

ART LINES
BÁB-TÁR XXVI.
2017.2

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS – I. RÉSZ

1. ELŐSZÓ • FOREWOR

- 5 KARAKULIT-fesztivál – Pécs, 2017. április 21–25.
| International Shadow Puppet Festival & Exhibition

2. ÁRNYJÁTÉK – HAGYOMÁNY • SHADOWS – TRADITION

- 17 Gopalan Nair Venu: Tolpava Koothu: Kerala hagyományos árnyjátéka, India
| Tolpava Koothu: The Traditional Shadow Puppet Play of Kerala, India
- 23 Sreedevi D.: Beszélgetés a tolpava koothuról Ramachandra Pulavarral
| Talking about Tholpavakoothu with Ramachandra Pulavar
- 33 Rainald Simon: A kínai árnyszínház. (Részlet)
| Chinese shadow theatre. (Excerpt)
- 43 Dus Polett: A wayang mozgatója
| The Mover of Wayang
- 51 Metin And: Kulturális örökségünk: a Karagöz. (Részlet)
| The Karagöz

TARTALOM • CONTENTS – II. RÉSZ

3. MAGYAR ÁRNYJÁTÉK • HUNGARIAN SHADOWS

- 5 Hutvágner Éva: Árnyak, Síkok, Képzőművészet. Blattner Géza tükrében
| Shadows, Planes, Art. In the Reflection of Géza Blattner
- 17 Lovas Lilla: Az árnyak játéka – Büky Béla árnybáb hagyatéka
| Play of Shadows – Shadow Puppet Heritage of Béla Büky



4. BÁBKIÁLLÍTÁSOK • PUPPET EXHIBITIONS

- 25 Kiállítások – szimpóziumok – workshopok
 | Exhibitions – symposiums – workshops

5. FESZTIVÁLGALÉRIA • FESTIVAL GALLERY

- 33 Megnyitóképek – bábosok – bábelőadások
 | Opening pictures – puppets – puppet performances

6. SZEMLE • REVIEW

- 43 Balogh Géza: Wayang: Bölcs bohócok, harcos majmok. Puppetry International
 | Wayang: Wise Clowns, Warrior Monkeys

MELLÉKLET • APPENDIX

- 59 Hutvágner Éva: Üvegdiá-mese. Bevezető Blattner Géza üvegdiáinak leírásához
 | Glass-Diapositive-Tale. Introduction to the Description of Geza Blattner's Diapositives made of Glass



Fesztivál-megnyitó – árnyjáték a pécsi Dzsámi épületén

ELŐSZÓ

KARAKULIT FESZTIVÁL, PÉCS

A bábjáték őshazája Keleten lehetett, és nehéz eldönteni, hogy Kínából, Indiából vagy az Indonéz-szigetvilágból indult-e Ázsiát meghódító útjára. Ezeknek az ősi bábkultúráknak a tanulmányozása számos tanulsággal szolgálhat az európai bábjáték történetéhez és megértéséhez is. Ezért indultunk el Törökország és India felé (1989, 2011, 2014, 2015. években). Tanulmányútjaink arra inspiráltak bennünket, hogy egy árnyjátékos fesztivált szervezzünk. Célunk az volt, hogy találkozási pontot hozzunk létre a keleti és a nyugati kultúrák között. Mutassuk be a tradicionális árnyjáték történeti, művészeti és művelődéstörténeti értékeit, és néhány kísérletező árnyszínházat Európából. Így ez a fesztivál és kiállítás egy művészeti, kulturális találkozás lett, melynek időbeli és térbeli kiterjedése is van. Összeköti az archaikust a modernnel, a tradíciót a jelennel, Távol-Keletet Európával. Egy találkozási pont, ahol a nemzeti kulturális gyökerek újra találkozhattak.

A fesztivált – egy kis szójátékkal – KARAKULIT-nak neveztük el a Karagöz és a Wayang kulit szavakból. A kara feketét, a kulit bábót jelent. A fesztivál aktualitását az adta, hogy a török Karagöz árnyjáték 2017-ben ünnepli 500. évfordulóját.

A programban 10 színházi előadás, 6 kiállítás, 4 szimpózium és 10 workshop-műhelymunka kapott helyet.

Szerkesztői jegyzet: Az Art Limes 2017/2-es és 2017/3-as (BÁB-TÁR XXVI-XXVII.) száma ezúttal – a MárkusZínházzal együttműködve, az általuk biztosított fordítások és fotók felhasználásával – a KARAKULIT-fesztivál tematikájához, programjához kapcsolódóan ismét egy tematikus összeállítással jelentkezik, mégpedig a keleti bábjáték történetével foglalkozó hazai és külföldi kutatók, színháztörténészek publikációiból válogatott. Ugyanakkor a fesztivál eseményeit is felidézi, megőrökíti számos fotóval és dokumentációval, hogy mind a résztvevőknek, mind az érdeklődőknek bepillantást nyújtson e különleges tematikájú és nagy érdeklődést kiváltó fesztivál programjába.

Ezúton is köszönetet mondunk mindazoknak, akik a fesztivál programjainak megvalósításában és e tanulmánykötet megjelenésében segítségünkre voltak. A meghívott országok nagykövetségeinek, a magyar kulturális kormányzatnak, minden magán és kormányzati támogatóknak, a meghívott országok kormányainak, valamint Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzatának, mely befogadta és támogatta a rendezvényt. Elsősorban pedig a gyermekeinknek, akik tudásukkal és elkötelezettséggel álltak mellettünk, segítve a fesztivál előkészületeit és lebonyolítását.

Vajda Zsuzsanna, Pilári Gábor

MÁRKUSZÍNHÁZ
EGY BÁBSZÍNHÁZ



A PUPPET THEATRE - HUNGARY - PÉCS
PÉRCZEI MIKLÓS UTCA 13
WWW.MARKUSZINHAZ.HU

NEMZETKÖZI
ÁRNY-JÁTÉK
FESZTIVÁL & KIÁLLÍTÁS
2017. ÁPRILIS 21-25.

KARAKULIT



INTERNATIONAL
SHADOW PUPPET
FESTIVAL & EXHIBITION
21-25 APRIL 2017
PÉCS, HUNGARY

PÉNTEK (április 21.)
FRIDAY (21 April)

16.00-18.00

WORKSHOP LABORATORY

PIM-OSZMI–Lóvas Lilla
Békly arnyhab készítés az
ünnepélyes megnyitóra
AKKA – Székely ucta 2.

20.30

KARAKULIT FESZTIVÁL
Ünnepélyes Megnyitó
KARAKULIT FESTIVAL
Ceremonial Opening
Széchenyi tér



PROGRAM

NEMZETKÖZI ÁRNY-JÁTEK FESZTIVÁL & KIÁLLÍTÁS
INTERNATIONAL SHADOW PUPPET FESTIVAL & EXHIBITION

SZOMBAT (április 22.)
SATURDAY (22 April)

10.00

SZIMPÓZIUM / SYMPOSIUM

YINGXI – A székenyvárosiek
nősei / **YINGXI** – Heroines of the
Silk Street
Lufeng Theatre (CHN)
Hattyúház

10.30–13.30

WORKSHOP LABORATORY

Magamara Alkotóműhely (H)
Művészetek

14.30

KARAGŐZ

Meseláda Bábcsoport (H)
Művészetek és Irodalom Háza

16.00

HÁROM RÖVID TÖRTÉNET
/ **THREE SHORT TALES**
Guangdong Lufeng Shadow
Theater (CHN)
Bébi és Bábszínház

17.00–18.00

WORKSHOP LABORATORY

Kínai bábmozgatók / Chinese
puppet moving
Művészetek

20.00

AZ ÁRNYAK MESÉLNEK
/ **SHADOWS TELL STORIES**
El gecko con botas (ES)
Művészetek és Irodalom Háza

21.00

FILMVEETES
ÁRNYAK A VÁSZNON /
SHADOWS ON THE SCREEN
Total Art

Térkép a helyszínekhez
a 22. oldalon található.
Venue map is on page 22.

VASÁRNAP (április 23.)
SUNDAY (23 April)

10.00

SZIMPÓZIUM / SYMPOSIUM

ÁRNYEKNAK ÁRNYA – Az indo-
néz wuyang kultúra története /
SHADE OF SHADOW – history
of Indonesian Wuyang Culture
Dus Polett (H)
Művészetek és Irodalom Háza

10.00–13.00

WORKSHOP LABORATORY

Total Art (H)
Total Art

10.30–12.00

WORKSHOP LABORATORY

El gecko con botas (ES)
Művészetek

11.00, 12.30 és 15.30

A GYŰJTŐ / THE COLLECTOR
Succab.org (CZ)
Jankovics

14.00

PILLANATKÉPEK / SNAPSHOTS
Rózsakert Bábcsoport (H)
Művészetek és Irodalom Háza

14.00

WORKSHOP LABORATORY

Manufaktúr műhely (H)
Művészetek

14.30–16.30

WORKSHOP LABORATORY

Mikropódium workshop (H)
Művészetek

17.00

SZÁVITRI / SAVITRI
Lisen Theater (CZ)
Művészetek és Irodalom Háza

20.00

EGY TEHÉN KALANDJAI / THE
ADVENTURES OF A COW
Wayang Rayakaja Shadow
Theatre (INA-GER)
Csizsari Rendi Nagy Lajos
Gyűjtőháza

21.00

FILMVEETES
ÁRNYAK A VÁSZNON /
SHADOWS ON THE SCREEN
Total Art

HÉTFŐ (április 24.) MONDAY (24 April)

10.00

SZIMPÓZIUM / SYMPOSIUM

KARAGÖZ 500 – A török árnyjáték múltja és jelene / **KARAGÖZ 500** – Past and present of the Turkish shadow play

Cengiz Özek (TR)

Pécsi Galéria

11.00–14.00

SZAKMAI WORKSHOP

Cengiz Özek

Pécsi Galéria

10.00, 11.00 és 17.00

A GYŰJTŐ / THE COLLECTOR

Suncah.org (CZ)

Jókai tér

16.00

AZ „I” BETŰ / LETTER “I”

Tadeusz Wierzbicki (PL)

PNSZ – Szobaszínház

19.00

RAMAJANA / RAMAYANA

Tholpavakoothu Theatre

(IND)

Ciszterci Rend Nagy Lajos

Gimnáziuma

21.00

FILMVESTÉS

ÁRNYAK A VÁSZNON /

SHADOWS ON THE SCREEN

Total Art

KEDD (április 25.) TUESDAY (25 April)

10.00

SZIMPÓZIUM / SYMPOSIUM

THOLPAVA KOOTHU – A keralai templomi árnyjáték fényei / **THOLPAVA KOOTHU** – Lights of the Kerala temple shadow play

Gopalan Venu (IND)

Hattyúház

11.00–14.00

SZAKMAI WORKSHOP

Ramachandran Pulavar (IND)

Hattyúház

10.00, 11.00 és 13.30

A GYŰJTŐ / THE COLLECTOR

Suncah.org (CZ)

Jókai tér

14.30

VARÁZSFA / MAGIC TREE

Cengiz Özek (TR)

PNSZ – Szobaszínház

16.30

BALLADA / BALLAD

VSMU (SK)

PNSZ – Szobaszínház

17.00

KARAKULIT Zárópercek

/ KARAKULIT Ending

moments

PNSZ – Szobaszínház

KIÁLLÍTÁSOK EXHIBITIONS

03.31.–04.25.

Karagöz 500 – A török

árnyjáték múltja és jelene

(TR) **Karagöz 500** – Past

and present of the Turkish

shadow play (TR)

Pécsi Galéria

04.03.–28.

Az árnyak játéka – Bükky

Béla árnyjáték hagyatéka (H)

Shadow play – Béla Bükky's

shadow puppet legacy (H)

AZKA Könyvtár S.J.

04.07.–25.

Tholpava koothu – A kera-

lai templomi árnyjáték fényei

(IND) **Tholpava koothu**

– Lights of the Kerala temple

shadow play (IND)

Hattyúház

04.07.–25.

Yingxi – A selyemvásznakhősei (CHN) **Yingxi** – Heroes

of the silk screen (CHN)

Hattyúház

04.08.–28.

Táncoló árnyak – Makhul

Gabi langreszobrai és Garami

Richard ombrodinamái (H)

Dancing shadows – Gabi

Makhul's drifting statues

and Richard Garami's

embroidinamas (H)

Pécsi Galéria

04.10.–28.

Árnyéknak árnya – Az indo-

néz wayang kulit-játék történe-

te (INA) **Shade of Shadows**

– History of Indonesian

Wayang Kulit play (INA)

Műv. és Játékok Háza

Workshopok és Műhelymunkák: Lénárt András (HU); Magamura Alkotóműhely: Boráros Milada bábtervező, dramaturg, Boráros Szilárd díszlet- és bábtervező (CZE-HU); Grosschmid Erik díszlet- és bábtervező (HU); El Gecko con botas színész (ES); Tadeusz Wierzbicki képzőművész (PL); Cengiz Özek képzőművész, bábjátékos (TR); Ramachandra Pulavar tholpavakoothu mester (IND); Lufeng Shadow Theater (CHN); Total Art Egyesület: Lehóczné Kardos Andrea (HU); Lovas Lilla (PIM-OSZMI, HU); VSMU: Kecskés Mariika (SK)

A fesztivál arculatát Hováth Mária rajzfilmrendező tervezte.

A megnyitó látványtervezője Kovács Tamás, Jankó Máttyás, Szuhay Márton

Zeneszerző: Szokolay Dongó Balázs. Helyszín: Pécs, Széchenyi tér

A fesztivál fővédnöke: Dr. Hoppál Péter kultúráért felelős államtitkár

Védnöke: Dr. Őri László Pécs Megyei Jogú Város alpolgármestere



Gopalan Nair Venu

TOLPAVA KOOTHU: KERALA HAGYOMÁNYOS ÁRNYJÁTÉKA (INDIA)

A *Tolpava Koothu* (bőr-báb-játék) előkelő helyet foglal el Kerala ősi művészeti formái között. Alkalmoszerűen, rituális istentisztelet keretében mutatják be *Bhagavati* (istennő) templomaiban Palakkadban (város és önkormányzat Dél-Indiában – a szerk.) és a szomszédos vidékeken. A *Tolpava Koothu* témája mindenkor a *Rámájana* története. Az előadás az erre a célra épített és a templomokhoz tartozó úgynevezett *Koothu madam* színházban adják elő. A különböző karakterű bábokat finom bőrből vágják ki a megfelelő formára és méretre, amelynek az árnyékát vetítik egy fehér vászonra.

A *Pava Koothu* általában az éves *utsava* fesztiválon a *bhagavati* templomokban bemutatott játék. Úgy tartják, hogy az istennő egészen a kezdettől a végéig figyeli az előadást, ami örömmel tölti majd el. Ez a hiedelem egy legendán alapszik, amely a mai napig tartja magát a *Pava Koothu*-előadók és rajongóik körében.

Réges-régen élt egy *Darika* nevű *asura* (démon), aki még az istenekre is veszedelmet jelentett, és elviselhetetlen fenyegetettségben tartotta a *rishit* (látnok, költő, bölcs) és az embereket. Hogy elpusztítsák ezt az asurát, a haragos Lord *Síva* a nyakára tekeredő *Kala Kooda*¹-ból megteremti az istennőt, akit *Bhadrakalinak* (a *bhagavati* tüzes, heves formája) nevez. *Bhadrakali* hosszú csatában végül megölte *Darikát*. Történt azonban, hogy amíg *Bhadrakali* küzdelme

folyt, *Ráma*² legyőzte és megölte *Rávanát* (az ősi hindu eposz antagonistája, a Lanka szigeterőd démon királya – a szerk.). Ily módon *Bhadrakali* nem lehetett szemtanúja *Ráma Rávana* felett aratott győzelmének, amiért igen elszomorodott. Azért választották a *Rámájana* történetét a *Tolpava Koothu* számára, hogy ezzel *Bhadrakalit* engeszteljék. A *Tolpava Koothu* előadói általában a *Vellalachetti*, *Nair* és *Ganaka* kasztokból kerülnek ki.

Amint már említettem, a *Tolpava Koothu* témája a *Rámájana* története, amely felöleli *Sri Ráma* életét születésétől a koronázásáig. Huszonegy részen keresztül mutatják be huszonegy napon át. A *Rámájana*-történetet külön a *Tolpava Koothu* számára írták meg huszonegy részben. Ezt a művet, amelyet részben versek szedtek, részben prózában írtak meg, *Adal pattunak* hívják. *Adal* azt jelenti színészet, a *pattu* annyit tesz, valamihez kapcsolódó. Az *Adal pattu* verses részét *Koothu Kavikalnak* nevezik. Az *Adal pattu*, ahogyan ma látjuk, jelentős számú versszakot tartalmaz a *Kamba-Rámájana*ból, amely *Kambar* tamil költő tamil nyelven írt *Rámájana*-története. Csupán néhány versszakot változtattak meg benne, hogy a *Pava Koothu*-előadás különleges igényeinek megfeleljen.

A *Pava Koothu* művészek szintén hozzáadták a szöveghez saját verseiket, hogy az előadást a fellépésekre és a kontextus szerint aktualizálják. A *Pava Koothu* művészek hozzáadott részletei ezért szintén

* Venu Gopalan: A hagyományos és őshonos keralai színházi formák tudósa, előadóművésze és bhaktája. Jelenleg az Ammannur Chachu Chakyar Smaraka Gurukulam rektora, a Kutiyattam Képzési központ és a Chairman of Natana Kairali Tradicionális Művészetek Kutatási és Előadóművészeti Központjának elnöke. A szingapúri Kutiyattam at the Inter-cultural Theatre Institute (ITI) és a delhii National School of Drama vendégprofesszora. Eddig 15 könyve jelent meg a Kutiyattamról és a keralai előadóművészetekről.

1 A *Kala Kooda* jelképe egy kígyó, amivel *Sívát* akkor ábrázolják, miután megitta a mérgező *Kala Kooda*-t, hogy jólétben és biztonságban élhessenek az emberek – a szerk.

2 *Visnu* hindu isten hetedik inkarnációja – a szerk.



Kéteemeletes Koothu madam



A függöny mögött Ramachandra Pulavar és társulata

tamil nyelven íródtak. Csupán néhány versszakban keveredik a tamil és a szanszkrit. A strófákat és a Rámájana-történetet pálmalevelekre írták, amelyeket a bábosok nagy gondnal őriznek otthonaikban. Azért, hogy a strófák jelentését és illusztrálását közvetítsék, a Tolpava Koothu előadók időről időre hozzátettek az előadáshoz történeteket, epizódokat, magyarázatokat és párbeszédet. Ezek azonban nem szerepelnek a pálmaleveleken, a mester színhagyomány útján örököti át a diáknak. A magyarázatokban és interpretációkban minden előadó saját származását demonstrálja, tehetségéhez és tudásához mérten. A versszakok magyarázatai és a párbeszéd nyelve a tamil és a malajalam keveréke. Számos tudós úgy gondolja, hogy a Kamba-Rámájana hatása a Tolpava Koothu előadásokon körülbelül 350 évre vezethető vissza. Puthurban, Palghat tartományban élt egy Chinna Tampi Vadhyar nevű diák, aki a Vellalachetti kaszthoz tartozott. Úgy tartják, hogy Chinna Tampi Vadhyar volt az első, aki a Kamba-Rámájánából épített be versszakokat a már létező Adal pattuba. Egy nap Chinna Tampi, aki jó ismerője volt a Rámájának, elment a szomszédos *brahmin* (magasabb kaszthoz tartozó) házába, hogy meghallgassa a Rámájana szavakat. De nem engedték be a közösségbe, mivel alacsonyabb kaszthoz tartozott. A megalázott Chinna Tampi ekkor úgy döntött, hogy úgy fogja előadni a Kamba-Rámájánát, hogy minden kaszthoz tartozó ember hozzáférhesen a szépségéhez. Ekkor választotta a Tolpava Koothu médiumát. Megváltoztatta a létező Adal pattut, és számtalan strófát illesztett be a Kamba-Rámájánából. Chinna Tampi ezzel nagyban hozzájárult a Tolpava Koothu népszerűségének növekedéséhez. Korábban szoltam róla, hogy az előadás alatt a művészek magyarázatokkal és interpretációkkal egészítik ki a darabot a kontextushoz mérten. Olykor ez a versszakhoz illesztett kommentár vagy kuplé³ óráig tart. Sőt a bábos, amikor bekapcsol egy történetet, hajlamos elkalandozni, előadásával olyan témákat vet fel, amelyek közérdeklődésre tartanak

számot. Például az első napi előadáson van egy magyarázat arról a figyelemről, ami *Dasharatha* királynét övezte várandóssága idején. Ezen a ponton a bábos gyakorló *Ajurvédikussá* válik és részletes javallatokkal szolgál, amiket követnie kell, egészen a fogantatástól a szülésig. Hasonlóképpen a hatodik napi történetben leírja *Anasuyát*, *Atri Maharshi* (a szent) feleségét, és a feleség tulajdonságait Szi-táéhoz rokonítja. Itt a bábos lírai magasságokba tör, amint leírja az indiai nő ideáját. Vagyis a történetmesélő folyamatosan keresi az alkalmat arra, hogy elkanyarodjon az *Ajurveda*, az asztrológia, az építészet vagy egyéb témák felé.

Bábkészítés

A bábokhoz szarvasbőrt használnak, mert úgy tartják, hogy a szarvasbőrnek szakrális és tiszta tulajdonságai vannak. Amikor megtisztították és megszártították a bőrt, felrajzolják rá a báb körvonalait. A következő lépés a bábok formázása alapos vésséssel. A fekete árnyékuk az, aminek a vászonra kell vetülnie, így a szarvasbőr természetes vastagságát gondosan megtartják. A bőrt óvatosan vágják meg, hogy a bábok formái, arckifejezései akkuratusan tükröződjenek az árnyékaikban. Apró lyukakat ütnek a bőrbe, hogy kiemeljék az árnyékot, és ehhez a kényes munkához legalább egy tucat különböző alakú és méretű vésőt használnak. A bábót teljes hosszúságában, pontosan a tengely mentén egy bambusz rúdra rögzítik. Ezzel akadályozzák meg, hogy a bőr elyengüljön vagy meghajoljon a széleken. Körülbelül 130 bábót használnak a Rámájana teljes bemutatásához. Hogy segítsék a bábok felismerését és megnyerővé tegyék őket, művészi színekkel festik ki őket. Minden fontos történetbeli karaktert három, különböző pozícióban lévő báb jelenít meg: ülő, sétáló és harcoló. Általában a bábnak csupán egyik keze rögzített, olyan pózban, hogy mozgatni lehessen, a végtag mozgatható ízületei pedig anatómiájukat tekintve helyesek. Ennek oka egyszerű, ahhoz, hogy

3 A 20. századi kabaréműfajban ismert, refrénes szerkezetű, vidám hangvételű, strofikus dal, általában pikáns szöveggel, mely csattanóval zárul. – a szerk.



Kókusz lámpa



Chenda dobok

a báb az íjat és a nyilat is tartani tudja egy közel-harcban, mindkét kezét használnia kell. Azok a bábok, amelyek állatokat és madarakat jelenítenek meg, másfajta ízületekkel készülnek.

A természetes látványok megjelenítéséhez, mint például a fák, a tó, a hegy vagy a tenger, külön erre a célra készítenek bábokat. Hasonlóképpen készülnek bábok elefántot, lovat, majmot, pávát, más madarakat vagy állatokat mintázva.

Egy fontos karakter, például a *Sri Ráma* egy sétáló pózban általában 79 cm hosszú és 46 cm széles. Rávana dimenziói a harcos pózban 80 cm és 68 cm. Ha tanulmányozzuk a bábok formáját és az arckifejezésüket, felfedezhetjük bennük a hasonlóságot Kerala ősi templomainak szobraival és freskóival. Ha megfelelően tárolnak egy bábót, akár száz évig is használható marad.

A színpad

A bábelőadások számára állandó színházak épültek különféle templomok részeként. Ezeket *Koothu madam*nak nevezik és olyannyira pozícionáltak, hogy pontosan a templom istennője felé néznek, akinek, úgy tartják, jelen kell lennie, hogy tanúja legyen az előadásnak. Ez az építmény magasan a padlósínt fölé emelkedik, három oldalán takarás, felette fedés található. Kavalappara Aryan Kavú Templomában, ami híres a Tolpava Koothu előadásairól, a színpad 11,43 m hosszú, 3,81 m széles és 1,53 m magas.

Összesen 63 Koothu madam található Palghatban és környékén, de efféle színházak léteztek korábban több mint száz templomban is. A színpad elülső részét elfüggönyözik egy fehér anyaggal, az *Ayapudavaval*. Ennek a függönynek az alsó felét fekete anyaggal borítják, a *Patala*, vagy más néven a más-világ reprezentálására, míg a fehér rész a földet és a mennyezt jelképezi. A függöny mögé némi távolságban egy hosszú és keskeny fa deszkát rögzítenek 1,30 m magasságban. Ez a deszka a színpad teljes szélességét jelenti. Az árnyjátékhoz szükséges lámpákat is erre a deszkára helyezik, ezeknek a neve *Vilakkumadam*.

Megvilágítás és színpadelrendezés

Hántolt kókuszdiót törnek két egyenlő félbe, ezek szolgálnak lámpaként. A kókuszshéjak egymástól egyenlő távolságra, sorban helyezkednek el a *Vilakkumadamon*. A héjakba a kókusz olaját öntik, ebbe kerül egy vastag pamut kanóc. Általában 21 kókuszlámpát használnak. Különleges alkalmakkor extra világítást is készítenek azzal, hogy Telli port⁴ szórnak a lámpák lángjára, ami ezáltal felgyullad. Fáklyákat szintén gyújtanak néhány speciális jelenethez.

A Koothu madam első része gyakran friss kókuszlevéllel és virágfűzettel díszített. Néhány fontos jelenet előadása alatt a virágfűzék a függöny mögötti részt is díszítik. A színpad elrendezését a színpadmester (*Madapulava*) felügyeli.

4 A Telli por egy speciális keralai fa nedvéből készül, amit szárítanak és porrá zúznak.

Hangszerek és hanghatások

A Pava Koothu két általános hangszere az Ezhupara dob, amelyet kenyérfa keretre feszítenek és a végeket borjúbőrrel borítják, illetve a réz cintányérok. A dramatikusság hangsúlyozásához, a Chenda, a Maddalam, a gong, a furulya és a kagyló különleges alkalommal szintén megszólal.

A bábok mozgatása

Miután a bábosok a függöny teljes szélességében (közel 20 méter) jelen vannak játék közben, legalább öt bábosnak folyamatosan ügyelnie kell az előadás alatt. Néha szó szerint át kell rohanniuk a függöny egyik végétől a másikig, kezükben a bábokkal. Három vagy négy művész, akinek az a feladata, hogy a strófákat énekelje és előadja a párbeszédet, a bábmozgatók mögött helyezkedik el. Ez a feladatmegosztás azért szükséges, mert a játék egész éjszakán át tart, ami túlságosan megterhelő lenne akkor, ha mind az éneklést, mind a bábmozgatót egy személy végezné.

A bábmozgató művész a bábót az ahhoz rögzített farúd alsó végénél fogja egyik kezével szorosan. Ezzel egyidőben a másik kezével a bábót vagy a báb kezét irányítja egy pálca segítségével. Kezében tart egy csörgővel díszített bokaláncot is, amit bábmozgatók közben a mozgással szinkronban rázogató. Amikor egy fontos karaktert agyoncsapnak vagy megnyomorítanak, kurkuma vízből és oltott liméből készült piros folyadékot loccsantanak a függönyre, így imitálva a vér realiztikus képét.

Az előadás

A Pava Koothu-előadásokat az éves fesztiválok alkalmával vagy templomokban, vagy a hívek által egy vallásos fogadalom megvalósulásáért fizetett előadásként szervezik meg. Sok templomban az *utsava* minden napján tartanak bábelőadást. A Rámájana történetének teljes előadása 21 napot venne igénybe, ezért rövidített kiadása 7 vagy 14 napig tart.

Az előadás kezdetének napján valamivel napnyugtá után egy különleges *pooja* készül és felajánlásokat tesznek az istennőknek. Majd az istennő képe előtt égő olajlámpa lángjáról meggyújtanak egy bronzból készült olajlámpást, a *Tookuvilakutt*, amelyet a Koothu

madam frontális oldalára függesztenek. Közben hangszeres zene szól. A következő a függönyök ünnepélyes felakasztása, amely rituálé a *Koora induka* (Koora = függöny, induka = elhelyez, díszlet, beállítás), majd a színpad díszítése következik.

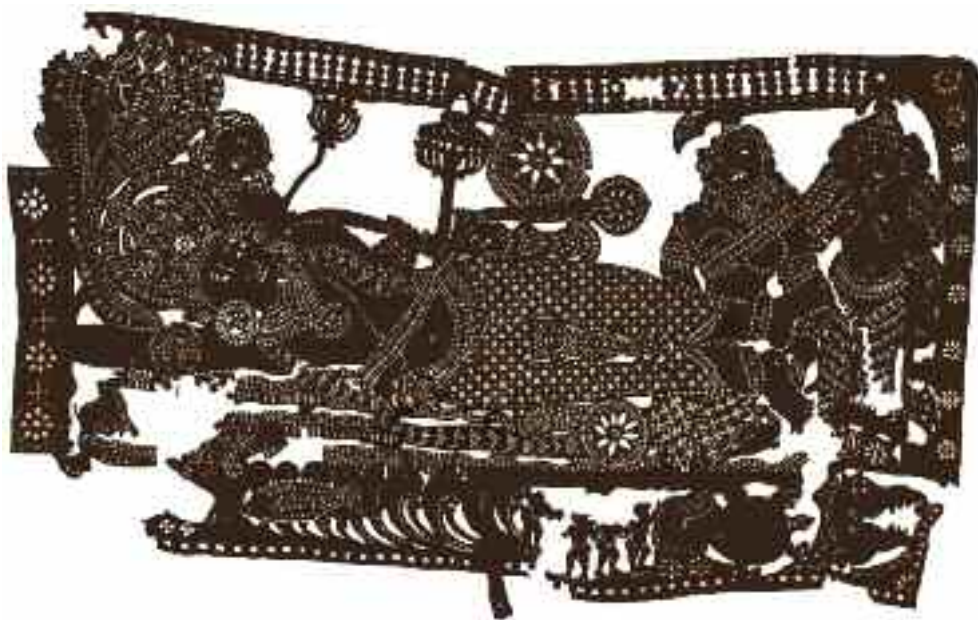
Éjszaka nyolc óra tájban nagy tömeg gyűlik össze a templom egy részében, hogy szemtanúja legyen az előadásnak. A *Velichappadu* az istennő orákulum, aki megáldja az összejevetelt és tolmácsolja az utasításokat, háromszor megkerüli a templomot. Derekán piros selyemsálat, bokáján csörgőláncot visel, kezében kardot tart. Majd belép a Koothu



Képek a Pava Koothu-előadásokból



Visnu, Tholpavakoothu, Kerala, India,
Museu do Oriente gyűjteménye, Lisszabon



Visnu hagyományos fekvő helyzetben. Ramachandra Pulavar gyűjteménye

madamba és megáld minden Pava Koothu művészt. Némely templomban a Velichappadu bevonulása a templomból a Koothu madamba gondosan kidolgozott vallási ceremónia. Például a Payilur Templomban, Kollengode faluban, a templom és a Koothu madam közti távolság több mint kétszáz méter. A Velichappadu útját színes menet vezet fel, három sallangos elefánt, zenei kíséret és tűzijáték.

