

## PODZĘKOWANIA

Zimą 2010 roku Maciej Nowak, dyrektor Instytutu Teatralnego w Warszawie, zaprosił mnie do wygłoszenia serii wykładów na dowolny temat, byle związany z teatrem. Bardzo jestem wdzięczny za to zaproszenie, bo zainspirowało mnie do podjęcia prac nad projektem „źródła teatru”. Instytut Teatralny zapewnił znakomite warunki moim wykładom. Bardzo dziękuję Doktor Agacie Adamieckiej-Sitek za wsparcie merytoryczne, ale nade wszystko za rozmowy, które pomogły mi uściślić i pogłębić wiele interpretacji. Instytut Teatralny uruchomił też multimedialny portal projektu w Internecie: [www.zrodlateatru.pl](http://www.zrodlateatru.pl).

Bardzo dziękuję za wszystkie krytyczne uwagi słuchaczom moich wykładów o źródłach teatru, nie tylko w Instytucie Teatralnym, ale też w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego (po angielsku), w Uniwersytecie Adama Mickiewicza (po polsku) i w Uniwersytecie Wrocławskim (po angielsku i po polsku). Za zaproszenie do poprowadzenia tych wykładów dziękuję Profesorom Dariuszowi Kosińskiemu, Annie Grzegorzcyk i Stefanowi Bednarkowi.

Olbrzymim problemem w redakcji książki było zdobycie praw autorskich do licznych ilustracji. Serdecznie dziękuję Pani Katarzynie Berbas z Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego za wielką pomoc w uzyskaniu tych praw. Profesor Jean Clottes udostępnił nam za darmo własne zdjęcia z jaskini Chauveta. Doktor Michel Lorblanchet podzielił się z nami fotografiami ze swego głośnego performansu w Pech Merle. Profesor Marco Antônio Gonçalves pozwolił nam użyć zdjęcia ze swoich studiów nad ludami rdzennymi w Amazonii. Sy Bayfield ofiarował nam fotografię egipskich tancerzy muu. Bardzo gorąco dziękuję.

Osobne podziękowania kieruję do anonimowych Recenzentów za wnikliwe uwagi i za rekomendowanie rękopisu do publikacji w Złotej Serii Uniwersytetu Wrocławskiego. To dla mnie ogromny zaszczyt. Dziękuję.

## PRZEDMOWA

Latem 1931 roku – prawdopodobnie na początku sierpnia – Antonin Artaud zobaczył na Wystawie Kolonialnej w Paryżu występy tancerzy i muzyków z Bali. Doznał olśnienia. W tańcu Balińczyków dostrzegł źródła teatru, sztukę czystą i autonomiczną, nie zawłaszczoną przez literaturę czy psychologię. Już 1 października Artaud opublikował entuzjastyczną recenzję z pokazów na łamach „Nouvelle revue française” (Artaud 1931). Recenzja ta, poszerzona i wiele razy poprawiana, była najwcześniejszym tekstem włączonym przez Artauda do książki *Teatr i jego sobowtór* (Artaud 1938). Być może to właśnie artyści z Bali zainspirowali powstanie jednego z najważniejszych manifestów teatralnych w dziejach kultury Zachodu, nawołującego do przewrotu performatywnego i przywrócenia teatru performerom.

Niemal wiek później, na przełomie lipca i sierpnia 2009 roku, doświadczyłem równie silnego wstrząsu oglądając balijskie performanse na samej wyspie. Po ośmiu dekadach sztuka ta była wciąż żywa i świeża, a jej oddziaływanie w naturalnym kontekście tropikalnej przyrody wydało mi się zadziwiająco silne. Moje doświadczenie, podobnie jak w przypadku Artauda, miało wymiar źródłowy – byłem zachwycony, choć niewiele rozumiałem. Zachwyty wzbudzała czysta performatywność czy teatralność występów. Byłem oszołomiony bogactwem performatywnych praktyk kultywowanych i wciąż na nowo wynajdowanych przez Balińczyków. Antropolodzy często, w ślad za Cliffordem Geertzem, określają wyspę „państwem-teatrem”, choć nie ma tam ani jednego budynku, który można by nazwać teatrem.

Artaud, pisząc o balijskich artystach, zauważył, że w ich sztuce akt mowy poprzedzał słowa (*la Parole d'avant les mots*). Francuski wizjoner uznał gest za źródło każdego języka, także języka teatralnego. Tancerzy w bogatych kostiumach nazwał ruchomymi „hieroglifami”. Wychwalał ich dyscyplinę i pokorę. Zamiast indywidualnych popisów i epatowania własnym ego Balińczycy – zdaniem Artauda – proponowali trans i egzorcyzm. Podczas występów na Wystawie Kolonialnej artyści wykonali m.in. *Calonarang*, sztukę poświęconą „czarnej magii” (Savarese 1997; Savarese, Fowler 2001). Intuicje „świętego Artauda” (Kolankiewicz 2001) dotyczyły wielu fundamentalnych tematów, które dziś wyznaczają główne kierunki badań nad źródłami teatru czy ogólniej sztuki performerów.

Miesięczny pobyt na Bali zainspirował mnie do podjęcia, wbrew opinii wielu wybitnych sceptyków, studiów nad źródłami teatru. Balijskie performanse realizowane są wciąż technikami performatywnymi, które na Zachodzie zostały już w dużym stopniu zapomniane. Na Bali techniki te są jednak wciąż żywe i skuteczne. Balijskie „państwo-teatr”

uzmysławia również, jak bardzo sztuka związana być może z życiem codziennym. Zrozumienie teatru na Bali trzeba rozpocząć od próby zrozumienia Balijszczyka. To bardzo cenne „ćwiczenie” znakomicie przygotowuje do poważniejszych studiów nad źródłami teatru, stymuluje bowiem inne spojrzenie na świat i wymusza rezygnację z koncepcji i kategorii wypracowanych na Zachodzie. Termin „źródła”, w kontekście praktyk balijskich, nabiera niespodziewanych i zaskakujących znaczeń.

Projekt „Źródła teatru” nie jest klasycznym przedsięwzięciem genealogicznym. Nie pytam o genezę teatru, ale o emergencję, pojawianie się kategorii performatywnych w różnych czasach i różnych kulturach. Mam nadzieję, że właśnie performatyka, nauka skupiona nie na znaczeniach, lecz na działaniach, umożliwi skonstruowanie odpowiedniego modelu naukowego „źródła”.

Na Bali musiałem zrezygnować z prób osvajania tego, czego byłem świadkiem w świątyniach i na placach, bo nie potrafiłem rozszyfrować głównych kontekstów kulturowych. Zadziwiła mnie równocześnie skuteczność performansów, do których mnie dopuszczono. Nierozumienie słów rzadko było przeszkodą w żywym odbiorze widowiska – zresztą przeciętni Balijszczyki również nie znają wszystkich języków używanych zwykle w ramach jednego przedstawienia. Kiedy zacząłem formułować pierwsze odpowiedzi na intrygujące pytanie o skuteczność balijskich performansów, odkryłem iż takie terminy jak transformacja, dyscyplina, rytm, puls, trans czy skupienie określają równocześnie najbardziej archaiczne elementy tych widowisk. Pobyt na Bali zainspirował mnie do podjęcia próby odsłonięcia śladów źródeł teatru w działaniach współczesnych performerów. Postanowiłem też skorzystać z najnowszej wiedzy naukowej o człowieku jako istocie działającej. Szczególnie stymulujące w tym względzie okazały się rewolucyjne wręcz badania mózgu.

Wiele hipotez sformułowanych na Bali musiałem weryfikować, czytając raporty archeologów i antropologów na temat aktualnej wiedzy o początkach człowieka. Ślady naszej przeszłości obecne są bowiem nie tylko w starych szkieletach i skamienielinach czy na skałach, lecz także w ciałach żyjących ludzi. Ontogeneza potwierdza nasz unikalny związek z przeszłością nie tylko na poziomie rodziny czy lokalnej wspólnoty, lecz wręcz gatunku, a nawet życia na ziemi. Współczesność to znakomity filtr i test przeszłości. Jeśli jakieś praktyki archaiczne przetrwały i wciąż są skuteczne, warto im się przyjrzeć uważniej. Przykładem niektóre techniki wzbudzania odmiennych stanów świadomości. Do wielu aspektów przeszłości nie mamy dziś oczywiście dostępu, ale sądzę, że to kwestia technologii i narzędzi naukowych. W przyszłości z pewnością zdołamy wynaleźć instrumenty pozwalające lepiej

niż dziś rekonstruować dawne performanse kulturowe ze śladów „zakodowanych” nie tylko w zabytkach, lecz także w ludzkich organizmach.

Nasi praprzodkowie dokonali kilku przełomowych zmian w sposobie życia, bez których nie mógłby się narodzić człowiek-performer. W zasadzie wszystko to można sprowadzić do rewolucji technologicznych. Najpierw się wyprostowali. Potem zaczęli biegać na długich dystansach, jak dziś czynią to wciąż Indianie Tarahumara w Meksyku. Nowe sposoby poruszania wymusiły radykalne zmiany w budowie ciała, doprowadzając do wykształcenia się ciała tancerza, a także głośni śpiewaka. Chodzenie i bieganie na dwóch nogach wymagało skomplikowanej koordynacji, stymulowało więc rozwój mózgu. Niektórzy uczeni sądzą, że język, a w konsekwencji kultura i sztuka, to produkty uboczne ewolucji. Wiedza o „źródłach”, pogłębiając wiedzę o człowieku, może nam też pomóc lepiej projektować przyszłość. Uczeni zapowiadają však rychłą przemianę *homo sapiens* w *homo evolutis*, człowieka kontrolującego własną ewolucję.

Osobny problem stanowi konflikt pomiędzy dwoma sposobami interpretowania przeszłości: determinizmem biologicznym i kulturowym. Jasnych odpowiedzi domagają się fundamentalne pytania: Czy biologia ogranicza swobodę performerera? Czy kultura determinuje formę performansu? Czy człowiek może być wolny? Co jest źródłem kreatywności? Dlaczego bywamy twórczy? Jaki związek z kreatywnością mają odmienne stany świadomości? Czy takie doświadczenia mogły być źródłem malowideł na skałach jaskini Chauveta czy w Lascaux? Na Bali wciąż wielką wagę nadaje się technikom transowym. Teatr funkcjonuje tam jako najskuteczniejszy egzorcyzm, a artysta może swój performans przypłacić życiem. Studiując pojawianie się „teatru”, odkryłem możliwość wykroczenia poza deterministyczny konflikt. Nasi przodkowie z zadziwiającą elastycznością i pomysłowością potrafili przemieniać uwarunkowania biologiczne w źródła kreatywności, a ich wyraziste tożsamości kulturowe zainspirowały powstanie wielu dzieł o wciąż aktualnym przesłaniu. Biologiczne i kulturowe konteksty sztuki performerera zasługują na rzetelne rozważenie.

Musiałem też sumiennie przemyśleć teorie ewolucjonistyczne. Czy zawsze można mówić o rozwoju sztuk performatywnych od form prostych do bardziej złożonych? Taki pogląd zdają się kwestionować „arcydzieła” w jaskini Chauveta sprzed 32 000 lat. Czy wczesne praktyki performatywne – przedateńskie – trzeba uznać za „prymitywne”? Dzieje greckiej literatury i dramatu również rozpoczynają się od „Homera” i Ajschylosa, gigantów wykraczających potęgą swych wizji i znakomitością dzieł ponad wszystko, co zostało stworzone później.

Fascynującym zagadnieniem jest emergencja przestrzeni performatywnych i związanych z tym budowli. Nasi przodkowie na długo przed wynalezieniem teatru używali swych świątyń i domów do wykonywania intrygujących performansów, ignorując granicę pomiędzy życiem i śmiercią. Ogromne megality na wzgórzu Göbekli Tepe zdają się same tańczyć, w Çatalhöyük żywi mieszkali razem z umarłymi, w Egipskich komorach grobowych hieroglify przemieniały zmarłych w „wiecznie żywych”, Etruskowie budowali całe „miasta” z podziemnymi „domami dla umarłych”. Twórcy greckiego teatru również próbowali przywrócić do życia zmarłych dawno herosów, a nawet sprowadzali na orchesterę bogów. W budowli teatralnej spotykali się żywi i martwi, bogowie i ludzie. Balijszczyki postrzegają kosmos jako równowagę dwóch światów: widzialnego (*sekala*) i niewidzialnego (*neskala*).

Jeszcze inny problem stanowi pojawienie się w Grecji dramatu. Czy taniec mógł być źródłem poezji? Wiele na to wskazuje. Z czasów archaicznych zachowały się na wazach setki obrazów tancerzy. Najwcześniejsze świadectwa greckiego pisma fonetycznego mają regularną formę metryczną. To heksametry. Taka miara rytmiczna stanowiła nie tylko podstawę eposów Homera, lecz także jednego z najstarszych greckich tańców, wykonywanych do dziś. A jaki był związek teatru z rytuałem? Pierwsze oficjalne przedstawienia teatralne w Atenach odbyły się podczas święta boga Dionizosa. Czy jednak praktyki performatywne wywodzą się wyłącznie z obrzędu? Tyran Pizystrat ustanowił festiwal Dionizosa, żeby ugruntować swoją władzę w polis. Była to decyzja polityczna. Jaką rolę w narodzinach teatru odegrał wynalazek pisma? Pismo egipskie czy mezopotamskie, trudne do nauczenia, utwierdzało panowanie nielicznych nad większością – choć nowe badania dowodzą, iż znajomość elementów pisma klinowego nie była ograniczona do zawodowych skrybów. Kto jednak miał pełny dostęp do pisma, ten miał władzę. Alfabet fonetyczny był diametralnie odmienny. Każdy mógł się nauczyć kilkunastu znaków niezbędnych do zapisania nieskończonej ilości wyrazów. Alfabet propagował demokrację. Dlaczego jednak w ogóle pismo wynaleziono? Amazoński lud Pirahã do dziś znakomicie sobie radzi bez zapisywania wyrazów i bez teatru.

Żeby odpowiedzieć na te pytania prześlę pojawianie się „teatru” w pradziejach ludzkości i zrekonstruję kilka najważniejszych – moim zdaniem – performansów przedteatralnych. Proponuję jednak rozpocząć studia nad „źródłami teatru” od krótkiej wycieczki na wyspę Bali, także w celach higienicznych – żeby oczyścić umysł.

## Wstęp

### PRAKTYKI KULTUROWE NA BALI

Wyspa Bali jest dziś unikalnym laboratorium kulturowym, praktyki tradycyjne trwają tam wciąż w znakomitej symbiozie ze współczesną cywilizacją globalną. W roku 2010 populacja Bali zbliżyła się do czterech milionów, a każdego miesiąca nawiedziło wyspę około dwustu tysięcy turystów z całego świata – najwięcej z Australii, Japonii i Chin – co w skali rocznej dało grubo ponad dwa miliony. Najazd tłumu obcokrajowców w niczym jednak nie zakłócił Balijszykom tradycyjnego rytmu życia. Mieszkańcy wyspy nie zaniedbują regularnego składania ofiar przed tysiącami ołtarzy nawet w miejscowościach wchłoniętych przez globalny przemysł turystyczny, takich jak Kuta, Legian czy sztuczna i luksusowa Nusa Dua. Bogów czczą wspaniałymi dziełami sztuki, ofiary dla demonów rzucają na ziemię.

Na Bali więcej jest świątyń niż domów mieszkalnych. Każda wieś posiada co najmniej trzy świątynie publiczne, zwykle więcej, a każdy kompleks rodzinny, otoczony murem, ma co najmniej jedną świątynię rodzinną. Budowle te nadają przestrzeni charakter sakralny.

Wznoszone są zawsze w kierunku środka wyspy, ku górom pochodzenia wulkanicznego. Geografia Bali jest zaskakująco spójna z kosmologią hinduistyczno-buddyjską, wedle której w centrum wszechświata znajduje się góra będąca domem bogów. Przestrzeń wyspy odtwarza strukturę świętego kosmosu.

Czas sakralny odmierzany jest z kolei na Bali skomplikowanym systemem kalendarzy. W rezultacie oprócz świąt obchodzonych przez wszystkich, jak księżycowy Nowy Rok – czyli Dzień Ciszy (*Nyepi*), kiedy nie wolno wychodzić z domu – każda wspólnota celebrowa własne uroczystości, często z zaskakującym rozmachem. Większość ceremonii rozpoczyna się od spektakularnych procesji. Rodziny równie hucznie świętują wydarzenia prywatne, takie jak narodziny, inicjacja, ślub czy pogrzeb. Większość tych uroczystości, jeśli tylko pozwalają na to zebrane fundusze, stanowi okazję do popisów tancerzy, muzyków, śpiewaków, lalkarzy i aktorów.

O widowiskowości balijskich obrzędów decyduje w dużym stopniu religia. Większość mieszkańców wyspy wyznaje hinduizm, a ten system religijny szczególnie docenia teatr. Sanskrycki traktat o teatrze *Natjaśastra* uchodzi za piątą Wedę. Użycie słowa „teatr” w tym kontekście jest oczywiście problematyczne. Znaczenie terminu *natja* jest znacznie szersze, traktat kodyfikuje rodzaje gestu i układy ciała, miary metryczne i sposoby używania języka, rodzaje sztuk i techniki ukazywania emocji, grę na instrumentach i śpiew. Hinduistyczny „teatr” był nieodłączną częścią kultu. Na Bali jest wciąż podobnie.

