

MARTA STEINER
Uniwersytet Wrocławski

ŚWIAT WIDOWISK KHMERSKICH — KRÓLEWSKA ROZRYWKA I RYTUALNA OFIARA

Kambodża była niegdyś najpotężniejszym królestwem Azji Południowo-Wschodniej. Między IX a XIV wiekiem kwitła tu wysoka cywilizacja dworska. Gdy w XIX wieku francuscy podróżnicy odkryli w gąszczach kambodżańskiej dżungli gigantyczne ruiny najstarszej królewskiej stolicy, ich oczom ukazały się między innymi wspaniałe płaskorzeźby ukazujące płasające kobiety. Khmerskie *apsary*, czyli „niebiańskie nimfy”, były jednymi z najstarszych znanych aktorek w tej części Azji. Wspominają o nich już sanskryckie inskrypcje z VII wieku. Czasów antycznych sięgają wzmianki o tańcu jako składniku khmerskich ceremonii funeralnych. O trzynastowiecznych dworskich widowiskach khmerskich pisał chiński podróżnik Chou Ta-kuan. Przybyszowi zwiedzającemu dziś ruiny królewskiego miasta Angkor dane jest oglądać tak imponującą architekturę i rzeźbę, że gdy przemierza szlaki procesyjne prowadzące do poszczególnych świątyń, nietrudno mu wyobrazić sobie spektakularny przepych widowisk sprzed ponad tysiąclecia.

TRADYCJA KHMERSKICH FESTIWALI

Chou Ta-kuan — chiński Marco Polo, który dotarł do ziem zajmowanych przez khmerskie imperium — opisywał między innymi tańce podczas uroczystości świątynnych z okazji khmerskiego Nowego Roku oraz Festiwalu Wody. Podstawę religijną tych festiwali stanowiła osobliwa mieszanka wprowadzonego przez władców braminizmu i buddyzmu z pradawną khmerską religią animistyczną, kultem przodków oraz ceremoniami kultury łowieckiej i rolniczej. Gdy w XV wieku Angkor przestał być stolicą i dwór porzucił swe siedziby, okoliczni mieszkańcy nadal przychodzili do świątyń i urządzali festyny. Świadectwo tego pozostawił podróżnik Charles Carpeaux, który w swoim dzienniku

Adres do korespondencji: marta.steiner@uni.wroc.pl

z 1904 r. wspomina pantomimę myśliwską odgrywaną na galerii w Angkor Wat. Siedzący okrakiem na kiju zakończonym rogatą głową jelenia mężczyzna atakowany był przez dwie postaci w maskach małp¹. Być może pokaz ten był prototypem *trot*, wykonywanego jeszcze współcześnie tańca ludowego obrazującego polowanie na jelenia. Jak się dziś przypuszcza, ten dramatyczny taniec był rodzajem trybutu, jaki rokrocznie musiała złożyć królowi jakaś ówczesna mniejszość etniczna. W Battambang trupa tancerzy, śpiewaków i muzyków *trot* do dziś kołędzie po chatach, zbierając datki, co ma przynieść pomyślny rok i ponaglić deszcz, a także wspomóc finansowo miejscowy klasztor buddyjski. Aktorzy ci, w maskach lub makijażu, przebrani są za leśnych ludzi, demony i myśliwych, a także bawoły. Jeden z nich odgrywa jelenia, którego śmierć jest finałem przedstawienia. Polowanie na jelenia, zwłaszcza o złotym runie, jest częstym tematem w kulturach azjatyckich, a etnografowie tłumaczą ten motyw jako obraz mordu na przynoszącym suszę „słonecznym zwierzęciu”. Interpretacja ta staje się całkiem słuszna, gdy przywoła się szczegół z innej wersji *trot*, zwanej *trot neang meov*, czyli Tańcem Deszczu. W czasie tego rytualnego tańca — wykonywanego współcześnie we wsiach wokół Siem Reap — nadchodzących kołędników, a szczególnie aktora grającego kota, oblewa się wodą.

Również w czasach współczesnych ruiny dawnych siedzib królewskich były areną widowisk. Tradycyjny festiwal odbył się na przykład w 1967 r., z okazji tysiąclecia istnienia świątyni Banteay Srei. Tego samego roku w ruinach dawnego królewskiego miasta Angkor Thom wykonano rytuał „świętej bruzdy”, upamiętniający pierwszą orkę. Na koniec ceremonii wołom podano na srebrnych talerzach trawę, wodę, alkohol i rozmaite zboża. Ta wróżebna czynność miała przepowiedzieć, jakie będą przyszłoroczne zbiory i czy rok będzie pomyślny (por. Dagens 1995, s. 121).

