

Wierzbicka, Halszka

Maski. Indonezyjski teatr Wayang Wong : (odmiana balijska)

Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu 3, 127-144

2012

Artykuł został zdigitalizowany i 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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Halszka Wierzbicka

(Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Maski. Indonezyjski teatr Wayang Wong (odmiana balijska)

Tapel w języku balijskim oznacza maskę. Maski, będąc przedmiotami wyabstrahowanymi z codzienności, a przynależnymi czasoprzestrzeni sakralnej, stanowią szczególną kategorię. Poprzez tkwiące w nich magiczne siły ochraniają aktorów przed złymi mocami¹. Pełnią funkcję narzędzia, przy pomocy którego człowiek przemienia się w medium, staje się „inną myślą” – jak określają ten stan Balijszczy². Maska zdaje się być nie tylko przedmiotem sakralnym, ale przede wszystkim przedmiotem, przy udziale którego aktor wchodzi w nową rolę, „porzucając” tym samym na czas trwania spektaklu „siebie” i swoje „prawdziwe” życie. Maska w końcu to jeden z tych elementów teatru³, który sprawia, że aktor staje się samoistnie kimś innym; od momentu wejścia na scenę to rola posiada aktora, a nie on ją. Balijszczy wierzą, iż maski posiadają właściwości święte, dlatego też przechowują je w świątyniach. Wyjątek stanowią szczególne momenty, w których manifestuje się czasoprzestrzeń o wymiarze sakralnym. Są nimi okresowe festiwale o charakterze religijnym, kiedy maski są błogosławione i święcone, a te bezpośrednio związane z tańcem-dramatem jako formą artystyczną, stanowiące o „powrocie masek do życia” – wówczas odgrywają swą podstawową – teatralną – rolę.

¹ M. Batchelder, *Rod-puppets and the human theatre*, Ohio 1947, s. 29.

² *Traditional Balinese Culture*, (red.) J. Belo, Nowy Jork, Londyn 1970, s. 273.

³ W tym miejscu, jak i w dalszej części artykułu, będę posługiwała się terminem „scena”, zdając sobie jednak sprawę z faktu, że „scena balijska” ma inny zakres znaczeniowy niż scena teatralna. W dalszej części tekstu wyjaśnię to zagadnienie szerzej. Podobnie z terminami: „teatr”, „spektakl”, „dramat”, „sztuka”, „taniec-dramat” – pozwolę sobie używać ich wymiennie, sądząc, że w konsekwencji nie zmienia to w żaden sposób sensu artykułu.



Maska *Garudy* z XIX wieku
(fot. Halszka Wierzbicka).

muzyka indonezyjskiej orkiestry *Gender Wayang Batel* oraz kolorowe kostiumy, w których skład wchodzi między innymi maski, peruki oraz specjalne fryzury czy ozdoby głowy. Na podstawie obserwacji jesteśmy w stanie wyróżnić jawajską – pierwotną wersję teatru oraz wersję balijską. W niniejszym opracowaniu zajmę się tą drugą – balijską – z którą obecnie, niestety, mamy do czynienia niezwykle rzadko, gdyż jako element balijskiej czasoprzestrzeni uległa niemalże całkowitemu zanikowi na Wyspie Bogów – Bali.

Podstawę moich badań stanowią studia nad balijskimi maskami teatru *Wayang Wong*, które przeprowadziłam w *Museum do Oriente* (Muzeum Orientu) w Lizbonie, w Portugalii⁵. Niepełna kolekcja szesnastu masek (wśród których znajdują się podwójne egzemplarze masek *Rawana* różnego autorstwa oraz *Garudy* – jedna z drugiej połowy XIX wieku, druga z końca wieku XX), będąca częścią większej, pokazanej i bardzo różnorodnej kolekcji muzealnej Kwok On, w której posiadanie muzeum weszło w 1971 roku, składa się głównie z obiektów autorstwa: I Ketut Berati (Bali, Gianyar, 2002) oraz I Wayang Tangguh (Bali/Singapadu Kelod, 1994). Wśród eksponatów pojawiają się jednak również maski, których autor, miejsce i rok powstania (z wyjątkiem dwóch masek: maski *Rawana* z Bali/Mas oraz maski *Garudy*, której powstanie przypada na rok 1860) pozostają niezidentyfikowane. Wielobarwne maski wykonane są z krowiej skóry, drewna, drewna lakierowanego, fragmentów futra, z różnego rodzaju koralików oraz szklanych paciorków. W zależności od postaci przypisanej masce składają się z jednej (np. *Garuda*) lub dwóch (np. *Rawana*, *Hanuman*, *Laksmiana*, *Sita*, *Rama*) części, to jest: maski właściwej i ozdoby/nakrycia głowy/peruki. Szczególne elementy dla wyrażenia osobowości danej postaci oraz dla jej wyróżnienia spośród pozostałych charakterów stanowią oczy, uszy (ozdoby uszu), zęby (stopień rozwarcia ust), czoło (ozdoby na czole),

⁴ I. W. Dibia, R. Ballinger, *Balinese dance drama and music. A guide to the performing arts of Bali*, Singapur 2004, s. 62.

⁵ Wszystkie zdjęcia oraz informacje dotyczące kolekcji Kwok On *Wayang Wong* zawarte w artykule zostały autoryzowane przez Muzeum Orientu w Lizbonie.

włosy (także wąsy, baki), diademy, nakrycia głowy oraz kolor podstawy – skóry. Najbardziej minimalistyczne w formie maski wykonane zostały z drewna, które kolejno zostało pokryte kilkoma kolorami farby (podstawa oraz detale), są to: zielona maska ptaka *Garudy* (eksponat z 1860), czarna maska *Rawana* (eksponat z Mas – balijskiej kolebki rzeźbiarstwa) oraz niebieska maska *Ganeshy*. Natomiast najbardziej bogate w zdobienia maski, których wykonanie wymagało użycia wielu różnorodnych materiałów, to maski: *Ramy* (zielonkawa podstawa), *Sity* (jasnoróżowa podstawa) oraz *Rawana* (Bali/Singapadu Kelod 1994). Ich część stanowią złote



Nakrycie głowy *Sity*
(fot. Halszka Wierzbicka).