Amikor véget ér a templomi rituális szertartás, elkezdődik a Pava Koothu. Az előadás egyes történeti eseményei alatt a hívek pénzt, kókuszdiót, pizángot (pálmára emlékeztető levél, akár 4 méteres is lehet – a szerk.), kókuszpálma nedvéből nyert cukrot (Hindi nyelven gur – a szerk.), virágfüzereket vagy más szerencsét hozó tárgyat ajánlanak fel a művészeknek, mint az istenségnek szánt ajándékot a templomban, áldást kérve ezzel az utódaikra, a kitűnő aratásért és a kedvező házasságokért. Az egyik fontos felajánlás neve *Nadakam*. Itt a történet bizonyos epizódjait *Devastri* istennő táncának bemutatásával ünneplik. Ez idő alatt a bábos a hívő gazdagságáért imádkozik, aki a felajánlást tette, megnevezve őt, sőt még a születésének időpontját is megemlítve.

Miután a huszonegyedik nap előadásának is vége, ami Rávana lemészárlásával zárul, a függönyt leveszik és a tisztítóba küldik. A frissen mosott függönyt azonban a következő napi előadáshoz már nem használják, nevezetesen a *Sri Ráma Pattabhisheka* (Ráma Koronázása) című előadáshoz, ami a következő a sorozatban. Ezúttal ugyanis a függönyt a *Madapulavar* darabokra vágja, hogy szétossza a művészek között. A szokás megköveteli, hogy egy függönyt, amit egyszer már használtak, ne használjanak többet.

Ráma herceg

A bábjátékok szezonja januártól május végéig tart. A falubeliek a bábosokat Pulavarnak⁵, tudósnek hívják. A bábosokat nem csak művészetükért tisztelik, problémáikkal kapcsolatban is felkeresik tanácsért. Amikor egy Pava Koothu-társulat érkezik egy rendezvényre a templomba, néhány jómódú környékbeli család látja őket vendégül. Egyes templomokban pedig a családok vállalnak anyagi felelősséget a bábeldadásért minden egyes napon. Ekkor a családok a művészeket szürkületig vendégül látják, amikor ünnepélyes menetben átvonulnak a templomba.

Manapság a Pava Koothunak körülbelül ötven aktív művésze ismert Keralában. Ezt a művészeti formát, amely egykor a templomhoz kötődött, ma a templomokon kívül is szívesen fogadják Keralában és India más államaiban.

Fordította: Pilári Darinka



5 A Pulavar egy rang, aminek nem lehet birtokosa akárki. A pulavar a templomi bábosmestert jelenti. Csak a tholpava koothut celebráló bábosok szerezhetnek ilyen rangot. Jártasnak kell lenniük a tamil irodalomban, a szent könyvek értelmezésében, énekmondásban, az előadáshoz szükséges hangszerek használatában és a bábmozgatóban is. – a szerk.



Koothu madam, Pallakad



A függöny mögött

Gopalan Nair Venu

TOLPAVA KOOTHU: THE TRADITIONAL SHADOW PUPPET PLAY OF KERALA (INDIA)

Tolpava Koothu (leather puppet play) occupies a very prominent place among the ancient art-forms of Kerala. This art is presented periodically at the Bhagavati (goddess) temples of Palghat (city and municipality in South India – ed.) and the neighboring areas as part of the ritualistic worship of the goddess. The theme of the *Tolpava Koothu* is always the story of the *Ramayana*. *Tolpava Koothu* is performed in a specially built playhouse called *Koothu madam* in the temple premises. The puppets of the various characters are cut out from fine leather in the right shape and size and their shadows are projected on a white screen.

Pava Koothu is usually performed during the annual *utsava* (festival) in *bhagavati* temples. It is believed that the goddess will be watching the performance right from the beginning till the end and will be pleased by it. This belief is based on a legend which is even today current among *Pava Koothu* performers and devotees. Long ago there lived an *asura* (demon) named *Darika*, who was a threat even to the gods and who also became an intolerable menace to *rishi*-s (poet, seer or sage) and men. To kill this *asura*, Lord *Shiva* created the goddess called *Bhadrakali* (fierce form of *bhagavati*) out of the *Kalakooda*¹ poison around his throat. *Bhadrakali* killed *Darika* in a prolonged battle. It was while *Bhadrakali* was engaged in this battle that *Rama* fought *Ravana* and killed him. Thus *Bhadrakali* was not able to witness *Rama*'s triumph over *Ravana*. She was unhappy because she had missed watching this event. That is why the story of the *Ramayana* was chosen for *Tolpava Koothu* and is performed in *Kali* temples. We can only say that *Tolpava Koothu* is a very ancient art; but we do not know the exact date of its origin. The performers of *Tolpava Koothu* usually belong to the *Vellalachetti*, *Nair* and the *Ganaka* castes.

The theme of *Tolpava Koothu* is the *Ramayana* story, extending from the birth of *Sri Rama* to his coronation. It is presented through twenty-one parts on twenty-one days. The story of the *Ramayana* is specially written in twenty-one parts for *Tolpava Koothu*. This work, written partly in verse and partly in-prose, is called *Adal pattu*. *Adal* means 'acting' and *pattu* means 'relating to'. The verse portion of *Adal pattu* is called *Koothu Kavikal*. The *Adal pattu*, as presented today includes a large number of verses from the *Kamba-Ramayana*, which is the *Ramayana* written in Tamil by the great Tamil poet, *Kambar*. But some of the verses of the *Kambar* have been modified to suit the special needs of *Pava Koothu* performance. The *Pava Koothu* artistes have also added their own verses wherever necessary to suit certain occasions or contexts. The verses thus added by the *Pava Koothu* artistes are mostly in Tamil. There is a mixture of Tamil and Sanskrit in a few verses. The verses and the story of the *Ramayana* were written on palm-leaves and these are carefully preserved in the houses of the puppeteers. To illustrate and interpret the meaning of the verses, the performers of *Tolpava Koothu* have from time to time added stories, episodes, explanations and dialogue. But these are not included in the palm-leaf scripts. They are orally transmitted by the teacher to the student. In the explanations and interpretations, each performer demonstrates his originality, depending on his gifts and scholarship. The explanations of the verses and the dialogue are in a language which is a mixture of Tamil and Malayalam.

Several scholars believe that the influence of *Kamba-Ramayana* on *Tolpava Koothu* must have begun about 350 years ago. At Puthur in Palghat lived a scholar named *Chinna Tampi Vadhyar*, belonging to the *Vellalachetti* caste. It is believed that

Chinna Tampi Vadhyar first incorporated verses from *Kamba-Ramayana* into the existing *Adal pattu*. One day *Chinna Tampi Vadhyar*, who was deeply learned in the *Ramayana*, went to a neighbouring *Brahmin's* (higher caste) house to listen to the recitation of *Ramayana*. But he was not admitted into that assembly of *Brahmins* because he belonged to a lower caste. The humiliated *Chinna Tampi* decided to present *Kamba-Ramayana* in such a way that people of all castes could have access to its beauty. He chose the medium of *Tolpava Koothu*. He changed the existing *Adal pattu* by introducing several verses from *Kamba-Ramayana*. *Chinna Tampi* was responsible for the great increase in the popularity of *Tolpava Koothu*. During the performance, the artistes offer explanations and interpretations of the verses as demanded by the context. Sometimes this commentary on a verse or a couplet lasts for hours. Furthermore, the puppeteer, when he relates a story, tends to digress, though with a show of relevance, and introduces topics of interest to the common people. For instance, in the first day's play there is the description of the attention received by the queens of *Dasharatha* during the period of pregnancy. At this point the puppeteer himself becomes an Ayurvedic practitioner, offering detailed instructions to be followed, right from conception to confinement. Similarly, the sixth day's story describes *Anasuya*, the wife of *Atri Maharshi* (a saint), relating to *Sita* the qualities of a chaste wife. Here the puppeteer reaches poetic heights as he describes the ideals of Indian womanhood. Thus, the story-teller is constantly looking for opportunities to digress into Ayurveda, astrology, architecture and allied topics.

Puppet-making

Deer-skin is used to make the puppets because it is believed that deer-skin has sacred and pure properties. When the skin has been cleaned and dried, the outline of the puppet is drawn on it. The next step is shaping the puppets through careful chiseling. It is their black shadow that should fall on the screen and so the natural thickness of deer-

skin is retained with care. The skin is carefully cut to ensure that the shapes, facial expressions and decorations of the puppets are accurately duplicated in their shadows. Tiny holes are punched in the leather to highlight the shadow, about a dozen chisels of different shapes and sizes are used for this delicate job.

A bamboo spill is fixed vertically along the whole length of the puppet, right in its centre. This is done to prevent the leather from wilting or swaying to the sides. About 130 puppets are in use for the entire presentation of the *Ramayana* story. To help identify the puppets, and to make them attractive, they are painted in artistic colours.

Each important character in the story is represented by puppets in three different postures: sitting, walking and fighting. Usually only one hand of the puppet is fixed in such a manner that it can be moved and it has both the movable joints to be found in that human limb. But the puppet which is shown fighting has both its hands movable. The reason is obvious: To hold the bow and arrow, to engage in a fist-fight, the puppet should make use of both hands. The puppets representing animals and birds are provided with different types of joints.

To depict natural scenes, for instance trees or a lake or a mountain or the sea, there are appropriately fashioned puppets. Similarly, there are puppets shaped to represent the elephant, the horse, the monkey, the peacock and other birds or animals. An important character, for instance *Sri Rama* in a walking posture, is usually 79 cm. long and 46 cm. broad. The dimensions of *Ravana* in the fighting posture are 80 cm. in length and 68 cm. in breadth. If we study the shapes and facial expressions of the puppets, we discover a close resemblance between them and the figures in the mural paintings and sculptures of ancient temples in Kerala. If it is stored carefully, a puppet can be used and preserved for a hundred years.

The Stage

Permanent stages for puppet shows have been constructed in the compound of various temples. They are called *Koothu madam* or playhouse and are so



Hanumán, Lakshmana, Maricha/Máricsa, Rávana



positioned that they face the image of the goddess in the temple because it is believed that she would be present to witness the performance. The dimensions of this structure, which is raised well above the ground level, covered on its three sides, and provided with a roofing, show some minor variations. The dimensions of the playhouse in Kavalappara Aryan Kavu Temple, which is famous for *Tolpava Koothu*, are 11 meters 43 cm in length, 3 meters 81 cm in width and 1 meter 53 cm in height.

There are in all 63 *Koothu madam*-s in Palghat and its suburbs. It is said that formerly these playhouses existed in at least hundred temples. The front of the stage is curtained off with a thin white cloth called *Ayapudava*. The lower half of this curtain is covered with black cloth to represent *Patala* or the nether world, while the white area stands for the earth and heaven.

A long and narrow wooden plank is fixed at a height of 1 meter 30 cm. behind the curtain and some distance away from it. This plank covers the whole length of the stage. The lights needed for the shadow play are placed on this plank which is called *Vilakkumadam*.

Illumination and Stage Arrangements

De-husked coconuts broken into two equal halves serve as lamps. These coconut halves are placed at equally spaced distances on a row on the *Vilakkumadam*. Coconut oil is poured into these halves and thick broad-based cotton wicks are placed inside them. Then they are lighted. Usually there are twenty-one such lamps in use. On special occasions, extra lighting effects are created by throwing *Telli* powder (made by drying and pounding the gum of a special tree found in Kerala) on to the flame of the lamps which then begin to blaze. Fire torches are also lit during some special scenes.

The front portion of the *Koothu madam* is usually decorated with tender coconut leaves and flower garlands. During the presentation of some important scenes, flower garlands also decorate the area behind the curtain. The stage-manager (*Madapulavar*) supervises the stage arrangements.

Musical Instruments and Sound Effects

The two usual accompanying instruments for *Pava Koothu* are the drum *Ezhupara* (which has a prepared jack-wood frame with the ends covered with calf-skin) and bell-metal cymbals. To enhance the dramatic effect, the *Chenda*, *Maddalam*, the gong, the pipe and the conch are also played on special occasions.

Manipulation of the Puppets

Since the puppets are to be presented over the whole length of the curtain (which is about twelve meters long), at least five artistes must oversee the work always. On some occasions, they have to run from one end of the curtain to the other, with the puppets in their hands. The three or four artistes entrusted with the singing of the verses and the delivery of the dialogue take up their positions behind those who manipulate the puppets. This arrangement is necessary because the play continues all through the night and it is too taxing for the same person to undertake both these activities for such a length of time.

The artiste, in charge of handling the puppets, holds it by grasping, with his one hand, the lower portion of the wooden splinter fixed to the puppet. Simultaneously he manipulates the hand of the puppet or the puppet itself with a stick held in his other hand. He also holds an anklet in his hand. When he manipulates a puppet, he also shakes the anklet producing synchronizing sounds. When a slaying or maiming of important characters is presented, a red liquid (made of turmeric water and some slaked lime) is thrown on the curtain to produce a realistic picture of blood

The Performance

Pava Koothu performances are conducted as part of the annual festival in temples or devotees pay for their presentation in fulfilment of a religious vow. In many temples, there is a puppet show on every single day of the *utsava*. It would take twenty-one days to play the *Ramayana* story in full. Abridged versions are presented on fourteen or even seven nights.

On the day in which the performance is to begin special *pooja*-s and offerings are made to the

goddess a little after sunset. Then a *Tookuvilakku* (an oil-lamp made of bronze with a chain attached for hanging it) is lighted from the oil lamp burning in front of the goddess' image and brought to the *Koothu madam*. It is hung in front of the *Koothu madam* to the accompaniment of instrumental music. The next step involves the hanging of a curtain in the *Koothu madam* in a ceremonial manner. This ritual is called *Koora iduka* (*Koora* means curtain and *iduka* means placing or setting). Then the stage is decorated.

By about nine o'clock at night a large crowd gathers in the compound of the temple to witness the show. The *Velichappadu* (the oracle of the goddess who blesses the gathering on her behalf and who communicates her orders to them), wearing a red silk scarf round his waist, anklets round his ankles and holding his sword in his hand, encircles the temple three times. Then he comes to the *Koothu madam* and blesses all the *Pava Koothu* artistes. In certain temples, this entry of the *Velichappadu* from the temple to the *Koothu madam* is an elaborate religious ceremony. For example, in the Payilur Temple (at Kollengode) there is more than a furlong between the temple and the *Koothu madam*. The *Velichappadu* is led from the temple to the *Koothu madam* in a colorful procession headed by three caparisoned elephants and accompanied by music and fireworks.

When these ritualistic ceremonies are over, the *Pava Koothu* performance begins. During the presentation of certain incidents in the story, devotees offer money, or coconuts, plantains, jaggery, flower garlands or other auspicious items to the artistes, as an offering for the deity in the temple to seek Her blessings for progeny, good harvests and auspicious marriages. An important type of offering is called *Nadakam*. Here, certain auspicious events in the story are celebrated by exhibiting a dance of *Devastri-s* (women of heaven). Now the puppeteer prays for the prosperity of the devotee who

had made the offerings, specifying his name and even the date of his birth.

After the twentieth-day play is over, concluding with the slaying of Ravana, the curtain is removed and sent for cleaning. The freshly washed curtain is again used for the next day's performance, namely, *Sri Rama Pattabhisheka* (The Coronation of Rama) which concludes the series. Now the curtain is removed and the *Madapulavar* cuts it into pieces which are distributed among the artistes. Convention demands that a curtain once used should not be used again. The season for puppet shows is from January to the end of May.

The villagers call the puppeteers *Pulavar-s* (scholars). They respect a puppeteer not just for his art; they also seek his advice on their problems. When a *Pava Koothu* troupe arrives for a programme in the temple, some of the well-to-do families in the area play host to them. In some temples, families undertake the responsibility of sponsoring the puppet show in the temple on each day. The artistes are thus the guests of that family till dusk when they proceed to the temple in a ceremonial procession. Today there are about fifty practicing artistes of *Pava Koothu* in Kerala. This art-form which was once confined to the temple as a votive offering is now welcomed outside the temples by the people of Kerala and other states of India.



Szita, Ráma herceg felesége



Ramachandra Pulavar és családja



Ramachandra Pulavar szarvasbőrből készült bábjaival

Sreedevi D.

BESZÉLGETÉS A TOLPAVA KOOTHURÓL RAMACHANDRA PULAVARRAL¹

Sreedevi*: *Kérem, adjon egy rövid történeti áttekintést a tolpava koothu eredetéről!*

Ramachandra Pulavar: A tolpava koothu avagy árnyjáték a világ legrégebbi művészeti formája. A világ kezdetén az első ember a napfényben állva felfedezte, hogy végtagjai mozdíthatóak, és elkezdett táncolni. A táncoló kezei, lábai által vetett árnyak vezettek az árnyjáték kialakulásához. A bábjátékok a vidéki kultúra és műveltség fejlesztésének alapvető forrásai voltak Ázsia és Európa országában egyaránt. Négy bábtypust különböztetünk meg – kesztyűs, marionett, pálcás és árnybáb –, melyek közül a legfontosabbak az árnybábok. Ezek a világon bárhol megtalálhatók. (Az ókorban is.) Elődeink, a Saiva Vellalansz közösség tagjai Siva² hívei voltak és egyben prédikátorok is. Kezdetben az árnyjátékok a helyi törzsfőnökökről és királyokról szóltak. Őseink prédikátorok is voltak, akik a vallási beszédeket tartották a templomokban. A legenda szerint az első tolpava koothut Káli istennő kérésére adták elő, aki egy hatalmas démonnal folytatott küzdelme miatt lemaradt a tízfejű démonkirály, Rávana³ és Ráma⁴ herceg összecsapásáról, amiről a csata után mindenki beszélt, az ő győzelmének hírért is elhalványítva. Ezt roppant módon sajnálta, és bánatát látva apja, Siva megígérte neki, ha Keralába teszi át a székhelyét, akkor

bábjáték formájában megnézheti az elmulasztott összecsapást. Az istennő engedelmeskedett Sivának és Keralában telepedett le. A tolpava koothu-játék egy tamil eposz, a *Kamba Rámájana* szövegére épül. Úgy tartják, hogy az eposzt maga Siva írta, aki egy Kamba nevű költő képében született újjá. Kamba a Csola palota udvari költője és egyben egy Kalingarajan nevű földbirtokos intézője volt. A király megparancsolta Kambának és költőtársának, Ottakuthunak, hogy jegyezzék le Ráma herceg történetét és adják elő neki egy hónap múlva, különben a fejüket veszi. Míg Ottakuthu lelkesen vetette bele magát az írásba, Kamba inkább a teheneket legeltette a birtokon. Bár folyton Rámáról szóló énekeket énekelt, egyet sem jegyzett le. Közelgett az előadás napja. Kamba a kitűzött nap előtti estén lefeküdt Szaraszvati⁵ istennő temploma előtt és elaludt. Másnap, mikor felkelt, kétségbeesetten felkiáltott: „Istenem, reggel van! Most mitévő legyek?” Ekkor meghallott egy hangot, amely a templomból jött feléje. „Én mindent leírtam, Kamba.” Maga Szaraszvati istennő szólt hozzá, és átnyújtott neki egy pálmalevelekre írt könyvet. Ez a Kamba Rámájana, mely 12126 slókából⁶ áll. Családom ősei Kambához hasonlóan a Siva híveit tömörítő Saiva Vellalansz közösséghez tartoztak, és mind kiváló prédikátorok voltak. A tolpava koothu

* Sreedevi D.: a Jawaharlal Nehru University PHD-hallgatója. Főbb érdeklődési területe: irodalmi és kritikai elmélet, vizuális és színházi kultúra. <https://www.sahapedia.org/tolpavakoothu>

1 Ramachandra Pulavar (1960) a dél-indiai Keralában működő tolpava koothu (tol: bőr, pava: figura, koothu: tánc vagy játék) elnevezésű, ötszáz éve működő tradicionális bábjáték legújabb kori művelője, az azonos nevű bábszínház vezetője és tanára. A színház elnevezése több változatban ismeretes: tolpava koothu, tholpava koothu, illetve egybeírva, tolpavakoothu, az angol átirás szerint pedig tholpavakoothu. Tamil nyelven játszanak. Tapasztalt játékos, előadó és tanár. 2016-ban megkapta a Sangeet Natak akadémiai díjat. (Magyar átirásban: Ramacsandra Pulavar)

2 Siva: a „pusztító”. A Trimurti, a hindu isteni szentháromság egyik alakja. Bikán lovagolva, négy karral ábrázolják.

3 Rávana: a gonosz szellemek tízfejű fejedelme.

4 Ráma vagy Rámacsandra: a holdhoz hasonló Ráma. Legendás hős, Visnu egyik megtestesülése.

5 Szaraszvati: Brahman felesége. A bölcsesség, a zene, az ékesszólás, a termékenység, a tudományok istennője. Az írás megalkotója. Brahman az aranytojásból született ősissten, maga a teremtő. Három fejjel, Sivával és Visnuval együtt ábrázolják.

6 Slóka (shloka): szanszkrit versforma. Két rímtelen időmértékes sorból álló versszak, soronként 16 szótaggal.

hagyománya a családom körében egy évszázadokkal ezelőtt élt ősmhöz, Csinna Tampi Pulavarhoz⁷ köthető, aki udvari költő volt és isteni sugallatra bábjátékkal előadható versekbe szedte a történetet. A Kamba Rámájana minden tíz slókjából kiválasztott hármat, így született meg a 3126 slókából álló szöveg. Ezt a kivonatot nevezik *Adalpattu pavakoothunak*⁸, amely a *Ramavataram* és a *Pattabhishekam* közötti történeteket foglalja magába. A bábjáték eredeti neve nem 'tolpava koothu' volt, hanem 'olapava koothu', mert a bábok olából, vagyis pálmafa-levélből készültek. A játékban egyaránt helyet kapott az irodalom, a zene, és a társadalom minden rétegének szórakozást tudott nyújtani. Nyelve a klasszikus tamil volt, melyet akkoriban mindenki értett. Régebben Palacka tartomány teljes területén játszották a tolpava koothut, sőt Trissur és Malpurram tartományok egyes részeinek 105 templomában is látható volt. Manapság decembertől június 10-ig, az éves fesztiválok részeként tartanak előadásokat, közel 87 Devi⁹ templomban.

– S: *Napjainkban hány éjszakán át tart egy előadás? Melyek a történet kiválasztásának kritériumai és ebben mennyire játszanak döntő szerepet az előadás helyszínéül szolgáló templomok?*

R. P.: Az előadások 7, 14 vagy 21 éjszakán át tartanak az adott templom anyagi helyzetétől függően. Egy tolpava koothu előadás lebonyolítása tekintélyes összeget igényel, hiszen a zenészek, a templomi órákulum (velichapaddu) és az előadást kísérő ünnepek mind pénzbe kerülnek. Ezen felül egyes templomok még *kalampattu* előadást is szerveznek. A kevésbé tehető templomokban 7 éjszakás előadásokat tartanak. Ezek *Szetubadhan* történetével kezdődnek és a hetedik éjszakán, *Pattabhishekam* történetével érnek véget. A jobb

módú templomok már 14 éjszakás előadásokat tudnak szervezni, melyek Pancsavati történetével kezdődnek. A 21 éjszakás előadást csak az igazán tehető templomok engedhetik meg maguknak, melynek során a teljes történet, mind a 3126 slóka elhangzik. A mi templomunk, az Ajrankavu minden évben 21 éjszakás előadásokat szervez, és társulatunk, a Kavalappara (vagy Koonathara) minden évben fellép.

A következő társulatok játszanak tolpava koothu előadást: Mathoor, Puthoor, Kavalappara és Kuthanoor. Nemrég néhányan elhagyták társulatunkat és új együttest alapítottak Palappuram néven. Az előadásokat pulavarnak hívják, ami tudóst jelent. Egykor fontos szerepet töltöttek be a falusi emberek intellektuális fejlődésében.

– S: *Tehát az előadni kívánt történeteket nem a társulat választja meg, hanem a templomok anyagi helyzete dönti el?*

R. P.: Igen, teljes mértékben. Az embereknek napjainkban ugyan van pénzük, de nincs szellemi-lelki békéjük. Ezért készek arra, hogy szponzorálják a templomi játékokat abban a hitben, hogy az istennőnek tett felajánlások békét és sikert hoznak nekik. Amikor a templomi szentélyben imádkozunk, akkor minden gondolatunkat egy bizonyos istenre-istennőre irányítjuk. Azonban a *koothumaadamban*, vagyis a színházban, egyszerre négy-öt istenség is jelen van: Ganesha¹⁰, Ráma, Sita vagy Lakshmi, és az istennőt jelképező lámpa. A templomban a pap mantrákat¹¹ mormol, a pulavar viszont énekel és a Rámájana történeteiből mesél, hogy az istennő kedvére tegyen. Az istennőt szimbolizáló lámpát az előadás után hosszan égve hagyják. Az öregek szerint ugyanis az előadást követően az istennő a színházban marad, és újra meg újra elmondja az ott hallott történeteket.

7 A pulavar ótamil nyelven költőt jelent. Rendszerint az uralkodó köréhez tartozó, köztiszteltben álló személyiség, tudósnak volt.

8 Adal: előadni, pattu: kapcsolat, pava: báb, baba, koothu: játék

9 Devi (szanszkrit): istennő

10 Ganes vagy Ganesa, más néven Ganapathi: a hinduista Panteon elefántfejű istene, aki szerencsét hoz az embereknek. Siva és Parvati fia.

11 Mantra: ige, később varázsigé; szanszkrit irodalmi fogalom. A védikus szanszkrit korszakban így nevezték a három fő Veda-gyűjtemény himnuszait, áldozati énekeit.



Jelenet az indiai előadásból



Ráma herceg célba veszi Máricsát (Marichát) az aranyzarvas alakjában



Ráma herceg harca a démonkirállyal, Rávanával



Ráma és Szíta

– S: *Van arra példa, hogy egy társulat egy bizonyos történetre specializálódik?*

R. P.: Amint említettem, minden a Rámájánán alapszik. Előfordult már, hogy az előadás bizonyos részéhez vendégjátékost hívtunk egy másik társulattól. Például, ha úgy döntenénk, hogy ma este a Garuda-puthut fogjuk játszani, akkor meghívnánk Prabha-kara Pulavart, aki közismerten kiváló narrátora ennek a történetnek. Az ő ellensúlyozására meghívunk egy hasonlóan jó képességű pulavart egy másik társulattól. Ez a két kiváló előadó egészen a színpadra lépés pillanatáig nem tud egymásról.

– S: *Miként lehet különbséget tenni a különböző társulatok között?*

R. P.: Az *Adal Pattu* a Rámájánából kiválasztott történeteken alapszik, de minden társulat hozzátesz valamit a saját stílusából, előadásmódjából. Itt van például Vidusaka¹² karaktere. Ez a karakter a *Kamba Rámájánában* egyáltalán nem szerepel, az árnyjátékokban viszont igen – legfőbb feladata a közönség szórakoztatása, elgondolkodtatása. Megjegyzéseket fűz az elbeszélésekhez, kritikus kérdéseket vet fel előadás közben. Vidusaka a Rávana királyi udvar kiemelkedő tagja. Megvan az a kiváltsága, hogy szabadon beléphet bárhova, hangot adhat véleményének, mindenre megjegyzéseket tehet, és mindenből bolondot csinálhat. Az árnyjátékban Kudakkaran néven szerepel. Léteztek olyan előadók, akik rendkívül jártasak voltak egy adott témában, történetben és annak előadásában. Ilyen volt az apám, Krisnakutti Pulavar is, aki jártas volt a filozófiában, a védákban¹³, a sásztrákban¹⁴ és a színpadon magabiztosan tudott kiállni bárkivel szemben.

– S: *Korábban már beszéltünk az édesapjáról. Mondana pár szót arról, hogy ő mivel járult hozzá a tolpava koothuhoz?*

R. P.: Szerencsés módon gyerekkoromban számos helyre elutazhattam apámmal. Régen a tolpava

koothut csak templomokban adták elő, szertartásként. Csupán nyolcéves voltam, amikor 1968-ban Trivandrumban, a Malajalam világkonferencián apám társulata elsőként adta elő ezt az árnyjátékot a templom falain kívül, amiért aztán rengeteg kritika érte. De apám rajongott az ötletért, hogy ezt a játékot nyilvános, közösségi helyekre vigye, egyre népszerűbbé tegye. Akkoriban komoly hiány volt a bábjátékosokból, ezért nagyobb hangsúlyt fektettek a szövegre, a recitálásra. Apám viszont úgy gondolta, hogy a tolpava koothu akkor tud egyre népszerűbb lenni, ha inkább a bábok mozgására helyezi a hangsúlyt. Ennek megfelelően választotta ki a történeteket is. Társulatunk 1979-ben Venu Gopalan vezetésével részt vett a Szovjetunióban megrendezett nemzetközi bábfesztiválon. Ott használtunk először tradicionális olajlámpásokat. Ezt követően számos lehetőségünk nyílt nyilvános helyeken fellépni. Venu Gopalan, aki a Delhiben lévő Nemzeti Drámaisiskolában tanított, és meghatározó szerepet játszott ennek az egyedülálló művészeti formának a felvirágoztatásában, kezdetektől fogva támogatta társulatunkat

– S: *A bábok stílusa vagy az előadás struktúrája megváltozott-e bármilyen módon, amikor nyilvános helyen, a templomon kívül kezdtek játszani?*

R. P.: Az indiai államok többségében színes bábokat használnak, de Keralában és Orisszában fekete-fehér figurákkal játszanak. A bábok eredetileg szarvasbőrből készültek, mert a templomi használatban csak ez volt engedélyezett. Napjainkban a templomon kívüli játékban azonban – a szarvasvadászati tilalom következményeként – a bábok bivaly- és kecskebőrből készülnek. A Kavalappara társulat természetesen növényi színezékeket használ a bábok festésére. Főként pirosat és sárgát, követve a faliképeken és a Katakaliban jellemző mintákat. Ez a színezés azonban nem látható a bőr vastagsága

12 Vidusaka az indiai bábjáték hagyományos bohócfigurája. Púpos, kopasz törpe nagy orral. Alakja már a szanszkrit drámairodalomban is megtalálható. Májig vitatt, hogy az élőszínházban vagy a bábművészetben jelent-e meg előbb.

13 Védá – jelentése tudás; az Indiát meghódító áriják vallásos irodalma. Négy fő gyűjteménye van: Rigvéda, Jadszuvéda, Számvavéda és Atharvavéda.

14 Sásztra (shastra): szanszkrit irodalmi műfaj, egyes tudományágak tanításainak összefüggő kifejtése. A legrégebb sásztrák az i.e. utolsó századokban keletkeztek.

miatt. A Palappuram társulat szintén színes bábkokkal játszik.

– S.: *Beszéltünk a bábok színéről. Mesélne nekünk a stílusukról és a készítés menetéről?*

R. P.: Régen a pulavarok nem érhetek hozzá a báb-készítésnél használt állati bőrokhöz. Ezért a bőrök kikészítését az alacsonyabb kasztbéliek végezték.