Wspomniany przez chińskiego podróżnika festiwal obchodzony w dziesiątym miesiącu księżycowym był najprawdopodobniej tym samym, jaki i dziś corocznie odprawia się przez trzy dni na początku listopada. Nosi on nazwę *Bon Om Touk*, czyli Festiwalu Wody i jest jednym z najważniejszych świąt khmerskich. Obywają się wtedy wyścigi długich łodzi *mohamia*, czyli „wielkich smoków”, które wyglądem przypominają „smocze łodzie” używane podczas chińskich świąt. Festiwal ten celebrował zakończenie pory deszczowej i pełnię księżyca w buddyjskim miesiącu *kadeuk*; stanowi zatem formę podziękowania za deszcze i zbiory. Historycy doszukują się początków *Bon Om Touk* w czasach panowania króla Jayavarmana VII (XII wiek), kiedy to urządzono wyścigi łodzi, by uczcić w ten sposób morskie zwycięstwo nad Birma. Jak podaje legenda, władca wysłał wówczas swą flotę do miejsca, gdzie spotykają się rzeki Mekong i Tonle Sap. Podczas tego militarnego pokazu siły łodzie zaczęły się ścigać, a łyżniarstwo było tak wielkie, że zawrócili oni bieg rzeki, co przyniosło obfitość ryb z jeziora. Smocze łodzie można dziś zobaczyć w wielu kambodżań-

¹ Fragmenty tego dziennika znajdują się w: Dagens 1995, s. 147.

skich wioskach, stoją obok pagody, będąc niemal częścią tej świątyni. Festiwale nadal stanowią ważne wydarzenia w khmerskim życiu codziennym. Wtedy też odbywają się w pałacu wyrafinowane ceremonie z udziałem apsar.

KLASYCZNY BALET KHMERSKI

Klasyczny dramat taneczny zrodzony pod koniec pierwszego tysiąclecia naszej ery na khmerskim dworze królewskim jest do dziś uprawianym gatunkiem kambodżańskiego teatru. Przez Francuzów zwany baletem khmerskim, w miejscowym języku określany jest jako *lakhon kbach boran* lub *lakhon luong* (królewski dramat). Jego historia sięga co najmniej czasów Jayavarmana II, założyciela khmerskiego imperium, który w 802 r. powrócił z Jawy, skąd — jak się powszechnie przyjmuje — przywiózł tradycję tańca opartego na hinduskich wzorach. Już jednak w połowie IX wieku choreografia tańca khmerskiego wykształciła własny styl. Po najeździe Syjamczyków na khmerską stolicę Angkor w 1431 r. uległ on znacznym zmianom i wpływowi tajskiej kultury widowiskowej. W XIX wieku przeszedł wiele przeobrażeń dokonywanych w imię „przywrócenia jego antycznego kształtu”, co niejednokrotnie sprowadzało się do kopiowania w nowych układach choreograficznych pozycji uwiecznionych na dawnych płaskorzeźbach. Taniec królewskich tancerek był i pozostaje do dziś nośnikiem najwyższych wartości pozateatralnych, związanych z pomyślnym bytem kraju. Jest również ofiarą, podobnie jak kadzidła, dary z jedzenia czy kwiatów. Dramatyczny taniec apsar niezmiennie ściąga rzesze spragnionych błogosławieństw widzów.

Klasyczny balet khmerski jest połączeniem scen czysto tanecznych, zwanych *robam*, formowanych zazwyczaj przez *corps de ballet*, oraz dramatów tanecznych, czyli *roeung*, wykonywanych przez aktorów w celu powołania do życia postaci i fabuły scenicznej. Początkowo wszystkie role w khmerskim tańcu dramatycznym *lakhon kbach boran* grane były przez kobiety. Wkrótce jednak postaci kłownów i małp zaczęły kreować mężczyźni. Do ról męskich stosuje się maski, które nigdy nie są noszone przez postaci kobiece. Jak w wielu innych teatrach azjatyckich, obowiązuje tu podział na stałe kategorie postaci.

Przedstawienia, które oglądałam w stolicy Phnom Penh lub położonym obok ruin Angkoru mieście Siem Reap, zazwyczaj składały się z trzech części. Pierwszej, będącej czysto baletową aranżacją zwaną Tańcem Apsar; drugiej, obrazującej porwanie Sedy oraz trzeciej, przedstawiającej umizgi małpy Hanumana do syreny.

W scenie z *Reamkera* (czyli khmerskiej wersji indyjskiej *Ramayany*) pierwsza apsara, grająca Sedę, wychodzi na scenę niezwykle powoli. Wyprostowaną prawą rękę wznosi na wysokość oczu, jakby badała drogę w ciemności. Jej wzrok jednak jest utkwiony gdzieś w oddali. Lewą ręką wykonuje mudrę przedstawiającą liść kwiatu. W buddyjskiej ikonografii podobne ułożenie dłoni nazywane jest mudrą „rozpraszania strachu”. Posuwając się do przodu w stronę widzów,

aktorka stąpa na ugiętych nogach, z kolanami mocno odchylonymi na boki. Jej stopy zdają się lekko ocierać o siebie. Taki chód naśladuje wzór przeplatanej warkocza. Wysuwając lewe kolano do góry i przenosząc cały ciężar ciała na prawą stopę, tancerka wypycha piętę lewej nogi do tyłu i dosięga nią niemal poziomu łądźwi. Dotknąwszy na powrót obiema stopami ziemi, rozpoczyna serię łagodnych kołysań na boki, wykonuje przy tym wdzięczne ewolucje rękami. Jej palce nie drgają jak u tancerek indonezyjskich, lecz mocno wyprężone, powoli przybierają kolejne mudry. Palce stóp przez cały czas pozostają niezwykle mocno zadarte, co dodatkowo naciąga mięśnie ud i łydek oraz sprawia, że wszystkie ewolucje muszą być wykonywane niezwykle płynnie i powoli, bez żadnych szarpanych ruchów. Taniec opiera się na ciągłym naruszaniu symetrii ciała i balansowaniu w przód i w tył oraz na boki. Szpiczaste nakrycie głowy w kształcie korony przypominającej buddyjską stupę podkreśla bezustanny, wahadłowy ruch głowy.