nakrycia głowy w kształcie stożka, przyozdobione między innymi kolorowymi koralikami i wyrzeźbionym wizerunkiem *Ganeshy*. W wypadku dwóch pierwszych postaci mamy do czynienia z czerwonymi pomponami zwisającymi na złotych nitkach po obu stronach głowy, zaś brązową maskę *Rawana* wzbogaca zdobienie w formie płomieni zlokalizowanych za uszami. Pozostałe, równie ciekawe w swym wyrazie, to przede wszystkim: wielobarwna drewniana maska ze złotym diademem i kwiatowymi motywami oraz złotym nakryciem głowy z czarnym rogiem z tyłu i kolorowymi koralikami – *Laksmana* (jasnoróżowa podstawa), zielona maska ze złotymi rogami na czole i złotym nakryciem głowy oraz koralikami i przypominającymi krople wody paciorkami – *Garuda* (Bali/Singapadu Kelod 1994), jasnoróżowa maska ze złotym diademem i koralikami – *Wibisana*, maska z płomiennymi zdobieniami za uszami – *Sugriwa* (czerwona podstawa), *Kumbhakarna* (czerwona podstawa), maska z płomiennymi ozdobami za uszami, białym nakryciem głowy z rogami z przodu i z tyłu oraz małpim ogonem – *Hanuman* (biała podstawa), czy maska z ozdobami za uszami w kształcie płomieni oraz futrzanymi brwiami, wąsami czy bakami – *Sangut* (żółta podstawa), *Twalen* (szara podstawa), *Delem* (brązowa podstawa), *Medrah* (czerwona podstawa).

Zgodnie z tradycją balijską wszystkie postaci *Wayang Wong* powinny mieć w całości bądź częściowo zakryte twarze. Pomimo tego zalecenia, w niektórych wioskach w wyniku ustępstw i samowolnych przekształceń aktorzy grający główne role (*Rama*, *Sita*, *Laksmana*, *Wibisana*, etc.) rezygnują z masek na rzecz „grania twarzą”. Ich celem jest położenie akcentu na mimikę, a tym samym zwrócenie uwagi widza na plastyczność oraz różnorodność i bogactwo emocji, jakie wyraża twarz człowieka. Możemy wyróżnić trzy grupy charakterów (omówię je w dalszej części artykułu), pomiędzy którymi dostrzeżemy (pozorne) podobieństwa.

Daje to możliwość używania tej samej maski do zagrania różnych ról, co wyjątkowo często występuje zwłaszcza w małych ośrodkach, w których brakuje poszczególnych masek czy funduszy na ich zakup.

Jak zaznacza Jane Belo, pomiędzy typami charakterów w różnych przedstawieniach często rysują się pewnego rodzaju analogie zarówno w wyglądzie, stroju, jak i ruchach. Dlatego też tak łatwo jest o popełnienie błędu w rozpoznaniu charakterów i przyporządkowaniu postaciom należnych im imion. Właściwie aż do momentu kiedy rozpoczyna się dialog lub monolog, nie mamy pewności czy postać, która stoi przed nami, to postać, którą aktor przywodzi widzowi na myśl. Ta sama maska bądź identyczny wyraz twarzy mogą być atrybutami zarówno *Ramy*, *Arjuny* czy *Panji* (dwie ostatnie są charakterystyczne dla wersji jawajskiej), a jedynie drobne różnice w detalach kostiumu, fryzury czy „korony” okazują się znaczące dla rozróżnienia postaci⁶. Zgodnie z XVI-wiecznym jawajskim kanonem Java Sekartaji nakrycia głowy składają się ze srebrnych i kolorowych koralików, złotych ozdób i malowideł oraz skórzanych wykończeń. Peruki zaś zrobione są z ludzkich włosów i mogą być ozdobione świeżymi kwiatami. Motywy pojawiające się na maskach z kolei, to głównie elementy zaczerpnięte z kultury chińskiej. Maski balijskie jednak nie odziedziczyły wszystkich tych charakterystycznych dla Jawy detali. Są one dużo mniej szczegółowe (podobne zjawisko można zaobserwować, porównując jawajskie i balijskie lalki teatru *Wayang Kulit*), brak im bogactwa zdobień i precyzyjności w ich wykonaniu, jaka towarzyszyła maskom z sąsiedniej wyspy. Także materiały, z jakich maski są wykonane, znacznie różnią się jakością od ich pierwowzorów. Wynika to z tego, że jawajski teatr *Wayang Wong* to domena dworu (z mecenatem i funduszami na sztukę), podczas gdy charakter balijskiego teatru mógłby być określony jako ludowy, ludyczny, a poprzez to również znacznie bliższy zwyczajnemu człowiekowi, który ma do niego właściwie nieograniczony dostęp. Nie przeszkadza to jednak Balijszykom naśladować – choć z mniejszą dbałością – kolorowe, opływające w złoto i przeróżnego rodzaju koraliki maski i ozdoby głów Jawajczyków, tworząc nową (niektórzy pewnie skonstruwaliby – gorszą czy kiczowatą) jakość. Maski małp i demonów charakteryzują się wytrzeszczonymi, dużymi oczami, a także otwartymi ustami, którym „towarzyszą” wyszczerzone zęby. Twarze wyrafinowanych postaci natomiast wyrzeźbione są z wdziękiem, a porównując je z poprzednimi, można ocenić, iż są pełne gracji; oczy mają kształt migdałów, a górna warga jest znacząco wyeksponowana⁷. Interesująca jest również symbolika strojów; czerwony reprezentuje szczęście, energię, aktywność, żywotność i odwagę postaci, (demony, małpy). Żółty z kolei symbolizuje dyskrecję i mądrość (*Lakszman*, *Wibisana*), a zieleń charakteryzuje osobowości miłujące pokój lub

⁶ *Traditional Balinese Culture*, op. cit., s. 298-299.

⁷ J. Slattum, P. Schraub, *Balinese masks. Spirit of an ancient drama*, Singapur 2003, s. 51.

wcielenia *Wisznu (Rama)*⁸. Jak czytamy w *Balinesemasks. Spirit of an ancient drama*, w *Wayang Wong* kostiumy teatru cieni są różne dla większości postaci, jednakże, jak dopełniają Beryl de Zoete i Walter Spies, to maski i ozdoby odgrywają główną rolę w charakteryzowaniu postaci, podczas gdy często cała reszta, łącznie z gestykulacją, głosem i interpretacją tekstu, nie wykazuje wystarczających różnic, mogących pomóc w indywidualizacji postaci⁹.