Sakralne konteksty nadają balijskim widowiskom unikalny charakter. Oglądając spektakle na placach ustrojonych świątyn miałem nieodparte wrażenie, że tak mógł wyglądać „teatr” przed narodzeniem „teatru”. Przedstawienia dla turystów traktowane są z najwyższą powagą. Zresztą niektóre tradycyjne praktyki zawdzięczają swe przetrwanie dochodom z globalnej turystyki. Opłaty za wstęp nie są przekazywane wykonawcom, ale pozostają własnością wspólnoty. Używa się ich na pokrycie kosztów produkcji bogatych kostiumów i rekwizytów, renowacji świątyni czy wynajęcia nauczyciela. Balijskie świątynie ożywają zwykle tylko podczas ceremonii. Są to zawsze bardzo zmysłowe doświadczenia: roznosi się wówczas niezwykle mocny zapach kadzideł i kwiatów, słychać intensywną muzykę przynajmniej jednego gamelanu, uczestnicy skrapiani są świętą wodą.

Praktyki rytualne sprowadzają także istoty boskie do licznych posągów na wyspie. Rzeźby nie są bowiem bóstwami, lecz tylko naczyniami na bóstwa. Bogowie zamieszkują w swoich wizerunkach wyłącznie podczas obrzędów. Nie wszystkie kamienne posągi zaludniające świątynie stają się jednak „siedzibami” bytów subtelnych. Większość z nich zdobi tylko świątynie i przemienia zabudowania w miejsca przychylnie dla bogów. Bóstwa najczęściej objawiają się w mniejszych figurkach, przechowywanych wewnątrz świątyn lub w wizerunkach wykonanych z nietrwałych materiałów.

O żywotności praktyk kulturowych na Bali decyduje nie tylko wierność tradycji, lecz również otwartość na zmiany. „Małpi taniec” *kecak*, główny punkt programu każdego turysty, wynaleziony został w XX wieku z inspiracji niemieckiego malarza. Równie młody jest pełen energii taniec *kebyar* czy ludowa opera *arja*. W jeszcze nowszych czasach młodzi Balińczycy eksperymentują z użyciem komputerów i laserów podczas zapierających dech pokazów lalkowego teatru cienia, *wayang kulit*. W latach 1973-4 Indonezyjskie Konserwatorium Sztuk Performatywnych (Konservatori Karawitan Indonesia: KOKAR), ufundowane dziesięć lat wcześniej, zamienione zostało na Indonezyjską Szkołę Wyższą Sztuk Widowiskowych (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia: SMKI) i do programu nauczania po raz pierwszy wprowadzono *pedalangan*, wiedzę o balijskich sztukach widowiskowych. Dziś tradycyjną choreografię można też studiować w Indonezyjskim Instytucie Sztuk (Institut Seni Indonesia: ISI). Festiwal sztuki, organizowany przez oba instytuty w Denpasar co roku w lipcu, trwa cały miesiąc.

Szkoły zainspirowały wiele młodych kobiet do nauki technik jeszcze do niedawna zarezerwowanych głównie dla mężczyzn. W roku 1979 kobieta po raz pierwszy wystąpiła jako *dalang*, najbardziej poważany na wyspie artysta, zwykle o statusie kapłana. Od połowy lat osiemdziesiątych działają żeńskie zespoły gamelanu.

Sztuki widowiskowe na Bali wciąż kwitną i nie tracą kontaktu ze współczesnym widzem. Dlatego tak żywo reagują na te widowiska zagraniczni turyści. Stanowią to też może znakomity punkt wyjścia do studiów nad źródłami teatru. Nie ma takiego drugiego miejsca na Ziemi, w którym dawne formy rytualno-widowiskowe byłyby z tak wielką skutecznością wciąż praktykowane i kreatywnie modyfikowane, wzmacniając tym samym i konserwując ślady przeszłości. Badanie praktyk kulturowych na Bali stwarza też świetną okazję do refleksji nad metodą odkrywania źródeł teatru.



## WYSPA JAKO ŚWIĄTYNIA

W studiach nad dawnymi kulturami zapomina się często o zasadniczej odmienności społeczeństw, do których mamy dziś zwykle bardzo ograniczony dostęp, szczególnie jeśli dotyczy to cywilizacji przedpiśmiennych. Próba zrozumienia kosmosu przeciętnego Balijszczyka to najlepszy test dla każdego, kto sądzi, że wszyscy ludzie byli i są tacy sami. Przestrzeń, czas i tożsamość mają na Bali charakter silnie performatywny i w sposób naturalny inspirowały i wciąż stymulują rozwój różnorodnych technik performerskich. W kontekście tej unikalnej kultury studia nad źródłami teatru nabierają, nowych, zaskakujących treści.

Życie codzienne na Bali wypełniają liczne performanse (Rubin, Sedana 2007; Dibia, Ballinger 2004; Spies, de Zoete 1973). Wszyscy Balijszczycy od rana do nocy uczestniczą w serii wydarzeń religijnych. Wiąże się to z ich swoistym, bo performatywno-liturgicznym postrzeganiem przestrzeni i czasu. Na wyspie, jak w świątyni, każdy, czy tego chce czy nie chce, uczestniczy w sakralnych performansach.

### Przestrzeń performatywna

Na co dzień Balijszczycy ignorują kierunki geograficzne, jak północ czy wschód (Lansing 1995). W ich orientacji przestrzennej kluczową rolę odgrywa bowiem lokalizacja gór i morza. Góry wulkaniczne – a nade wszystko wulkan najwyższy i najświętszy, Gunung Agung – rozciągają się w centrum wyspy. To siedziby bogów. Na zboczach wulkanu Gunung Agung Balijszczycy wzniesli swoje główne sanktuarium, Świątynię Matkę, Baskih (Stuart-Fox 2002). Tam odbywają się najważniejsze na wyspie ceremonie religijne. Natomiast morze, czyli głęboka woda, to domena złych sił i demonów. Balijskie rodziny nie osiedlają się w pobliżu morskiego brzegu. Nadmorskie miasto Sanur wciąż słynie jako centrum czarnej magii. W dawnych czasach na plażach zakopywano zwłoki zmarłych w oczekiwaniu na kremacje. Dziś stawia się tam hotele dla turystów.

Kierunek ku świętej górze, po balijsku *kaja*, definiuje również całą architekturę wyspy. Balijszczycy to społeczność wiejska. Mieszkają całymi rodzinami w gospodarstwach, składających się z kilku oddzielnych budowli. Głowa rodu zajmuje własny dom (*bale daja*). Jest też osobny pawilon dla gości (*bale dush*) i zadaszenie na ceremonie (*bale dangin*). W każdym balijskim gospodarstwie najważniejsze miejsce zajmuje świątynia przodków (*sanggah*), wznoszona od strony góry. Z kolei kuchnia (*paon*) i spichlerz (*lumbung*),

pomieszczenia nieczyste, umieszczane są od strony morza. Kierunki *kaja-kelod* są względne, bo na północy wyspy wulkany lokalizowane być muszą po stronie południowej, a na południu – północnej etc. Ustalenie położenia osi *kaja-kelod* za każdym razem jest zatem swoistym performansem.

Kompleks mieszkalny, stanowiąc część przestrzeni sakralnej, wpisuje w święty kosmos także ludzkie ciało. Przed rozpoczęciem projektowania domu balijski architekt (*undagi*) dokładnie mierzy członki głównej osoby w rodzinie: długość palca wskazującego, szerokość palca małego, szerokość trzech palców środkowych i szerokość drugiego stawu palca wskazującego. Miary te wyznaczają wielkość podpór i określają rozmiary całego gospodarstwa. Oznacza się je nacięciami na trzech kijach bambusowych (*gagulak*). Główne wymiary pojedynczego domu są z kolei wielokrotnościami długości i szerokości stopy właściciela. Układ murów zewnętrznych uzależnia się natomiast od rozpiętości ramion nestora rodu oraz odległości pomiędzy jego łokciem i kciukiem.

Po zakończeniu budowy architekt sam ożywia kompleks, jeśli zna odpowiednie modły i procedury liturgiczne, albo prosi o to kapłana. Właściwe rytuały przywracają życie drzewom użytym na podpory, trawie przyciętej na strzechę i wszystkim innym naturalnym materiałom, przemieniając cały kompleks budowlany w żywy organizm. Ciało ludzkie, odtworzone w architekturze budowli, zostaje pośrednio także sakralizowane.

Architektura wyspy realizuje zatem swoisty performans przestrzenny, a orientacja w świecie jest aktem performatywnym człowieka stojącego w środku osi *kaja-kelod*. Oba kierunki nie wykluczają się, ale dopełniają i zawierają centrum jako element trzeci. Przestrzeń to zatem produkt człowieka, usytuowanego zawsze w środku osi, pomiędzy dwoma przeciwieństwami. Tak pojmowana przestrzeń może być zarówno geograficzna (*kaja-ja-kelod*), jak i kulturowa (dobro-ja-zło), a sam człowiek – głowa, ciało, stopy – staje się modelem kosmosu (Eiseman 1990: 2-10; Bandem, DeBoer 1981).

Tradycyjni mieszkańcy wyspy to rolnicy. W centrum balijskiego kosmosu znajduje się wieś. Jej układ urbanistyczny również wyznaczany jest przez kierunki *kaja-kelod*. Po stronie *kaja*, ku górze, wznoszona jest Świątynia Pępka (Pura Paseh), dedykowana bogu Wisznie i wiązana z kultem wody, źródłem życia. Po stronie przeciwnej, *kelod*, sytuowana jest Świątynia Śmierci (Pura Dalem), siedziba Durgi, żony Siwy i bogini śmierci. W centrum stawiane jest natomiast najważniejsze sanktuarium wsi, Pura Desa, świątynia Brahmy, boga stwórcy. Wedle balijskiej wizji kosmosu trwanie świata możliwe jest dzięki równowadze sił życia i sił śmierci, dobra i zła – co sami Balińczycy określają jako balans pomiędzy mocami strony prawej i lewej.

Każda pojedyncza świątynia również wznoszona jest na osi *kaja-kelod*. Ku górom zwraca się najświętszy, wewnętrzny dziedziniec sanktuarium (*jeroan*). Przechowywane są tam wyobrażenia bogów i święte maski, tam też Balińczycy należący do świątyni przynoszą dary ofiarne do pobłogosławienia. Owo najświętsze miejsce usytuowane też bywa zawsze wyżej niż dziedziniec zewnętrzny (*jaba*). Kierunki *kaja-kelod* używane są bowiem także w sensie wyżej-niżej, co dotyczy zarówno architektury budowli, jak i ludzkiego ciała. Głowa człowieka, święta i niedotykalna, powinna się znajdować zawsze po stronie *kaja*, u góry, nogi zaś – po stronie *kelod*, na dole. Spać należy z głową zwróconą ku górom, żeby nie brukać własnej głowy.

Balijska świątynia to swoisty „teatr”. Bogowie tam nie mieszkają. Większość roku sanktuaria stoją opuszczone – niekiedy tylko ktoś z pobliskich mieszkańców dba o składanie ofiar w odpowiednich porach dnia. Olbrzymie kamienne rzeźby w świątyniach nie odgrywają zwykle ważnych ról podczas uroczystości. To strażnicy. Bogowie wcielają się wyłącznie w mniejsze rzeźby, przechowywane wewnątrz świątyni. I czynią to tylko na wyraźne zaproszenie wspólnoty, na przykład w trakcie obchodów „urodzin” przybytku. Wystawia się wówczas święte rzeźby na widok publiczny.

Bali stanowi zatem unikalny splot liturgicznych performansów przestrzennych, z pomocą których ludzie czczą świętych patronów i przemieniają wyspę w świątynię. Każdy obcy, nawet turysta, lądując na Bali wkracza w ten magiczny świat ceremonii i może wziąć udział praktycznie w każdym performansie. Preferencje turystów często modyfikują estetykę obrzędów. Dla osób niezainteresowanych kulturą balijską wielkie międzynarodowe koncerty hotelowe wzniosły betonowe getta na plażach po zachodniej stronie wyspy.

### **Czas performatywny**

Balińczycy, respektując globalny kalendarz, na co dzień żyją jednak w rytmie czasu sakralnego. Balijski rok ma dwieście dziesięć dni i wypełnia go dziesięć różnych rodzajów tygodni, składających się z od jednego do dziesięciu dni. Każdy z tych tygodni ma inną nazwę i pełni inne funkcje w życiu mieszkańców wyspy. Na przykład tydzień trzydniowy używany jest do wyznaczania dni targowych o nazwach *paseh*, *beteng* i *kajeng*. Taki system pozwala połączyć się trzem wsiom i organizować targi na zmianę. Z kolei tydzień ośmiodniowy służy do identyfikowania inkarnacji nowonarodzonego dziecka – jeśli przyszło na świat w dniu *sri*, to jest ono wcieleniem kobiety od strony matki. Narodziny dnia siódmego, zwanego *kala*, wskazują z kolei na reinkarnację wcześniej zmarłego dziecka. Kiedy ostatnie dni cyklów

pięciodniowego i siedmiodniowego pokrywają się, składane są ofiary w intencji specyficznych obiektów, jak samochód czy maska (Lansing 1995: 28-30).

Każdy dzień musi być postrzegany i interpretowany zależnie od aktualnego miejsca w skomplikowanym systemie dziesięciu różnych tygodni. Specjalnie wyszkoleni kapłani, na podstawie żmudnych wyliczeń, określają dla poszczególnych dni czynności pomyślne i niepomyślne. Na przykład trzynasty lipca 2009 roku był najlepszym dniem na rozpoczęcie nowego biznesu, kastrowanie zwierząt i kopanie studni. Szczegółowe wykazy publikowane są co miesiąc i większość Balijszczyków stosuje się do zawartych tam zaleceń.

Wszystkie święta rodzinne i publiczne organizowane są na Bali wedle dwustudziesięciodniowego roku sakralnego. Przez sto pięć dni po urodzeniu dziecko nie może dotknąć ziemi i musi być przez cały ten czas noszone, bo wciąż przebywają w nim bogowie. Co dwieście dziesięć dni swoje „urodziny” (*odalan*) obchodzą tysiące świątyn na wyspie, a najważniejsze sanktuaria czczone są spektakularnymi uroczystościami co dziesięć lub co sto balijskich lat.

Oprócz roku balijskiego na wyspie przestrzegany jest również rok księżycowy, dwunastomiesięczny. Kalendarz księżycowy służy głównie do wyznaczania terminu Nowego Roku – w dzień po nowiu podczas wiosennego zrównania dnia z nocą. Ceremonie noworoczne są szczególnie spektakularne. Trzy dni przed Nowym Rokiem organizowane jest wielkie religijne oczyszczenie (*melis*): tego dnia wszystkie wizerunki bogów na wyspie kąpane są w rzece. W przeddzień Nowego Roku (*tawur kesanga*), na głównym skrzyżowaniu – postrzeganym jako miejsce szczególnie narażone na działanie sił nieczystych, bo spotykają się tam demony – przeprowadzane są egzorcyzmy: Ogoh-Ogoh, olbrzymie kukły złych duchów, wykonane pieczołowicie z bambusa i papieru, paradują w hałaśliwej procesji i na koniec są bezwzględnie niszczone i spalane. Nowy Rok, zwany Nyepi, to z kolei dzień absolutnej ciszy. Na drogach i ulicach obowiązuje bezwzględny zakaz ruchu. Nie wolno używać prądu. I nie wolno odbywać stosunków miłosnych. Także turyści są zobowiązani do nieopuszczania swoich gett. W dniu ciszy dokonuje się oczyszczenie całej wyspy i wszystkich przebywających na niej osób. W roku 2012 Nowy Rok przypadł 23 marca.

### **Tożsamość jako performans**

Tożsamość na Bali jest niestabilna (Geertz 2005: 405-459). Każdy człowiek staje się sobą w wyniku wielu odrębnych narracji i negocjacji. Sto pięć dni po narodzinach dziecka nadawane jest indywidualne imię. Składa się z serii bezsensownych sylab. Kapłan przygotowuje zestaw

kartek z sylabami pomyślnymi tego dnia, a niemowlak, raczkując, wybiera kilka z nich (inspirowany oczywiście przez bogów). Imię osobowe jest tajne i święte. Tylko właściciel powinien je znać w chwili śmierci, w oczekiwaniu na przeistoczenie się w bóstwo. Imię to, choć święte, można jednak zmienić. Jeśli człowiekowi źle się w życiu dzieje może poprosić kapłana o powtórzenie uroczystości i nadanie nowego imienia.

Drugie imię zależy od kolejności urodzin. Na Bali obowiązują jednak tylko cztery imiona: pierwszy potomek to Wayan, drugi – Nyoman, trzeci – Made, a czwarty – Ketut. Piąte dziecko otrzymuje ponownie imię Wayan i cykle rozpoczyna się od nowa. Kolejne imiona nadawane są także dzieciom poronionym i martwym podczas urodzin. Taki system bardzo ułatwia życie na wyspie turystom.

Osobne terminy określają relacje pokrewieństwa. Każde pokolenie jest klasyfikowane do odrębnej kategorii. Podczas uroczystości pogrzebowych wszyscy członkowie rodziny, młodszy pokolenie od zmarłej osoby, muszą jej oddać specjalny hołd, kilkakrotnie przykładając dłonie do czoła. Terminologia pokrewieństwa jest płytka, bo Balińczycy wierzą, że inkarnacja zmarłej osoby dokonuje się szybko, w pierwszym lub drugim pokoleniu po dopełnieniu pośmiertnych obrzędów (wieńczonych kremacją i rozsypaniem prochów). Osoby z tej samej rodziny odległe o cztery pokolenia nazywane są rówieśnikami, *kumpi*, i nie obowiązują je składanie sobie nawzajem wyrazów pośmiertnej czci. System ten modyfikuje i „nagina” (Geertz) naturalne pokrewieństwo.