Z kolei na scenie pojawia się apsara kreująca Reama (czyli indyjskiego boga Ramę). Obie aktorki zaczynają wówczas odgrywać spacer kochanków. Akcja nabiera dramatycznego napięcia w następnych scenach, gdy do osamotnionej Sedy zbliża się Reab, by ją porwać. Kolejna część przedstawienia obrazuje epizod z udziałem Hanumana i syreny, która zmuszona jest odpiierać jego mało wykwintne zaloty. Oprócz tradycyjnego kostiumu złożonego z obcisłej bluzki i kbendu (khmerskiego sarongu) oraz wielu ozdób kobieta ma z tyłu przywiązany w talii duży, złocisty rybi ogon. Mężczyzna, ubrany w biały stój, nosi zakrywającą całą głowę małpią maskę w tym samym kolorze. Jego gra jest znacznie bardziej swobodna. Jak przystało na małpę, fika koziółki, iska się i drapie, łażąc często na czworakach. Jak podaje khmerska legenda, Sovann Macha była królową syren, które przeszkadzały małpiej armii Hanumana w budowaniu kamiennej fosy na morzu. Początkowo zatem postaci są sobie wrogie. Podczas wzajemnych podchodów i zaczepek oboje jednak coraz bardziej zdają sobie sprawę, że zaczynają żywić do siebie nawzajem namiętne uczucia. Ta psychologiczna przemiana oddawana jest przez tancerzy w długiej, zróżnicowanej rytmicznie sekwencji tanecznej.

Muzyka khmerskiego *pern peat* — orkiestry podobnej nieco do indonezyjskiego *gamelan* — akompaniuje nie tylko baletowi, ale też innym gatunkom tradycyjnego teatru, a nawet można jej słuchać w formie koncertu. W *lakhon kbach boran* obok instrumentalistów (przeważnie mężczyzn) na matach usadzony jest żeński chórek, który ma za zadanie śpiewać dialogi w scenach dramatycznych i komentarz narracyjny w scenach baletowych. Śpiew jest bardzo powolny, zawodzący i stosunkowo niski — nie pozbawiony jednak urokliwej miękkości w artykulacji. Momentami przypomina monotonne buddyjskie zaśpiewy, choć partie dialogowe bywają bardziej ekspresywne. Muzyka akompaniująca khmerskiemu teatrowi nie istnieje w formie spisanych partytur.

Najważniejszy gatunek teatru khmerskiego *lakhon kbach boran* jest formą zdominowaną przez kobiety. Początkowo ich dramatyczny taniec miał być eli-

tarną sztuką „wysoką”, cieszącą oko jedynie bogów i dworu królewskiego. Dlatego nazywa się go zwykle tańcem/teatrem klasycznym. Występy „boskich nimf” do dziś trudno uznać za element kultury popularnej, ludowej czy masowej.

LAKHON KHOL

W innej formie tańca dramatycznego zwanej *lakhon khol* wykonawcami są wyłącznie mężczyźni. Ten tradycyjny teatr do dziś zachował swój prastary rytualny charakter, a jego magiczne właściwości wciąż związane są z animistycznymi wierzeniami. Choć gatunek ten również był kiedyś „teatrem królewskim”, to jednak pierwotna, ludowa wersja *lakhon khol* wciąż pełni w Kambodży funkcję rozrywki „ku świątecznej ucieście gawiedzi”.

Materiału literackiego we wszystkich wymienionych gatunkach dostarcza ten sam *Reamker*. W *lakhon kbach boran* bohatera Ramę (po khmersku zwanego Reamem) gra aktorka, w *lakhon khol* natomiast postać jego żony Sity (Sedy) kreowana jest przez aktora. Oglądanie tej samej pary małżeńskiej raz w wykonaniu dwóch mężczyzn, a innym razem dwóch kobiet jest dla widza wyjątkową okazją do porównania rozmaitych sposobów funkcjonowania ciała i płci jako medium w teatrze. Zachowanie codzienne khmerskich kobiet i mężczyzn do dziś odzwierciedla odmienne kanony. Płeć sceniczna jest zatem przetworzeniem „społecznego teatru płci”.

Obecność samych mężczyzn sprawia, że w *lakhon khol* więcej jest scen mimicznych, akrobatycznych czy klownad o cyrkowym charakterze. Tradycja khmerskiego cyrku sięga XII wieku, o czym przekonuje jedna z płaskorzeźb na północnej fasadzie świątyni Bayon. W *lakhon khol* jest dwóch narratorów, którzy jedynie recytują, nie śpiewają. Brak pieśni przesądza również o tym, że ruchy są mniej eleganckie od tych, które są wykonywane w *lakhon kbach boran*. Postaci kobiece i męskie nie są zamaskowane, z kolei małpy i demony — których prze-wijają się przez scenę całe rzesze — noszą zabawne, barwne maski. Dlatego przyjęła się również nazwa teatr maskowy. Samo słowo *khol* (pisane niekiedy *khaol*) oznacza najprawdopodobniej gatunek małpy. Widocznie zatem scenki przedstawiające postaci małp z *Ramayany* musiały od początku stanowić trzon repertuaru.

