiek zijn bij Yakshagana minder gestileerd dan bij verwante tradities, en staan dicht bij de expressiemiddelen van het dagelijkse leven. Belangrijk is het voetenwerk, dat door enkelbellen wordt geaccentueerd.

De kostuums en make-up zijn bij Yakshagana bijzonder rijk en veelkleurig, en hebben in het algemeen als doel

de illusie van een andere, hogere wereld op te roepen.

Het basiskostuum bestaat uit een zwarte broek, een dhoti om het onderlichaam of een rok voor de vrouwenfiguren (die overigens ook door mannen gedanst worden), een ceintuur en een jak met lange mouwen. Verder is er een veelheid aan ornamenten en attributen die specifiek voor de verschillende figuren zijn, zoals onderdelen van een wapenrusting voor de heldenfiguren en de chakra (diskus) van Krishna. De hoofdtooien vormen een kunst apart. De vorsten en sommige demonen dragen kronen, die direct op het hoofd gezet kunnen worden. De heldenfiguren hebben een hoofdtooi die munda (tulband) wordt genoemd; dit is een hoog bouwsel van palmladeren, omwikkeld met veelkleurige linten, dat elke keer opnieuw geprepareerd moet worden. Dit type komt alleen bij Yakshagana voor.

De basismake-up bestaat uit een pasta die op het hele gezicht wordt aangebracht. Bij goden en helden zijn de voornaamste kleuren geel, roze en wit, terwijl bij de rakshasas en rakshasis (mannelijke en vrouwelijke demonen) de kleuren rood, groen en zwart domineren. Elke figuur heeft verder zijn eigen kenmerken, en er is een grote varieteit aan baarden en snorren. De dansers maken meestal zichzelf op, en binnen bepaalde conventies kunnen zij hun eigen fantasie uitleven.

Voor de demonen zijn bijzonder kleurrijk en afschrikwekkend.

Een Yakshagana groep was traditioneel altijd in dienst van een tempel. Grotendeels is dat nog steeds zo, al zijn er in deze eeuw ook enkele commerciële groepen gekomen. Pas in de laatste decennia zijn er centra ont-



Yakshagana

staan waar Yakshagana als kunstvorm systematisch wordt bestudeerd en gecultiveerd. Dat is ook de reden waarom Yakshagana zowel in India als daarbuiten lang niet die bekendheid heeft gekregen als bijvoorbeeld Kathakali of Bharata Natyam. Het seizoen voor uitvoeringen begint in november, na de oogsttijd, en duurt tot mei wanneer de moesson begint. De groep reist in die periode voortdurend heen en weer om overal in de dorpen uitvoeringen te geven, meestal op uitnodiging van een rijk iemand die een gunst van de tempelgod verlangt. De sponsor betaalt daarvoor aan de tempel, en de toegang tot de voorstelling is vrij voor iedereen. De sponsor bepaalt ook de keuze van het stuk, en soms weten de acteurs bij aankomst nog niet welk stuk zij 's avonds moeten opvoeren. Elke vorm van deelname aan de uitvoering, hetzij als acteur, hetzij als sponsor of gewoon als publiek, wordt door de goden met hun zegen beloond.

De uitvoering vindt plaats in het open veld. De term Yakshagana Bayalata verwijst daarnaar: bayalu betekent veld en ata betekent theaterstuk. Het speelveld is rechthoekig en is gemarkeerd door bamboepalen. Het publiek bevindt zich aan drie zijden; aan de achterkant zitten de musici en is de toegang tot de geïmproviseerde kleedkamer.

De dansers beginnen een uur of drie voor de voorstelling met hun voorbereidingen, na de zegen van Ganesha te hebben afgesmeekt. Er verschijnen stalletjes met thee en allerlei etenswaren, en geleidelijk verzamelt het publiek zich, opgetrommeld door de maddale en chande.

Rond zonsondergang, als er voldoende mensen zijn, begint het voorpro-

gramma ofwel sabhalakshana. Dit dient verschillende doelen: het houdt de mensen bezig tot de acteurs klaar zijn, het geeft jonge dansers gelegenheid ervaring op te doen, en de Bhagavata kan in liedvorm alle aspecten van de Yakshagana beschrijven ter lezing van het publiek.

Dit idee van een voorprogramma komt al in de Nattyashastra voor, en is bij Yakshagana tot een uitgebreid ritueel geworden. De eerste dans is die van de kodangis, jonge apenfiguren. Dan brengt de hasyagara (grap-penmaker, ook wel Hanumanayaka genoemd) de beeltenis van de godheid binnen en vindt een symbolisch vuuroffer, de arati, plaats.

Na een kort lied verschijnen de bala-gopalakas, twee jongens die de herdersgod Krishna en zijn broer Balarama voorstellen. Dan is er een dans van twee striveshas, zoals vrouwenfiguren bij Yakshagana worden aangeduid.

Het eigenlijke verhaal begint met de oddolaga, ofwel hofaudientie, waarin de belangrijkste figuren van het verhaal zich aan het publiek voorstellen. Elke figuur begint zijn dans groten-deels verscholen achter een gordijn dat door helpers wordt omhooggehouden, en komt stukje bij beetje te voorschijn. Het verhaal duurt meestal een uur of drie, en in een nacht worden verschillende prasangas uitgevoerd. Tegen zonsopgang wordt alles afgesloten met een mangalam ceremonie.