W *Cambridge Guide to Asian Theatre* przedstawionych zostało pięć typów postaci. Są nimi: wyrafinowany, szlachetny, dumny arystokrata, silny mężczyzna, wojownik, król ogrów i klaun¹⁰. Typologia Soedarsono natomiast redukuje liczbę grup postaci do trzech. Tworzą one system oparty na budowie, kształcie i pozycji ciała oraz kolorze skóry i makijażu, ukazując korespondencję pomiędzy lalkami teatru cieni *Wayang Kulit* i aktorami *Wayang Wong*:

a) drobna, szczupła, wysublimowana sylwetka z na wpół przymkniętymi oczami (*liyepan*), szpiczastym nosem (*mbangir*), określana wyrafinowaną (*alus*),

b) średniej budowy silne ciało, z normalnymi oczami (*kedbelen*), nosem (*sembada*), zwana silną (*gagah*),

c) wysoki, postawny, silny typ, z szeroko otwartymi oczami (*thelengan*) i nosem (*dbempok*), przedstawiający sylwetkę postaci gruboskórnej, ordynarnej (*kasar*)¹¹.

Występujące między maskami podobieństwa, o których już wcześniej wspomniałam, sprawiają, że niejednokrotnie widzowie są skonsternowani. Nie mogą ustanowić relacji pomiędzy maską a postacią, w którą aktor się wciela, gdyż okazuje się, że charaktery dobre i złe mają niemalże takie same rysy i cechy związane z powierzchownością. Jedynie drobne różnice (odnalezienie ich i przeanalizowanie zajmuje sporo czasu nawet wytrawnym widzom) pozwalają odnieść maskę do reprezentowanej przez nią postaci. Niemniej jednak podstawowa zasada prowadzi do stwierdzenia, iż ten, który jest dobry, nobliwy i odważny, powinien delikatnie się uśmiechać. Rysy tego natomiast, który „ma za skórą diabła”, przywodzą na myśl demoniczne skojarzenia, np. szczególnie wybałuszone oczy świadczą o diabelskiej naturze (choć jak się później okaże, wyłupiaste oczy to również w balijskiej filozofii atrybut zwierząt, niezależnie od ich natury czy usposobienia). Charaktery gruboskórne zaś mają w swej twarzy coś niepokojącego, a ich dzikie spojrzenie idealnie pasuje do energetycznej, szeroko gestykułującej postaci.

By jednoznacznie rozpoznać postać, potrzebujemy informacji dotyczących kształtu twarzy, fryzury, ozdób głowy, ornamentyki uszu, kształtu oczu, nosa, uszu (makijaż jest znacznie prostszy niż w przypadku teatru *Wayang Kulit*), kroków,

⁸ *Ibidem*, s. 51.

⁹ *Traditional Balinese Culture*, op. cit., s. 298 -299.

¹⁰ J. Brandon, *The Cambridge guide to Asian Theatre*, Cambridge 2002, s. 118.

¹¹ B. Arps, *Performance in Java and Bali. Studies of narrative, theatre, music and dance*, Londyn 2004, s. 61.

ruchów w tańcu i strojów. Jednak najbardziej istotne dla dokonania rozróżnienia charakterów sztuki są brwi i wąsy. Według jawajskiej odmiany tańca-dramatu: „Kobiece oraz skromne, wyrafinowane męskie charaktery nie noszą, jak kukielki *Wayang*, wąsów (...)”¹², podczas gdy balijska wersja okazuje się nieco dezorientować laika, prezentując postaci *Ramy* oraz *Wibisana* z wąsami. Ponadto kolorystyka masek jest znaczącym elementem służącym do rozpoznania postaci, lecz mimo wszystko nie jest tak ważka jak w przypadku teatru cieni. Kolor złoty symbolizuje godność oraz spokój i równowagę; czarny jest znakiem złości, ewentualnie dojrzałości; czerwony natomiast wskazuje charaktery burzliwe, silne, podczas gdy biel i odcienie jasnorożowe to symbole młodości.

Rogi zlokalizowane w centralnej części czoła bądź po obu stronach głowy, zwane *padang astra*, odnoszą się do sił o charakterze magicznym, a dekoracje występujące pomiędzy brwiami przypominające indyjskie *bindi*, nazywane są *cudak manik*; one również uważane są za źródło mocy nadprzyrodzonych. Prócz tego męskie małżowiny uszne powinny być ozdobione złotymi kolczykami w kształcie kółek zwanych *rumbing*¹³. Wyraźnie zaznaczone, ostro zakończone kły w hinduistycznej filozofii Balińczyków oznaczają pozostawanie w relacji ze złem, korespondując ze zwierzęcością, a tym samym odczłowieczając jednostkę (z symboliką kłów w balijskiej filozofii mamy do czynienia również w przypadku obrzędu piłowania zębów *potong gigi*).

Jednym z najstarszych elementów ornamentyki stroju *Wayang Wong* jest *garudha mungkur* (*Garuda* to najważniejszy w filozofii hinduistycznej, należący do *Wisnu*, którego reinkarnacją z kolei jest *Rama* – jedna z centralnych postaci dla *Wayang Wong*). W jawajskiej odmianie teatru *garudha mungkur* był noszony z tyłu głowy przez *Rama* i *Sugriwa* jako atrybut prawości i sprawiedliwości. *Notabene* ta „opinia jest wzmocniona przez fakt, że *Rawana* jako król zła [...] nosi hełm w kształcie korony”¹⁴. Badania nad balijskimi maskami wskazują, iż głowy *Rawana*, *Ramy*, *Sity*, *Laksmiana* i *Garudy* są ozdobione ornamentem *Garudy*. „Balijscy artyści, jednakże, wprowadzili pewne zmiany”¹⁵. Święty ptak jest w balijskiej wersji noszony przez większość postaci spektaklu. Wyjątek stanowią: bracia *Pandhawa*, *Laksmiana* oraz *Hanuman*. Te odstępstwa, według Soedarsono, doprowadziły do zmiany charakteru ornamentu *garudha mungkur*, który zaczął pełnić rolę symbolu ochronnego w dzisiejszym teatrze *Wayang Wong*. Ponadto mamy do czynienia z różnymi diademami (*jamang*) oraz ornamentami uszu (*sumping*), sprawiającymi, że rozpoznanie postaci może być nieco łatwiejsze.

¹² Soedarsono, *Wayang Wong. The state ritual dance drama in the court of Yogyakarta*, Yogyakarta, 1984, s. 214.