Khmerowie wierzą w antyczną przeszłość *lakhon khol*, jednak w historycznych dokumentach o jego pałacowej wersji wspomina się dopiero w XIX wieku. Wówczas to król Ang Duong powołał do istnienia własną trupę o nazwie *Lakhon Khol*, złożoną z wyłącznie męskiej i wyłącznie żeńskiej podgrupy. Wiek XIX był okresem silnych wpływów tajskich na kulturę khmerską, nie jest zatem wykluczone, że król poszedł po prostu za przykładem sąsiedniego władcy, który od dawna posiadał już na swoim dworze trupę teatralną o nazwie *Lakon Nai*. Faktycznie, aby założyć królewską trupę *lakhon khol*, król Ang Duong sprowadził wiejskich aktorów tego gatunku, których jego ministrowie znaleźli

w miejscowości Vat Svay Andaet (kambodżańska prowincja Kandal). Najlepsi z nich pozostali na dworze i od tej pory występowali podczas prastarej ceremonii *tang toc*, uświetniającej królewskie urodziny. Najstarsi Kambodżańczycy pamiętają jeszcze występy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Wspominają również, że w tym okresie powstawało wiele niezależnych, prywatnych trup występujących dla publiczności w stolicy. Era terroru Pol Pota i rządów Czerwonych Khmerów (1975–1979) położyła kres istnieniu królewskiej trupy *lakhon kohl*.

Dziś tajniki tego gatunku wykładane są studentom teatralnego wydziału Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Phnom Penh. Uczniowie muszą opanować poszczególne mimiczne figury taneczne, czyli *kbach*, które tworzą dość skonwencjonalizowany język sceniczny *lakhon khol*. *Kbach* o nazwie *baek leam* stosowany jest na przykład przez postaci z kategorii małp i oznacza, że zwierzę właśnie szykuje się do wzbicia w powietrze i odlotu. Aktor przedstawia to stojąc w szerokim rozkroku z mocno ugiętymi i odchylonymi na boki kolanami, a trzymane na wysokości klatki piersiowej ręce ma zgięte w łokciach i naprzemiennie wygięte w nadgarstkach. W ten właśnie sposób wszystkie małpy „odlatują” ze sceny.

RYTUALNE PRZEDSTAWIENIA LAKHON KHOL

W przeciwieństwie do wersji pałacowej i miejskiej — w której nacisk kładzie się przede wszystkim na estetyczne wartości występu — ludowy *lakhon khol* pełni ważne funkcje społeczne w rocznym cyklu wioskowego życia. Pierwszy występ odbywa się w sobotę bezpośrednio po khmerskim Nowym Roku (przypadającym na kwiecień), czyli po zakończeniu pory suchej. Symbolika regeneracyjna jest tu dość oczywista, jako że jest to okres oczekiwania na deszcz i wylew Mekongu. Na początku oddawana jest cześć wiekowym teatralnym nauczycielom oraz odprawiana specjalna ceremonia „ożywienia masek” (karmienie, mycie, pudrowanie i na koniec podstawianie lusterka maskom, aby „obudziły się”). Warto dodać, że nawet w komercyjnych przedstawieniach *lakhon khol* aktorzy modlą się przed występem za dusze zmarłych mistrzów i ofiarowują owoce oraz ryż ustawionym na prowizorycznym ołtarzu teatralnym maskom i nakryciom głowy. Następnie przywoływane są na pomoc i zapraszane do udziału w uroczystości lokalne duchy zwane *neak ta*, na co dzień rezydujące w maleńkich kapliczkach o wyglądzie karmników dla ptaków, umieszczonych przed każdym kherskim domem i przy leśnych drogach. Do grona *neak ta* należą dusze wszystkich najważniejszych przodków żyjących w danej osadzie, którzy swymi wyjątkowymi wyczynami i przykładnym życiem zapisali się w pamięci potomnych. Nie przyjmują oni żadnej materialnej formy, jednak składać im należy jak najbardziej namacalne dary w postaci świeżego jedzenia i kadzidełek. Gdy ich bezpośrednia interwencja staje się konieczna, wchodzą w ciało któregoś z mieszkańców wioski. Tak dzieje się na przykład w przypadku, gdy trzydniowe

odgrywanie *lakhon khol* okazuje się niewystarczające, by zadowolić duchy — za pośrednictwem medium żądają one dodatkowych dwóch dni. Specjalnie na taką okoliczność po wschodniej stronie teatralnej chaty przygotowana jest mała szopa.

Pierwsze przedstawienie w festiwalowej sekwencji jest rodzajem preludeum, prezentacją zamaskowanych bohaterów w miejscu, gdzie kolejnego wieczoru zostaną pokazane już konkretne sceny z *Reamkera*. Pomyślnie odegranie najważniejszej z nich — zatytułowanej *Kumbakar wstrzymujący wody* — ma przynieść mieszkańcom upragniony deszcz. Kolejne sceny są odgrywane przez następne dni (przed panowaniem Pol Pota było to siedem dni), po czym odprawiana jest ceremonia zamykająca. Każde z wieczornych przedstawień rozpoczyna się około ósmej i trwa maksymalnie do jedenastej w nocy. Wyboru scen, które zostaną odegrane danego roku, dokonuje narrator (*neak pol*) po konsultacji ze starszyzną wioskową. Podczas każdego wieczoru następuje szczególne wydarzenie, które zwane jest „wejściem w formę”. Wieśniacy spośród publiczności wchodzi na scenę/obszar do tańca. Pierwszego i drugiego dnia zwyczajnie stoją, a aktorzy oddają im hołd, trzeciego dnia natomiast wykonują własny taniec i wypowiadają wyrocznie, mówiąc w imieniu duchów *neak ta*. Na ten czas przedstawienie *lakhon khol* zostaje przerwane i wszyscy niecierpliwie słuchają wieści. Niektóre z nawiedzonych osób jednak nie tańczą, udają się do małej szopy i tam mówią językiem *neak ta*. Wybrane przez danego ducha medium może pełnić tę funkcję dożywotnio.