Abhimanyu Vadhe

(Abhimanyu's dood, synopsis)

Het slepende conflict tussen de Pandava's, de helden van de Mahabharata, en hun tegenstanders de Kaurava's mondt uit in een grote oorlog bij de plaats Kurukshetra.

Op de dertiende dag stelt Drona, de legeraanvoerder van de Kaurava's zijn troepen op in een cirkelvormige slagorde, chakravyuha genaamd.

Hij stelt koning Saindhava van Sindhudesha bij de ingang op, om te voorkomen dat de Pandava's er doorheen kunnen breken. Dankzij een gunst van Shiva slaagt Saindhava er inderdaad in om de geduchte krijgers Dharmaraya en Bhima tegen te houden, zodat de overige Kaurava strijders de gelegenheid krijgen om te vuur en te zwaard huis te houden in de gelederen van de Pandava's, die hun aanvoerder Arjuna missen.

Hij is de enige die de chakravyuha-cirkel zou kunnen doorbreken om aan het bloedbad onder de Pandava's een eind te maken.

Maar koning Duryodhana is er door een afleidingsmanoeuvre in geslaagd om Arjuna van het slagveld van Kurukshetra weg te lokken. Hij heeft zijn vrienden, de Samasaptaka broers die heersen over het ondergrondse koninkrijk Trigarta, gevraagd Arjuna uit te dagen om in hun verre land slag te leveren.

Abhimanyu intussen, de jonge zoon van Arjuna, ziet dat het er slecht voorstaat met de Pandava's en besluit in de bres te springen. Zijn moeder Subhadra en oudere verwanten geven hem schoorvoetend toestemming om te vertrekken, en Abhimanyu gaat op weg naar het slagveld. Tot schrik van het leger van de Kaurava's slaagt hij erin door de chakravyuha-slagorde heen te breken en de

machtige krijgers Duryodhana, Drona, Shalya en Dushasana te verslaan.

Dezen, vernederd door het feit dat ze niet tegen de nog onvolwassen Abhimanyu opkunnen, nemen hun toevlucht tot list en bedrog, en weten zo de dood van Abhimanyu te bewerkstelligen.

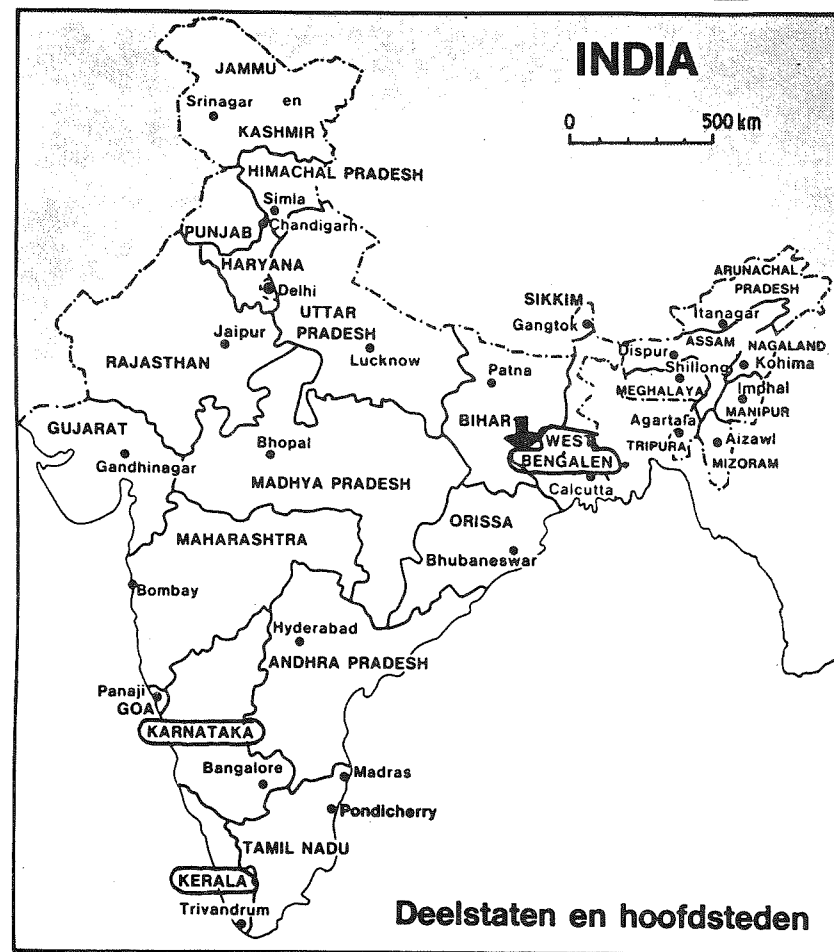
Abhimanyu sterft als een held, en zijn ziel stijgt op naar het gedeelte van de hemel dat bestemd is voor dappere krijgers die in de strijd ten onder zijn gegaan.

II Chhau Dansen

Uitvoerenden: Chhau dansgroep uit Purulia,

Purulia district, W. Bengalen.