¹³ J. Slattum, P. Schraub, *op. cit.*, s. 51.

¹⁴ Soedarsono, *op. cit.*, s. 205.

¹⁵ *Ibidem*, s. 206.

Warto dodać, że ruchy, kroki i gesty *Wayang Wong* oparte są na ruchach, krokach i gestach stworzonych pierwotnie dla *Wayang Kulit*. Ich spadkobiercami jest nie tylko jawajski *Wayang Wong*, ale również jego balijska odmiana. I Warun Mardika Bhuna stwierdził, iż *dalang* – narrator – musi zaadaptować tańce do poszczególnych postaci spektaklu. Musi używać w odpowiednich momentach określonych, specjalnie dla danych charakterów zaaranżowanych, układów gestów zaczerpniętych z teatru cieni¹⁶. I w tym sensie gra aktorów jest jednoznaczna z tańcem, gdyż wszystkie ruchy są oparte na stylizowanej formie tanecznej, której celem jest raczej nakreślenie typologii różnorodnych charakterów, aniżeli wyrażanie emocji¹⁷.

Jak już wcześniej zaznaczyłam, powyższe różnice dają możliwość wyodrębnienia dwóch odmian teatru cieni (jawajskiej i balijskiej), jednak podstawę wciąż stanowią podobieństwa. Są wśród nich przede wszystkim: prezentowana historia, oś akcji oraz główne postaci przedstawienia, niezmiennie w swych konstrukcjach psychologicznych i przypisywanych im cechach charakterologicznych. Dlatego też prezentując plejadę najbardziej znaczących dla akcji charakterów *Wayang Wong*, będę posiłkowałam się postaciami teatru cieni z jawajskiej Yogyakarty.

Inspiracją do stworzenia każdego charakteru, z jakimi spotkamy się w *Wayang Wong*, był *Wayang Kulit* – teatr cieni. Pomimo ograniczeń ruchowych wynikających ze sztywności lalek, mistrzowie teatru na dworze jawajskim opracowali na ich podstawie złożone systemy ruchowe dla postaci¹⁸. Rozwój teatru doprowadził do przekazania tej spuścizny teatrowi *Wayang Wong*, który odznacza się jednak bogatszą, aniżeli pierwowzór formą.

*Maski versus postaci*¹⁹

Rama i Sita



Szczupła, z na wpół przymkniętymi oczami i lekkim uśmiechem twarz dowodzić ma mądrości i szlachetności. Jej zielonkawa barwa (Rama) jest symbolem zadowolenia i umiłowania pokoju, jasnoróżowy odcień skóry (Sita) oznacza młodość. Złote atrybuty przywodzą na myśl godność, a *cuda manik* potęgę i siłę.



¹⁶ B. R. Heimarck, *Balinese discourses on music and modernization: village voices and urban views*, Routledge 2003, s. 99.

¹⁷ M. Batchelder, *Rode-Puppets and the Human Theatre*, Ohio 1947, s. 29.

¹⁸ Soedarsono, *op. cit.* s. 60-62.

¹⁹ Prezentowane poniżej fotografie wykonała Autorka artykułu.



Laksmana

Brak wąsów mogłby wskazywać na przynależność postaci do grona subtelnych, wyrafinowanych charakterów, jednak maska *Ramy* z czarnymi wąsami nie potwierdza tej reguły. Złote atrybuty i *cuda maniksa*, jak powyżej, symbolizują godność.

Twalen (Malen)

Balińczycy wierzą, że maska *Twalena* ma magiczną moc. Wiek (zatem też doświadczenie i mądrość życiową) podkreślają białe włosy i brwi, a ciemny kolor skóry dojrzałość. Dwa zęby pojawiające się w kącikach ust mogłyby wskazywać, iż przynależy on do grupy klaunów, (tylko *Twalen*, *Merdah*, *Sangut* i *Delem* posiadają charakterystyczne, rzucające się w oczy, uzębienie).



Merdah (Wredah)

Posiada bulwiasty nos oraz czerwony odcień skóry, który zwraca uwagę na jego silny charakter. Charakterystyczne zęby wskazują na przynależność do grupy klaunów.



Delem

Jest klaunem, co potwierdza jego uzębienie i co dodatkowo wypuklają jego małpie rysy. Demoniczną naturę zaś podkreślają wylupiaste oczy.



Sangut

Uzębienie oraz małpie rysy twarzy każą przyporządkować go do grupy klaunów. Wylupiaste oczy oraz opadająca wargę wskazywałyby na jego prostolinijność, być może dobroduszość, głupkowatość.



Rawana

Wyłupiaste oczy i kły mają zdradzać niegodziwość *Rawana*, natomiast nadmiar złota reprezentują chciwość i zachłanność. Czarny kolor skóry jest wynikiem złości drzemiącej w *Rawanie*, podczas gdy kręcone czarne włosy świadczą o jego demonicznej naturze (w przeciwieństwie do postaci dobrodusznym i szlachetnym). W Indonezji porównanie kogoś do *Rawana* uważane jest za oszczerstwo²⁰.



Wibisana

Złote elementy maski symbolizują dostojność i godność, a jasny odcień skóry to atrybut młodości.



Kumbhakarna

Niemalże wszystkie elementy wyglądu zewnętrznego młodszego brata *Rawany* są przerysowane, karykaturalne. *Kumba* oznacza „duży dzban wody”, natomiast *karna* „uszy”. *Kumbhakarna* więc, do czego predestynuje go już imię, jest postacią o silnej budowie i wysokim wzroście. Jest wyjątkowo ciężki i leniwy, co wyróżnia go spośród pozostałych demonów, które jednak pracowitością i zapałem do działania również nie grzeszą. Duże usta, wyeksponowane dziąsła, okazały nos, charakterystyczne zęby i białoczerwone duże, wyłupiaste oczy to znamienne dla tej postaci cechy. Wyjątkowy apetyt i umiłowanie snu sprawiają, że bardzo często ludzie o podobnych cechach jak *Kumbhakarna* nazywani są jego imieniem, co zdecydowanie nie jest komplementem. Ponadto, wśród mieszkańców balijskich wsi, jego maska, podobnie jak maska *Twalena*, uważana jest za posiadającą magiczne właściwości²¹.