Ważniejsze są teknonimy nadawane po narodzinach pierwszego dziecka. Z perspektywy trwałości wspólnoty jest to wydarzenie ważniejsze od zawarcia ślubu. Małżonkowie uzyskują społeczny szacunek, bo przyczynili się do przetrwania wspólnoty. Nowe imię pochodzi od imienia dziecka: dotychczasowy Wayan czy Ketut przemienia się w „Ojca/matkę [imię dziecka]”. Kolejne imiona otrzymuje się po narodzinach pierwszego wnuka i prawnuka.

Jeszcze inne tytuły określają jednostki w systemie kastowym, zapożyczonym z Indii. Tytuły te pochodzą od bogów i wyznaczają status społeczny. Wiąże się z tym właściwy ubiór, zwyczaje, data pośmiertnej kremacji, a nawet sposób mówienia. Język balijski to w zasadzie trzy odrębne systemy komunikacji. Innym językiem należy się zwracać do osób o wyższym statusie, innym do sobie równych i jeszcze innym do osób o statusie niższym. Kolejny tytuł otrzymują funkcjonariusze publiczni.

Sześć zmiennych imion nie wyczerpuje jednak tożsamości balijskiej. Każda osoba na wyspie rodzi się z czwórką duchowego rodzeństwa (*kanda empat*). Te cztery duchy towarzyszą człowiekowi przez całe życie i trzeba im składać ofiary, żeby sobie zapewnić ich

wsparcie. Zignorowanie obowiązków obrzędowych może doprowadzić do ciężkiej choroby lub nawet śmierci. Duchowe rodzeństwo zawiaduje ludzkimi skłonnościami i namiętnościami. Może zatem stymulować człowieka do bardzo różnych zachowań, także kryminalnych.

Na Bali performanse tożsamościowe to w istocie transformanse, performanse przemiany. Najbardziej chyba radykalnym przykładem takiego transformansu jest „wyświęcanie” młodych kapłanów. Kiedy uczeń jest gotów, po długich latach studiów i debat, jego nauczyciel, zwykle w randze bramina, organizuje uroczystości pogrzebowe, podczas których przyszły kapłan doświadcza symbolicznie własnej śmierci. Obrzęd ma go odciąć od związków z życiem codziennym, by mógł się skupić na rozwoju swego umysłu (Lansing 2006: 2).

Każda osoba na Bali stanowi kluczowe linie narracji, wpływów i zależności, często postrzeganych jako sakralne. W języku balijskim nie ma osobnego terminu określającego „religię” w oddzieleniu od tradycji czy kultury. Do połowy XX wieku praktyki, które można by nazwać „religijnymi”, utożsamiano z wiejskimi zwyczajami. Z kolei zapożyczony z sanskrytu wyraz *agama* bywał na Bali używany w bardzo określonych i różnych kontekstach: Agama Tirta, Agama Hindu Bali, Agama Hindu. Pierwszy zwrot, Agama Tirtu, odnosi się do kultu świętej wody, bezcennego źródła życia na wyspie. Święta woda używana jest podczas każdej uroczystości, co znakomicie odzwierciedla kluczową rolę irygacji w życiu Balijszyków. Tylko wysocy kapłani z kasty braminów (*pedanda*), najbardziej poważani i znający starożytne formuły modlitewne, potrafią przygotować świętą wodę niezbędną do obrzędów oczyszczających (Reichle 2010; Picard 1999).

Konceptualizacja pojęcia „religii” na Bali dokonała się za sprawą decyzji urzędowych. W roku 1958 władze Indonezji oficjalnie uznały istnienie fenomenu określonego zwrotem Agama Hindu Bali, a w roku 1965 rząd w Dżakarcie zaadoptował termin Agama Hindu, rozpoznając związek kultury balijskiej z Indiami (Geertz 2004: 37-40).

## ŚWIĘTE PERFORMANSE

Na Bali negocjacje z bogami dokonywane są głównie podczas widowiskowych performansów. Procesje do świątyni czy codzienne składania ofiar stanowią niepowtarzalne spektakle. Dary ofiarne (*banten*) to zwykle unikalne dzieła sztuki, wytwarzane z betelu, kwiatów i owoców przez rodzimych artystów w specjalistycznych warsztatach (Kam 2010). Centralny punkt w programie większości ceremonii rodzinnych i publicznych stanowi zwykle widowisko muzyczne, taneczne lub teatralne. Odkąd na wyspę masowo zjechali turyści, wspólnoty zaczęły pobierać opłaty za wstęp, co w żaden sposób nie wpłynęło na obniżenie artystycznego czy religijnego wymiaru performansów. Cały dochód z biletów przekazywany jest do kasy wspólnoty. Dzięki tym pieniądзом przetrwało wiele unikalnych tradycji performatywnych, jak choćby *gambuh*. Żywe zainteresowanie turystów stymulowało również powstanie i rozwój nowych rodzajów widowisk, jak *kebyar* czy *kecak*.

Performanse liturgiczne, nawet przybierając formę widowiska, nie tracą swej religijnej skuteczności. 17 marca 1963 roku w świątyni Besakih, na zboczach wulkanu Gunung Agung, zainaugurowany został najważniejszy na wyspie obrzęd oczyszczenia (*Eka Dasa Rudra*), organizowany co sto balijskich lat. Już w lutym jednak wulkan ożył. Radża i jego doradcy nie odwołali jednak uroczystości. W dzień inauguracji rozpętało się piekło. Wierzchołek olbrzymiej góry eksplodował popiołem i lawą, grzebiąc żywcem i dusząc półtora tysiąca ludzi. Na widok zbliżającej się lawy mieszkańcy wielu górskich wsi organizowali performanse gamelanu *angklung*, towarzyszącego zwykle kremacji, i składali własne życia w rytuale ofiarnym zwanym *nyupat*. Szczególnie skuteczny okazał się występ zespołu małych, metalowych gongów (*bebonang*) we wsi Iseh – wedle relacji mieszkańców, muzyka zatrzymała lawę przed pierwszymi domami (Emigh 2008).

Skuteczność performansu nie zależy jednak od zachowania tradycyjnej partytury. Balijskie obrzędy, w odróżnieniu od rytuałów zachodnich, nie są odgrywane zgodnie ze sztywnym scenariuszem liturgicznym. Istotną część każdej ceremonii stanowią improwizacje. Przebieg wielu uroczystości bywa również modyfikowany przez globalizację. Performanse wynalezione z myślą o turystach wprowadzane są do programu najważniejszych świąt. Przykładem taniec powitalny młodych dziewcząt, rozpoczynający większość uroczystości religijnych. Puryści, oburzeni profanowaniem świętego tańca podczas występów w hotelach, zmusili tancerzy do opracowania nowej, świeckiej choreografii. Artyści stworzyli atrakcyjny performans, który spodobał się nie tylko turystom, lecz również Balijszykom i z czasem zastąpił taniec dawny, sakralny, także we wszystkich tradycyjnych świątach. Po zamachach

bombowych 12 października 2002 roku Balińczycy egzorcyzmowali wyspę z pomocą sławnego tańca małp (*kecak*), wynalezionego w pierwszej połowie XX wieku na potrzeby filmu dokumentalnego, a dziś stanowiącego jedną z największych atrakcji turystycznych Bali.



## EMERGENCJA WIZUALNOŚCI

Do odprawiania egzorcyzmów na Bali używany bywa teatru lalki i cienia *wayang kulit*. Jest to nie tylko jedna z najbardziej niezwykłych tradycji performatywnych w świecie, ale też praktyka wciąż kultywowana i wciąż religijnie skuteczna. *Wayang kulit* to także spektakularne widowisko zakładające obecność publiczności, całkiem słusznie nazywane więc bywa „teatrem”, wyraz ten pochodzi wszak od greckiego słowa *théātron* („miejsce do patrzenia”). Ale przede wszystkim *wayang kulit* jest obrzędem, na wyspie Bali uznawanym za wyjątkowo święty. *Dalang*, główny wykonawca, bywa często konsekrowanym kapłanem (Hobart 1987: 27-34), a najważniejsi widzowie to bogowie. Rozrywka i obrzęd stanowią dwa wymiary tego samego zjawiska, a przeciwieństwa – zgodnie z balijską wizją wszechświata – nie znoszą się, ale dopełniają i równoważą. Po prawej ręce *dalanga* znajdują się zawsze lalki postaci „dobrych”, po lewej – „złych”. Przedstawienie biletowe, a więc pozornie dla turystów, może wywołać głęboką przemianę w lokalnej społeczności. Wielu współczesnych badaczy podkreśla „teatralność” balijskiej kultury (Geertz 1980; MacRae 2005; MacRae, Darma Putra 2007), każdego dnia organizowane są na wyspie różnorodne przedstawienia i barwne procesje. Balińczycy nigdy nie pojmowali swoich performansów wyłącznie w kategoriach artystycznych. W języku balijskim nie istnieje słowo „sztuka”, a używany dziś często w tym znaczeniu termin *sani* jest wyrazem indonezyjskim. W roku 1967 utworzono w Denpasar uczelnię artystyczną o nazwie Indonezyjska Akademia Sztuk Performatywnych (Akademia Seni Tari Indonesia: ASTI), zmienioną w roku 1988 na Indonezyjski Instytut Sztuki (Institut Seni Indonesia: ISI).

*Dalang*, także w swej funkcji egzorcyisty czy terapeuty, traktowany jest jako sprawny rzemieślnik: *tukang* („umiejętnik”) albo *pragina* („upiększacz”). Wysoki poziom tego rzemiosła uzyskał niedawno oficjalne potwierdzenie. 7 listopada 2003 roku *wayang kulit* został wpisany na listę Arcydzieł Oralnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO.

### *Wayang kulit*

W starojawajskim języku *kawi* słowo *wayang* znaczy „cień”, a *kulit* – „skóra”. *Wayang kulit* jest bowiem teatrem cieni produkowanych na białym, bawełnianym ekranie (*kelir*) przez płaskie, kolorowe lalki wycięte z krowiej skóry. Na Bali sztuka ta praktykowana jest co najmniej od tysiąca lat. Dotarła tam być może z Indii za pośrednictwem Jawy wraz z religią

hinduską (Chen 2003). Do dziś większość przedstawień czerpie inspiracje z *Mahabharaty* i *Ramajany*. Główne postaci mówią też wciąż po starojawajsku, zachowując język arystokracji hinduskiej, która w XVI wieku uciekła przed islamem z Jawy na Bali i ostatecznie zdominowała wyspę, wzmacniając hinduistyczne fundamenty jej współczesnej kultury. Bali zachowuje wciąż status hinduistycznej enklawy w Indonezji, najliczniejszym państwie muzułmańskim w świecie, a praktykowany na wyspie *wayang kulit* nie utracił silnego związku z oficjalnym kultem.

### Dalang

Przedstawienie wykonywane jest zwykle przez siedmiu artystów, trzech lalkarzy i czterech muzyków. Najważniejszy jest *dalang*, główny lalkarz – nie tylko animuje on wszystkie lalki, ale też używa każdej swojego głosu. Pełni również funkcję narratora. Dwaj towarzyszący mu asystenci siedzą po jego prawej i lewej stronie. Podają lalki i służą wszelką pomocą techniczną – w spektaklach tradycyjnych pilnują, żeby nie zgasł płomień lampy olejowej (*damar*). To zwykle uczniowie dalanga. Tradycyjna edukacja lalkarza dokonuje się bowiem poprzez wieloletnie czeladnictwo u wybranego mistrza. Jeszcze do niedawna uczniowie wywodzili się głównie spośród członków lalkarskich rodów (Sedana, Foley 1993: 82). Do dziś na Bali praktykuje się tradycyjne nauczanie w takich wsiach jak Mas, Sukawati, Buduk, Tunjuk i Pacung. W latach 70. uruchomiono jednak w Denpasarze, stolicy Bali, instytucję kształcącą artystów na zasadach przypominających europejskie szkoły teatralne: Indonezyjskie Konserwatorium Sztuk Performatywnych (Konservatori Karawitan Indonesia: KOKAR), zamienione na Indonezyjską Szkołę Wyższą Sztuk Performatywnych (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia: SMKI). Większą uwagę zaczęto wówczas przywiązywać do teorii. Lalkarz, oprócz opanowania skomplikowanych technik, musiał zgłębić obszerną tematykę religijno-filozoficzną, konieczną do prawidłowego odprawienia wszystkich niezbędnych obrzędów. Na Jawie, w miastach Surakarta i Yogyakarta, szkoły lalkarzy istniały już w latach 1920 (van Groenendael 1985: 30).

Sztuki performatywne postrzegane są na Bali od dawna jako rodzaj głębokiej i obszernej wiedzy (*pedalangan*), zapisanej w licznych rękopisach na liściach palmowych (*lontar*). Lalkarza obowiązuje gruntowana znajomość *Zasad lalkarstwa* (*Dharma pawayangan*). W roku 1973 holenderski uczony Christiaan Hooykaas w dziele *Kāma and Kāla* opublikował, wraz z przekładem na angielski, rekonstrukcje głównych wariantów traktatu *Dewa pewayangan* w oparciu o dziesięć różniących się niekiedy zasadniczo rękopisów. Traktat zachował skrupulatne instrukcje dotyczące właściwego zachowania, w

tym zalecenia związane z dietą, poza tym inkantacje i formuły modlitewne chroniące dalanga i jego lalki przed złymi siłami, receptury odtrutek przeciw truciznom, a przede wszystkim szczegóły licznych uroczystości, celebrowanych przez lalkarza w funkcji kapłana (*mangku*). Dalang powinien też studiować traktaty o dobrym zachowaniu, jak *Niti sastra* (Posłuszeństwo literaturze) czy *Sarasamuscaya* (Wiedza Boska), a także *Kakawin*, hinduski epos w języku starojawajskim.

Dalang musi też być biegłym poliglotą. Wszystkie pieśni wykonywane w spektaklu pochodzą z eposów starojawajskich. Językiem *kawi* posługują się także główni bohaterowie sztuki. Mało kto na Bali rozumie dziś tę starożytną mowę. Ważną rolę w przedstawieniu odgrywają więc postaci drugoplanowe, zwykle komiczne, które przekładają starożytne zdania na współczesną mowę balijską. A w zasadzie na dwie mowy. Cytując bohatera, błaźni używają bowiem języka wysokobalijskiego, którym należy się zwracać do osób wyższych w hierarchii. Między sobą rozmawiają natomiast po średniobalijsku, a jest to zupełnie inny język, przeznaczony do porozumiewania się osób o równym statusie. Dalang w każdym przedstawieniu musi zatem sprawnie operować co najmniej trzema różnymi językami. Ostatnio doszedł język kolejny, angielski, bo wiele lokalnych tradycji performatywnych przetrwało w zubożałych wsiach wyłącznie dzięki zainteresowaniu i wsparciu turystów.

Celem długiej edukacji lalkarza nie jest jednak wykształcenie doskonałego odtwórcy gotowych skryptów i scenariuszy, na podobieństwo europejskiego adepta szkoły teatralnej. Dalang to samodzielny twórca, dojrzały i niezależny. Jak aojda w antycznej Grecji powinien umieć improwizować na żywo poezję najwyższych lotów, wplatając stare mity w konteksty i wydarzenia lokalne. Dalang jest nade wszystko poetą, a na Bali każdy poeta ma prawo dodawać własne wersy do klasycznych utworów. Prawne pojęcie autorstwa czy praw autorskich nie ma tam zastosowania. W przypadku wielu poematów nie sposób dziś wręcz ustalić autora. Najbardziej kompetentni dalangowie potrafią improwizować poezję i pieśni w języku starojawajskim na tematy współczesne zgodnie z zasadami skomplikowanej starożytnej metryki. Każde przedstawienie *wayang kulit* jest zatem unikalne i niepowtarzalne.

Szczególnie wysokie wymagania etyczne stawiają przed dalangiem egzorcyzmy. Wioski zamawiają takie przedstawienia najczęściej wtedy, kiedy chcą ujawnić u siebie nierozpoznanego praktyka czarnej magii, działającego na szkodę wspólnoty. Przedstawienie teatru lalki i cienia staje się wówczas areną konfrontacji dalanga z *lejakiem*, jak nazywany jest zły czarownik, wynajmujący się ludziom za pieniądze. Taki pojedynek dalang może przypłacić życiem, jeśli jego sumienie jest nieczyste. Lejak to mistrz transformacji. Krzywdzi ludzi przemieniając się w dowolny obiekt. Podczas egzorcyzmów wystawiana jest sztuka o

półlegendarnej wiedźmie Calon Arang (najstarsza znana wersja tej legendy wraz z holenderskim tłumaczeniem w: Poebatjaraka 1926).

Calon Arang to imię wdowy, utożsamianej z jedenastowieczną jawajską księżniczką Mahendradattą. Ludzie tak bardzo obawiali się jej czarów, że nikt nie miał odwagi pojąć za żonę jej pięknej córki. Wściekła wdowa zdobyła moce niszczycielskie od Durgi, bogini śmierci – tańcząc razem ze swymi sześcioma uczennicami na cmentarzu – i zaczęła nękać ludzi zarazami. Kiedy umierali, czarownica wysysała z nich krew, a ich wnętrzności owijała sobie wokół szyi. Wszystko to ustąpiło dopiero wówczas, gdy mędrzec Baradah pokonał Calon Arang w pojedynku na magiczne moce. Egzorcystyczne przedstawienie *wayang kulit*, odtwarzające główne zrzęby legendy, wystawiane bywa zwykle na zewnętrznym dziedzińcu świątyni śmierci. W trakcie pokazu dalang, jak wcześniej mędrzec Baradah, wyzywa na pojedynek mocy wszystkich lejaków z okolic. Cienie na ekranie stają się wehikułami ich transformacji (Hobart 2003: 112-120). Lalkarz, niewidoczny dla widzów, skazany jest na przebywanie po drugiej stronie ekranu, w świecie niewidzialnym (*niskala*), zdominowanym przez duchy. Zdarza się, że następnego ranka po przedstawieniu ktoś we wsi umiera. Ale zdarza się też, że umiera lalkarz. Spośród trzystu dalangów praktykujących dziś *wayang kulit* na Bali tylko nieliczni odważają się odprawiać egzorcyzmy (Brandon 1993: 140).