Chhau is een traditionele vorm van danstheater die in drie verschillende varianten in het Oosten van India voorkomt, namelijk in Seraikella, Mayurbhanj en Purulia.



plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 22 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 23 juni 1987

tijd: 20.30 uur

Seraikella en Mayurbhanj waren kleine vorstendommen, die tegenwoordig opgenomen zijn in de deelstaten Bihar en Orissa, terwijl Purulia een landstreek is in West Bengalen, dichtbij de grens van Bihar.

De varianten uit Seraikella en Mayurbhanj zijn het meest bekend. Dit is het gevolg van het feit dat daar lokale heersers een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling en de ondersteuning van de chhau dans; maharaja's en prinses waren bovendien vaak zelf de belangrijkste choreografen en dansers. In deze centra werd de dans losgemaakt van zijn rituele achtergrond en verheven tot een gecultiveerd schouwspel op de binnenplaats van het paleis. In Purulia is de dans meer een onderdeel van het lokale volksleven en nauw verweven met allerlei rituelen.

Over de oorsprong en de vroege ontwikkeling van de chhau dans zijn de meningen verdeeld. In Seraikella zegt men dat de dansen zijn ontstaan uit het vertoon van krijgslieden na de strijd; Griekse geografen beschreven de Bengalezen uit de oudheid als een zeer krijgshaftig volk. Later vond vermenging plaats met de cultuur van de plaatselijke bergstammen en tenslotte vond in het recente verleden een verfijning plaats door de vorsten, die de oorspronkelijke korte, fragmentarische dansen uitbreidden tot langere balletten.

Daarentegen wordt van de Purulia dansen gezegd dat deze gebaseerd zijn op magische rituelen van de pre-hindoeïstische bevolking, waarin het huwelijk werd gevierd van de zonnegod met moeder aarde, ter verkrijging van regen voor een overvloedige oogst. Later werden deze rituelen in een hindoeïstisch kader geplaatst, waarbij zonnegod en moeder aarde

gepersonifieerd werden in Shiva en Parvati.

Aangezien de drie centra van de chhau dans niet ver van elkaar liggen en veel onderlinge contacten hadden blijft het een open vraag welke van deze hypothesen de meeste waarheid bevat. Ook de naam chhau geeft wat dat betreft geen uitsluitsel. Er zijn allerlei verklaringen geopperd voor deze naam, maar geen van alle is werkelijk overtuigend.

Het landschap van Purulia is grotendeels dor en heuvelachtig, en daardoor nauwelijks voor landbouw geschikt. Het wordt voornamelijk bewoond door adivasi's, bevolkingsgroepen die in het moderne Indiase jargon als "scheduled tribes and castes" worden aangeduid. Dat wil zeggen dat zij zich in de onderste regio's van het strakke kader van de hindoeïstische sociale orde bevinden, of daar helemaal buiten vallen. Zoals vaker in India, wordt ook in Purulia hun onaanzienlijke sociale positie en hun armoedige dagelijkse bestaan gecompenseerd door een rijkdom aan culturele tradities.

De bewoners van Purulia zijn hindoes, maar dat neemt niet weg dat veel godsdienstige opvattingen en gebruiken uit de voor-hindoeïstische periode zijn blijven bestaan. De goden van het hindoeëpantheon worden als oppermachtig erkend, maar in het dagelijkse leven spelen de traditionele dorpgoden, die met zeer aardse zaken als vruchtbaarheid of ziekte worden geassocieerd nog altijd een hoofdrol.

Dit uit zich ook in een groot deel van de volksliederen en dansen uit het gebied, waarin thema's uit het hindoeïsme een ondergeschikte plaats innemen. In dit opzicht is de chhau traditie van Purulia echter een uitzon-

dering: alle verhalen die in de chhau gebruikt worden komen voort uit de hindoe-mythologie, en met name uit de Ramayana, de Mahabharata en de Purana's, de oudste mythologische verhalenbundels in het Sanskrit.

Voor de verhalen uit de Ramayana zijn bijzonder geliefd als onderwerp. Hoewel dialogen in de chhau niet voorkomen en er geen geschreven teksten gehanteerd worden is het toch van belang dat de Ramayana-verhalen in de chhau ontleend zijn aan een volkse, Bengaalse versie van de tekst, waarin allerlei scènes en figuren zijn opgenomen die niet aan de oorspronkelijke tekst van Valmiki, maar aan plaatselijke legenden zijn ontleend.

Voor de vele dierenfiguren, een specialiteit van de Purulia chhau, zijn daarvan de getuigen.

De Ramayana is onderverdeeld in een lange reeks scènes, waarvan er bij een opvoering maar een aantal worden vertoond. Vaak wordt de opvoering besloten met het gevecht tussen Rama en Ravana, de demonenkoning, die uiteindelijk wordt gedood.

In het algemeen is heroiek de overheersende gemoedsstemming en heeft men een voorkeur voor spectaculaire gevechtsscènes.

Bij de chhau traditie van Purulia zijn in hoofdzaak vier bevolkingsgroepen betrokken, die ieder hun eigen taak hebben.