Hanuman

Hanuman jest określanym jako postać szlachetna, sprytna, inteligentna, lojalna, szczerza, gotowa walczyć o prawdę. Ma to odzwierciedlenie w detaliczności i precyzji wykonania jego maski – usta są szeroko otwarte, kły bardziej niż w innych maskach widoczne.



²⁰ J. Slattum, P. Schraub, *op. cit.*, s. 78.

²¹ *Ibidem*, s. 78

Biały przeważający w kolorystyce maski reprezentuje lojalność i oddanie *Hanumana*, natomiast złoty oznacza godność jako cechę nadrzędną postaci. Spiczaste uszy, wyolbrzymione kły i wylupiaste oczy są atrybutami zwierzęcymi w balijskiej filozofii. Dwa rogi – *padang astra* symbolizują magiczną siłę.

Sugriwa

Odważny, energetyczny i lojalny dowódca, pełen cnót, dla których zdolny jest poświęcić bardzo wiele. Pomarszczona twarz przywodzi na myśl trudne, pełne problemów życie, ale i zdobyte dzięki temu doświadczenie i mądrość życiową²². Pomimo swej heroicznej i nobliwej postawy jego maska wpisuje się w charakterystyczną dla balijskiej wersji interpretację zwierząt – wylupiaste oczy, duże nozdrza, wyraźnie zarysowane kły, co wiąże się z demoniczną stroną świata. *Padang astra*, także w tym przypadku, są symbolem magicznej siły.

Subali

Moc, jaką posiada *Subali*, ma charakter wyjątkowo destrukcyjny, co można wyczytać w jego żółto-czerwonych wylupiastych oczach. Niektórzy twierdzą, że jedyną różnicą pomiędzy maskami braci (*Sugriwa* i *Subali*) są niuanse w kolorystyce oraz delikatne zwężenie maski w okolicach brody (*Subali*)²³. Inni natomiast za jedyny wyróżnik uważają kolor szarfy/wstęgi²⁴. Ponadto spiczaste uszy, oczy i przerysowane zęby podkreślają charakterystyczną dla balijskiej filozofii zwierzęcość.



Garuda (Jatayu)

Maskę *Jatayu* ozdabiają niebiskie i białe pióra. Jego odwaga i pasja, z jaką oddaje się wszelkim działaniom, podkreślone są przez wibrujące oczy i spiczaste, wyraźnie zaznaczone zęby oraz długi węzowaty język. Złote elementy na czole oraz pozłocany dziób świadczą o szlachetności ptaka. *Jatayu* symbolizuje wiernego przyjaciela, który oddałby życie za drugiego człowieka²⁵. Pozostałe cechy przywołują raz jeszcze

balijską filozofię z jej kategorią zwierzęcości, a rogi symbolizują magiczne siły tkwiące w postaci.

²² *Ibidem*, s. 76.

²³ *Ibidem*, s. 76.

²⁴ *Ibidem*, s. 63.

²⁵ *Ibidem*, s. 80.

Ganesh

Ganesh, za sprawą charakterystycznej twarzy słonia, jest prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalną postacią *Ramayany*. Niebieski kolor skóry bóstwa jest wynikiem wizualizacji *Ganesh* w błękitnych barwach podczas medytacji. Spiczaste uszy, wylupiaste oczy i wyolbrzymione kły odsyłają nas znów do filozofii balijskiej.



Funkcje tańca-dramatu Wayang Wong

Barkel, opisując jawajski taniec-dramat, zwraca uwagę na fakt, iż forma ta nie pełni jedynie funkcji rozrywkowej, nie jest sztuką dla sztuki czy czystą zabawą, której zadaniem miałyby być oderwanie człowieka od udręk dnia codziennego, lecz jest swoistym dziełem sztuki o charakterze religijnym. Co więcej, dodaje, bierze ona również udział w dyskursie filozoficznym oraz ma związek z polityką. O jej politycznych konotacjach wspomina również w swoim eseju Peter Carey. Poprzez paralelne przedstawienie „głównych charakterów *Wayang Wong* z jednej strony oraz prominentnych polityków z drugiej, sztuka była traktowana jako alegoria w nadziei na złagodzenie napięć politycznych²⁶. Autor poświadcza ten stan, odnosząc się do jawajskiej literatury oraz przeszłości, która dostarczyła dowodów na to, że *Wayang Wong* można również czytać w kontekstach społecznym oraz politycznym. Carey wskazuje także na socjokulturowe aspekty dramatu-tańca. Ponieważ wiele balijskich rytuałów stawia sobie za cel neutralizację chaosu świata ziemskiego, zakłada on, że również *Wayang Wong*, który zwykł wchodzić w skład obrzędów ceremonii *Galungan* i *Kuningan* (zwycięstwo *dharma* [prawdy] i *adharma* [sprawiedliwości] nad ogólnie pojętym złem), pełni taką funkcję²⁷. *Wayang Wong* jest przedstawieniem konfliktu przeciwstawnych sił. Wpisuje się przez to w balijską filozofię przede wszystkim poprzez próbę ustanowienia równowagi pomiędzy mikro – i makrokosmosem, współistnieniem złych i dobrych mocy, bogiem i człowiekiem. Nie bez kozery Bali nazywane jest Wyspą Tysiąca Bogów czy Wyspą Bogów. Bogowie stanowią immanentną część balijskiej codzienności, biorąc czynny udział w życiu mieszkańców. Dlatego też nie możemy zapomnieć o moralnej funkcji *Wayang Wong*, który jest także jednym ze sposobów oddawania czci bogom. Ramstedt w swych rozważaniach nie skupia się tylko na *Wayang Wong*. Ujawnia on istotę społecznych i ideologicznych funkcji szeroko pojętej działalności artystycznej,

²⁶ *Ibidem*, s. 5.

²⁷ I. W. Dibia, R. Ballinger, *op. cit.*, s. 62.

w tym działalności o charakterze teatralnym, sponsorowanej przez władców Bali okresu przedkolonialnego, a będących ucieleśnieniem priorytetowych dla Balijszczyków idei o charakterze religijnym²⁸. *Wayang Wong* pojawia się tu raz jeszcze jako sposób na zbalansowanie wszechświata, co stawia władców, jako patronów sztuki, w pozycji kreatorów społecznego porządku i harmonii.