– S.: *A Padajanihoz hasonlóan (mely egy maszkban előadott rituális tánc) léteztek a bőrkikészítésére specializálódott kasztok?*

R. P.: A bőrkikészítés az alacsonyabb kasztok – mint például a Karuvan vagy az Aasari – feladata volt. A nagyapám idejében a kész bőrt szentelt vízzel megspricelték, s csak aztán kezdetett el a pulavar dolgozni vele. A bábok ruházatának díszességét rangjuk határozza meg (csak a királyok által viselt öltözet a *veeralipattu*). Az egyes karakterek ruháját díszítő minták is specifikusak és minden mintának van neve. A bábokon megfigyelhető a klasszikus táncokból ismert kéztartás, az úgynevezett mudra. Akár Ráma, akár Rávana figuráját nézzük, a kéztartás ugyanaz: a csin mudra (hüvelyk és mutatóujj végeinek összeérintése, többi ujj egyenes, legyezőszerűen szétnyílik). Ez a kéztartás a Rámájana üzenetét hordozza: béke legyen mindenkivel. Egy báb elkészítése és festése közel egy hónapot vesz igénybe. A szemeket csak a legvégén rajzolják meg, mert úgy hiszik, ezzel életre kel a báb. Az elkészült bábót megszentelik a templomból hozott szentelt vízzel és ezzel készen áll a színpadra lépésre. A társulatok többségében még ma is használnak régi szarvasbőr bábokat, de sajnos nagy részük tönkrement az évek során. Sérült bábokkal viszont nem játszanak, mert úgy tartják, azok nem alkalmasak az istennő kegyelmének elnyeréséhez. Ezeket a bábokat hagyományosan a folyó vizére teszik és hagyják elúszni. Hogy ezt elkerülhessük és a sérült bábokat biztonságban meg tudjuk őrizni, szeretnénk egy múzeumot létesíteni.

– S.: *A bábjait itt, a házában készíti?*

R. P.: Apám idejében a közelben lévő ősi, családi házában készítettük a bábokat. Leghőbb vágya az volt,

hogy az egész világon népszerűsítse a tolpava koothut. Sajnos azonban nem tudta beteljesíteni ezt a vágyát. 2000-ben bekövetkezett halála után felmondtam addigi munkahelyemen és azóta azon munkálkodom, hogy valóra váltsam apám álmát. Saját házámban van egy 50 fő befogadására alkalmas kis színházam. Ezzel lehetővé váltak a mindennapos előadások és így az előadók nem csak a fesztiválok idején, hanem egész évben játszhatnak. Az indiai államok közül egyébként csak Kerala-ban van állandóan működő bábszínház. Körülbelül 15 tanítványom van. A társulatomban fellépnek velem a fiaim, de a lányom is tanulta a tolpava koothut. Ő és a feleségem is szoktak játszani velem nyilvános helyeken.

– S.: *A Rámájánán kívül a repertoárban megjelennek új történetek is. Mondana valamit ezekről a kortárs mesékről?*

R. P.: A Kendra Sangeeta Nataka Akadémia minden évben normatív támogatást biztosít új szövegkönyvek megírására. Ennek felhasználásával készült el a Gandhi életének főbb eseményein alapuló előadásunk is. Az ötlet még apámtól származik, de ő sajnos nem tudta megvalósítani. Készítettünk Jézus életéről szóló előadást, bemutattunk *Pancsatantra*¹⁵-történeteket, és feldolgoztunk olyan társadalmi problémákat, mint az AIDS vagy az erdőirtás. Most éppen Shakespeare darabjain dolgozunk. Mindig a felmerülő igényeknek megfelelően választjuk ki a történeteket, és a modern technikát is megpróbáljuk bevonni előadásainkba. Így a művészek megélhetése egész évben biztosított.

– S.: *A közönség minden bizonnyal megváltozott, mióta a játékokat kihozták a templom falai közül...*

R. P.: A templomi művészeti formák és rituálék jelentős mértékben vesztek közönségükből a televízió és egyéb médiák terjedésével. Kerala-ban Trissur, Palakkad és Malapuram körzetek a tolpava koothu kulcsfontosságú helyei. A Padajani (tradicionális tánc és rituális művészeti forma Kerala középső részén) Tiruvánantapuramban¹⁶ és környékén a legelterjed-

15 Pancsatantra („ötös tankönyv”): szanszkrit nyelvű állatmese-gyűjtemény a 2.-3. századból. A történetek erkölcsstana a macchiavellista államvezetés politikájának felel meg: nem a becsületes, hanem az okos cselekedet vezet célhoz; az eszes boldogul, a hiszékeny ostoba pórul jár. De a mesék mégsem cinikusak, csupán a józan életfelfogást képviselik.

16 Tiruvánantapuram Kerala székhelye.

tebb, míg a Thejjamthara (3 napos kultikus játék, istentisztelet) a Malabár part északi részén. Ezek a művészeti formák mind a Rámájánából merítenek inspirációt és Káli istennőhöz szólnak. A tradicionális tolpava koothu-játék megkívánja a közönségtől, hogy egész éjszaka a templomban ülve hallgassák az előadást. Ezt azonban nem teszik lehetővé a megváltozott körülmények. A többgenerációs családmódel felbomlása, a növekvő munkaórák száma oda vezetett, hogy az emberek este inkább otthonaikban, tévéjük előtt pihennek. A közönség csökkenésének másik oka a bábjátékosok alacsony száma. Egy teljes, 21 napos előadáshoz 180-200 bábra és megközelítőleg 40 bábjátékosra van szükség. Régen egy előadás egy egész társulatot igényelt, ma viszont támogatás híján csak két játékost tudnak alkalmazni egy előadás során. Így nincs elegendő ember a bábok mozgatásához, vagyis az előadások alatt a bábok mozdulatlanok maradnak, az előadók pedig csak mechanikusan recitálják a szöveget. Természetesen egy ilyen előadás nem vonzza az érdeklődőket. Ezen úgy próbáltunk változtatni, hogy az előadások hosszát egy órára rövidítettük le és modern, kortárs történeteket játszottunk mozgékony bábok (madár, különféle állatok) segítségével.

– S.: *Nők nem léphetnek fel a koothumaadamokban, és női karaktereket sem játszhatnak. Mit gondol erről?*

R. P.: A papok a templomok szentélyeiben tartják szertartásaikat, hogy az istenek kegyeit elnyerjék. Mi ugyanezt tesszük a *koothumaadam*ban, vagyis a színházban, amelynek megvan ugyanaz a szentsége, mint a templomi szentélynek. Mivel nők nem léphetnek a szentélybe, így a *koothumaadam*ban sem játszhatnak. Az én álláspontom az, hogy ha a *koothumaadam*ban nem is, de nyilvános helyeken lehetőséget kéne adni a nőknek arra, hogy a Rámájana női karaktereit eljátszhassák. Sok kritika ér amiatt, hogy a feleségem és a lányom, Rajita is játszik velem nyilvános helyeken. Két *koothumaadam*ból is kitiltottak ezért.

Állami támogatással minden évben rendezünk tolpava koothu-táborot, amit meghírdetünk az újságokban. De még így is nehéz férfi jelentkezőket

boborozni. Ugyanakkor nők szép számmal – különösen fiatal anyukák – jelentkeznek a felhívásra. Természetesen az állam által nyújtott jövedelmezés vonzza őket leginkább, de miután a gyerekeket kivetették az iskolánál, jönnek és tanulnak. Elsősorban a bábképzés érdekli őket és az, hogyan tudnának ebből megélni, vajon felléphetnek-e valaha egy színházban. Hogyan mondhatnék nemet annak, aki tanulni akar?

– S.: *Említette, hogy a tolpavakoothu táborba jelentkezők állami támogatásban részesülnek. Vannak tehát olyan, más közösségekből, kasztokból származó művészek, akik szeretnék elsajátítani a tolpava koothut?*

R. P.: Más közösségekből, alacsonyabb kasztokból is jönnek érdeklődők. Viszont csak a magasabb kasztbéli emberek számára engedélyezett a színházi szereplés. Volt egyszer egy Ponnumani Pulavar nevű ember, aki az Ezhava kaszthoz tartozott. Ő a *koothumaadam* falain kívül állva hallgatta és megtanulta az *Adalpattu* teljes szövegét. Amikor apám ezt megtudta, bevette a társulatába, és megengedte, hogy vele játsszon.

– S.: *Az új generációk is érdeklődnek az árnyjáték iránt?*

R. P.: A fiatalabb generáció is érdeklődik, de őket inkább a bábképzés vonzza, nem annyira az árnyjáték elsajátítása. Az elkészített bábokat fali dísznek, lámpaernyőnek vagy kulcstartónak adják el és jól keresnek vele. Az a helyzet, hogy manapság a bábok árusításával többet lehet keresni, mint az előadásokkal. Az így megkeresett pénzt viszont a színházra és az előadások megvalósítására lehet fordítani.

– S.: *Tehát miközben a bábképzésre és az értékesítésre egyre nagyobb figyelem irányul, úgy érzi, hogy a színház iránti érdeklődés csökken, a tolpavakoothu veszít az értékéből?*

R. P.: Dharmavaramban, Andhra Pradesh államban, körülbelül 450 bábos van, akik bábképzésből és előadásból élnek. Kora reggeltől csak ezzel foglalkoznak, beleértve a nőket is. Félek, hogy ez veszélyt jelent az árnyjáték jövőjére. Ezért a tanítványaimnak mindig elmondom, hogy a templomi játékokat soha ne hagyják el, hiszen minden a Devi templomokban

kezdődött. Hiszem, hogy míg Ráma neve él, addig ez a művészeti forma is élni fog. Gondot jelent, hogy az egykor 10 órára nyúló templomi előadások mára öt órára rövidültek. Így sok tudás elvesz, hiszen csak egy rövidített változat szövege, játékmódja hagyományozódik az új generációra. Apám tudásának én is már csak a 40%-át örököltem.

A másik probléma a rossz időzítés. A tolpava koothu-előadások hagyományosan este 11 órakerkezdődnek és hajnali fél négyig tartanak. Az éjszaka négy szakaszra, úgynevezett *jamára*¹⁷ van felosztva. Az első a *szandajama*¹⁸, amely este 6-tól 9-ig tart. Ezt követi a *manushajama*¹⁹ 9-től 11 óráig. A harmadik jama a tolpava koothu, az istenek és istennők ideje éjfél-től hajnali fél négyig. Végül a *Szarasvatijama* következik reggel hatig. Ezen próbálunk változtatni, szem előtt tartva a tradíciót. Már két templomban sikerült elérnünk változást, ami azt jelenti, hogy az énekekkel, zenével, mozgó bábokkal tarkított előadások este 6 vagy 7 órakerkezdődnek és 11-12 között végződnek. Ennek köszönhetően határozott növekedés figyelhető meg a nézőszámban.

– S.: *Mit tesznek a kutatók, a bábjáték külföldi követői, vagy éppen hogyan hat a kormány pénzügyi segítségével abban, hogy ezt a bábművészeti formát segítsék?*

R. P.: A tolpava koothut Keralában nem becsülik. Lenézik, és azt gondolják, hogy gyerekeknek való. Ugyanakkor India más részein és világszerte is elismerik, amit csinálunk: közel 40 országban játszottam már tolpava koothut. Indiában a tradicionális művészeti formáknak nincs helyük, nincs szervezetük, amely összefogná és támogatná őket. Társulatom az UNIMA tagja, de valójában Indiában kéne lennie a bábkozás központjának, hiszen innen ered. A bábjáték Indiából terjed el más országokba, mint például Oroszországba, Kínába, Balira és Sziámbra. A bábjátékokat India-szerte maráti nyelven játsszák. Ennek egyik lehetséges magyarázata az, hogy Maharásztrát tartják a bábkozás bölcsőjének. Feltehetően az ország

más részeibe elvándorló maráti-játékosok magukkal vitték és ezáltal terjesztették művészetüket. Így háttal volt a helyi művészekre, akik azonban a játék stílusát és a szövegét is saját környezetükhöz, a helyi ízléshez igazították.

Erre jó példa Andhra vagy Karnataka, ahol ugyan maráti nyelven játszanak, de a bábok teljesen különböznek a hagyományos maráti báboktól. Még az első, 1913-ban forgatott indiai filmre is nagy háttal volt a maráti bábjáték.

– S.: *Tudna beszélni a tanítási módszerről és a narráció technikájáról?*

R. P.: Régen tradicionális módon tanulták a művészeteket. Akkor még erős volt a guru – szisja (mester–tanítvány) kapcsolat. Az oktatás azzal kezdődött, hogy a szisja egyfajta adományt, ajándékot adott a mesternek. Ez a *dakshina*, ami nem más, mint pálmalevélre helyezett bételdió. Még most is ezzel a szertartással kérünk áldást a művészetekre. Az órák hajnali négy körül kezdődtek. Minden nap 4-5 éneket kellett megtanulnunk kívülről, szó szerint, különben nem kaptunk enni. Úgy tartják, hogy miután leírtunk egy éneket, legalább négyszázszor kell elmondanunk, mert csak így leszünk képesek arra, hogy bármikor előhívjuk emlékezetünkéből a szövegét. Egy négysoros éneket nemcsak az elejétől a végéig kellett tudni, hanem fordítva is, vagyis el kellett tudni mondani az utolsó sorral kezdve is. A tanítványok földre terített szőnyegekben ültek, akkoriban a padlót vastag réteg tehéntrágyával borították. 3126 éneket kellett megtanulnunk, amikhez hozzájötték még a mögöttes tartalmak, magyarázatok és az étellel kapcsolatos dolgok. Ahhoz, hogy valaki felléphessen a koothumaadamban, legalább öt évet kell tanulással töltenie. A tanulóévek nagyon kemények, ha csak egy napot is hiányzik valaki, nehezen éri utol a többieket. Ezen felül gyakorlatot kell szerezni a színházi fellépésben. Ezt nevezzük *madaparikajam*nak. A koothumaadamban a kezdőknek nem engedélyezték a recitálást. Erről jut

17 Jama: az alvilág istene, a holtak bírója, Jami ikertestvére, a napisten fia. A hinduizmusban és a buddhizmusban egyaránt megtalálható.

18 Szandajama: az alkony ideje

19 Manushajama: az ember ideje

Ramachandra Pulavar

eszembe, hogy régen a művészek nem ültek le az előadás alatt. Viszont egy egész éjszakás előadást csak úgy bírtak ki, hogy a mennyezetről lelógó hosszú kötelekbe kapaszkodtak. Akkoriban nem volt mikrofon, mégis mérföldekre elhallatszott a pulavarak éneke. A koothumaadam zsúfolva volt emberekkel. Elöl a király ült, mögötte a közönség a kaszthierarchia szerint ültetve. Az alacsonyabb kasztbéliek nem léphettek be a koothumaadamba. Ők a falakon kívül, síri csendben, nagy távolságból hallgatták az előadást (a koothumaadam 42 láb hosszú, 6 láb magas, 18 láb széles épület). A tanulók csendben figyelték mesterük előadását és közben jegyzeteltek. Amikor kellő tapasztalatra tettek szert és hivatásos előadóvá váltak, akkor a király pulavarrá avatta őket. Manapság minden előadó pulavarnak mondja magát, pedig a fiatalabb generáció csak felolvassa a szöveget, de nem is ismerik a szavak mögöttes tartalmát.

– S.: *Kérem, mondjon pár szót a narrálás technikájáról!*

R. P.: A tolpava koothu ütőhangszeres zenével kísért felvonulással kezdődik. A támogatók az orákulum, az előadók és a falu lakóinak kíséretében először körüljárják a templomot, majd a koothumaadam felé veszik az irányt. Azt is megkerülik egyszer, aztán rizst és áldást szórnak az előadókra. Ez a szokás a *koothumaadam kottikajarukka*. Az olajlámpások meggyújtása előtt felhangzik egy speciális ének, a *kalarikintu*. Ezt nem a bábjátékosok adják elő, hanem egy ütősbökből álló zenekar. Ezt követi a könyörgés Ganesához. Az éneket ütősbökből kísérik. Régen a koothumaadamokban zenéltek, de idővel kikopott ez a szokás. Én visszahoztam a zenét a koothumaadamokba. Eredetileg tradicionális népzeneire épültek az énekek, de én változtattam rajta. Mivel régen az énekek apáról fiúra szálltak és nem



volt lehetőség a rögzítésükre, így igazán senki sem tudja hogyan szóltak eredetileg. Én a dallamok megkomponálásakor a népzenei vegyítettem egyfajta klasszikus zenével, így az énekek könnyebben érthetőek a közönség számára. A történet elbeszélésében különféle érzelmek jelennek meg. Például van egy jelenet, amelyben Ráma Varuna istenhez imádkozik, hogy segítsen neki átkelni a tengeren. Ez az ének egy könyörgés, amit négy, de akár negyven órán keresztül is képes egy pulavar recitálni. Nos, ez a pulavar igaz tudása. Aztán van benne humor is. Ez nincs az eredeti Kamba Rámájában, elődeink tették az előadásba. Például, amikor Rávana Hanumánt úgy szólítja, hogy „Edakuranga²⁰...”. Erre Hanumán úgy vág vissza, hogy mondandóját tele rakja *da* végű vagy kezdetű szavakkal. Megtalálható még a bánat, a szomorúság és a sringara, vagyis a szerelem, a szeretet. Például, amikor Rávana felkeresi a foglyul ejtett Sítát.

– S.: *Köszönöm a beszélgetést.*

*Fordította: Köhidiné Magyar Mietta
A lábjegyzeteket írta: Balogh Géza*

Irodalom: <https://www.sahapedia.org/conversation-ramachandra-ulavar#sthash.wNVElae5.dpuf>
Sahapedia: az indiai kulturális örökségek online portálja

20 Eda: a fiatal ember megszólítása. Kuranga: számár. A jelentése tehát „számár úrfi”.



Krishna Kutty
Ramachandra Pulavar



Bali és Hanumán alakja

Sreedevi D.

TALKING ABOUT THOLPAVAKOOTHU RAMACHANDRA PULAVAR

Leading tolpavakoothu artist, Ramachandra Pulavar, speaks about the origins of the art form and the challenges it faces at present (Palakkad, October 14, 2015)

Sreedevi: *Could you talk briefly about the history and background of tolpavakoothu?*

Ramachandra Pulavar: Tolpavakoothu or shadow puppetry is the oldest art form in the world. In the early days of the earth, in the sunlight, the first human discovered the mobility of his limbs and it led to dance. The shadows thrown by their moving limbs led to the beginnings of shadow puppetry. In Asian and European countries, puppet plays were a source of intellectual stimulation for villagers. There are four different kinds of puppets—glove puppets, string puppets, rod puppets and shadow puppets. Of these, shadow puppetry is the most prominent. It can be found in any corner of the world. In ancient times, our ancestors, our community, the Saiva Vellalans, were devotees of Lord Siva, and were preachers. In the beginning the stories told in tolpavakoothu were those of local chieftains and kings.

As I said, our ancestors were preachers too. They conducted religious discourses in temples. I will tell you about the myth behind it. Goddess Kali slew the powerful *asura* (demon) at the end of a fierce war. Ravana was killed by Rama at the same time. Kali cut off the head of the *asura* and roamed the land carrying it. Kali was hurt that everyone was so taken up with Rama killing Ravana that no one noticed her victory. She regretted that she couldn't get to see the intense battle that everyone was talking about. So she went to her father, Lord Siva, and spoke of how she missed the battle that everyone was talking about. Siva then asked her to go and reside in the sacred place called Supparakam that later became Kerala. He also as-

ked her to bless those who served her well and she would be able to watch a puppet play on the Rama-Ravana battle. The goddess obeyed Siva and came to reside in Kerala.

It is believed that *Kamba Ramayana* was written by Siva himself. He took birth as Kamban. Kamban was the royal poet in the Chola palace. He was the farm guard of a landlord called Kalingarayan in the Chola country. Now the king ordered Kamban and a poet called Ottakuthu to write down the story of Ramayana and present it before him in a month's time, otherwise, they would be beheaded. Ottakuthu finished writing the *Ramayana* while Kamban grazed the cattle at the farm. He kept singing the story of the *Ramayana* but he never got down to writing it out. Soon the day came to present it before the king. In those days there would be a temple on the farms of all landlords. So on the eve of the crucial day Kamban lay down in the field in front of the temple of Goddess Saraswati and fell asleep. When the sun rose, he got up, and exclaimed, "*Neram mudinjitallo ammal!*" (Amma, It is morning!) What would he do now? He would soon lose his head. Just then he heard a voice from within the temple. '*Ezhuti mudinjithe Kamba*' (I have finished writing, Kamba). It was Goddess Saraswati herself and she presented the palm-leaf script to Kamban. This is the *Kamba Ramayana*. It has 12,126 *slokas*.

Centuries ago, our ancestor, Chinna Thampi Pulavar, belonging to the Saiva Vellala community, the same one Kamban belonged to, had a divine call to prepare verses for a puppet play. He was a court poet. We belong to his community, the Saiva Vellala. He selected three out of every ten *slokas* from the *Kamba Ramayana* and prepared the text for puppet play. About 3,126 *slokas*. From *Ramavataram* to *Pattabhishekam*. That is the text, *Adal pattu pavakoothu*. Adal means to act. Pattu means relating to. It was not 'tol pavakoothu' in those days. It

was *ola* pavakoothu. The puppets were made of *ola*, the leaves of palm trees. It had literature and music and entertained everyone from rich to poor, from upper class to lower class. The language is *chenthamizhu* (classical Tamil) easily understood by the people in those times. Earlier *tolpavakoothu* was performed in the whole of Palakkad district and in parts of Trissur and Malappuram districts in about 105 temples. Now it is being performed in about 87 Devi temples in the months from December till 10th June as part of the annual festival.

– S.: *So for how many nights does a performance last at a time? What is the criterion of selecting the story? Is the temple where it is going to be performed a deciding factor?*

R. P.: The performance is spread over a duration of seven, fourteen or twenty one nights depending on the resources of the temple. In temples that are not well off financially, *pavakoothu* is performed for seven consecutive nights. That is because the *devi* wishes to see the Rama–Ravana battle. So the narration starts with the story of *Setubandhan* and finishes with *Pattabhishekam* on the seventh day. To arrange a *tolpavakoothu* performance it requires a substantial amount of money. Because there is musical accompaniment, there will have to be festivities, then the *velichapadu* (temple oracle)... Some temples even organize a *kalampattu* performance. If the temple is moderately well off, the performance for 14 nights is arranged starting with *Panchavati*. Then there is the 21-night performance organized by wealthy temples.

If it is seven days, the story begins from *Yudhakanda: Sethu bandhanam, Pradhama yudham, Kumbhakarnamoksham, Athikayamoksham, Indrajitmoksham, Ravanamoksham and Pattabhishekam*. For 14 days, the story will start from *Panchavati, Bali-Sugreevayudham, Sitapaharanam and Yudhakandam*. Twenty-one days' performance will start from *Ramaavataram to Pattabhishekam*. Our temple, *Aryan-kavu* organizes 21 days of *koothu* every year. Our troupe, *Kavalappara troupe* (or *Koonathara troupe*), performs there every year. The other major troupes were *Mathoor, Puthoor, Kavalappara and Kuthanoor*. Recently a group left our troupe and formed another

troupe, *Palappuram troupe*. The performers are called *Pulavars*. The word *Pulavar* means scholar. *Pulavars* played a big part in the intellectual development of village folk in those days.

– S.: *The stories are not decided by the troupes, but by how much the temple can afford, right?*

R.P.: Yes, as I said earlier, it depends upon the financial capacities of the temple. People have money now, but they don't have mental peace. So they are ready to sponsor a *tolpavakoothu* performance in the temple in the belief that such an offering to the goddess will bring them peace and prosperity. When we pray before the *sanctorum* in the temple all our concentration is directed towards a particular god or goddess. But in a *koothumaadam* there is the presence of Lord *Ganesha, Rama, Sita or Lakshmi* and the lamp symbolizing the goddess. So four or five gods are invoked at once. The priest chants mantras inside the *sanctorum* while the *Pulavar* sings and narrates the *Ramayana* to please the goddess. The lamp is left burning in the *koothumaadam* long after the performance is over. Our elders say that *Devi* remains in the *maadam* and recites the stories that she heard to herself.

– S.: *Does any group specialise in any particular story?*

R.P.: As I said earlier, this is based on the *Ramayana*. Sometimes for a particular section we call artists from other troupes to perform. For instance, suppose we are going to perform *Garadupathu* tonight. So we decide to bring in someone like *Prabhakara Pulavar* since he is skilled in its narration. To counter him we bring in another equally good scholar from another troupe. The two debaters wouldn't know who their opponent is till they go on stage.

– S.: *How do you differentiate between the groups?*

R.P.: Our text, *Adal Pattu* is a selection of verse from the *Ramayana*. Each troupe adds its own interpretation of the verses. Then there is the presence of *Vidushakan* in puppet plays too. This character is not found in the *Kamba Ramayana*. *Vidushakan's* main purpose is to entertain the audience as well as to make them think. He comments on the narrative and interjects with critical questions. He is a prominent member of *Ravana's* royal court and has the freedom to enter everywhere, even in *Ravana's*

Jelenetek
a tolpavakoothu-
előadásokból



A hadba vonuló Ráma
herceg szövetségesei
elefántháton



Rávana, a démonkirály

marital chamber, express his opinion, and make fun of or criticise anyone. Vidushakan is called Kudakkaran in the puppet play. There were performers who were skilled in a particular subject or story and its interpretation. My father, Krishnankutti Pulavar, was a scholar in philosophy, *Tharkkam*, the Vedas, Sastras etc. and could confidently face anyone on stage.

– S.: *You were talking about your father earlier. Could you talk about his contributions to this art form?*

R.P.: As a child I had the good fortune to travel with him to various places. In 1968 his troupe performed for the first time outside temples at the World Malayalam Conference in Trivandrum. I was eight years old then. After that, in 1972, at Smt. Kamaladevi Chattopadhyay's initiative his troupe performed in Delhi. She played a significant role in the revival of this form. We went to Russia in 1979 to participate in an international puppetry festival. There we performed using oil lamps, sticking to the tradition. After that we got a chance to stage many public performances. Venu. G supported us greatly. In fact, Kamaladevi asked him to lead the troupe when it went to Russia for the first time. He was then teaching at National School of Drama in Delhi. He played a significant role in the revival of the art form.

Before that *tolpavakoothu* was performed only in temples as a ritual. So when our group performed outside there was a lot of criticism. Everybody criticised my father. But he welcomed the idea of performing in public spaces as it made the art more popular. During his time, the performance suffered as there was a shortage of performers to manipulate the puppets. So the emphasis was more on the recital or *koothu*. In order to make it more popular he emphasised the movement of puppets. Stories were selected keeping this in mind.

– S.: *Did the structure of performance or the style of puppets change in any way when you began to perform outside?*

R.P.: Puppets of Kerala and Orissa are black and white while the rest of the states have coloured puppets. Ours is dark because it is made of deer skin and inside temples only deer skins are allowed. Now the killing of deer is prohibited. So we don't

make puppets out of deer skin now. Even if we add colours to the puppets it is not visible because of the thickness of the skin. Our Kavalappara troupe add colours to the puppets. We use natural colours from different plants. We use mainly red, yellow and similarly we follow colour patterns used in Kathakali and mural paintings. Another troupe in Palappuram also use colours for their puppets. Inside the temples only puppets made of deer skin are permitted. So different troupes like the Mathoor, Puthur and Palappuram still play with the old puppets. Most of them have become damaged over the years. We now make puppets out of buffalo and goat skins and have kept aside the old, damaged puppets. We don't use damaged ones as it is believed that performing with broken ones is not propitious.

– S.: *We were talking about the colours of the puppets. Can you now tell us about their style and the process of making them?*

R.P.: Earlier the Pulavars would not touch the animal skins that are used to make the puppets. The skins were processed by people belonging to lower castes.

– S.: *Like in Padayani, were there specific castes who were involved in the processing of skins?*

R.P.: Yes. Castes like Karuvan, Aasari... My father used to talk about one Karuvan Krishnan who used to sit in our house, process the skins and prepare the puppets. Gradually as time changed we too began to make the puppets ourselves. In my grandfather's time after the skin was processed, holy water was sprinkled over it. Afterwards we could work with it. This puppet (*showing a puppet*) is Lord Rama. The cloth worn by him is called *veralipattu*. It is worn only by kings. The embellishments in the lower half of the body are typical of royal clothes worn by characters like Rama, Ravana, Bali etc. And then the ornaments too are specific for each character. Each ornament and design has a name. The *mudras* or hand gestures found in classical dances can be seen here too. No matter what the puppet is, whether it is Rama or Ravana, the hand gesture will be the same the *chin mudra* (*demonstrating the mudra by pressing the tips of the thumb and forefinger together and keeping*

the other fingers straight). It gives out the message of the *Ramayana*. Peace for all. *Loka samastha sukhino bhavantu*.

It will take almost a month to make a puppet and colour it. The eyes are drawn only at the end. After the eyes are drawn it is believed that the puppet comes to life. Then holy water is brought from the temple and sprinkled over it. Now they have sanctity and are ready to go on stage. Damaged puppets are not taken on stage. They are set afloat in the river. We want to make a museum, for that purpose we have kept our damaged puppets safely. Our father has told us not to perform with damaged puppets and so our Kavalppara troupe does not use such puppets.

– S.: *Do you make your puppets here in your house?*

R.P.: In my father's time puppets were made at his ancestral house that is close by. Now I have small theatre here in my house. My father wished to popularize this art form all over the world. Though he got a National Award, he died before he could fulfil his wish. I worked as a postmaster and before that I taught puppetry in a school in Bombay (Mumbai). After my father's death in 2000, I resigned, and since then have been working towards fulfilling my father's wish. I also wanted to bring new generations to this art form. Only for four months a year when the annual temple festivals went on did the performers had stages to perform. They were out of job for the rest of the year. So we decided to create a small theatre here where *tolpavakoothu* performance could be held every day. The theatre can accommodate about 50 persons.

– S.: *Other than the stories from the Ramayana, you are now performing new stories too. Can you talk about your contemporary stories?*

R.P.: The Kendra Sangeeta Nataka Akademi asked us what we wanted. We said we didn't have enough stages. Puppetry has a permanent theatre only in the temples of Kerala. They don't have even that in other states. The Akademi gives us a nominal grant every year to prepare new scripts for puppet plays. Earlier we had done a performance on Hindu-Muslim unity. That was a big hit. Then we started preparing new scripts using the grant.

We prepared a narration based on all the major events in Gandhiji's life. It was my father's wish. But he couldn't complete it. We performed it on stage. Then we did a narration based on Jesus's life, stories from the *Panchatantra* and also on social issues like AIDS, deforestation etc. At present we are doing Shakespeare's plays. We also incorporate the use of technology like the projector etc. We select the story according to the demand. We get a lot of demands to present Jesus's life in churches. In this way the artist too can get a livelihood throughout the year.

– S.: *The nature of the audience must have changed as you brought it out of the temples.*

R.P.: Nowadays with the emergence of TV and new media most of the temple art forms and rituals have lost audience. In Kerala, *pavakoothu* is prominent in the districts like Trissur, Palakkad and Malappuram, *Padayani* is prevalent in and around Tiruvananthapuram and *Theyyamthara* is practised in Malabar. All these art forms are performed for goddess Kali and draws inspiration from the *Ramayana*. All of them have lost their audience. Now TV entertains everyone within the comforts of home. A traditional *tolpavakoothu* performance in the temple requires the audience to sit through the whole night. Moreover, the nuclear family set-up and busy jobs are huge deterrents.

Then there is a huge shortage of puppet players. Earlier there was a whole troupe to carry out the performance. For the temple committee, the main concern is the grandeur of the annual festival. The *tolpavakoothu* is just another ritual to be performed. They get money from the sponsor, but it doesn't reach the players. They are given only a nominal amount. So the committee engage only about two artists to do a performance. Without a sufficient number of performers the puppets cannot be manipulated. So they are still and the performers mechanically recite the verse. Such a performance will naturally fail to attract audience. That is why we decided to perform contemporary stories with puppets of animals, birds etc. that are very mobile and also let us encapsulate the story in an hour's duration. Such a performance that is not very long and involves moving puppets attracts the audience.