Tego typu ludowy *lakhon khol* ma naturę rytuału, dlatego w jego odprawienie zaangażowana jest cała miejscowa społeczność, a aktorzy nie są profesjonalistami i nie pobierają wynagrodzenia. Religijny wymiar podkreśla lokalizacja drewnianej chaty-teatru, która jest położona około pięćdziesiąt metrów na południe od świątyni (zwanej *vat*). We wschodnim krańcu chaty za pomocą płachty materiału zostaje odgródzone miejsce dla aktorów, będą oni stamtąd wychodzić w czasie występu. Tam też znajduje się specjalna półka, na której ustawia się czczone maski.

Niegdyś do wykonania *lakhon khol* potrzeba było około sześćdziesięciu wykonawców, w tym trzech narratorów i ośmiu muzyków. Dziś przedstawienia mogą odbywać się z udziałem zaledwie dwudziestu osób. Większość aktorów — na co dzień uprawiających pola — wierzy, że jeśli nie zagrają w noworocznym rytualnym spektaklu, spotka ich zemsta wioskowych duchów-opiekunów. Z tego samego powodu role i kształt całej inscenizacji przekazywane są z pokolenia na pokolenie. Obowiązek ten spoczywa na najstarszych mieszkańcach, z których każdy jest specjalistą w obrębie innego typu postaci. Nauczają zatem charakterystycznych tylko dla niego pozycji tanecznych i ruchów (*kbach*) oraz tekstu. Aktorzy uczą się jedynie swoich kwestii i rzadko który potrafi wyrecytować treść całego *Reamkera*. Na tydzień przed występem wszyscy spotykają się na wspólnej próbie. Zwykle każda osada ma przynajmniej trzech nauczycieli: jednego od ról małych, drugiego — demonów oraz trzeciego przekazującego tradycję

ról portretujących ludzkie postaci. Uczniowie ćwiczą przed chatą mistrza. Zobowiązani są również do złożenia mu stosownych darów: specjalnego „berła” wykonanego z bananowca, przyozdobionego na górze pękiem liści i innymi ozdobami, a także betelu, kwiatów, kadzidełek, świec, ryżu, papierosów, świętej wody i kilku sztuk białego materiału. Edukacja kończy się, gdy nauczyciel ogłosi publicznie, że dany student-aspirant jest „gotów”. Jak podaje tradycja, w jednej z wiosek pewien człowiek musiał praktykować ćwiczenia czternaście lat, zanim mistrz dał mu pozwolenie gry w *lakhon khol*.

MASKI LAKHON KHOL

Prócz określonego zasobu *kbach* niemal każda postać charakteryzuje się maską o wyjątkowej kolorystyce i ornamentyce². Trzy główne osoby dramatu noszą zamiast masek ozdobne nakrycia głowy zwane *mongkot*. Należą do nich: Preah Ream, czyli główny bohater *Reamkera*, jego brat Preah Leak oraz żona Reama, Neang Seda (Sita z *Ramayany*). Mężczyźni grający te postacie mają dodatkowo pobielone twarze, co jest w Kambodży synonimem piękna. *Mongkot* oraz zieloną maskę nosi inny z pierwszoplanowych bohaterów, Krong Reap, demoniczny król, sprawca porwania Sedy. Ciekawa praktyka stosowana jest w przypadku ról pustelników: „prawdziwi” eremici noszą maski zakrywające całą twarz oraz nakrycie głowy w kształcie rybiego ogona, tak zwani fałszywi pustelnicy jednak mają odsłonięte twarze. Poczucie iluzji w teatrze *lakhon khol* opiera się zatem na konwencji, wedle której sceniczna „prawda” pozostaje prawdą teatralnej maski. W ludowej wersji *lakhon khol* każda maska ma dodatkowo „dwa oblicza”: pierwsze, kojarzone z daną postacią literacką z *Reamkera*, drugie — należne wioskowemu duchowi spośród grona *neak ta*, wedle wierzeń związanego z tą właśnie postacią. Taki synkretyzm sprawia, że każde wydarzenie teatralne funkcjonuje niejako w dwóch wymiarach — zależnych od nastawienia widza.

Maski wykonywane są dziś z *papier mâché*, emalii, pozłotek i żywicznego lakieru. W dżungli często można zobaczyć drzewa wydrążone do produkcji żywicy, ponieważ substancja ta wciąż służy wieśniakom do impregnacji wiklinowych wyrobów i drewnianych narzędzi. Zdobiące niektóre maski dodatkowe nakrycia głowy w kształcie wieżyczek (jak buddyjskie stupy) robione są z drewna i metalu. Niegdyś forma maski najpierw była rzeźbiona w glinie, a później naklejano na nią warstwy papieru. Dziś w powszechnym użyciu są cementowe modele odlane z glinianych prototypów — wyklada się je zanurzonym w kleju papierem. Profesjonalny wykonawca masek z Phnom Phen