Jawajski versus balijski Wayang Wong

Pomimo nadrzędności balijskiego dramatu-tańca w pewnych kwestiach i jego atrakcyjnej formy, jawajski *Wayang Wong*, mimo wszystko, zdaje się być odmianą znacznie bardziej wyszukaną, co wynika, jak już wcześniej wspomniałam, przede wszystkim z jego dworskich korzeni. Dworskie pochodzenie wpłynęło w głównej mierze na perfekcję, zarówno procesu przygotowawczego, kwestii charakteryzacji, choreografii, jak i gry aktorskiej. Wszystko musiało być dopięte na „ostatni guzik”, choćby ze względu na wyjątkowo wymagającą publiczność; próby trwały przez lata, a pieniądze przeznaczone na ten cel były ogromne. To wszystko sprawiało, że jawajska forma *Wayang Wong* była wyjątkowo wyrafinowana. Balijska odmiana natomiast była wyrwana z kontekstu i zaadaptowana do realiów panujących na sąsiedniej wyspie. Jej pojawienie się w kręgach zwykłych ludzi, przystosowanie do wioskowych warunków nie zmieniało wprawdzie w istotnym stopniu sensu *Wayang Wong*, wpłynęło natomiast na jego formę. Balijski taniec-dramat jest „wystawiany w kurzu zamiast marmurowych podłóg”, a tanie połączone elementy zestawione są z tekstyliami o niskiej jakości. Co dodawało jeszcze bardziej swojskiego charakteru i folklorystycznego rysu, dyskredytując zarazem sztukę jako dworską, było zachowanie aktorów, którzy wygrawszy swoje role, wciąż pozostawali na scenie, oddając się zwykłym czynnościom (na przykład rzucie tytoniu), jak gdyby byli tylko obserwatorami nie partycypującymi w sztuce²⁹. Tego typu sytuacje, sposób, w jaki traktowano czasoprzestrzeń teatralną, sprawiało, że balijski *Wayang Wong* przeobrażał się w sztukę ludową, przyciągając zwykłych ludzi nie tylko jako widzów, ale również jako aktywnych uczestników tańca-dramatu; zaktywizował społeczeństwo. Kluczowymi dla balijskiej i jawajskiej wersji okazały się różnice wynikające z temperamentu społeczności, z jakich wywodzili się aktorzy. W bardzo dużej mierze wpłynął ów temperament na postaci kreowane przez artystów, a przez to i na charakter samego spektaklu.

Większość postaci balijskich nosi maski (to ukłon w stronę pierwotnej, jawajskiej wersji). Tylko nieliczni (*alus*) są ich pozbawieni. Ponadto należy pamiętać, iż w balijskiej wersji akcent przesunięty jest z tańca na recytację, co znacznie

²⁸ B. Arps, *op. cit.*, s. 5.

²⁹ J. Brandon, *Theatre in Southeast Asia.*, Harvard 1974, s. 54.

spowalnia tempo akcji. I w końcu, Balińczycy prezentują taniec-dramat oparty tylko na *Ramayanie*, podczas gdy repertuar jawajski jest rozleglejszy (*Mahabarat*, opowieści *Panji*)³⁰.

Przed, w trakcie i po przedstawieniu

Zgodnie z tradycją aktor powinien być wierny (jedynej) roli przez całe życie, przekazując swoje umiejętności i wiedzę młodszemu członkowi społeczności wioskowej dla zachowania ciągłości tradycji. Jednakże dziś wszechstronność bierze górę nad specjalizacją i tradycją, a wielu aktorów zdobywa wszechstronne, kompleksowe wykształcenie pozwalające na jednoczesne bycie na przykład tancerzem – aktorem w *Wayanag Wong* oraz *dalangiem* w *Wayang Kulit*. Artyści stają się bardziej uniwersalni zawodowo i „(...) jest to typowe dla obecnego pokolenia. Wielu lalkarzy (...) studiowało taniec (...) i często są oni zapraszani do różnych przedstawień, w tym także *Wayang Wong*”³¹.

Tylko wybrane, najbardziej istotne dla całości i najbardziej widowiskowe epizody *Ramayany* wchodziły w skład występów i są one uporządkowane chronologicznie. Możliwe są jednak wyjątki. W niektórych wioskach tylko wybrane fragmenty sanskryckiego eposu są prezentowane, podczas gdy w innych fabuła składa się z „pociętych” fragmentów, które w dodatku nie są prezentowane we właściwej kolejności. Niemniej jednak nie wprowadza to żadnego bałaganu ani konsternacji wśród publiczności, gdyż wątki, postaci, ich osobowości, *etc.* są wszystkim doskonale znane³². Pomimo tego, że spektakle są znacznie ograniczone względem pierwowzoru, mogą one trwać godzinami, czasem nawet przez całą noc.

Próby do spektaklu *Wayang Wong* poprzedzają modlitwy do Najwyższego Boga – *Sanghyang Widi Wasa* oraz akt składania mu ofiar. W tym celu tancerze, muzycy oraz narrator udają się do świątyni, by prosić boga o łaskę i powodzenie przedstawienia. Należy zaznaczyć, że „kontakty z bogiem” przewidziane są dwukrotnie przed „premiera” dramatu. Po raz pierwszy ma to miejsce na około dwadzieścia dni przed rozpoczęciem prób do dramatu, drugi raz natomiast bezpośrednio przed pierwszym występem.

W kwestii przypisania poszczególnych ról aktorom najważniejszą rolę odgrywają zdolności. Podczas kilku pierwszych spotkań, „artyści” przypominają sobie treść dramatu oraz ogólny zarys dialogów – zawartość tekstowa dramatu przechowywana jest głównie w pamięci Balińczyków; skrypty jako takie nie istnieją. Potem, wspólnie pracując, tworzą dialogi do przedstawienia, pozostawiając jednak miejsce na improwizację. Istotą jest tak zbudowany dialog postaci,

³⁰ *Ibidem*, s. 54.

³¹ B. R. Heimarck, *op. cit.*, s. 100.

³² J. Slattum, P. Schraub, *op. cit.*, s. 60.

by zachować jednocześnie równowagę między rolami oraz narratorem zwanym *juru tandak*³³. *Juru tandak* to profesjonalny *dalang* lub wysoko wykwalifikowany śpiewak albo lalkarz, odpowiedzialny za recytację wersów w języku *Kawi*, sporadycznie przerywaną dialogami. *Dalang* jest lalkarzem wywodzącym się z *Wayang Kulit*. Jego funkcja została przeniesiona do *Wayang Wong*, a sam lalkarz stał się tu narratorem. Pomimo tego, że w *Wayang Wong* jego udział jest zminimalizowany, odgrywa on kluczową rolę, będąc jednocześnie reżyserem oraz człowiekiem odpowiedzialnym za łączenie poszczególnych epizodów w całość. Recytuje monotonnym głosem pieśni, uderzając raz po raz w metalowe talerze. Ponadto *dalang* odpowiada za oprawę muzyczną i jako reżyser daje wskazówki dźwiękowe, które w określonych momentach przyspieszają akcję lub ją spowalniają³⁴.