– S.: *Women are not allowed to perform inside koothumaadam. Even the women characters in the Ramayana are out of their reach. How do you view this?*

R.P.: Inside the sanctum sanctorum the temple priest performs the rituals to propitiate the goddess. We also perform in the koothumaadam to please the goddess. The koothumaadam has the same sanctity that the sanctorum has. Women are not allowed inside the sanctorum. Likewise they are not allowed to perform in the koothumaadam too. Also, earlier, women didn't go out much. But I think, in the present scenario women should be allowed to perform. I have been banned from performing in at least two koothumaadams because I allow women to perform with me on public platforms. Here every year a tolpaavakoothu camp is conducted. The central government gives stipends to the aspiring performers. We put out advertisements in the papers. Even then male students are hard to find. On the contrary, women, especially young mothers, come and enrol. They drop off their children to school and come here to learn. The main attraction is the stipend, of course. They want to learn puppet-making. They wonder if they would be allowed to perform in the koothumaadams and how much they would earn from this art. How could I refuse them? But if I allow them to perform I won't get stages in the temples. My stand is that let them stay away from the stage during the seven days of menstruation. On other days they should be allowed to perform. Let them do the female characters in the Ramayana like Sita, Surpanakha etc. But not inside the koothumaadams, only on public platforms. I am not here to subvert the tradition. My wife and my daughter, Rajita, perform with me outside the temples. Yes, I have been criticized much for this.

– S.: *You mentioned that those who enrol in the annual tolpaavakoothu camp are paid stipends. Are there artists from other communities and castes who are ready to learn this?*

R.P.: Yes. These days, people from low castes too come forward to learn this. Only artists from upper castes are allowed to perform in the koothumaadams. There was a man, Ponnunani Pulavar, who

belonged to the ezhava caste. He was 90 years old when he died three years ago. He stood outside the koothumaadams and learnt all the stories from *Ramavataram* to *Pattabhishekam*. But he was very unhappy as he was not allowed to perform in the temples. When my father heard about him he took him in his troupe and let him perform with him.

– S.: *Is the new generation interested in the art?*

R.P.: Yes, they do come forward to learn. But they are interested in puppet-making, not in learning the art. They make puppets, market them as wall-hangings, lamp-shades, key chains etc. They earn well. We participate in puppet exhibitions all over the world. Last month I went to Muscat for an exhibition-cum-sale. They are a good source of income. The money thus earned is directed to running the theatre and doing the performances. So there is more money in selling the puppets than in the actual performance now.

– S.: *So when you focus more on the making and marketing of puppet-artefacts, do you feel that focus on the koothu or the performance is diminishing?*

R.P.: In Dharmavaram in Andhra Pradesh there are about 450 puppeteers. They focus more on making puppets and selling them than in puppet-play. From early morning they, including the women in their households, engage in making puppets. My father used to say that he got only 60 percentage of knowledge from his father. I got only 40 percentage of knowledge from my father. Because as I said, tolpaavakoothu that used be 10 hours long is now condensed to five hours in the temples. So that much knowledge is lost. The problem that the tolpaavakoothu performers face is that of the odd timings of their performance in the temples. The performance start from 11:00 at night and go on till past three. That is the third yama of the night when the goddess wants to watch the Rama-Ravana battle. The night is divided into four yamas. The *sandya* (dusk) yama that begins from 6:00 in the evening to 9:00 at night, then the *manushya* (human) yama from 9:00 to 11:00, the third yama belongs to gods and goddesses from 12:00 to

3:30. After that, it is the Saraswati yama till 6:00 in the morning. My father used to say that we should perform till 3:30 in the morning. We have almost no audience now in the temples because of the timings. We have been trying to think of ways to change the timings without breaking the tradition. As of now two temples have changed the timings. We start from 6:00 or 7:00 and finish off at 11:00 or 12:00. The performance will present all elements, singing, narration, music, moving puppets... Maybe the other temples will follow suit.

– S.: *Is there any increase in the number of spectators?*

R.P.: Yes, definitely. But I fear that like in Andhra, this increased focus on puppet-making and marketing will endanger the future of the art. I always tell my students that it all started in the devi temples and that they should never abandon performing in the temples. I genuinely feel that as long the name of Lord Rama is alive in this world, this art form will live.

– S.: *How do the researchers and aspiring artists from abroad and the financial help from the government contribute to the growth of this art?*

R.P.: The art of tolpavakoothu is not appreciated in Kerala. They look down on this art and think that it is meant for children. In fact we are respected outside Kerala and in other parts of the world. I have performed in about 40 countries so far. Here we don't have a place for traditional art forms and nobody appreciates it. We don't have an organization for us here. We all are members of UNIMA (Union Internationale de la Marionette- the International Puppetry Association), based out of France. The Europeans have great admiration and respect for this art form. Actually the headquarters should be here in India because it originated here. From here it spread to other countries like Russia, China, Bali, Siam etc. The puppet plays in other states also narrate in Marathi. The performers from Andhra, Karnataka etc. narrate in Marathi. One probable reason is that puppetry is said to have originated in Maharashtra. But the puppetry tradition in Kerala is different. I lived in Sawantwadi in Maharashtra from 1982-87. The Marathi puppet players might have migrated to other parts

of India and spread their art there. The artists who were influenced by this art might have changed the style and script to suit their environment. Thought the players from Andhra, Karnataka etc. narrate in Marathi the styles of their puppets are different. The first film in India *Raja Harichandra*, directed by Dadasaheb Phalke (1913) was hugely influenced by the puppet play in Maharashtra.

– S.: *Could you talk about the teaching methods and the technique of narration?*

R.P.: Earlier every art was learnt in the traditional way. The guru-sishya relationship was strong then. The education began with the sishya offering *dakshina* (offering) to the guru. Betel-nut on a palm-leaf. We still follow that ritual of seeking blessing in every art. The classes began very early, around four in the morning. We had to recite verses and learn them by heart. We had to learn at least four or five songs every day. Otherwise we wouldn't be allowed to have food that day. It was said that once a song was written down it should be recited 400 times. Then only would we be able to recall it in an instant. If we had to learn a four-line verse, not only we had to learn it from the first line to the last but also we had to learn to recite it backwards, that is, from the last line to the first. The students would sit on mats spread on floors. In those days the floors would be caked with cow dung. Thus we had to learn to recite 3,126 verses. Then there were the subtexts, the interpretations, matters pertaining to life etc. One should have at least five years of learning before he debuted in the koothumaadam. So those learning years were very tough. If you missed class for even a day you would find it difficult to keep up with the others. And then you had to gain experience by performing in koothumaadams. We call it *maadaparichayam*, experience gained from performing in koothumaadam. A beginner would not be allowed to recite. By the way, in those days the performers would not sit during their performance. They held on to a length of rope hanging from the ceiling and recited for hours. There was no mike then but their voice could be heard miles away. It would be quiet all around. The koothumaadam would be packed with people.

The king at the front, behind him the audience seated as per the caste hierarchy. The lower castes were not allowed inside the koothumaadam. They would listen to the narration from a long distance. The kalari should be six feet in height, 42 feet in length and 18 feet in breadth. So the beginner would quietly listen to his master's narration and take down notes. When he gained enough experience and became proficient, the king would declare him to be a Pulavar. Nowadays every performer declares himself one. Now koothu is performed in temples, but the young generation just read out from the text. They do not know anything beyond the written words.

– S.: *Could you talk about the technique of narration?*

R.P.: The procession of sponsors accompanied by percussion music, velichapadu, the performers and the villagers would circumambulate the temple and proceed to the koothumaadam. They would circumambulate the maadam once, throw rice and bless the performers. This custom is called *koothumaadam kottikayarukka*. Before the oil-lamp is lit, there is a special recital called *kalari chinthu* (song).

This is not done by the puppet players. There is another set of percussion players who perform *kalari chinthu*. Then there is invocation to Lord Ganesh. The beginning goes like this *aa...o...re...* (Singing). Knowledge of all living and non-living creatures and of this whole universe is contained in these three words. The singing is accompanied by percussion music. (*Recites the invocation to Lord Ganesh*) Earlier music was played inside the koothumaadam. But it was lost for a while. I brought music back into koothumaadam. I structured the music with a mix of folk and semi-classical and introduced it on the stage.

– S.: *The verses were sung in the tradition of folk music before?*

R.P.: Yes. But I changed it. But no one really knows how it was sung earlier. There was no recording then. The knowledge was handed down to the next generation orally. I introduced semi-classical too. When sung in this way the audience find it easier to understand. There are all types of emotions in the narration. For instance, there is a scene where Rama prays to Lord Varuna to help him cross the sea to reach Lanka. (*recites*).



Részlet a Rámájana-előadásból



Jelenet a Rámájánából: a démonkirály parancsára szarvassá változott Maricsára oroszlán vadászik

This recital is a request. I recited in under a minute. One can recite it for four or forty hours. Such is the knowledge of a Pulavar.

Then there is *hasyam* or humour that is not found in the *Kamba Ramayana*. For example, Ravana calls Hanuman “*Eda kuranga...*” (*eda* is a way of addressing a younger person, *kuranga* means monkey). Hanuman then retorts.

A-da ta-da-tu cheyta nee

Undernathan Deviye

Vi-da-ta-da-tu poma-da

Veena-da-stu Pokumo

Chilati choozhu Lankaye

Chu-da-ta-da-tu Pome-da

E-da po-da Ravana

So Hanuman counters Ravana’s *eda* with a deluge of *da...s*.

This verse is not found in *Kamba Ramayana*. This was the contribution of our ancestors.

Then there is sorrow. And there is *sringara*. For example, the scene where Ravana approaches a captive Sita. (*recites*).

In the beginning of the story, there is a scene

where Goddess Earth approaches Lord Indra and informs him about her problems and the need to kill demons like Ravana. Along with Goddess Earth the Devas also went to Brahma to find a solution to their problems. They worship him and seek his help. (*recites*)

– S.: *Who perform in your group?*

R.P.: My father, Krishnakutty Pulavar, had many students. My sons Rajeev and Rahul perform with me. My daughter, Rajitha, also has learnt pavakothu. She is married to my sister’s son. Whenever I call her, she comes to perform with us. My sister used to sing in All India Radio when my father was alive. My wife, Rajalakshmi too is involved in this. About 40 people from my village are engaged in making puppet-artefacts with me. I have about 15 students now.

(See more at: <https://www.sahapedia.org/conversation-ramachandra-pulavar#sthash.wNVElae5.dpuf>

Sahapedia: India’s first online portal on cultural heritage)



Rainald Simon könyvének borítólapja



Egy szecsuaíni árnyszínház vezetője, 1920 körül



Jelenet A könnyező torony című előadásból

Rainald Simon*

A KÍNAI ÁRNYSZÍNHÁZ

(RÉSZLET)

Az árnyszínház eredete

A kínai árnyszínházat a 18. századi Európa árnyképként ismerte. A francia jezsuita du Halde 1734-ben egész pontos leírást ad egy pekingi újévi árnyjáték előadásáról. Kis idő elteltével e közel-keleti művészetet már egzotikus népi multságként emlegették, azonban néhány alkalmi európai utánzattól eltekintve az eredeti kínai árnyszínház a 19. században is ismeretlen maradt. Ennek hátterében az állt, hogy a fiatal keletkutatás a kínai értelmiség befolyása alatt állt, amely lenézően kezelte a köznyelvi népi irodalmat. Ez a nézet csak a 20. század elején változott meg, amikor jelentős tudósok fordultak Kína néprajza felé és nagyon pontos leírásokat adtak mindennapjairól és hagyományairól. Európában a romantika értékrendje szerint a népi irodalomra egészen más szemmel tekintettek. Mindezek ellenére azonban csak a 30-as években kezdtek a német múzeumok árnyfigurákat kiállítani.

Az árnyszínház szó szerinti fordítása a kínai Yingxiyong = árny/árnyék és a xi = színház szavakból tevődik össze. Kínában ez a drámai művészeti forma a Tang-dinasztia (618–907) uralkodásának kezdetén alakult ki. Egy meggyőző elmélet szerint e művészeti ág elterjedése, a kínai civilizáció egyik bölcsőjének számító Shaanxi (magyarul Senhszi) tartományból ered. Mint a művészetek általában, az árnyszínház is az udvar, a főváros közelségét kereste, mely a Tang-dinasztia korában e tartományban volt. A későbbiekben a főváros mindenkor, politikához kötött áthelyezésével a színház is mindig költözött. Ilyen úton, Kaifengben és Hangzhoun keresztül érkezett Pekingbe, mely a Ming-dinasztia (1368–1644) korában lett a birodalom fővárosa.

Az árnyszínház hosszú vándorlásnak köszönhetően sok regionális stílust felvett, és hordoz magában napjainkig. Nagy különbség mutatkozik a nyugati és keleti stílusban, melynek vonalát Peking tartomány határán húzhatjuk meg. A nyugati stílus például Thaiföldhöz és Jávához hasonlóan, lyukfúró vasat használ a bábok belső rajzának kiformálásához, míg a keleti különböző késekkel vágja ki a bábok vonalát, síkját.

A kínai árnyszínház forrásának egy kétezer évre visszanyúló történelmi feljegyzésekben található anyag tekinthető, bár ebben a leírásban nem világos, hogy volt-e valamilyen tárgy a használt fényforrás előtt. Mintegy 500 évvel később olvasható egy részletes leírásban, hogy egy különleges kőből faragott emberi figura könnyű, selyem-fátyolszövetből készült függöny mögül válik szinte élővé. Ha tehát e korai feljegyzésekből kiindulva az őskorra tesszük az árnyszínház kialakulását, akkor azt inkább csak mitikus, vallásos megköttéssel tehetjük. A Tang-dinasztia korából (618–907) két történet említhető, amelyek mindegyike halottat idéz árnyjáték segítségével. A következő időszak, a Song-dinasztia kora (960–1279), amelyből már jóval több feljegyzés maradt fenn. Ezekből a következő négy következtetésre juthatunk.

1. elképzelés: Buddhista barátok a buddhizmus terjesztése érdekében a prédikációikban megjelenő alakokat először papírból (papíremler), majd pergamenből (bőremler – ezek tartósabbak voltak) vágták ki, melyekkel a történeteket szemléltették. (Innen már nincs messze az árnyjáték kialakulása.)
2. elképzelés: Eszerint a marionettjáték és az árnyszínház között egyfajta „szülő-gyermek viszony” áll

* Rainald Simon (1951) német sinológus, egyetemi tanár

fenn. A marionettek árnyéka adta az ötletet az árnyjátékhoz.

3. elképzelés: Az „ügető lovak lámpása” elve alapján módosították a működését. A lámpásban a felszálló meleg levegő mozgásba hozza a keréken rögzített figurákat.

4. elképzelés: Akár az egyszerű kézi játék is elődje lehetett az árnyjátéknak, ahol egy világos térre esik az egy fényforrás által megvilágított mozgó kéz árnyéka.

A Song-dinasztia korából néhány beszámoló alapján megtudhatjuk azt is, hogy az árnyszínház mélyen hatott az emberekre és akár babonás félelmet is keltett bennük, amelynek következtében a színészek akár nagy áldozati adományokat is kérhettek a darab szereplői számára.

A források megemlítenek több olyan színészt, aki nem bábok, hanem élő emberek árnyékával játszott. A későbbiekben, a szakmai tudás fejlődésével, az egyszerű papír helyett juhbőrből vágták ki az alakokat, ezeket már festették is és így tartósabbakká váltak. A szövegek igazságértéke és költői tartalma körülbelül egyensúlyban volt, az udvarhoz hű szereplőket reális alakként vágták ki, míg a rebelleket csúnyára torzított bábokkal játszották, vagyis a játékban a kritika is el volt rejtve.

A darabok témáját a 11-12. században történelmi elbeszélésekből vették, amelyek egy különleges irodalmi formát ábrázolnak. A témák alapjául a három királyság (220–280) és az öt dinasztia időszaka (907–960) szolgált.

A mongol Jüan-dinasztia korában (1279–1368) az árnyszínház a katonák szórakoztatására szolgált és Dzsingisz kán seregei, majd utódai juttatták el Elő-Ázsiába. 1953-ban egy sírban talált falikép bizonyítja a Ming-dinasztia korában (1368–1644) működő árnyszínház létezését. A faliképen, egy papír ernyőn árnyfigurák láthatók. Egy korabeli versből pedig az derül ki, hogy egy agyagpiacon árnyszínház működött, ahol a színházteremben a gyertyaláng fénye segítségével kialakult árnyalakok mutatták be az élet „egyszer fent, egyszer lent” oldalát. A Jüan- és a Ming-dinasztiák korában az árnyszínház műsorainak tematikáját a buddhizmus szolgáltatta. A színdarabok szövege a „bauquan” ne-

vezetű népköltészet értékes szerepére utal, mely könnyen érthető formában közvetítette a nép számára a buddhizmus vallási tanításának tartalmát. A Csing-dinasztia idején (1644–1911), pontosan 1800 és 1850 között érte el fejlődésének legmagasabb fokát az árnyszínház. Két fő irányzat különül el egymástól: a keleti és a nyugati. A keleti irányzat, a pekingi két regionális irányt foglal magába, a nyugatit pedig a Szenszi (Shaanxi), Szecsuan (Sichuan) és Hunan tartományok alakjai képviselik. A különbségek az alakok nagyságában, anyagában, a kivágás technikájában és a kísérőzenében mutatkoznak meg. A darabok témáit ez a korszak is a köznyelvi irodalomból meríti.

A zenei kíséretet különböző fúvós, ütős és vonós hangszerekkel játszották, majd az 1720–1730-as években a bambusz fuvola, a négyhúros hegedű és a háromhúros pengetős hangszer, a sanxian is a hangszerek közé kerültek.

Ami az árnyjátékot játszó színészek társadalmi helyzetét illeti, nem egységes a megítélésük. Egyrészt az árnyszínház, mint a színház általában, a mandzsúr felső réteg megbecsülését élvezte. A nemesi családoknak saját társulata van, és az 1800-as évekből származó bizonyíték szerint a császári palotában is voltak előadások. Azok a társulatok, amelyek ilyen válogatott közönség előtt játszhattak, külön nevet viseltek, „palota-árny”-nak nevezték őket.

Másrészt nem szabad elfelejteni a politikai zavargások korát, amikor egyes színházak játékában társadalomkritikai elemek is megjelentek. Ezek persze inkább a vidéki csoportokra voltak jellemzőek. A Csing korszak vége felé a színészeket olykor még a Fehér Lótusz Társasággal (e titkos társaság meg akarta dönteni a Csing-dinasztiát) is kapcsolatba hozták. Azt rótták fel nekik, hogy szellemeket keltettek életre a lázadás érdekében, ezért sokukat el is fogták. A híres pekingi árnyjátékos Lu család egyik tagja például arról számol be, hogy egy 1835-ös lázadáskor a császár abból indult ki, hogy a bábok szerencsétlenséget hoznak, mert ugyanúgy papírból készülnek, mint a halottak temetkezési kellékei. 1908-ban pedig, amikor Csing Ti (Dezong) császár meghalt, a következő rendeletet hozták: amennyiben az árnyszínházak továbbra is előadá-

sokat tartanak, elégetik a felszereléseiket, mert miattuk az ország nagy szerencsétlenségben van, a nép között nagy a békétlenség.

Közvetlenül a forradalom előtt Jiaxing városában is betöltötték az árnyszínházat, titokban azonban az éjszakai előadások alkalmat adtak politikai agitációra. A színészeket, vándortársulatokat ebben a korszakban a legalacsonyabb társadalmi osztályok egyikébe sorolták, hasonlóan az európai gyakorlathoz. Mindezek ellenére a császári udvarban mégis voltak árnyjátékok, itt azonban a színészek sorsa különös rendeletekhez volt kötve. Tajvanon például a 20. század 20-as éveiben egy 18 osztályból álló rangsort állítottak fel, ahol a színészek a 11. osztályba voltak besorolva, a prostituáltak alá, akik a 10. helyet foglalták el.

Az árnyszínház 1911 után

Egy 30-as évekből való leírásban ez olvasható a klasszikus árnyszínházi előadásról: „Akinak megadatik a szerencse, hogy egy kínai udvarházban virágzó leanderek alatt megpihenve, vagy egy mandzsu palota parkjának öreg fái alatt egy langyos éjjelen minden érzékzervével élvezze valamely kínai árnyszínház játékát, annak megadatik a csoda, ahogy a színes átvilágított figurák élethűen váltakozva suhannak át a színen. A kimeríthetetlenül sokszínű cselekmény egyszer derűs, másszor komoly tartalommal, hangszeres muzsikával kísért énekes párbeszédekkel teszi felejthetlenné a játékos élet álombéli, letisztult műremekeinek élményét.”

1911 előtt az évente hagyományos ünnepek adtak alkalmat az árnyszínházak előadásaihoz. A vándortársulatok pedig főként templomi ünnepeken – főleg Pekingben és környékén – játszottak a nagyközönség előtt. További játszási lehetőségeket kínáltak a családi születésnapok, esküvők, gyermekszületések. Ezeken rövid, úgynevezett „jókívánság” darabokat játszottak. Vidéken – mint Shaanxiban – a tél egy jól körülhatárolható időszaka volt az árnyszínházi fellépéseknek. Más csapatok viszont állandó játszóhelyet választottak, ilyen volt például a pekingi „Nagy Íjászuudvar” 1940-ig. Itt gazdag mandzsuriai nemesi családok és a császári palota előkelőségei szórakoztak időnként. Mivel a társa-

dalom nőtagjai 1911-ig a nyilvános színházakat nem látogathatták, ezért az árnyszínházak voltak hivatottak a „Női udvarokban” opera-miniatúrákat előadni számukra.

Az előadások magánházakban, vásárokon, templomi színpadokon és teaházakban zajlottak. A mai modern társulatok is állandó játszóhellyel rendelkeznek, és emellett tájelőadásokat tartanak.

A monarchia 1911-es bukása után azonban – legálábbis Peking központjában – az árnyszínház hanyatlásnak indult. Ennek oka az volt, hogy elveszítette a közönség többségét kitevő nőket. Mivel 1911 előtt a nőknek tilos volt nyilvános színházi előadásokon részt venni, gyakorlattá vált a vándor árnyszínházak meghívása a „női udvarokba”, hogy ott a kedvelt darabok rövidített változatait előadják. Ez a lépésről lépésre zajló női emancipáció ahhoz vezetett, hogy ezeket a megszorításokat eltörölték, és a nők aktívan vagy passzívan, tehát játszóként vagy nézőként is részt vehettek a színházi életben. A mozi elterjedése is csökkentette a nézőszámot, bár eleinte csak a nagyvárosokban. Mindazonáltal a 30-as években egy teljes estés előadást 10 dollárért meg lehetett nézni a saját helyén, és ahogy Dong Meikan beszámolt róla a 40-es években még több ilyen árnyszínház működött Pekingben.

Később a politikai változások miatt néhány előkelő mandzsu családot arra kényszerítettek, hogy játék- és bábkészleteiket eladják Európába vagy az Egyesült Államokba, és így a gyűjtemények egyre hiányosabbakká váltak.

Az árnyszínház a népköztársaság idején

A népköztársaság kezdetén a kínai kommunisták nagy érdeklődést tanúsítottak a népi művészetek, így az árnyszínház iránt is. A politikai agitáció eszközévé tették, mivel kevés kellelkel jól mobilizálható volt, főleg a japán invázió és a polgárháború idején. A híres 1949-es művészeti és irodalmi konferencián Yananban is kiemelték az árnyszínházat, mint nagy-szerű felvilágosító és agitációs eszközt. Ennek következtében árnyszínházakat küldtek például Pekingből a harcoló csapatok (koreai háború 1950–1953) katonáinak szórakoztatására. A nagyvárosok hivatásos árnyszínházai is más feladatokat

Kínai árnyfigurák



Fotó Pauline Benton és a Kínai Árnyszínház gyűjteményéből, New York



Egy kínai tündérmese

kaptak: egészségügyi előírásokat vagy új reformot hirdettek az árnyjáték segítségével. 1957 és 1966 között szinte az egész országban elterjedt az árnyszínház. Pekingen kívül Shaanxi, Shanxi, Hunan (Changsha), Hubei (Wuhan), és Henan tartományok voltak különösen aktív központok. Az északi tartományokban Heilongjiang és Liaoning területén, de a mohamedán nyugaton is voltak csoportok. Délen Guangdong és Fujian tartományban játszottak árnyjátékosok. 1955-ben rendezték meg az első Báb-és Árnyjáték Fesztivált Pekingben, többek között a tapasztalatcsere szándékával, ahol 31 csoport vett részt. 1956-ban Taiyumban, Shanxi tartományban, és Xianban rendeztek fesztivált. Az árnyszínház virágzását két külföldi turné is fémjelzi: 1956-ban a Szovjetunióban és Kelet-Európában, 1957-ben az NSZK-ban és nyugat-európai országokban léptek fel kínai bábosok. Ennek a folyamatnak a vége a Kulturális Forradalom meghirdetése volt. Az árnyszínházat, mint megannyi népi művészetet a „feudális társadalomból áthozott haszontalanságnak” bélyegezték, amit el kell tiporni.

Az árnyszínház 1980 után

A baloldali frakció, azaz a „négyek bandája” bukása utáni változások oda vezettek, hogy újból ápolni és védeni kellett a tradicionális mesterségeket és tudást. 1980-ban a Nemzeti Színház Szövetség égisze alatt megalapították a Nemzeti Bábjáték Társaságot. Ebben az évben százezer hivatásos és amatőr bábos működött az országban. 1982-ben 18 professzionális árnyjátékos csoport volt az ország különböző tartományaiban. Főleg a hivatásos színházak próbáltak némiképp modernizálni a világtátszal, a bábmozgatással, valamint a bábok felnagyításával, hogy nagyobb nézőközönségnek játszhasanak. A szándék azonban, hogy amerikai rajzfilmfigurákat vegyenek át, illetve ültessenek át az árnyvászóra, nem járt sikerrel. A repertoár továbbra is hagyományos darabokból állt. A pekingi árnyszínház 1983-as európai turnéján a „Jelenetek a fehér kígyó történetéből, a Harc a Jinshan templomban, a Nyugati utazás, és a Sun Wukung háromszor győzi le a fehér csontszellemet” című darabot játszotta.

A figurák és díszletek készítése

A színpad és a díszlet egy vagy több elemből készül. Gyakran ábrázolnak istenszobrokat, szolgálát vagy hordárokat a színen, amelyek azonban nem mozgatható figurák.

A mozgatható bábok összesen kilenc elemből állnak, ügyelve arra, hogy a duplán előforduló részek, tehát a kezek, alkarok, felkarok és a lábak mindig egyformák legyenek.

Egy figura a következő részekből áll:

1. Fej – cserélhető
2. Felsőtest
3. Hátsó rész – rozetta alakú csukló résszel
4. Felkar – kivágott csukló résszel
5. Alkarok
6. Kezek – nyugaton egy, Sichuanban két mozgatható részből állnak
7. Lábak – a nyugati stílusnál alsó és felső részből (comból és lábszárból) állnak

Mivel a figurák kétdimenziósak, az uralkodó nézet a profil. Mindemellett a kelet-pekingi stílusnál a néző felé forduló félprofil vagy ritkán teljesen szembe forduló arc volt látható.

A kivágás

Az alapvető eljárás minden kínai árnyjáték stílusnál egységes a pergamen használatát illetően, csak a finom megmunkálásnak vannak régiós eltérései. Két bőrtípust használnak, marhabőrt Shaanxi, Hunan, Sichuan tartományban, számbőrt Hebeiben és az egész észak-keleten. Így a feldolgozás/kikészítés tekintetében is kétfajta eljárás alakult ki. A keménység és erősség miatt a kétféle pergamen elkészítéséhez különböző szerszámokra volt szükség. A papír- és birka pergamen a számbőr csoportjához tartozik. Előnyösebb a fiatal vagy anyaállat bőrét használni, mert ezek viszonylag vékonyabbak és világosabbak. Hangzhouban bárányt, Chengduban marhát, Luanzhouban pedig számbőrt használtak. A megtisztított bőrt háromszor-négyszer beáztatták, majd lekaparták. A késsel a számbőrt 0,1-1 mm, a marhabőrt 1,5-2 mm-re vékonyították, így váltak

a bőrök átlátszókká. Ezután keretre feszítve megszártították. A következő lépés a nagy pergamen ívek felosztása volt. A figurák körvonalait egy fém-tűvel átjelölték a bőrre, amit aztán késsel kivágtak. Saanxiban és Pekingben is öt különböző kést használtak. Kerek, fél kerek, levél, egyenes és íj formájút. Guan Junzhe tartományban a kivágó mester fűrészlapból és órarugóból készítette a 4-7-10 mm széles kést. A kés markolatát anyaggal pólyálták be és a mutató- és hüvelykujj között tartva használták. Deszkára vagy kemény viasz felületre fektetve vágták ki a pergament. A kivágott darabokat újból beáztatták és árnyékban megszártították. Majd nem teljesen szárazon egy „datolyafa késsel” addig simították, amíg a felület fényes nem lett. A belső minták (rozetta lyukak) kivágása után újból beáztatták a pergament és két deszka közé préselve megszártították, majd tisztították, portalanították, hogy a festék jól tapadjon rajta. A nyugati stílus a kivágásnál (többek között Shaanxi, Sichuan) használt lyukasztókat vagy idomdarabok kimetszésére alkalmas formákat is. Így szabályos minták sorozatával is tudtak

díszíteni. Ez a technika megegyezik a dél-kelet ázsiai árnyszínházakéval, ami a formálás tekintetében történeti összefüggést mutat.

A színezés

A színezés során természetes növényi és földfestékeket használtak egészen az 50-es évekig. Később kétségtelenül előkerültek vegyi festékek is. Például a zöld színhez a borbolya bokor gyökerét, a sárgához festőbuzéért használtak.

A pergament mindkét oldalról erős, rító színekkel festették be, hogy a vásznon minél jobban érvényesüljön a figura. A kész munkadarabot árnyékban szártították, majd faszenes vasalóval óvatosan simították, illetve rögzítették a színeket, majd egy papírprésben préselték, hogy később sokáig sima maradjon. Ezután állították össze az árnyfigura alkatrészeit. A csomópontoknál a csomózáshoz bélhúrokat használtak. A nyakhoz és a kezekhez rögzítették a mozgató pálcákat (a modern pekingi figuráknál a lábakhoz is). Ezután díszítették hajjal, kakas- vagy fácantollal a fejet, illetve a fejdíszeket. A kelet-pekingi irányzat bábjait a császárfa gyorsan száradó nedvével kenték át, hogy átlátszóbbá váljanak.



