



KUML 19
71

KUML

ÅRBOG FOR JYSK ARKÆOLOGISK SELSKAB

1971

With Summaries in English

I KOMMISSION HOS
GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
KØBENHAVN

1972

Omslag:
Flemming Bau:
Efter hjortetakøse fra
Lammefjord

Redaktion:
POUL KJÆRUM

Copyright 1972
by
Jysk Arkæologisk Selskab
ISBN 8700 59231 5

Printed in Denmark
by
Jydsk Centraltrykkeri A/S

INDHOLD/CONTENTS

<i>Erik Moltke</i> : Harald Blåtands runesten i Jelling. Epigrafi, kronologi og historie	7
Harald Bluetooth's runestone at Jelling. Epigraphi, chronology and history	31
<i>Mogens Bencard</i> : Middelalderlige stenmortere i Danmark	35
Meriaeval Danish stone mortars	57
<i>Viggo Nielsen</i> : Lå vor ældste mølle i Vendsyssel?	61
Was our earliest mill in Vendsyssel?	71
<i>Søren H. Andersen</i> : Ertebøllekulturens harpuner	73
Harpoons of the Ertebølle culture	116
<i>Torsten Madsen</i> : Grave med teltformet overbygning fra tidlig-neolitisk tid	127
Early Neolithic graves with tent-shaped superstructure	144
<i>Niels Roed</i> : Tolu Bommalu Kattu. Omrids af skyggespillet i Andhra Pradesh	151
»Tolu Bommalu Kattu«. The shadow play in Andhra Pradesh	179

Af Niels Roed

Skyggespil kan opfattes som en dramaform for sig, hvortil kræves en gennemsigtig skærm, en lyskilde samt udskårne figurer, der placeres bag skærmen – mellem denne og lyskilden. Publikum ser skyggerne på den anden side af skærmen og ser ikke føreren, hvis skygge ikke må aftegnes på skærmen. Der er således tale om en todimensional kunstform, som i virkeligheden er forløber for både film og TV. Samtidig falder skyggespil ind under kategorien marionetteater, hvor udskårne figurer eller dukker har en dramatisk funktion og manipuleres enten ved hjælp af snore, stænger eller ved en kombination af disse. De to tyske forskere, G. Jacob og R. Pischel mener, at skyggespillet i Asien i hvert fald er lige så gammelt – om ikke ældre – end de allertidligste forsøg på dramatisk fremstilling af et forløb ved hjælp af aktører, og at det ligesom dramaet har sin oprindelse i udførelsen af rituelle og religiøse handlinger (1). Spillets religiøse betydning er åbenbar i dag i samtlige indiske former, såvel som i dets indonesiske form, Wajang kulit, hvor der for eksempel inden begyndelsen på det egentlige spil kan være indlagt en sekvens, der udtrykker ærefrygt for de afdøde (2). I Asien forekommer det oprindelige skyggespil i Kina, Malaysia, Indonesien, Thailand, Cambodia og Indien, foruden at der findes rester deraf i den Nære Orient.

Jacob og Pischel har belyst skyggespillets historie i Indien og mener, at kunstformen stammer derfra, mens andre forskere vil hævde, at Kina er hjemstedet. Spillet har overlevet – mere eller mindre velbevaret – i følgende indiske stater: Orissa, Andhra Pradesh, Tamil Nad, Mysore og Kerala, stort set i samtlige sydindiske stater, mens der ikke findes spor deraf i Nordindien eller på Ceylon (fig. 1). Der er ingen skriftlig overlevering, der kan tjene til en tidsbestemmelse, men ifølge de mundtlige overleveringer fandtes skyggespillet i Andhra Pradesh allerede 200 f. Kr. patroniseret af kongeslægten Satavahnas. Også et efterfølgende fyrstehus, Palavas, beskyttede skyggespillet, og ligeledes slægten Chalukyas, der etablerede sig i det nuværende Mysore. I Andhra Pradesh menes det, at skyggespillet blomstrede for sidste gang under fyrsterne, der regerede i Vijaynagar fra det 14. århundrede og især under kong Kona Reddy (16. årh.), i hvis regeringsperiode »Ramayana Ranganathana« blev skrevet, et manuskript på telugu, udelukkende beregnet til skyggespil (3–4). Kunstarten havde dengang bredt sig til en særskilt befolkningsgruppe, i hvil-



Fig. 1 Kort over de vigtigste i teksten omtalte lokaliteter.

Map of the most important localities mentioned in the text.

ken musikere, dansere, malere og praktiske scenearbejdere havde organiseret sig i skyggespiltrupper.

Ifølge overleveringen var de oprindelige skyggespildukker i Andhra Pradesh enkle, uigennemskinnelige figurer, hvoraf nogle havde led forbundet med snore. På telugu blev de kaldt »Keelu Bomma« – dukker, som kan bevæges. I næste trin begyndte man at bruge figurer af gennemskinneligt dyreskind, som blev bemalet og forsynet med ornamenter. Disse figurer kaldes »Tolu Bommalu Kattu«, dukker lavet af læder, den betegnelse, der bruges i dag.

På sanskrit findes betegnelsen »Chaya Nataka«, som betyder skyggedrama eller skyggeleg, men den hentyder endvidere til en samling af dramaer, blandt hvilke kan nævnes det berømte »Dutangada«, skrevet af Subhata i det 13. årh. e. Kr. Det er imidlertid uklart, om betegnelsen »Chaya Nataka« kan betyde et rent konkret skyggespil, og da skyggespillet som teaterform ikke behandles i den oldindiske dramaturgi »Natya Sastra«, kan man ikke få noget overblik over, hvornår skyggespillet blev anset for at være en »klassisk« dramaform. Det har i hvert fald på et ret sent tidspunkt fået sin litterære form, »Chaya Nataka«, men om realisationen af disse spil findes ingen betretning (5).

Fremstilling af dukker

(Læderet og dukkernes størrelse).

Til Tolu Bommalu Kattu benytter man dyrehud fra hjorte, bøfler og geder,



Fig. 2. Hanuman, Nellore district. H. 170 cm, b. 180 cm. (Moesgård, E.A. 166 no. 143).

dog således at gedeskind er det mest anvendte grundmateriale. Det fortælles, at der er en overensstemmelse mellem arten af det skind, der skal anvendes, og den person, figuren skal fremstille. Det vanskeligt tilgængelige hjorteskind bliver således kun anvendt til guder og helte, gedeskind bliver brugt til helgener og almindelige mennesker, medens dæmoner fremstilles af bøffelhud. Denne ranginddeling af læderet bruges i området omkring Circars (6).

Også når det drejer sig om størrelse, er der forskellige traditioner i de distrikter, hvor skyggespillet forekommer. I Nellore distriktet, som jeg besøgte, er gennemsnitsstørrelsen på dukkerne ca. 1,5 m, i Telangana området er dukkerne 1,2 m i gennemsnit, omkring Circars er det derimod ikke ualmindeligt at finde skyggedukker på henved 2 m.

Man ser undertiden den samme person repræsenteret af dukker af varierende størrelse. I forestillinger i Nellore distriktet anvendes således 4 figurer af abeguden Hanuman (fig. 2): Foruden den almindelige 1,5 m høje figur, anvendes en kæmpe-Hanuman i kampen mod dæmonhæren, en miniature-Hanuman, når han gemmer sig i Sitas have på Lanka (Ceylon) samt en anden mindre Hanuman figur, når han foretager det dristige spring ud over strædet mellem Ceylon og Indien (7). Det giver naturligvis en særlig virkning at lade den lille skikkelse fare hen over det store tomme lærred, hvorved man understreger ikke blot abegudens mod, men også hans ensomhed og den fare han befinder sig i. I samme forestilling lader man dæmonkongen Ravana repræ-

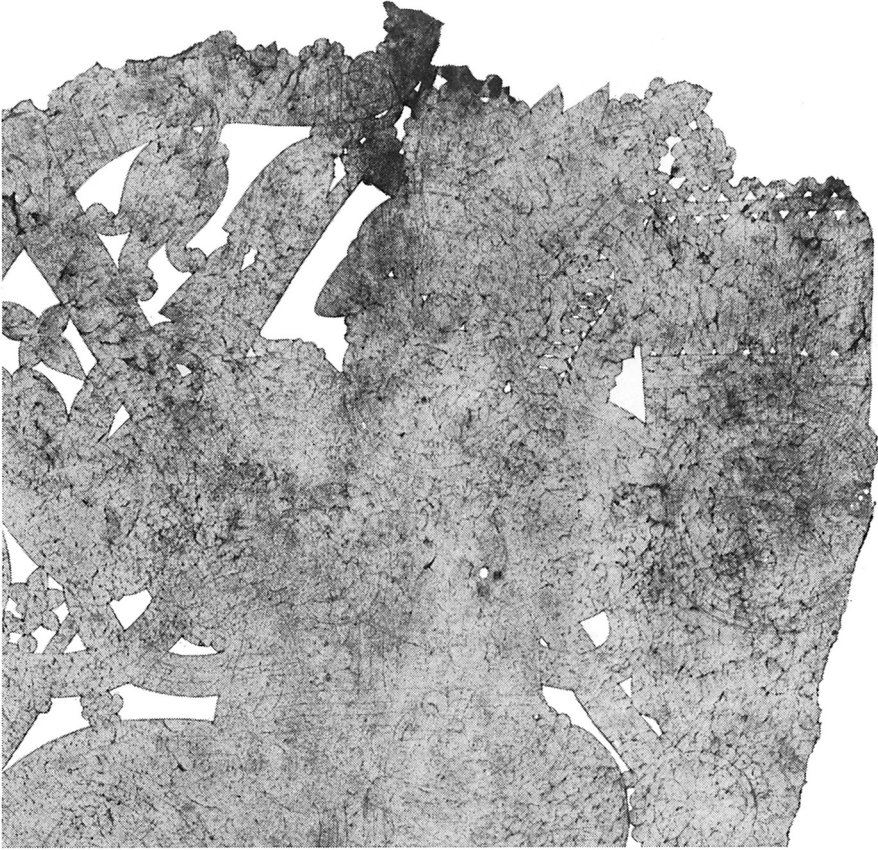


Fig. 3. Påbegyndt skyggedukke, detalje, Mysore. (Moesgård, E.A. 166 no. 136).

Detail of unfinished puppet, Mysore.

sentere af flere figurer, i overensstemmelse med situationen. Til de store skyggespilfigurer er det nødvendigt at øge skindet ved sammensyning.

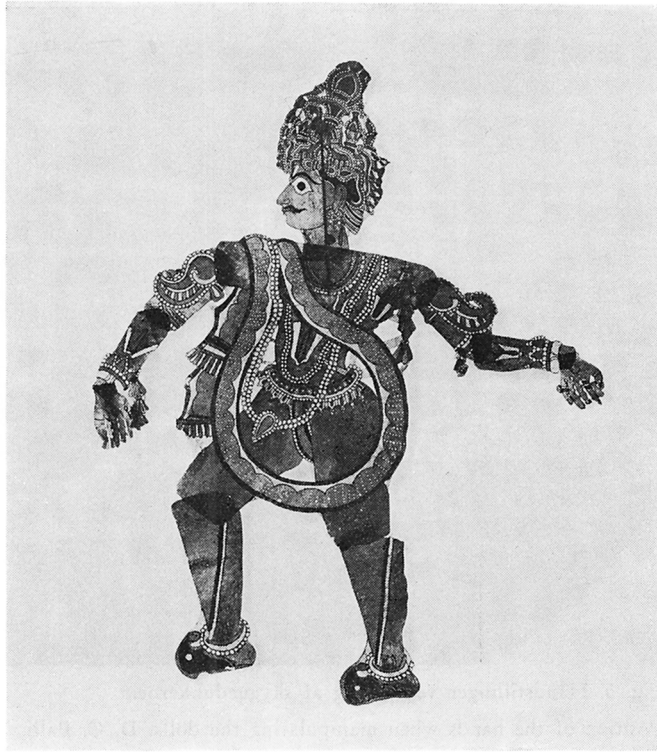
Fremstilling af læderdukker, lige fra garvning af huderne til udskæring og dekorering, er en side af dukkeførerens profession. Da efterspørgslen på skyggespil nu er kraftigt aftagende, hører det imidlertid til sjældenhederne, at der skal udskæres nye dukker. Hos truppen, jeg besøgte i Nellore distriktet, fandtes der kun få skindrester, hvoraf jeg fik fremstillet en lille Hanuman figur. Dersom jeg ville bestille større læderdukker, ville der gå en måneds tid, inden skind og farve var fremskaffet, men alt værktøj var at finde i dukkeførerens hus.