## Muzycy

Instrumentaliści uczestniczący w przedstawianiu muszą być również gruntownie wykształceni. Są to zawsze znakomici wirtuozi. Ich muzyka uchodzi za najbardziej skomplikowaną i najtrudniejszą technicznie do opanowania, a oni sami traktowani są na Bali z wyjątkowym szacunkiem. Swoją obecnością uświetniają najważniejsze ceremonie i wydarzenia w życiu lokalnych wspólnot, jak piłowanie zębów podczas inicjacji, śluby czy spektakularne kremacje. W *wayang kulit* tradycyjnie bierze udział czterech muzyków. Siedzą za plecami dalanga, niewidoczni dla publiczności, i grają na czterech metalofonach typu *gendér*, skoordynowanych parami. Każdy taki metalofon ma dziesięć poziomych płytek z brązu, ułożonych na pionowych rezonatorach z wydrążonych bambusów. Dwa większe metalofony, zwane dużymi (*pemade*), nastrojone są w rejestrze średnim, dwa małe (*kantilan*) – oktawę wyżej. Gra się na każdym za pomocą dwóch młotków, trzymany w obu dłoniach, co jest niezwykle skomplikowane technicznie, bo każde uderzenie trzeba tłumić dwoma palcami tej samej ręki, w której trzymany jest młotek. Większość tradycyjnych zespołów gamelanu używa metalofonów uderzanych tylko jednym młotkiem, wolna dłoń może więc

swobodnie modyfikować wibracje płytek. Podczas widowisk rozbudowanych – zwykle opartych na fragmencie *Ramajany* lub legendzie o wiedźmie Calon Arang – zapraszane bywają większe zespoły muzyczne z bębnami *kendang*, małymi gongami *kajar*, *kempur*, *klenang* i *kemong* oraz cymbałami *cengceng* (Tenzer 1998: 84-86).

Muzyka podczas przedstawienia *wayang kulit* jest niezwykle bogata rytmicznie i melodycznie. Wirtuozi, zwrócenii do siebie twarzami, prawymi rękami wykonują *kotekan*, „splot”. Są to linie melodyczne, w których dźwięki grane są naprzemian przez jednego i drugiego muzyka. Takie granie wymaga dużego poczucia rytmu, najwyższej koncentracji i znakomitego zgrania. Podczas gdy prawe ręce artystów w swoistym dialogu snują *kotekan*, ich lewe ręce wzbogacają melodie ornamentami. Niektóre kompozycje wymagają grania dwóch odrębnych linii *kotekan* równocześnie!

Koordinacja muzyki z obrazem i słowem bywa podczas przedstawienia równie doskonała (Seebass 1993). Sfera dźwiękowa, jak całe przedstawienie, jest oczywiście kontrolowana przez dalanga. Zmiany w muzyce sygnalizuje on specjalnymi mantrami oraz stukaniem. W prawej stopie, pomiędzy pierwszym i drugim placem, a także w lewej dłoni lalkarz trzyma drewniane młoteczki o kształcie szachowego pionka (*cepala*). Uderza nimi o skrzynię z lalkami (*keropak*). Punktuje w ten sposób akcję lub inicjuje rozpoczęcie bitwy, ale przede wszystkim ustalonym kodem stuknięć informuje muzyków o zmianie tempa albo daje im znak do zagrania konkretnej kompozycji. Muzycy zwykle bezbłędnie odczytują wszelkie wskazówki dalanga i wzbogacają jego sugestie własnymi improwizacjami.

## Lalki

Każdy dalang ma w swej skrzyni zwykle ponad sto różnych lalek, często sto pięćdziesiąt. Są wykonane najczęściej ze skóry krowy – skóra bawoła się nie nadaje, bo jest zbyt łamliwa. To zwykle wysokiej klasy dzieła sztuki. Delikatne i bogate perforacje, przepuszczając światło migocącego płomienia, tworzą na ekranie zachwycające wzory i ornamenty. Dzięki tej technice czarno-białe cienie postaci uzyskują liczne detale, zdają się pulsować własnym życiem. Każda lalka umocowana jest do długiego rogu lub drewnianego pręta. Większość ma ruchome ręce, z dwoma przegubami w ramionach i łokciach. Lalkarz porusza nimi za pomocą dwóch patyków dołączonych do ich dłoni. Lalki postaci komicznych zaopatrzone bywają dodatkowo w linki, umożliwiające poruszanie dolną szczęką na sprężynce. Niektóre demony i błazny mają także ruchome nogi. Główny pręt, do którego umocowana jest lalka, podczas

przedstawienia wbijany bywa w miękką belkę bambusową (*gedebong*), stanowiącą podstawę ekranu. Dzięki temu dalang może operować kilkoma lalkami naraz.

Lalki mają status sakralny. Co dwieście dziesięć dni – każdego roku balijskiego – obchodzone jest święto lalki (*tumpek wayang*). Specjalne ofiary składane są wówczas patronowi lalkarzy, bogu Iśwarze. Lalki są tego dnia uroczyście wyjmowane ze skrzyni i ustawiane jak do przedstawienia. Dalang inkantuje odpowiednie modły i składa dary ofiarne wokół wszystkich przedmiotów biorących udział w przedstawieniu. Lalki są też wtedy skrapiane świętą wodą podczas ceremonii oczyszczenia (*sudamala*). Dzień oddawania lalkom czci obchodzony jest zawsze w sobotę. W roku 2009 wypadł 11 lipca, a w roku 2010 – 6 lutego.

Najważniejszą lalką jest *kayonan*, „drzewo życia” (Rubin, Sedana 2007: 30; Hobart 1983). Ma kształt liścia. Jest to symbol kosmiczny, reprezentuje pięć żywiołów (*panca maha bhuta*): ogień, ziemię, powietrze, wodę i eter. Taniec tej lalki rozpoczyna każde przedstawienie. Migocąc w świetle jak wielka ćma *kayonan* tańczy do ekstatycznej muzyki gamelanu krótką przypowieść o narodzinach i śmierci. Pojawia się także później, w sztuce właściwiej, jako drzewo, ogień, morze, chmura, a nawet wiatr, sygnalizuje też zmianę aktu. Taniec drzewa życia wieńczy również cały występ. *Kayonan* pomaga dalangowi skupić umysł. Przed rozpoczęciem widowiska lalkarz przykłada *kayonan* do czoła. Nazwę lalki Balińczycy wywodzą od słowa *kayun*, „myśl” – ze starojawajskiego *hyun*, „uczucie”, „intencja” (Kam 1993: 168).

Głównymi postaciami w widowisku są bohaterowie hinduskich eposów lub balijskich legend. Widzowie rozpoznają ich zwykle po profilu i wystroju głowy. Bohaterowie dzielą się na pozytywne i negatywne. Herosom towarzyszą cztery postaci komiczne, które nie tylko tłumaczą starożytny język na współczesny, ale nade wszystko bawią publiczność, naśmiewając się z siebie nawzajem. Błaźni są łatwo rozpoznawalni. Należą do ikon balijskiej kultury ludowej.

Tualen i jego syn Merdah to postaci pozytywne, a bracia Delem i Sangut negatywne. Dwaj pierwsi wywodzą się od bogów. Wedle popularnej legendy Tualen został uformowany z brudu na ciele Boga Najwyższego (Sanghyang Tunggal), jest krynicą mądrości, ma trzecie oko. Natomiast bystry Merdah, z ogromnym, cebulowatym nosem, ciągle gapi się w górę, co ma oznaczać inteligencję.

Delem to z kolei zdemoralizowany, arogancki i pompatyczny tchórz. Wygląda jak półgłupek. Ma duże oczy i wole, znak nieczystości. Zaś Sangut, młodszy brat Delema, to krętacz i manipulator. Ma wielki brzuch i równie wielkie jabłko Adama, a niekiedy też zeza.

Obu lalkom z głów sterczą kępki krowich włosów. Funkcja błaznów w przedstawieniu jest często kluczowa, nazywani bywają postaciami „podstawowymi” (*panasar*). Towarzyszą bohaterom nieustannie, a ich komiczne skecze i dialogi wypełniają więcej niż połowę całego przedstawienia (DeBoer 1987).

Wszystkie lalki są malowane, niekiedy w bardzo jaskrawe kolory. Barwy nie są przypadkowe, ułatwiają lalkarzowi szybką orientację w scenach grupowych, a szczególnie podczas bitew i pościgów. Generalnie lalki dzielone są na „zgrzebne” (*keras*) i „dopracowane” (*alus*). „Zgrzebne” mają zwykle kolor czerwony lub brązowy.

„Dopracowane” pomalowane są w barwy symboliczne. Kolor biały, kojarzony z bogiem Iśwarą, sygnalizuje rytualną czystość i opanowanie. Żółty, kolor boga Mahadewy, uzupełnia biały o współczucie. Niebieski lub czarny to kolory boga Wisznu. Czerń, kojarzona z wodą, symbolizuje płodność, a także odwagę i inteligencję, wiązana jest również z nocą i magią, a przez to z oszukiwaniem. Niebieski wzmacnia wszystkie pozytywne aspekty czerni. Czerwony, kolor boga stwórcy, Brahmany, sprowadza konflikt, symbolizuje odwagę i brak kontroli, a także moce nadprzyrodzone.

Na Bali wykonywane są dziś tylko trzy barwniki: czarny (z sadzy), biały (z kości) i ochra (z minerału). Pigment niebieski sprowadza się z Chin, a barwnik czerwony i złote liście importowane są z Singapuru i Hong Kongu (Hobart 1987, s. 72, 104-110). W kwestii symboliki kolorów Balijszczy nie są zgodni (inna symbolika barw np. w: Dibia, Ballinger 2004, s. 46-47).

Wszystkie te kolory są jednak przed publicznością zakryte ekranem. Dlaczego wytwórcy lalek trudzą się malowaniem przedmiotów, których główna rola wyczerpuje się w rzucaniu czarnobiałego cienia? Na Jawie od dawna dalang pozwala publiczności zajmować miejsce przy sobie, obok świecącej lampy. Na Bali jednak, szczególnie podczas pokazu tradycyjnego, publiczność nie jest dopuszczana poza ekran. Choć nie każda... Wyjaśnię to szerzej w dalszej części tekstu, zatytułowanej *Sekala i niskala*. Wcześniej chcę się skupić na głównych strategiach produkowania przedstawienia.

### **Performanse artystów**

Właścicielem wszystkich lalek jest dalang. Często też to on sam je wykonuje, choć na Bali działają także wyspecjalizowani rzemieślnicy. Z kolei instrumenty – jeśli również nie należą do dalanga – są własnością muzyków. Metalofony używane w *wayang kulit* są stosunkowo proste i tanie w porównaniu z bogatymi instrumentami większości z czterdziestu rodzajów

balijskiego gamelanu. Dzień przedstawienia dalang i muzycy rozpoczynają od specjalnych modłów we własnych domach. Tajemnicą skutecznego performansu jest obecność *taksu*. Termin ten pierwotnie oznaczał ducha przodka. Artysta łączy się w modłach ze zmarłymi antenatami, szczególnie jeśli praktykowali uprawianą przez niego sztukę, i prosi o wsparcie. W przypadku pomyślnych modłów *taksu* wstępuje w modlącego, użyczając mu energii i inspiracji podczas występu. Słowo to używane też bywa do opisu wchodzenia w trans. *Taksu* odpowiada naszej koncepcji charyzmy, inspiracji lub artystycznej skuteczności. Balińczyk, spoglądając na ekran z cieniami czy słuchając muzyki gamelanu, bezbłędnie potrafi rozpoznać, czy artysta „ma” *taksu*. Jeśli nie ma, występ uchodzi za marny.

Przed opuszczeniem domu dalang staje przed progiem, zbliża do nozdrzy otwartą dłoń i dmucha. Jeśli silniejszy jest strumień w lewej dziurce, przekracza próg nogą lewą. Jeśli w prawej, prawą. A jeżeli jest taki sam w obu dziurkach, skacze. Procedurę tę zapoczątkowali podobno żołnierze idący na wojnę (deBoer, Rajeg 1987: 80). Dmuchaną próbę dalang powtarza raz jeszcze, przed wejściem na miejsce występu. Test ten pełni istotne funkcje dywinacyjne. Mocniejszy strumień powietrza z lewej dziurki oznacza, że przedstawienie się uda, jeśli będzie wartkie i dynamiczne, z rozbudowanymi scenami bitew. Silniejsze powietrze z dziurki prawej sugeruje z kolei, że spektakl powinien być bardziej filozoficzny i pełen intryg. Przy równowadze obu strumieni należy grać sztukę w sposób zbalansowany. Jeśli rezultaty obu prób są sprzeczne, dalang powinien skupić uwagę na sponsorze przedstawienia, żeby odkryć jego oczekiwania. Musi też bacznie obserwować lokalnych mieszkańców, przyszłych widzów. A ma ku temu znakomitą okazję podczas tradycyjnego posiłku, który gospodarz wydaje na jego cześć przed występem.

Po biesiadzie dalang odbywa samotną sjęstę, medytując nad najbardziej odpowiednią strukturą spektaklu, a jego asystenci rozstawiają bambusy i naciągają ekran. Kiedy wszystko jest gotowe, muzycy zapraszają publiczność na widownię grając „utwór do siadania” (*potegak*). Spektakl rozpoczyna się najwcześniej o godzinie dziewiątej wieczorem. Widzowie zwykle zbierają się długo. Atmosfera jest swobodna. Ludzie rozmawiają, częstują się przekąskami. O rozpoczęciu przedstawienia decydują muzycy. Jeśli uznają, że zebrała się odpowiednia ilość widzów, informują o tym dalanga umówionym utworem. Dalang przerywa medytację i wkracza za ekran. Zaczyna od składania ofiar przygotowanych przez sponsora. Pali kadzidła. Żuje rytualny betel. Asystenci składają dary ofiarne przy każdym instrumencie. Po modłach i inwokacjach do bogów dalang uderza trzykrotnie otwartą dłonią w wieko skrzyni, delikatnie budząc lalki. Dopiero wtedy skrzynia może zostać otwarta, a święte lalki mogą być bezpiecznie wyjęte. Jest to też znak dla muzyków, by rozpoczęli uverturę (*gending*



*pemungkah*), zwykle jest to najbardziej rozbudowany utwór muzyczny całego wieczoru. Każdy region Bali wykształcił własne warianty takiej uwertury (McPhee 1966: 204-225).

Dalang najpierw wyjmuje ze skrzyni olbrzymie lalki Strażników, Pamurtian. Reprezentują wściekle i dzikie manifestacje bogów (Hooykaas 1971). Lalkarz umieszcza je po skrajnych stronach ekranu. Strażnicy pozostaną tam do końca widowiska, niewidoczni dla publiczności. Będą chronić przestrzeń performatywną przed szkodliwymi ingerencjami i zakłóceniami. Wszystkie te wstępne performanse, kluczowe dla właściwego przygotowania widowiska, nie są przez widzów oglądane. Rozgrywają się w kolorowym świecie bogów i duchów. Tam, gdzie przebywają artyści.

Wreszcie dalang wyjmuje ze skrzyni *kayonan*, drzewo życia. To pierwsza lalka, której cień zobaczą widzowie. Najpierw jednak dalang przykłada *kayonan* do czoła i pochyla się w kierunku zapalanej lampy, aż lalka dotknie jej zdobionej obudowy. Po chwili medytacji zaczyna się taniec. Muzycy przechodzą do kolejnej części uwertury, a dalang punktuje choreografię nieregularnymi uderzeniami młoteczka *cepala* w skrzynię. Drzewo życia migocze i fruwa po całym ekranie. Taniec ma reprezentować stworzenie świata z nicości. Po dwóch minutach dalang umieszcza *kayonan* na środku ekranu, wbijając pręt lalki w dolny bambus. Następuje porządkowanie postaci występujących w spektaklu. Dalang, z pomocą asystentów, wyjmuje ze skrzyni kolejne lalki i wbija je w bambus po obu stronach drzewa życia w kolejności pojawiania się w sztuce, postaci dobre po stronie prawej, złe po lewej. Lalki nie są jednak zwykle widoczne dla publiczności, bo dalang mocuje je prostopadle do ekranu. Rzucają co najwyżej delikatny cień. Pierwszy akt stwarzania świata, najbardziej sekretny, nie powinien być widoczny dla osób niewtajemniczonych. Lalki nieużywane w przedstawieniu umieszczane są z boku ekranu. Po opróżnieniu skrzyni, wszystkie lalki grające w sztuce przekazywane są asystentom. Oni będą odtąd odpowiedzialni za ich sprawne pojawianie na ekranie, podając je dalangowi we właściwych momentach. Cały ten wstęp trwa niekiedy dwadzieścia minut. Wieńczy go drugi taniec drzewa życia. *Kayonan* jest teraz bardziej ruchliwy i częściej wiruje niż za pierwszym razem. Dla zdynamizowania efektu dalang huśta lampę. Taniec drzewa życia ma ukazywać zmagania człowieka w świecie materialnym (*sekala*).

