

### MURWAKALA – RYTUALNY WAYANG

Spośród wszystkich form teatralnych obecnych na Jawie najpopularniejszy jest tradycyjny teatr cieni, *wayang kulit*, który trwa nieprzerwanie od ponad tysiąca lat i uważany jest za jedną z najdłużej istniejących na świecie tradycji opowiadania. *Wayang* jest rytuałem-performansem, posiadającym trzy niedające się od siebie oddzielić wymiary: polityczny, społeczny i rozrywkowy. Termin *wayang kulit* powstał z połączenia dwóch jawajskich słów: *wayang* w języku starojawajskim oznacza „przodek” lub „cień”. Wyraz pochodny *hyang* używany jest na określenie bogów, zaś słowo *eyang* – przodków. W wierzeniach animistycznych częste było zrównywanie przodków i bogów.<sup>1</sup> Słowo *kulit* oznacza skórę i odnosi się do materiału, z jakiego wykonywane są lalki.

Całonocne spektakle niezmiennie przyciągają uwagę widzów, stając się okazją do spotkań i dyskusji, ucząc, bawiąc i prowokując. Podczas przedstawienia główną rolę odgrywa *dalang* – jest on nie tylko prowadzącym narrację, animującym i używającym głosu wszystkim lalkom w czasie spektaklu lalkarzem, ale także dramaturgiem dobierającym repertuar w zależności od okazji, dyrygentem dającym znaki towarzyszącemu mu *gamelanowi*<sup>2</sup> i jednocześnie wykonującym pieśni *suluk*<sup>3</sup>, reżyserem czy może raczej kuratorem, dbającym o kształt całego wieczoru, filozofem, przewodnikiem oraz nauczycielem. Siedząc ze skrzyżowanymi nogami, w oparach goździkowych papierosów, przez siedem lub osiem nocnych godzin, *dalang* sprawuje niepodzielną kontrolę nad całym spektaklem. Ma do dyspozycji dziesiątki lalek, spośród których wybiera te, które pojawią się na

---

<sup>1</sup> D. Irvine, *Leather Gods & Wooden Heroes*, Singapore 1996, s. 129.

<sup>2</sup> *Gamelan* – tradycyjny zespół instrumentów jawajskich, które mogą być strojone w pięciostopniowej skali *slendro* lub siedmiostopniowej skali *pelog*. W skład gamelanu wchodzi metalofony (ciche: *gender*, *slenthem*; głośne: *demung*, *saron*, *peking*), gongi (*kempul*, *bonang*, *kenong*), bębny (*kendhang*), ksylofony (*gambang*), instrumenty strunowe (*rebab* i *celempung*) i dęte (*suling*).

<sup>3</sup> *Suluk* – pieśń śpiewana przez *dalanga* na początku oraz w szczególnych momentach przedstawienia *wayangu*.



Batara Kala (po lewej). Wayang Ringkes Kontemporer, lakon „Hamemayu Budaya, Hamemetri Nagri, Hambangun Banasa”, *dalang* Ki Catur „Benyek” Kuncoro, Yogyakarta 2 IX 2014.

Fot. Marianna Lis

ekranie oraz setki historii, pochodzących najczęściej z tradycyjnego kanonu opartego przede wszystkim na *Mahabharacie* i *Ramajanie*.<sup>4</sup>

Najprawdopodobniej najstarszy zachowany jawański przekaz na temat *wayangu* pochodzi z wrytej na miedzianych płytach inskrypcji Jaha, datowanej na 840 rok, w której na określenie teatru cieni użyto słowa *ringgit* (znanego również z późniejszych przekazów). Niecałe sto lat później, w datowanej na rok 907 i wykutej w kamieniu inskrypcji z okresu panowania króla Balitunga, pojawia się termin *mewayang*, który można przetłumaczyć jako „wykonywać wayang”. Dzięki kolejnym przekazom zawartym m.in. w pochodzącym z XI w. *kakawinie*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Tradycyjny repertuar *wayangu* określany jest najczęściej jako *wayang purwa*. *Purwa* w języku jawańskim znaczy „starożytny”, ale może być również wywiedziony z sanskryckiego słowa *parwa* oznaczającego rozdział, na jakie podzielone są wielkie eposy. Termin *wayang purwa* używany jest na określenie czterech cykli tradycyjnego dramatu jawańskiego: *Jawa Dewa*, *Arjuna Sasrabahu*, *Ramajana* i *Mahabharata*.

<sup>5</sup> *Kakawin* — poemat narracyjny napisany w języku starojawańskim (*kawi*), powstający na dworach Jawy Środkowej i Wschodniej oraz na Bali między IX a XVI w.

*Arjunawiwāha* autorstwa Mpu Kaṅwy<sup>6</sup> czy datowanym na połowę XV w. *kakawinie Wr̥tasañcaya*, którego autorem jest Mpu Tanakung, wiemy, że już ponad pięćset lat temu teatr ten posługiwał się lalkami wycinanymi ze skóry i animowanymi na tle ekranu przez kogoś (jedną lub więcej osób), kto przy akompaniamentcie *gamelanu*, naśladowując mowę ludzką, w obecności widzów ożywiał je, co pozostało niezmiennione do dzisiaj.