Den færdigbehandlede hud er pergamentagtig, næsten gennemsigtig, af farve som lyst rav og med en jævn overflade. Skindet er så parat til påtegning af omridset til dukken.

Også tidligere synes det at have været et problem at få anskaffet skind til læderdukker. Et hjorteskind kan have en værdi af 100 kr., og det er et anse-

Fig. 4. Rama. Ni mørke områder på figuren angiver bevægelige led. H. 150 cm, b. 160 cm. (Moesgård, E.A. 166 no. 138).

Nine dark areas indicate articulations. Nellore district.



ligt beløb for en dukkefører. Det fortælles, at rige bønder i landsbyen tidligere, da skyggespilforestillinger regnedes for en livsnødvendighed og havde stor religiøs og rituel betydning, skænkede skind til dukkeføreren, hvorefter giveren fik sit navn indridset i den færdige figur.

Udskæring af dukker

I Andhra Pradesh finder man de største – og mest bevægelige – skyggemarioletter ikke blot i Indien, men overhovedet. For at opnå den for Andhra skyggespillet karakteristiske mobilitet må de enkelte kropsdele udskæres hver for sig. Læderet bredes ud på en træplade, og med ganske simple metalspidser rideses figurens omrids op (fig. 3). Med sikker hånd tegner sutradhar, lederen af truppen, dukkens konturer uden skabelon eller forbillede, som om hans hukommelse er fyldt med skyggebilleder, som blot venter på at blive realiseret på det udspændte læder (8–9). Fem-seks redskaber er alt hvad han og hans medhjælper behøver, ridespidser, saks, dorn og knive. Til de fleste figurer skæres torso og hoved ud i ét, derefter overarme, underarme, hænder, lårben, skinneben og fødder hver for sig (fig. 4).

Betydningsfulde personer får dog også hoved-hals skåret ud for sig, hvilket giver dem en ekstra bevægelighed, når hovedet på en enkel, men effektiv



Fig. 5. Håndstillinger ved føring af skyggedukkerne.

Position of the hands when manipulating the dolls. D. C. Palli, Nellore district.

måde bliver forbundet med kroppen. Denne bevægelighed i halsen er et særpræg ved Andhra skyggedukkerne. Den bibringer spillet liv og elegance og udnyttes med stor effekt i kampscener eller i danseoptrin, hvor man i stedet for at lade hele figuren foretage en hurtig omdrejning kan nøjes med at dreje i halsregionen, et synsbedrag der accepteres, ja knap nok bemærkes (fig. 5–6). Udført behændigt får man indtryk af at figurene bestandig vender og snor sig, men i virkeligheden er det blot i halsen, bevægelsen foregår. Denne samme fremgangsmåde, som ofte medfører, at ansigterne bliver skåret ud i profil, kan man finde i nabostaten Mysore. Det midterste af Ravanas ti ansigter bliver skåret ud frontalt, de øvrige ni bliver drejet mere og mere indtil profilvirkningen er total.

Konturerne og specielt ansigtstrækkene er udtryk for dukkens karakter. Kropsbygning og holdning, detaljer i kostume og hovedkrone og andre prydelser fortæller, hvilken person, man har for sig – og er målestok for landsbykunstnernes evne til karakterisering ved hjælp af ridsespids og kniv. Helteskikkelser får aflange, mandelformede øjne, ædle pander, lige næser og tynde læber, medens dæmoner har fremstående øjne, tykke næser og læber og munde fyldt med lange, spidse tænder, kroppene er massive, klodsede og aggressive (fig. 7). Det spirituelle og den fysiske magt, det forfinede og det vulgære er konfronteret forenklet, men også raffineret.

Det rituelle element, som er nøje forbundet med al indisk teatertradition, rækker helt ned til udsmykningen og udskæringen af skygedukkerne. Trækene omkring øjne, næse og mund er det sidste, der bliver skåret ud, og man venter dermed, til dukken første gang skal benyttes. Færdiggørelse ville kalde dukken til live, men for at den kan blive animeret på rette vis, må dette ske umiddelbart før den skal bruges i en forestilling.

I Andhra Pradesh bruges også enkelte læderdukker, hvor ingen af kropsdelene er mobile, eller hvor kun en hånd eller en arm kan bevæges. I den slags »stills« kan kunsthåndværkerne udfolde al deres ornamentale fantasi, her er kontur og dekoration væsentligere end bevægelighed, her udtrykkes personens karakter ikke blot i kropsbygning, men også i de billedelementer, der skæres ud i læderfladen som grene, ranker, fugle og blomster. I spillet fra Nellore brugte man et sådant læderbillede af Sita, som sidder i haven under fangenskabet på Ceylon (fig. 8). Hun sidder som i et lysthus, næsten skjult af blomsterranker, en fugl har slået sig ned mellem løvværket og er hendes eneste selskab. Hun rækker hånden frem (hendes arm kan bevæges ved



Fig. 6. Dukkens hoved og hals kan drejes med en bambuspind, der føres med højre hånd.

The puppet's head and neck can be moved with a bamboo cane, controlled with the right hand. D. C. Palli, Nellore district.



Fig. 7. Dæmon, Mysore.
H. 62 cm, b. 40 cm.
(Moesgård, E.A. 166 no.
124).

Demon, Mysore.

hjælp af et snoretræk) og giver Hanuman sit pandesmykke, som han skal bringe til hendes elskede Rama.

Stilisering og karakterisering

Som i beslægtede former for oprindeligt indisk teater fremstiller skyggespil-dukkerne skikkelser fra mytologien: guder, dæmoner, og legendariske helte, som ikke kan gengives i nogen naturalistisk eller realistisk form. De må nødvendigvis ved hjælp af en vis stilisering gøres til overmenneskelige væsener, og samtidig forenkles til at fremstille den ædle, den trofaste, den dæmoniske etc. Disse karakteregenskaber tydeliggøres ikke blot i figurens omrids, men også i udformningen af alle enkeltheder, der indgår i en skyggespildukke.

Dukken, som er et mobilt, udtryksfuldt billedelement, skal ved hjælp af ansigtstræk og specielt gennem øjnenes udtryk kunne skildre personens sjæleliv og holdning. Derfor fremhæves og forstørres ansigtstrækkene uden at blive fortegnet og overdrevet, øjnene gøres særlig udtryksfulde, og karakteristiske sider af kropsbygningen understreges.

Men i udformningen af dukker til skyggespil er man ikke begrænset til ansigtsudtrykket som eneste mulighed for at kunne karakterisere en person. Hele

Fig. 8. Sita i haven i Lanka. Arm og hånd kan bevæges på denne skyggedukke. Fotograferet under en forestilling i D. C. Palli, Nellore district.

Sita in the garden in Lanka. Only the hand and arm of this puppet can be moved. Photographed during a performance in D. C. Palli, Nellore district.



figuren står til rådighed som en billedflade i læder, hvor linjer og mønstre, som antyder kostumer, smykker, hovedkroner og andre prydelser – foruden farverne – er faktorer, som er medvirkende til en karakterisering, der er næsten lige så væsentlig som ansigtstrækkenes udformning. Denne ejendommelighed ved skyggespildukken, der gør hele figuren til et udtryksmiddel, er især tidligere af kunstnerne blevet udnyttet og udforsket med en sådan konsekvens, at gamle skyggespilfigurer foruden deres dramatiske mission også er selvstændige kunstgenstande.

Landsbykunstnerne har udviklet en tradition for dekoreret med mønstre og udskæring, som varierer fra distrikt til distrikt, og som også har undergået stilmæssige forandringer i tidens løb. Udfra et studium af stilen vil man være i stand til både at tids- og stedsbestemme de gamle skyggespilfigurer. Der er dog ikke foretaget nogen forskning i dette stof, ligesom man heller ikke har undersøgt, om der skulle være nogen forbindelse mellem billedelementer i denne folkekunst, som den anses for at være, og de klassiske tempelskulpturer og friser og relieffer, der fremstiller indisk dans.

Vigtigere end de tegnede mønstre og linjer er den virkning, der fremkommer ved perforering af læderet. Skyggespildukkerne i Andhra Pradesh kaster således ikke en massiv skygge på et lærred, men de aftegner – når de er mest



Fig. 9. Hanuman, nyfremstillet i 1970. D. C. Palli, Nellore district. H. 26 cm, b. 17 cm.

Hanuman, made in 1970.

artistisk udformet – et filigranagtigt billede, hvor lyset kan passere gennem tusindvis af åbninger. På dette spil mellem lys og skygge, som er gennemført i detaljen, beror en stor del af skyggespillets overnaturlige og drømmeagtige virkning.

Ved en sammenligning mellem gamle og nye dukker må man desværre notere, at dekorationsteknikken er ved at degenerere (fig. 9). Skyggespilkunstnerne har stadig en vis færdighed, men ofte savner figurene liv. Dekorationen er ikke gennemført, og perforeringen er klodset og virker vulgær.

Farven og lyset

Samspelet mellem farve og lys er forudsætningen for en væsentlig del af skyggedukkens udtryk. Perforeringen af læderet, punkter og linjer antyder kostumets mønstre og folder samt udsmykning som juveler i hovedkroner og andre prydelser, frugter, blomster og dugdråber, det idylliske, det åndrige og det poetiske. Dæmoner har ingen eller kun liden perforering, med undtagelse af dæmonernes konge Ravana, der både i farve og ornamentik er mere overdådigt udstyret end guder og helte (fig. 10–11). Ravana er med sin dialektiske holdning til etik og moral den mest nutidige skikkelse i skyggespillet. Han er den faldne gud, en Kain-skikkelse, har høj intelligens og visdom, som lader

sig styre af onde magter. Den tihovede Ravana kalder på engang på beundring, undren og afsky.

Lyskilden var oprindeligt en række olielamper, som giver et varmt, men flakkende lys. Når der påfyldes olie eller når vægerne klippes, blusser lyset op, en effekt der udnyttes, når betydningsfulde personer som Ravana gør deres entré. Men lyset har netop den styrke og kvalitet, der er nødvendig for at kunne overføre skyggen til lærredet, ikke blot omridset, men også de farver, hvormed dukken er bemalet.

De oprindelige farver var sort, rødt og grønt, og deres indbyrdes blandinger i tidligere tider fremstillet af planteudtræk, sod og visse jordarter, der var til rådighed for enhver skyggespiltrup. På de ældste dukker vil man foruden rødt og sort finde nuancer i grønt, blå, gult, brunt og rød-blå, som korresponderede med olielampens rødgule lys. Det ubemaledede læders lyse ravfarve brugte man ofte til kvindeansigter eller til særlige effekter i et kostume (10).

I farvevalg følger man bestemte traditioner. Kvindeskikkelser er ofte holdt i nuancer af gult, orange og brunligt. Ramas ansigt har en mørk indigo, da han i Ramayana beskrives som en meget mørklødet person. Ravana bemales med stærkt prangende røde farver, medens Ramas trofaste følgesvend og broder har en lys, kvindelig ansigtsfarve, der modsvarer hans blide karakter.