De Bhumij leveren het grootste aandeel van de dansers. De ostad, oftewel leider van de dans, komt meestal voort uit de Mura groep, die in hoger aanzien staat. Mura's kunnen ook de rol van priester vervullen in het dorp. De Dom kaste, die vroeger een militaire rol vervulde, staat nu het minst in aanzien. Zij leveren de musici voor de chhau, en houden zich overigens bezig met mandenmaken en leerlooien,



Chhau dans uit Purulia
Foto, F. van Lamsweerde

wat naar hindoeïstische opvattingen een onrein beroep is. Het maken van de maskers voor de chhau is vrijwel uitsluitend in handen van een aantal families van de Gama Devata subkaste in het dorpje Chori-da, die verder ook houten beelden snijden en als timmerlieden werkzaam zijn. Zij nemen overigens vrijwel nooit deel aan de chhau-opvoeringen zelf.

Het gebruik van maskers vormt een van de opvallendste kenmerken van de chhau. De geschiedenis hiervan is echter grillig en moeilijk te achterhalen. Maskers zijn tamelijk verbreid in Bengalen en Orissa, maar naar het schijnt werden er in de vroegste periode van de chhau nog geen maskers gebruikt. De eerste maskers werden van hout gemaakt, en pas in 1933 kregen zij in Seraikella door toedoen van de maharaja de verfijnde vorm die ze nu hebben. In Mayurbhanj daarentegen zijn maskers geheel in onbruik geraakt.

De maskers bij de chhau van Purulia zijn nu evenals in Seraikella altijd van papier-maché gemaakt. De dansers dragen zonder uitzondering een masker dat het hele gezicht bedekt. Het gezichtsveld van de danser wordt daardoor beperkt en ook het ademen wordt bemoeilijkt, zodat de dansers zelden langer dan een minuut of tien in aktie zijn. De maskers van goden en helden hebben fijn geschilderde gelaatstreken, maar zijn, evenals de vele dierenmaskers, tamelijk realistisch. De maskers van demonen zijn fel en vervaarlijk.

Behalve bij de dieren wordt het masker gecompleteerd door een omvangrijke hoofdtooi die voornamelijk bestaat uit glitters en veren van pauwen of andere vogels, vastgemaakt aan een houten raamwerk. Wat kostuums

betreft zijn er weinig vaste regels. Er zijn grote verschillen van dorp tot dorp, en natuurlijk ook tussen de verschillende figuren van het verhaal. Verdere attributen worden weinig gebruikt, behalve de wapens van sommige helden en een zakdoek om vrouwenrollen aan te duiden. Deze zijn overigens zeldzaam en worden altijd door mannen gedanst.

Uit het gebruik van maskers is duidelijk dat mimiek in de chhau dans geen rol speelt. Dat geldt zelfs voor de Mayurbhanj variant, waar de maskers verdwenen zijn maar het gegrimmeerde gezicht als een masker wordt gedragen. Ook hastas, handgebaren met een specifieke betekenis, komen in de chhau niet voor. Deze aspecten vormen een belangrijk onderdeel van de meeste bekende dansvormen uit India, en men mag daaruit concluderen dat de bewegingstaal van de chhau een heel eigen en afwijkend karakter heeft gekregen.

Alle figuren in de chhau hebben een eigen en herkenbaar repertoire van poses, manier van voortbewegen en gebaren. De dieren, die in het verhaal denken en handelen als mensen, bewegen zich realistisch naar hun dierlijke aard.

De uitgangshouding van de dans is een heroïeke pose in een half gehurkte houding, met gespreide knieën en rechte rug. De dansers zijn getraind in het uitvoeren van allerlei pirouettes en vervaarlijke sprongen waarbij zij soms op een of beide knieën neerkomen. Typische danstechnieken zijn schudbewegingen met het hoofd in steeds sneller tempo, waardoor de hoofdtooi in trilling wordt gebracht; dit wordt vooral door demonen toegepast en drukt minachting uit; verder ook schudden met de romp of de schouders, waarbij de rest van het lichaam onbeweeglijk blijft.



*Chhau dans uit Purulia
Foto, F. van Lamsweerde*

De groep musici bij de chhau dans bestaat uit een zanger die zichzelf op kartal (bakkentjes) begeleidt, een shahnai (blaasinstrument van het hobotype), twee dhol (tweevellige trommen) en twee dhamsa, ketelvormige trommen.

De zanger leidt elke scène in met een tweeregelig lied uit het volksrepertoire. Soms is het karakteristiek voor een bepaalde figuur, maar soms ook houdt het nauwelijks verband met het verhaal. De twee regels kunnen worden herhaald tijdens de dans, voorzover de stem niet verdrinkt in het geweld van de trommen. Zowel tekst als melodie van het lied zijn in feite van ondergeschikt belang.

Hetzelfde geldt voor de shahnai. De melodie blijft voortdurend klinken, en beweegt zich min of meer onafhankelijk van het ritme van de trommen. Soms worden er allerlei bekende melodieën ingelast zoals filmsongs.