*Wayang* ulegał przez stulecia dalszym przemianom, a na jego kształt duży wpływ miały dominujące na Jawie religie: najpierw animizm i szamanizm, które zostały około II w. wyparte przez przybyły z Indii hinduizm i buddyzm, a później islam, który dotarł na Jawę w XVI w. i stał się katalizatorem zmian politycznych i kulturowych. Nowa religia przybyła w te rejony prawdopodobnie w formie sufickiej<sup>7</sup>, której mistycyzm był łatwy do zaakceptowania i zaadoptowania przez Jawajczyków. Kolejni, wyznający islam, władcy Jawy, tacy jak panujący w XVII w. sułtan Agung, aktywnie propagowali utrzymanie hinduistyczno-buddyjskich wierzeń poprzednich pokoleń. Wiejscy nauczyciele, będący często równocześnie islamskimi mistykami, dążyli w swoich naukach do integracji teologii islamskiej, prawa i tradycji z lokalnymi wierzeniami. Dali oni impuls do synkretycznego połączenia obu koncepcji teologicznych, w tym teorii wszechświata, boskiego losu, posłuszeństwa woli bożej i życia pozagrobowego.<sup>8</sup> Świadectwem jawajskiego synkretyzmu jest *kejawen* – charakterystyczny dla Jawy zespół praktyk, wierzeń i tradycji, który nie jest wyznaniem w ścisłym rozumieniu tego terminu, lecz raczej zbiorem wartości etycznych i duchowych wywodzących się z jawajskiej tradycji, pozostającej przez stulecia pod wpływem animizmu, szamanizmu, hinduizmu, buddyzmu, islamu i przywiezionego przez europejskich misjonarzy chrześcijaństwa.

Wpływ *kejawen* widoczny jest nie tylko w historii *wayangu*, ale również w sposobie odczytywania i interpretowania elementów, z których składa się spektakl. Zgodnie z filozofią jawańską historie pokazywane przez lalki podczas przedstawienia reprezentują życie człowieka. Spektakl *wayang kulit* tradycyjnie zaczyna się o dziewiątej wieczorem i trwa bez przerwy do świtu, do czwartej rano. Podzielony jest na trzy główne części nazywane *pathet*, te zaś dzielą się na sceny. Pierwsza część, *pathet nem*, trwa do północy i w warstwie symbolicznej oznacza okres młodości i odkrywania świata. Druga, *pathet sanga*, to przejście do okresu dojrzałości, zaś trzecia, *pathet manyura* – dojrzałość i mądra starość. Struktura spektaklu *wayang kulit* jest ściśle ustalona i nie podlega większym zmianom, tak że każde przedstawienie, niezależnie od *lakonu* – pokazywanej historii, powinno składać się z określonych scen.

<sup>6</sup> Nie są znane inne prace autorstwa Mpu Kaṅwy. Jego imię pochodzi z sanskrytu i jest nawiązaniem do grupy siedmiu (*saptarsi*) wedyjskich mędrców i wieszczów (*ṛishi*, sanskryt *ṛṣi*).

<sup>7</sup> Sufizm określa się jako wewnętrzny odłam mistycznego islamu, próbę osiągnięcia jedności z boskim Absolutem. Początki ruchu sufich datuje się na VII w., okres panowania dynastii Umajjadów.

<sup>8</sup> D. Irvine, op. cit., s. 9.

Również przestrzeń, w jakiej rozgrywa się spektakl, ma swoje symboliczne znaczenie. Zdecydowana większość przedstawień grana jest w *pendopo*<sup>9</sup>, na środku którego ustawiany jest wykonany z białego płótna ekran (*kelir*) symbolizujący wszechświat (*jagat raya*), w którym ludzie żyją jednocześnie jako jednostki i członkowie społeczeństwa.<sup>10</sup> Kolor płótna symbolizuje początek wszystkiego – powietrze. Biały ekran przed rozpoczęciem spektaklu jest pusty, niezamieszkały. Z czasem, wraz z opowieścią, ekran wypełnia się, tak jak wypełnił się wszechświat, kiedy bóg stworzył ludzi, zwierzęta, rośliny i inne istoty.

Czarne obramowania na górze i na dole ekranu (*palangitan* i *palemahan*) obrazują kraniec wszechświata, niebo i ziemię. Siłę grawitacji i porządku ziemskiego dodatkowo symbolizują układane wzdłuż dolnej krawędzi ekranu dwa pnie bananowca (*debog*). Nad ekranem znajduje się lampa (*blencong*), symbolizująca nie tylko życiodajne promienie słoneczne, bez których wszechświat pozostawałby w ciemności<sup>11</sup>, ale również wyznaczająca pionową oś symetrii porządkującą kompozycję, jakie później pojawią się na ekranie. W tradycyjnym spektaklu *wayang kulit* po lewej stronie ekranu i *dalanga* umieszczone są, skierowane w lewą stronę, postaci negatywne (*simpingan kiwo*). Po prawej stronie ekranu i *dalanga*, zwrócone w prawą stronę są postaci pozytywne (*simpingan tengen*). Taka kompozycja lalek pokazuje walkę między dobrem a złem, która rozgrywa się w każdym człowieku w każdej chwili jego życia. Tylko spokojny człowiek o dobrym sercu może znaleźć właściwą drogę.<sup>12</sup>