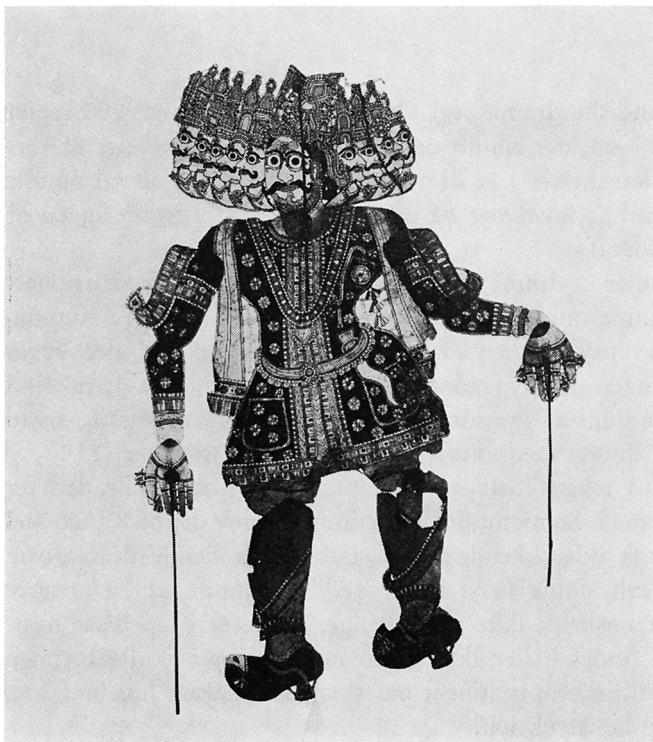


Fig. 10. Dæmonkongen Ravana, Kolar området i Mysore. H. 170 cm, b. 190 cm. (Moesgård, E.A. 166 no. 140).

The demon king Ravana, Kolar region of Mysore.

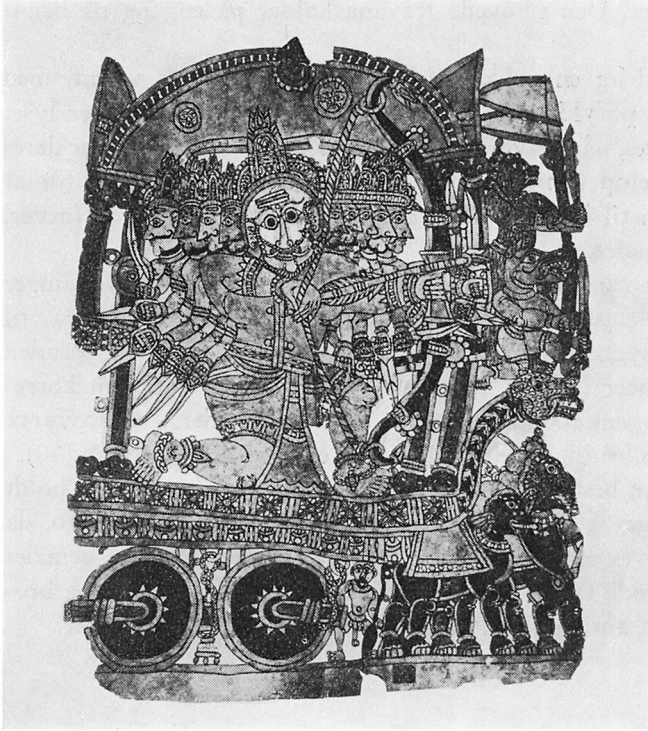


Fig. 11. Ravana på sin stridsvogn, Raichur området i Mysore. H. 65 cm, b. 50 cm (Moesgård, E.A. 166 no. 120).

Ravana in his chariot, Raichur region of Mysore.

Kapitel 23 i den oldindiske dramaturgi »Natyasastra« giver ca. 200 regler for kostumering og make-up, deriblandt også en detaljeret beskrivelse af farvevalget til forskellige karakterer i et drama. »O Brahminere, jeg vil omtale i ordnet rækkefølge samtlige kostumer og maskeringer, thi indstuderingen af et skuespil er afhængig deraf«.

»Natyasastra« behandler et drama med aktører, og omtaler ikke marionet- og skyggeteater. Det kunne imidlertid være et emne for et nærmere studium af farvetraditionen, farvepsykologien samt dekorationsteknikken, der ligger til grund for udformningen af skyggedykkerne, at drage »Natyasastra« ind i et sammenlignende studium af farvetradition i indisk folkedramatik, hvad enten det drejer sig om drama med aktører eller om marionetteater (11).

Den vigtigste kilde til tekststudier af skyggespillet i Andhra Pradesh er »Ramayana Ranganathana«. Som omtalt i indledningen blev denne Ramayana udgave på telugu skrevet udelukkende til skyggespil, da denne dramaform var hofkunst i det 16. årh. under fyrst Kona Reddy i Kondapalli. Desværre er afskrifter af dette manuskript ikke tilgængelige, da de er på private hænder, og en oversættelse findes heller ikke. Men manuskriptet skulle foruden tekst også indeholde praktiske oplysninger om skyggedykkernes kostumering, perforering, farvning og konstruktion.

Både hvad angår fremstillingen af skyggedukker og den belysningsmetode, der anvendes, er der i de senere år foretaget adskillige moderniseringer. For ca. 75 år siden begyndte man at anvende fabriksfremstillede farver, som ofte ikke kan samstemmes med lyskilden. Skrigende blå og rødilla farver blev taget i brug, og kendere er ud fra farvevalget i stand til at datere de skyggedukker, der er fremstillet i nyere tid. Den største skade skete imidlertid, da man erstattede olielamperne med petroleumslamper af typen »petromax«, en lampe, der med mellemrum skal pumpes op og giver et skarpt, koldt og blåligvidt lys, som totalt forrykker de æstetiske værdier. Samtlige former af oprindeligt indisk drama har anvendt olielamper, fakler dypet i olie, undertiden også bål, og når disse lyskilder forandres, forsvinder samtidig en hel del af storheden og mystikken ved en forestilling. På nyfremstillede dukker vil man finde en umådeholden brug af stærke farver, og vulgariseringen af kunstformen synes at have nået et højdepunkt, da man begyndte at erstatte læderdukker med figurer skåret ud i tykt plastik (12).

Dukkens konstruktion og manipulation

Teaterdukken eller marionetten er en aktør, der medvirker i et drama ved hjælp af en eller anden mekanik, som under menneskelig kontrol tillader variationer i bevægelsen. Teaterdukken har kvaliteter, som endog har fået teaterteoretikeren Edward Gordon Craig til at overveje at lade skuespilleren om ikke erstatte, så dog påvirke af marionetten:

»The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name.«

»The marionette appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past civilization« (13).

Dr. Marjorie H. Batchelder har i sin doktorafhandling fra 1947 »Rod-puppets and the Human Theatre« analyseret teaterdukkens egenskaber, som her anføres i forkortet form:

1. Dukkens stærkeste kvalitet er dens umiddelbare evne til karakterisering. Dukken *er* den person, den fremstiller.

2. Dukken mangler egoisme og generthed, den gennemspiller sine handlinger i komplet alvor, hvilket giver den magt og værdighed.

3. Dukken ligger ikke under for træthed, den er altid parat. Den besidder et pudsigt og samtidig mystisk liv.

4. Dukken har et maskelignende ansigt – den er selv en maske. Skal den kommunikere, er den afhængig af et gestussprog.

Gestussproget er skyggedukkernes sprog. Dette gælder i særdeleshed i Andhra Pradesh, hvor de forskellige kropsdele forbindes med snore med solide knuder, undertiden yderligere forstærket ved hjælp af tværpinde af bambus. Hænder og arme har en enorm mobilitet, og deres udtryksmuligheder synes

ikke at kunne udtømmes. Per definition er skyggedukken en slags stangdukke, som holdes over førerens hoved. Førestangen består af en kløvet bambusstængel, idet denne stav løber fra hovedet til skridtet, så figuren så at sige »rider« på den kløvede stang som på en træhest (fig. 12). Bambusstangen fortsætter ukløvet under skridtet, og tjener til håndtag. To tynde bambusstave er forbundet med dukkens hænder og gør det muligt at bevæge dem i alle planer og stillinger. Benene hænger løst ned, men førerne kan ved små hurtige ryk få dem til at foretage de tilsigtede bevægelser under kampscener eller i dans. I de mest udviklede Andhra skyggedukker er arme, hænder, hoved og krop – og tildels ben – underlagt førerens kontrol.

Danserinden har i skyggespillet en central placering. Disse dansende skyggefigurer får undertiden tilføjet et ekstra bevægeligt led i hofter og skuldre. Hoved/hals tillader størst mulig bevægelighed, idet halsen er forbundet med kroppen ved hjælp af et snoresystem, og i forlængelse af halsen er fastgjort et greb af bambus, der gør det muligt for føreren at dreje figurens hoved fra side til side uden at kroppen behøver at følge med. Der kræves enorm dygtighed og livslang træning for at kunne benytte samtlige bevægelsesmuligheder i denne geniale skyggedukke. Ofte kræves der to førere for at kunne forløse alle udtryk. Den todimensionale læderdukke får i hvirvelbevægelserne ligesom en dimension mere, foruden eventyrets dimension. Bag lærredet danser førerne



Fig. 13. Danserinden. Dukkan kan også fremstille Sita. H. 114 cm, b. 140 cm (Moesgård, E.A. 166 no. 144).

The female dancer; the doll may also represent Sita. Nellore district.

Fig. 12. Rama. Fotograferet under en forestilling i D. C. Palli, Nellore district.

Rama photographed during a performance in D. C. Palli, Nellore district.



uset af publikum i den klassiske Kuchipudi stil, og ved deres egen dans overfører de rytme, trin og »fodarbejde« til den meget krævende dukke (fig. 13).

Når skyggerne danser, presses figurerne tæt ind til lærredet, og de ses som en tydelig silhuet. Bevægelserne i hoved, hals, torso, lemmer og fødder vises med stor nøjagtighed. I et spring drejer figuren rundt, og dens skygge bliver udvisket og delvis utydelig. Endog farvevirkningerne ændres, kun antydninger af konturer ses tydeligt som på en legemliggørelse af noget sfærisk, men rytmen og trinnene er bibeholdt. I næste øjeblik drejes dukken igen omkring, presses ind mod lærredet og viser positioner og trin i uafbrudt, rytmisk bevægelse.

For at synkronisere hovedpersonernes bevægelser med lyden, må førerne også synge og lægge stemme til deres sange og replikker, foruden at de må udføre deres danse. Dansen er et stærkt følelsesladet, dramatisk element, som kan være indfaldsvejen til kernen i indisk teater. I »Natyasastra« udtrykkes denne oplevelse i bhaava-rasa teorien: »Bhaava is the emotion that creates a sense of enjoyment or experience which in itself is an entity and that enjoyment or experience is rasa«. Bhaava og rasa er som siamesiske tvillinger, hvor bhaava er kroppen og rasa sjælen (15). Når skyggerne »bryder ud i dans«, er man tættest på denne erfaring (16).

Med forbavsende hurtighed og voldsom effekt fjernes under spillet pludselig samtlige dukker fra skærmen, som om en usynlig hånd visker skyggerne bort, før nye sekvenser begynder. Undertiden sættes figurer fast med akacie-nåle på skærmen, der nu som en simultanscene kan antyde flere lokaliteter på samme tid.

Skyggens entré på skærmen kan udnyttes med en særlig effekt, idet førerne ved at variere afstanden mellem lampen og dukken enten kan gøre skyggen stor og utydelig eller mindre og tydelig. I kampscener benyttes dette virkemiddel jævnlige ved guders og dæmoners entre. Når kæmpehære rykker mod hinanden, pile farer gennem luften og dæmonerne rammes og styrter til jorden, benyttes dette spil mellem det udviskede og det tydelige bevidst til at give tilskuerne en stærk oplevelse. Når de som i en drøm overværer selve kampen mellem tilværelsens gode og onde magter, erfarer de rasa.