Az égi király, a mitikus madár és egy démon, 16. század közepe



Íjazó hadvezér-árnybáb, 1790-es évek



Buddhista szerzetes a pokol kapujában



Kínai táncosok figurái

A játéktechnika

Az árnyszínházi színpad a vászon, amely régen selyemből vagy koreai papírból készült, manapság pedig vékony vászontól van. A méretek eltérők voltak: 90x150 cm, 24x150 vagy 40x70 cm. Olaj vagy fagyúmécsest használtak a vászon mögött, a régi világítás vibrálása különös hangulatot keltett. Később neonsöveket, vagy modern halogén izzókat használtak. Korábban 1-5 mozgató ült a vászon mögött, a mai játékosok viszont már állva játszanak. Hátul, a mozgató mögött akár hét zenész is kísérheti az előadást. A figurát a nyakörvhöz rögzített főpálca vagy élet pálca – *minggan* – tartja a mozgató hüvelyk- és mutatóujja között, így szorítják teljesen a bábót a vászonra, hogy az árnykép a lehető legélesebb legyen. A bábostól napi gyakorlást igényel, hogy a bábok élethűen mozogjanak. Akár három figurát is kell egy kézben tartania és mozgatnia, sőt egy időben figyelni arra, hogy a különböző figurák különféleképpen mozogjanak. Egy harci jelenetben a játékos mindkét kezében akár 4-4 bábót is tart és ügyel a mozgásukra. Ez a mozgató hosszú gyakorlást igényel. Ahhoz, hogy egy játékos magas színvonalon legyen képes a figurákat életre kelteni, már egész fiatal korban kell elkezdenie

a tanulást, hogy aztán a megszerzett tudás apáról fiúra szálljon.

1940 után megújult az árnyszínház és próbáltak már a térben is díszleteket elhelyezni vagy éppen vetített hátteret alkalmaztak. Észak-kelet Kínában lefektették a négy legfontosabb játékos szerepet: a főjátékos – *nache* az első sorban ül a vászon mögött és a figurát vezeti. Jobbra mellette ül a – *ti-eche*, aki a bábokat nyújtja a főjátékosnak és annak mindent előkészít. Balra a főjátékostól a második sorban ül a dobos – *siguche*, aki a játék folyamán figyeli a belépéseket és jeleket ad az énekeseknek és a zenészeknek. Játékos, énekes, zenész egyaránt énekelhet önállóan részeket a darab során. Az énekeseknek jelentős volt a szerepük, hiszen a legrövidebb árnyjáték régen 12 órán át tartott és három estén át játszották. A *Nyugati utazás* dramatizált változatát egy hónapon át játszották minden este. (...)

Fordította: *Ifland Andrea és Pilári Gábor*

(A fordítás alapjául szolgáló mű: Rainald Simon: *Das Chinesische Schattentheater*. Katalog der Schausammlung des Deutschen Ledermuseums, Offenbach am Main, Melsungen 1986.)



Jelenetek az Offenbach Múzeum gyűjteményéből



Rainald Simon

CHINESE SHADOW THEATRE

(EXCERPT)

The origin of shadow theatre

Chinese shadow theatre was known to in 18th-century Europe (to a small circle) as shadow picture. In 1734 the French Jesuit de Halde gave a precise description of a New Year shadow play performed in Beijing. Not long after this near-east art was being referred to as exotic folk entertainment. However, with the exception of a few European copies, original Chinese shadow theatre remained unknown in Europe until the 19th century. The background for this is that still young study of the east was still under the influence of Chinese intellectuals who looked down on folk poetry (that is folk literature). This view changed only at the beginning of the 20th century when leading intellectuals turned towards Chinese ethnography and gave precise descriptions of daily life and traditions in China. In Europe the Romantic period values meant that folk literature was regarded in a completely different way and thus the whole translation of a Beijing shadow theatre repertoire translated by Grube and Krebs suddenly became known. However, German museums only started to exhibit shadow puppets in the 1930s.

The literal translation of shadow theatre comes from the Chinese words Yingxi-ying = shadow/shadows and xi = theatre. In China this dramatic art started to develop in the Tang Dynasty (618-907). According to a plausible theory, the spread of this branch of the arts began in Shaanxi province, one of the cradles of Chinese civilisation. As was generally true for other arts, puppet theatre also searched the proximity of the court, the capital, which during the Tang Dynasty was seated in this province. As time went on the theatre moved with the capital and politics and thus came through Kaifeng and Hangzhou to Beijing which became the capital during the Ming Dynasty (1368-1644).

Thanks to the long wandering of shadow theatre, it was to assimilate many regional styles which it carries to this day. There are great differences between the east and west styles, the line of which can be drawn along the border of the province of Beijing. Similar to Thailand and Java: the western style uses an iron to make holes to create the internal drawings forming the puppets while the eastern style uses knives to cut out the lines of the puppets.

The source of Chinese shadow theatre can be found in notes going back two thousand years, although in the description it is not clear whether there was actually an object in front of the light source. Some 500 years later a detailed description human figures / puppets carved from a special stone become almost alive behind a silk, veil-like material. So, from these early records, we can place the development of shadow theatre in ancient times, but most likely with mythical, religious links. Two stories should be mentioned from the Tang Dynasty (618-907), both of which evoke death with the assistance of shadow play. Significantly more records survive from the next period, the Song Dynasty (960-1279). From these we can draw the following four conclusions:

1. theory

In order to spread Buddhism, Buddhist monks cut out figures appearing in the preaching, first from paper, later from parchment (leather – these were more durable), with which to present the stories. (This is already not far from the development of shadow play.)

2. theory

Another theory suggests that there is a sort of “parent-child” relationship between play with marionette puppets and shadow theatre. The shadows of marionette puppets gave rise to the idea of shadow play.

3. theory

Based on the theory of “racing horses lamp”, the process was changed. The warm air rising from the lamp moved the figures attached to the wheel.

4. theory

Even simple hand play could have been the predecessor of shadow play: the moving shadow of a hand created by a light source falls on a light surface

Some records from the Song Dynasty tell us that shadow play deeply moved people and even created a superstitious fear in them for which the actors were able to ask for even a large donation for the actors in a play.

Sources mention several actors who played not with the shadows of puppets but of live people. Later, with the development in professional knowledge, the figures were cut out of ewe leather instead of simple paper and these were painted, thus they became more durable. The true value and poetic content of the texts were roughly in balance: figures true to the court were cut out as real figures while the rebels were played by puppets that were played by deformed, ugly figures. That is to say that the criticism was hidden in the play. The theme of the plays in the 11-12th centuries were drawn from historic conversations that depict a special literary form. The themes were based on the Three kingdoms (220-280) and the period of the five dynasties (907-960).

In the time of the Mongolian Jüan Dynasty (1279-1368), puppet theatre was used to entertain the soldiers and armies of Jüing Khan and their descendants who reached the Near East. In 1953 a wall picture found in a grave proves that shadow theatre existed in the Ming Dynasty (1368-1644). Shadow figures can be seen on a paper umbrella in the wall picture. And a contemporaneous poem tells us that there was shadow theatre at the clay market. Here, shadows cast by candlelight helped present the sides of life in the theatre: sometimes up, sometimes down.

Buddhism provided the themes for shows shadow theatre shows during the Jüan and Ming dynasties. The text for play refer to a valuable role of the so-called “bauquan” folk poetry that transmitted the

Buddhist religious teachings to people in an easily understandable form.

During the Csing Dynasty (1644-1911), to be more precise between 1800 and 1850, developments in shadow theatre achieved their heights. There were two prime tendencies: the east and the west. The eastern trend included the two regional tendencies of Beijing, the west that of the figures/puppets of the provinces of Shaanxi, Sichuan and Hunan. The differences can be seen in the size of the figures, the materials, cutting technique and accompanying music. The themes of these plays take from the popular literature of the period.

There is no consensus as to the social position of shadow players. On the one side shadow theatre, and indeed theatre in general, enjoyed the respect of the upper layers of Mandurian society. Noble families had had their own troupes and evidence dating from the 1800s shows that there were show in the emperor’s palace too. These troupes, that had the privilege of performing for such a select audience, had a special name: “palace shadow”. On the other side, we should not forget the time of political turmoil when societal criticism appeared in some theatres. This was naturally more typical in provincial groups. At the end of the Csing Dynasty actors were brought into contact with the White Lotus Society (a secret society which wanted to bring down the Csing Dynasty: they pronounced that they brought to life spirits for revolution and many of them were arrested. A member of the famous Beijing shadow playing Lu family reported that at the time of the 1835 revolution, the emperor thought that puppets brought bad luck as they were made of paper, just as the accessories for the burial of the dead.

But in 1908, when the Csing Ti (Dezong) emperor died, the following was declared: “if shadow theatres hold another performance, they will burn their belongings as it is due to them that the country has great misfortune and there is unrest between people”.

Immediately before the revolution in the city of Jiaxing, shadow theatre was also prohibited. However, night performances gave the opportunity for political agitation. At the time actors and travelling troupes

were categorised among the lowest of social levels, similar to Europe where shadow theatre puppeteers were also denounced.

In spite of all this, there were players in the emperor's court but here the actors' fate was linked to special law. For example in Taiwan in the 1920s an order of 18 classes was created in which actors were listed in the 11th category, under prostitutes who held 10th place.

Shadow theatre after 1911

A description of a classical shadow theatre performance from the 1930s:

"Whosoever has the fortune to rest under the flowering oleander in the Chinese court or under the ancient trees of a Mandurian palace park may enjoy a Chinese shadow theatre performance on a warm night with all their senses. To them is given the wonder as figures, colourfully lit, slide across the surface, becoming real. The profoundly varied plot, with its sometimes joyful, sometimes serious content, instrumental music and sung dialogue makes unforgettable the experience of the playful life's dreamlike, clear masterpieces."

Prior to 1911 the annual traditional celebrations provided the opportunity for shadow theatre performances. The travelling troupes performed primarily at temple festivals – in and around Beijing – in front of the general public. Other performance opportunities were at private birthday parties, weddings and births etc. At these they played short, so-called "good luck" performances. In the countryside – as in Shaanxi – winter was a good time for these shadow theatre performances. Other groups chose permanent homes, for example the Beijing "Great Archery Court" until 1940. They sometimes entertained wealthy Mandurian noble families and the elite of the emperor's palace. Since women were not allowed to see public theatre until 1911, shadow theatres were invited to perform in opera miniatures in "women's courts".

The performances were held in private houses, at fairs, on temple stages and tea houses. The modern groups have permanent homes and also perform country performances.

After the end of the monarchy in 1911 – at least in the centre of Beijing – shadow theatre fell into decline. The reason was that puppet theatre had lost the women, the majority of the audience. Prior to 1911 women had been forbidden from participating in public theatre performances and so it had become common for travelling troupes to be invited to perform shortened versions at "women's courts". This step-by-step female emancipation led to the women – actively and passively – being able to participate in theatre life as both players and audience.

The rise of the cinema reduced audiences but at first only in the big cities.

However, in the 1930s a whole-evening performance cost only 10 dollars to bring to the audience's own venue or house. As Dong Meikan reports there were still several such shadow theatres in Beijing in the 1940s.

Later political changes forced some wealthy Mandurian families to sell their play and puppets to Europe or the USA and so their collections became less complete.

Shadow theatre during the People's Republic

At the start of the people's Republic the Chinese Communists showed great interest in the people's arts, and so also in shadow theatre. They made it a tool of political agitation as it was very mobile and required few accessories. It was particularly true at the time of the Japanese invasion and the civil war. At the famous 1949 arts and literature conference in Yanaan, shadow theatre was highlighted as a superb tool of instruction and agitation. The result was that shadow theatres were sent from Beijing to entertain the troops, for example in the Korean War in 1950-1953.

Professional shadow theatres in the big cities received a different task: to spread hygiene and new civil reforms on the shadow screen. Between 1957 and 1966 shadow theatre spread throughout almost the whole country. Particularly active centres, apart from Beijing, were in the provinces of Shaanxi, Shanxi, Hunan (Changsha), Hubei (Wuhan) and Henan. In the northern provinces of Heilongjiang and



Szerelmespár. Fotó: Annie Rollins, 2011



Részlet a kínai kiálltásról

Liaoning, but also in the Muslim west, there were groups too. Shadow puppeteers played in the south in Guangdong and Fujian. In 1955 the first Puppet and Shadow Play Festival was staged in Beijing, partly with the aim of sharing experience. Thirty-one groups participated. In 1956 festivals were held in Taiyuan, Shanxi province and Xian. Two foreign tours mark the flowering of shadow theatre: Chinese shadow puppeteers performed in 1956 in the Soviet Union and Eastern Europe and then in 1957 in West Germany and western European countries. The end of this process was the start of the Cultural Revolution. Shadow theatre, as all the folk arts, was declared as "a uselessness brought from the feudal society" which must thus be stamped out.

Shadow theatre after 1980

After the failure of the left-wing faction the Band of Four, changes occurred which meant that traditional crafts and knowledge were to be nurtured and protected. In 1980 they founded the National Puppetry Society as part of the National Theatre Association. In this year one hundred thousand professional and amateur puppeteers were counted in the country. In 1982 18 professional troupes were working in the various provinces of the country. In particular it was professional theatres that tried to somewhat modernise it with lighting, puppet movement and larger puppets so they could play in front of larger audiences. However, the idea of adopting American cartoon characters and to plant them on the shadow screen was not successful. The repertoire continued to consist of traditional pieces. On its 1983 tour in Europe the Beijing shadow theatre performed the play with scenes from the legend of the white snake, the fight in the Jinshan temple, journey to the west and Sun Wukong three times defeats the white bone demon.

Creation of figures and scenery

The stage and scenery consist of one or more elements. They often portray statues of god, servants and porters which are not moveable figures.

Movable figures consist of a total of nine elements, with care taken that the double elements are identical e.g. hands, arms and legs.

A figure consists of the following parts:

1. Head – can be changed
2. Upper body
3. Lower body – rosette-shaped joint
4. Upper arm – elbow cut out
5. Lower arm
6. Hands – one in the west, two in Sichuan
7. Legs – lower and upper part (thigh and calf) in the west

As the figures are two dimensional, the dominant view is the profile. However, the east Beijing style has a face that can turn to the audience in half-profile and, in rare cases, full profile.

Cutting, cutting out

The basic process, the use of parchment, is the same in all Chinese shadow play styles. There are only variations in the fine working. They use two types of leather: cowhide in Shaanxi, Hunan, Sichuan and donkey hide in Hebei and throughout the northeast. Thus there are types ways of preparing the leather. The hardness and stiffness of the two types of parchment made different tools necessary. Paper and sheep leather belong to the donkey hide category. It is more advantageous to use skins from the young and mothers as these are relatively thinner and lighter. In Hangzhou sheep are used, cow in Chengdu and donkey in Luanzhou. The cleaned leather is soaked three or four times, then scraped. Knives are used to thin the donkey skin to 0.1-1 mm, cow hide to 1.5-2 mm and thus the leather becomes transparent. Then they are stretched onto frames to dry. The next step is the creation of the large parchment sheets. The outlines of the figures are marked on the leather with a metal needle and then cut out with a knife. In Shaanxi and Beijing they use five types of knife. Rounded, half-rounded, leaf, straight and bow-shaped. In Guan Junzhe province the cutting master made 4,7 and 10 mm wide knives from

saw blades and watch springs. The knife handle was bound with material and it was held between the index finger and thumb. The parchment was cut out on a wooden board or hard wax surface. These cut-out pieces were soaked again and dried in the shade. Then, when nearly totally dry, they were rubbed with a “date wood knife” until the surface became shiny. In the western style (including Shaanxi, Sichuan) punch and clipping forms are also used for cutting. Thus they are able to decorate series of a given pattern. This technique is the same as that in south-east Asian shadow theatres which shows historical links regarding the development.

Colouring

Natural plant and earth colours were used for colouring right up to the 1950s. Later it is known that chemical colours were also introduced. For example the roots of the barberry bush were used for the colour green, dyer’s madder for yellow. Both sides of the parchment were painted with strong, bright colours so the puppet stands out on the screen. The finished pieces are dried in the shade then carefully smoothed with a charcoal iron, fixing the colours. Then they were pressed in a paper press so they would stay flat for a long time. The pieces of the shadow figure were then assembled. Gut string was used for tying knots at the joints. Sticks were attached to the neck and hands (and also to the legs of modern figures in Beijing). Then comes the hair is decorated with hair, cockerel or pheasant feather and head-dresses. In the eastern Beijing style they were coated with the quick-drying resin of the empress tree to make them more transparent.

Techniques of play

The screen on the shadow theatre stages, which was once made of silk or Korean paper, is today a thin material. Sizes varied: 90x150cm, 24x150 or 40x70cm. They used oil or tallow candles behind the screen and the vibrations of this old-fashioned light source produced a special atmosphere. Later neon lights or modern halogen bulbs

were introduced. Earlier 1-5 puppeteers sat behind the screen but modern players stand. Behind them up to seven musicians accompany the performance. The main stick, or “life stick” (minggan), attached to the neck collar is held between the thumb and index finger. This is how the puppet is pressed onto the screen so the shadow picture is as sharp as possible. To move the puppets in a lifelike way requires daily practice on behalf of the puppeteer. Players have to hold up to three figures and make them move at the same time, while making sure that one or other figure moves in a different way. In a fight scene a player may have four puppets in each hand, moving each of them. This movement art requires years of practice in order to reach a high level and learning often begins at a very early age. And this knowledge is passed from father to son.

Shadow theatre was renewed after 1940 and they tried putting scenery in the space or project film slides as a background. In northeast China they noted the four most important players’ roles: the main player (*nache*) who sits in the first row behind the screen and leads the figures. To his right sits the *tieche* who hands the puppets to the main player and prepares everything for him. To the left of the main player in the second row is the drummer (*siguche*) who watches the play and signals the entry of figures to the singers and musicians. A singing musician can sing parts alone during the piece. The singers had an important role as the shortest shadow theatre plays used to be 12 hours long and were played over three nights. The dramatized version of Journey to the west was played every night for a month.

Instrumental and vocal accompaniment are a special and indispensably important part of shadow theatre. We should speak of shadow opera rather than shadow theatre. First we take the opera melodies and singing styles as a base to which we add the regional treasure of songs and music written specially for shadow theatre. The orchestration varied according to place and was in line with the opera form of the day. In northeast Chinese play, including Beijing and Luanzhou, the

following instruments were common: two differently tuned Sihu violins, a *Hulutou* “bottle pumpkin” violin, a bamboo flute, a small Shaanxi violin and a zither. The same number of musicians as figures accompanied the performance in a way that the singers did not overpower the performance.

In Beijing the capital’s jingju opera, with its “rattling” music and *pihuan* style of singing was popular. In the province of Hebei, from where both the Beijing forms came, and in northeast China, the “rattling”

music was a kind of mixture of similar music in Shanxi and Shaanxi. In the province of Shaanxi shadow theatre music was called *panwanqiang*, that is “key-wise”. In the province of Szechuan they called the opera and music style *chuanju*.

Translated by Darinka Pilári

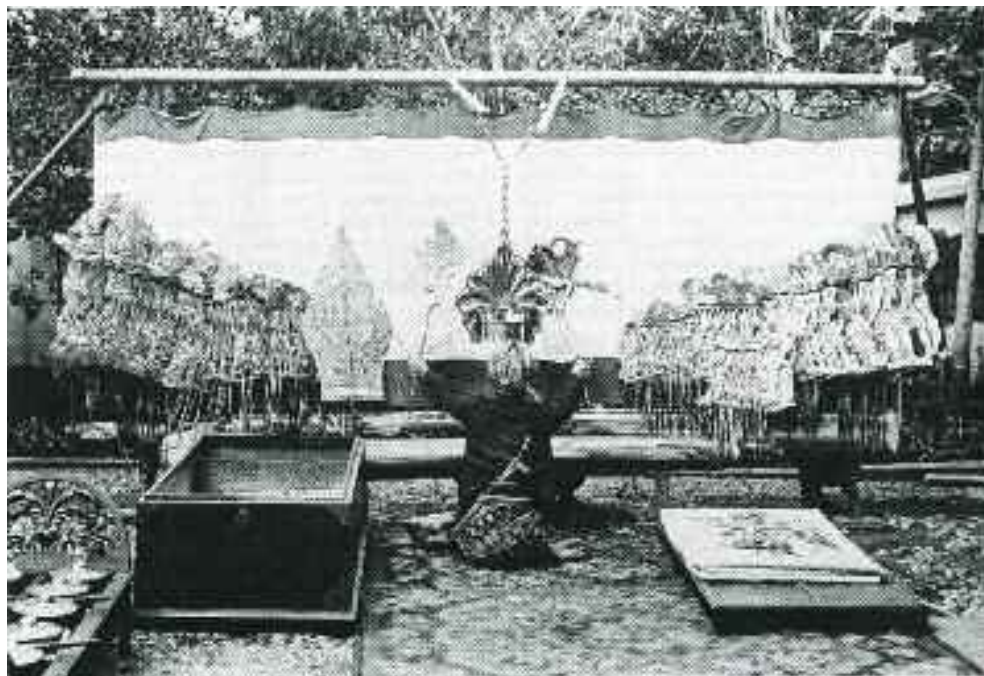
(The work which was the base for the editing: Rainald Simon: *Das Chinesische Schattentheater. Katalog der Schausammlung des Deutschen Leder-museums, Offenbach am Main, Melsungen, 1986.*)



Király-figura a 1930-as évekből, Szecsuán tartomány



Női harcos a 20. század elejéről



Wayang kulit, Jáva



Wayang kulit, Jáva

Dus Polett

A WAYANG MOZGATÓJA

Az árnyak országa a látszaton túli világ, a szellemek világa, ahonnan az elhunyt lelkek az isteni tudás birtokában, megszerzett tapasztalataikat átadva térnek vissza az élőkhez. Ez az alap gondolat teremti meg Ázsia valamennyi országában az árnyak mágikus erejét. Az árnyszínház legősibb formáiban a cél a látható világon túli erővel történő kapcsolatfelvétel volt. A jávai wayang kulit bábosa, a dalang ősidők óta a közösség szellemi vezetője. Az előadások előtt elmondott imájával is jelzi, hogy az árnyfigurák életre keltése mágikus tett, erővel és hatalommal bíró cselekedet, amellyel befolyásolni lehet az élet menetét, a lélek és a szellem fejlődését: *„Szent Szellem, Te, a Világegyetem eszenciája add, hogy fényed szétáradjon a Földön. Add, hogy az emberek, akik néznek engem, békességet, harmóniát, szépséget kapjanak a Magasságos és Igaz Isten akaratából...”*

Mit rejt a wayang?

A wayang kulit élő hagyományként elsősorban a két jávai szultanátusban, Jogjakartában és Surakartában látható – szinte változatlan formában – napjainkban is. A 2003 óta a Szellemi Világörökség részét képező, napnyugtától napkelteig tartó közel kilenc órás wayang játék eredetét, formai elemeit, társadalmi hatását zeneetnológusok, képzőművészek, művészettörténészek, zenetörténészek, kultúra antropológusok is kutatták. Ha végigtekintünk az általuk alkotott „wayang”-definíciókon, láthatjuk, hogy nincs konszenzus a meghatározásban: Benedict R.O.G. Anderson például metafizikai és etikai rendszernek¹, Prof. Dr. Ben Arps² audiovizuális látványosságnak, James R. Brandon³ a közösség tradicionális értékeit felmutató, összművészeti moralizáló játéknak definiálta a wayangot.

A színháztörténeti praxis bábszínházként tekint a wayangra, azonban fontos tudni, hogy mindazok a kérdések és fogalmak, amelyek az európai színháztörténet fejlődését meghatározták – a dramatisz szöveg és a látott vizuális elemek viszonya, a *mise en scène* fejlődése, az alkotói kreativitás, a rendezés, a technikai fejlődés, a szcenika –, kevéssé vagy egyáltalán nem jelennek meg a wayangban. Egy olyan művészeti formáról beszélünk, ahol nincs rendező, csak rendező elv, nincs dramaturg, csak dramaturgiai egység, nincs színész, csak az egyszemélyes ceremóniamester, a dalang és az általa manipulált bábok. A kilenc órás előadások alatt a jávai erkölcs, etika és metafizika hol szimbolikus, hol metaforikus, hol pedig egészen pragmatikus módon kerül felmutásra.

A mikro- és a makrokozmosz viszonya, a láthatatlan világ rendjének és jeleinek dekódolása a jávaiak számára generációkon át örökölt, tanult és megélt folyamat. A wayang a jávai nézők számára évszázados hagyománnyal rendelkező közösségi mágikus aktus, az egyén és a csoport fejlődéstörténete, útmutatás, erkölcsi példázat, ahol az Isteni Egy vezető a dalangot, a nézőt és a történetben szereplő hősokeket.

„... a jávaiak szerint Ádámot Allah teremtette, Ádámától származik Mohamed próféta, Batara Guru, azaz Shiva és Visnu is. Visnu első földi inkarnációja Ráma herceg, a Rámájana hőse, majd Krisnaként inkarnálódott újra, hogy a Mahábháratában segítse a Pandavákat. A Pandavák leszármazottja minden ó-jávai király, későbbi szultán és vezető egészen a 20. századig. Éppen ezért a Mahábháratát az összekötő kapocs a jelen és a dicső múlt között.”⁴

Az animista ősjávai, a hindu-buddhista rendszerek és az iszlám egymásra épülve teremtettek egységet

1 Benedict R.O.G. Anderson: *Mythology and the tolerance of the Javanese*. Cornell University Press, 1965. 5. o.

2 Prof. Dr. Bernard Arps: *The sound of space*. Mirazek, 2002. 316. o.

3 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 116–118. o.

4 James R. Brandon: *Theater in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 92. o.

és élnek ma is a jávaiak mágiikus tudatában. Az ősök jelenléte, a mindent átható láthatatlan rend és erő, a dicső múlt megkérdőjelezhetetlen valóságok, a feljebbvaló *Egy* megtestesülése nélkül nincs wayang előadás.

A wayang kellékei a jávai világlátás szerinti kozmoszt szimbolizálják. A fehér vászon az eget, az olajmécses a napot, az életfa az égbe és a szellemi szférákba vezető létrát, a banánfába tűzött, jobb oldalon elhelyezett bábok a hősoket, az emberi lélek és szellem jó oldalát, a baloldalon elhelyezett bábok a negatív alakokat, a lélek sötét oldalát.

Ahogy a bábokat a dalang a gamelán zene lüktetésére mozgatja, ugyanúgy mozog az ember a kozmosz ritmusára. A wayang történeteinek egyik vezérgondolata, hogy az emberi élet nem független a világmindenség törvényeitől, szükség van az Isteni útmutatásra, a tettek következményeinek ismeretére, a látott és a láthatatlan világ közötti harmóniára.

A dalang

A „dalang” jelentése a dhang és lang szavak összefonódásából származik. A dhang a papok titulusa, a gyógyító embereké és a tisztelt uralkodóé. A lang szó azt jelenti: elmenni, útra kelni, elhagyni. A dalang a tiszteletben tartott személy, aki úton van és segít a rászorulókat. A szó azt a személyt is jelöli, aki képes kiűzni a betegséget, a szomorúságot, elkergetni a démonokat, az ördögöt. Etimológiailag eredeztetik a „ngudhal-udhal wayang lulang” (a wayang mestere) formából is. Brandon tanulmányában kifejti⁵, hogy egy dalangnak hatféle imát kell rendszeresen, de az előadások előtt mindenképpen elvégeznie: az otthoni imát, az előadás helyszínére történő megérkezés imáját, a zenei bevezető alatti imát, az olajmécses teljes fényességének imáját, az első szöveges rész előtti imát és az első báb, az életfa vászon közepére elhelyezése alatt elmondott imát, ami után elkezdődhet az előadás. A dalang feladata, hogy a mindent átható és mozgó *Egy* jelenvalóvá váljon az előadásban, hiszen az általa

megidézett *Egy* mozgatja végső soron a bábokat. A wayang kellékei századok óta állandó elemek: egy fehér 4,5–5 m széles, szélein megfestett, kifeszített vászon, a kelfi, a Garudát, a szent madarat ábrázoló bronz olajmécses, melyet a vászontól karnyújtásnyi távolságra a törökülésben ülő bábos feje fölé erősítenek. A vászon dalang felőli oldalán két, egymás alatt elhelyezett banánpálma (debo vagy gedebog) fut végig a paraván alsó szélén. Ezekbe szúrja a dalang a bábok testén futó főpálcát, valamint a banánpálmában sorakoznak nagyság szerint az előadásban éppen nem használt bábok. A dalang jobb keze felől a jó, a nemes karakterek, bal kéz felől pedig az intrikus, rossz, démoni szereplők.

A dalang háta mögött helyezkedik el a 13-15 tagú gamelán zenekar. Az énekesnők, pesindenek a dalang jobb oldalán foglalnak helyet közvetlenül a paraván végében. A dalang háta mögött sok esetben a segítő ül, aki előkészíti a bábokat, elrendezi őket és a dalang kezébe adja a virtuóz technikákat igénylő részeknél. A dalang három jelentős hatáselemet használ. A kezében tartott fakalapácsot, a tjempalát, amivel a bal oldalán elhelyezett fadoboz, a kotak falán ad ki hangokat. Törökülésben tartott – bal lábán átvetett – jobb lába a lábfeje magasságáig lógatott négy bronz lemez, a keprak zörgetésével idéz elő fémes, ritmikus hangokat, melyek egyrészt aláfestésként szolgálnak a menetelés, a harc és egyéb eseményekhez, másrészt vezetik a ritmust és a zenekart, harmadrészt dramaturgiai szerepüket betöltve kiemelik a cselekmény erőteljes változásait. A harmadik effektus a dalang hangja. Morgásokkal, torka és hangszálai különböző mélységeivel, énekével erősíti a jelenetek drámaiságát.

A wayang kullit alatt használt nyelv az ó-jávai kawi. Ez a bonyolult struktúrájú és magasan rétegzett nyelv lehetőséget ad arra, hogy a játékos minden esetben jelezze a figura társadalmi státuszát, rangját, műveltségét. Minden wayang karakterhez meghatározott hangtechnika és szóhasználat tartozik.

5 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 221.o.

Wayang-figurák:
Kumba Karna



Arjuna

Prabu Sri Supala



A főszereplők

A wayang tulajdonképpeni főszereplői a dalang által életre keltett árnyfigurák, melyek kemény bivalybőrből, szigorú ikonográfiai szabályok szerint készülnek. A letisztított nyersbőrt formára vágják, majd a különböző végű, szöghöz hasonló szerszámokkal mintázzák, végül megfestik. A bábót bivalyszaruból meghajlított fópálca (gapit) tartja, oly módon, hogy a szaru végéigfut a figura tengelyén, az alján pedig egy könnyen fogható nyélben végződik. Az életfát, az állatokat, és egyéb kellékeket formáló nagyméretű wayang bábokat ezzel az egy fópálcával tartja és mozgatja a dalang. A személyeket ábrázoló árnyfigurákon a fópálcán kívül – attól függően, hogy a bábnak hány keze van – még további 1 vagy 2 pálca (tuding) található. Ezek a kézfeje erősítve szolgálják a figura mozgását könyökben és vállban. A frontalitás szabályai szerint a wayangfigurák teste előlnézetben, arcuk, fejük, karjuk, lábuk pedig oldalnézetben látható. A wayang-kollekciók 150-400 figurából állnak. A többszáz karakter megkülönböztetésére, jellemük és szerepük eldöntésére az alakok megmunkálásából, a test felépítéséből, a lábak egymáshoz viszonyított távolságából, az orr és a szemek formájából, valamint a fejtartásból következtethetünk.

A wayang bábok nem pusztán egyes hősök alakjainak a megtestesítői, de a hősök által képviselt értékek jelei: Arjuna bábja egyrészt jelöli Arjunát, másrészt felmutatja a jávaiak számára fontos „arjunaságot”. Arjunának lenni annyit tesz, mint bátornak, szenvedélyesnek, forrófejűnek, szépségesnek lenni. A wayangban felmutatásra kerül minden egyes báb emberi erények, tulajdonságok szimbóluma. A bábokat, csakúgy mint a hangszereket vagy a dalang ruhájába tűzött jávai tört, az első használat előtt felszentelik. A felszentelő rítusban behívott szellemek az adott tárgyat, bábót tartalommal, lélekkel töltik fel.