Wspomniany wcześniej język *Kawi* zwany starojawajskim nie jest językiem urzędowym, nie jest również językiem używanym na co dzień przez wybrane grupy społeczne, lecz jedynie w formach poetyckich (zarówno na Jawie, jak i Bali) mamy z nim do czynienia. Dlatego też obecnie niewiele osób posługuje się *Kawi*, co z kolei nie pozwala na swobodne zrozumienie dramatu *Wayang Wong*. Funkcję pośrednika – tłumacza – pełni specjalnie do tego stworzona postać – *Merdah*. Tłumaczy on *Kawi* na kolokwialny balijski, pozwalając tym samym zebranym zrozumieć treść przedstawienia.

Ramayana to, najprościej rzecz ujmując, opowieść o dobru i złu. Porwana przez *Rawana* żona *Ramy* – *Sita* jest ratowana przez *Jatayu*, który poświęcając się w imię lojalności swemu panu, umiera. Ostatecznie *Rawana* zostaje odnaleziony i zabity przez *Ramę* oraz jego brata *Laksmana*. *Hanuman* natomiast wraz ze swoją armią małp pomaga odnaleźć *Sitę*, by jak najszybciej połączyć kochanków.

„Spektakl” rozpoczynają dźwięki *Gender Wayang Batel*. *Gender Wayang Batel* zrodził się z inspiracji *Wygna Kulit* i jest w swej formie i repertuarze podobny do orkiestry, która akompaniuje teatrowi cieni. Zespół muzyczny składa się z dwóch *kendang* (perkusja), *kajar*, *kempur*, *klenang*, *kemong* (małe gongi) i *ceng-ceng* (cymbały). *Batel* ma charakter waleczny i poprzez proste, szybkie dwunutowe powtórzenia kreuje atmosferę bitwy³⁵. *Wayang Wong* jest podzielony na dwie części, co podyktowane jest przez akompaniament muzyczny: wolną, delikatną oraz głośną i żwawą, w opozycji do pierwszej. Na scenie jako pierwsi pojawiają się dwaj służący *Ramy* – klauni: *Twalen* (zwany również *Malen*) oraz jego syn *Merdah*, po ich uprzednim zapowiedzeniu przez narratora. Kolejno, powoli i z godnością, na scenę wchodzi *Rama* i *Laksmana*. Zapach, który uwalniają kadzidła – będące częścią bogatych w zdobienia nakryć głowy czy fryzur – unosi się teraz

³³ *Ibidem*, s. 60.

³⁴ I. W. Dibia, R. Ballinger, *op. cit.*, s. 50.

³⁵ *Ibidem*, s. 50.

wokół, dodając majestatu nowo przybyłym postaciom i powagi sytuacji³⁶. Następnie przybywają dwie armie małp, które w tanecznym korowodzie, z uniesionymi ku górze ogonami, organizują się w dwie grupy stojących na przeciw siebie rywali; dowodzeni są oni przez dwóch braci: *Subali* i *Sugriwa*. „Najbardziej żywołową z małp, i tą, której wejście wywołuje największe poruszenie, jest *Hanuman*; nadrzędna dla akcji postać. Aktor, odgrywający jego rolę, musi być jednocześnie tancerzem, akrobatą, komikiem oraz mimem o nieprzeciętnych umiejętnościach³⁷”. Kolejne dwie godziny upływają na rozciągniętej w czasie narracji związanej z małpimi armiami i walkami rozgrywającymi się pomiędzy nimi, a która dominiuje zdecydowanie nad jakąkolwiek akcją.

Istotny dla wielu balijskich form teatralnych, również dla *Wayang Wong*, jest brak kurtyny oraz dekoracja, która składa się zaledwie z kilku kolorowych parasoli usytuowanych po bokach teatralnej przestrzeni. Nie istnieje również scena w znaczeniu ograniczonej płaszczyzny i podwyższenia, gdzie odbywałyby się występy. Obecnie zdarza się, że faktycznie jesteśmy świadkami przedstawienia, które w ramach festiwalu czy innej uroczystości lub specjalnie przygotowanej dla turystów imprezy, odbywa się na scenach muzeów czy centrów sztuki. Jednakże naturalnym dla balijskiego świata jest łączenie codziennego życia ze sztuką – tańcem, muzyką, teatrem; stąd też „balijską sceną”, jak określa ją Beryl de Zoete, może być niemalże wszystko, co jest w zasięgu wzroku czy ręki. Mogą nią być ulice, ogrody, świątynie czy dziedzińce domów. (Wędrując przez wioski i miasteczka wyspy, natykamy się na przeróżne formy artystyczne, w zdawałoby się nieprzeznaczonych do tego miejscach, które wbrew pozorom dostępne są również dla „obcych”). Podłogą sceny zwykle jest ziemia bądź palmowe liście na niej ułożone, a dachem niebo lub korony drzew, chroniące przed deszczem czy słońcem. Zdarza się, że zadaszenie sceny, swego rodzaju sufit, wykonane są z liści palmowych, które wsparte są na bambusowych filarach. Do dekoracji należy wszystko, co akurat pojawia się w sposób przewidziany lub przypadkowy w przestrzeni teatralnej. Mogą nią być: roślinność, fragmenty budynków (domów, pałaców, bramy, schody, elementy świątyń), ulice, a także poszczególni ludzie gromadzący się wokół zaistniałego na moment teatru. Miejsce dla grających (zarówno aktorów jak i muzyków) wyznaczają przybyli, którzy niejako formują swoimi ciałami ściany, odgraniczając „scenę” od publiczności, a czasem wręcz stają się częścią spektaklu, wychylając się poza widownię, czy podchodząc coraz to bliżej do aktorów z ciekawością wypisaną na twarzach³⁸. Spektakl „wydarza” się w czasoprzestrzeni, do której przynależą wszyscy Balijczycy niezależnie od płci, wieku czy zawodu, dlatego

³⁶ *Ibidem*, s. 60.