Føreteknikken synes at være velbevaret flere steder i Andhra Pradesh. Det ville kræve et nyt beskrivelsessystem at kunne forklare fingrenes greb og armenes stillinger. En minutøs gennemfotografering eller bedre en filmatisering af denne teknik ville være med til at bevare kunstformen for eftertiden. Nok er Tolu Bommala Kattu for det profane blik blot beskedne stykker dekoreret læder, men den skygge, de kaster, har en dramatisk virkning, som ikke kan undgå at gøre indtryk på enhver. Hvad Dr. H. K. Ranganath skriver om Togalu Bombe, parallelformen i Mysore, gælder i endnu højere grad for skyggedykkerne i Andhra Pradesh:

»Togula Bombe er en inspirerende oplevelse, når den udføres af en, der mestrer den kunst at levendegøre sine dukker og udføre mirakler med dem. En fuldstændig opførelse, sædvanligvis bygget over et mytologisk tema, vil på skærmen vise menneske- og dyreskikkelser i fantastisk antræk, som gebærder sig i nøjeste samklang med baggrundsmusikken, der udføres af koret, og det talte ord, som manipulatoren tager sig af. Kampscener med hære i bevægelse gør et stort indtryk. Denne kunstform byder på store muligheder for at skabe fantasifulde billeder på skærmen. Dukkerne er udført med stor omhu, så de kan give indtryk af vildskab og stor gestus. Fremførelsen kan være en virkelig oplevelse, ja, en oplevelse, som det levende teater med alle sine faciliteter ikke er i stand til at formidle.

Scenen

Som næsten alt traditionelt indisk folkedrama opføres skyggespillet i det fri på en interimistisk tribune. Tribunens dimensioner er afhængig af det materiale, der er forhånden og af skyggedukkernes størrelse. To snehvide sarier bruges som skærm og dækker hele forsiden af tribunen. Det kræves, at lærredet er næsten gennemsigtigt for at skygebilledet også ved svagt lys kan blive projiceret, så selv de fineste detaljer kan ses. De to sarier strammes ud og hæftes sammen med »tumma-mulla«, torne fra akacietræet, og skærmen

bindes nu fast til hjørnestolperne. Lærredet skal være ensartet strammet ud, uden folder og huller for at undgå fordrejning af billedet. Skærmen kan have en længde af 3–8 m og en højde af 2–3,5 m; dersom man benytter det største format, må man ofte bruge en stander i midten for at sikre, at skærmen er ensartet udspændt.

Da førerne kun kan betjene dukkerne fra knæhøjde, når skærmen ikke helt ned til tribunens gulv. Det nederste af forsiden er dækket af et mørkt stykke stof, som lyset ikke kan trænge igennem. Tribunen vil blandt andet af hensyn til lyden være hævet $\frac{1}{2}$ m over jorden. Scenen bygges som et hus, hvis dybde afhænger af truppens størrelse, som oftest er den 2–3 m dyb. Taget, bagsiden og endevæggene i den kasseformede scenebygning laves af presenninger og sækkelærred. Indgangen findes i bagsiden, men er truppen først kommet indenfor, forlader ingen som regel huset i de 6–8 timer, forestillingen varer. Småbørn bliver lagt i seng derinde, der er mulighed for at lave te, og kun når børnene begynder at forstyrre forestillingen med gråd og klynk, forlader en af kvinderne scenehuset med dem.

Tidligere fulgte man den tradition, at materialet til tribunen blev stillet til rådighed af en af landsbyens velhavende bønder, hvis folk også sørgede for opstilling og oprydning, når forestillingen var afviklet. Sarierne blev fremskaffet af byens vaskemand, og barberen leverede lamperne.

For at opnå det bedste resultat anbringer man det udspændte lærred en smule skråt foroverlænet mod tilskuerpladsen. Herved undgår man, at dukkerne glider ned under spillet. Dette problem løser man også ved at udspænde et reb ca. 75 cm over gulvet mellem de to forreste hjørnestolper. Mellem rebet og lærredet kan dukkerne så sidde fast, når de ikke bruges.

Belysning

Den traditionelle belysningsmetode består af olielamper af metal eller kokus-skaller, ophængt i en række lige bag ved førernes hoveder. Det kræver stor nøjagtighed at placere lamperne i netop den rigtige afstand fra skærmen. Dersom lamperne bliver ophængt for langt fra den, bliver ikke blot førerne synlige for tilskuerne, men også deres skygger vil, når de falder på skærmen, forvirre indtrykket af skyggedukkerne. Ophænges lamperne derimod for tæt på skærmen, vil kun de dukker, der befinder sig direkte foran lamperne, kaste en tilfredsstillende skygge, medens andre dukker enten vil være helt usynlige eller i hvert fald utydelige. Lamperne må anbringes i hovedhøjde og ca. 60 cm fra skærmen for at give det bedste resultat.

Olielamper anses i dag for at være umoderne, og da det er en kostbar belysning, som også medfører risiko for brandfare, er man, som tidligere omtalt, gået over til at bruge petromax lamper, hvorved en del af den kunstneriske oplevelse og fortryllelse er gået tabt. Ved anvendelsen af den oprindelige belysningsmetode kunne olielamperne ganske vist skimtes gennem lærredet,

men førerne og deres skygge og for det meste også førestængernes skygger var usynlige, dersom lamperne var ophængt præcist (17).

Lyd og lydeffekter

Man må bestandig undre sig over, at en trup på 6–8 personer kan udfolde sig i deres mangeartede roller som dukkeførere, sangere, dansere og musikere i det smalle scenehus. Truppen er så indarbejdet i processen, at alle synes at kunne overtage alles roller dog med den undtagelse, at truppens kvinder altid lægger stemme til de kvindelige dukker, og at sutradhar (lederen) altid fører dukkerne i de vanskeligste dansenumre (18). Korsange veksler med dialoger og monologer, men kun sangene har skrevne tekster, som er overleveret fra generation til generation. For det meste siger dukkeføreren selv de agerende dukkers replikker, men da der kan optræde henved 50 forskellige dukker i en nats forestilling, må førerne kunne lave deres stemme om, så den tilpasses den person, der føres.

I kampscener, som ofte forekommer i de heroiske spil, bruges »malende« lyd som grynt og skrig. Desuden virker gulvet, hvor to planker er anbragt lidt forskudt oven på hinanden, som et instrument, som tages i brug i voldsomme optrin, under dans og tvekamp, som er væsentlige ingredienser i Andhra skyggespillet. Med fødderne spiller dukkeførerne bestandig på gulvets planker som på en kæmpemæssig træxylofon, og frembringer lydkulisser, rytmisk lyd til dans og kamplarm.

Musikken

I indisk folkeligt drama benyttes samtlige dramatiske virkemidler. Det er forestillinger, hvori musik og dans bruges i lige så stor målestok til kommunikation som dialogen, og skyggespillet i Andhra Pradesh adskiller sig ikke herfra i denne henseende. Det kan betragtes som et drama, hvor man benytter skyggernes rytmiske udtryk gennem dansen som det væsentligste dramatiske element. Gennem sangen udtrykkes ideer og tanker, medens dialogen tjener det mere håndfaste formål at bringe handlingen videre. Dansen derimod dækker tilskuernes behov for æstetiske oplevelser, foruden at den tjener til opbygning af følelser og sindsstemninger.

Intet instrument er mere karakteristisk for indisk folkemusik end trommen, den såkaldte mridangam, der er basisinstrument i skyggespilmusikken. Trommemusik danner ouverturen, trommen er ledsageinstrument for sangere og andre musikere, den kan udfylde pauser, den kan efterligne tale i rytmiske mønstre, trommen ligger bag hele forestillingen og ligesom dirigerer denne med igangsættende signaler. Desuden tilkendegiver trommemusik i landsbyen lige inden mørket kommer, at der er forestilling om natten. Endvidere bruger man traditionelt cymbaler og ankelbjælder, og i nyere tid er orkestret blevet



Fig. 14. Det komiske ægtepar, Kilikayata til venstre, Bangaraka til højre. Bellary området, Mysore. H. 45 cm, b. 35 cm; h. 41 cm, b. 25 cm. (Moesgård, E.A. 166 no. 133, 134).

The comical couple, Kilikayata on the left, Bangaraka on the right. Bellary region of Mysore.

suppleret med et miniature harmonium, der virker som et monotont baggrundinstrument. Undertiden benyttes også muchavinaen, et genialt blæseinstrument, der ligesom trommen har »fortællende« karakter og med musikalske signaler kan gengive de agerendes sprog.

Man kan forestille sig, at skyggespillet i Andhra Pradesh for måske 50 år siden endnu var en uundværlig bestanddel i landsbysamfundene – et miljøteater – og at musikken var lige så knyttet til befolkningen som teatret. Ved en registrering i dag kan man få det indtryk, at sangen og musikken netop er de elementer af skyggespillet, der bedst har overlevet, på grund af den faste form og den nedskrevne tekst.

I sin bog »Drama in Rural India« giver forfatteren J. C. Mathur en karakteristik, som også gælder for skyggespillet, af den fortællende og lyriske musik i et dansedrama:

»Sangen i indisk folkeskuespil er ikke indpasset efter et organisk system. Den består i virkeligheden af en hel række sange, og hver af dem har sin egen

toneart eller raga og sin egen tala eller rytme. De fortællende ragaer, som gerne forbinder sutradhars kommentarer, anvendes her også til korte meningsudvekslinger mellem personerne og er sjældent mere end 3–4 i antal. De lyriske ragaer, derimod, er talrige. Der kan være op til både 20 og 30 i ét spil – det faktiske antal er naturligvis endnu større, da der er adskillige sange indenfor hver raga. Disse sange søger at fremkalde en stemning, der svarer til rollen og situationen. Samtidig udgør de hovedparten af dialogen.«

Er sutradhar velbevandret i den sanglige tradition, vil truppen i sin forestilling bruge en variation af ragas. På det musikalske område kan en trup nærme sig et »klassisk« niveau afhængigt af, hvor mange forskellige ragas, man behersker.

Improvisation

Dialoger og monologer improviseres, og en trups anseelse er afhængig af sutradhars improvisationsteknik. Fablen kender publikum i forvejen, og følgelig vurderes sutradhars veltalenhed, hans evne til at fortælle vittigheder og give hurtige og kvikke svar. Tilskuerne værdsætter en forestilling på grund af præstationerne, både når det drejer sig om dukkeførernes teknik og om deres verbale udfoldelse.

Hovedvægten lægges på verbal improvisation i nogle grovkomiske afsnit, hvor publikum kan slappe af og more sig. Her optræder i overensstemmelse med traditionen et grotesk ægtepar, som sniger sig ind på skærmen efter de mest højtidelige passager, kommer med vittige kommentarer til publikum og refererer de sidste begivenheder i landsbyen. Ægteparret med følge er skygespillets klovnefigurer (fig. 14). Manden, Kilikayata, er en fyldebøtte og en liderlig person, der render efter hvert skørt i miles omkreds, hvorfor han er udstyret med en enorm penis, der pr. snoretræk kan opnå erektion. Trods sit voldsomme udseende er han fejt og ryster af skræk for sin fyldige og sladder-vorne hustru, Bangaraka (19). Disse komiske sekvenser kan være indlagt 4–5 gange i løbet af en forestilling, og ofte følger de lige efter et langt afsnit i heroisk stil, som har dysset publikum i søvn. De morsomme intermezzi vækker ikke blot tilskuerne, men får dem også til at ryste af latter.