*Ruwatan*, choć wykorzystuje lalki teatru cieni animowane przez *dalanga*, nie jest typowym spektaklem *wayang kulit*. „Przedstawienia *ngruwat*<sup>13</sup> nigdy nie są wykonywane dla rozrywki czy w celach edukacyjnych, ale jedynie dla przywołania Mocy”<sup>14</sup>, która służy do oczyszczenia pojedynczych osób lub całych społeczności. Zgodnie z tradycją rytuał *ruwatan*, w trakcie którego *dalang* przedstawia *lakon Murwakala*, ma zapewnić przychylność boga destrukcji i czasu – Bataara Kala oraz przywrócić harmonię wszechświata zaburzoną przez naruszenie norm życia społecznego, nieszczęśliwy wypadek lub złamanie reguł wyznaczonych przez bogów. Jednocześnie *Murwakala*, będąca opowieścią o narodzinach boga Kali, jest również mitem o narodzinach *wayangu*. Dzięki ukazaniu w drugiej części *lakonu* przedstawienia *wayangu* i pojawieniu się na ekranie drugiego *dalanga* – *Kandhabuwany*, będącego wcieleniem boga Wisnu, świat iluzji i rzeczywistość

<sup>9</sup> *Pendopo* to tradycyjny jawajski otwarty pawilon.

<sup>10</sup> R. M. Moerdowo, *Wayang: Its Significance in Indonesian Society*, Jakarta 1982, s. 59.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Słowo *ruwatan* i czasownik *ngruwat* wywodzą się z jawajskiego słowa *luwar* i znaczą „być wolnym od”, „być wyzwolonym”.

<sup>14</sup> “Ngruwat performances are never held for entertainment or instruction, but solely to evoke Power”. (Przekł. – o ile nie zaznaczono inaczej – M. L.) B. Anderson, *The Last Picture Show: Wayang Beber*, [w:] *Proceedings of the Conference on Modern Indonesian Literature*, ed. J. Taylor, Madison 1974, s. 46.

przeglądają się w sobie jak w zwierciadle. Przeplatanie się tych dwóch światów decyduje o rytualnej sile spektaklu – *dalang* dzięki obecności mitycznego *dalan-ga* Kandhabuwany buduje swoją moc, która pozwoli mu na ceremonialne oczyszczenie zgromadzonych widzów. Rytuał wykorzystuje i wzmacnia efekt teatralny opowiadanej historii.

Tekst *Murwakali* jest częścią drugiego tomu wydanego w 1814 zbioru jawajskich legend i podań zatytułowanego *Serat Centhini*. Został zapisany, podobnie jak teksty innych *lakonów*, z inicjatywy holenderskich naukowców, którzy za autentyczne uważali jedynie źródła pisane, umniejszając tym samym wartość tradycji oralnej. Poprzez definiowanie i zapisywanie tradycyjnych opowieści *wayangu* kolonizatorzy w znaczący sposób wpłynęli nie tylko na ich kształt, ale również na sposób, w jaki jawajscy autorzy i wykonawcy postrzegali wykorzystywane do tej pory w *wayangu lakony*.<sup>15</sup> Wiedza na temat sposobu wykonywania spektakli *ruwatan* oraz końcowy magiczny tekst *serat pangruwatan* tradycyjnie przekazywane były przez *dalanga* swojemu uczniowi na zakończenie jego treningu, jako swoiste potwierdzenie gotowości do samodzielnego występowania. Przywilej wykonywania rytualnych spektakli zarezerwowany był jednak dla *dalangów* – mistrzów, obdarzonych mądrością i niezwykłymi umiejętnościami magicznymi, którzy do końca życia zachowywali tytuł *dalang ruwatan*. Uczniowie mogli przejąć ich obowiązki dopiero po ich śmierci.<sup>16</sup> Rozpowszechnienie wiedzy na temat *lakonu* poprzez włączenie go do zbioru *Serat Centhini* oraz dokładne opisanie przebiegu spektaklu w instrukcjach dla *dalangów* przygotowywanych w XIX w. przez *kraton*<sup>17</sup> w Surakarcie spowodowało, że *Murwakala* przestała być częścią dziedzictwa dostępnego jedynie dla wielopokoleniowych rodów *dalangów*, w których wiedza o magicznych formułach używanych w *ruwatanie* przekazywana była od stuleci. Zapisanie *lakonu Murwakala* i ustalenie jego uproszczonej struktury spowodowało, że zaczął być traktowany jako osobne zjawisko, odrębne od cechujących się dużo bardziej złożoną i wyrafinowaną konstrukcją innych opowieści *wayangu*. Obecnie coraz częściej spotyka się również spektakle *ruwatan*, które ograniczone są jedynie do ostatniej sceny z oryginalnej opowieści, w trakcie której *dalang* odczytuje magiczne formuły. Scena ta odgrywana jest na zakończenie zwykłego spektaklu *wayang kulit*.<sup>18</sup>

*Murwakala* jest opowieścią o pochodzeniu boga Batara Kala, szóstego syna Batara Guru (ind. Siwa, pol. Siwa), władcy *kahyangan*, królestwa bogów. *Lakon* opisujący Kalę został spisany w oparciu o kilka mitów i legend, które podkreślają, że symbolizuje on nieoczekiwane niebezpieczeństwo. Według części z nich Kala

<sup>15</sup> L. J. Sears, *Shadows of Empire. Colonial Discourse and Javanese Tales*, Durham, London 1996, s. 76.