³⁷ J. Slattum, P. Schraub, *op. cit.*, s. 60.

³⁸ W. Spies, B. Zoete, *Dance and Drama in Bali*, Singapur 2002, s. 11.

też jest „wspólnym dobrem” i każdy ma prawo wziąć w nim udział, być jego częścią – częścią zjawiska artystycznego, kulturalnego, społecznego czy w końcu kulturowego. Zatem to również równouprawienie przenosi spektakl do przestrzeni publicznej, dostępnej każdemu Balińczykowi w przeciwieństwie do jawajskiego *Wayang Wong*, które było niedostępne dla zwykłego obywatela.

Mieszkańcy Wyspy Bogów niezwykle chętnie biorą udział w tego typu atrakcjach o charakterze kulturalnym. Godzinami mogą wpatrywać się w aktorów, analizując elementy strojów, masek, niuansy pomiędzy nimi, zauważając najdrobniejsze zmiany w nowych egzemplarzach strojów, *etc.*, pomimo faktu, że wszyscy doskonale znają treść spektaklu, zdają sobie sprawę z tego, co wydarzy się za chwilę, jakie skutki wywołają kolejne zwroty akcji i jakie będzie zakończenie całej historii. Nie przeszkadza im to jednak ani w ponownym udziale w kolejnym odtworzeniu teatralnej rzeczywistości, ani w obserwowaniu każdego ruchu, każdego detalu stroju czy scenografii z dziecinną naiwnością i zapartym tchem.

Literatura

- **Batchelder Marjorie**, *Rode-Puppets and the Human Theatre*, Columbus, The Ohio State University Press, Ohio 1947.
- **Bowers Faubions**, *Theatre in the East. A survey of Asian dance and drama*, Thomas Nelson & Sons, New York 1956.
- **Brandon James**, *Theatre in Southeast Asia*, Harvard College, United States 1974.
- **Brandon James**, *The Cambridge guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, United Kingdom 2002.
- **Dibia I. Wayan, Ballinger Rucina**, *Balinese Dance, Drama, Music. A guide to the performing Arts of Bali*, Periplus Editions, Singapur 2004.
- **Heimarc Brita Renée**, *Balinese discourses on music and modernization: village voices and urban views*, Routledge 2003.
- *Performance in Java and Bali. Studies of narrative, theatre, music and dance*, red. Arps Bernard, School of Oriental and African studies, University of London, London 2004.
- **Ramseyer Urs**, *The art and culture of Bali*, Museum der Kulturen Basel and Shwabe & Co. AG. Basel/Muttenz, Szwajcaria, 2002.
- **Soedarsono**, *Wayang Wong. The state ritual dance drama in the court of Yogyakarta*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta 1984.
- *Traditional Balinese Culture*, (red.) J. Belo, Columbia University Press, New York, London 1970.

Strony internetowe

- http://books.google.com/books?id=b1onr6ewE-kC&pg=PA54&dq=wayang+wong&hl=pt-PT&ei=sobRTKm3LMeaOrT84LwM&sa=X&oi=book_result&ct=result&re

snum=2&ved=0CC8Q6AEwATgK#v=onepage&q=wayang%20wong&f=false (data dostępu: 3.11.2010).

- http://books.google.com/books?id=V58I4qVdhrGC&pg=PA100&dq=wayang+wong&hl=pt-PT&ei=k4jRTOa5E5GWOo2glJsM&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwADge#v=onepage&q=wayang%20wong&f=false (data dostępu: 3.11.2010).
- Slattum Judy, Schraub Paul, *Balinese masks. Spirit of an ancient drama*, Singapur 2003. http://books.google.com/books?id=7yrymIoWRIEC&pg=PA59&dq=wayang+wong&hl=pt-PT&ei=MX3RTKrYJ8Wn4AbBtKXKDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDQ6AEwAg#v=onepage&q=wayang%20wong&f=false (data dostępu: 3.11.2010).
- Spies Walter, Zoete Beryl, *Dance and Drama in Bali*, Singapur 2002. http://books.google.com/books?id=zZ_Zk_E1lG0C&pg=PR3&dq=%22dance+and+drama+in+bali%22&hl=pt-pt&ei=cYTATKvsMjNhAfYtaT_Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=%22dance%20and%20drama%20in%20bali%22&f=false (data dostępu: 9.11.2010).
- *Mask: the other face of humanity: various visions on the role of the mask in human society*, red. Ravina Maria Clara, Philipine 2002. (http://books.google.com/books?id=z5hedfXtg3cC&pg=PA106&dq=wayang+wong&hl=pt-PT&ei=MX3RTKrYJ8Wn4AbBtKXKDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CFMQ6AEwCA#v=onepage&q=wayang%20wong&f=false (dostępu: 3.11.2010).
- http://books.google.com/books?id=q6cl8dgo6G4C&pg=PA60&dq=wayang+wong&hl=pt-PT&ei=MX3RTKrYJ8Wn4AbBtKXKDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEMQ6AEwBQ#v=onepage&q=wayang%20wong&f=false (data dostępu: 3.11.2010).

Summary

Halszka Wierzbicka

(Institute of Ethnology and Cultural Anthropology
of Nicolaus Copernicus University in Toruń)

Masks. Indonesian Wayang Wong theatre (Balinese variety)

On the basis of the studies on masks of the Indonesian *Wayang Wong* theatre, carried out in the Museum of the Orient in Lisbon, the author introduces the reader to both the collection gathered by the Portuguese museum, as well as the sense and history of the Balinese variety of the dance-drama. By the example of *Wayang Wong* she explains the significance of the mask itself and its participation in the “spectacle”. She presents the origin and meaning of the masks (the types of personages, the differences and similarities, and the functions), as well as facts related to them and the “theatre”. Then she focuses on the various forms of “art” and the masks associated to them (the characteristics of individual masks, their significance). Whereas in the passage concerning the function of a dance-drama, the author briefly discusses the social, political and cultural significance of *Wayang Wong*. Then, distinguishing two different qualities, which the Balinese and Javanese dance-drama forms are, she focuses on their similarities and differences to finally discuss what the *Wayang Wong* is as a form of artistic expression. In this section one can find information related to the “scenario”, which *Wayang Wong* is based on, to the preparation and conduct of the “spectacle”, the stage and the auditorium, the actors and the audience in the context of the Balinese reality.