Muzyka przyspiesza. Dalang uderza skrzynię młoteczkami w stopie i lewej dłoni, a nawet piętą. Rozpoczyna się jeden z najbardziej złożonych rytmicznie utworów, *Alas harum* (Pachnący las). Na ekranie ukazują się pierwsze cienie dostojnych osób dramatu. Dalang intonuje tymczasem poetycki prolog. Słowa miewają luźny związek z fabułą. Śpiew dalanga przedłuża się niekiedy w rozbudowane inwokacje. Właściwa akcja sztuki rozpoczyna się wraz

wejściem pierwszych postaci komicznych, powolnego Tualena i jego bystrego syna Merdaha. Błaźni tłumaczą na balijski każdą wypowiedź w języku starojawajskim i często dodają rozbudowane komentarze. Dalang z kolei wzbogaca ich dialogi krótkimi wstawkami narratora. Niczym antyczny chór pomaga widzom umieścić bohaterów w konkretnym czasie i miejscu, zastępując nieistniejącą scenografię poetyckimi dwuwierszami. Przybliża też konteksty zdarzeń, wyjaśnia wewnętrzne motywy zachowań i skryte intencje protagonistów. Jego słowa współtworzą intrygującą dialektykę widzialnego i niewidzialnego. Dalang instruuje widzów, co powinni widzieć, kiedy patrzą na cienie.

Przedstawienie trwa zwykle kilka godzin bez przerwy. Dalang przez cały ten czas siedzi ze skrzyżowanymi nogami i ożywia kolejne postaci w sztuce. Asystenci nie mają prawa ani animować lalek, ani używać im głosu. Szybkie dialogi wymagają od dalanga niezwyklej sprawności manualnej i ekwilibrystyki wokalne. W finale widowiska powraca *kayonan*. Muzycy grają „utwór zamykający” (*tabuh gari*). Widownia szybko pustoszeje. Dalang, z pomocą asystentów, wkłada lalki do skrzyni. Jeden z asystentów podaje mu ofiary niezbędne do wyprodukowania świętej wody. Dalang wypija łyk, żuje betel, składa modlitwy. Głównym problemem są teraz lalki tych postaci, które zginęły w przedstawieniu. Zanim będzie je można włożyć z powrotem do skrzyni, muszą być ożywione specjalnym rytuałem. Z pomocą lalki Tualena dalang poświęca wodę. Trzonkiem lalki pisze na wodzie świętą sylabę. Potem miesza wodę trzonkami lalek boga Siwy i drzewa życia. Tak konsekrowaną wodą skrapia lalki wymagające „ożywienia”. Resztę wody przekazuje gospodarzowi. Dalang jako kapłan nie powinien pobierać opłaty za swoje performanse, wolno mu jednak przyjmować „dary” w postaci pieniędzy. To jego główne źródło utrzymania. Po przyjęciu „daru” muzyka milknie. Artyści pakują swoje rzeczy na niewielką ciężarówkę.

### **Performanse widzów**

Przestrzeń produkowana podczas spektaklu *wayang kulit* ma charakter performatywny, tworzą ją różne dopełniające się performanse. Publiczność nie tylko żywo reaguje na akcję sztuki. W wielu przypadkach celem przedstawienia jest transformacja widzów, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej wybranych, jak podczas spektakli towarzyszących inicjacom czy ślubom. Egzorcyzmy reaktywują lejaków, złych czarowników. Prowokują ich do podjęcia z dalangiem pojedynku na moce. Ceremonie świątynne odnawiają związek z bogami i umacniają w ludziach wiarę, niekiedy poprzez wprowadzenie w głęboki trans. W przypadkach kryzysowych wystawiany bywa *wayang sapuh leger*. Przedstawienie

funkcjonuje wówczas jako obrzęd terapeutyczny i ochronny. Protekcji wymaga na przykład osoba, która zasnęła na materacu bez pościeli. A także rodzina, w której urodzą się bliźniaki lub czworo dzieci tej samej płci pod rząd. W największym niebezpieczeństwie jest jednak dziecko urodzone w dzień czczenia lalek (*tumpek wayang*). Takie dziecko może być pożarte przez demoniczne bóstwo Kala i tylko dalang potrafi zneutralizować złą energię odgrywając przed dzieckiem sztukę o narodzinach żarłocznego bóstwa. Następnego dnia po przedstawieniu dalang przeprowadza dodatkowo ceremonię oczyszczenia (*sudamala*). Z pomocą kilku lalek produkuje świętą wodę (*toya penglukatan*) i oblewa nią dziecko z góry do dołu.

Tysiące świątyń na Bali funkcjonuje wedle własnych rytmów świątecznych. Wiele uroczystości uświetniane jest przedstawieniami *wayang kulit*. Do najbardziej hucznych i najdroższych obrzędów wioski przygotowują się wiele lat. W takich przypadkach spektakle teatru cieni rozgrywane są przed bogato wystrojonymi świątyniami, a każdy, kto chce zobaczyć przedstawienie *wayang kulit* musi nałożyć rytualny strój. Dotyczy to także turystów. *Wayang kulit* wystawiany w obszarze świątyni wymaga od publiczności nałożenia kostiumu!

Performanse turystów rzadko stanowią odrębną kategorię. Większość spektakli na Bali, nawet wewnątrz świątyń, można fotografować. Balińczycy dyskretnie pouczają o specjalnych wymaganiach dotyczących zachowania, jeśli wymaga tego miejsce występu lub kontekst. Strój obrzędowy można zwykle dostać za darmo. Nie wolno zajmować miejsc wyżej od artystów lub innych widzów, czyli po stronie *kaja*, bo takie zachowanie sytuowałoby pozostałych poniżej, czyli po stronie *kelod*, a to jest nietaktowne w świetle tradycyjnej etykiety – poza tym dalang może mieć status kapłana, podobnie jak niektórzy widzowie, a wówczas wywyższenie turysty mogłoby zostać uznane za bluźnierstwo i poważne wykroczenie religijne.

### ***Sekala i niskala***

W Indonezji cień postrzegany jest jako mediator pomiędzy światem widzialnym (*sekala*), królestwem materii, i światem niewidzialnym (*niskala*), domeną duchów. Nadeptanie na czyjś cień uchodzi za niegrzeczność. Wychodzenie na słońce w południe, kiedy cień znajduje się bezpośrednio pod stopami, może spowodować nieszczęście. Lalki, występujące w przedstawieniach religijnych lub egzorcyzmach, mają status obiektów sakralnych. Na co dzień przechowywane są w specjalnej skrzyni. Jako przedmioty święte, napełnione boskimi energiami, mogą być niebezpieczne. Dalang wyjmuje lalki ze skrzyni wyłącznie podczas

przedstawienia, po dokonaniu serii rytualnych oczyszczeń i odmówieniu ochronnych modlitw. Zwyczajny człowiek mógłby nie znieść widoku świętej lalki, dlatego pokazywane mu są wyłącznie cienie.

Wedle legendy to bogowie wynaleźli *wayang kulit*, bogowie są też najważniejszymi widzami przedstawienia. To dla nich lalki są malowane, bo bogowie mogą spoglądać na rzeczywistość bezpośrednio, bez mediacji iluzji. Tylko dla bogów przeznaczone są specjalne performanse wykonywane w przestrzeniach sakralnych, na wewnętrznych placach świątyni. Takie przedstawienie nazywane jest *wayang lemah*, „teatr cienia za dnia”, odgrywane jest bowiem w świetle dziennym, bez użycia ekranu i lampy, przed niewidzialną widownią. Wykonywana jest wówczas najczęściej sztuka o boskiej genezie teatru lalki i cienia. Trzej bogowie – Brahma, Wisznu i Iśwara – wynajdują teatr próbując uśmierzyć rozgniewanego Siwę i uratować świat przed zagładą. Rolę lalkarza obiera Iśwara. Dziś dalang bywa utożsamiany z Iśwarą, bo niczym Bóg Najwyższy dyryguje ludzkimi sprawami spoza ekranu, a dwaj asystenci dalanga nazywani bywają Brahma i Wisznu.

Przedstawienie adresowane do ludzi, odbywane zawsze po zmierzchu, nazywane jest *wayang peteng*, „nocny teatr cienia”. Bogowie również mogą takie spektakle oglądać, szczególnie jeśli są wystawiane na zewnętrznym dziedzińcu świątyni. Często jednak dalang proszony bywa o interwencję poza przestrzenią sakralną. Wówczas głównymi widzami są ludzie, a także lejaki i demony w przypadku egzorcyzmów. Taka widownia powinna oglądać wyłącznie cienie. Dalang wznosi więc na placu czy na ulicy prowizoryczną budę z ekranem, osłoniętą płótnami także po bokach i w tyle. Reguły te przestrzegane są szczególnie w przypadku interwencji religijnej. Dalang może być poproszony o odegranie sztuki podczas uroczystych obchodów urodzin albo ślubu i wówczas od jakości przedstawienia może zależeć czyjaś pomyślność w przyszłości.

Dopiero po zmierzchu ujawnia się też w pełni bogata symbolika *wayang kulit*. Ekran z białej bawełny, rozciągnięty pomiędzy bambusowymi palikami, to model wszechświata. Dolna podstawa ekranu – czyli bambusowa belka, w którą dalang wtyka lalki – reprezentuje Matkę Ziemię, Pertiwi. Sznur naciągający ekran do dolnej belki symbolizuje ludzkie mięśnie i nerwy. Lampa olejowa to oczywiście słońce, źródło światła i życia. Knot jest zapalany trzema wiązkami nitek, reprezentującymi trzech głównych bogów: Brahmę, Wisznu i Siwę. Symbolika wzmacnia moce dalanga. Podczas przedstawienia lalkarz przebywa po stronie świata przedstawianego, razem z bogami, demonami i duchami przodków. Musi oswoić tę kolorową rzeczywistość demoniczną, niewidzialną dla zwykłych ludzi, jeśli chce nadać jej formę widzialnych cieni. Przedstawienie jest zawsze wielką improwizacją, wszystko może się

wydarzyć. Dalang, utożsamiając się w swym umyśle z demonem lub bóstwem, może zostać zdominowany przez energie potężniejsze od niego, jeśli nie zachowa czujności i wewnętrznego skupienia.

Świat niewidzialny i świat widzialny – *sekala* i *niskala* – są na Bali nierozzerwalnie połączone. Jeden umożliwia i legitymizuje drugi. Kosmos balijski trwa dzięki równowadze sił przeciwnych. Wedle Balińczyków, zło niezbędne jest do istnienia dobra i manifestuje się w świecie jako „duchy chaosu” (bal. *bhuta kala*). Lejak, praktyk czarnej magii, nadaje sens dalangowi, kapłanowi białej magii. Współistnienie *sekala* i *niskala* manifestuje się również w intrygujących dziejach balijskiej cywilizacji. Wiek XX rozpoczął się na „rajskiej wyspie” od wstrząsających aktów zbiorowego samobójstwa, *puputan*. W roku 1906 Holendrzy postanowili ostatecznie spacyfikować krnąbrne Bali. Wojskowej ekspedycji towarzyszyli liczni korespondenci gazet. Jeden z nich, H.M. van Weede, napisał potem książkę, żeby się uporać z koszmarnymi przeżyciami. W ramach terapii van Weede szczegółowo opisał zdarzenia, których był świadkiem na południu wyspy.

Radza Badungu, na wieść o nadejściu przeważających sił Holendrów, zamiast kapitulacji zarządził *puputan*. Władca, książęta i główni dworzanie przywdziali najbardziej uroczyste szaty, czerwone lub czarne. Obwieszani klejnotami i odświętnie uczesani, z krisami, świętymi sztyletami, ruszyli naprzeciw armii. Towarzyszące im kobiety nałożyły najlepsze suknie w kolorze białym i najbogatszą biżuterię, większość rozpuściła włosy. Każdy, nawet małe dzieci, niósł jakąś broń, jeśli nie kris to przynajmniej dzidę. Procesja w milczeniu zbliżała się do pierwszej linii holenderskiej piechoty. Siedemdziesiąt kroków przed żołnierzami radza wznosił święty kris i zaczął nagle biec w kierunku zaskoczonych Holendrów. Za nim, z orężem w dłoni, ruszyli wszyscy pozostali. Zdezorientowani żołnierze otworzyli ogień. Pierwszy padł radza. Po nim inni. Rozpętało się pandemonium. Lżej ranni dobijali ciężko rannych. Kobiety rzucały biżuterią w żołnierzy. Spektakl śmierci szybko przemieniał się w przerażający stos pięknych zwłok. W tle buchał płomieniami pałac radży (van Weede 1908: 462-477). Dwa lata później dramatyczny rytuał został powtórzony w Klungkung.

W drugiej połowie stulecia doszło do jeszcze większej masakry. Najpierw, podczas wielkiego święta Eka Dasa Rudra, odbywanego co sto balijskich lat w sławnej świątyni Besakih na zboczu świętego wulkanu Gunung Agung, ze szczytu góry trysnęła lawa zabijając półtora tysiąca osób. Dwa lata później, w grudniu 1965 roku władze Indonezji postanowiły ostatecznie rozprawić się z komunistami, którzy znaleźli azyl i wsparcie na Bali. Rozpoczęła się wielka masakra. W ciągu niespełna czterech miesięcy zabito sto tysięcy ludzi (Robinson

1995; Roosa 2006; Emigh 2008). W październiku 2002 w Kucie, mekce zachodnich turystów, islamscy terroryści dokonali zamachu bombowego zabijając dwieście osób, głównie Australijczyków. Piękna, tropikalna wyspa kryje przed zakochanymi w Bali turystami wiele mrocznych sekretów.

*Wayang kulit* ujawnia zaskakujący paradoks balijskiego rozumienia wizualności: w tym, co jest widzialne obecne jest nie to, co widać. Obiekty świata doczesnego nie są jednak traktowane jak marne kopie świata idealnego. Cień nie tylko mediuje pomiędzy dwoma światami, *sekala* i *niskala*, ale przede wszystkim stymuluje wyobraźnię. Pobudza wolną i kreatywną grę. Sprawny dalang bez trudu przemienia migoczącą, czarnobiałą sylwetkę w żywą i barwną postać. Przedstawienie teatru cienia rozgrywa się bowiem w sferze liminalnej, określonej przez Fryderyka Schillera w trzynastym liście o wychowaniu estetycznym człowieka strefą „bycia niczym”, *Null sein*. Tam właśnie, między światami widzialnym i niewidzialnym, możliwa jest swobodna i niczym nie krępowana gra wyobraźni. Widz nie musi być odpowiedzialny ani za własne życie, ani za działania lalek produkujących cienie. Jest wolny. Może się bawić.

*Wayang kulit* to jednak równocześnie obrzęd. Cienie są realne. Mogą posłużyć za wehikuły performansów przemiany. Dalang umożliwia złemu bóstwu wcielenie się w lalkę, a następnie podejmuje próbę oswojenia demona za pomocą odegrania świętej opowieści. W cień może się też przemienić lejak. Wtedy rośnie zagrożenie dla dalanga. Nawet turysta miewa dostęp do areny duchowych zmagania praktyków białej i czarnej magii. Zdarza się bowiem, że osoby na widowni wpadają w trans. Widowisko przestaje być zabawą.

Wizualność w *wayang kulit* jest zbiorem wielu performansów, widzialnych i niewidzialnych. Widzowie nie widzą ani lalkarzy ani muzyków, a tylko czarnobiałe cienie. Artyści nie widzą z kolei publiczności, ale przebywają w świecie kolorowych lalek i duchów. Wizualność z perspektywy widowni jest zbiorem zupełnie innych performansów niż wizualność z perspektywy artystów. Obie grupy widzą zupełnie odrębne światy i przebywają w odrębnych rzeczywistościach. Żaden z tych światów nie mógłby jednak istnieć samodzielnie, bez drugiego. W tym kontekście należy, moim zdaniem, interpretować związek widzialnego z niewidzialnym, *sekala* z *niskala*. *Wayang kulit* sugeruje więc możliwość innego pojmowania wizualności, nieredukowalnej tylko do tego, co jest widzialne.

Wszystkie te uwagi dotyczą oczywiście wyłącznie tradycyjnego *wayang kulit*. Dziś coraz częściej płomień lampy zastępowany jest światłem elektrycznym i komputerowymi projekcjami, przedstawienia przemieniają się w wielkie masowe widowiska, wyświetlane na olbrzymim ekranie, nowe lalki ukazują nowoczesne samochody i samoloty, gamelan składa

się z kilkudziesięciu muzyków, dźwięk jest wzmacniany i elektronicznie modyfikowany, a dalang, jak gwiazdor muzyki młodzieżowej, popisuje się efektami łącząc animację olbrzymich cieni z projekcjami filmowymi. Widzowie mogą też zajmować miejsca po obu stronach ekranu, jak na Jawie.

### **Emergencja wizualności**

Performatyka pozwala ująć wizualność w kategoriach wydarzenia, unikalnego i nieredukowalnego do prostego skryptu czy scenariusza. Teatr *wayang kulit*, pomimo istnienia traktatów i scenariuszy, do dzisiaj funkcjonuje jako część kultury oralnej. Dalang nie korzysta ze skryptu podczas przedstawienia, wszystkie potrzebne teksty zna na pamięć, a resztę potrafi wyimprovizować na żywo. Przedstawienie za każdym razem jest więc wyjątkowym i jednorazowym spotkaniem artystów z publicznością, czy to nadprzyrodzoną, czy to ludzką. Wizualność produkowana podczas widowiska ma również charakter jednorazowego zdarzenia. Dalang przemienia kolorowe lalki w czarno-białe cienie, ale tak sprawnie je animuje, że widzowie dostrzegają w nich żywe istoty.