² Wystawę masek *lakhon khol* można było w 2001 r. obejrzeć w galerii Reyum, mieszczącej się w pobliżu Muzeum Narodowego w Phnom Penh. Część przytaczanych przeze mnie informacji na temat historii ludowego *lakhon khol* pochodzi z krótkiego angielskojęzycznego streszczenia zamieszczonego w katalogu do tej wystawy. Por. „Khmerskie wyroby lakierowane i *lakhon khol*” [oryginalny tytuł pisany w alfabecie języka khmerskiego], Reyum Publishing, Phnom Penh 1999.

twierdzi, że wykonanie jednej zajmuje mu średnio dwa dni. Kształtem przypomina ona kask, dlatego najczęściej rzemieślnik mierzy najpierw głowę aktora, dla którego praca powstaje. W niektórych przypadkach dopasowuje się maskę za pomocą gąbki. W okolicy ust, od wewnętrznej strony formowany jest rodzaj ustnika, który aktor trzyma w zębach, nadając masce stabilną pozycję. Tę technikę noszenia maski można uznać za niezwykle trudną, zważywszy, że zamaskowani aktorzy grający małpy wykonują wiele popisów akrobatycznych, zwłaszcza koziołkowanie i przewroty.

Kostiumy, w pałacowej wersji osiągające niewiarygodną wartość ze względu na materiał i precyzję wykonania, w ludowych przedstawieniach wykorzystywane są jedynie częściowo, zakładane na codzienne ubrania wieśniaków, które niejednokrotnie niedbale wystają spoza „królewskich szat”. Nikomu również nie przeszkadzają zegarki noszone na rękach podczas występu. Iluzja nie musi być pełna, nie ona bowiem jest celem rytualnego przedsięwzięcia.

LAKHON BASSAC

Najmłodszym gatunkiem tradycyjnego teatru khmerskiego uprawianego na terenie dzisiejszej Kambodży jest *lakhon bassac*. Nie jest on pałacowym gatunkiem widowiska, lecz popularną formą dramatu muzycznego. Szybka akcja, ruchy zdradzające wpływ sztuk walki, śpiewający i recytujący aktorzy (zarówno kobiety, jak i mężczyźni) oraz nachalnie ilustracyjna, głośna muzyka zdradzają obce khmerskiej kulturze wzory. *Lakhon bassac* powstał bowiem na terenie dzisiejszego południowego Wietnamu, nad rzeką Bassac, gdzie na początku XX wieku żyjące tam społeczności khmerskie i wietnamskie dokonały fuzji swych tradycji widowiskowych. Pierwsze takie zespoły grywały na płynących po rzece łodziach. Również kostiumy mają rozmaite pochodzenie: królowie i królowe noszą odzienie khmerskie, postaci nikkzemników ubrane są jednak zawsze w stylu wietnamsko-chińskim. Choć sceniczne fabuły pochodzą zazwyczaj z zasobu wietnamskich i chińskich legend, często w sposób zawoalowany ilustrują współczesne życie i aktualne wydarzenia, albo wręcz umieszczają akcję w dniu dzisiejszym. Dlatego wiele tu miejsca na improwizacje, często mało wyrafinowane. Luźna materia literacka sprawia, że w zależności od okazji cykl przedstawień — z których każde jest serią około trzydziestu scenek — może trwać nawet do sześciu dni. Okres największej popularności *lakhon bassac* przeżywał w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Obecnie jest spontanicznie istniejącym gatunkiem widowiska, nad którym nie są prowadzone żadne prace dokumentacyjne.

W 2002 r., dokładnie na sylwestrową noc, przypadła trzeci dzień buddyjskiego Festiwalu Pełni Księżyca. Z tej okazji w wielu khmerskich wioskach odbywały się rozmaite przedstawienia. W jednej z nich, położonej niedaleko angkorskich ruin, uczestniczyłam w festynie, w czasie którego miejscowa trupa pokazała *lakhon bassac*. Już z daleka słychać było dźwięk khmerskiej muzyki

pop, czuło się też zapach rozłożonego na straganach jedzenia. Na osobno wyznaczonym miejscu, przy drewnianym budynku sceny z kulisami, usadowiła się na ziemi publiczność. Przy wejściu na okolony sznurkiem teren pieniądze za wstęp zbierał mnich buddyjski. Miejscowy klasztor bowiem finansował całe przedsięwzięcie, podobnie jak bywa podczas innych buddyjskich świąt. Mnisi popierają istnienie amatorskiej grupy aktorów *lakhon bassac* ze względu na etyczną wartość nauki płynącej ze sceny. Teatr jest formą świątecznej zabawy, ale i edukacji. Większość sztuk ma charakter moralizatorski i dotyczy tradycyjnych khmerskich wartości związanych z życiem rodzinnym i społecznym. Podobnie jak w dawnych europejskich moralitetach wystawianych pod egidą Kościoła, w przedstawieniach tych nie brak także rubasznego humoru. Bohaterami są przeważnie członkowie rodziny królewskiej. To oni bowiem od wieków ustalają przykład dla poddanych.

Pierwsza scena oglądanego przeze mnie przedstawienia ukazała kłótnię królewskich konkubin. Jedna z kobiet zauważyła, że jej rywalka skosztowała ryżu ze swej miseczki jeszcze zanim król skończył jeść. Jak kaže do dziś kultywowany po wsiach zwyczaj, kambodżańskie kobiety najpierw podają jedzenie mężczyznom, a dopiero później same jedzą. Przyłapana na gorącym uczynku sceniczna konkubina musi zatem ponieść karę — król nie może pozwolić sobie na to, aby jego rodzina dawała zły przykład poddanym. Nieszczęśnica zostaje (dość realistycznie) zbita i skazana na śmierć, a następnie udaje się wraz z katem do lasu, by tam, na osobności, dokonała się egzekucja. Na miejscu okazuje się, że miecz (bynajmniej nie tekturowy) nie chce opaść na szyję ofiary. Kat uznaje to za znak boży i postanawia puścić kobietę wolno, napominając ją, aby ukryła się w lesie i nigdy nie wracała do pałacu. Cała historia kończy się zatem szczęśliwie. Dziś w Kambodży oficjalnie nie istnieje już instytucja konkubinatu, posłuszeństwo mężowi jest jednak podstawą w życiu każdej kobiety. Jest ona rodzajem dużej inwestycji dla przyszłego męża, który musi zapłacić około trzech tysięcy dolarów amerykańskich rodzinie wybranki. Zważywszy, że przeciętna pensja wynosi tu dziś około 70 dolarów, wielu mężczyzn bierze ślub dopiero po ukończeniu trzydziestu lat. Dyskryminacja kobiet jest w Kambodży poważnym problemem — wciąż kwitnie tu handel żywym towarem, większość kobiet ze wsi skazanych jest na analfabetyzm, do tej pory zupełnie nieobecne są one w życiu politycznym³.

Kolejna jednoaktówka została oparta na buddyjskiej legendzie o kobiecie-złym demonie. Z faktu, że była ona niewidzialna, wynikało wiele zabawnych, a niejednokrotnie sprośnych incydentów. Przedstawienie trwało do północy. Aktorzy-amatorzy nie wydawali się zmęczeni i z niezmiennym impetem podbiegali do zawieszzonego z przodu sceny jedyne mikrofonu, by wykrzyzczeć wyuczone, ale i obficie improwizowane kwestie. Dekoracje zmieniały się nadzwyczaj często, ukazując kolejne, wymalowane na płótnie, barwne prospekty:

³ W wyborach odbywających się w lutym 2002 r. zarejestrowano jedną kandydatkę.

wnętrza pałacowe lub naturę. Publiczność śmiała się beztrzesko. Tak jest jednak od niedawna. W pobliskiej dżungli jeszcze trzy lata temu ukrywali się ostatni Czerwoni Khmerowie. Po skończonym przedstawieniu nie wszyscy widzowie zdolni byli podnieść się z ziemi o własnych siłach — w każdej z okolicznych wsi żyje wiele ofiar ukrytych jeszcze w lesie min.

LALKOWY TEATR CIENI

W Kambodży istnieją dwa rodzaje teatru cieni posługujące się lalkami o różnych rozmiarach. *Ayang* to nazwa teatru małych, pojedynczych figur. Podobieństwo terminu do indonezyjsko-malajskiego *wayang* to etymologiczny dowód dla zwolenników teorii o pochodzeniu z tych terenów khmerskiego teatru cieni. *Ayang* znany jest również pod nazwą *nang kalung*, jego źródła zatem można się dopatrywać także w zbliżonym do niego, południowotajlandzkim gatunku o nazwie *nang talung*. Teatr cieni operujący dużymi figurami, *sbaek thom* (pisane również: *sbeik thom*), wydaje się bardziej wyjątkowy, charakterystyczny tylko dla Kambodży. Animujący lalki aktorzy są tu jednocześnie tancerzami.

Ayang to również imię khmerskiego bohatera, zabawnego brzuchacza o zdeformowanej figurze — postaci wszechobecnej w teatrze cieni na terenie Indii i całej Azji Południowo-Wschodniej. Współcześnie do grona tradycyjnych postaci (z khmerskich legend i *Reamkera*) dołączyła mniej okazała w zdobnictwie lalka policjanta z pistoletem w ręku. Tego typu inscenizację oglądałam w mieście Siem Reap. Scenka przedstawiała kłótnię dwóch wieśniaków trzymających na postronkach wychudłe woły. Na koniec awantury wkroczył do akcji stróż porządku i rozwiązywał konflikt, mocno szarpiąc przy tym obu zaciętrzewionych jegomościów za uszy. Po tej umoralniającej lekcji na białym ekranie pojawił się cień psotnej małpy Hanumana, postaci zapowiadającej historię z *Reamkera*. W dzisiejszej Kambodży teatr cieni jest już coraz rzadziej uprawiany. Nie ma go obecnie nawet w programie Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Phnom Penh, która kultywuje tradycje wszystkich pozostałych gatunków tradycyjnego teatru, łącznie z prastarą sztuką khmerskiego cyrku. Ostoją tego typu teatru i szansą na jego dalszą egzystencję stały się zespoły dziecięce, tworzone i utrzymywane przez międzynarodowe organizacje pomocy dzieciom. Dochód z tych przedstawień w całości jest poświęcony dla tworzących dany zespół sierot. Prócz umożliwienia nauki zawodu, dzięki któremu będą one mogły samodzielnie utrzymać się w przyszłości, teatr zastępuje rodzinę i szkołę. Jest przy tym naturalnie nieocenioną pomocą emocjonalną w życiu tych najmłodszych ofiar nędzy i reperkusji politycznego terroru. Nie wszystkie dzieci mogą stanąć za białą płachtą ekranu i poruszać trzymaną na trzech patykach płaską lalką. Wielu małych artystów utraciło nogi po nastąpieniu na ukrytą w lesie lub na polu minę — tworzą oni grono siedzących na ziemi muzyków czy śpiewaków.