Het basisritme voor de dans wordt in hoofdzaak gespeeld op de dhamsa's en gedeeltelijk op de dhols. De dhamsa's zijn de meest karakteristieke instrumenten van de chhau; het zijn grote, van onderen gesloten trommen die op de grond rusten en met stokken worden bespeeld. Ze stammen uit een krijgshaftig verleden, en worden uitsluitend door mensen uit de Dom-groep bespeeld. De ritmes voor de chhau dans zijn tamelijk gecompliceerd, maar sterk verschillend van wat uit de klassieke muziek bekend is. Vaak zijn er lange ritmische frasen van ongelijke lengte, zodat er geen herkenbaar terugkerend accent is. In het verloop van een dans gaat vaak het tempo omhoog en is er een overgang naar een regelmatig ritme. De dhols vormen de belangrijkste begeleiding van de dans. Een dhol is tonvormig en wordt om de nek gedragen. Hij wordt aan beide zijden be-

speeld, links met de hand en rechts meestal met een stok. Op de dhol worden virtueuze ritmes gespeeld die nauwkeurig gecoördineerd zijn met de dansbewegingen. De dholspeler kan zich vrij bewegen, en neemt vaak deel aan de actie door sprongen, uitroepen of het reciteren van bols (betekenisloze lettergrepen in een ritmisch patroon). Dikwijls stelt hij zich op tegenover de danser, die hij op die manier helpt om zich te oriënteren, wat vanwege het masker niet eenvoudig is.

De chhau dansen worden in Purulia uitgevoerd bij verschillende gelegenheden, maar vooral bij het Chaitra Parva feest en na de oogstperiode. Een uitvoering begint 's avonds laat en kan de hele nacht duren; vaak zijn er verschillende dansgroepen die afwisselend optreden. De plaats van handeling is even buiten het dorp. Behalve de kerosinelampen die het speelveld verlichten is de natuurlijke omgeving het enige decor; zelfs een podium wordt niet gebruikt. Het publiek schaart zich in een cirkel om de arena, slechts een nauwe doorgang openlatend voor de dansers. Soms zitten de vrouwen op een aparte verhoging. De musici zitten bij elkaar aan de zijkant, afgezien van de dholspelers die vrij rondlopen.

De voorstelling begint met een uitgebreide muzikale inleiding, waarbij vooral de tromspelers tegen elkaar opbieden met staaltjes van virtuositeit. Dan verschijnt de zanger, die de eigenlijke voorstelling begint met een vocaal eerbetoon aan Ganesha, zonder wiens zegen geen enkele onderneming voorspoedig kan verlopen. Als eerste danser verschijnt Ganesha zelf. Het verhaal dat hij uitbeeldt is doorgaans ontleend aan de Purana's

en staat los van de rest van de voorstelling. Spoedig daarop verschijnen bijfiguren op het toneel; solodansen zijn bij de chhau uitzonderingen. Elke figuur heeft zijn eigen stijl van opkomen, en elke scène wordt opnieuw ingeleid met een kort lied. De toeschouwers volgen de gebeurtenissen met groot enthousiasme en moedigen de artiesten aan met uitroepen en gebaren. Het eigenlijke verhaal is niet van wezenlijk belang, want dat is toch al bij iedereen bekend. Waar het werkelijk om gaat is het feit dat de dansers door hun identificatie met mythische figuren een verbinding tot stand brengen tussen de wereld van de goden en die van de mensen, en daarmee een wezenlijke bijdrage leveren aan het welzijn van de dorpsgemeenschap.

III Kutiyattam uit Kerala

Uitvoerenden: Ammannur Chachuchakyar Smaraka Gurukulam,
uit Irinjalakuda, Kerala
o.l.v. Guru Ammannur Madhavachakyar

plaats: Amsterdam, Soeterijn

datum: 23 juni 1987

tijd: 20.30 uur

plaats: Den Haag,

Koninklijk Conservatorium

datum: 25 juni 1987

tijd: 20.30 uur

Kutiyattam, een theatertraditie van de tempels van Kerala in het zuid-westen van India, is de enige overgebleven vorm van het klassieke Sanskrit theater. Het heeft iets van een levend fossiel: het Sanskrit theater, en met name de stukken van de auteur Bhasa, werd door Sanskrit-geleerden als verdwenen beschouwd en in deze eeuw "herontdekt".

In feite is de traditie echter blijven voortleven in enkele tempels van Kerala, geïsoleerd maar ononderbroken. Het zou te eenvoudig zijn om Kutiyattam met het klassieke Sanskrit theater te vereenzelvigen. Dat had al een eeuwenlange geschiedenis achter de rug toen in de 9e eeuw Kutiyattam zijn huidige vorm kreeg. De belangrijkste culturele centra lagen toen meer noordelijk, en het theater in Kerala was niet meer dan een van de lokale varianten. In de *Natyashastra* en soortgelijke handboeken uit het begin van onze jaartelling staan talloze gedetailleerde aanwijzingen voor het toenmalige theater, maar die zijn vaak moeilijk te interpreteren omdat de betekenis van veel technische termen in de loop van de tijd is veranderd of verloren gegaan.

Volgens de overlevering in Kerala waren het koning Kulasekhara Varman en de brahmaanse geleerde Tolan die Kutiyattam zijn tegenwoordige vorm gaven. Een van de vernieuwingen die zij invoerden was de figuur van de *Vidushaka*, de hofnar, die de meer verheven figuren parodiëert en hun Sanskrit verzen vertaalt in de gewone omgangstaal, het Malayalam. Dat verlevendigde de voorstelling, en maakte tevens de dialogen beter begrijpelijk voor het ongeletterde publiek. Figuren met dezelfde combinatie van functies -clown, vertaler en commentator- zijn in talloze Indiase theatertradities terug te vinden, en

trouwens ook in de Javaanse *wayang* en het Balinese *gambuh*-theater. Ook andere theatertradities in Kerala zelf zijn sterk door Kutiyattam beïnvloed. Kathakali is daarvan wel de bekendste vorm.