Szczególnie intrygująca jest w *wayang kulit* relacja widzialnego z niewidzialnym. Konwencjonalny teatr aktorski ma wymiar cielesny. Spektakl cieni rozgrywa się natomiast w sferze liminalnej, na ekranie. Dalang pozbawia materialności kolorowe lalki, przemieniając je w efekty świetlne, wibrujące i nie zawsze dobrze widzialne. Publiczność, stymulowana sztuką animacji dalanga, wyobraża sobie w tych cieniach żywe istoty i użycza im cielesności, lecz nie jest to cielesność lalki. Jeszcze inne strategie stosuje lejak, który chce się wdrzeć do świata cienia, żeby tam swoją czarną magią pokonać białą magię dalanga. W *wayang kulit* wizualność pozbawiona jest cielesności, właściwej dla teatru żywego aktora. Performans *wayang kulit* nie materializuje bohaterów sztuki w takim stopniu jak czyni to występ aktorski. Cień na ekranie pozbawiony jest ciała, a głos każdej postaci należy do jednego człowieka, dalanga.

Błazen Tualen, choć to realna i kolorowa lalka, widoczny jest tylko jako cień, ślad lalki, równie realny co nieuchwytny. Cień istnieje dopóki trwa przedstawienie, potem znika. Lecz jeśli cień porusza się i mówi przekonująco, widownia pęka ze śmiechu, bo zamiast cienia ludzie widzą zabawnego Tualena. Wizualność za każdym razem pojawia się jako nowe, wyjątkowe wydarzenie, którego nie da się ani zachować, ani powtórzyć. Wizualność nie istnieje, a tylko się wyłania, wydarza.

Podsumowując.

1. Performatyka odsłania egzorcyzm jako emergencję wizualności.
2. Wizualność produkowana jest przez różne, często równoczesne performanse.
3. Każdy uczestnik wydarzenia wizualnego współtworzy je jako performer.
4. Wizualność jest wydarzeniem wyjątkowym i jednorazowym.
5. Wizualność nie istnieje poza wydarzeniem: wyłania się w trakcie wydarzenia i tylko na czas wydarzenia.
6. Emergencja wizualności wydarza się w sferze liminalnej.
7. Wizualność wyłania się jako mediator pomiędzy światem materialnym i duchowym.
8. Emergencja wizualności umożliwia przekraczanie w obie strony granicy pomiędzy światem materialnym i duchowym.
9. Wizualność nie może być redukowana to widzialności.



## EMERGENCJA INNEGO

Zespół uczonych z Wydziału Neurobiologii Instytutu Weizmanna w Izraelu, kierowany przez Rafaela Malacha, prowadzi od kilku lat intrygujące studia nad funkcjonowaniem mózgu. Pierwsze publikacje z próbami interpretacji wyników wywołały sensację. Okazało się bowiem, że procesy związane z samoświadomością nie muszą uczestniczyć w postrzeganiu zmysłowym, a w przypadku wykonywania trudnych zadań percepcyjnych bywają nawet blokowane – na przykład podczas oglądania zajmującego filmu nie jesteśmy świadomi samych siebie. Postrzeganie dokonuje się bez postrzegającego. Popadamy zatem w rodzaj transu.

W pierwszej serii badań z użyciem neuroobrazowania izraelscy uczeni prosili uczestników eksperymentu o wspólne oglądanie bardzo angażującego filmu. Zaobserwowano, że najbardziej uaktywniały się tylne części mózgu, wykazując przy tym zadziwiające „zsynchronizowanie” u wszystkich osób oglądających ten sam film (Hasson *et al.* 2004; Mukamel *et al.* 2005). Naturalistyczne bodźce zmysłowe uaktywniały więc zmysłowe obszary kory mózgowej, wywołując u patrzących wspólnotowe doświadczenie. Zwrócono też uwagę na zaskakująco małą aktywność obszarów czołowych kory. W serii kolejnych doświadczeń Malach i jego koledzy poprosili dziewięcioro uczestników o wykonywanie na zmianę zadań introspekcyjnych i kategoryzacyjnych. W zadaniach introspekcyjnych osoby miały określić stopień emocjonalnego pobudzenia podczas oglądania obrazka lub słuchania muzyki. Podczas zadań kategoryzacyjnych uczestnicy musieli zaliczać oglądane obrazki do kategorii zwierzęta/nie-zwierzęta, a słyszane dźwięki do kategorii trąbka/nie-trąbka. Podczas wykonywania pierwszego zadania mózgi uczestników wykazywały wzmoczoną aktywność głównie w płatach przedczołowych, a podczas drugiego te właśnie obszary były niemal całkowicie zablokowane i nieaktywne (Goldberg *et al.* 2006). Autorzy artykułu jako motto przytoczyli zdanie z książki *Wprowadzenie do buddyźmu zen* Daisetsu Teitaro Suzukiego (1979: 81-82): „Życie jest sztuką i powinno być wielkoduszne jak arcydzieło”.

„Czysta percepcja” doświadczana podczas medytacji zen prowadzi również do wyciszenia emocji i procesów związanych ze świadomością własnego ja. Celem tej praktyki jest doświadczenie pełnej obecności w „samym patrzeniu” i „samym słyszeniu”, bez refleksji czy konceptualizacji związanych z wydawaniem sądów (Izutsu 1982). Malach, w rozmowie z Zoranem Josipovicem (Malach 2006), proponuje przyjąć hipotezę o istnieniu w mózgu dwóch odrębnych sieci neuronowych – systemu wewnętrznego, introspekcyjnego, i systemu zewnętrznego, percepcyjnego. Mózg, wedle Malacha, nie jest jedną siecią globalną, ale

systemem dwusieczowym, z jedną siecią zajmującą się światem zewnętrznym i drugą nakierowaną na procesy wewnętrzne. Oba systemy uczestniczą w różnym stopniu w naszym życiu codziennym, blokując się niekiedy wzajemnie.

Radykalnym przykładem działania wyłącznie systemu percepcyjnego mogłyby być medytacje zen, nakierowane na zewnątrz, na innych ludzi, i dążące do wymazania świadomości siebie (Austin 1998; Looi 2002). Systemem introspekcyjnym jest z kolei medytacja hinduska, odcinająca się od świata zewnętrznego i skupiona na własnym ja (Aranya 1983; Gambhirananda 1990). Natomiast praktyki buddyzmu tybetańskiego, a szczególnie – zdaniem Malacha – medytacje Dzogchana i Mahamudry (Chagme 1998; Namgyal 2001), są przykładem zachowania równowagi pomiędzy oboma systemami.

W języku balijskim termin *engsap* znaczy zarówno „być nieświadomym” jaki i „zapomnieć”. Powrót do świadomości oddaje się z kolei wyrazem *inget*, „pamiętać” (Eiseman 1997: F-17; Coldiron 2004: 236). Tożsamość osoby w transie nie zostaje zatem ani wyparta ani zastąpiona, lecz jest po prostu zablokowana, nie brana pod uwagę. Język balijski w intrygujący sposób zdaje się potwierdzać odkrycia izraelskich neurobiologów.

### **Trans jako spotkanie z Innym – koncentracja na wizji**

Badania zespołu Malacha pozwalają też lepiej zrozumieć odmienne stany świadomości, praktykowane na Bali. Trans jest na wyspie tradycyjnym sposobem kontaktu z bogami. Balijszczyki wykształcili różnorodne techniki błyskawicznego blokowania percepcyjnego lub introspekcyjnego systemu neuronowego, co może prowadzić do doświadczenia „opętania”.

Tradycyjna technika kontaktowania się z bóstwem lub energiami wyższymi sprowadza się do zablokowania percepcji zewnętrznej poprzez skupienie się na własnym wnętrzu z pomocą magicznych formuł, głośnej muzyki gamelanu, dymu lub tańca. Mózg medium, pozbawiony bodźców zewnętrznych, produkuje wizualne i słuchowe wizje. Dochodzi do spotkania z Innym, który – jeśli ma wystarczającą moc – może zablokować samoświadomość medium, przejmując pełną kontrolę nad ciałem i głosem.

Duchowe medium nazywane bywa w języku balijskim *balian tetakson*, „uzdrowiciel inspirowany” – *taksu*, pośród wielu innych znaczeń, określa moce niezbędne do kontaktowania się z inną rzeczywistością. Mediami mogą być zarówno mężczyźni, jak i kobiety, choć w przypadku tych ostatnich są to zwykle osoby niezamężne, bezdzietne lub stare wdowy. Mało kto decyduje się z własnej woli zostać medium. Zajęcie to może być źródłem lokalnego prestiżu, lecz rzadko przynosi większe pieniądze. Media najczęściej żyją z

datków. Powołanie inicjowane bywa zwykle przez boską interwencję i wiąże się z serią bardzo przykrych doświadczeń, ocierających się często o śmierć. Dopiero po takiej inicjacji medium może służyć społeczności. W języku balijskim trans określany bywa terminem *nadi*, wywodzonym od czasownika *dadi*, „stawać się”, „istnieć” (Hobart 2003: 88-89) – co sugeruje wyższy stopień świadomości i znakomicie oddaje intensywność doświadczania wizji.

Trans trwa od piętnastu sekund do dwudziestu minut. Według Hobart głównym powodem „proszenia bogów, by przemówili” (bal. *nunas baos batara*) są dolegliwości psychofizyczne. Choć wiele osób prosi o wyjaśnienie powodów kradzieży, konfliktów domowych, śmierci trzody, wypadku, samobójstwa, złych snów, pożaru, nieurodzaju etc. Kilkoro mediów specjalizuje się w wybranych problemach, klienci zwracają się jednak najczęściej do osób o największej renomie i skuteczności. Balińczycy przemierzają pieszko wiele kilometrów na konsultacje. Rzadko znają medium osobiście.

Jero Mangku Alit, jedna z najslawniejszych uzdrowicielek na Bali, doświadczyła pierwszych boskich interwencji już we wczesnym dzieciństwie. Jako jedyna przeżyła wypadek samochodowy, wyszła cała z rzecznej topieli i bez szwanku spadła z drzewa mango. Potem dwa razy dziennie doznawała dematerializacji, a wreszcie zapadła na trzy dni w komę. Kiedy się przebudziła doznała objawienia i mając osiemnaście lat zaczęła pomagać ludziom. Alit wprowadza się w trans z pomocą rozżarzonych skorupki kokosów. Zanurza twarz w gorącym dymie, który odczuwa jako chłodny, i zaprasza boga Siwę do swej głowy. Intensywnie wdycha dym nosem i ustami, aż różni bogowie zaczynają w jej głowie przemawiać, zależnie od problemu klienta. Niekiedy zjawia się nawet sam Budda, by przemówić jej głosem. Sesje są krótkie, do dziesięciu minut, ale częste, niekiedy Alit zanurza twarz w dymie dziesięć razy w ciągu dnia. Jej prestiż jest tak wielki, że nawet balijski rząd konsultuje z nią terminy większych narad (Keeney, Nickerson 2004: 63-67).

Jero Sekar Manik ciężko zachorowała i została wyrzucona z pracy. Wkrótce potem doznała we śnie wizji i zaczęła pomagać ludziom. Każdą sesję rozpoczyna od modłów i złożenia ofiar. Bogowie zstępują do niej poprzez czubek jej głowy, ona w tym czasie skupia uwagę na jednym punkcie. Potem słyszy głos. To wiadomość od bogów, przekazuje ją jak najwierniej klientowi. Podczas modłów w świątyni zdarza jej się też widzieć i słyszeć zdarzenia w odległych miejscach. Na co dzień powstrzymuje się od jedzenia wołowiny i wieprzowiny (Keeney, Nickerson 2004: 69-71).

Mangku I Made Pogog w wieku dwudziestu pięciu lat nauczył się sztuki uzdrawiania od boga zwanego Kadocclinda, ducha pijawki. Uzdrowiał językiem. Lizał ludzi. Na podstawie starych tekstów medycznych opracował miksturę z olejków i czerwonej śliny od żucia betelu.

Podczas transu ciało Pogoga wykonywało wszelkie ruchy automatycznie, bez udziału świadomości. Dolegliwości chorego odczuwał we własnym ciele. Z czasem stał się jednym z najbardziej skutecznych uzdrowicieli na Bali. Leczył nawet dolegliwości seksualne i wzmacniał potencję liżąc genitalia pacjenta. Uzdrawiające moce opuściły go jednak po udarze mózgu, wywołanym, jak podejrzewa Pogog, przez zawiść innych uzdrowicieli. Wizje ustały (Keeney, Nickerson 2004: 79-83).

Jero Mangku Srikandi została uzdrowicielką, gdy miała siedem lat. Bóg polecił jej umrzeć trzy razy. Kiedy po raz pierwszy doświadczyła śmierci, wzniosła się do nieba na spotkanie z bogiem. Na wieść o tym zdarzeniu ludzie z jej wsi zorganizowali dla niej uroczystą kremację. Ułożyli ją, owiniętą całunem, w specjalnej świątyni, jak martwą. Wkrótce potem bogowie zaczęli ją odwiedzać, żeby tańczyć jej ciałem i śpiewać jej głosem. Chińska bogini o imieniu Dewikwanin nauczyła ją tańczyć i poruszać rękami w magiczny sposób. Podczas transu Srikandi zwykle tańczy, jej ciało reaguje na każdy impuls od bogów. Czuje się połączona z wszystkimi religiami świat, od islamu po chrześcijaństwo (Keeney, Nickerson 2004: 74-77).

Na Bali w transie tańczą nie tylko uzdrowiciele. Na dziedzińcach świątyń praktykuje się wciąż „taniec ducha”, *tari sanghyang* (od *hyang*, „duch” przodka lub bóstwa). Różne duchy mogą animować ciało performerki, nadając performansowi *sanghyang* różne nazwy (Belo 1960: 202): *lelipi* (wąż), *celeng* (świnia), *kuluk* (szczeniak), *bojog* (małpa), *sampat* (miotła), *jaran gading* (żółty koń), *jaran putih* (biały koń), *dongkang* (ropucha), *penyu* (żółw), *sembe* (lampa) etc. Wiele z tych tańców powoli wymiera. Najsławniejszym i ciągle praktykowanym transem jest taniec „ducha niebiańskich dziewic”, *sanghyang dedari*.

Święty *sanghyang dedari* bywa urządany w przypadku groźnej choroby lub dla przywrócenia światu równowagi. Leon Rubin i I Nyoman Sedana (2007: 65-72) byli świadkami takiego obrzędu w maju 1994 na północy Bali, w górskiej wiosce Kayu Kapas. Nad całym zdarzeniem czuwał kapłan, konsultujący się z ducha w trakcie swych wizji. Kilka tygodni przed ceremonią dwie dziewczynki ze wsi, wybrane przez kapłana, musiały zamieszkać w świątyni i uczestniczyć we wszystkich pracach związanych z funkcjonowaniem sanktuarium. Jedna miała dziewięć lat, druga jedenaście. Mieszkańcy wsi musieli w tym czasie składać ofiary i uczyć się pieśni, wykorzystywanych w rytuale. Kilka dni zajęło im uprzątnięcie placu wokół świątyni. Dzień uroczystości został skoordynowany z trzema tygodniami w kalendarzu balijskim: trzydniowym, pięciodniowym i siedmiodniowym. Wieczorem, po złożeniu kolejnych ofiar, obie dziewczynki ubrano w bogate kostiumy. Ich usta pomalowano czerwoną szminką. Po zapadnięciu zmroku w uroczystej procesji

dziewczynki poprowadzono do niewielkiej świątyni na obrzeżach wioski, gdzie miały się odbyć główne uroczystości.

Tam, pośród dalszych modłów i ofiar, odbyła się ceremonia wstępna z udziałem głośnej muzyki gamelanu. Na lince rozciągniętej pomiędzy dwoma bambusami duchy wykonywały swój pierwszy taniec, nawiedzając dwie lalki zwane *deling* – o tułowiach z liści palmowych i drewnianych głowach. Mężczyźni ze wsi wspomagali duchy w animowaniu lalek potrząsając bambusami. Kapłan tymczasem okadzał dziewczynki dymem z tłących się skorup kokosów i drzewa sandałowego, wprowadzając je delikatnie w trans, aż obie były gotowe przejść od mężczyzn animowanie lalek i same zaczęły poruszać bambusami z zamkniętymi oczami. Kiedy duchy przeszły z lalek do dziewczynek ich ciała nagle zwiotczały. To był znak rozpoczęcia właściwego rytuału.

Dziewczynki weszły w głęboki trans. Asystenci, podtrzymując ich wiotkie ciała, nałożyli im na głowy wspaniałe, złożone nakrycia. Wciąż z zamkniętymi oczami dziewczynki zaczęły powoli tańczyć. Po kwadransie wdrapały się, z pomocą asystentów, na ramionach dwóch silnie zbudowanych i wysokich mężczyzn. Ci stali spokojnie z założonymi rękami, tymczasem obie tancerki, bez podpierania się i bez otwierania oczu, kontynuowały na ich ramionach zadziwiająco skoordynowane akrobacje. Ich ruchy i gesty były identyczne. A przede wszystkim ani na chwilę nie utraciły równowagi. Taniec trwał kolejny kwadrans, po czym dziewczynki zeszły na dół i ostatnią fazę rytuału wykonały przy ognisku, stąpając boso po żarzących się skorupach kokosów. Na koniec zmęczone opadły na ziemię. Oczy otworzyły jednak dopiero wtedy, gdy zostały skropione przez kapłana świętą wodą. Po wyjściu z transu niczego nie pamiętały.

W Kayu Kapas transowy taniec może być wykonany tylko raz w ciągu dwustudziiesięciodniowego roku balijskiego. Inne wsie praktykują własne odmiany *sanghyan dedari*. W Camenggaon obrzęd powtarzany jest przez kilka miesięcy niemal każdej nocy. Co piętnaście dni dziewczynki odgrywać muszą sztukę o czarnej magii, Calon Arang. Rozdają potem świętą wodę jako środek przeciw chorobom, a mieszkańcy oprowadzają je w procesji po wsi, by mogły skropić domy praktyków czarnej magii. W latach 70. dwudziestego wieku ożywiona została zanikająca tradycja balijskich lajkoników, *sanghyang jaran*, taniec „ducha konia”. Czworo tancerzy – dwie kobiety i dwaj mężczyźni – wprowadzanych jest w trans za pomocą dymu i sylaby *cak*, skandowanej rytmicznie przez chór. Ujeżdżają drewniane koniki tańcząc po rozżarzonych skorupach kokosów. Niektórzy biorą płonące kokosy do ręki w gryzą je w ustach.

Podczas tańca w transie balijscy performerzy mają zablokowaną samoświadomość. Niczego potem nie pamiętają. Nie tyle tańczą, co raczej są tańczeni. Od świata zewnętrznego izoluje ich gęsty dym, zamknięte oczy, głośna muzyka gamelanu czy rytmicznie skandowana sylaba. Mogą się całkowicie skoncentrować na swych wewnętrznych wizjach. Święte performanse, odgrywane zawsze w obecności całej wspólnoty, potwierdzają związek lokalnej społeczności z duchami. Problemy finansowe zmuszają niektóre wspólnoty do demonstrowania transu turystom. Komercyjne pokazy łatwo jednak mogą się przerodzić w autentyczny rytuał. Byłem świadkiem takiego zdarzenia pod koniec lipca 2009 w Ubud, podczas biletowanego performansu *sanghyang jara*. Lajkonik nie tylko skakał radośnie po rozpalonych węglach, ale też chwycił je gołą dłonią i wkładał do ust. Gdy zaczął kopać żar w stronę widowni, zrobiło się naprawdę groźnie. Suknia japońskiej turystki zapłonęła jak pochodnia. Asystenci z wielkim trudem zdołali pochwycić szalejącego tancerza. Uspokoił się dopiero wówczas, gdy kapłan skropił go święconą wodą. Wydawał się zaszokowany. Wodził wkoło błędnym wzrokiem i nie rozumiał dlaczego jego ramiona są tak silnie ściskane przez dwóch rośliwych mężczyzn.

Doświadczenia odmiennych stanów świadomości poświadczono są we wszystkich kulturach. Erika Bourguignon (1973) przestudiowała 488 społeczności rdzennych na całym świecie i aż w 437 (90%) zidentyfikowała bardziej lub mniej zinstytucjonalizowane praktyki transowe. W przypadku pozostałych 10% świadectwa były albo nieadekwatne, albo niedostępne. Równie rozpowszechnione są kultury opętania, praktykowane przez 74% badanych społeczności (Bourguignon 1976).

### **Maska jako narzędzie opętania – koncentracja na świecie zewnętrznym**

Najskuteczniejszą techniką popadania w trans, a zarazem elementarną techniką aktorskiej sztuki przemiany, jest nałożenie na twarz maski. Maski – z małymi otworami na oczy – radykalnie ogranicza postrzeganie świata zewnętrznego, zmuszając system percepcyjny do wyętej pracy. Nieuwaga podczas dynamicznych akrobacji z rekwizytem może doprowadzić do groźnego wypadku. System introspekcyjny, mało użyteczny w tej sytuacji, może zostać zablokowany. Postrzeganie i działanie tancerza w masce dokonuje się wówczas niejako bez obecności samego tancerza, jego świadomość własnego ciała również zostaje zablokowana. Jeśli maska ma wystarczająco potężną moc magiczną może opętać artystę i przejąć nad nim pełną kontrolę, zastępując jego własną tożsamość tożsamością maski.

Balijskie maski to narzędzia o niezwyklej mocy transformującej. Wykonuje się je ze specjalnego gatunku drzewa, przy zaangażowaniu całej lokalnej społeczności i z zachowaniem surowych wymogów rytualnych. Maski o największej sile rzeźbione są z drzew rosnących w miejscach obdarzonych dużą mocą, jak cmentarze, skrzyżowania czy wewnętrzne dziedzińce świątyń. Najwyżej cenione drewno pochodzi z drzewa zwanego na Bali *kayu pulé* (*Alstonia scholaris*). Nie występuje ono w Europie. Jego przysłowiowa gorzka kora jest wykorzystywana w medycynie (Eiseman 1997: P-27). Drzewo to, wywodzone z nasienia Siwy, wydziela mleczny sok zwany po sanskrycku *rasa*. W starożytnych Indiach słowem *rasa* oddawano esencję wszelkiego pożywienia. Wedle medycyny ajurwedyjskiej był to jeden z siedmiu elementów utrzymujących integralność organizmu (Khare 1992: 180). Starożytny Ariowie z pomocą *rasa* wprowadzali się w odmienne stany świadomości (Rebling 1981: 36). W traktacie *Natjaśastra* termin *rasa* uznany został za kwintesencję odbioru dzieła teatralnego, porównywanego do „smakowania” dobrze przyrządzonego dania (Schwartz 2004).

Pień drzewa, z którego może być wykonana maska, musi być „brzemienny” (bal. *beling*), gotowy do porodu. Co oczywiście poznaje się po wybrzuszeniu kory. Balijszczyk wierzą, że w ten sposób drzewo wyraża zgodę na postać, dla której przeznaczona będzie maska. Święte maski produkowane są wyłącznie na wyraźne zamówienie członków lokalnej wspólnoty (*krama desa*). Proces decyzyjny bywa skomplikowany. Jeśli bowiem wspólnota decyduje się na stworzenie maski nowej postaci, lokalny kapłan musi doznać wizji (bal. *pawasik*), żeby potwierdzić słuszność decyzji (Hobart 2003: 132). Wszystkie rodziny uczestniczą w produkcji maski. Oprócz przymusowego wkładu finansowego – święte maski wymagają wybitnych rzeźbiarzy i wysokiej jakości produktów – każdy angażuje się wedle możliwości. Nad całym procesem czuwa przedstawiciel najwyższej kasty. Kapłani odbywają rytuały, mężczyźni sprzątają i wytwarzają farby, kobiety dekorują świątynię, przygotowują posiłki i ofiary.

Po wybraniu drzewa należy ustalić dzień sprzyjający cięciu. Następnie kapłani składają specjalne ofiary bogu miejsca, w którym rośnie drzewo oraz duchowi drzewa – co może być mało bezpieczne w przypadku drzewa wypełnionego większą dawką „energii boskiej”, zwanej na Bali *tenget*. Z powodu *tenget* zrezygnowano na przykład z używania do produkcji masek drzewa rosnącego na granicy wsi Singapadu. Dwaj kapłani, którzy wykonali wstępne obrzędy przed wycięciem kawałka tego drzewa, zmarli w tajemniczych okolicznościach (Slattum, Schraub 2003: 14, 24).

Dary ofiarne bywają różne, zależnie od przeznaczenia wycinanego kawałka drzewa. Zwykła maska dla sztuk z gatunku *topang* wymaga ofiary z jajka, młodego kokosa, garści gotowanego ryżu oraz niewielkiej kompozycji z owoców i roślin, zwanej *canang*. W przypadku maski świętej, takich postaci jak Rangda czy Barong, ofiary mogą się składać nawet z czterech jajek, czterech kokosów, czterech kilogramów ryżu i kurczaka (Coldiron 2004: 80).

W pomyślny dzień drwal delikatnie wycina z żywego drzewa wybrzuszoną część pnia, a kapłan uroczysto przynosi drewno do lokalnej świątyni. Tam wycięty kawałek moczony jest w wodzie, żeby wyginęły robaki, a potem jest suszony, niekiedy nawet przez kilka miesięcy. Niektórzy Balińczycy wierzą, że świeże drewno mogłoby zagrozić zdrowiu wykonawcy świętej maski. W przypadku masek zwykłych takie wymogi nie obowiązują. Drewno na świeckie obiekty bywa niekiedy kupowane od balijskich górali.

Wytwórca masek, zwany na Bali *undagi tapel*, dziedziczy zwykle powołanie po ojcu i mieszka w jednej z dwóch wsi, Mas lub Singapadu. Musi on przejść specjalne ceremonie oczyszczające, co sprawia, że dziś niewielu rzemieślników na Bali ma prawo wykonywać święte maski przeznaczone do sakralnych performansów. Twórcy takich masek powinni stosować posty, kąpiele i medytacje. Przed przystąpieniem do pracy, oczywiście tylko w dzień pomyślny, rzeźbiarz, odziany w czystą szatę, modli się i składa ofiary dla Boga Słońca (Bhatara Surya), świadka tworzenia, i dla przodka, którego prosi o inspirację (*taksu*). Następnie drewno i narzędzia skrapia świętą wodą i rozpoczyna właściwe rzeźbienie maski (Coldiron 2004: 82; Slattum, Schraub 2003: 24).

Prace nad świętą maską muszą być przeprowadzone wewnątrz kompleksu świątynnego, w otwartym pawilonie o podwyższonej podłodze – bo wysoki jest status maski. Rzeźbiarz siedzi po turecku na macie z liści palmowych, położonej bezpośrednio na podłodze. Nogami podtrzymuje drewno. Maska *topeng* może powstać w ciągu jednego dnia, do wyrzeźbienia Baronga potrzeba co najmniej miesiąca. *Undagi tapel* obrabia drewno dłutami i kiedy maska jest gotowa, przekazuje ją mieszkańcom wsi do polerowania papierem ściernym. Malowanie wymaga najwyższej klasy specjalisty. Farby tradycyjnie produkowane są z materiałów naturalnych: biała ze zwapnionej czaszki świni, czarna z sadzy, żółta ze specjalnych kamieni występujących na południu wyspy. Czerwony barwnik i złote listki bywają importowane z Singapuru lub Hong Kongu. Pigmenty są mielone i mieszane z chińskim rybnym klejem. Dla zwiększenia połysku dodaje się niekiedy wapnia lub sproszkowanych liści betelu. Głębie koloru uzyskuje się pokrywając główne partie maski ponad setką warstw tej samej farby.



Ruchoma i wyrazista maska Baronga, najtrudniejsza do wykonania, wymaga wielu elementów dodatkowych. Krzaczaste brwi robione są z włosów drapieżnej cywety. Do brody, obdarzonej potężną mocą, używa się wyłącznie czarnych włosów ofiarowanych dobrowolnie przez dziewice. Zęby, a szczególnie wielkie kły, pochodzą najczęściej od dzikich zwierząt. Po wewnętrznej stronie maski zapisywane są zaklęcia ochronne. Na koniec maska musi być oczyszczona, bo rzeźbiarz dotykał jej stopami, uchodzącymi za nieczyste.

Gotowa maska musi być rytualnie ożywiona, by mogły ją wypełnić boskie energie. W przypadku masek takich postaci jak Barong, Rangda czy Sidha Kaya aktywacja przeprowadzana musi być w bezksiężycową noc na cmentarzu podczas ceremonii zwanej *pasupati*. To obrzęd niebezpieczny. Bierze w nim udział niewielka grupa najważniejszych osób we wsi: bramin, kapłani, a także lokalni praktycy czarnej i białej magii. Mieszkańcy oglądają rytuał w milczeniu z bezpiecznej odległości. Bramin zaprasza ducha do nawiedzenia maski inkantując odpowiednie mantry po sanskrycku. Może to trwać wiele godzin. Balijszczyk wierzą, że nabieranie mocy przez maskę jest wydarzeniem o zasięgu kosmicznym, bo niebo rozświetla się purpurowo (Hobart 2003: 143-149).

Duch nawiedza maskę nagle, jak „kula ognia, która nie rzuca ani światła ani cienia” (Slattum, Schraub 2004: 27). Kapłan natychmiast nakłada maskę i popada w głęboki trans. Tańczy jak oszalały i biega po cmentarzu. Magiczna ochrona sprawia, że nic złego mu się nie może zdarzyć. Po pochwyceniu tańczącego kapłana i otrzeźwieniu go świętą wodą, maska, owinięta w białe płótno, zostaje uroczyście ukryta wewnątrz świątyni. Jako naczynie pełne ducha będzie odtąd uchodzić za obiekt nieczysty i groźny. Nikt postronny nie powinien jej oglądać czy dotykać ze względu na własne bezpieczeństwo. Jej moc, odnawiana podczas świętych performansów, będzie chronić całą wspólnotę.

Największą mocą obdarzone są maski Baronga i Rangdy. Postaci te uchodzą na Bali za bóstwa. Nigdy nie mogą dotknąć ziemi, po występach muszą być odnoszone w koszach na głowie, nieużywane powinny być owinięte w białe płótno z rysunkiem świętych symboli, zwanym *rarajahan*. Każda wieś ma przynajmniej jedną taką maskę z pełnym kostiumem. Barong bywa utożsamiany z łożyskiem każdego mieszkańca wsi, ma więc związek z czwórka duchowego rodzeństwa (*kanda empat*), które towarzyszy Balijszczykom od urodzin. Ta czwórka to *anggapati* („wody”), *prajapati* („krew”), *banaspati* („pępowina”) i *banaspati raja* („łożysko”). Duch łożyska manifestuje się najmocniej w Barongu Ket, jest to też najpopularniejszy typ Baronga na Bali. Jako Król Lasu reprezentuje aspekt boga Siwy i jest obdarzony wyjątkowymi mocami (Dibia, Ballinger 2004: 72; Coldiron 2004: 204-205; Slattum, Schraub 2003: 103; Lansing 1995: 46; Eiseman 1990, t. 1: 100-107, 1997: K-6).

Performanse Baronga i Rangdy wyrażają najgłębszą istotę balijskiej wizji kosmosu: równowagę sił przeciwnych. Barong reprezentuje białą magię i ochronę, Rangda – czarną magię i zniszczenie. Performans zawsze inauguruje Barong. Postać tę animuje dwóch ludzi. Jeden trzyma maskę i porusza dolną zuchwą, drugi manipuluje tułowiem i ogonem. Spektakularny kostium Baronga, pokryty złotymi listkami i lusterkami, może ważyć czterdzieści kilogramów. Tancerze animujący Baronga muszą przejść specjalny trening i oczyszczenia. Godziny żmudnych ćwiczeń sprawiają, że zawsze wpadają w trans równocześnie – choć w przypadku Baronga trans nie jest stanem pożądanym, doświadczają go częściej wykonawcy Rangdy.

Na Bali funkcjonują różne typy Baronga. Najpopularniejszy Barong Ket przypomina chińskiego lwa, Barong *macan* ma z kolei łeb tygrysa, *naga* – węża, *asu* – psa, *bankgal* – dzika, *bangkung* – lochy, *gajah* – słonia, a *lembu* – krowy. Wstępne solo Baronga, zwykle komiczne, trwa do pół godziny. To seria improwizacji bez słów. Postać ta jest na Bali uwielbiana nie tylko przez dzieci, więc jej występy budzą zazwyczaj na widowni radosny entuzjazm. I wtedy do akcji wkracza królowa czarownic, Rangda (Fossey 2008).

Maska Rangdy wraz z okryciem głowy waży do dwunastu kilogramów. Jest przerażająca. Z pyska zwisa jej długi jęzor z płomieniami, ma olbrzymie kły i wytrzeszcza oczy. Jako królowej czarownic przypisuje się jej związek z plagami nękającymi wyspę (Lovric 1987). Imię Rangda pochodzi od jawajskiego terminu *rondo*, „wdowa” i przywołuje negatywne skojarzenia z niechlubnym rytuałem *suttee*, praktykowanym na Bali od początku XV wieku aż do roku 1895, kiedy to holenderscy kolonizatorzy zakazali podobnych praktyk. Po śmierci męża każda żona była zobowiązana do popelnienia obrzędowego samobójstwa. Jeszcze dziś Balińczycy wierzą, że kobieta trzykrotnie rozwiedziona napęła się tak bardzo złymi energiami, iż może z łatwością uprawiać czarną magię (Slattum, Schraub 2003: 84-85).

Jako wdowa Rangda utożsamiana jest z XI-wieczną jawajską księżniczką o imieniu Mahendradatta, która poślubiła balijskiego księcia. Ich synem była sławny król Airlangga (991-1049). Za uprawianie czarnej magii Mahendradatta została wygnana z dworu przez męża. Jako wdowa budziła u ludzi przerażenie i nikt nie chciał poślubić jej pięknej córki. Wściekła Mahendradatta wywołała plagę. Król Ailangga poprosił o pomoc świętego mędrca Mpu Bharadah. Pokonał on wiedźmę w pojedynku na moce. Opowieść ta stała się kanwą sztuki *Calon Arang*, używanej do egzorcyzmów. Rangda gra w niej zwykle główną rolę (Fossey 2008; Hobart 2003: 112-120; Spies, de Zoete 1973: 116-133; Belo 1949: 18-39).

Wcielanie się w Rangdę, uosobienie zła, bywa mało bezpieczne. Podejmują się tego najczęściej tzw. *anak sakti* („ludzie z mocą”), kapłani albo potomkowie rodów zaprawionych

w kontaktach z mocami duchowymi. Wedle Balińczyków bóg nie opętuje performerera, ale objawia się w masce. Siła boskiej energii skutecznie blokuje samoświadomość i pamięć tancerza, przemieniając go w posłusznego wykonawcę boskich impulsów. Performer w transie staje się wehikułem maski. I Made Djimat, jeden z najbardziej znanych na Bali tancerzy i nauczycieli, wyznał Margaret Cordilon (2004: 238), że nigdy nie zdarzyło mu się wpaść w trans podczas grania w sztuce z gatunku *gambuh*, tradycyjnego teatru bez masek. Djimat sądzi, że źródłem transu musi być maska. Cordilon opisuje zaskakującą transformację miłego i delikatnego Djimata po nałożeniu maski Rangdy. Wpadł w furję, zaczął przemawiać językami, wydawał odgłosy prosiaków i kurczaków, na koniec chwycił bambusowy drąg i tak długo nim wymachiwał, wydając przy tym przerażające piski, aż został pochwycony przez sześciu pomocników, którzy wynieśli wrzeszczącego wciąż tancerza do wnętrza świątyni, gdzie mu przywrócono zmysły świętą wodą. Rangda, choć uosabia czarną magię, ostatecznie pełni równie ochronne funkcje, co Barong. Obie postaci są niezbędne dla utrzymania kosmicznej równowagi. Performerzy nigdy nie biorą opłat za swoje występy w masce Baronga czy Rangdy.

