

9



**Performatyka
wizualności.
Wayang kulit
na wyspie Bali**

Proponuję potraktować „wizualność” jako zbiór performansów. Żeby pełniej ukazać złożoność procesu produkowania i recepcji „wizualności”, a także związane z tym paradoksy, skupię uwagę na balijskiej odmianie rytualnego 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 θέατρον („miejsce do patrzenia”). Ale przede wszystkim *wayang kulit* jest obrzędem, na wyspie Bali uznawanym za wyjątkowo święty.

Dalang, główny wykonawca, bywa często konsekrowanym kapłanem¹, 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 biletowane, a więc pozornie dla turystów, może wywołać głęboką przemianę w lokalnej społeczności. Wielu współczesnych badaczy podkreśla „teatralność” balijskiej kultury² – każdego dnia organizowane są na wyspie różnorodne przedstawienia i barwne procesje. Żadna budowla na Bali nie jest jednak nazywana teatrem. Balijszczyki 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 indonezyjskim³. *Dalang*, także w swej funkcji egzorcysty 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 UNESCO⁴.

Wayang kulit

W starojawajskim języku *kiwi* 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 bawolej skóry. Na Bali sztuka ta praktykowana jest co najmniej od tysiąca lat. Dotarła tam być może z Indii za pośrednictwem Jawy wraz z religią hinduską⁵. Do dziś większość przedstawień czerpie inspirację 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 rodów⁶, w latach 70. uruchomiono jednak w Denpasarze, stolicy Bali, instytucję kształcącą artystów na zasadach przypominających europejskie szkoły teatralne⁷. Większą uwagę zaczęto wówczas przywiązywać do teorii. Lalkarz, oprócz opanowania skomplikowanych technik, musi wszak zgłębić obszerną tematykę religijno-filozoficzną konieczną do prawidłowego odprawienia wszystkich niezbędnych obrzędów.

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 gruntowna znajomość *Zasad lalkarstwa (Dewa pewayangan)*⁸. Tekst ten zawiera skrupulatne instrukcje dotyczące właściwego zachowania, w tym za-

lecenia związane z dietą, poza tym inkantacje i formuły modlitewne chroniące dalanga i jego lalki przed złymi siłami, receptury odtrutek przeciw truciznom, a przede wszystkim szczególnie licznych uroczystości, celebrowanych przez lalkarza w funkcji kapłana (*mangku*). Dalang powinien też studiować inne 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 *kiwi* 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 układają starożytne zdania na współczesną mowę balijską. A w zasadzie na dwie mowy. Cytując bohatera, błażni 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 kolejni, 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 nade wszystko samodzielny twórca, dojrzały i niezależny. Jak rapsod w antycznej Grecji, powinien umieć improwizować na żywo poezję najwyższych lotów, wplatając stare mity w konteksty i wydarzenia lokalne. Dalang to nade wszystko poeta, 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 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 nazywani są źli czarownicy, 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 wiedzy Calon Arang⁹. To imię wdowy, utożsamianej z jedenastowieczną jawańską 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 wnętrzości owijała sobie wokół szyi. Wszystko to ustało dopiero wówczas, gdy mędrzec Baradah pokonał Calon Arang w pojedynku na magiczne moce.

Egzorcystyczne przedstawienie *wayang kulit* wystawiane bywa zwykle na zewnętrznym dziedzińcu świątyni śmierci i odtwarza główne zreby legendy. W trakcie pokazu dalang, jak wcześniej mędrzec Baradah, wyzywa na pojedynek mocy wszystkich lejaków z okolic. Cienie na ekranie stają się wehikułami ich transformacji¹⁰. 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 trzystu¹¹ dalangów praktykujących dziś *wayang kulit* na Bali tylko nieliczni odprowadzają egzorcyzmy.

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 vibracje 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*, *kemong*) i cymbałami (*cengceng*)¹².

Muzyka podczas przedstawienia *wayang kulit* jest niezwykle bogata rytmicznie i melodycznie. Wirtuozi, zwrócenii do siebie twarzami, prawymi rękami wykonują *kotekan*, „części splecione”. Są to linie melodyczne, w których dźwięki grane są na przemian 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 jest podczas przedstawienia równie doskonała¹³. 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 (*gedog*). 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 ze skóry bawołu wodnego lub krowy. 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 są w dodatkowe pręty, umożliwiające poruszanie dolną częścią 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, stanowiącą podstawę ekranu. Dzięki temu dalang może operować kilkoma lalkami naraz.