<sup>16</sup> V. M. Clara van Groenendael, *The Dalang behind the Wayang: The role of the Surakarta and the Yogyakarta Dalang in Indonesian-Javanese Society*, Dordrecht 1985, s. 29.

<sup>17</sup> *Kraton* – pałac sułtański.

<sup>18</sup> J. Mrázek, *Phenomenology of a Puppet Theatre*, Leiden 2005, s. 350.



Rozpoczęcie spektaklu. *Lakon* „Dewi Kunthi”, *dalang* Ki Haryo Sumantri i Ki Harmoko Susilowardoyo. Yogyakarta 21 XII 2012. Fot. Marianna Lis

narodził się ze spermy Batara Guru, która wpadła do morza, według innych był owocem gwałtu małżeńskiego (został zrodzony z *kama salah*, złej spermy). Jego nienaturalne poczęcie odbiło się w przerażającym wyglądzie – Kala jako jedyny z synów Batara Guru urodził się pod postacią *raksasy*, ogra. Jego gwałtowność i nieposkromiony apetyt spowodowały, że Kala został uznany za boga destrukcji. Jednocześnie, zgodnie z sanskryckim znaczeniem jego imienia, Batara Kala uważany jest również za boga czasu.<sup>19</sup>

Tradycyjnie spektakl *wayangu* otwiera uwertura *talū*, po której następuje scena nazywana *jejer*, dziejąca się w pałacu królewskim podczas uroczystej audyencji. W *Murwakali*<sup>20</sup> scena ta rozgrywa się w Bale Marcukunda, pałacu Batara Guru i jego żony Batari Umy, znajdującym się w królestwie bogów. Audyencję przery-

<sup>19</sup> Batara Kala – bóg czasu, według wierzeń Jawajczyków jest wrogiem Batara Surya, boga Słońca i Batara Candry, boga Księżycy. Czasem jego apetyt jest tak nienasycony, a gniew tak niepoohamowany, że Batara Kala próbuje połknąć któregoś z bogów, powodując tym samym zaćmienie Słońca lub Księżycy. By powstrzymać zaćmienie, Jawajczycy składają Kali ofiary i odprawiają rytuały przy akompaniamencie *lesungu* (podłużnego koryta niegdyś używanego do luskania ryżu) lub innych instrumentów perkusyjnych.

<sup>20</sup> Opis *lakonu* na podstawie J. Susilo, *Religious Performance in Java*, „Puppetry International” 2015 z. 38, s. 12–15; rozszerzona wersja artykułu: [unima-usa.org/pi-38-selection-6](http://unima-usa.org/pi-38-selection-6).

wa przybycie królewskiego syna, Batara Kali, władcy królestwa Nusabarongan, którego słowa rozpoczynają kolejną scenę, *babak unjal*. Opowiada w niej o swoim życiu na ziemi, skarżąc się przy tym, że wolno mu jeść jedynie przyprawiające go o niestrawność kamienie. Jego niepohamowany apetyt spowodował, że pewnego dnia, gdy przechodził nieopodal zajmujących się zbiorom *nderes*<sup>21</sup> mężczyzn, z których jeden spadł na znajdujące się u stóp palmy kamienie, Batara Kala pożałował razem z głazami, nie zauważając pomyłki. Po raz pierwszy jednak nie rozchorował się po zjedzeniu posiłku, a smak ludzkiego mięsa okazał się tak dobry, że postanowił wybrać się na dwór swojego ojca i zwrócić się do niego z prośbą o zgodę na pożeranie ludzi. Batara Guru, choć świadom zagrożeń i zniszczeń, jakie może spowodować żarłoczność i gwałtowność jego syna, postanawia wydać swoją zgodę. Batara Kala będzie mógł odtąd żywić się mięsem ludzkim, ale musi zobowiązać się do przestrzegania kilku warunków. Nie wolno mu bowiem będzie wybierać swoich ofiar w dowolny sposób – będzie mógł zjeść tylko tych ludzi, którzy staną na jego drodze w momencie, kiedy Słońce znajdzie się zenicie lub są *wong*<sup>22</sup> *sukerta*, ludźmi przeklętymi przez bogów. Przed pożarciem ciała Batara Kala musi ich zranić lub zabić przy użyciu specjalnej broni, *bedama*. Dzięki specjalnej zgodzie matki Batari Umi, jej syn będzie mógł również zjadać dzieci, które przyszły na świat podczas spektaklu *wayangu*. Może je uratować tylko *dalang*, który tuż po urodzeniu wzięby je na ręce, zapewniając tym samym ochronę i nadanie statusu przyjaciela Batara Kali. Po otrzymaniu ojcowskiej zgody Batara Kala opuszcza pałac królewski, a Batara Guru wysłała posłańca o imieniu Batara Narada z misją dostarczenia najnowszych wiadomości bogom Batara Wisnu (pol. Wisznu) i Batara Brahma. Scena kończy się odjazdem pary królewskiej, która dosiadając byka Nandini kieruje się w stronę Ziemi, podążając za swoim synem.