A legnagyobb tisztelet Juddhisthira figuráját, a Pándava királyt övezi, aki a legfinomabb (alus) alkati tulajdonságokkal rendelkezik. Vékony test, finoman metszett keskeny orr, ívelt vékony szem, közeli lábtartás és egyenes test jellemzi. A visszataszító gonosz jellemek ábrázolásában a nagy test, a tömpe, kerek orr, a tág szem, az ormóltan testtartás dominál.

A legnagyobb figurák, a harcosok a legférfiasabb (gagah) jegyekkel rendelkeznek. Hatalmas, izmos test, nagy orr, széles lábtartás. A legtöbb wayangon karperec, fülbevaló, nyaklánc, egyéb ékszerek láthatók. Egy központi wayang figurának négy-öt változata is létezik, jelezve a szereplő hangulatát, korát és aktuálisan fontos jellemét. Több száz történet (lakon) ismert, mégis négy alaptémakörrel beszélhetünk. Az elsőtől tartoznak az animista ókorból származó mesék, történetek, szám szerint hét, melyek között találjuk az ördögűző előadásokhoz (ruwatan) szükséges történeteket is. Ezek a mesék az élőlények eredetmondáját, a szellemek létét és a felsőbb világok szerkezetét, azok kiengesztelésének módjait tartalmazzák. A második témakör az Ardjuna Sasra Bau, ehhez öt lakon tartozik. Ardjuna meditációjáról, spirituális és mágikus hatalmáról, haláláról szólnak. A harmadik téma a 18 darabot tartalmazó Rámakör, mely a Rámájana meséjét dolgozza föl, különböző történeti részekre felosztva. Szítá születése, Ráma herceggel való házassága, a barátsága Hanumánnal, a majomkirállyal, küzdelmeik, száműzetésük éve, csodás megmenekülésük a leggyakrabban feldolgozott téma.

A fennmaradó, mintegy 150 lakon a Mahábhárita történetéből építkezik, középpontba állítva a Pándava testvéreket, akik a legidősebb testvér, Juddhisthira király mellett élnek. Mindannyian istenek gyermekei, kiválóságukról legendák szólnak. Nemcsak életből-csességben, megfontoltságban, de testi erőben és szépségben is kiűnnek a földi halandók közül. Unokatestvéreikkel, a Kuravákkal folytatott viszályok, háborúk, az isteni segítségkérés, csodás csatáik és bolyongásaik a wayang kultok fő témái. A Pándava kör tizenkét nemzedék történetét meséli el. Mivel a játékos szerepe századokon át apáról fiúra öröklődött, a lakonok nagy része szájhagyomány útján terjedt. Az első írásos dokumentum, az „előadás-útmutató”, a pakem először párszáz éve jelent meg. Ebben egy jól ismert történetet színről-színre, lépésről lépésre leírtak. A pakemnek három fajtája ismert, attól függően, hogy milyen mélységig tartalmaz információkat. A legrövidebb forma a *pakem balungan*, amely mindössze két oldal.

A kilenc órás wayang kult jelenetei egy-egy mondatban felsorolásszerűen követik egymást. A *pakem*

gantjara 15 oldal körül van, ebben már a fontosabb történések leírását is megtaláljuk. A leghosszabb és legrészletesebb a *pakem padalangan*, ebben a narratív szövegek – a dialógusok, az énekek – nagy része, a gamelán részletei és egyes effektusok is olvashatók. Egy dalang a pakem legrövidebb formájára, tehát a pakem balunganra pillantva egy-két perc alatt azonnal felidézi a teljes kilencórás cselekmény szöveg- és énekrészzeit. A wayang kulit előadások három nagy dramaturgiai egységből épülnek fel. E három rész elkülönülését és változását nem csak a mozgatás és az egyik legfontosabb elem, az életfa (Gunungan) színre kerülése jelzi, de a kísérő gamelán zenekar is alátámasztja. A három rész között nincs szünet, az első rész este kilenc órakor kezdődik. A gamelán zenekar által játszott nyitánnyal, a dalang imájával és az életfának közepéről a paraván jobb sarkába történő helyezésével kezdődik. Ezek után a dalang behozza a szereplőket, a jó karaktereket mindig a jobb, a rosszakat a bal oldalról, és egymás mellé felsorakoztatva beszúri a banánpálmába. Majd következik egy monológ, amelyből kiderül a történet, a kérdés vagy a megoldásra váró probléma. Mindezek után sor kerül a cselekmény bevezetésére, a szövetségesek keresésére és az isteni segítség kérésére. Körülbelül éjfélig tart ez a rész, amely magában foglalja a bábok kivételét is. A második rész éjfélől hajnali 3 óráig tart, és a sokak által legkedveltebb jelenetekkel, a bohóc-szolgák humoros párbeszédével, csetlés-botlásával kezdődik. A Pándavákat szolgáló „bohócok” – Semar, Gareng és Petruk – torz testük ellenére isteni tulajdonságokkal rendelkeznek. Általában jobbnál jobb ötleteket adnak a Pándava testvéreknek. Jelenetük alatt a dalang az alap-történettől függetlenül aktualitásokkal, pletykákkal szórakoztatja a közönséget. Többen úgy vélik, hogy az iszlám gyors terjedése ennek volt köszönhető, de a modern kori Indonéziában is óriási szerepe van a politikai változások, ideológiák köztudatba emelésében. Jelenetük után következik az előadás legdinamikusabb része, a peran, vagyis a Pándavák és a Kuravák, a Jók és a Rosszak, az élők és a démoni teremtmények harca. A harmadik rész hajnali

3 és reggel 6 óra között zajlik, és a megdicsőülésről szól, továbbá levonja a tanulságokat. Elsiratják a csatában elesetteket, áldozatot mutatnak be a szellemeknek, köszönetet mondanak az isteneknek, majd kiviszik a figurákat. Az előadás az életfa középre helyezésével ér véget.

Elmúlt századok előadásai, az élő történelem

Az első utalás a wayangra a 11. század elején írt udvari mű, az *Ardjuna Wiwaha* 59. ciklusában található: „*Vannak, akik a wayang nézése közben könnyekig meghatódnak még akkor is, ha tudják, hogy amiket látnak, csupán bőrfigurák az emberi beszéd és mozgás illúziójával. Azok, akik szomjaznak az anyagi élet örömeit, nincsenek tudatában annak, hogy az érzékek világa a valóságban csak mágikus illúzió.*” Az azóta eltelt több száz évben sok formai átalakuláson esett át a wayang, azonban közösségi ereje változatlan. Történeteinek megértéséhez nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a jávai emberek hétköznapijainak legapróbb cselekedeteit is a misztikus tudás szövi át. Semmiről sem beszélgetnek szívesebben, mint mágikus történetekről, szellemekről, etikus életről. A wayang ennek a mindennapi életnek a része, fontos szereplője, eszköze, ahol az eljátszott jelenetek, a szereplők karaktere, jelleme, a jó és a szép szerves összekapcsolódása a jávai ember számára irányít mutató példabeszéd, megerősítése annak, hogy a világ úgy jó, ahogy van, a történéseket el kell fogadni és alázattal kezelni. Egy európai ember számára szinte elképzelhetetlen, hogy egy színházi előadás kilenc órán át tarthat. A wayang azonban nem pusztán színház. Egy-egy előadás módot ad arra, hogy rég nem látott ismerősök találkozhassanak, elbeszélgessenek egymással, közösen étkezzenek. Az oldalt nyitott, fedett csarnokokban mindenki elhelyezkedik a kiterített gyékényén. A család minden tagja részt vesz az előadáson. A hagyomány szerint az asszonyok és a gyerekek ültek az árnyak oldalán, a férfiak a dalang és a gamelán zenekar felőli oldalról nézték az előadást. Manapság a vászon mindkét oldalán egyaránt látni férfiakat és nőket, akik az előadás kilenc órája alatt szabadon változtatják a helyüket. A dalangnak és

a gamelán zenészeknek is felszolgálnak frissítőket, vacsorát, csipegetni való mogyorót, gyümölcsöket, édességet. A legkisebb gyerekek is ismerik és felismerik a különböző karaktereket, a történetet, mégis izgalommal várják, mi fog történni. Egy jó dalang virtuóz technikájával, hangjának szépségével, rögtönzéseivel és humoros részek beiktatásával fenn tudja tartani a figyelmet hajnalig. A nap- és évszakok változása, az emberi lét és a világ egysége, harmóniája, az istenek segítő szándéka, a szép és bölcs élet követése minden kis rezdülésben jelen van. Hajnaltájt, az előadás végének közeledtével egyre több bóbiskoló embert látni. A dalang utolsó mozdulatával az életfa a helyére kerül, mindenki szedelődzködik, hogy az élményként kapott teljességet az életben is megélje.

Wayang és etika

A jávai emberek világlátásának egyik legfontosabb tanítása az egyén és a közösség viszonya. A „*Ki vagyok én?*” kérdésselvetést a cselekvés minden pillanatában megelőzi a „*Hol van a helyem és mi a szerepem a közösségben?*” kérdés. Jáván a wayang recepciója – az európaiótól eltérően – nem az egyes szám első személyű „én”, sokkal inkább a többes szám első személyű „mi” mentén valósul meg. Az egyéni célokat a közösség, a család és végül az univerzum céljaival kell összehangolni annak érdekében, hogy elérhető legyen egy indulatok nélküli, harmonikus létállapot.

A jávai etika íratlan alapszabálya szerint – ahogyan azt a wayang történetek hősei is példázzák – minden ember az élet minden pillanatban választás előtt áll. Dönthet jól és rosszul attól függően, hogy választásai haragból, félelemből vagy bölcsességből és harmóniából születnek-e. Annak érdekében, hogy a harmónia mind az egyén, mind pedig a közösség szintjén állandósuljon, mindenkinek dolgoznia kell belső énjén, a batinon. A belső én, a belső ember mások szeme elől rejtett lényege

a minden létező eredetéhez, az Egyhez kapcsolódik. A batin sajátja a hatodik érzékként nevezett intuitív érzékelés, a rasa, ennek fejlesztésével és segítségével éri el az ember a legbelsőbb látás és felismerés képességét.

Egy erős bensővel megáldott ember mindig ura az érzelmeinek, tökéletesen tisztában van az ok-okozat törvényével, a világban zajló történéseket türelemmel fogadja, és tudja, hogy mikor jött el a cselekvés ideje, hiszen a cselekvés pillanata összhangban áll a kozmosz ritmusával. Az egyén a belső ember művelése révén jut el a bölcs, etikus és harmonikus létállapothoz. A belső ember folyamatos kapcsolatban áll a szívében lakozó Istennel, ezért az élet nem más, mint egy folytatódó ima. Nincs különbség profán és szakrális között, minden az oszthatatlan egyben létezik. Ez az Egy kerül felmutatásra a wayang-játékokban.

Egység-élmény, harmónia, közösségi tudat: az a zsinórmérce, ami kijelöli a jávai ember útját. Európai emberként jobban tesszük, ha a kilencórás wayang-játék alatt felfüggesztjük a megértést és arra a kis időre megengedjük, hogy átlépjük a láthatatlan határokat.

• • •

Írásom az indonéziai, Közép-Jávai kultúra egy speciális területével foglalkozik. A tanulmány megírásában sokat köszönhetek James R. Brandon, Judith Becker, Benedict R.O.G. Anderson, Frits A. Wagner, Pandam Guritno és Franz Magnis Suseno kutatásainak, gondolatainak és publikált írásainak. Hálával és köszönettel tartozom a surakartai Jebres lakóinak, az Indonéz Művészeti Akadémia tanárainak, és végül, de nem utolsósorban Pak Sryanto (RIP) és Pak Dwinanton (RIP) dalangoknak, hogy a könyvekből megszerezhetetlen tudást átadták nekem.

Szerk.: A kiállítás wajang-figuráit, melyekről a fotók készültek, az Indonéz Köztársaság Budapesti Nagykövetsége biztosította.

Gatot Kaca-báb
árnyképe



Pilári Lili a Srikandi bábbal



Indrijat

Gatot Kaca



Betara Yamadijati



Caru Citra

Polett Dus

THE MOVER OF WAYANG

The world of shadows is the world beyond illusion. It is the world of ghosts from where dead souls return to share with the living the godly knowledge and experience they have gained. This is the basic thought that creates the magic power of shadows in many countries in Asia. In the ancient form of shadow play the aim is to connect with the out-of-world spirits. For many years the puppeteer of the Javanese wayang kulit, the dalang, has been the spiritual leader of the community. With prayers before the performances, he indicates that bringing shadow puppets to life is a magical act, an act that has power and energy with which the flow of life and the soul's and spirit's development can be manipulated. The prayer sounds like this: "Saint Spirit, You, the essence of the Universe let your light spread across the World, let people who are watching me receive peace, harmony and beauty by the grace of the Heavenly and True God's will..."

What is behind wayang?

Today wayang kulit as a live tradition can be seen mostly in two Javanese sultanates: Yogyakarta and Surakarta. It was declared part of the World Heritage in 2003. The wayang play lasts nine hours from sunset till dawn and its origin, form and social impact have been researched by music ethologists, fine artists, art historians, music historians and cultural anthropologists. When we look through their wayang definitions, we see that there is no consensus. For instance, Benedict R.O.G. Anderson considers it a metaphysical and ethical system¹, Prof. Dr. Ben Arps² regards it as an audio-visual vision, James R. Brandon³ defines it as a moral art play that exhibits the traditional values of the community.

In the praxis of theatre history wayang is considered puppet theatre, but it is important to note

that many questions and phrases that influenced the development of European theatre are not present in wayang. Topics like the relationship of dramatic text and the visual elements, the mise en scene, the creativity of the creator, the directorship, the technical development and scenography are all absent in wayang. We are speaking about an art form in which there is no director, but a directional principle, no dramaturg but a dramaturgical oneness, no actor just one persona as a ceremony master, the dalang, and the puppets he manipulates. During the nine-hour performances Javanese morality, ethics and metaphysics are presented sometimes symbolically, sometimes metaphorically, sometimes in a pragmatic way. The link between the micro- and macrocosm, the decoding of the invisible world's order and signs for Javanese people is inherited down the generations. It is a learnt and lived process. Wayang for the Javanese audience is a magical act of the community that has a centuries-long tradition. It is the evolutionary history, guidance and moral example for them, where the Heavenly One guides the dalang, the viewer and the heroes of the story.

"... it is believed by the Javanese that Adam was created by Allah, Mohamed prophet is from Adam, Batara Guru, so Shiva and Vishnu as well. Vishnu's first worldly incarnation was Prince Rama, the hero of Ramayana who reincarnated as Krishna so that he could help Pandawak in the Mahabharata. All ancient Javanese kings' ancestor is Pandawa the later sultan and leader until the 20th century. Exactly for this reason the Mahabharata is the link between the present and the graceful past."⁴

1 Benedict R.O.G. Anderson: *Mythology and the tolerance of the Javanese*. Cornell University Press, 1965. 5. o.

2 Prof.Dr. Bernard Arps: *The sound of space*. Mirazek, 2002. 316. o.

3 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 116–118. o.

4 James R. Brandon: *Theater in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 92. o.

This day lives in symbiosis in the Javanese magical mind: the system of the animistic ancient and the Hindu-Buddhist mixing with the influence of the Islam. There is no wayang performance without the presence of the ancestors, the invisible subtlety of order and vigour, nor without the embodiment of the One, and the glorious past.

The props of wayang symbolise the cosmos according to Javanese ideology. The white screen represents the sky, the oil lamp the sun, the tree of life the ladder leading to the sky and the upper spheres. The puppets pinned into the banana wood on the right side are the heroes, and the human soul's and spirit's good side; the puppets on the left side represent the negative figures and the dark side of the soul.

Just as the dalang moves the puppets to the beat of the gamelan music, man moves according to the rhythm of the cosmos. One of the principles of wayang's stories is human life's dependency upon Creation, the basic notion that there is a need for the divine guidance, for the knowledge of the consequence of actions and for the harmony between the visible and invisible world.

The dalang

The word dalang originates from the fusion of *dhang* and *lang*. Dhang is the title of priests, of healers and the honoured ruler. *Lang* means to leave, to take the road, to go. The dalang is an honoured person who is on the move, who helps those in need. The word *dalang* also signifies the person who can drive out the sickness and the sadness from people, who is able to send away demons and the devil. Its etymology originates dalang from “ngudhal-udhal wayang lulang” (the master of wayang). Brandon concludes in his study⁵ that a dalang must regularly accomplish six different types of prayer before the start of the performance: the home prayer, the arriving to the venue of the performance prayer, the prayer during the musical prelude, the prayer for the full brightness of the oil lamp, the prayer before the first textual part,

and the prayer during the positioning of the first puppet in the centre of the screen after which the performance can begin. The dalang's challenge is to support the One that moves and make everything become visible in the performance, as the One summoned by him is who moves the puppets.

The props of wayang haven't changed for centuries: a white 4.5-5-meter-wide screen painted on the edges called the kelir, the garuda oil lamp that depicts a sacred bird is fixed above the puppeteer who sits crossed-legged within reach of the screen. The screen on the dalang's side has two banana palm stems (debog or gedebog) running below each other on the bottom of it. In these stems the dalang pins the main rod that runs on the body of the puppets. Puppets not in use are lined up according to size in the banana palm: right towards the dalang the good and noble characters, left towards the bad, demonic characters.

Between 13 and 15 gamelan musicians are behind the dalang. The female singers, called pesindenek, are seated just on the right side of the dalang at the end of the screen. In many cases the supporter of the dalang sits behind him, prepares the puppets, puts them in order and gives the dalang a hand during virtuoso scenes. The dalang uses three important effects. With the wooden hammer, the tjempala, in his hand he makes the sound by drumming on a kotak, a wooden box. Sitting crossed-legged, his right foot – set on the top of the left one – reaches four hanging bronze discs, the keprak. Clanking the keprak causes the metallic and rhythmic sounds that work as background music for marching or fights, and it also has a dramaturgical role to highlight the powerful changes in the act. The third effect is the voice of the dalang. By mumbling and using the different depths of his throat and chord, he amplifies the drama of the scenes. Wayang kulit uses the old Javanese Kawi language. This language has a complex structure and many layers that let the player express the character's social status, class, and education. Certain acoustics and wording are inherent to all wayang characters.

5 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 221.o

The protagonists

The main characters of wayang are shadow figures made from buffalo hide in accordance with iconographic rules and brought to life by the dalang. The cleaned raw leather is cut to shape and then modelled with various nail-like tools before being painted. The puppet is held by a main rod (*gapit*) carved from buffalo horn. It is made so the horn runs along the axis of the puppet and the bottom is easy to grip. The tree of life, the animals and other large wayang puppets are moved by the dalang using main rod. The shadow puppets representing personas have 1 or 2 more rods (*tuding*) besides the main rod depending on how many hands the puppet has. These are attached to the hand of the dalang so he can move the puppet by its shoulder and elbows. The rules of frontal play require that the body of wayang puppets is shown in direct view, while their face, head, arms and feet are shown sideways on. A wayang collection consists of 150-400 figures. We can infer their personality and role in the play from the modelling, the body structure, the distance between the legs, the shape of the nose and the eyes, and the position of the head.

The wayang puppets are not merely the embodiment of heroic characters, but the qualities denoted by the heroes are also part of them. For example, the puppet of Arjuna symbolises first Arjuna, but it also shows the “being arjunistic” attribute, important for Javanese people. Being arjunistic simply means to be brave, passionate, beautiful. In wayang all puppets symbolise a human virtue or quality. Puppets, just as the instruments or the Javanese dagger pinned in the dalang’s dress, are sanctified before use. During the sanctification ritual, invited spirits charge the actual object with soul and content.

The most honoured figure is Juddhisthira, the king of Pandava, who has the subtlest (*alus*) delicateness. Described by thin body, finely cut thin nose, curved fine eye, closed leg position and straight posture. On the other hand, the dominant features of the disgusting evil personalities are the big body, rounded and short nose, wide-open eyes, and cumbersome nature. The largest figures, the fighters,

bear the manliest (*gagah*) qualities: they have a huge, strong body, big nose, wide-open legs. Most wayangs have a bracelet, earrings, necklace and other accessories. A central wayang figure has 4-5 variants, each indicating the character’s mood, age and its actual personality. Although over a hundred stories (*lakon*) are known that are played, we can speak about four basic categories. In the first there are seven tales, stories from animistic antiquity among which we find the stories behind the exorcist performances (*ruwatan*). These tales include the origin myth of living creatures, the existence of spirits and the structure of higher plains, also the method how to appease them.

The second category is the *Ardjuna Sasra Bau* which consists of five tales. These tell of Ardjuna’s meditation, spiritual and magical power, and death. The third large group is the Rama-circle, including 18 pieces that are divided into different parts telling the tale of Ramajana: Sita’s birth, her marriage to Prince Rama, his friendship with Hanuman the Monkey King, his combats, years of exile, miraculous escape. The remaining almost 150 *lakon* have their source in the Mahabharata are centred on the Pandava brothers who live alongside the oldest brother King Juddhisithira. All of them are children of god and legends are told about their merits. They are distinct from mortals not only by their wisdom, but also their physical strength and beauty. The main topics of wayang kulit are their fights and wars with their cousins the Kuravas, the heavenly aid they requested, along with their miraculous battles and wanderings. Twelve generation’s story is told by the Pandava circle. Due to the player’s role, which was passed down from father to son, most of the *lakons* have spread as oral tradition.

The first written document appeared only a few hundred years ago, the so-called *pakem*, the “performance itinerary”. In it a well-known story was described scene by scene, step by step. Three types of *pakem* are known, depending on the depth of information included. The shortest form, only two pages, is the *pakem balungan* in which the scenes of the nine-hour wayang kulit follow each other, sentence by sentence.

Sugriwo báb árnyképe



Bima



Srikandi

The *pakem gantjaran* is about 15 pages, also includes the description of the most important happenings. The longest and most detailed is the *pakem padalangan*. Therein, most narrative texts – dialogues, songs – and the details of gamelan, and some effects can be read. Just by looking at even the shortest version of pakem (pakem balungan) a dalang is able to recall the whole 9-hour plot's textual and vocal parts.

Wayang kulit performance are built up from three main dramaturgical units. These three sections are distinct and changed not only by the staging of the most important element, the tree of life (Gunungan), but also by the gamelan orchestra. There is no interval between the three acts. The first act starts at 9 pm with the prelude played by the gamelan orchestra, the prayer of the dalang and the repositioning of the tree of life from middle to the screen's right side. After this, the characters are brought in by the dalang, placing the good figures to the right, and the evil ones to the left by pinning them on the banana palm. Then comes a monologue making clear the story, the question or the problem waiting to be solved. Thereafter the plot is introduced, and the quest to find allies and ask for the help of the Heavens begins. This scene lasts till midnight and ends with the removal of the puppets. The second act begins with the favourite humorous dialogue and slips of the clown servants about midnight and lasts until 3am. Clowns – Semar, Gareng and Petruk – serve the Pandavas and despite their crookedness they bear godly features. Generally, they give better and better advice to the Pandava brothers. Without reference to the basic story even during the clown's scene, the dalang entertains the audience with current events and rumours. Many consider that due to this practice Islam quickly spread across the country, political changes happened in modern Indonesia, and thus the dalang's performative action supported the intake of ideologies into public consciousness. The following act is the most dynamic, the *peran*, that is the fight of the alive and the demonic creatures, the Good and the Evil, the Pandavas and the Kuravas. The third act, which tells the story of transfiguration and concludes all lessons, happens around

dawn, between 3 and 6 am. They mourn for those who died in battle, present sacrifices for the spirits, acknowledge the help of the gods and remove the figures. The whole performance ends with the relocation of the tree of life back to the centre.

Living history, performances from previous centuries

The first reference to wayang is a court work written in the early 11th century and found in the 59th cycle of Ardjuna Wihawa:

"There are some who are in tears, overcome by the spectacle of wayang, even if they know that the things they see are only leather figures with the illusion of human talk and movement. Those that thirst for the pleasures of material life are not aware that the world of sensations in reality is only magical illusion."

Over the centuries wayang has undergone many formal changes, but its public appeal is constant. In understanding its stories, we should not overlook the fact that the everyday life of Javanese people is also woven by a mystical thread of knowledge. There is nothing they like to speak about more than magical myths, spirits and ethics of life. Wayang is part of this daily life; it is an important tool and player, where the played acts, the characters of the actors and their personality along with the good and beautiful organic relation signal the path for Javanese people as an example. Wayang also strengthens the mindset that the world is as good as it is, all that is needed with any event is acceptance and humble attention. It is almost impossible for a European person to imagine that a theatre performance can last nine hours. Wayang though is not only theatre. Performances give the chance for rarely seen acquaintances to meet, to speak, to eat together. The "audience" take their place on outstretched straw mats in the open, but in a roofed arena. All the members of a family are present at the performance. According to tradition, women and children watch the performance sitting on the side of the shadows, while men sit on the side of the gamelan orchestra and the dalang. Today, men and women sit on both sides of the

screen, and they also freely change place during the nine hours. Refreshments, dinner, hazelnuts for snacks, fruits and sweets are served for the dalang and gamelan orchestra too. Even small kids know and recognize the various characters, the story, and still, they await what will happen next with excitement. With virtuosity, the beauty of his voice, improvisation and humorous acts, a dalang can keep the audience's attention till early morning. In every subtle resonance there lies the change of seasons, the play of the sun, the unity of human existence and the world, harmony, the helping intention of the gods and the following of the good and wise life. At dawn, more and more nodding people are seen as the performance comes to its end. With the dalang's last movement the tree of life is relocated and people start to pack up, so that they may live the wholeness they have received.

Wayang and ethics

One of the most important teachings of Javanese people's world view is the relationship of the individual and the community. The question "Who am I?" in all moments of action is preceded by "Where is my place and what is my role in the community?". Wayang's reception – in contrast to the European – effects a first-person plural "we", rather than a first person singular "I". Individual aims are attuned with the aim of the community, the family and lastly, the universe, to attain even-tempered, harmonious being. All men are before a decision in every moment of life as the Javanese ethic's unwritten principle tells, and so wayang heroes give an example. Everyone can choose good or bad – it is up to them as to whether the decision was born out of anger, fear, wisdom or harmony. For the harmony to become permanent on an individual and common level as well, all have to work with their inner self, the batin. The inner "I", the inner human hidden from others, is linked to the source of All Being, the One. Intuitive sense, the

sixth sense is the special feature of *batin* called the *rasa*. By developing *rasa* men can reach inner seeing and the ability of recognition. Someone praised with strong inner self is always governor of their emotions and is totally aware the law of causality. Accepting the world's happenings with patience and knowing when the time for action comes because the moment of action is in synchronicity with the cosmos. The inner man is in constant relationship with God living in his heart, and for this reason, life is nothing other than a continuous prayer. There is no difference between the profane and the sacred; all exists in an inseparable oneness. This One is presented in wayang plays. Experience of oneness, harmony, collective consciousness are the measures signing the path of the Javanese people. For us European people it is advisable to suspend comprehension during the nine-hour wayang play and let ourselves step beyond invisible borders.

• • •

This study is concerned with a special territory of the Middle-Javanese, Indonesian culture. I would like to thank James R. Brandon, Judith Becker, Benedict R.O.G. Anderson, Frits A. Wagner, Pandam Guritno, and Franz Magnis Suseno supporting me in this research. I have much to be thankful to the inhabitants of Jebres in Surakarta, the professors of the Indonesian Art Academy, and last but not least to dalang Pak Sryanto (RIP) and Pak Dwinanton (RIP), who passed over the knowledge inaccessible from books.

Translated by Darinka Pilári



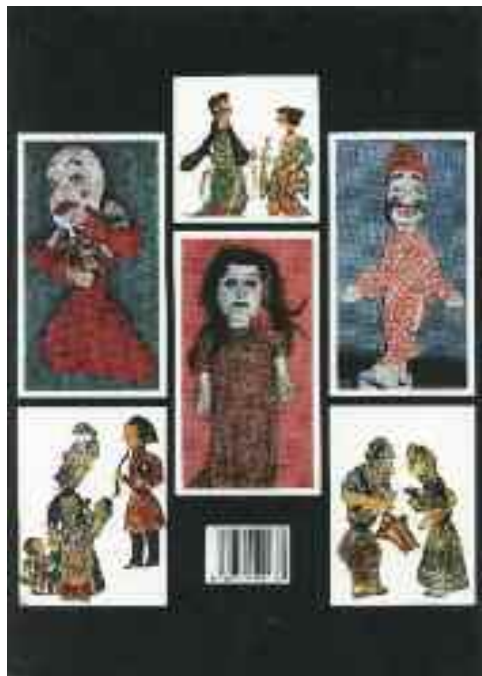
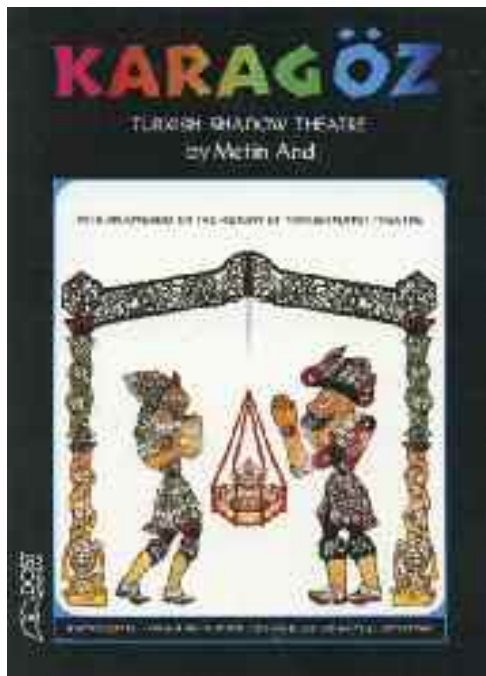
Wayang kulit-előadás



A wayang előadásokat kísérő gamelán zenekar hangszerei



Wayang Múzeum, Indonézia



Metin And Karagöz könyvének első és hátsó borítólapja



Metin And otthon

Metin And'

KULTURÁLIS ÖRÖKSÉGÜNK: A KARAGÖZ

(RÉSZLET)

A török árnyjáték, a Karagöz igen jelentős kulturális örökség. Az oszmán kultúra és társadalomszerkezet keresztmetszete, mikrokozmosza, amelyben koherens és gazdag teljességet találunk. Egy-egy Karagöz előadás sokszínű mozaikot alkotva különféle művészeteket gyűjt egybe, így megjelenik benne a díván², tekke³ és népköltészet, a népzene, a művészi és a néptánc. Mindezekon túl legfontosabb azonban, hogy a Karagöz a szóbeli irodalom szójátékainak teljes tárháza: nyelvtörők, találós kérdések, szürreális és fantasztikus történetek, „*kılıklamák*” (fecsegések), a *çene yansıması* (szüntelen locsogás), a *tersdinleme* (szószátyárság), *yerindesizlik* (hibás szóhasználat), a *lafçılık* (pletykálkodás), névjáték, szójáték és mások. Leggyakrabban a lóvátétel, átejtés, csel, ravasz, trükk, rászédés, fortély, a *yutturmacan*ak nevezett szójáték fordul elő az előadás során. A *yutturmaca* kétféle lehet: kétértelműség (*equivoco*) vagy hasonlat (*paranomasia*) formájában használják. Ezek a szójátékok a törökök számára is élvezhető nyelvet hoznak létre, míg a különböző nyelvjárást beszélők között félreértést teremtenek.