Lalki mają status sakralny. Co dwieście dziesięć dni – tyle trwa rok balijski – 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”¹⁴. 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 właściwej, 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”)¹⁵.

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. Błazni 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. Tualen został uformowany z brudu na ciele Boga Najwyższego (Sanghyang Tunggal), jest krynicą mądrości, ma trzecie oko. Bystry Merdah, z ogromnym, cebulowatym nosem, ciągle się gapi 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. Sangut to kręta i manipulator. Ma wielki brzuch i równie wielkie jabłko Adama, a niekiedy też zęza. 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 przedstawienia¹⁶.

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 Siwą, sygnalizuje czystość i opanowanie. Żółty uzupełnia biały o współczucie. Zielony, kolor boga Wisznu, symbolizuje płodność i stałość, a zapowiada pomyślność. Niebieski to odwaga i inteligencja. Czerwony, kolor boga stwórcy, Brahmany, sprowadza konflikt, a symbolizuje odwagę i brak kontroli¹⁷.

Wszystkie te kolory są jednak przed publicznością zakryte ekranem. Dlaczego wytwórcy lalek trudzą się malowaniem przedmiotów, których główna rola wyczerpuje się w rzucaniu czarno-białego 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. Zwykle też to on sam je wykonuje. 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, udzielając 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. Balijszczyk, 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, skacze¹⁸. Dmuchałą 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 uwerturę (*gending pamungkah*)¹⁹.

Dalang najpierw wyjmuje ze skrzyni olbrzymie lalki Strażników, Pamurtian. Reprezentują wściekłe i dzikie manifestacje bogów²⁰. 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 lalkę 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 wiedzieć, 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 się opróżnia. 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

Balijscy żyją na co dzień w przestrzeni performatywnej. Ich orientacja w świecie jest związana z topografią Bali. Środek wyspy zajmują góry, postrzegane jako święte. Wody, otaczające ląd ze wszystkich stron, są niebezpieczne, to strefa demonów. Jeszcze do niedawna plaże były używane jako cmentarze. Dziś stawia się tam hotele dla turystów. Nadmorskie miasto Sanur wciąż słynie jako centrum czarnej magii. Balijscy rozróżniają dwa główne kierunki: *kaja*, „w górę” czyli „ku górom”, i *kelod*, „w dół” czyli „ku morzu”. Kierunki *kaja* i *kelod* nie są jednak stałe, zmieniają się zależnie od miejsca na wyspie. Na południu kierunek *kaja* będzie oznaczał północ, na północy – południe, na wschodzie – zachód, a na zachodzie – wschód. Podobnie względny jest *kelod*. Oba terminy stosowane są też do opisu człowieka: głowa jest po stronie *kaja*, brudne stopy – *kelod*. Kierunek *kaja*, „w górę” postrzegany jest jako ważniejszy i geograficznie, i społecznie. Każdy Balijszy stara się sypiać z głową ku górom. Po stronie *kaja* stawia się na podwórzu domu świątynię przodków. Kuchnia i łazienka znajduje się po stronie przeciwnej, *kelod*. Wedle osi *kaja-kelod* organizowane są świątynie i wsie. Najbardziej sakralna, wewnętrzna część świątyni z sanktuarium, wznoszona jest wyżej, *kaja*, niż oddzielony bramą dziedziniec. 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 trzeci²¹. 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.

Przestrzeń produkowana podczas spektaklu *wayang kulit* również 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, której urodzą się bliźniaki lub czworo dzieci tej samej płci pod rząd. W największym niebezpieczeństwie jest jednak dziecko urodzone w dzień czczenia lalek (*tumpək 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.