Truppen

Marionetspillet udøves af familier, som i flere generationer har beskæftiget sig med dette erhverv som eneste levevej eller som et supplement til deres indkomst ved landarbejde. Som indisk samfundsliv iøvrigt er også skygespiltruppen opbygget efter et patriarkalsk system. Fra barnsben bliver de kommende dukkeførere oplært af sutradhar i dukkefremstilling, i udskærings- og dekorationsteknik, og i at kunne føre dukkerne under en forestilling. De

opøves i recitation og sang, og da der ikke findes trykte tekster, men kun håndskrevne, må disse øvelser bygge på mundtlig overlevering. Træningen kræver stor udholdenhed og en fabelagtig hukommelse, foruden kropsbevidsthed og behændighed ved føring af dukkerne. Truppen, der har mellem 6 og 10 medlemmer, består af folk af samme familie eller samme slægt. I en trup vil der være mindst to kvinder, som taler og synger kvinderrollerne.

Skyggespilkunsten synes at have »vandret« i de forskellige egne af Sydindien, og i tidligere tider har det været populært snart i et fyrstendømme, snart i et andet. Under Nayaka kongernes herredømme i Tanjore, i det nuværende Tamil Nad, vandrede kunsten sydpå, men også til egne vest for Andhra Pradesh til områder i staten Maharashtra (20). I første del af det 18. århundrede forsvandt kunstformen gradvis fra Andhra Pradesh. Imidlertid indvandrede skyggespiltraditionen atter med fuld styrke, men nu fremført af kunstnere fra Maharashtra, som indvandrede fra egnene omkring Belgaun og Bijapur i det nuværende Mysore. Flere af de eksisterende skyggespilfamilier kan føre deres slægt tilbage til Maharashtra, men skyggespillets oprindelse ligger gemt i en fjern fortid (21). I Mysore dyrkes skyggespillet af nomadistiske trupper, de såkaldte Kille Ketas, som også menes at stamme fra Maharashtra. I Andhra Pradesh er trupperne derimod fastboende.

Skyggespildukkerne repræsenterer truppens formue, de eneste værdifulde ejendele, som er nedarvet gennem generationer. Undertiden kan de bruges som medgift for en brud. Hver dukke repræsenterer en værdi af 50–100 rupier, og der har været tradition for, at velhavende familier skænkede dukker eller læder til truppen, som så til gengæld før forestillingen eller under denne gjorde tilskuerne opmærksomme på givernes støtte til skyggespillet og på deres ophøjede sindelag. At medvirke i en forestilling som giver eller velynder anses også, ligesom blot det at overvære en forestilling, for at være et godt varsel og en lykkebringende handling.

Mellem monsunerne turnerer trupperne i de nærliggende landsbyer, hvor der gives forestillinger i det fri, i regntiden ligger skyggespillet stille. Sutradhar leder truppen suverænt, han træffer aftaler, er første sanger og første dukkefører.

Da forestillingen for tilskuerne er gratis, er skyggespiltruppen afhængig af den indsamling, der finder sted under og efter forestillingen og af de lokale smågodsejeres gavmildhed.

Tema

Fablen i det traditionelle skyggespil i Andhra Pradesh tages fra de store epos Ramayana og Mahabharata. Ramayana skyggespillene er de mest populære, specielt beretningen om Sitas befrielse fra fangenskabet i Lanka (Ceylon). Sangene har fundet en fast form. Sangene til Ramayana skyggespillene vil som

regel stamme fra Shri Ranganath eller Shri Bhaskar. Fablen kan også hentes i Puranas, i myter, sagn og heltehistorier.

En trup har normalt 6–10 forskellige skyggespil på sit repertoire. Spillenes længde kan variere fra 4–8 timer. Der kræves ingen forudgående prøver, truppens medlemmer har en livslang træning i sang, musik, dialog og improvisation. En veltrænet trup kan umiddelbart før forestillingen afgøre hvilket stykke, der skal være aftenens og nattens forestilling. Forestillingen kan omfatte et eller to hele stykker eller uddrag af flere forskellige.

De mest populære stykker er: Lanka Dahanm, Myravana Charitra, Indrajit Vadha, Kichaka Vadha, Dussasana Katha og Prahlada Charitra. Spillene fremføres på *telugu*, men sutradhar kan vise sin litterære dannelse ved at indføje vers på sanskrit (22).

Den rituelle forestilling

En Tolu Bommalu Kattu forestilling finder sted om natten. Den starter kl. 21 og varer en 6–8 timer uden nogen pause. Shiva er skyggespillets skytshelgen. Ved gudens fødselsdag, Mahashivratri-festlighederne i maj måned, vises endnu visse steder i Andhra Pradesh skyggespil uden for Shiva templet.

I tidligere tid kunne disse spil fortsætte i ni på hinanden følgende nætter fra om aftenen til det første morgengry viste sig på himlen. Under »Mahashivratri« er truppens indtjeningsmuligheder størst, idet tilhængere og tilbedere af guden anser det for en hellig pligt og en lykkebringende handling at give truppen en pengegave, den være sig nok så lille.

Ved »Mahashivratri« kunne man tidligere overvære, at en lampe blev tændt i Shiva templet og af skyggespilkunstnerne båret i procession gennem byen under udøvelse af sang og musik. Processionen gik tre gange rundt om tribunen med scenen, og til slut sang man en hymne til Ganesha, elefantguden, som dyrkes for sin umådelige viden og sin evne til at befordre en lykkelig afvikling af en forestilling. Under denne hyldestsang blev olielamperne bag skærmen tændt af ilden hentet i templet, og alle skyggedukkerne i deres fantasirige former afslørede.

Hyldestsangen til Ganesha fortsatte under åbningsscenen, hvor man så denne gud siddende på sit ridedyr, den hellige rotte, omgivet af træer og fugle. Herefter indledte sutradhar forestillingen ved at introducere titlen på spillet samt de personer, der ville medvirke deri.

Inden forestillingen bliver skyggedukkerne omviklet af et stykke tøj bragt ind i scenehuset. I sammenpakket stand fylder selv 100 dukker ikke ret meget, og bylten vises den allerstørste respekt. Ordenen deri er perfekt. Hurtigt kan dukkerne grupperes, med enorm sikkerhed kan førerne finde de dukker, de skal bruge, og have dem parat. Undertiden er en række dukker opmarcheret, sat fast ved hjælp af det udsåndte reb, ubevægelige, men ventende på at deltage i spillet (23).

*Beskrivelse af en skyggespilforestilling i Dharmarao Cheruvupalli,
d. 29.3.1970*

Landsbyen

Dharmarao Cheruvupalli ligger ca. 80 km vest for Nellore, hovedbyen i distriktet af samme navn i Andhra Pradesh. Egnen omkring Nellore er flad, vandrigh og frugtbar, med ris som den vigtigste kulturplante. Følger man landevejen mod vest i retning mod Gooty, varer det imidlertid ikke længe, før landskabet forandrer sig og bliver brunt og tørt. I Atmakur må man skifte til en lokal bus, der standser i Dharmarao Cheruvupalli landsbyen. Der er endnu en times kørsel tilbage, og fra bussen kan man se de næsten udtørrede reservoirer til opsamling af regnvand. Templer ved landevejen, som ubeskyttet får lov at forfalde, tyder på, at egnen engang har været tættere befolket og vandingsmulighederne bedre.

Dharmarao Cheruvupalli, forkortet til D. C. Palli, har ca. 1200 indbyggere, fordelt på 12–15 kaster. Nogle kasteløse landarbejdere og bønder bor i en landsby i nærheden. Midt i byen ligger et Shiva tempel, hvor taget er styrtet sammen (fig. 15). Det benyttes ikke mere til sit formål, men vises frem med ærefrygt og stolthed, ligesom de statuer af Shiva og Parvati, der findes inde mellem ruinerne. Husene omkring templet er lave og lerklinede, tækket med rishalm.

Fra landevejen ser man ikke noget til landsbyen. Her ligger nogle store lader til tørring af tobak, som tilhører et konsortium, der ejer udstrakte tobaksmarker på egnen. Bussen standser ved et tehus, som under mit første besøg i marts blot var et træskur, men inden mit andet besøg i august var blevet udskiftet med et lerklinet hus med overdækket veranda. Foruden te kan man købe cigaretter, kiks, barberblade og andre luksusvarer. På bænkenes flokkes mændene fra de tidlige morgentimer og ser ekspresbussen fare forbi. I nærheden af landevejen er forskolen, politistationen og et lavt hus med 6 sammenbyggede latriner. Ad en grusvej gennem en akacielund kommer man til den egentlige landsby.

Blandt lerhusene lægger man mærke til et nyt betonhus, en kommunal administrationsbygning, som er det eneste, der har fået installeret elektrisk lys. Her er også rejst den stang, der bærer byens eneste gadebelysning og de højtalere, hvorfra nyheder og larmende musik udsendes over byen.

Vest for husklyngerne ligger reservoiret med en ringe vandbeholdning. Under et skybrud i 1964 blev dæmningen så overbelastet, at den brød sammen på fire steder. Da man ikke har kunnet blive enige om, hvem der skulle afholde udgifterne til rekonstruktionen, er den kun nødtørftigt istandsat med det resultat, at reservoiret kun kan rumme vand til en afgrøde pr. år, og at byens »våde« jord, det vil sige den jord, der kan vandes, er blevet reduceret. Mit spørgsmål, om bønderne ikke selv kunne istandsætte dæmningen, forblev

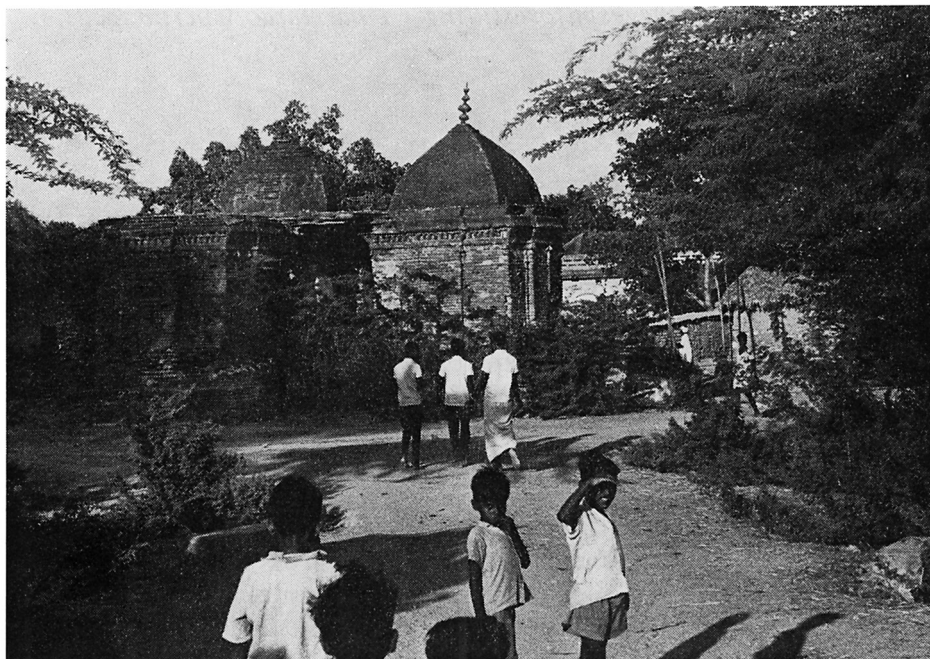


Fig. 15. Shivatemplet i D. C. Palli, Nellore district. Skyggespilscenen under konstruktion til højre for templet.

The Siva temple in D. C. Palli, Nellore district. The puppet booth is under construction to the right.

ubesvaret. »Alle pengene bruges i Atmakur«, siger mine ledsagere. Administrativt hører landsbyen ind under Atmakur Taluk, en storkommune. De beder mig berette i mit land, hvordan det står til med landsbyens reservoir, som om det kunne være en vej ud af misèren. Ved et stort træ på dæmningens østside ligger byens åbne brønd. Nogle drenge kaster sten og smågrene ned i drikkevandet. De bliver sendt væk med en bebrejdelse. Sten med indhuggede relieffer og sønderslåede tempelstatuer ligger spredt på skråningen.