Ahogy az előadás holisztikus egységet alkot, a Karagöz-játékos is sokoldalú és kreatív művész. A Karagöz-játékos dramaturg, rendező, zenész, színész, koreográfus és képzőművész. Mivel a Karagöz nyitott és rugalmas művészeti forma, lehetővé teszi, hogy a játékos az előadás során rögtönözzen; rövidít, hosszabbít, akár a színhelyeket is megváltoztatja. Az adott napon pedig aktuális eseményt illeszt az eredeti történehez. A Karagöz-játékos hangját a megformált alakok karakteréhez igazítja: elvéko-

nyítja, megvastagítja a szavak hangsúlyát és dallamát, felnőtt férfiak és nők, idősek, gyerekek formálódnak, de hangját a dadogós, az orrhangon beszélő, az ópiumfüggő szava járásához is igazítja, így akár több tucat alakot képes megszemélyesíteni.

A Karagöz-művészek némelyike a hagyományos előadóművészetek más műfajaiban is járatos. Így például a *Meddahlık*-előadóművészetben, ami a dicsőítő, magasztaló előadásokat jelenti, a bábjátékban, a bűvészkedésben vagy az úgynevezett *orta oyun-culuğuban*, azaz a szabadtéri népi színjátászásban.

Honnan származik a Karagöz? Az árnyjáték a 16. században Egyiptomból került a mai Törökország területére különféle közvetítők útján. Az arab történész Mehmed b. Ahmed b. Ilyasü'l Hanefi Egyiptomról szóló történeti leírásában (*Bedayi'z-zuhur if vekaayi'd-dihur*) összefüggő részeket találunk az árnyjátékról. Egy helyen arról olvashatunk, hogy a mameluk szultán, Çakmak uralkodásának utolsó éveiben, nevezetesen 1451-ben az összes árnyjátékelőadást betiltotta, és elrendelte a felgyűjtásukat. Egy másik helyen pedig hírül adja, hogy a szultán Melikü'n-Nasirü'd-din udvari árnyjátékosa, Muhammed Ebü'l Şer című előadásának megtekintésével szórakozott. Megint más forrás arról számol be, hogy a Nílus Roda (Rawdah) szigetének palotájában egy árnyjátékos színész eljátszotta Tumanbay akasztását Züveyle kapujában, és a kötél kétszeri elszakadását. A szultánnak nagyon tetszett az előadás, s a színésznek 80 aranyat, valamint egy hírmzett kaftánt ajándékozott. Amikor pedig a szultán visszatérni készült Isztambulba, azt mondta a bábosnak:

1 Metin And (1927–2008) török színháztörténész. Előbb Isztambulban, majd Londonban folytatott jogi és bölcsészeti tanulmányokat, később a Rockefeller alapítvány ösztöndíjával New Yorkban balettel, zenés színházzal és bábjátékkal foglalkozott. Számos egyetemen tanított. Több mint ötven könyve jelent meg és többszáz színházi tárgyú esszé publikált különféle török és külföldi folyóiratokban.

2 Arab, perzsa, török versgyűjtemény

3 A turkomán szőnyegek legfinomabb csomózású, legfényesebb és kék színezésű fajtája

„gyere te is velünk, hadd lássa a fiam is ezt a szín-darabot, hadd szórakozzék, hadd gyönyörködjék ő is benne”. Mintegy hatszáz mameluk művész utazott Isztanbulba (Nagy) Szulejmán (1494–1566) udvari kíséretként, akik három évvel az elbeszélte események után tértek csak vissza hazájukba.

Egyiptomban a legkorábbi árnyjáték-forrás a 11. századból származik, míg a 13. századból három árnyjáték-szöveg maradt fenn. Ezek közül az egyik a *Tayai'l-haya*, amelynek az elején éppen, ahogy a Karagözben szokott lenni, az alábbi részeket találjuk: ének, a nézőknek mondott köszönet, imádság Istennek, és az uralkodóért mondott fohász. A színjáték hőse a szegény, nincstelen katona, Visal, aki egy kerítőnő segítségével megházasodik, majd az esküvő után a menyasszonyi fátylat fellebentve egy félelmetesen csúf asszonyt pillant meg. Visal ekkor megfenyegeti a kerítőnőt és a férjét, majd megtisztulása érdekében úgy dönt, hogy mekkai zarándoklatra megy.

A fennmaradt szövegek között az egyiptomi árnyjáték hosszú történetleírását is megtaláljuk a költő Ömer Ibnü'l-Fariz *Ta'yyeti'l-Kübrd* című művében. Az árnyjáték-előadásban, amelyet a vers elmesél, a következő képekkel találkozunk: tevék, a tengerben hajók úsznak, a hadseregek vízen és szárazföldön csapnak össze, lovas és gyalogos katonák harcolnak, a halász a hálóját kivette halat fog, fenevadak sülyesztenek el a tengeri hajókat, oroszlánok, madarak és vadon élő állatok támadnak áldozataikra. Érdekesség, hogy az itt elmondottak közel mindegyike a 16. századi isztambuli árnyjáték-előadásokban is megtalálható. Ezeket az átfedéseket támasztják alá azok az árnyjáték-jelenetek, amelyeket Paul Klee talált meg és az általános vélekedés szerint a történetileg 13. századig visszanyúló árnyjáték-jelenetek is. Amikor ezeknek a jeleneteknek

a képeit vizsgáljuk, közöttük oroszlán, madár, gólya és hajók képeit találjuk.

Az árnyjátékot a legszélesebb és legrészletesebb módon elénk táró dokumentum a híres, 1582-es ünnepséget elbeszélő *Surname-i Hümayunban* szerepel.

A *Surname-i Hümayun* jónéhány helyén találkozhatunk a „hayalbazan” kifejezéssel, amely látnokot jelent, amiért a Karagöz-előadóknak a Hayalfi nevet adták. Ehhez hasonlóan az árnyjátékosokat Hayalbaz, hayalbazan, hayalci neveken emlegetik⁴. A *Surname-i Hümayunban* gyakran előforduló 'hayalbaz' kifejezés azonban mind a marionettel, mind pedig egy másfajta játékkal kapcsolatba hozható. Nézzünk egy idézetet a forrásból:

„Egy személy behozott egy hat keréken álló kicsi fabódét, a színpadot. Ez előtt egy vászonfüggöny volt, a belsejében pedig néhány fényforrás. Egyikük ezeket a jeleneteket a fényekkel a függönyre vetítve mozgatta. Például egy macska egeret, egy gólya pedig kígyót evett. Két másik személy az ujjaival, jelbeszéddel beszélget, meg hasonló dolgokat csinál.”

Ehhez az Egyiptomból átvett új színjátéktípushoz idővel a törökök is hozzáadták a maguk ízeit, és egy sokszínű, mozgalmas, eredeti formákkal elbővülő művészet jött létre, amely az Oszmán Birodalom hatása alatt álló területen és környezetében elterjedt.

Az árnyjáték 17. századi múltjáról a legtöbbet Evlija Cselebitől⁵ tudjuk. Karagöz és Hadzsejvat neve is az ő könyvében szerepel először, és a színjátékok sajátosságairól, a színművekről (*perde gazelleri*; perde – függöny; gazel – lírai költemény), valamint a korszak híres komédiásairól is találunk nála leírásokat. Vita tárgya azonban, hogy Karagöz és barátja Hadzsejvat valóságos személyek voltak-e vagy sem. Az árnyjáték e két hőse a nép szívében évszázad-

4 Forrás: www.karagoz.net/hayali.htm – a ford.

5 Evlija Cselebi (Evlija Çelebi, 1611–1679) török utazó. Bejárta csaknem egész Európa és a Közel-Kelet országait. A látottakat tíz vastos kötetben írta meg. Túlzásai ellenére értékes forrásként kezeli a történettudomány. A leírás szerint az árnyjátékot ugyanaz a vallásos rendet alapító Szadhili találta fel, aki az arabokat megtanította a feketekávé ivására. Erre semmi bizonyíték nincs, ahogy arra sem, hogy az árnyjáték vásznát Sejk Küsteri Mejdanimak nevezték. Feltétlenül hitelt érdemel azonban egy korabeli árnyjátékos, Hasszanadze működéséről szóló beszámolója.



Régi Karagöz-előadások



A mameluk árnyszínházi hagyomány főbb eszméinek útja

dokon át élt, így a legenda is keveredhetett a valósággal. Az egyik szerint Hadzsejvat kőműves, Karagöz pedig kovács volt és egy Bursában épülő dzsámi munkálatainál dolgoztak. Kettőjük párbeszédével a többi munkást szórakoztatták, ezzel hátráltatva a munkát, s az építkezés késlekedése miatt a szultán megparancsolta, hogy öljk meg

őket. E mondának is négy változata létezik, de például mind a bursaiak, mind a kirklarelek azt állítják, hogy a monda az ő városukból származik. Bursa és Kirklareli városa olyannyira a Karagöz „birtokosaivá” váltak, hogy Kirklareli egyik terén egy hatalmas méretű Karagöz szobrot állítottak fel. A felavatásán magam is részt vettem, és filmfelvételt

Burák



Férfi és női sellő



Karagöz Müzeumu, Bursa, Törökország

készítettem róla. Talán egyetlen országban sem volt még ilyen esemény. Bursa és Kirklareli a Karagöz hagyomány központjaként tekint önmagára, míg a Karagöz művészetének eredeti szülőhelyét, Izsztambul, hidegen hagyja.

Az általunk ismert dokumentumokból is kiderül, hogy a Karagöz a 16. században egyfajta színjátéktípusként került át az Oszmán Birodalomba. Az eredettel kapcsolatban más teóriák is léteznek. Egyesek szerint cigányok hozták Indiából, vagy mint a hagyományos művészetek jónéhány olyan eleme, a báb, a bohóctréfa (soytanlık), a bűvészkedés, a népi színjáték (ortaoyunculuğu/ortaoyunu), az árnyjáték is a 16. században vándorló zsidók segítségével került Spanyolországból az Oszmán Birodalomba. Egyik elméletet sem támasztja alá több forrás, így mégis az a legvalószínűbb, hogy Egyiptomból származik.

Ezen a ponton már csak egy kérdés merül föl, hogy Egyiptomba honnan került. Ázsiában, különösen Kínában, Indiában és Indonéziában gazdag és ősi árnyjáték hagyományt találunk. Ráadásul a kínai és indiai árnyfigura is fényáteresztő bőrből készül, ami a török árnyjátékhoz hasonlatos. Bizonyos, hogy Egyiptomba Ázsia legrégebbi árnyjáték technikával rendelkező szigetországából, Jáváról került át. A 7. századtól a 10.-ig arab kereskedők alapítottak a délkelet-ázsiai partok szigetein kolóniákat, s míg a kereskedelmet fejlesztették, az iszlámot is terjesztették. Az olyan muszlim eredetű desztánokat⁶, mint a *Hamzaname*, Délkelet-Ázsia kultúrájába oltották. Jáva árnyjáték-technikája tehát ilyen úton érkezett Egyiptomba.

A Karagöz fejlődésében két fontos elem játszik szerepet. Az egyik a Karagöz társadalompolitikai, kritikai, gúnyolódó, szatirikus irányultsága, a másik pedig a szabadszájúsága. A Karagöz nyílt és rugalmas műfaj, amely képes alkalmazkodni mind az egyes eseményekhez, mind a kitűzött célokhoz

és a választott témákhoz. Még a vallási vezetők is – a fetvák⁷ idején – a Karagöz irányában türelmet tanúsítva mentséget találtak, amikor az, ha nem is az iszlám elveket, de a gyakorlatot támadta, és elismerték érinthetlenségét.

Egy francia író, bizonyos Wanda az 1820-as és az 1870-es évek között az Oszmán Birodalomban tartózkodott, és közelről szemlélte a politikai fejleményeket. Könyve Karagöznek szentelt részében így ír: *„Ez a gúnyolódás mindegyre az állami vezetőkre, az ő magatartásukra, szokásaikra, viselkedésükre irányul, még a szultán sem menekülhet annak sértő, éles nyelvétől.”* Az író egy külföldi szemtanú megjegyzését idézi: *„A törököknél a Karagöz a határtalan szabadság képviselője, a cenzúrárt nem ismerő vaudeville színésze, aki nem ismer tilalmat, és közveszélyes fecsegő. A személye és tevékenysége szent és sérthetetlen. A szultánon kívül nincs senki a birodalomban, aki ettől a gúnyolódó viselkedéstől szabadulhatna. A nagyvezírt elítéli, bűnösnek nyilvánítja, és tömlöcbe zárja, a külföldi követeket zaklatja, és a Fekete-tenger admirálisaira vagy Ciprus generálisaira is nyelvet ölt. A nép pedig tapsol neki, a kormányzat türelmet tanúsít iránta.”*

Egy másik szemtanú véleménye szerint a Karagöz szabadságával Európa országainak újságjai nem vehetik fel a versenyt, még az olyan országok sem, mint az Egyesült Államok, Anglia, Franciaország, melyek a politikai szatíra tekintetében kevesebb szabadságot engedhetnek meg maguknak. Ezzel szemben a Karagöz az abszolutista módszerekkel kormányzott Törökországban egy ellenőrizhetetlen, mindenre elszánt napilaphoz hasonlít, amely ráadásul, minthogy nem írásos, hanem szóbeli, még nagyobb veszélyt jelent, s a szentnek elismert Abdülmecit⁸ kívül mindenkit megtámad.

Ez a politikai szatíra azonban, akár a Karagözben, akár a népi színjátszásban (ortaoyunu), Abdul-Aziz

6 Desztan vagy destan – perzsa mintára (dásztán) kialakult elbeszélő költemény a török népek népköltészetében és dalnokköltségzetében.

7 Fetva (arab) – a mufti döntése vitás esetekben

8 Abdül-Medzsid (1823-1861) oszmán szultán

oszmán szultán uralkodása idején (1861–1876) véget ért. Az elején már említettem, hogy a politikai szatíra mellett a Karagöz szabadságának másik területe a szabadszájúság volt. A helyi források ebben a kérdésben elhallgatnak, és a 19. századtól alig találunk információt a Karagözről. Egyes kutatók azt állítják, hogy a Karagözben nem fordulhatott elő trágárság, s ennek híre csak a vásárhelyeken lévő, piaci Karagöz-előadókát néző külföldi utazók félrevezető beszámolóiból származhat. Ugyanezek a kutatók azt állítják, hogy a Karagöz tényleges mondanivalója filozófiai és iszlám misztikus (*tasavvufi*), s abban efféle trágárságok nem fordulhatnak elő. Azonban ennek igazolására semmilyen bizonyítékot nem tudnak felmutatni.

A báb-Karagöz és ortaoyunu-karakterek legfontosabb jellemzői, hogy változatlan általánosításokon alapszanak, nincs saját akaratuk, ezért állandóan önmagukat ismételtetik. Tőlük a meghatározott helyzetekben meghatározott viselkedést várunk. A kapcsolataikban is állandóság uralkodik. A személyiségük elmosódott, nem egy meghatározott korban lépnek színre, és nincs meghatározott múltjuk és jövőjük sem. Az események nem adnak hozzá semmit a jellemükhöz, ahogy az általuk megélt dolgok sem hagynak nyomot a viselkedésükön. Az idő olyan összegző hatásai, mint a külső megjelenés, a felnőtte válás, öregedés, rájuk nincs hatással. A meghatározott hibák, tulajdonságok egyetlen személyben felnagyítva összpontosulnak. A külső megjelenés a fontos, ami kiegészíti a személy bensőjét. A drámában minden csak egyszer történik meg és nem ismétlődik, ezzel szemben itt a típusokat általánosítják és elvonatkoztatják, ami pedig vagy leegyszerűsítéssel és felnagyítással, vagy pedig összehasonlítással és általánosítással jár. Az ilyen karakterek általi megszemélyesítésekkel a mimoszban, a commedia dell'artében, a melodrámban, napjainkban pedig a filmvászonon például a cowboy-filmekben találkozunk.

A Karagözben és az ortaoyunuban a megszemélyesítés főleg az ellentét-képzéssel és az ismétlésekkel történik. Ahogy minden személy meghatározott viselkedése folyton ismétlődik, egymással is állandóan ellentéteket teremtenek.

A színjátékokban a meghatározott karakterek meghatározott öltözetet viselnek. Ez a ruha annak a helynek a sajátosságait hordozza, ahonnan a karakter származik. Ezen kívül annak a karakternek a szokásait, foglalkozását, sajátosságait is hordozza. Például a részegnél butykos van, a *Tuzsuznál* (sótlan, unalmas ember) kés, a *Tiryakinál* (kábitószertű, szenvedélybeteg) ópiumpipa, a csirkefogónál pisztoly, a *kastamonuinál* balta, a jókedvű kópénál három húrú kis népi hegedű (*kemençe*). Némelyikük béna, púpos, nyomorék, másnak a termete olyan hórihorgas, mint egy kastamonuié, megint más olyan törpe, mint Beberuhi (a Karagöz egyik állandó szereplője).

Az ismertetőjegyek között a karakterre jellemző zenék, népdalok és táncok is megjelennek. Az egyes szereplőket, még mielőtt a színpadra lépnének, felismerhetjük a felcsendülő dallamról, az énekelt népdalról, az eltáncolt táncról vagy a felolvasott versről. Ezek többnyire annak a területnek a népdalai és táncai, ahonnan az adott karakter jött. A Kayseriből való kanáltáncot (*kaşık oyunu*), a Rumeliből való *szirtoszt* (sirtó), a fekete-tengeri *horont*, a kurd *bart* táncol. Olyannyira, hogy egyes szereplőknek már a járása is meghatározott ritmusban történik. Pişekar színrelépésekor a járása a kettős kiáltás „düm tek tek düm tek” üteméhez illeszkedik, *külhanbeyi* oldalazva jár. A görög azt mondja, „vre”, az albán azt, hogy „mor”, a perzsa az igent jelentő „bel”-t, vagy az ént jelentő „özüm”-öt, az arab az igent jelentő „ayvâ”-t, a Rumeliből való „haçan”-t, vagy azt, hogy „a be”, a kurd azt, hogy „uy babo”, az örmény azt, hogy „fosgeya”. Egyes karakterek jellemét ugyanannak a szónak az ismételtetése határozza meg, így a *Rasgele* (támolygó, össze-vissza), *Tevtatı Kütüpati*, *Dediki* nevű szereplőknek a saját nevük gyakori ismételtetése.

A szereplők beszéde, azt lehet mondani, megismerésük legfontosabb útja, mert akár a Karagözben, akár az ortaoyunuban a cselekmény és a cselekvés helyett inkább a szójátékok hangsúlyosak. Ezért van, hogy az ortaoyunu másik elnevezése *Meydan-ı sühan* (a szó tere). Az Oszmán Birodalom különböző helyeiről jövő személyek a törököt a származási helyük nyelvjárásával beszélik,



Hadzsevat és Karagöz (A bábfigurákat tervezte, készítette: Cengiz Özek)



Karagöz-szoborfigurák a múzeum előtti parkban

Szarvas



Karagöz és mameluk-alakok





ez a dialektus pedig mindig a törökkel való szembenállása mértékében hangsúlyos. Ez az ellentétképzés a nevetetés egyik módszere is, amellett hogy a személy megismertetéséhez hozzájárul. Melyik a mindennapi, szabályos török nyelv? Az isztambuli török. De, mivel ez precíz, díszes és válsztékos, egyben szembenállást is képvisel, falat emel a megértés elé. Mivel Karagöz vagy Kavuklu számára mindenkinek a beszéde meg nem értést teremt, a szabálykövető, mindennapi török nyelvet az isztambuli török ember nyelveként fogadja el. Így az Anatóliában játszott Karagözben az eljátszott hely nyelvjárása a megszokott. Azt lehet mondani, hogy a Karagöznek és az ortaoyunúnak a legfontosabb jellemzője és célja, hogy megértést teremten és humort szüljön.

A karakterek osztályozása annak érdekében, hogy elősegítsék a vizsgálódást, minden esetlegessége és hibája ellenére elkerülhetetlenné vált. Eszerint találkozhatunk a következőkkel:

A főszereplők: Karagöz, Hadzsejvat

Nők: minden nőimitátor

Az isztambuli nyelvjárás: Cselebi, Tiryaki, Beberuhi, Matis

Anatóliai szereplők: a pernahajder, a kastamonui, a Kayseriből való, az Eğinből való, harpuri, a kurd Az Anatólián túliak: Muhadzsir (Rumeliből), albán, arab, perzsa

Zimmi (nem muszlim) személyek: görög, francia (Frenk), örmény, zsidó

Búnös, valamilyen hibával, fogyatékosággal rendelkezők és pszichés eredetű betegségben szenvedők: dadogós, púpos, orrhangú (hümmögő), nyomorék, bolond, ópiumfüggő, süket, ostoba vagy tökfefj

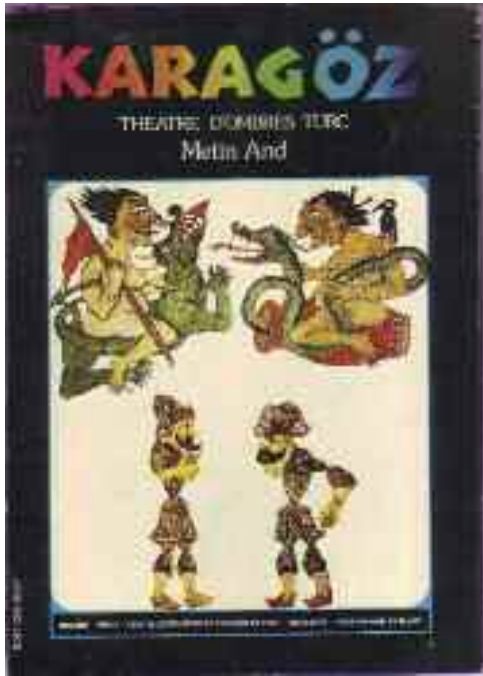
Csirkefogók és részek: Efe, Zeybek, Matis, Tuzsuz, Sarhoş (részeg), Külhanbeyi

Szórakoztató személyek: Köçek, Çengi, Karırocu, Hokkabaz, Canbaz (légtornász, akrobata), Cureunabaz, Hayalci Çalgıci. 10) természetfeletti képességekkel rendelkező lények: a búbájós (büyücü), Ca-zülar, Cinler (dzsinnek; szellemek), Zebani (gonosz szellem)

Átmeneti, másodlagos szereplők és a gyerekek Elegendő-e mindaz, amit itt elmondtunk ahhoz, hogy elmagarázzuk a Karagöz kiemelkedő kulturális szerepét? Ha ön azon a véleményen van, hogy nem, ki kell jelentenem, hogy a Karagöz többé már semmilyen szempontból nem az az előadóművészet, ami régen volt. De minden információ, ami hozzásegít az alaposabb megismeréséhez, talán az olvasó szívéhez is közelebb hozza ezt az ízig-vérig egészséges jókedvet árasztó színjátékípus.⁹

Fordította: Mátéfi Attila
A lábjegyzeteket írta: Balogh Géza

9 Kunos Ignác (1860–1945) turkológus, a török színjátékkultúra híres magyar kutatója a karagöz eredetét egészen a bizánci mósokszokig, az ógörög mimoszok későbbi megfelelőjéig vezette vissza. Maga is több karagöz játékot írt.



Metin And könyvének második kiadása és egy régi Karagöz-előadás jelenete



Részlet a Karagöz Múzeumból

Metin And THE KARAGÖZ

The Turkish shadow play, Karagöz, is an important cultural heritage. It could be described as a microcosm, a cross-section of Ottoman culture and social structure combined into a harmonious and many-faceted totality. Many arts, aural and visual, join to form a spectacular mosaic: poetry, narrative, music, song, dance, colour and movement. All the elements of Ottoman culture and art are here: classical diwan poetry, folk poetry, mystic poetry; classical music, folk music; art dancing and folk dancing; all the word plays of oral literature: nonsense rhymes, tongue-twisters, riddles, fables, imagery, wit, paradox, malapropisms, exaggerations, repartees, play on words and so on. And above all, play on words of a type that we might call 'hoaxing' continues throughout the performance. The first of these is equivocation, and the second is paronomasia or punning, using words with identical or similar sounds but different meanings. The rhythm in which both dialogue and action proceed create a form of expression that even those who do not know Turkish can appreciate. At the same time communication breakdowns between characters speaking different dialects add another dimension.

Just as the performance is a totality, so the Karagöz performer is an all-round and creative artist:

- First of all he is the creator or dramaturge. He composes all the elements of the scenario and all the dialogue. Since Karagöz is open and flexible in form, he can improvise, even during a performance, shortening, lengthening, or changing the order of the scenes, or incorporating a topical event.
- He is the director of the performance, organising all its elements and the links between them, the tempo, and the rhythm.
- He is a musician; he sings songs, plays instrument such as tambourines and whistles, or selects and uses recordings of music. In the past music was played by a group of musicians.
- He is an actor. He plays dozens of characters. He adjusts his voice according to the characteristics of each one, pitching his voice higher or lower, and altering the stress patterns and tone. Men and women, the elderly and children, stutterers, nasal voices, and the opium eater who snores in the middle of every sentence are all clearly distinguished. By means of their words he expresses their reactions, and he makes the figures move accordingly.
- He is a choreographer. Whether in art dancing (*çengi, köçek, kanto*) or Anatolian folk dancing (*halay, bar, zeybek*) he ensures that the movements are in harmony with the music.
- If the figures are made by the Karagöz puppeteer, he is also a plastic artist who designs, draws and paints them. He is also in this respect a craftsman who must prepare the leather in the correct way, make the figures transparent, cut them out, pierce the holes and link the sections at their joints.
- He arranges the lighting.
- He directs the sound effects.
- He is also the manager of his performance. He inspects the venue, puts up the curtain, makes business contacts, organises moves and so on.

Of course, there are some Karagöz puppeteers who employ one or two helpers for some of these tasks. But although the assistants take care of minor tasks, this is basically a one-man performance. These artists are also expert at some of the other traditional stage arts, like storytelling (*meddahlık*), puppetry (*kuklacılık*), illusionism (*hokkabazlık*) and folk drama (*ortaoyunu*).

As to the question of where, how and when shadow play came to Turkey, this tradition cannot have arrived from Central Asia and Iran as it does not exist there. Shadow play is known to have been introduced to Turkey from Egypt in the 16th century and indisputable evidence proves its existence there. Evidence of its introduction from Egypt is equally incontrovertible. It is provided by a history

of Egypt entitled *Bedayi'ūz-zuhbur fi vekaayū'd-dūhur* by the Arab writer Mehmed b. Ahmad b. Jlyasū'l-Hanefi. In several places in this work are references to shadow plays. In one place he tells us that in 855 H. (1451) the Memluk sultan Çakmak (1438–1453) banned all shadow play performances (*şuhus – hayalū'z-zill*) and commanded that the figures be burnt. In another he recalls that Sultan Melikū'n-Nasirū'd-din Muhammed amused himself watching the performances of the shadow player Ebū'l-şer. He also relates that shadow plays were performed throughout the year, not only in the month of Ramadan, and that they were banned on 9 Zilhicce 924 H (12 December 1518) on the grounds that Ottoman soldiers robbed audiences returning from the performances, and kidnapped women and boys.

Where the part of this book pertinent to our subject is concerned, it relates that when the Ottoman sultan Selim II conquered Egypt in 1 S 1 7 he hanged the Memluk sultan Tumanbay II on 1 S April 1 S 17. The shadow player at the palace on the island of Rode in the Nile at Cize re-enacted the hanging of Tumanbay at the Züveyle Gate, including the fact that the rope snapped twice in the process. Sultan Selim was very pleased with the performance, and having presented the player with 80 gold pieces and an embroidered caftan, said, "When we return to Istanbul, come with us, so that my son can see this play and be entertained." At that time his son Suleiman was 21 years old. Altogether six hundred Memluk artists accompanied the sultan back to Istanbul, and returned home three years later.

On 20 June 1612 shadow players were brought from Egypt to perform at the wedding of Öküz Mehmet Pasha and the sultan's sister Geverhan. Sultan Ahmet I watched one of these Egyptian players, Davūd el-Artar (Menavi), in Edirne, as we learn from the memoirs of the player himself.

Another reliable source confirming that shadow play was introduced to Turkey from Egypt in the 16th century is a work by Ibn Jyōs dating from the reign of Selim II. Before going on to other evidence in support of this, let us see whether there are any common attributes of the shadow play in Egypt and the 16th century

Turkish shadow play. We know that shadow play existed in Egypt in the 11th, 12th and 13th centuries. We have the texts of three 13th century shadow plays written in verse and rhyming prose by Mehmed bin Danyal b. Yusuf around 1248. The first of these is entitled *Tayfi'l-hayal*. It begins, just as in Karagöz, with a song, thanks to the audience, a plea to God, and a prayer to the ruler. The hero of the play, a poor soldier named Visal, finds a wife through a matchmaker, but after the wedding lifts the bride's veil to discover a horrifically ugly woman beneath it. Visal threatens both the matchmaker and the matchmaker's husband, and decides to go on a pilgrimage to Mecca to be purified of his sins.

The second of Ibn Danyal's plays is *Acib ve Garib*. This is not a specific succession of events, but rather various characters appear. The main characters are Garib and Acib who, just like Karagöz and Hacivat, have contrasting personalities. Garib is cunning and poor, and Acib is an eloquent talker who gives praise to God for creating wine and encourages beggars. Apart from these two, the other characters are a physician, snake charmer, surgeon, stargazer, magician, epileptic child, aerobat, monkey trainer, sword swallower, down, lion, elephant and bear trainer, and ebū'l-kitat ('the father of the cats'), who makes peace between cats and dogs. Garib brings the play to a close. The cat and dog fight is mentioned in an account of the shadow play in the 16th century that we will see below. Evliya Çelebi also mentions a shadow play based around a cat and dog fight (in the 17th century).

The third play by Ibn Danyal, *El-Müteyyem*, features cock, ram and bull fights organised by Müteyyem with his rivals in order to win the girl he loves. Earlier than this we find a long account of the shadow play in Egypt by the poet Ömer Ibnül-Fariz in his *Ta'yyetü'l-Kübra*: in the shadow plays described in this poem ships sail on the sea, armies battle on land and sea, camels, cavalry and infantry soldiers pass by, a fisherman throws his net and catches fish, sea monsters sink ships, and lions, birds and other wild animals attack their prey. Almost all of these later featured in 16th-century shadow plays in Istanbul. Here too birds fly, wild animals fight one

another, ships sail, and people are swallowed by a monster. Further proof of such shared features are pictures discovered by Paul Kahle thought to depict a 13th century shadow play. When we examine these pictures, we find that the figures include a lion, birds, including a stork (we will see a stork in the narrative below) and ships.

After the introduction of the shadow play from Egypt, the Turks made their own creative contributions, and a very colourful, animated and original new form emerged which was disseminated throughout the Ottoman Empire and its sphere of influence. Sources describing the early Turkish shadow play all date from the festival of 1582 celebrating the circumcision of the royal princes, or dates close to this. The most important document, which did not attract the attention of earlier researchers and which gives the most extensive and detailed information about shadow play, is *Surname-i Hümayun*, an illustrated account of the famous 1582 festival.