De Kutiyattamtraditie is altijd uitsluitend in handen geweest van twee kasten, de Chakyars en de Nambyars. De Chakyars leveren de mannelijke acteurs, de Nambyars de musici, terwijl de vrouwen uit de Nambyarfamilies de vrouwenrollen spelen, de begeleidende recitaties verzorgen en met bekkentjes de *tala* (ritmecyclus) aangeven.

Zij worden Nanyar genoemd. Van de zeventien Chakyar-families die vroeger de Kutiyattam traditie in ere hielden zijn er nu nog slechts drie overgebleven. Deze families beschikken over een aantal manuscripten die alle details van het acteren, de kostuums en make-up en het ceremonieel dat de voorstelling begeleidt nauwkeurig beschrijven in versvorm.

Kutiyattam is om verschillende redenen geen makkelijk toegankelijke theatervorm. Daarbij moet men in gedachten houden dat het theater niet zozeer als amusement voor het publiek is gedacht, maar eerder als een ritueel, gericht op de goden, waaraan acteurs en publiek samen deelnemen. Binnen dat kader kunnen dan wel alle registers aan bod komen, van verheven poëzie tot platte grappen en politieke uitweidingen.

Een moeilijkheid is de unieke structuur van de stukken. Er zijn ongeveer dertien stukken in omloop. De meeste daarvan zijn gebaseerd op verhalen uit de *Ramayana* en zijn onderverdeeld in een aantal akten (*anka's*) waarvan er meestal maar een wordt uitgevoerd. Dat neemt dan een tot drie



Kutiyattam
Foto, F. van Lamsweerde

nachten in beslag - dat wil zeggen, als we afzien van het voorbereidende ritueel en de "korte inhoud van het voorafgaande", die samen wel drie-maal zolang zijn! Een uitvoering van een compleet stuk kan meer dan een maand in beslag nemen.

Er is in de verhalen geen sprake van een eenheid van tijd, plaats en handeling zoals in het klassieke Griekse drama. Integendeel, er zijn tal van uitweidingen van poetische en educatieve aard, sprongen in tijd en ruimte, flashbacks en uitvergrotingen van details uit het oorspronkelijke verhaal, die vaak met minimale theatrale middelen worden aangeduid. Een mooi voorbeeld is het verhaal Toranayuddham (zie hieronder): dit bevat een verhaal (de twist tussen Shiva en Parvati) binnen een flashback (de herinneringen van Ravana) binnen het eigenlijke verhaal, een scène uit de Ramayana. Dit alles wordt door een en dezelfde acteur uitgebeeld.

Decorwisselingen zijn er niet; alleen de tekst, mimiek, gebaren, stemgebruik en soms een kleine verandering aan het kostuum geven de overgang aan.

De belangrijkste expressiemiddelen bij Kutiyattam zijn recitatie van de tekst, dans met een sterk accent op mimiek, de kostuums en make-up, en de begeleidende muziek.

De tekst wordt gedeeltelijk gereciteerd door de Nanyar, gedeeltelijk door de acteurs zelf. Zij gebruiken een reeks van verschillende manieren van zingen/reciteren, afhankelijk van de figuur en de situatie, die als raga's of svara's worden aangeduid, maar overigens niets met de klassieke muziek te maken hebben. Het nauwgezet uitspreken van de Sanskrit-verzen is een belangrijk aspect van het acteren, en gaat hand in hand met de mimiek en

gebarentaal. Elke regel, of zelfs de afzonderlijke woorden, gaan vergezeld van bijbehorende bewegingen van ogen en handen, die soms direct begrijpelijk zijn, maar meestal sterk gestileerd en door conventies bepaald. De kostuums en make-up bij Kutiyattam lijken veel op die van Kathakali en zijn bijzonder bewerkelijk. Alle gebruikte materialen zijn goedkoop en makkelijk te krijgen in Kerala, maar het uiteindelijke effect is buitengewoon onwerelds en spectaculair. Alle rollen zijn onderverdeeld in bepaalde karaktertypes, en voor elke type gelden specifieke regels. Voor koningen is de basiskleur van de make-up lichtrood, voor prinses zoals Arjuna en Rama groen, voor demonen zoals Surpanakha en Ravana donkerrood en zwart.

Helden en koningen hebben vaak een chutti, een cirkelvormige witte baard.

Van de begeleidende muziekinstrumenten is de mizhavu de belangrijkste. Dit is een grote koperen pot met een relatief kleine opening aan de bovenkant die met een vel is gespannen. Hij wordt met beide handen bespeeld. Een andere trom is de itakka, een zandlopervormige trom die door de rechterhand met een stokje wordt bespeeld, terwijl de linkerhand de toonhoogte kan variëren door de spanriemen in te drukken. Verder zijn er de kuzhitala, bekkentjes die door de nanyar worden bespeeld, en soms een aantal blaasinstrumenten, nl. de kuzhal (kleine hobo), kompe (trompet) en de sankha (schelptrompet), die alleen dient om belangrijke personages aan te kondigen.