Kumara Raja Rao-truppen

Shiva dyrkelse og Tolu Bommalu Kattu hører sammen, idet Shiva er skyggespillets skytsgud, men både tempel og teater er kulturelementer, der er ved at miste deres betydning i D. C. Palli. Medlemmerne af skyggespiltruppen adskiller sig ikke fra landsbyernes beboere i levevis og holdning. Kvinden, jeg spurgte om vej til »Kumara Raja Rao, Tolu Bommalu Kattu«, lyste op i et stort smil og fulgte mig til Raos hus, hvor jeg blev modtaget med stor gæstfrihed. Truppen har 7 medlemmer, to kvinder, tre ældre mænd, sutradhar

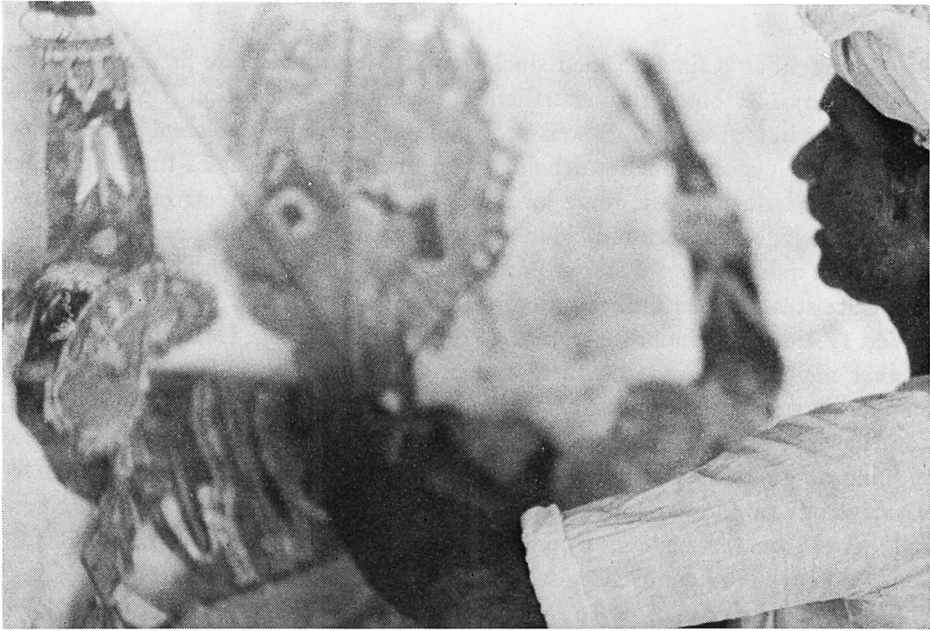


Fig. 16. Lederen af gruppen, Kumara Raja Rao, med en skyggedukke. D. C. Palli, Nellore distrikt.

The leader of the troupe, Kumara Raja Rao, with a puppet.

Kumara Raja Rao og dennes 16-årige brodersøn, som skal være den næste sutradhar (fig. 16). Under en folkedrama festival i Hyderabad i marts 1970, hvor skyggespil for første gang blev vist i Andhra Pradesh's hovedstad, havde jeg mødt Raja Rao og bestilt en forestilling i D. C. Palli og sendt ham et beløb som forskud. Fablen skulle hentes i Ramayana, og jeg havde sikret mig, at man ville benytte olielamper til belysning. Medlemmerne af truppen ejer ikke jord, og nu, da efterspørgslen efter forestillinger er hastigt aftagende, går truppen en vanskelig tid i møde. I erkendelse heraf har staten Andhra Pradesh oprettet et center for fremstilling af figurer til skyggespil i landsbyen. Uden for et lerklinet hus står et skilt med den prangende skrift: Government of Andhra Pradesh, Department of Industries and Commerce, Pilot Centre for Leather Puppet cum Dolls Industry, D. C. Palli, Atmakur (Taluk). Denne industri er dog ikke kommet igang endnu, læder til fremstilling af skyggedukker forefindes ikke, redskaber og en smule farve er for hånden, men ikke desto mindre modtager Raja Rao 75 rupier pr. måned for at bestyre denne ikke fungerende »cottage industry«. Raja Rao fortalte mig om skyggespillets lange tradition i landsbyen, og om den store læremester, gurun, »som var død for mange år siden«. Guruen havde nedskrevet sangene til spillene, og disse tekster bruger truppen endnu i dag. Med ærefrygt fremviste Raja Rao 12 slidte, skindindbundne bøger med håndskrifterne.

Scenen bygges

Kl. 15 begynder Raja Rao med sin kortskaftede vinkelspade at grave huller til de fire hjørnestolper, som er tribunens bærende konstruktion (fig. 17). Han beregner et hul til en stolpe, som skal tjene til afstivning af scenehusets bagside. Det er et møjsommeligt arbejde i den brændende sol at få hullerne dybe nok i den hårdtstampede, tørre jord på pladsen foran templet. Her er landsbyens naturlige samlingssted. Han oplyser, at han viste skyggespil på dette sted for en måned siden. Efter et par timers forløb er de 7 m høje, noget skæve stolper rejst og jorden omkring dem stampet til.

Ved 17-tiden indfinder de tre ældre trupmedlemmer sig. De anbringer tværbjælker mellem stolperne og fastgør dem med beviklinger. Scenegulvet, hvis planker er et instrument, der betjenes med fødderne, lægges på under diskussion. De to store sten, der ligger inden for tribunens rektangel, tjener til afstivning af gulvet. Landsbyens beholdning af planker er yderst sparsom. De er skæve og gråhvide af sol og regn. Hjørnestolperne ud imod pladsen angiver ved deres fremadrettede position den hældning, skyggespilsкарmen vil få. Søm anvendes ikke. Konstruktionen holdes sammen af beviklinger.

Kl. 20 anbringer man de to sarier, som udgør selve skærmen. Bagvæg, loft og sider behænges med mørkt, blåt stof. Til sidst anbringes det 1 m brede, uigennemsigtige klæde, der forbinder skærmens underkant med jordoverfla-

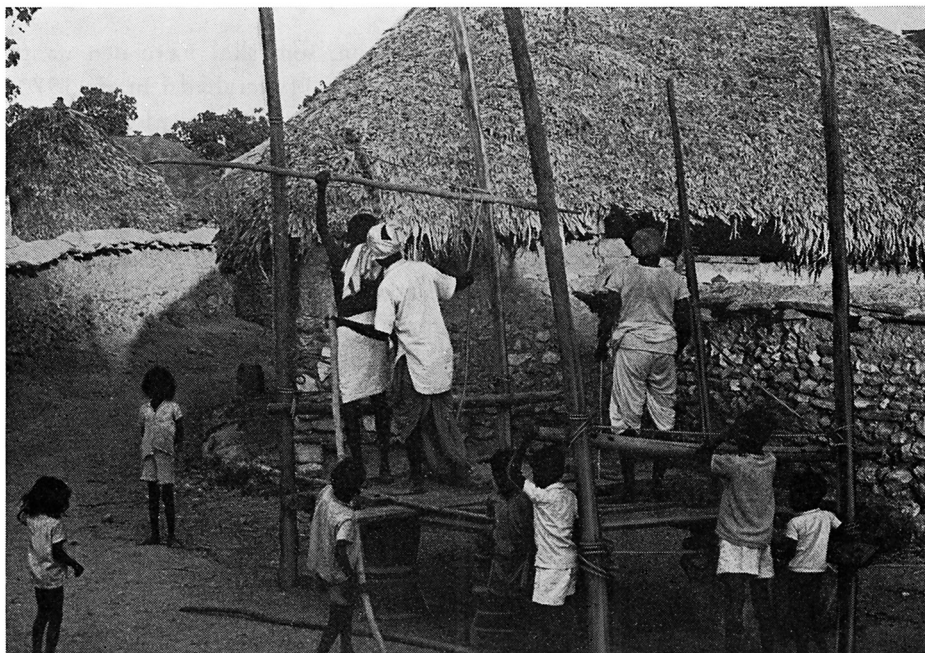


Fig. 17. Skyggespilscenen. D. C. Palli district.
The booth under construction.

den. Fra kl. 19 har det været så mørkt, at man har arbejdet ved lyset fra to petroleumslygter. På jorden sidder to mænd og gør 8–10 olielamper i stand. Det er jernbeholdere med skaft. Mændene fylder kogødning i bunden, hælder jordnøddeolie på og forsyner lamperne med fire væger. Lamperne anbringes på en række på scenegulvet lige foran skærmen.

Forestillingen

Kl. 21.00. Omkring et bål på pladsen er forsamlet en gruppe mænd. De spiller på dappulu, et ældgammelt trommeinstrument. Med sang bekendtgør de, at en forestilling vil blive vist.

21.20. Det er mørkt i skyggespilhuset. Truppen har taget plads derinde og synger de indledende bønner til Shiva og til Shri Rama, som er hovedpersonen i spillet. På pladsen er forsamlet omkring 300 tilskuere, hvoraf ca. halvdelen er børn. Tilskuerne bringer flettede bastmætter, der bredes ud på jorden, de sætter sig, taler dæmpet sammen, mens børnene løber omkring.

21.30. Olielamperne tændes. De står endnu på scenegulvet, men efter dette første optrin hænges de på plads. I tableau vises Ganesha. Hans ridedyr, kæmperotten, står ved siden af ham. Der afsynges lovprisninger af Ganesha. Sangen udtrykker desuden tillid til, at guden vil holde forstyrrende ånder væk, så forestillingen får et heldigt udfald. Ganesha rider ud på rotten.

21.40. Visdommens gudinde, Sariswathi, gør sin entre. Hun tilbedes i sang og anråbes om at lade sin – og forestillingens – visdom blive overført til tilskuerne, så deres udbytte af forestillingen sikres. Sariswathi udtrykker sin velvillige indstilling i en fantastisk dans, ledsaget af sang og musik.

21.55. Den første komiske sekvens. Det groteske ægtepar, Kilikayata og Bangaraka, kommer til syne på skærmen. Konen, Bangaraka med et overdrevent stort smykke i næsen, viser sig først med sin lille uvorne knægt, der laver alle mulige skarnsstreger, som Bangaraka synes at fryde sig over. Kilikayata kommer ind, en sort skikkelse med en enorm phallos. Kilikayata forsøger at kysse Bangaraka, men får en lussing til gengæld. Bangaraka bebrejder sin mand, at han ikke har været hjemme i flere nætter. Kilikayatas fætter kommer. Han frier til Bangaraka med det resultat, at den skinsyge Kilikayata udfordrer ham. De tager livtag og slås et stykke tid, men kommer frem til en eller anden overenskomst og slutter optrinnet af med at være venner.

22.15. Bangaraka, Kilikayata og fætteren henvender sig til publikum. Alle husstande nævnes efter tur. Der siges vitser om de tilstedeværende tilskuere. Også gæsten, som betaler forestillingen, nævnes.

22.30. Sutradhar introducerer spillet, »Sitas befrielse«. Shri Rama lever i eksil i skoven forvist fra sit fædreland Ayodhya sammen med sin hustru Sita og sin broder Lakshmana. Rama skildres i sang og dans som symbolet på kærlighed og ridderlighed. Idyllen i skoven og lykken opnået gennem en tilvæ-

relse i afsavn og askese udtrykkes. Laksmāna skildres som den trofaste og hengivne ven og broder.

22.50. Hurtigt skift til Lanka. Rāvanas hær af dæmoner, raakshāsas, som er ulvelignende skikkelser med lange tænder, vises. Hermed er tilværelsens onde magter introduceret.