Z powodu ich wielkich mocy obie maski są przechowywane w różnych miejscach. Nie powinny też być ze sobą konfrontowane podczas świętych performansów, choć widziałem na Bali wiele widowisk religijnych z udziałem obu tych postaci. Konflikt pomiędzy Barongiem i Rangdą rozwiązywany jest bowiem pośrednio, poprzez udział ludzi. W kulminacyjnym punkcie tancerze bez masek, a także mężczyźni i kobiety na widowni, wpadają w trans i rzucają się na Rangdę. Każdy otrzymuje rytualny sztylet kris. Kiedy jednak podbiegają do Rangdy, żeby ją śmiertelnie ugodzić, ostrza ich sztyletów, za sprawą magii, odwracają się ku nim samym i każdy wbija kris we własne ciało w rytuale zwanym *ngurek*. Niektórzy wpadają w konwulsje, nikt jednak nie krwawi. Potężne ciosy niezostawiają na ich ciałach śladu.

Zwycięstwo nad ludźmi napędza niekiedy Rangdę taką mocą, że wybiega w szale poza świątynię i pomocnicy rzucają się w pościg, żeby ją schwytać, zanim wyrządzi komuś krzywdę (Spies, de Zoete 1973: 121). Po ocuceniu performer nigdy nie pamięta, co robił w masce. Jego samoświadomość jest całkowicie zablokowana przez maskę podczas całego trasy. Konflikt Rangdy z Barongiem nigdy nie bywa wieńczony jednoznacznym zwycięstwem jednego z protagonistów (Belo 1949). Mroczne siły są niezbędne do funkcjonowania świata. Ten niezwykle egzorcyzm potwierdza jednak zarazem i moc i ostateczną bezsilę zła. Zło nigdy nie unicestwi dobra.

Podsumowując:

1. Trans na Bali blokuje samoświadomość.
2. Podczas transu performer jest animowany.
3. Transformacja nie polega na zastąpieniu osoby performerera postacią Innego, ale na wyłączeniu dostępu do własnego ja.
4. Inny nigdy nie objawia się performerowi jako on sam, ale zawsze jako aspekt Obcego: wizja, impuls lub maska.
5. Na Bali wiele technik może wprowadzić w trans: muzyka, dym, modlitwa, nałożenie maski.
6. Trans jest naturalnym elementem życia codziennego.
7. Performerami są amatorzy.

## KREMACJA JAKO WYZWOLENIE

Kremacja to na Bali jedno z najweselszych wydarzeń (Covarrubias 1937: 359). Wielu obserwatorów, nierzadko z nutą zdziwienia, podkreśla brak nastroju żałobnego w trakcie ceremonii funeralnych (np. Friedrich 1959: 97; Bateson, Mead 1942: 46, 243). Podczas samego pogrzebu rzeczywiście nikt nie płacze, bo są powody do radości. Obrzęd uwalnia zmarłego od nieczystego ciała i umożliwia jego duchowi ponowne wcielenie w cyklu reinkarnacji. Krewni zdołali zebrać pieniądze na pogrzeb. Sąsiedzi zajądają się smakołykami. Artysci i rzemieślnicy mogą się pochwalić wspaniałymi obiektami, zbudowanymi specjalnie na okazję ceremonii. Muzycy gamelanu demonstrują swoje najpiękniejsze instrumenty. Turyści mają wyjątkową okazję do zrobienia fascynujących zdjęć i nakręcenia unikalnych filmów. Kremacje, choć należą do głównych obowiązków religijnych pozostałych przy życiu krewnych, pochłaniają fortunę, szczególnie jeśli zmarły wywodził się z wyższej kasty.

Prosta kremacja kosztuje dziś równowartość kilku tysięcy złotych, średnia – nawet stu tysięcy, a na kremację królewską trzeba wydać co najmniej równowartość półtora miliona złotych (Santikarma 2005). Rodzina niekiedy sama musi pokryć wszystkie koszty (Lansing 1995: 33), choć zwyczaj w tym względzie bywają różne i niektóre wspólnoty wspierają krewnych finansowo (Korn 1932; Warren 1993). Co nie jest łatwe przy średnim dochodzie rocznym na Bali w roku 2010 wynoszącym nieco ponad sześć tysięcy złotych (wg „Bali News and Views” z 4 maja 2010). Ubożsi Balińczycy grzebią więc swoich zmarłych w tymczasowych grobach, by potem wspólnie urządzić kremację masową, tańszą i dopuszczaną przez prawo.

Nie wszystkie wspólnoty na Bali spopielają swoich zmarłych. Przed najazdem na wyspę hinduskich elit z Jawy zwłoki bywały po prostu porzucane. Zwyczaj ten przetrwał do dziś we wsi Trunyan. Zmarłych układa się tam w kilku otwartych dołach pod gołym niebem. Dziesiątki odciętych głów zdobi kamienny stół ofiarny. Balińczycy wyznania hinduskiego, a tych jest większość, grubo ponad 90% populacji, spopielają jednak swych zmarłych. W przypadku kapłanów i osób ze święczeniami wskazana jest nawet szybka kremacja, bez czasowego grzebania zwłok, bo kontakt z ziemią takiego ciała mógłby spowodować zmazę na całą wspólnotę.

Śmierć we wsi ogłasza się bębnieniem w pusty pień wiszący zwykle przy sali zebrania. Na ten dźwięk każda rodzina należąca do sąsiedzkiej wspólnoty, zwanej *banjar*, ma obowiązek wysłać do domu zmarłego swojego przedstawiciela do pomocy przy myciu zwłok. To jedno z ważniejszych wydarzeń w życiu lokalnej społeczności. Często bywa to też okazja

do szczerego oplakiwania zmarłego (Connor 1995). Kapłan, wynajęty za ok. 2000 złotych (Connor 1995: 542), nadzoruje skomplikowane procedury rytualne, z pomocą kilku asystentów. Po obmyciu świętą wodą zwłoki zawijane są w biały całun. Jeśli data kremacji jest ustalona i bliska, zwłoki przechowywane bywają w rodzinnym domu zmarłego, najczęściej w okładzinach z lodu lub formaliny.

Przed samą kremacją należy zwłoki poddać raz jeszcze kultowemu obmyciu. Przejmującą relację z obrzędu we wsi Banjar Bingin na południowym wschodzie wyspy opublikowała Linda H. Connor (1995: 541-545; por. Mershon 1971: 192-193). Było to wydarzenie publiczne, celebrowane przez kapłana (*pemangku*) z pobliskiej Pura Dalem, Świątyni Śmierci. Zwłoki zostały umieszczone na bambusowym katafalku wzniesionym przez mężczyzn z *banjar*. Rodzina i sąsiedzi zebrali się wokół, większość pogrążona w smutku. Mycie i nacieranie ciała pastą z drzewa sandałowego trwało kwadrans. Pastą zakrywa się wszystkie rany i uzupełnia braki ciała, żeby je symbolicznie „uzdrowić” dla następnego życia (Lansing 1995: 33).

Zapach był nie do zniesienia. Zwłoki spoczywały w domu dwa tygodnie i zdążyły się w wielu miejscach zdekomponować, szczególnie twarz, stopy i dłonie. Po obmyciu korpus ciała został owinięty w nowy, biały całun. Żałobnicy przystąpili do wykonywania na piersiach zmarłego, w okolicach mostku, jego wyidealizowanej podobizny, by go wspomóc w następnej inkarnacji. Oczy zrobili z lusterek, zęby z gwoździ, a nozdrza z pachnących płatków. Najczęściej jednak na ciało kładziony jest *kajang*, dodatkowy całun ze świętymi symbolami, wspomagającymi duszę w uwolnieniu się od związków ze światem materialnym. Spośród siedmiu świętych sylab, zwanych *ongkara*, dwie – ANG i AH – związane są z życiem i śmiercią. AH przywołuje mistycznie figurę Ojca i oczyszczającą wodę, a za życia człowieka mieści się w ciemączku. ANG jest w pępku, przywołuje Matkę i ogień. Gdy zbliża się śmierć, sylaby zamieniają się miejscami i dzięki temu dusza może opuścić ciało przez ciemączko, „wrota Siwy”. Jeśli na całunie rysowana jest także wyidealizowana figura zmarłego, sylaby umieszcza się w miejsce czakramów (Stuart-Fox 2010: 47-51). Do *kajang* dołączany jest bardzo długi pas białego materiału, zwany *lancingan*. Będą go trzymać członkowie rodziny w procesji odprowadzającej zmarłego na miejsce kremacji.

Po dwudziestu minutach podobizna zmarłego była gotowa i kapłan skropił zwłoki wodą z trzech różnych pojemników. Następnie owinięto ciało ostatnim, również białym całunem. Wcześniej jednak najstarsza córka położyła garść monet na pępku zmarłego, inni wciskali monety pomiędzy fałdy białego materiału. Na koniec zwłoki usztywniono

bambusowymi matami i ściśnięto je niebieskim nylonem. Kremacja odbyła się dwa dni później.

Oczyszczanie świętą wodą zmarłego ze zmas, pomimo publicznego charakteru, bywa jednak traktowane jako rytuał intymny. Rodzina często zakazuje fotografowania. Co innego podczas procesji i kremacji. W tym przypadku robienie zdjęć jest wręcz zalecane. Zwłoki umieszczane są we wspaniałej wieży, zwanej *wadah* lub *bade*. Ilość jej pięter, zawsze nieparzysta, zależy od rangi zmarłej osoby. Wieża kremacyjna, bajecznie kolorowa, stanowi zwykle powód do dumy i rodziny i wspólnoty. Wznoszona jest na kratownicy z bambusów. Po bokach miewa ławeczki dla muzyków gamelanu. Kratownicę z wieżą, marami, muzykami i pomocnikiem kapłana dźwigają w procesji młodzi mężczyźni z wioski. Rodzina symbolicznie „ciągnie” wieżę za długi *lancingan*. Na przedzie procesji dźwigany jest, także na bambusowej kratownicy, olbrzymi sarkofag w kształcie zwierzęcia – w przypadku mężczyzn jest to zwykle byk, w przypadku kobiet – krowa. Na sarkofagu zasiada syn zmarłego lub inny bliski krewny.

Procesja rozpoczyna się od umieszczenia w wieży kremacyjnej zwłok, obwiniętych kilkoma warstwami całunu. Pod koniec lipca 2009 byłem świadkiem ceremonii pogrzebowej we wsi Batubulan na południu Bali. Pierwsza część uroczystości odbywała się w domu zmarłego. Zebrali się tam liczni sąsiedzi. Głośna muzyka gamelanu roznosiła się po okolicy. Muzycy, w odświętnych strojach, grali na złożonych instrumentach. Kiedy stypa dobiegła końca mężczyźni wynieśli zwłoki z domu, a muzycy zmienili instrumenty na przenośne. Głośna muzyka pełni w obrzędzie rolę kluczową. Odstrasza złe moce, wzmacnia duszę zmarłego, reguluje rytm procesji, chroni też wspólnotę od zgubnych konsekwencji kontaktu z mocami pozaziemskimi (Bakan 2008).

Przed rozpoczęciem procesji należało umieścić ciało zmarłego w wieży, pełniące funkcję swoistego karawanu. To jednak okazało się problemem, bo bambusowe maty i całuny, którymi owinięto zwłoki, nie mieściły się w przygotowanym otworze. Pomocnicy kapłana przez kwadrans siłowali się z białymi marami, nie wykazując przy tym zbytniego szacunku ciała zmarłego. Wreszcie udało się wepchać nieboszczyka do wieży. Po jej bokach zasiedli muzycy gamelanu. Rodzina chwyciła *lancingan*, a syn zmarłego bramina dosiadł byka-sarkofagu. Procesja mogła ruszyć na miejsce kremacji. Gamelan zaczął głośno grać. Nagle rozpętał się chaos.

Dostojny nastrój uroczystości prysł w jednej chwili. Młodzi mężczyźni wzniesli do góry obie kratownice – z kremacyjną wieżą i sarkofagiem – i zaczęli biegać z nimi w różne strony, przechylając kratownice to w prawo, to w lewo. Wspaniale się przy tym bawili.

Wszystko to odbywało się na jednej z głównych dróg przelotowych Bali, łączącej południe wyspy z Ubud, stolicą kulturową. Na czas ceremonii ruch drogowy został zatrzymany. Przypadkowi świadkowie skakali do rowów, żeby uniknąć stratowania. Tymczasem mężczyźni z wieżą i bykiem szaleli po jezdni.

Pytani o przyczyny tych – zdawałoby się nieco „obłąkanych” – zachowań, Balińczycy podawali różne wyjaśnienia. Najbardziej intrygujące wydało mi się nawiązanie do realnej obecności na wyspie zła i demonów. Wedle większości moich informatorów, kręcenie i wywijanie wieżą ze zwłokami ma uchronić duszę zmarłego, unosząc się wciąż nad jego ciałem, od ataku złośliwych demonów i praktyków czarnej magii. Balińczycy wierzą, że złe energie i złe bóstwa mogą się poruszać tylko po liniach prostych. Nagła zmiana kierunku uniemożliwia wiążące złych energii czy demonowi „przyklejenie się” do duszy, co mogłoby utrudnić lub nawet uniemożliwić przyszłą reinkarnację.

Inni z kolei twierdzili, że chaotyczna procesja ma przede wszystkim skonfundować ducha zmarłego na tyle, żeby nie mógł on sam trafić do domu i ingerować w życie rodziny nieproszony. Trwanie duszy, jak świata, opiera się na wiecznym konflikcie dobra ze złem, a po śmierci – jak często w życiu – równowaga tych sił może nie być zachowana. Krewni chcą więc przejąć kontrolę nad wizytami swego przodka i ograniczać je do tradycyjnych świąt. Balińczycy godzą koncepcje ponownej reinkarnacji duszy z wiecznym trwaniem ducha przodka. Wierzą, że wcielenie dokonuje się w ramach rodziny. Każdy żywy człowiek jest inkarnacją jakiegoś antenata.

Tradycyjnie kremacji dokonuje się przed świątynią Durgi, bogini śmierci. Przy wejściu na obszar należący do sanktuarium w Batubulan roześmianych żałobników witała Rangda, przerażająca manifestacja bogini śmierci wykuta w kamieniu.

Po dotarciu na zewnętrzny dziedziniec świątyni w centrum umieszczono sarkofag, czyli czarnego byka. Pomocnicy kapłana ostrożnie odcięli górną część tułowia. Białe mary, wyjęte z wieży i pozbawione warstw ochronnych, umieszczone zostały we wnętrzu byka. Tam też tłoczący się w długiej kolejce żałobnicy wrzucili dary na drogę w zaświaty. Ofiary płynne były wylewane z glinianych naczyń, które następnie roztrzaskiwano u stóp byka. W trakcie tego obrzędu kapłan przez głośnik inkantował modły. Na koniec tułów byka został zamknięty. Do pracy przystąpili umorusani specjaliści od kremacji. Obłożyli byka drągami. Ze zniszczonego traka znieśli butle z gazem. Włączyli palnik i zapaloną końcówkę podali kapłanowi. Byk natychmiast zajął się ogniem. Wyglądało to nieco upiornie, bo zwierzę miało radosną morde.



Gdy tylko buchnęły płomienie, Balińczycy stracili jakiegokolwiek zainteresowanie bykiem. Kapłan przestał recytować modły i wszyscy natychmiast się rozeszli. Sarkofag ze zwłokami płonął przed świątynią śmierci samotnie i w upiornej ciszy. Wokół uwijali się tylko specjaliści od kremacji. Starali się ograniczyć zasięg płomieni i nie dopuścić do rozsypania się prochów zmarłego na zewnątrz katafalku.

Mieszkańcy wsi zajęli się tymczasem niszczeniem wspaniałej wieży kremacyjnej. Gęste zalesienie uniemożliwiało spalenie budowli. Została więc po prostu wrzucona do pobliskiego potoku. Wszyscy uczestnicy kremacji, także turyści, zostali zaproszeni do Batubulan za dwa tygodnie. Prochy zmarłego bramina miały być wówczas przeniesione w uroczystej procesji nad brzeg morza i rozsypane do wody. Ten rytuał kończył ceremonię pogrzebową i ostatecznie uwalniał duszę zmarłego od związków ze światem materialnym.

Mówiąc o kremacji Balińczycy nie akcentują redukcji ciała do prochów, ale używają takich terminów *ngentas*, „przekroczenie [śmierci]” i *lepas*, „wyzwolenie [z ziemskich związków]”. Ciało nie jest wcale najważniejsze w tym obrzędzie, może je z powodzeniem zastąpić kukła (Connor 1995: 539). Rytuały mają przede wszystkim uwolnić duszę od związków z ostatnią inkarnacją i umożliwić ponowną reinkarnację.

Podsumowując:

1. Śmierć na Bali postrzegana jest jako performans przemiany.
2. Ceremonia pogrzebowa jest inscenizowanym widowiskiem umacniającym tożsamość lokalnej wspólnoty.
3. Kremacja potwierdza kastową hierarchię społeczną.
4. Ciało jest człowiekowi zbędne do życia wiecznego.
5. Reinkarnacja to proces duchowy, związki ze światem materialnym mogą ten proces zakłócić lub nawet uniemożliwić.