Kolejna odsłona, *paséban jaba*, zgodnie z tradycją *wayangu* rozgrywa się już poza pałacem królewskim i otwiera cykl scen pokazujących narady przywódców wojskowych, przygotowywanie i przegląd wojsk (*kapalan*) oraz wymarsz sił (*prampogan*) przygotowujących się do walki z wrogiem królestwa. Akcja spektaklu przenosi się następnie w scenie nazywanej *sabranagan* do zagranicznego królestwa lub kraju, w którym żyją wrogowie postaci przedstawionych wcześniej. Właściwą scenę poprzedza krótkie wprowadzenie bohaterów, analogiczne do tego z początku spektaklu. W *Murwakali* Batara Guru przed swoim odjazdem nie dokonuje przeglądu wojsk przed mającą nastąpić w dalszej części spektaklu konfrontacją, akcja zaś przenosi się szybko w ślad za Batara Kalą do jego domu, w którym spotyka się z żoną, Dewi Durgą. Po krótkiej wymianie zdań, w czasie której widzowie jeszcze raz dowiadują się o zgodzie wydanej przez Batara Guru i warunkach, jakich musi przestrzegać Batara Kala, oboje udają się na poszukiwanie pożywienia.

<sup>21</sup> *Nderes* to rodzaj niesfermentowanego soku palmowego.

<sup>22</sup> *Wong* w języku jawańskim oznacza człowieka.

*Murwakala* uważana jest również za mit o narodzinach *wayangu*. Historia Batara Kali zaczyna się przeplatać z historią początków teatru cieni w kolejnej scenie, dla której nie ma odpowiednika w tradycyjnych spektaklach. Akcja przenosi się do siedziby bogów Wisnu i Brahmy, do których przybywa wysłany przez Batara Guru posłaniec – Batara Narada. Bogowie, dowiedziawszy się o zgodzie wydanej przez Batara Guru postanawiają bez chwili zwłoki wyruszyć na pomoc ludziom, znajdującym się w niezwykle niebezpieczeństwie. Narada przemienia się w mężczyznę o imieniu Kalunglungan i zostaje muzykiem grającym na bębnie *kendhang*.<sup>23</sup> Batara Wisnu przyjmuje tytuł i imię *dalang* Kandhabuwana, zaś Batara Brahma przemienia się w Surani, muzyka grającego na *genderze*.<sup>24</sup> Wisnu przygotowuje również lalki, wykonane z liści chlebowca oraz pierwsze instrumenty *gamelanu*, wykonane z ziemi.

Co ciekawe, alternatywną historię mitycznych początków *wayangu* przedstawia powstały w schyłkowym okresie Majapahit<sup>25</sup> utwór *Tantu Pagelaran*. W rozdziale szóstym znajduje się epizod przedstawiający historię Batara Guru. Po tym jak jego żona Uma wyklęła ich wspólnego syna Kumare, który ją obraził i, by go ukarać, wysłała jego krew i szpik kostny, rozwścieczony Batara Guru rzucił na nią kłatwę, po której przemieniła się w Durgę. On sam, po pogrzebaniu syna, przepelniony gniewem przeklął samego siebie i przeistoczył się w *raksasę* o trzech oczach i czterech ramionach. Od tej pory przybrał imię Kāla-Rudra. Zarówno bogowie jak i ludzie byli przerażeni jego czynami – zaczął on pożerać wszystko, co spotkał na swojej drodze. Içwara, bóg Wschodu, Brahma i Wisnu postanowili powstrzymać ogarniętego szaleństwem Kāla-Rudrę przed całkowitym zniszczeniem świata. Zstąpili na ziemię i chcąc pokazać prawdziwą historię Batara Guru i jego żony, odegrali spektakl *wayangu*. Zbudowali *panggung* (scenę), na której ustawili *kělir* (ekran), a ich lalki wycięte ze skóry animował Içwara, który został *udipanem*, *dalangiem*. Brahma i Wisnu służyli mu ochroną podczas wędrówki po świecie, w czasie której pokazywane przez niego spektakle stały się początkiem nowej sztuki *baṅḍaginahawayang* – *wayang kulit*.<sup>26</sup>

W *Murwakali*, zanim rozpocznie się spektakl, w którym główną rolę odegra animujący lalki *dalang* Kandhabuwana – bóg Wisnu, na ekran powraca Batara Kala, wędrujący wraz z żoną w poszukiwaniu pożywienia. W pewnym momencie spotykają oni Batara Guru z Batari Umą – rodzice zastępują drogę synowi w mo-

<sup>23</sup> *Kendhang* – instrument muzyczny wchodzący w skład orkiestry gamelanowej, dwustronny bęben, na którym gra się uderzając palcami i dłońmi; pełni istotną rolę w nadawaniu tempa innym instrumentom *gamelanu*.