Kutiyattam uitvoeringen worden jaarlijks gegeven ter gelegenheid van het Navaratri festival in een aantal tempels rondom de plaats Trichur. Deze tempels omvatten een eigen theater, kuttambalam genoemd, speciaal voor Kutiyattam; het bevindt zich op een lijn met het belangrijkste heiligdom, zodat de acteurs naar de beeltenis van de tempelgod gericht zijn. Het podium is versierd met palmbladeren en kleurige doeken. Aan de achterzijde is de stelling met de twee mizhavu trommen. Vooraan staat een grote koperen olielamp, die een ceremoniele functie heeft. Op het podium staat verder een kruk, het enige echte decorstuk, dat allerlei functies kan vervullen. Er is een verhoging waar vroeger het Brahmaanse publiek zat, terwijl anderen meer naar achteren zaten. Dat kasteonderscheid is nu verdwenen; wel zitten mannen en vrouwen vaak apart.

De eerste nacht van een uitvoering is geheel gewijd aan religieuze ceremonies en een korte samenvatting van het stuk dat gaat komen. De volgende nachten zijn gewijd aan nirvahana van de belangrijkste personages, d.w.z. dat zij zich uitgebreid aan het publiek voorstellen met hun complete voor geschiedenis die aan het eigenlijke verhaal voorafgaat. De nirvahana van de vidushaka (clownfiguur) bevat een parodie op de hindoeïstische morele idealen die bij hem in hun tegendeel verkeren, n.l. vraatzucht, wellust, bedrog en hielenlikkerij. Dit alles wordt breed uitgemeten in het malayalam, de volkstaal. De nacht daarop (of drie nachten) wordt het eigenlijke stuk uitgevoerd, en de laatste nacht is weer geheel aan ceremonieel gewijd. De voorstelling eindigt met het doven van de olielamp.

Bali Vadham,
de dood van Bali.

Eerste acte van het stuk ABHISHEKA, van de auteur Bhasa uit de 2e eeuw n. Chr.

Abhisheka geeft een verhaal weer uit de Ramayana, n.l. de strijd tussen de twee broers Bali en Sugriva, de apenkoningen, en hoe Bali wordt verslagen.

Sugriva heeft uit vrees voor zijn oudere broer Bali een schuilplaats gezocht op de berg Malyavan.

Hij treurt over zijn droeve lot, ver van zijn paleis in de woeste natuur. Hij ziet zijn eigen gemoedstoestand weer spiegeld in het woud. "Mijn God, komt er geen eind aan mijn ellende? Blootgesteld aan zon, regen, kou en wind leef ik in dit bos. Wat kan ik doen om weer een comfortabel leven te leiden? Niets, helaas!" Hij besluit een blik te werpen op wat de toekomst voor hem nog verborgen houdt. Hij plukt een blaadje van een struik en laat het op de grond dwarrelen als orakel. Hij bestudeert het resultaat en zegt de uitkomst: "Geen vriend, maar een vijand!" Op enige afstand ziet hij een jong hert grazen. Dan klinkt het geluid van een pijl en boog, en het geschrokken hert zoekt een goed heenkomen tussen de struiken. Maar als het ziet dat daar een leeuw ligt te slapen blijft het trillend van angst staan.

Sugriva ziet het aan en zegt "O, God, mijn lot is niet anders dan dat van het hert!". Hij herhaalt het blad-orakel en krijgt als resultaat: "Er is een vriend, en er is een vijand!" Dan bemerkt hij een slang die een gat zoekt om zich te verbergen voor een adelaar die in de lucht cirkelt. Hij vindt inderdaad een schuilplaats en verdwijnt.

Nog niet tevreden met dit voorteken raadpleegt Sugriva het orakel op nieuw en krijgt nu: "Geen vijand, maar een vriend!" Nu doet een pauze zijn dans, maar wordt opgeschrikt door een plotselinge bosbrand. Hij vliegt naar een hoge rots en vervolgt zijn dans; dan begint het te regenen en de brand wordt geblust. Dit voorval stelt Sugriva tevreden.

Rond deze tijd verschijnt Hanuman in het bos. Sugriva verwelkomt hem en zij worden goede vrienden.

Op zekere dag zien zij twee mensen naderen. Sugriva stuurt Hanuman op onderzoek uit. Het blijken Rama en Lakshmana te zijn. Zij sluiten een verbond, en Rama belooft Bali te zullen doden.

Sugriva gaat nu, vergezeld door Hanuman, Rama en Lakshmana op weg naar Kishkinda. Onderweg ruimt Rama het kolossale skelet van Dundhubi op door het met zijn teen mijlen ver weg te schoppen. Ook velt hij de Sapta Salas (zeven palmyra bomen) met een enkele pijl. Sugriva roemt Rama vanwege deze staaltjes van kracht.

(Al het bovenstaande wordt uitsluitend door de figuur van Sugriva uitgebeeld).

Met de goedkeuring van Rama daagt Sugriva Bali uit tot een duel. Bali doet nu zijn intrede, woedend vanwege de uitdaging van Sugriva. Tara, zijn vrouw, probeert hem door aan zijn kleren te trekken te weerhouden van een gevecht. Bali stelt haar echter gerust.

Afwisselend dagen Bali en Sugriva elkaar uit. Toch probeert Sugriva zich nog te verzoenen, omdat Bali tenslotte zijn oudere broer is: hij legt bloemen aan zijn voeten, maar Bali schopt ze opzij.