Balijczycy używają skomplikowanych systemów kalendarza słonecznego i księżycowego do wyznaczania dni pomyślnych i niepomyślnych. Kapłani co miesiąc ogłaszają prognozy. Na przykład trzynasty lipca 2009 roku był najlepszym dniem na rozpoczęcie nowego biznesu, kastrowanie zwierząt i kopanie studni. Podstawową miarą czasu (*tika*) mieszkańców wyspy jest rok balijski. Ma dwieście dziesięć dni i składa się z trzydziestu tygodni. Każdy ma inną nazwę. Przez taki rok nowonarodzone dziecko jest uznawane za wcielenie boga i nie powinno w ogóle dotykać ziemi. Oprócz tygodni siedmiodniowych na Bali funkcjonuje dziewięć innych rodzajów tygodni, trwających od jednego do dziesięciu dni. Trzydniowy tydzień służy do wyznaczania dni targowych. Ośmiodniowy – do określania reinkarnacji noworodka. Narodziny dnia siódmego, zwanego Kala, wskazują na reinkarnację wcześniej zmarłego dziecka²². Skomplikowane obliczenia poprzedzają często ustalanie właściwej daty święta, szczególnie jeśli ma to być ceremonia obchodzona rzadko.

Tysiące świątyń na Bali funkcjonuje wedle własnych rytmów świątecznych. Wiele uroczystości uświetniana 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 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. Nadeptnięcie 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. Zwykły 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 świątyń. Takie przedstawienie nazywane jest *wayang lemah*, „teatr cienia za dnia”, odgrywane jest bowiem w świetle dziennym, bez użycia ekranu czy 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 są Brahma i Wisznu.

Przedstawienie adresowane do ludzi, odbywające się 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 z tyłu. 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: Brahme, 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 związane. Jeden umożliwia i legitymizuje drugi. Kosmos balijski trwa dzięki równowadze sił przeciwnych. Zło niezbędne jest do istnienia dobra. 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. Obwieszeni klejnotami i odświętnie uczesani, z kerisami, 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 keris, to przynajmniej dzidę. Proceja w milczeniu zbliżała się do pierwszej linii holenderskiej piechoty. Siedemdziesiąt kroków przed żołnierzami radza wzniósł święty keris 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 radzy²³. 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 zboczach świętego wulkanu Gunung Agung, ze szczytu góry trysnęła lava, 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 ludzi²⁴. 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 migocącą, czarno-białą 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 czarno-białe 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 wyimprowizować 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 używa 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 widzi 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 wydarzeniowość 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 zredukowana do widzialności.

1. Angela Hobart *Dancing Shadows of Bali. Theatre and Myth*, Kegan Paul International, London 1987, s. 13.
2. Por. Clifford Geertz, *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton University Press 1980; Graeme MacRae, *Negara Ubud. The Theatre-State in Twenty First Century Bali*, „History and Anthropology” 16.4, 2005, s. 1–21; Graeme MacRae, I Nyoman Darma Putra, *A New Theatre-State in Bali? Aristocracies, the Media and Cultural Revival in the 2005 Local Elections*, „Asian Studies Review” 31, 2007, s. 171–189.
3. 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).
4. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php>.
5. Przegląd współczesnych koncepcji na temat genezy indonezyjskiego teatru cieni w: Fan Pen Chen, *Shadow Theatres in the World*, „Asian Folklore Studies” 62.1, 2003, s. 32–35 (25–64).
6. Do dziś na Bali praktykuje się tradycyjne nauczanie w takich wsiach jak Mas, Sukawati, Buduk, Tunjuk i Pacung.
Por. I Nyoman Sedana, Kathy Foley, *The Education of a Balinese Dalang*, „Asian Theatre Journal” 10.1, 1993, s. 82 (81–100).
7. W latach 1973–1974 Indonezyjskie Konserwatorium Sztuk Performatywnych (Konservatori Karawitan Indonesia: KOKAR), ufundowane dziesięć lat wcześniej, zamienione zostało na Indonezyjską Szkołę Wyższą Sztuk Performatywnych (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia: SMKI) i do programu nauczania po raz pierwszy wprowadzono *pedalangan*, wiedzę o balijskich sztukach performatywnych. Na Jawie, w miastach Surakarta i Yogyakarta, szkoły lalkarzy istniały już w latach 1920. Por. Victoria M. Clara van Groenendael, *The Dalang Behind the Wayang*, Foris Publications, Dordrecht 1985, s. 30.
8. Christiaan Hooykaas opublikował przed laty angielskie przekłady fragmentów *Dewa pewayangan* w książce *Kāma and Kāla. Materials for the Study of Shadow Theatre in Bali* (Verhandelungen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 79), North-Holland Publishing Co., Amsterdam, London 1973. Balijski tekst nie doczekał się jednak wciąż rzetelnego opracowania naukowego.
9. Najstarszą wersję legendy wraz z holenderskim tłumaczeniem opublikował R.M.Ng. Poebatjaraka w artykule *De Calon Arang* („Bijdragen

- tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch Indie" 82, 1926, s. 110–180).
- 10 Angela Hobart, *Healing Performances of Bali. Between Darkness and Light*, Bergham Books, New York, Oxford 2003, s. 112–120.
 - 11 James R. Brandon (red.), *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press 1993, s. 140.
 - 12 Michael Tenzer, *Balinese Music*, Periplus, Singapore 1998, s. 84–86.
 - 13 Por. Tilman Seebass, *Co-ordination Between Music and Language in Balinese Shadow-play, with Emphasis on 'wayang kulit'*, [w:] Bernard Arps (red.), *Performance in Java and Bali. Studies on Narrative, Theatre, Music, and Dance*, School of Oriental and African Studies, University of London 1993, s. 162–173.
 - 14 Leon Rubin, I Nyoman Sedana, *Performance in Bali*, Routledge, London 2007, s. 30. Por. Angela Hobart, *The Kakayonan. Cosmic Tree or World Mountain*, „Indonesia Circle” 30, 1983, s. 13–16.
 - 15 Garrett Kam, *Perceptions of Paradise. Images of Bali in the Arts*, Yayasan Dharma Seni Museum Neka, Ubud, Indonesia 1993, s. 168.
 - 16 Fredrik Eugene deBoer, *Functions of the Comic Attendants (Panasar) in a Balinese Shadowplay*, [w:] Dina Sherzer, Joel Sherzer (red.), *Humor and Comedy in Puppetry. Celebration in Popular Culture*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1987, s. 79–105.
 - 17 I Waya Dibia, Rucina Ballinger, *Balinese Dance, Drama and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*, Periplus, Singapore 2004, s. 46–47.
 - 18 Procedurę tę zapoczątkowali podobno żołnierze idący na wojnę. Por. Fredrik Eugene deBoer, I Nyoman Rajeg, *The Dimba and Dimbi of I Nyoman Rajeg. A Balinese Shadow Play*, „Asian Theatre Journal” 4.1, 1987, s. 80 (76–107)
 - 19 Każdy region Bali wykształcił własne warianty takiej uwertury. Por. Colin McPhee, *Music in Bali. A Study of Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, Yale University Press, New Haven 1988, s. 204–225.
 - 20 Christiaan Hooykaas, *Pamurtian in Balinese Art*, „Indonesia” 12, 1971, s. 1–20.
 - 21 Fred B. Eiseman Jr., *Bali. Sekala and Niskala, t. 1: Essays on Religion, Ritual, and Art*, Periplus, Singapore 1990, s. 2–10. Por. I Made Bandem, Fredrik Eugene deBoer, *Kaja and Kelod. Balinese Dance in Transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur 1981.
 - 22 J. Stephen Lansing, *The Balinese (Case Studies in Cultural Anthropology)*, Wadsworth / Thomson Learning, Belmont, California 1995, s. 28–31.
 - 23 H.M. van Weede, *Indische Reisherinneringen (Met 207afbeeldingen meest naar photo's van den schrijver)*, H.D. Tjeenk Wullink&Zoon, Haarlem 1908, s. 462–477.
 - 24 Por. Geoffrey Robinson, *The Dark Side of Paradise. Political Violence in Bali*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1995; John Roosa, *Pretext for Mass Murder. The September 30th Movement and Suharto's Coup D'Etat in Indonesia*, University of Wisconsin Press, Madison 2006; John Emigh, *Culture, Killings, and Criticism in the Years of Living Dangerously. Bali and Baliology*, [w:] Tracy C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press 2008, s. 60–75.

Mirosław Kocur

Performing Visuality Wayang Kulit in Bali

I propose to study visuality as a rhizome of different performances. To better explain the complexities of the emergence of visuality I will focus on a case study, the Balinese shadow puppet theatre wayang kulit. I argue against reducing the visuality to the visible.