Helten i dette Ramayana spil er abeguden Hanuman, den udødelige, søn af vindens gud, Vaayu. Hanumans evne til at forandre sin skikkelse og svulme »som havet ved højvande« illustreres ved et sæt af skyggedukker af tiltagende størrelse. Hans styrke fremstilles ved saltomortaler og spring.

Henved 2 timer anvendes til indledende ceremonier, henvendelse til publikum og præsentation. Herefter tager spillet fart. Truppen gennemspiller begivenhederne fra sidste afsnit af Ramayana, der slutter med Sitas befrielse og Rāvanas død. Forestillingen slutter kl. 4.45 med afsyngelse af taksigelseshymer.

Publikum

Den indiske filmindustri har betydet en voldsom tilbagegang for de folkelige dramaformer. I større landsbyer ser man udendørs biografer eller biografer indrettet i teltlignende huse bygget af flettede bastmætter. Atmakur, en landsby ca. 25 km fra D. C. Palli har dog kun lejlighedsvis besøg af en omrejsende biograf, og kun få af indbyggerne fra D. C. Palli vil have overværet en forestilling i en biograf.

Jeg havde forventet, at et større antal af byens voksne befolkning end ca. 150 var mødt op til denne skyggespilforestilling. Måske kan den begrænsede tilslutning skyldes, at forestillingen blev givet løsrevet fra sin oprindelige sammenhæng med Shivafestival eller med anden festlighed, der pr. tradition kan markeres med et skyggespil?

Ved 21-tiden kom publikum. Kvinderne kom i smågrupper og bar de mindste børn på armen. Nogle havde petroleumslamper med. Man så små flammer komme ud af mørket. Når de kom nærmere oplystes ansigterne i glimt, som om skyggespillet allerede var begyndt. Kvinderne rullede bastmætterne ud på jorden og satte sig i grupper spredt på tempelpladsen. Petroleumslamperne fik lov at brænde natten igennem, og grupperne dannede svagt lysende småøer på den ret store plads. Mændene enten stod eller sad i udkanten af pladsen. Tilskuerne fulgte spillet afventende og behersket. Det varede ikke længe, inden de mindste børn faldt i søvn og lå fladt på ryggen på mætterne eller på den bare jord.

Bortset fra Bangaraka-Kilikayata sekvenserne og den direkte henvendelse til publikum kunne man ikke notere voldsomme reaktioner. Der var dog også publikums-reaktion efter Rāvanas entré, under danseoprinnene og under Hanumans spring, dans, akrobatik og forvandlinger. Hanuman var børnenes foretrukne helt.

Tilskuerne ledsagede forestillingen med stilfærdig snakken, som kunne være kommentarer til spillet eller til en hvilken som helst anden begivenhed. Der- som de blev søvnige, lagde de sig ned på bastmåtterne eller på jorden og sov et par timer. Dette adfærdsmønster kan man iagttage under landsbyforestil- lingen af andre teaterformer. Tilskuerne er engageret i de foretrukne passager, medens de under andre afsnit tager sig et hvil.

I et hjørne af pladsen var opstillet en tebod, som betjentes af 3 mænd. Over et bål hang en gryde med kogende mælk og vand. Kunderne, som udelukkende var mænd, iagttog forestillingen siddende på hug ved bålet. Kl. 2 begyndte publikum at bryde op. Mødre havde besvær med at vække deres store og små børn, som var faldet i søvn flere steder på pladsen. Ca. halvdelen af til- skuerne overværede spillet til det sluttede kl. 4.45.

Skyggespillet og den moderne teknik

Central Leather Research Institute i Madras har i løbet af 10 år foretaget undersøgelser, indsamlet materiale i form af gamle skyggedukker og etableret en trup af dukkeførere med det formål at genoplive den uddøende drama- form. Man forsøger at kombinere traditionelle arbejdsformer med anvendelsen af moderne hjælpemidler. I forestillingerne anvender man elektrisk lys, højt- talere og musik via båndoptager. Det har vist sig, at røde neonrør næsten kan genskabe virkningen af landsbyernes olielampelys. Ved fremstillingen bruger man maskinbearbejdet læder og rationelle metoder til tegning af dukker, ud- skæring, perforering, farvning og dekoreret. Kun få af de nyfremstillede dukker bliver anvendt i forestillinger. Hovedparten eksporteres som turist- souvenirs til USA eller sælges i turistboderne i de store byer.

Truppen fra Central Leather Research Institute har moderne spil på re- pertoiret som spillet om Ghandi og et oplysende spil om familieplanlægning.

SUMMARY

»Tolu Bommalu Kattu«. The shadow play in Andhra Pradesh.

This article is based on a study of the present status of certain forms of Indian folk drama, carried out during a 6 months' stay in India 1970. Puppet shows and shadow plays were found to be those forms of popular drama, also called »village theatre«, which are nearest extinction. Regular performances in these media are no longer held and a study of their mutual relations and connection with classical theatre in India is therefore urgently necessary.

The origin of the shadow play seems to be shrouded in obscurity. The German scholars Richard Pischel (*Die Heimat des Puppenspiels*, 1900) and Georg Jacob (*Geschichte des Schattentheaters*, 1925) advanced the theory that it originated as an

art form in India and thence passed eastwards to Indonesia, Thailand, Cambodia and Malaysia and westwards by way of Iran to Turkey and North Africa. Shadow plays in the former regions exhibit certain common features, the most prominent being the community of theme, all forms having incorporated themes from the Indian epics of the Ramayana and Mahabharata.

Tolu Bommalu Katu means in Telugu »dolls cut out of leather« and is the name for the shadow play doll found in the state of Andhra Pradesh in Southern India. Related forms of shadow play are found in the neighbouring states of Tamil Nad and Mysore, while the shadow play in Kerala and Orissa seems to differ essentially from the one current in Andhra Pradesh. The shadow play in Andhra Pradesh is believed to have a long tradition behind it. It was patronized by the princely families Satavahanas, Pallavas and Chalukyas and reached a height under King Kona Bhudha Reddy in the 16th century with the production of »Ramayana Rangana-thana«, a manuscript in Telugu designed exclusively for the medium. At this stage of development, special troupes of shadow players consisting of puppeteers, singers, scene painters and stage hands were organized.

With regard to size, mobility and translucence, the shadow dolls of Andhra Pradesh are remarkable. They may be up to 2 m high and are thus the largest shadow puppets known; normal human stature is common in this theatrical form. As the Andhra Pradesh puppet appears today, it is probably the result of a long development, the different stages of which are not yet clear. Its mobility is unique, the various parts of the body being cut out separately and connected by strings. Rama (fig. 4) thus consists of 12 parts. Leather stills, which do not contain movable elements or where perhaps only an arm can be moved (fig. 8), are also employed, however.

Traditionally, the puppeteers had to be skilled in all the processes involved in doll construction: treatment of the leather, figure cutting, and decoration by means of perforation and painting. The figures were made of parchment-like, translucent leather obtained from deer, buffalo or goat skin. Tradition dictates that deerskin be used for gods and royalty, buffalo skin for demons, and goatskin for heroes and ordinary people. Today, however, goatskin is the basic material.

Since the demand for this form of entertainment is rapidly declining, new shadow puppets are seldom made. The troupe visited in Andhra Pradesh in connection with this study was thus in possession of only a couple of scraps of leather and a little paint, whereas their cutting and perforation tools were intact. Its members were creative artists, able to cut figures in prepared leather without using patterns (fig. 3). The figures are highly stylized, and rules have been developed for the characterization of the persona of the plays. Thus gods, heroes and kings must be furnished with noble brows, straight noses and thin lips, whilst demons have protruding eyes, thick lips, mouths full of long sharp teeth and massive, clumsy and aggressive bodies (fig. 7). Spiritual and physical power, refinement and vulgarity are contrasted in a simple but sophisticated manner.

Perforation of the leather is an important part of the manufacturing process. The figures do not throw a massive shadow onto the screen but, when they are most artistically executed, a figure of delicate tracery. In this play on light and shade lies much of the character of the medium. The perforation suggests the pattern and drape of the costume, jewels and other ornaments, and flowers. Demons are as a rule devoid of perforation.

On account of the translucence of the leather, the colour is projected onto the screen. An oil lamp was particularly suited to transmit the original natural colours black, red, green and their intermixtures. In the course of the last fifty years the

ancient colour tradition has been abandoned in favour of artificial colours. Garish colouring may thus be found in the new puppets, just as old ones have often been painted over with artificial colour. In recent years, the light source has also been changed; petromax lamps, which give a cold bluish light, are now used.

It is possible to regard the shadow play as a specific drama form compounded of theatrical elements of a special kind. A shadow play performance in Andhra Pradesh will comprise the following components: light source, screen, stage, doll manipulation, sound and sound effects, song and instrumental music, and fable and its ritual and religious meaning. In the Indian shadow play, the dolls are not visible to the spectators, only their shadows, in contrast to *Wayang kulit*, the Javanese shadow play. If shadow plays are regarded as a branch of puppetry, the shadow doll is a rod puppet.

Edward Craig's theories on the »Ueber marionette« have caused several students of the theatre to concern themselves with the properties of the theatre puppet. Marjorie H. Batchelder's thesis, *Rod-puppets and the Human Theatre*, 1947, in which the language of puppet gestures is dealt with, may be referred to.

Sign-language is also the language of the shadow puppet, especially in Andhra Pradesh, where the various parts of the body are separate and connected by strings, arms and hands thus having a unique mobility, and where the head can move independently of the body. A cleft bamboo cane runs from head to crotch, and thinner canes control the arms and hands.

The female dancer is the puppet with the greatest mobility. Two puppeteers are necessary if the expressive possibilities of this brilliantly contrived doll are to be used to full effect. In order to synchronize the doll's movements with the sound, the puppeteers have to dance and jump at the same time as they provide the song and dialogue. Behind the screen, they dance in the classical Kuchipudi style, unseen by the spectators, thus transferring their movements and steps to the doll.

The play is performed in the open air, usually in the area in front of the temple, on a covered platform erected for the occasion. The screen, consisting of two white saris pinned together, is between 3 and 8 m long and between 2 and 3¹/₂ m high.

There is room in the booth for the six to ten members of the troupe to act as puppeteers, singers and instrumentalists. The shadow play is, like most kinds of original Indian folk drama, a variety of dance drama, as the performance is a mixture of instrumental music, song, dance and action. Chorus alternates with solo singing, dialogue and monologue. The puppeteer has to adapt his voice to each doll and up to fifty different dolls may be involved in one performance. The mridangam drum is the most important instrument in the ensemble, in which cymbals and harmonium also feature. During battle scenes, sound effects are provided by the puppeteers' tramping on the floor of the stage, which is raised ¹/₂ m from the ground and thus serves as an enormous xylophone.

The leader of a shadow play troupe is called *sutradhar*. This term demonstrates a connection between Indian folk theatre and Sanskrit theatre according to the ancient treatise »Natyasastra«. The art is handed down from generation to generation, so that one of a sutradhar's sons will take over the leadership of the troupe after his father. The sutradhar's leadership is absolute; he is the troupe's most important singer and puppeteer. The puppets represent the troupe's capital, as the members do not as a rule have other employment or own land. The renown of the sutradhar and thereby of the troupe may depend on his ability to improvise. Improvisation comes into its own in the comical intermezzos, where the clowns in the play, Kilikayata and Bangaraka, in comical scenes differing essentially from the heroic episodes which form the main theme of the performance, comment on life in

the village by means of gesture and action (fig. 14). H. K. Ranganath, in *The Karnatak Theatre*, 1960, finds in these grotesque scenes vestiges of an ancient fertility cult.

The ritual significance of the shadow play may be experienced to this day. It is considered to be lucky to attend performances, especially in April during the celebrations for Siva, the patron god of the shadow play. At some places, performances are given in honour of the patron god of the village, to ensure regular rainfall.

The story derives mainly from the Ramayana and the Mahabharata. A troupe has 6–10 different plays in its repertoire for which rehearsal is unnecessary; its members have a lifelong experience in song, instrumental music, dialogue and improvisation. The most popular play, called »Lanka Dahanam« in Telugu, deals with Sita's release from her imprisonment on Lanka (Ceylon). Songs, dialogue and improvisation are in Telugu, but it is not unusual for the sutradhar to show off his literary knowledge by adding verses in Sanskrit.

The following describes the course of a performance in Dharmarao Cheruvupalli in the district of Nellore, 29.3.1970, in which oil lamps were used.

3 p.m.–8 p.m. Four male members of the troupe erect the platform in front of the Siva temple (fig. 15). It is supported by four 7 m high corner posts (fig. 17).

9 p.m. The beginning of the performance is announced with the dappulu drum.

9.20 p.m. The opening prayers to Siva are recited in the booth.

9.30 p.m. The oil lamps are lit. The god Ganesh is shown and his praises sung.

9.40 p.m. The goddess of knowledge, Saraswathi, dances.

9.55 p.m. Comic intermezzo, Kilikayata and Bangaraka. Improvisation directed at all the village households.

10.30 p.m. The theme is introduced. The heroes Rama, Laksmana and Sita first appear. This is followed by a rapid shift to the world of the demons in Lanka. The main action consists of a series of linked episodes in which the world of the heroes and the world of the demons are shown alternately. The positive and negative powers are contrasted in impressive battle scenes. The true hero in this play is the monkey god Hanuman who finally overcomes the demon king.

4.45 a.m. The performance ends with the singing of thanksgiving hymns.

Niels Roed

Århus.

NOTER

- 1) Richard Pischel: »Die Heimat Des Puppenspiels« Halle A.S. 1900.
Pg. 6: »Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Puppenspiel überhaupt die älteste Form dramatischer Darstellung ist. Sicher ist dies der Fall in Indien. Und dort haben wir auch seine Heimat zu suchen.«
- 2) I den javanske form af skyggespillet Wajang kulit var der tidligere tradition for, at tilskuerne var delt, således at kvinderne så skyggespillet som dansende skygger på skærmen, mens mændene var placeret på samme side af skærmen som føreren og altså så de virkelige, smukt bemalede figurer bevæge sig med skærmen som baggrund. I denne form for Wajang er skyggedukken også at opfatte som stangdukke.
- 3) G. Ramakrishna Rao: »Leather Puppets in Andhra Pradesh« Natya, Vol 9. No. 2 1966. New Delhi, pg. 15–16. »Historical records eloquently speak of the abundant royal patronage offered in the past to leather puppetry by the Satavahanas, Pallavas, Chalukyas, Kakatiyas and in the greater degree by the rulers of Vijayanagara.«

- 4) Marg, Vol XXI, June 1968. No. 3. »Indian Puppets« pg. 33: »Shri Achariyalu possesses a copy of the manuscript »Ramayana Ranganathan«, written specially for puppets in the time of King Kona Bhudha Reddy in the 16th century, under whose keen patronage the art had really flourished«.
- 5) J. Tilakasiri: The Puppet Theatre of Asia. Pub. Dept. of Cultural Affairs, 1970. Pg. 8: »The chaya-nataka (meaning literally shadow-drama, shadow-play) signifying a form of drama corresponding to this is, however, used to designate a collection of dramas, including the famous Dutangada of Subhata of the 13th century A.D. The term chaya-nataka has been interpreted in various ways and doubts were raised as to what it exactly meant.«
- 6) K. V. Gopaldaswamy: Puppet Show and Shadow Play. Artikel på 10 pg. offentliggjort af Andhra Pradesh Sangeeta Nataka Academy, Hyderabad.
- 7) I den etnografiske studiesamling på Moesgaard findes 7 skyggedukker fra Nellore distriktet i Andhra Pradesh. Desuden er der i samme samling 18 skyggedukker fra forskellige egne af staten Mysore. Samlingen vil blive forøget med 6 nyfremstillede skyggedukker fra Kerala og 8 nyfremstillede skyggedukker fra Andhra Pradesh.
- 8) Den oprindelige betydning af ordet sutradhar eller sutra-dhara, menes at være »trådholder« = dukkefører? Når betegnelsen også bruges i de klassiske sanskrit skuespil for regissør/instruktør funktionen, personen der præsenterer skuespillet for publikum, anføres dette af R. Pischel som et af beviserne på slægtskabet mellem marionetteatret og dramaet med aktører.
- 9) Vedr. sutradhar og chaya-nataka (jfr. note 8) henvises til Heinz Kindermann »Fernöstliches Theater«, Alfred Krämer Verlag, Stuttgart 1966, Afsnit: Das Indische Theater, pg. 21–120. Endvidere W. Ridgeway: Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races, Cambridge Univ. Press 1915, pg. 153–216.
- 10) K. V. Gopaldaswamy: Puppet Show and Shadow Play.
- 11) En af grundene til, at der findes få skriftlige beretninger om skyggespillets historie, kan være, at dramaformen på et tidligt tidspunkt er blevet anset for en folkelig kunstform. Det er ikke ualmindeligt, at folkelige kunstformer i Indien savner det historiske baggrundsstof.
- 12) Tekniske fremskridt har i de sidste 10 år præget både dansedramaet og marionetteatret i Indien. Det har vist sig, at nogle dramaformer ikke blot er i stand til at tilpasse sig ændringerne af den ydre ramme, men også gennemgribende forandringer af indholdsmæssig art. Det gælder Jatra, Nautanki og Tamasha, som ikke har rituel betydning. Drejer det sig derimod om rituel drama – som skyggespillet – kan forandringer vanskeligere finde sted uden samtidig at ændre dramaets budskab. Henvisning til A. J. Gunawardana: From Ritual to Rationality. Notes on the Changing Asian Theatre. T.D.R. The Drama Review, Vol. 15. No. 3. 1971.
- 13) I det andet nummer af »The Mask« (april 1908) offentliggjorde Edward Gordon Craig sit opsigtsvækkende essay »Skuespilleren og Über-marionetten«. Om teaterdukkens oprindelse skriver han: Marionetten nedstammer fra de gamle templers stenidoler – i dag er den det degenererede billede af en gud.
- 14) Kuchipudi, en landsby i Krishna distriktet i Andhra Pradesh, menes at være hjemstedet for den dansetradition, der kaldes Kuchipudi Bharata Natya. Egnen er også kendt på grund af sit dansedrama.
- 15) Henvisning P. S. R. Appa Rao: A Monograph on Bharata's Naatya Sastra, Hyderabad, 1967.
- 16) Citat fra »Natya-Sastra«, kap. VI, vers 31: What is the meaning of the word rasa? It is said in reply that rasa is so called because it is capable of being tasted. How is rasa tasted? In reply it is said that just as well disposed persons while eating food with many kinds of spice, enjoy its tastes and attain pleasure and satisfaction, so cultured people taste the Durable Psychological States while they see them represented by an expression of the various Psychological States with Words, Gesture and the Sattva and derive pleasure and satisfaction.
»Natya-Sastra« menes at stamme fra ca. 300 f. Kr.

- 17) Funktionen af de dramatiske virkemidler i de folkelige dramaformer i Indien: drama med aktører, marionetteater og skyggespil, registreres bedst ved anvendelsen af den eneste lyskilde, der oprindeligt fandtes, olielampen. Ved entré af betydningsfulde personer, hyppigst forekommende ved dæmoners entré, blev fakler dyppet i olie, bål eller brændende halmbunder taget i brug. Indførelsen af petromaxlampen og elektrisk lys har ændret virkningen af adskillige af de komponenter, hvoraf en forestilling er opbygget.
- 18) I folkeligt drama med aktører og i de fleste marionetteaterformer spilles alle rollerne af mænd og drenge. Det er bemærkelsesværdigt, at kvinder medvirker både som dukkeførere og sangere = rollehavende i skyggespillet i Andhra Pradesh.
- 19) J. Tilakasiri påpeger i »The Puppet Theatre of Asia«, at dette komiske ægtepar muligvis repræsenterer en gammel frugtbarhedskult, idet der i sanskrit litteraturen omtales særlige fester, hvor man benyttede rituelle skældsord.
- 20) Nayaka kongerne etablerede sig i Tanjore omkring midten af det 16. årh. e. Kr.
- 21) Den teori, at skyggespillet skulle stamme fra Maharashtra, og som bygger på, at flere af de trupper, der i dag dyrker kunstarten, kan føre deres slægt tilbage til denne stat, holder ikke ved en grundigere overvejelse.
- 22) Alle traditionelle skyggespil har mytologisk indhold. Lanka Dahanam, som betyder Lankas brand, fra Ramayana er det foretrukne.
- 23) H. K. Ranganath skriver om skyggespillets kultiske funktion i Mysore: »The art of Togalu Bombe seems to have enjoyed a great religious significance for centuries in the Kannada land, particularly in North Karnatak and in the Kolar and Chitaldurg districts of Mysore. It was a time honoured tradition to put up a Togalu Bombe performance in the temple to invoke the village deity to shower timely rains.«

LITTERATURLISTE

- Bharata*. Natyasastra. Oversat af Manomohan Ghosh. Vol 1. Manisha Granthalaya, Calcutta, 1967.
- Batchelder, M. H.* 1947. Rod-Puppets and the Human Theatre. Columbus, Ohio State University Press. 1947.
- Craig, E. G.* 1962. On the Art of Theatre (p. 54-94). Mercury Books, London. 1962.
- Indian Puppets.* 1968. Marg Publication, Bombay. 1968.
- Jacob, G.* 1931. Das Indische Schattentheater. Verlag von W. Kohlhammer, Stuttgart. 1931.
- Kindermann, Heinz.* 1966. Fernöstliches Theater. Alfred Krämer Verlag, Stuttgart. 1966.
- Mathur, J. C.* 1964. Drama in Rural India. Asia Publishing House, Lucknow, London, New York. 1964.
- Pischel, R.* 1900. Die Heimat des Puppenspiels. Halle A.S. Max Niemeyer. 1900.
- Ranganath, H. K.* 1960. The Karnatak Theatre. Karnatak University, Dharwar. 1960.
- Tilakasiri, J.* 1970. The Puppet Theatre of Asia. Colombo. Department of Cultural Affairs. 1970.

JYSK ARKÆOLOGISK SELSKAB

Den årlige generalforsamling afholdtes på Moesgård torsdag den 11. maj (Kr. himmelfartsdag) kl. 11.

Som dirigent fungerede museumsinspektør Hans Neumann, Haderslev. Generalsekretæren bød velkommen og aflagde beretning om selskabets virke, og selskabets revisor, kontorchef O. Clausen Nielsen, fremlagde regnskabet, der godkendtes. De afgangende styremedlemmer, dr. med. Bent Sylvest, professor Kristian Jeppesen og snedkermester, museumsleder Niels Thomsen, genvalgtes. Ligeledes genvalgtes de afgangende suppleanter, museumsinspektør Bjørn Stürup og advokat Knud Dalgård-Knudsen, samt revisorerne O. Clausen Nielsen og museumsinspektør T. G. Bibby.

Kontingentet blev af forsamlingen fastsat til 50 kr.

Efter generalforsamlingen foredrag af museumsinspektør Johs. Hertz: Solvig. En middelalderlig sumpborg.

Selskabets sommertur fandt sted den 19. september under ledelse af amanuensis Søren H. Andersen og gik med god tilslutning til Vesthimmerland.

Foruden årbogen KUML 1970, der blev udsendt som festskrift til P. V. Glob på 60-årsdagen, er i årets løb udsendt L. Edelberg & Lis Gramstrup: Index to Sir George Scott Robertson: The Kafirs of the Hindu-Kush.