Dan volgt het verschrikkelijke gevecht

tussen Bali en Sugriva. Bali valt, getroffen door een pijl.

Hij rukt de pijl uit zijn borst en ziet dat deze van Rama's boog afkomstig is. Bali, niet ver van de dood, maakt krampachtige bewegingen met zijn gezicht en ledematen. Hanuman brengt Angada, Bali's zoon, aan zijn zijde en Bali vertrouwt zijn zoon toe aan Sugriva.

Zijn bewegingen worden steeds krampachtiger, en Hanuman geeft hem te drinken. Dan sterft Bali. Rama vraagt Sugriva het dodenritueel voor Bali te volbrengen. Tenslotte draagt hij Lakshmana op om Sugriva tot koning van de apen te kronen.

Toranayuddham

Derde akte van het stuk Abhisheka Nataka van de auteur Bhasa, 2e eeuw n. Chr.

Een episode uit de Ramayana.

Vooraf:

Ravana, de demonkoning van het rijk Lanka, heeft Sita, de vrouw van prins Rama ontvoerd en houdt haar in zijn paleis gevangen.

Rama gaat op zoek, geholpen door het apenleger dat door Hanuman wordt aangevoerd.

Hanuman vliegt over zee naar Lanka. Hij bezoekt Sita heimelijk en geeft haar Rama's ring als herkenningsteken. Na Sita getroost te hebben vernielt hij Ravana's tuin Asokavana, als blijk van zijn aanwezigheid.

Op dit punt begint het verhaal Toranayuddham.

De tuinwachter Sankukarna, in paniek vanwege Hanuman's bovenmenselijke kracht, rent weg en vraagt Vijaya,

de poortwachter, om de verwoesting aan Ravana te melden.

Ravana verschijnt ten tonele. Hij verneemt tot zijn schrik dat een groot aantal rakshasa's (demonen) waaronder zijn zoon Asha Kumara door de aap zijn gedood. Hij verzinkt in gedachten, en komt tot de slotsom dat een god hem moet haten. Hij denkt terug aan zijn vroegere daden.

(De herinneringen van Ravana worden nu in een uitgebreide flashback uitgebeeld).

In zijn gouden jaren versloeg Ravana Kubera en ontroofde hem het beroemde luchtschip Pushpaka. Daarmee ging hij op weg om de drie werelden te veroveren. Hij vond zijn weg versperd door de berg Kailasa, de woonplaats van Shiva. Kwaad onderwierp hij de berg aan een onderzoek (uitgebeeld uitsluitend d.m.v. oogmimiek, netrabhinaya). Hij sloeg tegen de berg, groef hem uit en wierp hem in de lucht.

Op hetzelfde moment waren Shiva en Parvati in een liefdestwist verwickeld, waaraan Ravana dus een abrupt einde maakte.

(Het verhaal van de twist tussen Shiva en Parvati, Parvati Viraha, wordt nu verbeeld door dezelfde acteur die Ravana speelt. Hij neemt daarbij afwisselend de rollen van Shiva en Parvati op zich).

Parvati vermoedt dat Shiva belangstelling heeft voor haar rivale Ganga-devi (de godin van de Ganges). Zij ziet de rivier de Ganges in het opgebonden haar van Shiva en stelt hem vragen: "wat is daar verborgen in je haar?". Shiva luistert, en antwoordt: "wat je ziet is alleen maar water".

Parvati blijft vragen. Zij ziet een paar vrouwenborsten in Shiva's haar. Hoe zit dat? Met uitgestreken gezicht zegt Shiva: "dat zijn geen borsten, maar

een stel ganzen langs het water". Parvati kijkt naar haar man met een mengeling van jaloezie, verdriet en liefde en besluit hem te verlaten. Als zij wegloopt trilt haar lichaam, maar niet alleen van emotie: precies op dat moment begint Ravana aan de berg te schudden.

Vol angst rent Parvati terug naar haar man en drukt zich tegen hem aan. Shiva duwt de berg terug met zijn teen, en de twintig handen van Ravana komen klem te zitten. Maar Shiva, blij dat de ruzie over is, bevrijdt Ravana en geeft hem het hemelse zwaard Chandrahasta met zijn zegen.

(Hiermee is het verhaal van Shiva en Parvati afgelopen, en gaat Ravana in het paleis van Lanka verder met zijn herinneringen.)

Toen Parvati hem wilde zegenen heeft Ravana haar beledigd, bedenkt hij nu. Parvati vervloekte hem toen, en ook Nandikeshvara vervloekte hem met de boodschap dat een aap hem schande en verliezen zou toebrengen, wat nu is uitgekomen. Nu komt Vibhishana, de broer van Ravana bij hem en geeft hem de raad Sita aan haar echtgenoot Rama terug te geven.

Op dat moment wordt Hanuman binnengebracht, die met veel moeite door de Rakshasa's is gevangen. Het spottende en uitdagende gedrag van Hanuman vervult Ravana met woede, en hij wil Hanuman doden. Maar Vibhishana houdt hem tegen, omdat het slecht en onwettig is een afgezant te doden.

Dan beveelt Ravana zijn mannen om Hanuman vrij te laten na zijn staart in brand te hebben gestoken.