<sup>24</sup> *Gender* – instrument muzyczny wchodzący w skład orkiestry gamelanowej, metalofon, którego dźwięk towarzyszy niemal całemu przedstawieniu współtworząc nastrój i asystując *dalangowi* w budowaniu atmosfery.

<sup>25</sup> Mahapahit – założone przez Raden Wijayę w 1294 we wschodniej Jawie hinduistyczno-bud-dyjskie królestwo, które szybko stało się najpotężniejszym mocarstwem w historii Jawy. Istniało do XVI w.

<sup>26</sup> Opis według C. Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Ithaca, New York 1967, s. 287.



mencie, kiedy słońce znajduje się w zenicie. Zgodnie z umową zawartą przez Kalę może on zatem pożreć rodziców, gdyż naruszyli oni jego spokój. Batara Guru, świadom zagrożenia wynikającego z jego nieuwagi zadaje synowi zagadkę, która pozwoli mu zyskać na czasie. Kala nie potrafi podać rozwiązania, co podsuwa Batara Guru pomysł na to, w jaki sposób będzie mógł ochronić kolejne osoby przed pożarciem. Umieszcza on na ciele Kali cztery mantry – ten kto zdoła je odczytać, będzie musiał zostać wysłuchany przez Kalę, inaczej ten straci swój boski tytuł. Starcie ojca i syna przywodzi na myśl scenę *prang gagal*, w której dochodzi do pierwszej potyczki między bohaterami. W tradycyjnym spektaklu, podobnie jak w *Murwakali*, bitwę kończy rozejście się stron, a wynik pozostaje nierozstrzygnięty.

*Prang gagal* kończy pierwszą część przedstawienia *wayang kulit* nazywaną *pathet nem*. Drugą część spektaklu, *pathet sang*, otwiera scena komiczna *gara-gara*, której w *Murwakali* brakuje. Zamiast tego poznajemy pierwszego *wong sukerta*, człowieka przekłętego, nazywanego się Jaka Mulya lub Jaka Jatusmati. By zdjąć ciężącą na nim klątwę, musi oczyścić się podczas rytualnej kąpieli. Przy źródle spotyka Batara Kalę i nie wiedząc kim jest jego rozmówca przyznaje, że ciąży nad nim przekleństwo rzucone przez złe duchy. Udaje mu się uciec w ostatniej chwili, a w trwającym później pościgu rozwścieczony Kala niszczy zbiory i uprawy, dom, młódkę oraz garnek do gotowania ryżu w mijanych miejscach, naruszając tym samym harmonię mikrokosmosu. Wszyscy, którzy stanęli na drodze Batara Kali w czasie jego pogoni stali się tym samym *wong sukerta*, a uratować ich może jedynie odprawienie *ruwatanu*. Świat przedstawiony na ekranie staje się odbiciem świata rzeczywistego – postaci spektaklu, które stały się przekłete, potrzebują teraz oczyszczenia, podobnie jak ludzie, z powodu których odbywa się rytuał-spektakl. Pościg Kali wskazuje na sytuacje, w jakich ludzie ściągają na siebie gniew bogów. Niektóre spośród źródeł opisujących *ruwatan* wymieniają ponad sto różnych sytuacji, które wymagają odprawienia rytuału. Szczególnie narażone na utratę łaski bogów są dzieci, które są jedynakami (*ontang-anting*) lub rodzeństwem (m.in. *kedana-kedini* – brat i siostra, *uger-uger* – dwóch braci, *kembang sepasang* – dwie siostry), których urodzeniu towarzyszyło niebezpieczeństwo takie jak np. owinięcie pępowiną (*tiba sampir*). Za *wong sukerta* uznawane są również osoby, które nigdy nie sprzątały, przygotowywały lub spożywały posiłki niezgodnie z zasadami (m.in. jadły idąc lub śpiąc), w ciągu dnia spały zamiast pracować lub w inny sposób zachwiały równowagę mikrokosmosu lokalnej społeczności.<sup>27</sup>

Kolejna scena rozpoczyna kluczową część *Murwakali* – na ekranie pojawia się *dalang* Kandhabuwana, który na prośbę *wong sukerta* i ich bliskich ma wystawić rytualne przedstawienie, będące częścią *ruwatanu* – rytuału oczyszczenia.

<sup>27</sup> Por. *Wayang Kulit Ruwatan*, [w:] *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, ed. R. M. Soedarsono, Jakarta 1998, s. 85–93.

*Dalang*, intonując uwerturę *talū*, otwiera spektakl w spektaklu. To co zostanie pokazane na ekranie odbija to, co dzieje się w rzeczywistości. Świat realny zostaje włączony w spektakl, każdy może stać się aktorem w trakcie trwania rytuału. Przestrzeń, w której rozgrywa się *ruwatan*, przestaje być ograniczona tylko do ekranu, ale wychodzi również poza ekran, rozciągając się na *dalanga*, muzyków, publiczność czy przyniesione i złożone przy ekranie ofiary.<sup>28</sup> Powstałe w XIX wieku instrukcje dla *dalangów*, opisujące przebieg *Murwakali*, nie ograniczają się jedynie do samego tekstu sztuki, ale określają bardzo precyzyjnie również sposób zachowania się lalkarza w czasie spektaklu, to w co mają być ubrane osoby, z powodu których odprawiany jest rytuał czy np. listę ofiar, jakie powinny zostać przygotowane przed rozpoczęciem przedstawienia i sposób, w jaki powinny zostać złożone. *Serat Centhini* wymienia 119 rodzajów ofiar, wśród których znajdują się zarówno zwierzęta takie jak kury czy gołębie, jedzenie (m.in. banany, kokosy, jaja, różne rodzaje ryżu i tradycyjny alkohol), sprzęt gospodarstwa domowego (maty, poduszki, tkaniny, narzędzie do uprawy roli i obróbki zboża i ryżu) oraz ubrania dla *dalanga* i dla osób, które biorą udział w rytuale.<sup>29</sup>

Obecność każdego z tych przedmiotów uzasadniona jest w kwestiach jakie padają z ust *dalanga* Kandhabuwany i jego rozmówców w czasie spektaklu. Tuż po uwerturze okazuje się, że wśród muzyków *gamelanu* ukrył się Jaka Mulya, ścigany przez Batara Kalę. Podążający jego tropem Kala postanowił odpocząć wśród widzów, zauroczony tym, co zobaczył na ekranie. W pewnym momencie, rozbawiony żartem *dalanga*, roześmiał się tak głośno, że reszta widzów uciekła w popłochu. Kandhabuwana, widząc, że nie pozostał nikt poza Kalą, przerwał spektakl i rozpoczął rozmowę ze swym jedynym widzem. W trakcie wymiany zdań zaskoczony Kala zorientował się, że choć *dalang* przez cały czas animował lalki, to jednocześnie był świadom każdego ruchu i posunięcia Kali. Stał się on bohaterem opowieści przedstawianej przez *dalanga*, którego prawdziwe, boskie oblicze pozostało dla niego tajemnicą. Kandhabuwana uwodzi Kalę pięknnością mowy (*saening wicara*), umiejętnością opowiadania interesujących historii (*critane manarik ati*) i zdolnością do rozśmieszania ludzi.<sup>30</sup> W zamian za kontynuowanie spektaklu *dalang* chce otrzymać od Kali jego magiczną broń – *bedamę*.

Po wznowieniu przedstawienia zmęczony pościgiem Kala usypia, a gdy się budzi, opuszcza przestrzeń spektaklu. Jego uwagę przykuwają rodzice kąpiący swoje nowonarodzone dziecko, które Kala porywa wiedząc, że Batari Uma pozwoliła mu pożerać dzieci, które przyszły na świat podczas przedstawienia *wayangu*. Na swojej drodze spotyka również Jaka Mulyę. Mając już dwie ofiary, w ostatniej chwili przypomina sobie, że żeby móc je pożreć musi je najpierw zranić lub zabić bronią, którą chwilę wcześniej oddał *dalangowi* Kandhabuwanie. *Dalang* ponow-

<sup>28</sup> J. Mrázek, op. cit., s. 355.

<sup>29</sup> Na podstawie: *Wayang Kulit Ruwatan*, op. cit., s. 95–97.

<sup>30</sup> J. Mrázek, op. cit., s. 354.

nie przerywa przedstawienie i zgadza się oddać *bedamę* w zamian za życie dwojga ludzi złapanych przez Kalę. *Raksasa* nie chce przystać na wymianę i żąda od *dalanga* przedstawienia jego genealogii tak, by móc stwierdzić który z nich jest starszy i zasługuje na większy posłuch i szacunek. W dawnych czasach, jeszcze przed spisaniem tekstu *Murwakali*, przedstawienie przez *dalanga* swojej genealogii było jednym z ważniejszych momentów spektaklu. Jedynie *dalangowie*, którzy byli w stanie udowodnić, że są lalkarzami w siódmym<sup>31</sup>, ósmym czy nawet dziewiątym pokoleniu uważani byli za uprawnionych do prowadzenia rytualnych spektakli *ruwatan*.<sup>32</sup>

W spektaklu prowadzonym przez *dalanga* Kandhabuwaną potrafi on również przedstawić szczegółową genealogię Batara Kali. Ten zaś postanawia poddać swojego rozmówcę ostatecznej próbie i prosi go o odczytanie zapisanych na jego ciele czterech mantr. Kandhabuwana odczytuje zapisany na czole tekst *Caraka Balik* oraz zapisany na torsie tekst *Sastra Binedhati*, które powodują, że Kala staje się teraz posłuszny *dalangowi*. Po odczytaniu kolejnej mantry *Santi Kukus* Kandhabuwana zyskuje władzę nad poddanymi i żołnierzami *raksasy*. Przed odczytaniem ostatniej mantry, *Santi Banyakdhalang*, rzeczywisty *dalang* prosi o opuszczenie widowni ciężarne kobiety. Daje tym samym znak, że to o czym opowiada, nie dzieje się jedynie na ekranie, ale ma też realne zastosowanie w stosunku do osób zgromadzonych na spektaklu.<sup>33</sup> Zgodnie z instrukcją pochyla on głowę przed odczytaniem ostatniej mantry, tak by widzowie wiedzieli, że wypowiada ją nie obecny na ekranie *dalang* Kandhabuwana, ale animujący go i znajdujący się przed ekranem rzeczywisty *dalang* prowadzący *ruwatan*.

Po odczytaniu ostatniej mantry Batara Kala prosi o przygotowanie oczyszczającej kąpieli kwiatowej *kembang setaman*. Kandhabuwana spełnia kolejne prośby Kali, który obiecuje być mu posłusznym i roztoczyć swoją opiekę nie tylko nad nim, ale również nad jego rodziną. Korzystając z tego przywileju *dalang* prosi Kalę, by opuścił wieś i nie nękał więcej jej mieszkańców, w zamian oferując mu mieszkanie w górach, z dala od jakichkolwiek osad. Kala zgadza się, ale prosi o jedzenie, pieniądze, narzędzia kuchenne i wszelkie inne sprzęty, które przydadzą mu się w dalszym życiu. Wymieniane przez niego przedmioty przygotowane zostały już przed spektaklem przez uczestników rytuału, zarówno tych rzeczywistych, jak i tych, którzy złożyli ofiary *dalangowi* Kandhabuwanie na ekranie.

Przed odejściem Kali bogowie udzielają zgromadzonym rad, których powinni przestrzegać, by nie narazić się na ich gniew i nie stać się *wong sukerta*. *Dalang* Kandhabuwana, a co za tym idzie również i rzeczywisty *dalang*, przemawiają do kolejnych istot pozaziemskich reprezentowanych na ekranie, ale odnoszą się zarówno do świata iluzji jak i do rzeczywistości. Ekran staje się zatem przestrzenią,

<sup>31</sup> Liczba siedem związana jest również z rytuałem siedmiokrotnego okrążania oczyszczanej wsi przez *dalanga* przed rozpoczęciem spektaklu, co stanowiło część przygotowania lalkarza do występu.

<sup>32</sup> V. M. Clara van Groenendaal, op. cit., s. 51–52.

<sup>33</sup> J. Mrázek, op. cit., s. 352.



Płaskorzeźba przedstawiająca Kalę na jednej ze świątyń w hinduistycznym kompleksie świątynnym Prambanan 2013. Fot. Marianna Lis

w której niewidoczne stają się widoczne, przestrzenią komunikacji bogów z ludźmi. Każda z istot pozdrawia *dalanga* i prosi o przekazanie porad i zakazów, jakimi powinni kierować się śmiertelnicy. W spektaklu postaci te reprezentowane są za pomocą śmiesznych i strasznych lalek *setanan*, charakterystycznych z powodu swojej inności i obcości.<sup>34</sup>

Po przejściu przez ekran korowodu bogów na scenę powraca matka dziecka narodzonego w czasie spektaklu i porwanego przez Batara Kalę. Prosi *dalanga* Kandhabuwanę o pomoc w odzyskaniu niemowlęcia. W czasie, kiedy rzeczywisty *dalang* odczytuje mantrę uwalniającą dziecko złapane przez Batara Kalę, uwalnia tym samym osobę lub osoby, z powodu których odprawiany jest rytuał *ruwatan*. Ta zależność wynika z podwójnej roli *dalanga*: Kandhabuwana będący wcieleniem boga Wisnu udaje się na Ziemię i zostaje *dalangiem*, by uwolnić ludzi od niebezpieczeństwa grożącego im ze strony Kali. Będzie to możliwe jedynie wtedy, kiedy przyjmie postać *dalanga*, bowiem moc przywoływana podczas spektaklu nie jest mocą boga Wisnu, ale mocą lalkarza, który wykorzystuje spektakl *wayangu* jako medium – pomoc w pośredniczeniu między dwoma światami i między bogami a ludźmi.<sup>35</sup> *Wong sukerta*, który ma zostać oczyszczony podczas *ruwatanu*, jest oczyszczany w taki sam sposób, jak *wong sukerta* znajdujący się na ekranie i uwalniany przez *dalanga* Kandhabuwanę. W obydwu przypadkach konieczne jest odprawienie *ruwatanu* który przyjmuje postać spektaklu *wayangu* opowiadającego historię boga Kali, czyli *Murwakali*.

*Ruwatan* odprawiany przez *dalanga* Kandhabuwanę powoli dobiega końca. Uwolnione spod klątwy dziecko musi zostać teraz wykąpane w wodzie pochodzącej z siedmiu źródeł, jego dom rodzinny również zostaje poddany oczyszczeniu. Kąpieli poddają się również uczestniczący w rzeczywistym spektaklu *wong sukerta*, *dalang* obmywa uchwyt lalek w wodzie lub obcina kosmyki włosów oczyszczanych ludzi. Spektakl opowiadający o potędze mocy *wayangu* i *dalanga* dobiega końca.

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 353.

<sup>35</sup> Ibidem.