In numerous places in *Surname-i Hümayun* we come across the term *hayalbaz*, which is not explained, presumably because everyone knew what it was. The term *hayalbaz* may have referred to a type of puppet or perhaps another type of performing art, before it came to refer to the shadow play. In a foreign source, although puppet plays are described in several places, the shadow play is described in only one place, as in the *Surname-i Hümayun*. This foreign eyewitness, although he gives a shorter description than the Turkish writer, had clearly seen the same performance:

“Someone brought a small wooden hut on six wheels, the stage, into the centre. In front of this was a curtain of linen cloth, and inside several lights. Someone made the images move, casting reflections onto the curtain by means of the lights. For example, a cat ate a mouse, and a stork ate a snake. As well as these, two people talked together using signs made with their fingers like mutes, and similar things. One chased, another ran, and so on. Watching these would have been most delightful if the strings pulling the images here and there had not been visible.”

There are many common features between the two texts. For example, the *Surname-i Hümayun* description also mentions a cat and mouse, and a stork and snake. Both texts say that the images were moved by means of strings. It is possible that the audience mistook the shadows of the sticks moving the figures for strings. Prologues involving animals were still being shown at the end of the 19th century.

According to *Surname-i Hümayun*, a prayer was recited to the reigning sultan at the beginning of the play, just as it was in *Karagöz*. Here birds fly, beasts of prey are shown in combat, lovers bow their heads before beautiful girls seated on ornate thrones, singers sing beautiful melodies, the wind snaps great galleys in half, people eat and drink at social gatherings, various flowers are shown growing in meadows, various fruits grow regardless of the season, and after the scenes of the cat and mouse and the stork and snake, a horrifying monster arrives and swallows up all the people.

In the 17th century *Karagöz* attained its familiar form. For this century there is extensive evidence, including the account by *Evlîya Çelebi* and others by foreign travellers to Turkey. The most detailed information about the shadow play in the 17th century is provided by *Evlîya Çelebi*. It is in his book that we find the names *Karagöz* and *Hacivat* mentioned for the first time as well as the subjects and characteristics of the plays, the poems which were recited and the famous shadow players of the age.

A much-debated subject is whether *Karagöz* and his friend *Hacivat* were real people. These two protagonists of the shadow play became so ensconced in the hearts of the people that they wished to envisage them as people who had really lived, and various stories were told about them that seemed to prove this. According to one, *Hacivat* was a stonemason and *Karagöz* a blacksmith during the reign of Sultan Orhan in the early-14th century. While the pair was working on the construction of a mosque in Bursa they distracted the other workers with their witty repartee, so the work fell behind schedule and the sultan ordered their execution.



Rabbi



Cselebi



Frenk



Örmény (A bábfigurákat tervezte, készítette: Cengiz Özék)

The second of the four stories is related by Evliya Çelebi who says that Efelioğlu Hacı Eyvad, known as Yorkça Halil, was a well-known character who travelled to and fro between Mecca and Bursa in the Seljuk period, and that during one of these journeys he was killed by bandits. Karagöz, meanwhile, was Kipti Sofyozlu Bali Çelebi from Kırk Kilise (today's Kırklareli) near Edirne, and stable groom to Emperor Constantine in Istanbul. The two would meet once a year when the emperor sent Karagöz to the Seljuk sultan Alaeddin. The shadow players enacted their conversations.

To return to the first version of the story, it is related that a person called Şeyh Kuşteri enacted Karagöz and Hacivat as a shadow play to the sultan who regretted having ordered their execution. Different sources give contradictory information about the identity of Şeyh Kuşteri, where he came from and when he lived. Evliya Çelebi mentions him not in connection with Karagöz but with music, describing him as the inventor of a wind instrument called *kamış-ı mızmar*. The most implausible aspect of the story set in Bursa is that Sultan Orhan should have executed Karagöz and Hacivat for their witty and amusing conversation because the Ottoman sultans always invited such people to their court to entertain them. If Sultan Orhan had heard about two people so eloquent as to delay construction of a mosque, he would certainly have done this and made them his constant companions. Nevertheless, this story resulted in Şeyh Kuşteri being adopted as the patron saint of Karagöz puppeteers. Both the people of Bursa and those of Kırklareli claim that the Karagöz shadow play originated in their own provinces. However, even if the stories were true, proving that Karagöz and Hacivat had been real people, this would not prove that the shadow play itself and its technique had originated in Turkey. Not only is there no record at all of the shadow play existing in Ottoman Turkey during the periods in question, but there is no reference to the names of either Karagöz or Hacivat. Both Bursa and Kırklareli have embraced Karagöz with enthusiasm, and a huge statue of Karagöz has been erected in a square in the city of Kırklareli. I myself

attended the inauguration ceremony and filmed it on video. Quite likely nothing of the kind has ever occurred in any other country. In Bursa there is a memorial tomb which has now been renovated. It is admirable that these two provinces should feel so possessive about Karagöz. If only all our provinces felt similarly about our other popular folk heroes. Istanbul, which is the real birth place of the Karagöz shadow play, looks down on it as a primitive form of entertainment.

What is now certain from the documents I have cited here, and others which I have been unable to mention in the limited scope of this article, is that shadow play arrived from Egypt in the 16th century. There are various theories regarding its earlier history. According to some it was brought by gypsies from India, or by Jews emigrating to Turkey from Spain in the 15th century and brought with them many of our traditional performance arts, such as puppets, clowns, illusionists and the folk theatre *ortaoyunu*. And there are other different theories. Although there may be same elements of truth in all of them, this does not change the fact that shadow play arrived to the Ottoman Empire from Egypt.

How shadow play arrived in Egypt is another question. There is a rich and deep-rooted shadow play tradition in Asia, particularly in China, India and Indonesia. Moreover, in China and India the shadow play figures are made of semi-transparent leather, giving them a closer similarity to Turkish shadow play. However, it is proven beyond doubt that the shadow play technique round its way to Egypt from Java, whose shadow play is the most ancient. The famous Moroccan traveller Ibn Battüra went to Java in 1345. Long before him, from the 7th to the 10th centuries, Arab merchants established colonies on the coasts of south-east Asia, engaging in trade and disseminating Islam. They introduced epics of Islamic origin like the *Hamzaname* into the culture of south-east Asia, and in this process of cultural exchange, the Javanese shadow play was brought to Egypt. In the course of my research I have noted many common features between the shadow plays of Java and Turkey, with the exception of the transparency of the figures. Nor were the

figures of the Memluk shadow play transparent. This was an innovation in the Turkish shadow play which occurred in the 17th century. Having taken its basic form in the 17th century, Karagöz went on to develop during the following centuries, becoming the best loved performance art among the Turks. There are two crucial aspects of the Karagöz plays that cause difficulty: one is social and political criticism and satire, and the other is its ribaldry. These were factors in the demise of Karagöz, which was hastened by the introduction of western style theatre.

Researchers into Karagöz used to assume that it was confined within certain boundaries. So much so, that some writers asserted Karagöz could not easily extend beyond these boundaries, and that the plays avoided criticism of clerics and statesmen, state and government. Yet in fact Karagöz is a flexible and versatile form that can adapt itself to any event, any purpose and any subject. What is more, Karagöz enjoyed his own immunity. Even in their *fetvas*, theologians found excuses for tolerating him when he violated Islamic traditions and practices, granting him an explicit area of inviolability. So it was unimaginable that he should not have mocked clerics and statesmen or commented on political affairs, in view of his temperament and disposition. Yet definite proof of this at first proved elusive, despite extensive searching. Most of our knowledge of the Karagöz plays dated from the late-19th century, a period under the oppressive rule of Sultan Abdülhamid II when free speech was suppressed. Prior to this Turkish sources gave very little information, while foreigners dwelt mostly on the lewd and shameless nature of Karagöz.

Finally my research has revealed the most important evidence of Karagöz having targeted statesmen and state affairs, and engaged in political satire. Wanda, a Frenchman who visited Turkey between 1820 and 1870, kept close track of political developments in the country and was closely acquainted with the leading statesmen of the period. In the section of his book devoted to Karagöz, it is the political angle that he emphasises. Moreover, the fact that Wanda cites several examples adds credence to his account. He begins by explaining that

the Karagöz plays consist of satire which is always directed at the highest state officials, their attitudes, habits and behaviour, and says that even the sultan cannot escape his sharp wounding tongue. Wanda goes on to relate a political incident that took place during the early part of the reign of Sultan Mahmud II, when Gürcü Mehmed Reşid Pasha was both vizier and commander-in-chief. The pasha had a soldierly temperament and made everybody tremble. He defended Çumla in 1827 and 1828, and with his Nekrosof (or Ilnat) Kazaks met the Egyptian army commanded by Ibrahim Pasha at Konya. The Kazaks, with their swords and horses, were the strongest force under the command of Resid Pasha, but when the horses were startled and fled, he found himself alone with three Kazaks. Two of them were killed in the ensuing fighting, the third one and the pasha resisted the enemy for eight days without food. When Reşid Pasha was on the point of dying, he gave his sword to the Kazak Ivan Manazoff to take to the sultan. Manazoff fulfilled this duty, and a year after this incident Reşid Pasha figured in a Karagöz play.

Having explained that it is unusual to hear pleasant things about a statesman voiced by Karagöz, Wanda goes on to describe another play. In this a good-looking young man consults Karagöz as to what profession he should choose. After thinking a little, Karagöz laughs and says he should join the navy where he will probably be made an admiral since he knows nothing at all. Soon afterwards the young man appears in admiral's dress and relates what happened in his new profession: "I boarded my ship and sailed along, then anchored in front of the sultan's palace in Dolmabahçe. I set out again and sailed in this way back and forth until I became a seasoned sailor like the English. There were many rats on the three-deck Mahmudiye, with its admiral's pennant, and first they ate up all the food, then gnawed the ship's iron bars and timbers. Just as the ship was about to sink I brought twelve English dogs, which destroyed the enemy, and so saved the crew from hunger and the ship from sinking. The sultan heard about this victory of mine and gave me his sister in marriage." This is a parody of the true story

of the sultan's son-in-law Laz Mehmed Ali Pasha. In another performance seen by Wanda, the sexual perversion of Topal Hüsrev Pasha and his passion for boys is treated quite openly. The government of Sultan Abdülaziz during the early years of his reign, his wanderings around the city, and his favouring Ziya Bey and Muhtar Bey over the old experienced statesmen were apparently the topical subjects of the day.

Karagöz cruelly ridiculed the elderly statesmen, including Kıbrıslı Mehmed Pasha, who was portrayed flapping his arms like a windmill and shouting at the top of his voice that he knew who the thieves were and how they had filled their pockets. Meanwhile an elderly imam brings his wife, brother-in-law and son-in-law before the pasha, and it is discovered that all their pockets are filled to the brim with gold, silver and banknotes. This lampoon pushed the indulgence of the authorities too far, and Karagöz was banned from satirising state dignitaries and eminent figures under threat of heavy penalties. Wanda says that after this Karagöz lost its interest, and was reduced to a pointless, coarse and vulgar comedy.

Another foreign witness confirms that Karagöz plays consisted of political satire. "In Turkey Karagöz is a representative of unlimited freedom; a vaudeville artist who defies censorship, and an irrepressible, intractable newspaper. His person is sacrosanct and his actions inviolate. Apart from the sultan there is no one in the empire who can escape his satirical attention: he judges the Grand Vizier, condemns him and imprisons him in Yedikule Dungeon; he embarrasses foreign ambassadors; he inveighs against the admirals of the Black Sea and the generals of the Crimea. In so doing he is applauded by the common people and tolerated by the government."

Several foreign observers mention the political aspect of Karagöz. One says that because Karagöz was the spokesman for malcontents he was banned or only permitted to perform in certain places. Another comment that the dialogue of the Karagöz plays was sometimes humorous and witty, sometimes subversive and seditious. He says that they even cast slurs on the sultan and

his viziers. A later observer discusses this subject at length, declaring that Karagöz took no notice of censorship and enjoyed limitless immunity, so much so; that the newspapers of Europe could not march him for vituperation, and even in countries like the USA, England and France, political condemnation was more tightly controlled; whereas in Turkey, where there was absolutist rule, Karagöz resembled an unruly, uncontrollable daily newspaper, which moreover, being oral rather than written, presented a greater threat; and that he attacked everyone apart from the revered Abdülmecid. The writer goes on to say that in August 1854 Karagöz denounced the delaying tactics of the British and French admirals with a ceaseless barrage of stinging comments, that he opposed the admirals' tactics and furiously admonished them to command their ships better. According to the same observer, the Grand Vizier was depicted in a shadow play, this exalted statesman being put on trial as if he were an infidel, and when he failed to defend himself satisfactorily before the judge, he was thrown into Yedikule Dungeons. After describing Karagöz as a combination of Boccaccio, Rabelais, Petrone, Marfario and Harlequin, he says that in any other country, the writer of just a single line of what Karagöz had said would have resulted in arrest or exile, but that nothing at all happened to Karagöz.

Another foreign observer also remarked that Karagöz spared no one in his harangues, whether pasha, ulerna, dervish, banker or merchant, but that everyone of every class and every occupation made their appearance on the screen, each identified by their distinctive characteristics, and they were sometimes obliged to listen to very harsh truths. Gerard de Nerval explains that as the spokesman of the common people Karagöz exercised the activities of people of secondary authority, and in doing so defied the stake, the axe and the gallows. This political satire, whether by Karagöz or the ortaoyunu, came to an end during the reign of Sultan Abdülaziz.

Apart from political satire, the second liberty enjoyed by Karagöz was his ribaldry, as already mentioned. Local sources are silent on this subject; and provide

little information about Karagöz in general, apart from the odd passing reference or the names of one or two Karagöz puppeteers. On the other hand, many of the foreigners who visited Turkey emphasised the lewd character of the Karagöz plays: G. A. Olivier, Sevin, who says that Karagöz appeared on the screen with his male organ showing; Gerard de Nerval, Rolland, who considered the obscenity of Karagöz so excessive that it would be the downfall of the Turks; Theophile Gauthier, Edmondo de Amicis, and many more. One witness was astounded that there was no censorship of Karagöz, and that women and children were allowed to watch Karagöz, phallus and all.

When Wanda attended a Karagöz performance of this type, he asked an elderly Turk who had brought two little girls with him how he could allow children to see such shameless scenes, and received the following answer: 'Let them learn; in the end they will know about all this; rather than leave them in ignorance, it is better that they know.'

An English traveller who gives a long and detailed account of a Karagöz performance which he saw in Beyazit, Istanbul, in 1894, says that in one scene a Turkish and a foreign woman were shown flirting with someone wearing a fez – presumably Çelebi – when the foreign woman's husband turned up. There ensued a fight between the lover and the husband, at the end of which the lover and the two women came to an understanding. Just at that moment, however, Karagöz and Hacıvat whisked the lover away and proceeded to perform a scene with the ladies that the writer was embarrassed to record, even in Latin.

Some researchers, determined to admit no stain on Karagöz's innocence, have asserted that there could not have been any lewdness in Karagöz; that these are the fallacious conclusions of foreign travellers who did not understand the Karagöz performances that they saw on street corners and in marketplaces. The same researchers claim that the true meaning of Karagöz is philosophical and mystical Islam (*tasavvufi*), which could not have contained any vulgarity. But they are unable to provide any proof of this. Mystical meaning is not

to be found in any Karagöz play. This is merely an attempt to perpetuate the inviolability of Karagöz. If the subjects and dialogue of Karagöz plays are examined, they are found to include raids on houses where adultery is being committed, sexual intrigue, marrying two women, lesbianism, and other sexual perversions. No trace of mysticism has ever been found in any accounts of Karagöz plays. Old Arab and Persian poets and thinkers referred to the educational aspect and symbolic meaning of puppets and shadow plays, perhaps under the influence of Greek and Roman writers who wrote of such analogies and connotations. Those researchers who are so concerned to preserve the dignity of Karagöz and reluctant to recognise it as folk drama, for the same reasons refuse to accept that the phallus was an inextricable appendage of Karagöz figures. Yet the phallus, as a relic of fertility rites, is an inseparable feature of humorous mime and Ortaç, the comedies of Aristophanes, and folk drama, such as the commedia dell'arte. So why should it be absent from Karagöz, which is also folk drama?

Evlıya Çelebi writes in his account of Karagöz, "... and the young Nigar entered the baths, and Gazi Boşnak raided them, and tying twine to the kir of Karagöz led him out of the bath..." Kir is the male organ. Similarly we find the following line by the poet Kani:

"Like Karagoz's kir he rises and shows himself."

We know that Karagöz often appeared with a phallus, an image described as Toramanlı Karagöz (Karagöz of the Cock) or Zekerli Karagöz (Karagöz with a Penis), and there were also plays which made reference to lesbianism and other types of sexual perversion.

The reaction of the authorities to the political satire and obscenity of Karagöz in the 19th century can be attributed in part to the introduction of western theatre, and resulted in increasing regulation of Karagöz. The press also began to criticise the ortaoyunu, while intellectuals opposed both equally. Namık Kemal described them as 'schools of immorality' and 'schools of scandal,' and advised that people go to the theatre instead.



Cengiz Özek (1964. Isztambul, Törökország) bábjátékos, képzőművész, színházigazgató
(Magyar átírásban: Csengiz Özek)



Török árfyfigurák a 20. század elejéről: Hüsmen aga, Sauli Natir, a molett fürdőző hölgy, Sadar, az elvarázsolt hölgy, Eskici Yahudi, a zsidó zsidóbarát.



Cengiz Özek lakása

Karagöz was not only widespread in Turkey, but found a foothold in many Islamic countries and in the Balkans. In this way the shadow play, which the Turks had adopted from elsewhere, evolved with the addition of their creativity, tastes and artistic expression, and spread throughout the Ottoman Empire and its sphere of influence. Although shadow play had arrived in Turkey from Egypt originally, in its new guise it was reintroduced to Egypt from Turkey. Karagöz plays were performed in Egypt in Turkish until recent times. Both the plays and their main character became known as Aragöz.

The Karagöz of Syria displays an even more conspicuous Turkish influence. In the Middle East Karagöz was performed in Damascus, Beirut, Aleppo, Haifa and Jerusalem. The Turkish influence in North Africa was, if anything, more considerable. In Tunisia in particular, most the performances were in Turkish, and not only the protagonists Karagöz and Hacivat, but many of the other characters, such as Tiryaki (the Opium Addict), Kekeme (the Stutterer), the Arab, the Jew, the Frank, Kabakçı, Çelebi (the Gentleman), Sarhoş or Deli Bekir (the Drunkard) and the women characters are very similar. And not only the characters, but the structure of the plays, the humour and the subjects resemble those of Turkey.

The Turkish Karagöz also influenced the Balkan countries. We know that Karagöz was performed in Yugoslavia, particularly in the Turkish areas. It influenced Romania to such an extent that Caraghios entered Romanian dictionaries as a term meaning comically ridiculous. Turkish influence can also be seen in Romanian puppet theatre. The Turkish Karagöz was performed particularly at court. We know that Karagöz was introduced to Bulgaria. But of all these countries the one where Karagöz exerted the most profound influence was Greece. The Greek Karaghiozis is in every respect a variation on the Turkish Karagöz.

In puppet theatre, Karagöz and ortaoyunu, the most distinctive aspect of the characters is that they are 'stereotypes,' fixed and immutable generalisations. They have no power to follow their own inclinations, and so constantly repeat themselves.

We expect them to display particular behaviour in particular situations. There is the same pattern in their relations. Their personalities have been erased, are not set in a particular time, and they have no real past or future. Events do not alter them nor do experiences leave a trace; they do not grow old, and time passes by without touching them. Specific faults and traits are amplified in a single character. Outward physical appearance is an important mirror of their inner being. These types are generalised and abstract, unlike those which occur once in drama and cannot be repeated. This is achieved by simplification and exaggeration, or by comparison and generalisation. They do not attempt to create any illusion of being alive. We find such type – casting in mime, in commedia dell'arte, in melodrama, in Turkish show *tuluat*, and today in cowboy films.

Characterisation in Karagöz and ortaoyunu is mainly based on antithesis and repetition. Each character constantly repeats particular behaviour, so creating continual contrasts between them. As in all theatrical characters, the definition and identification of the character is carried out by four means:

1. Outward appearance and features,
2. Voice and manner of speaking,
3. Behaviour and actions,
4. Opinions expressed by others about a character.

Let us enlarge on each of these by turn:

1. The outward appearance and physical features of the characters are important. First of all there is their costume. In plays particular people always dress in a particular way. This costume reflects their place of origin, social class, habits, occupations and other characteristics. The drunkard holds a bottle, Tuzsuz a knife, Tiryaki an opium pipe, Kabadayı (the Bully) a pistol, Kastamonulu an axe, Laz a kemençe (Black Sea fiddle). Some of them are lame, some hunchbacked, some paralysed, some tall like Kastamonulu, others midgets like Beberuhi.

Other identifying signs for each character are specific musical themes, songs or dances. Before the character even appears on the curtain or on stage, the melody that is played, the song which

is sung, the dance which is performed, or the poem which is recited reveals who is coming. Kayserili performs a spoon dance, Rumeli a sirtò, the Black Sea character *aharan* and the Kurd a bar. The European, known as Balama or Frenk, does a polka, hora or a quadrille. Same characters even have a specific way and rhythm of walking. Pişekar walks to the 'dum tek tek dum tek' rhythm of the *kudilm* (double drum), while the Külhanbeyi (bully) walks sideways.

2. Every character has particular words that they frequently use. The Greek says *vre*, the Albanian *mori*, and the Persian *beli* for yes or *özilm* (which means I). The Arab says *ayva* to mean yes, the Rumelian *baçan* or a *be*, the Kurd *uy babo*, and the Armenian *foşgeya*. There are same characters who do nothing but repeat the same word, such as Rasgele, Tevtati Kütüpati and Dediki, who keep repeating their own names.

It may be said that the way the characters talk is the most important means of defining them. Both Karagöz and ortaoyunu consist not so much of action and plot as of plays on words, so the dialogue is of central importance. Indeed, one name for ortaoyunu is *meydan-ı silhan* (place of words). Characters from various parts of the empire spoke Turkish with distinctive accents, and these served both as a source of amusement by their contrast with standard Turkish, and as a means of identifying them. What is standard idiomatic Turkish? It is Istanbul Turkish, but because it is pretentious, elaborate and elitist, it creates contrast and gives rise to misunderstanding. Since the speech of every person is a source of misunderstanding for Karagöz or Kavuklu, we must regard standard Turkish as that of the common people of Istanbul. When Karagöz is performed in the provinces, the dialect of each place becomes the accepted standard, and the Istanbul accent appears ridiculous in comparison.

It can be said that the most significant aspect and target of Karagöz and the ortaoyunu is misunderstanding between the various ethnic groups in the society, and the dissension which arises from this, used as an element of comedy. Misunderstanding may also arise from class

differences, speech impediments such as stuttering and nasalisation, slow wittedness or stupidity. Dialects are not only indicated by accent and grammatical differences, but by the tone and pitch of voice, speed or slowness of speech, and changes in speed.

3. The behaviour, reactions and attitudes of the characters under particular circumstances also define their personalities. Their behaviour is predetermined according to their typecast characters. We know that the Jewish character will immediately be startled and afraid when something happens, and bargain fiercely when buying anything, and that Tiryaki will doze off in the middle of talking and begin to snore. The women are always scheming and deceitful. Similar conventions apply to the behaviour of other characters.

4. We also learn to recognise the characters through the opinions of them expressed by others. Pişekar talks about Kavuklu, and Hacıvat about Karagöz. Characters like Pişekar and Hacıvat, who are knowledgeable about human beings, inform us about various characters. Sometimes the information given by other characters is deliberately misleading or inadvertently erroneous, and in these cases too we gain indirect knowledge of the characters they are talking about. I have listed the characters below according to the attributes they share, but this should not be taken as a proper classification. For example, Tiryaki, whom I place among those who speak Istanbul Turkish, might equally be classed with those with health problems or defects, on account of his opium addiction. The Armenian may be classified both as a non-Moslem, as here, or alternatively among the provincial characters.

Does all this suffice to demonstrate that Karagöz is a cultural heritage of great importance?

If anyone thinks it is not enough, then a look at the books and other material on the subject will surely go some way to illuminating the past of Karagöz, which today has close resemblance to its original form.

(http://cengizozek.com/?page_id=112&lang=en)

ARCANUM DIGITALIS
TUDOMANYTÁR

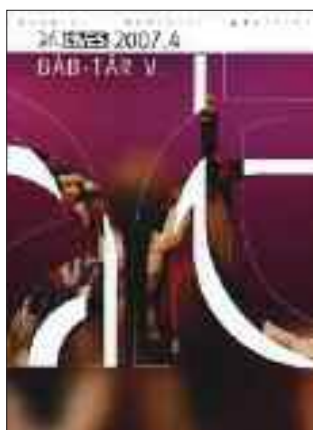
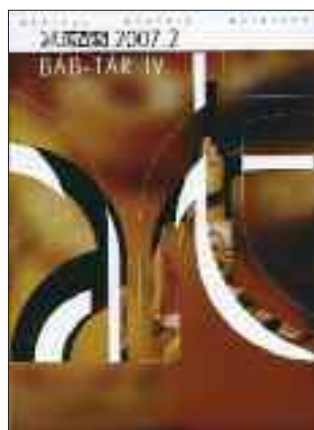


Art Limes 1992–2015



DVD

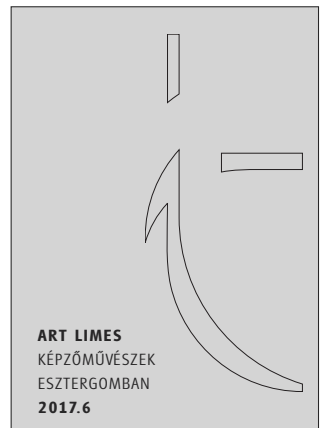
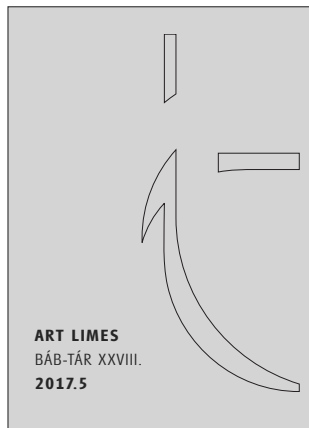
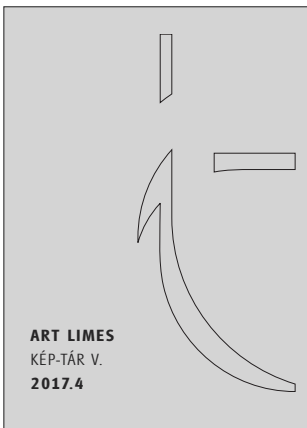
KERESHETŐ HASONMÁS











MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II. (elfogyott)	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II–III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában (elfogyott)	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRA SZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft

2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft
2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	1.000 Ft
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:


- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPERK terjesztésében

Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.


E-mail: viragjeno46@gmail.com

Honlapjaink: www.artlimes.hu; www.limesfolyoirat.hu



ART LIVES MŰVELÉSI ÉS MŰKÖZTETÉSI
KÖZVETLEN ÉS KÖZVETETT MŰVÉSZETI
KÖZÖSSÉGI ÉS MŰKÖZTETÉSI

[Kezdőlap](#)
[Rövidlátás](#)
[Művészeti](#)
[Egyéb](#)
[Létezés](#)
[Létezés](#)
[Létezés](#)




Amerikai az ördög még alszik

Események

június

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					


Legfrissebb cikkek




Hűzzük előkelővel minden Szepes
szobrászatát

„A hűzzük előkelővel minden Szepes szobrászatát” - a szobrász műveinek kiállítására a Magyar Nemzeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Színház közösen szervezte meg a kiállítást.


13 Tudás




Az első festménye...
vél a p...



2019 LET...







VÉGTARTÓ...
MŰVÉSZET...




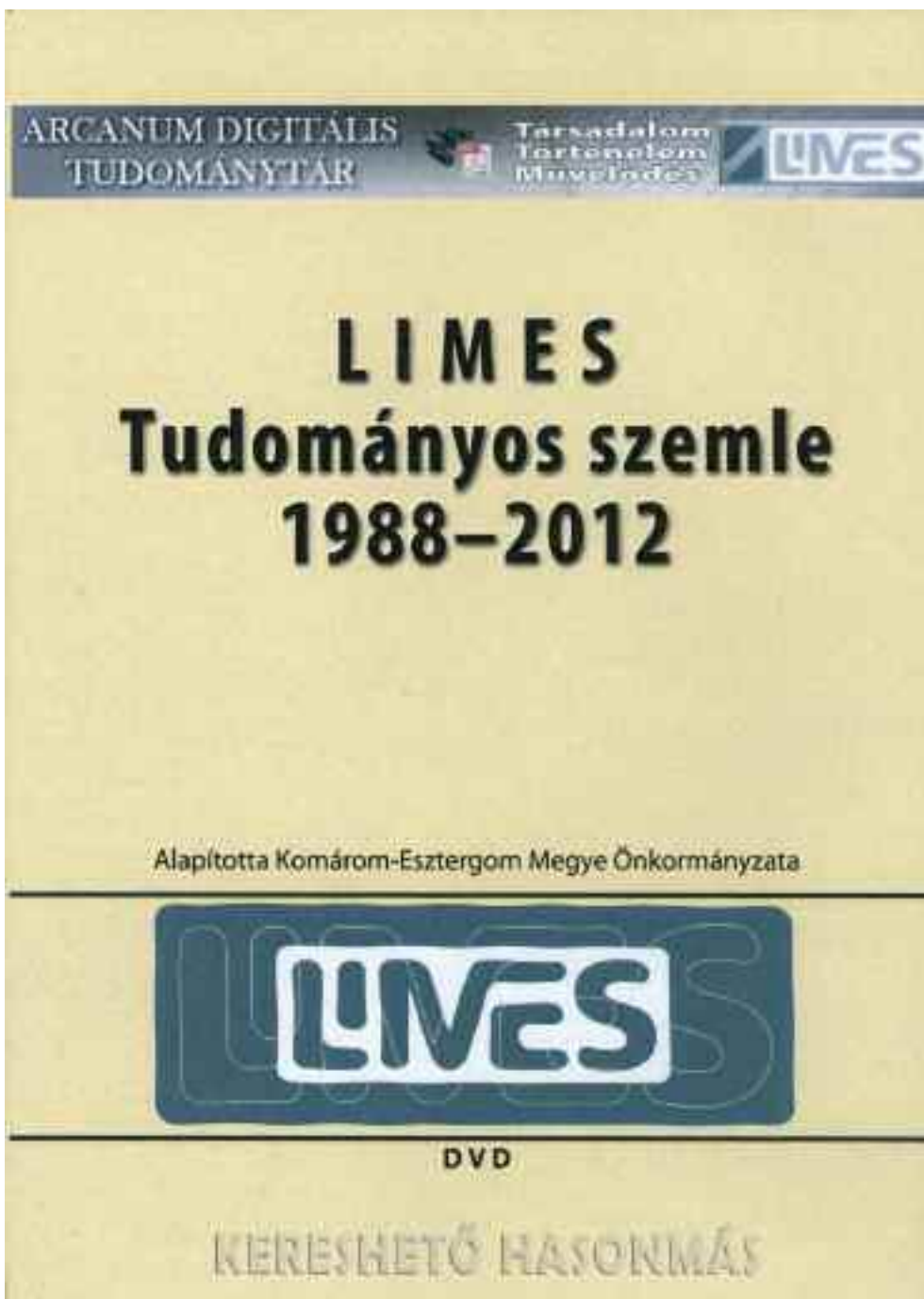
2018 az Agócska...

Kövesszen minket!

Albumok





Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján