

Maria Szymańska

Wayang orang jako instytucja : historia i perspektywy

Nurt SVD 44/wyd. spec., 181-199

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wayang orang jako instytucja. Historia i perspektywy

Maria Szymańska

Magister muzykologii i studentka etnologii Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie zajmuje się symboliką instrumentarium południowo-wschodniej Azji ze szczególnym uwzględnieniem Indonezji. W ramach laboratorium *Historia mówiona jako obiekt muzealny* prowadzi także badania nad wspomnieniami dźwiękowymi mieszkańców warszawskiej Pragi.

Wprowadzenie

Wayang orang to tradycyjny teatr, w którym treść przedstawień oparta jest najczęściej na eposach pochodzenia indyjskiego – Mahabharacie i Ramayanie. W przeciwieństwie do szerzej znanych jawajskich teatrów lalkowych, *wayang orang* jest teatrem aktorskim. Aktorzy-tancerze wcielają się w bohaterów opowieści i legend. Współcześnie wykonywany *wayang orang* wywodzi się prawdopodobnie od *wayang wong*, który znany był już w czasach wczesnego królestwa Mataram. Słowo *wong* lub *wwang* w języku starojawajskim oznacza „ludzką istotę”, „człowieka”. Po wprowadzeniu języka indonezyjskiego teatr ten został przemianowany na *wayang orang* i tego terminu będą używać w odniesieniu do teatru aktorskiego po 1945 roku.

1. Powstanie i rozwój *wayang wong* (ok. 1757-1948)

Wayang wong w Surakarcie powstał dzięki księciu Adipati Mangkunegara I (1757-1795). Nie jest jasne, co skłoniło go do organizacji tego typu spektakli, aczkolwiek Soedarsono przypuszcza, że było to wynikiem konkurencji między dworami w Surakarcie i Jogjakarcie¹. Pewne jest, że w czasie, kiedy Indonezja była kolonią holenderską, jej

¹ Soedarsono, *Wayang Wong: the State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, Yogyakarta 1984, s. 15.

miejscowi władcy starali się na wszelkie sposoby wzmacniać i podkreślać swój status. Doskonałym sposobem okazało się organizowanie coraz bardziej wystawnych przedstawień. Miarą statusu stał się więc rytuał i symbol.

Do naszych czasów zachowały się tylko nieliczne źródła dotyczące pierwszych przedstawień *wayang wong* na dworze Mangkunegaran. Według Th.B. van Lelyvelda jako pierwszy wystawiony został *lakon*² *Wijanarka*³. Znajomość tytułu pierwszego przedstawienia pozwala stawiać hipotezy dotyczące jego kształtu i znaczenia symbolicznego. Z zachowanych informacji nie możemy jednak wnioskować o liczbie aktorów, wysokości poniesionych kosztów, widowni ani czasie trwania spektaklu.

Wayang wong w Surakarcie powstał w krótkim czasie po utworzeniu nowego dworu – Mangkunegaran. Jego władca, Mangkunegara I skoncentrował się na umacnianiu swojej pozycji politycznej i ekonomicznej, a jednym ze sposobów podkreślenia statusu było stworzenie *wayang wong*. Kolejni władcy pałacu – Mangkunegara II i Mangkunegara III podtrzymywali tradycję przedstawień teatralnych, jednak nie zachowały się źródła ich dotyczące. Przedstawienia odbywały się z okazji ważnych uroczystości, takich jak obrzezanie syna królewskiego czy rocznice urodzin członków rodziny króla. W *wayang wong* występowali jedynie mężczyźni, którzy grali także role kobiece. Widzami byli mieszkańcy pałacu oraz zaproszeni goście.

Najbujniejszy rozkwit sztuki jawajskiej na tym dworze miał miejsce za czasów panowania Mangkunegara IV (1853-1881). Bardzo

² Lakon znaczy sztuka. Jest to epizod zaczerpnięty z większego dzieła, np. Ramayany lub Mahabharaty, bądź opowieść stworzona specjalnie na potrzeby teatru.

³ Lakon, którego pełna nazwa brzmi *Bambang Wijanaraka*, opowiada historię tytułowego bohatera, który wyrusza na poszukiwanie *Tirta Kamandanu* – życiodajnej wody, potrzebnej do uzdrowienia *Dewi Sitisundari*. Zdobyć tej wody będzie znaczyć, że Wijanaraka jest synem *Raden Harjuna*. Bohater musi po drodze zmierzyć się z wieloma przeszkodami i innymi postaciami także pragnącymi zdobyć wodę życia. Ostatecznie jednak swoim zwycięstwem Wijanaraka udowadnia, że rzeczywiście jest królewskim potomkiem. Historia ta łączona jest z działalnością, jaką podejmował R.M. Said, aby udowodnić, że, jako potomek dynastii Mataram, jest prawowitym następcą tronu. Zgodnie z mitologią Raden Harjuna (którego dzieckiem okazał się Wijanaraka) jest przodkiem władców jawajskich, w tym także dynastii Mataram. Mimo że opisany powyżej mit nie ma nic wspólnego z prawdziwą historią Jawy, do dziś jest on popularny, a przez wiele lat ważne stanowiska powierzane były osobom, które uważane były za potomków dawnych władców, a nawet bóstw.

szybkiemu rozwojowi uległy w tym okresie taniec oraz literatura. Keraton powiększał również swoje ziemskie posiadłości oraz inwestował, m.in. w budowę fabryk. Działalność Mangkunegara IV miała też wpływ na *wayang wong* – zaproponował kostiumy wzorowane na lalkach z teatru cieni oraz płaskorzeźbach ze świątyń hinduistycznych, a przede wszystkim wizerunku Bimy z Candi Sukuh⁴. Zaczęto stosować takie elementy stroju jak mahkuta, jamang, praba, wykonywane ze skóry i barwnie malowane. Ujednoczenie charakteryzacji, jaka stosowana była w tańcu oraz w przedstawieniach *wayang wong* znacznie ułatwiło publiczności rozpoznawanie oraz rozróżnianie postaci. Największą jednak do tego pomocą było pozwolenie na występowanie w teatrze kobiet. Kolejnym postępowaniem była standaryzacja makijażu, która w Surakarcie nastąpiła wcześniej niż na dworze w Jogjakarcie, gdzie ujednoczono jedynie maski demonów i małp oraz charakteryzację zwierząt. W omawianym okresie znaczne zyski z plantacji oraz fabryk cukru należących do pałacu umożliwiały rozwój sztuki, a szczególnie teatru oraz tańca.

Okres panowania Mangkunegara VI (1896-1916) nie był już dla *wayang wong* tak pomyślny. Priorytetem tego władcy była stabilizacja ekonomiczna dworu. Dla osiągnięcia tego celu zdecydował się podjąć dość radykalne kroki. Zlikwidował plantację kawy, która nie przynosiła już dochodów, rozdzielił budżet państwowy od pałacowego, zmniejszył własne dochody, założył biuro podatków ziemskich oraz uprościł niektóre uroczystości i przedstawienia. Takie działania w znaczący sposób wpłynęły na teatr działający na dworze. Wiele z osób mieszkających lub pracujących do tej pory dla dworu musiało go opuścić⁵. Byli wśród nich także muzycy i aktorzy teatru *wayang wong*, za sprawą których teatr aktorski rozpowszechnił się poza murami pałacu⁶. *Wayang wong* przestał być jedynie rozrywką dworską – stał się sztuką dostępną szerokiej publiczności.

2. *Wayang orang* w Surakarcie w XX wieku

Od czasu „wyjścia” *wayang wong* poza Mangkunegaran zmieniła się jego sceneria oraz sposób wystawiania. Wpłynęły na to trupy teatralne z Malezji, które występowały w większych miastach Jawy,

⁴ Rusini, *Rusman Gathutkaca Sriwedari sebuah biografi (1926-1990)*, Surakarta 1994, s. 33.

⁵ Hersapandi, *Wayang wong Sriwedari dari seni istana menjadi seni komersial*, Yogyakarta 1999, s. 30.

⁶ Rusini, *Rusman...*, dz. cyt., s. 34.

przynosząc ze sobą rozwijane plansze stanowiące tło do przedstawień. W Surakarcie *wayang orang* nie był już wystawiany w pendhapa⁷, ale na specjalnie wybudowanej scenie, wyposażonej w prostą scenografię. Taka sama sytuacja miała miejsce w Jakarcie, Surabai oraz innych miastach. Ponadto istniały trupy wędrowne, które występowały w miejscach publicznych podczas nocnych jarmarków czy w popularnych miejscach rekreacyjnych.

W 1895 roku zamożny Chińczyk – Gan Kan – stworzył pierwszą zawodową grupę teatralną wystawiającą *wayang wong* w Surakarcie⁸. Inny Chińczyk – Lie Sien Kwan – zbudował również w Surakarcie teatr Sana Harsana, mieszczący około 500 widzów i położony w Balekambang. W tym okresie Jawajczycy tworzyli też coraz więcej wędrownych trup teatralnych.

W 1901 roku z polecenia oraz funduszy dworu sułtańskiego Surakarta Hadiningrat (pałac Kasunanan) wybudowany został Taman Sriwedari, czyli park Sriwedari. Stanowił on duży kompleks służący rozrywkom, na który składał się ogród zoologiczny, otwarta scena – pendhapa, restauracje i muzeum, nazwane później Radya Pustaka i istniejące do dziś. W 1933 roku dobudowany został także stadion sportowy. Ze wszystkich stron park otoczony był drogami i stanowił centrum miasta. Tuż przed bramą główną do dziś bieżą tory kolejowe i pociągi – mimo braku stacji – które dawniej zawsze zatrzymywały się przed Sriwedari. W parku często występowały grupy *wayang wong*, trudno jednak określić, kiedy teatr utrwalił się w tym miejscu jako stała rozrywka. Badacze najczęściej podają rok 1911 lub 1912. W tym czasie przedstawienia odbywały się na otwartej ze wszystkich stron scenie – tak jak w pałacach⁹. Około 1918 roku scena została zmieniona: dodano kurtynę, czarne tło oraz garderoby dla artystów. Publiczność mogła kupować bilety na miejsca siedzące lub stojące, podzielone według ich jakości na cztery klasy. Z powodu otwartego audytorium przedstawienie oglądać mogły także osoby nieposiadające biletów, jednak znajdowały się one w dalszej odległości od sceny¹⁰.

W latach 1928-1930 powstał pierwszy niewielki (25 x 12 m) stały budynek teatralny w Surakarcie, w którym przedstawienia odbywały się dwa razy w tygodniu. Miejsce dla widowni miało kształt pendhapa i było dookoła ogrodzone niewysokim płotem, który nadal

⁷ Otwarty ze wszystkich stron, prostokątny pawilon służący jako scena lub miejsce odbywania się uroczystości.

⁸ J. Brandon, *Theater in Southeast Asia*, Cambridge-Massachusetts 1967, s. 47.

⁹ Hersapandi, *Wayang...*, dz. cyt., s. 88.

¹⁰ Rusini, *Rusman...*, dz. cyt., s. 52.

umożliwiał oglądanie spektakli osobom nieposiadającym biletów.

Aktorzy występujący w teatrach znajdujących się w Parku Sriwedari wywodzili się z grup wędrownych. Posiadali duże doświadczenie i umiejętności i szybko stawali się idolami mieszkańców Surakarty oraz okolicznych wiosek. Nieistotny tutaj był wygląd, ale umiejętność właściwego oddania charakteru granego bohatera. Aktorzy zyskiwali często wielką popularność i całe rzesze wielbicieli. Nadal większość ról grali mężczyźni, jednak wyjście na jaw romansów młodych, przystojnych aktorów, grających najczęściej role Arauny, z mężatkami z Surakarty spowodowało przekazanie tych ról kobietom¹¹. Od tej pory postaci męskie typu „halus” mogą być wykonywane zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety.

Od około 1944 roku w teatrze w każdą środę i sobotę odbywały się lekcje tańca i śpiewu dla aktorów i kandydatów do tej pracy. W czasie okupacji japońskiej teatr funkcjonował z ograniczeniami i podlegał licznym restrykcjom – cenzurowana była treść przedstawień. Sytuacja uległa radykalniej zmianie po odzyskaniu przez Indonezję niepodległości w 1945 roku. Już rok później wydano decyzję o odebraniu rodzinie królewskiej wszystkich posiadłości poza pałacem i w ten sposób Park Sriwedari, a wraz z nim teatr *Wayang Orang*, stał się własnością nowopowstałego państwa¹².

W 1951 roku powstał nowy budynek teatralny i rozpoczął się „złoty wiek” teatru *wayang orang*. Sprzyjał temu udział w przedstawieniach wielu młodych, zdolnych aktorów, tęsknota mieszkańców Surakarty i okolicznych wiosek za tego rodzaju rozrywką oraz rozprężenie i potrzeba odpoczynku po latach walk i niepokoju. *Wayang Orang Sriwedari* stał się znany na całej Jawie, a może nawet w całej Indonezji. Jego aktorzy zapraszani byli na wiele uroczystości państwowych i występowali m.in. dla prezydenta Sukarno.

W latach 1953-1963 w Indonezji nastąpił znaczący wzrost inflacji. Cena ryżu wzrosła 50 razy, ale ceny biletów na spektakle *wayang orang* podniesione zostały tylko trzykrotnie. Aktorzy zmuszeni byli do szukania pracy w innych zawodach, gdyż nie byli już w stanie utrzymać się jedynie z pracy w teatrze. Podejmowali więc pracę w fabrykach batików i tańczyli dla turystów. Mimo ciężkiej sytuacji gospodarczej i ekonomicznej na przedstawieniach *wayang orang* co wieczór był komplet widzów. Bilety były zamawiane wcześniej lub kupowane po wielogodzinnym staniu w kolejce do kasy. Popularność teatru spo-

¹¹ Tenze, s. 56.

¹² Hersapandi, *Wayang...*, dz. cyt., s. 97.

wodowana była jego unikalnością – niewiele było okazji do obejrzenia tańca poza nim. Wielu z aktorów stawało się idolami, byli rozpoznawani i cieszyli się wielkim uznaniem i szacunkiem społeczeństwa. W omawianym czasie brak było ponadto innych powszechnie dostępnych i niedrogich rozrywek. Świetność teatru Sriwedari trwała jednak tylko do roku 1970. Popularni aktorzy stawali się bowiem coraz starsi, a młodzieży, która mogła ich zastąpić, brakowało. Mimo coraz gorszej sytuacji teatr cały czas działał¹³.

Jego funkcjonowanie zakłócił w 1977 roku remont budynku teatralnego, po którym widzowie już do niego nie powrócili. Dotychczasowe ogrodzenie z siatki zastąpiły szyby, co sprawiło, że widzowie nadal mogli oglądać przedstawienie bez biletów z zewnątrz, ale już nic nie słyszeli¹⁴. W słuchaniu, zarówno widzom na zewnątrz teatru, jak i wewnątrz niego, przeszkadzała muzyka i hałas dobiegające z sąsiadującego z nim parku rozrywki¹⁵. Wielu aktorów i muzyków starszej generacji nie popierało przebudowy i innych zmian w funkcjonowaniu teatru. Twierdzili, że *wayang orang* jako własność całego społeczeństwa środkowej Jawy powinien być dostępny dla wszystkich – nie tylko dla osób posiadających bilet i znajdujących się w teatrze. Oglądanie przedstawień łączyło się bowiem dotychczas ze swobodnymi rozmowami między widzami oraz jedzeniem w okolicznych warungach¹⁶, co wraz z przebudową teatru stało się niemożliwe. Według Rusiniego oraz innych rozmówców, z którymi prowadziłam wywiady, był to jeden z czynników wpływających na stopniowy upadek *wayang orang*. Przyczyniło się do tego także starzenie się aktorów i brak młodych osób zdolnych do zastąpienia ich, coraz większa liczba tancerzy występująca poza teatrem na różnego rodzaju uroczystościach prywatnych i organizowanych przez władze, pojawienie się nowych rozrywek – kina, telewizji, radia, filmów video, niewielka kreatywność reżyserów przedstawień oraz niewystarczająca liczba reklam i innych publikacji popularyzujących Wayang Orang Sriwedari. Występujący w nim zespół aktorów i muzyków nie zawiesił jednak swojej działalności i w 1978 roku gubernator Soepadjo Roestam wybrał go na reprezentanta Jawy środkowej podczas Festiwalu w Jakarcie organizowanego z okazji 451 rocznicy powstania miasta Jakarta oraz 33 rocznicy odzy-

¹³ Rusini, *Rusman...*, dz. cyt., s. 75-76.

¹⁴ Hersapandi, *Wayang...*, dz. cyt., s. 114.

¹⁵ Muzyka popularna łącząca elementy tradycyjnego gamelanu z nowoczesnymi instrumentami elektronicznymi.

¹⁶ Przenośne lub na stałe ustawione „budki”, w których można kupić ciepły posiłek.

skania niepodległości przez Indonezję. Grupa Wayang Orang Sriwedari wystawiła wówczas cztery różne lakony w dwóch miejscach stolicy¹⁷.

W latach osiemdziesiątych podejmowano próby popularyzacji i unowocześnienia *wayang orang*, jednak nie przyniosły one oczekiwanego skutku. Organizowano przedstawienia we współpracy z różnymi artystami z Surakarty. Większe zmiany zapoczątkowała jednak dopiero wizyta urzędników japońskich w 1990 roku, której efektem był podarowany przez Japonię teatrowi Sriwedari profesjonalny sprzęt nagłośnieniowy i oświetleniowy. Do jego instalacji potrzebna była adaptacja starego budynku. W maju 1993 roku rozpoczął się więc kolejny remont, podczas którego dobudowano balkon mieszczący 400 osób. W czasie jego trwania podjęto próby objazdowego wystawiania *wayang orang*. Nie przynosiło to jednak zysku i szybko zostało zawieszono. Aktorzy zadowolić się musieli niewielką sceną w Joglo Sriwedari oraz prowizorycznymi garderobami. Przedstawienia odbywały się w takich warunkach we wtorki, czwartki i soboty w godzinach 20.00-23.00. Rusini podkreśla, że w sobotnie wieczory widownia była pełna¹⁸. W czerwcu 1994 roku, mimo że renowacja budynku nie była jeszcze całkowicie zakończona, przedstawienia przeniesiono na dawne miejsce. Był to okres Ramadanu, a więc w parku Sriwedari zorganizowano nocny bazar, który przyciągał bardzo dużo ludzi. Wielu z nich oglądało *wayang orang*. Ceny biletów podniesione zostały do 1500 i 2000 rupii. Po zakończeniu tego okresu wrócono do poprzednich cen – 400, 300, 150 rupii, ale wkrótce znów je podniesiono do 500 i 1000. Wzrost cen wynikał oczywiście ze wzrostu inflacji. Od tamtego czasu sytuacja teatru niewiele się zmieniła i nadal nie jest on popularny.

3. Współczesność

Obecnie teatr Wayang Orang Sriwedari podlega Urzędowi Turystyki, Sztuki i Kultury w Surakarcie. Pracownicy teatru mają w większości status urzędników państwowych oraz stałą pensję w wysokości zależnej od ich wykształcenia. W tej sytuacji najstarsi aktorzy, którzy uczyli się swojego zawodu w relacji mistrz-uczeń oraz nie posiadają formalnego wykształcenia są pokrzywdzeni – co w bardzo delikatny sposób sugerowali w rozmowach ze mną. To oni stanowią bowiem trzon zespołu teatralnego, umożliwiają młodym aktorom naukę i służą pomocą. Większość młodych pracowników jest absolwentami lub studentami Instytutu Sztuki Indonezyjskiej na wydziałach tańca lub kara-

¹⁷ Rusini, *Rusman...*, dz. cyt., s. 74.

¹⁸ Tenże, s. 76.

witanu. Szkoła ta nie przygotowuje jednak uczniów w wystarczający sposób do zawodu aktora. Absolwenci tego wydziału posiadają więc bardzo wysokie kwalifikacje taneczne, ale pozostałych dziedzin pracy aktorskiej muszą się nauczyć w teatrze. Podobnie sytuacja wygląda na wydziale karawitanu. Rola doświadczonych muzyków i aktorów teatralnych jest zatem ogromna. Ich zadaniem jest pomaganie młodszym kolegom i stopniowe wprowadzanie ich w tajniki sztuki *wayang orang*. Patrząc z tej perspektywy bardzo niesprawiedliwy wydaje się fakt, że ci młodzi, niedoświadczeni pracownicy zarabiają więcej od swoich starszych kolegów, którzy są przecież ich nauczycielami. Taka sytuacja niestety nie zależy od pracowników teatru. Jest to system obowiązujący w urzędach w całej Indonezji.

Spoglądając jednak na to zagadnienie z innej strony, zauważyć można pozytywne aspekty tej sytuacji. Przede wszystkim to państwo indonezyjskie ze swojego budżetu utrzymuje Wayang Orang Sriwedari, który bez tej pomocy już dawno musiałby zakończyć działalność. Wpływy ze sprzedaży biletów nie wystarczą na pokrycie samych kosztów produkcji przedstawień (przede wszystkim elektryczności), nie wspominając już o gażach dla aktorów i muzyków. Pomoc państwa należy więc uznać za dobroczynną.

Funkcjonowanie teatru i utrzymanie w krajobrazie kulturowym Indonezji Wayang Orang Sriwedari na początku XXI wieku staje przed wielkim wyzwaniem. Od 2000 roku teatr ma nowego koordynatora, którego zadaniem jest czuwać nad przebiegiem przedstawień oraz funkcjonowaniem całego teatru. Obecny koordynator, pan Diwasa, pochodzi z Klaten i jest absolwentem Instytutu Sztuki Indonezyjskiej w Jogjakarcie. Wcześniej pracował w Jakarcie, ale w 2000 roku otrzymał posadę w Solo, którą piastuje do dziś. Swoje obowiązki dzieli częściowo z reżyserem teatru, panem Sulistiyanto, którego głównym zadaniem jest przygotowywanie skryptów lakonów na kolejne miesiące oraz rozdzielanie ról aktorom i czuwanie nad przebiegiem przedstawienia. Pan Sulistiyanto jest absolwentem Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta¹⁹. Funkcję reżysera pełni też czasem Diwasa. Obaj panowie za cel postawili sobie ponowne sprowadzenie widzów do teatru i popularyzację *wayang orang*. Ich podstawowym założeniem jest prezentować co wieczór inny lakon tak, aby przez cały rok żaden się nie powtórzył. Pan Sulis przygotowuje więc pod koniec miesiąca spis lakonów, które będą wystawiane w przyszłym miesiącu i przekazuje informację do Urzędu Turystyki, Sztuki i Kultury, aby wydrukowano

¹⁹ Dawna nazwa ISI Surakarta.

program. Dla uatrakcyjnienia przedstawień częściej pojawiają się nowocześniejsze piosenki i zatrudnieni są młodzi, pełni zapału aktorzy i muzycy. Zgodnie z tym, co mówili podczas wywiadów obaj kierownicy teatru, ich działania stopniowo przynoszą rezultaty. Twierdzą, że jeszcze w 2000 roku na spektakl do teatru przychodziło 5-10 osób, a obecnie w dni powszednie jest nawet do 50 widzów. Te słowa potwierdzają statystyki prowadzone przez Urząd Turystyki, Sztuki i Kultury. Bileter zwykle liczy, ile osób przychodzi na spektakl, a dodatkowo jest też wyłożona księga gości, o wpisy do której proszeni są turyści zagraniczni. Statystyki pozwalają więc na porównanie ilu Indonezyjczyków, a ilu obcokrajowców co roku odwiedza teatr²⁰:

	2003	2004	2005	2006	2007
Indonezyjczycy	5 847	5 137	6 174	9 021	12 033
Obcokrajowcy	100	87	229	197	310
Razem	5 947	5 224	6 403	9 218	12 343

Wszyscy moi rozmówcy – zarówno aktorzy, muzycy, jak i widzowie narzekają na brak promocji i reklamy. Działalność promocyjna Urzędu ogranicza się do zawieszenia przy wjeździe do Surakarty dużego banneru z fotografią przedstawiającą kłownów Punakawan, na którym jednak nie ma wzmianki o samym teatrze. Brak też ogłoszeń o aktualnym repertuarze w lokalnej prasie. Wydaje mi się, że najsukuteczniejszym sposobem promocji teatru *wayang orang* byłyby plakaty. To one, jak się wydaje, mogłyby zwrócić uwagę przechodniów i informować o tym, że teatr nadal działa. Niestety, plakaty wywieszane są jedynie w dwóch miejscach: za bramą wjazdową do parku Sriwedari i przed drzwiami teatru. Są tam niewielkie gabloty, w których wieszane są kartki papieru z wypisanym odręcznie farbą plakatową tytułem spektaklu odbywającego się danego dnia. Gabloty są nieoświetlone, a więc niewidoczne po zmroku, czyli w czasie, kiedy w okolicy przebywa najwięcej osób. Myślę, że z powyższego opisu wyraźnie widać, że promocja teatru *wayang orang* w Surakarcie nie jest należycie prowadzona i w takiej formie nie może przynosić pożądanych rezultatów. Obecnie najsukuteczniejszą metodą są informacje o teatrze umieszczone w przewodnikach turystycznych. To one sprawiają, że do teatru tra-

²⁰ Na podstawie kopii dokumentów udostępnionych w Urzędzie Turystyki w Surakarcie. Niestety, dane sprzed 2003 roku są niedostępne i uniemożliwiają porównanie zainteresowania teatrem w latach wcześniejszych.

fiają turyści zagraniczni, jednak nie jest to raczej zasługa Indonezyjczyków. Pozostaje więc jedynie nadzieja, że pracownicy Urzędu Turystyki, Sztuki i Kultury znajdą chęci oraz środki do promocji teatru, ponieważ jest ona bardzo potrzebna.

Sytuacja wewnątrz teatru nie jest, moim zdaniem, zła. Wydaje się, że jest wystarczająca liczba pracowników, odpowiednio wykwalifikowanych i przygotowanych do pracy w takim miejscu. Zauważyć można jednak brak motywacji do pracy i chęci udoskonalania przedstawień. Nie jestem jednak w stanie z całą pewnością stwierdzić, co jest tego przyczyną. Wielki zapal widać jedynie u najmłodszego pokolenia, które stanowią uczniowie Szkoły Średniej Karawitanu oraz studenci bądź niedawni absolwenci ISI. Starsi wydają się traktować tę pracę jako obowiązek, źródło stałych dochodów, które wymagają jedynie obecności, a nie zaangażowania. Takie poczucie aktorów i muzyków spowodowane jest, jak twierdzą, bardzo niską publicznością. Na co dzień, podczas zwykłych przedstawień, na których widzów jest niewiele, takie zniechęcenie i brak zaangażowania jest wśród aktorów widoczne. Potwierdzenie tej tezy znalazłam w wypowiedziach wielu pracowników teatru. Bywają jednak przedstawienia, na które przyjeżdżają wycieczki szkolne czy przypadkowo jest więcej widzów i są one wtedy rzeczywiście o wiele lepsze. Widać wówczas bardzo duże umiejętności aktorów, ich poczucie humoru oraz przyjemność, jaką sprawia im praca. Świadczy to o miłości do tego rodzaju sztuki, która naprawdę jest w ich sercach i stopniowy wzrost popularności przedstawień pozwoli się jej rozwijać.

Kolejnym aspektem nie mającym wielkiego wpływu na jakość samych przedstawień, a bardziej na samopoczucie i komfort pracowników oraz widzów, jest stan techniczny budynku teatralnego. Kiedy prowadziłam badania w Surakarcie w 2008 roku, budynek wymagał generalnego remontu, zastosowania nowocześniejszego sprzętu scenicznego oraz innych ulepszeń, co z pewnością zachęciłoby ludzi do zainteresowania się teatrem. Z nieoficjalnych informacji uzyskanych w 2010 roku wynika, że remont budynku się rozpoczął. Nie jestem jednak w stanie stwierdzić, na czym dokładnie on polega – czy jest to rzeczywiście wprowadzanie ulepszeń i modernizacja, czy tylko powierzchowne odnowienie.

Bardzo ważnym elementem codziennego życia aktorów jest zaznaczanie swojej obecności w pracy. Jest to moim zdaniem najbardziej absurdalny obowiązek wynikający z posiadania statusu urzędnika państwowego, czyli wypracowywania określonej liczby godzin. W związku z tym na zapleczu teatru zainstalowana została skrzynecz-

ka, w której o godzinie 17.00 i 23.00 każdy pracownik musi odcisnąć kciuk. W ten sposób sprawdzana jest lista obecności. Zaznaczyć należy, że przedstawienie zaczyna się około godziny 19.30 i trwa do około godziny 22.00. Przed spektaklem nie ma także prób. Pracownicy przyjeżdżają zatem tylko w celu odcisnięcia kciuka, po czym jadą załatwiać inne sprawy bądź spędzają czas na pogawędce w pobliskim warungu. Mimo że czas przed spektaklem powinien być przeznaczony na omówienie historii, która danego dnia będzie wystawiana oraz próby określonych jego części, nikt tego nie kontroluje i nigdy nie zdarzyło mi się zaobserwować żadnej próby. Myślę, że właśnie w tego typu martwych przepisach widać zinstytucjonalizowanie teatru Sriwedari i absurdalność narzucania artystom reguł pracy obowiązujących w urzędach. Spoglądając z drugiej strony należy jednak przypomnieć, że gdyby nie pomoc państwa i urzędu – to teatr ten prawdopodobnie już by nie istniał.

Warto także zastanowić się nad ceną biletów na przedstawienia teatralne. Kosztują one 3000 rupii. Ważne jest, że dzięki temu Wayang Orang Sriwedari to rozrywka dostępna każdemu, bez względu na status społeczny i materialny. Dla współczesnego społeczeństwa tak niska cena może jednak oznaczać, że sprzedawany towar nie jest więcej wart. Odnaleźć złoty środek nie jest w tej sytuacji łatwym zadaniem.

Należy się zastanowić także nad przyszłością teatru oraz taktyką, którą osoby nim zarządzające mogłyby przyjąć. Podczas rozmów z pracownikami teatru pytałam o wizje przyszłości oraz o sposoby, jakimi można zachęcić publiczność do przyścia na spektakl. Chciałabym przytoczyć kilka przykładowych wypowiedzi. Pan Djoko Marjoto, aktor pochodzący z artystycznej rodziny, w której było wielu tancerzy i muzyków, tak mówi na temat przyszłości teatru Wayang Orang Sriwedari:

„Moim zdaniem, o ile Wayang Orang Sriwedari będzie chciał się zmieniać, będzie istnieć. Zmienić się w znaczeniu: nie trzymać się koniecznie ściśle tradycyjnych opowieści, ale unowocześnić przedstawienie podążając za zmianami epoki. Uważam, że jeśli będziemy kontynuować przedstawienia w formie sprzed lat, publiczność nie będzie nimi zainteresowana. Na przykład, za dużo dialogu mężczy, za dużo śpiewu czy tańca też. Publiczność lubi w przeciętnych ilościach taniec, śpiew i dialog, a w większych walkę. Jak długo te cztery czynniki będą w odpowiednich proporcjach, będzie zainteresowanie sztuką. Po drugie ważne jest odmłodzenie kadry aktorskiej –

zatrudnienie młodych aktorów. Jeśli tego nie będzie, jestem pewny, że wayang przestanie istnieć”²¹.

Pani Harsini, aktorka i tancerka widzi potrzebę zmian w teatrze, ale z nadzieją patrzy w przyszłość:

„Jeśli gramy bardzo tradycyjnie, młode pokolenie już nie rozumie języka, ale kiedy będziemy dążyć ku nowoczesności, w końcu porzucimy tradycję. To jest najtrudniejsze. Musimy zachować równowagę między tradycją a nowoczesnością. Powinniśmy wystawiać *wayang orang* tradycyjny, ale z elementami nowoczesnymi. W takiej sytuacji nie porzucimy tradycji, ale też nie będziemy zbyt tradycyjni. Należy połączyć klasykę z nowoczesnością”²².

Muzyk Sutarjo także uważa, że w teatrze potrzebne są zmiany, które młodzi aktorzy już zaczynają wprowadzać:

„Potrzebne są innowacje. Nowe podejście do opowieści, tak, żeby publiczność była zainteresowana, żeby przedstawienia nie były monotonne. Na przykład sceny walki Buta zależą od aktora. Jak występują starsi aktorzy – to ruchy są zwyczajne. Młodszy zawsze dodają coś nowocześniejszego, np.: jakieś skoki”²³.

Inny muzyk, pan Trubus ma następujące pomysły na stworzenie teatru bardziej interesującego dla publiczności:

„Według mnie należy zmienić lakony, tak, aby stały się ciekawsze. Należy je unowocześnić, żeby nie były aż tak tradycyjne. Unowocześnić należy sceny, taniec, muzykę. Jeśli muzyka nadal będzie taka sama – również nie będzie interesująca, ale może stać się taka, jeśli będzie kreowana na nowo. (...) Nie wprowadzać gitar czy keyboardu, ale zmienić muzykę. Na przykład, unowocześnić srepeg. Stosowany jest srepeg nem, asem... Być może można zamienić je na inny srepeg, stworzony samodzielnie”²⁴.

W rozmowach pytałam także, jak artyści odnoszą się do pomysłów wystawiania *wayang orang* w języku indonezyjskim i jakie to może

²¹ Wywiad przeprowadzony 16.08.2008.

²² Wywiad przeprowadzony 17.08.2008.

²³ Wywiad przeprowadzony 01.09.2008.

²⁴ Wywiad przeprowadzony 28.08.2008.

mieć konsekwencje. Pan Djoko mówi:

„W Wayang Orang Sriwedari próbowaliśmy już kilka razy wystawiać *wayang orang* w języku indonezyjskim, ale nie odnieśliśmy sukcesu. Dlaczego? Większość publiczności rozumie jawajski. Pytali, dlaczego tradycyjny *wayang orang* wystawiany jest po indonezyjsku. (...) Potrzebne są przecież inne techniki, jeśli mówimy po indonezyjsku. W *wayang orang* są dwa poziomy języka jawajskiego – ngaka i krama, a w indonezyjskim tylko jeden. Dlatego potem nie będziemy mogli pokazać, czy szanujemy starszego czy nie. Po indonezyjsku się nie da”²⁵.

Uważam, że już z tych kilku przykładów wynika, że teatr Wayang Orang Sriwedari znalazł się w wyjątkowo trudnej sytuacji. Niezbędne jest podjęcie radykalnych kroków i zdecydowanie się, którą drogą podążać. Osoby odpowiedzialne za teatr muszą wybrać jedną z możliwości: trzymanie się konwencji oraz dawnych tradycji lub próba stworzenia nowej jakości, teatru, który będzie interesujący dla młodzieży, ale nie zatraci jednocześnie ciągłości i będzie kontynuacją długiej tradycji. Zadanie to z pewnością nie jest łatwe, a utrudniają je dodatkowo ograniczenia nakładane przez sztywne ramy, w jakich teatr obecnie funkcjonuje. Podobnie jak pracownicy teatru wierzę, że możliwe jest przywrócenie dawnej świetności *wayang orang*. Społeczeństwo jawajskie jest bowiem nadal przywiązane do tradycji, o czym świadczy ogromna wciąż popularność teatru *wayang kulit* oraz obecność gamelanu i tradycyjnego tańca na wszystkich ważniejszych uroczystościach rodzinnych. Moje obserwacje oraz rozmowy pokazują, iż prawdopodobnie pracownicy teatru mają rację, że brak publiczności spowodowany jest brakiem reklamy. Kryzys zaczął się bowiem w momencie, kiedy zawieszono działalność teatru z powodu remontu budynku i być może za słabo poinformowano o jej wznowieniu. W związku z tym zatracona została ciągłość i obecnie teatr musi szukać nowych widzów.

Konkurowanie z nowoczesnymi rozrywkami oraz innymi atrakcyjnymi formami spędzania wolnego czasu z pewnością dla Sriwedari jest bardzo trudne. Jako instytucja podlegająca urzędnikom teatr ma z góry narzuconą strukturę oraz zasady funkcjonowania, których zmiana nie będzie łatwa. Zdaniem większości aktorów, a także wszystkich przychodzących obecnie na spektakle widzów, o poprawę sytuacji warto jednak walczyć. Najczęściej postulowanym sposobem na rozwój teatru są ciekawe i przemawiające do publiczności publikacje popula-

²⁵ Wywiad przeprowadzony 16.08.2008.

ryzujące Wayang Orang Sriwedari. Konieczne jest także podniesienie jakości przedstawień oraz częściowe ich unowocześnienie, które jednak nie może być całkowitym zerwaniem z tradycją. Istotną i moim zdaniem pozytywną zmianą byłoby także wprowadzenie mobilizującego systemu wynagrodzeń dla pracowników teatru. Wszystkie zmiany w funkcjonowaniu teatru uzależnione są jednak od decyzji urzędników, a mnie pozostaje mieć nadzieję, że moje rozmowy podczas badań pomogły im spojrzeć na teatr z trochę innej perspektywy oraz zauważyć dotychczasowe niedociągnięcia i potrzeby. „O ile Wayang Orang Sriwedari będzie chciał się zmieniać, będzie istnieć”²⁶.

Bibliografia

- Aswoyo J., *Wayang Orang Sriwedari*, praca dyplomowa, Akademi Seni Karawiran Indonesia, Departamen Pendidikan dan Kebudayaan di Surakarta 1984.
- Brandon J.R., *Theater in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1967.
- Budi S., *Pergelaran Wayang Orang Sriwedari di Surakarta*, praca dyplomowa, ASKI, Surakarta 1973.
- Geertz C., *Negara. Państwo-teatr na Bali w XIX wieku*, tłum. z języka angielskiego Wojciech Usakiewicz, Kraków 2006 (seria *Cultura*).
- Hardja S., *Improvisation in Wayang wong Panggung – Creativity within Cultural Constraints*, [w:] „The Yearbook for Traditional Music”, XIX 1987.
- Hersapandi, *Etnis Cina dan Wayang Orang Panggung Komersial. Suatu Kajian Sosio-Historis*, [w:] „Seni Pertunjukan Indonesia”, Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, nr 5, 1994.
- Hersapandi, *Wayang wong Sriwedari dari seni istana menjadi seni komersial*, Yayasan Untuk Indonesia, Yogyakarta 1999.
- Rusini, *Rusman Gathutkaca Sriwedari sebuah biografi (1926-1990)*, praca dyplomowa, STSI Surakarta, Pasca Serjana 1994.
- Soedarsono, *Wayang Wong: the State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta 1984.
- Steiner M., *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- Subadyo, *Wayang Orang Sriwedari dalam Usaha-usaha mencari peminaan dan pengembangannya*, UNS, Surakarta 1985.
- Susilowati, *Peranan Perkumpulan Masyarakat Surakarta dalam Pengembangan Wayang Orang*, STSI Surakarta 1995.

²⁶ Djoko Marjoto – wywiad przeprowadzony 16.08.2008.

Streszczenie

Wayang Orang Sriwedari to jeden z ostatnich działających obecnie na Jawie tradycyjnych teatrów aktorskich. Wywodzi się ze sztuki powstałej na dworze w Surakarcie. Po wyjściu poza mury pałacu stał się rozrywką popularną, dostępną szerokiej publiczności i stopniowo ulegał komercjalizacji. W latach siedemdziesiątych przeżywał niezwykle rozkwit – popularność grających w nim gwiazd można byłoby porównywać ze współczesnymi celebrytami, który jednak zakończył się wraz z upowszechnieniem się telewizji i innych masowych rozrywek. Współcześnie funkcjonuje już na zupełnie innych zasadach niż na początku XX wieku. Utrzymywany jest przez państwo i raczej nie cieszy się zainteresowaniem publiczności.

Artykuł poświęcony jest omówieniu historii teatru Wayang Orang Sriwedari jako instytucji oraz różnorodnych ról, jakie pełnił jako teatr tradycyjny od czasów powstania po współczesność. Pokazuje, jak zmieniały się zasady jego funkcjonowania, status występujących w nim artystów oraz warunki lokalowe. Przede wszystkim jednak przedstawia współczesną kondycję teatru, problemy i wyzwania, przed którymi staje jako placówka kulturalna na początku XXI wieku oraz to, jak sobie z nimi radzi. Autorka prezentuje również pewne hipotezy dotyczące przyszłości teatru Wayang Orang Sriwedari opierając się na wywiadach z artystami, pracownikami teatru oraz danych statystycznych pochodzących z Urzędu Turystyki, Sztuki i Kultury, któremu teatr podlega.

Abstract

Wayang Orang Sriwedari is one of the last, still operating on Java, traditional theatres. It originates from the art that arose on the Surakarta court. Leaving the court's walls – it became a popular form of entertainment, accessible to wide audience and gradually got commercialised. In 1970s it was in full bloom – the popularity of the theatre's stars was comparable with today's celebrities; the period, however, ended as TV and other mass entertainment forms became popular. Nowadays, compared with the beginning of the 20th century, it functions according to brand new rules.

The article discusses the Wayang Orang Sriwedari history, as an institution of various roles it played as a traditional theatre from its

beginnings till modern times. It shows the way its functioning transformed, the actors' status and the premises conditions. Most of all, the article introduces the theatre's present state, the problems and challenges it has to, as an entertainment organisation, face at the beginning of the 21st century and the ways it manages them. It also presents certain hypotheses as far as Wayang Orang Sriwedari future is concerned that the present author makes from interviews she made with the actors, other theatre's workers as well as from statistics from the Office for Tourism, Art and Culture that the theatre is subordinate to.

Dokumentacja



1. Aktorka przygotowująca się do przedstawienia
(fot. M. Szymańska).



2. Budynek teatru Wayang Orang
(fot. M. Szymańska).



3. Orkiestra gamelanowa towarzysząca spektaklom
(fot. M. Szymańska).



4. Pan Gunadi w roli Semara
(fot. M. Szymańska).



5. Pani Darsi, jedna z najsłynniejszych aktorek
(fot. M. Szymańska).



6. Scena Wayang Orang zasłonięta kurtyną
(fot. M. Szymańska).



7. Scena Wayang Orang – zanim kurtyna się podniesie
(fot. M. Szymańska).