Zespół, którego występ oglądałam w Siem Reap, został utworzony dziewięć lat temu przez pierwszą kambodżańską fundację dla dzieci z ubogich rodzin.

Wykorzystuje ona medium teatru również do szerzenia edukacji w dziedzinie walki z AIDS i dziecięcą prostytutką. Praca nad przedstawieniem pozwala dzieciom poznać tradycyjną rodzimą sztukę. Oprócz zajęć szkolnych i występów uczestniczą w warsztatach, podczas których uczą się wyrobu lalek. Misternie wycinane figury, których wykonanie zajmuje kilka dni, sprzedawane są następnie turystom, co pozwala zapewnić utrzymanie najbiedniejszym uczniom-rzemieślnikom. Kształty i wzory postaci kopiowane są z książki zawierającej fotografie kilkuset lalek. Kontury nanosi się kredą na płachtę krowiej skóry, a następnie wycina narysowane linie za pomocą dłutka i drewnianego młotka. W ten sposób powstaje ażurowa figura, zazwyczaj o ruchomych rękach. Siem Reap położone jest w pobliżu pradawnej stolicy królów Angkor, lalki z tego obszaru powszechnie są uznawane za bardziej wyrafinowane od wyrabianych w innych prowincjach, gdzie teatr cieni ma zdecydowanie bardziej rustykalny charakter.

Niektóre prace przedstawiają kilka postaci ludzkich lub zwierzęcych okolonych ramą, wykonane są z jednego kawałka skóry, co tworzy rodzaj *tableau*. Tego typu lalki używane są w tak zwanym teatrze dużych figur, czyli *nang sbaek thom*. Ich wykonanie jest bardzo kosztowne, ponieważ na jedną zużywa się całą skórę z jednej krowy. Na przygotowanie zestawu wszystkich dużych figur potrzeba aż stu pięćdziesięciu skór. W przeciwieństwie do teatru małych figur, przedstawiającego ruchliwe, zabawne postaci, *nang sbaek thom* prezentuje poważniejsze sztuki, a styl gry jest tu bardziej wyniosły. Duże rozmiary *tableau*, którego wysokość sięga jednego metra, ograniczają możliwość animowania figury. Największe obiekty przedstawiają całe sceny bitewne i są wierną kopią ilustrujących wątki z *Ramayany* płaskorzeźb ze świątyni Angkor Wat. Tekst *Reamkera* stanowi podstawowy — a w przypadku *nang sbaek thom* jedyny — repertuar khmerskiego teatru lalkowego. Przez rodzimych badaczy *nang sbaek thom* uznawany jest za lalkową wersję *lakhon khol*, jednak dużo starszą od teatru żywego aktora.

W obu gatunkach teatru cieni wycięte z profilu lalki przesuwane są eleganckim, posuwistym ruchem, zazwyczaj po tylnej stronie białego ekranu. Duże figury bywają wyprowadzane przed ekran, a animujący lalkę aktor staje się wówczas również tancerzem. W zbiorowych scenach tanecznych lalkarze (około sześciu) poruszają się symultanicznie. Ich nogi ułożone są niemal identycznie, jak w klasycznym khmerskim balecie. Głosu zawsze użyczają lalkom usadzeni za ekranem śpiewacy i recytatorzy (osobny głos dla każdej postaci), a aktor operujący „wypowiadającą się” w danej chwili lalką potrząsa nią nieznacznie, symulując ekspresję i orientując w ten sposób widzów w sekwencji następujących po sobie z dużą szybkością kwestii. Fakt, iż każda lalka ma osobnego animatora, jest cechą odróżniającą khmerską tradycję od dominującego w Azji Południowo-Wschodniej jawańskiego typu teatru cieni, w którym to jeden człowiek, *dalang*, jest animatorem wszystkich lalek i jedynym wykonawcą-autorem przedstawienia.

Ostatnio rewelacją stało się odkrycie trzeciej formy teatru lalkowego w Kambodży. Tak zwane kolorowe lalki brały udział jedynie w rozrywkowych przedstawieniach na dworach królewskich, dlatego niewiele dziś o nich można powiedzieć i badania tej formy dopiero się rozpoczęły. Ten typ lalek używany był z pewnością w ciągu dnia, przy świetle dziennym, jako alternatywa wobec możliwego do wystawiania wyłącznie po zmierzchu teatru cieni.

Przedstawienia teatru lalek do dziś — choć już niestety z roku na rok rzadziej — stanowią element rozmaitych ceremonii. Trupy lalkarzy wynajmowane są zwłaszcza w czasie khmerskiego Nowego Roku lub na rokroczne obchody święta zmarłych czy pogrzeby ważnych osobistości religijnych. *Sbaek thom* jest uważany również za dramat sakralny, którego odegranie odwraca klęskę suszy lub epidemie. Takie rytualne przedstawienia trwają nawet do siedmiu dni. Wymagają uprzedniego, ceremonialnego otwarcia, następnie odgrywane jest zawsze preludium — scenka przedstawiająca dwie walczące małpy. Biała małpa po zwycięstwie nad czarną udaje się do mędrca o imieniu Maha Eysei, by przeprowadził sąd. Ten jednak odmawia potępienia czarnej małpy argumentując, że oba zwierzęta należą do tego samego gatunku, wykazać zatem muszą solidarność i szybko sobie przebaczyć. Ta rytualna jednoaktówka odgrywana od wieków przed przedstawieniami *sbaek thom* ma dziś szczególne znaczenie w usiłującym goić niedawne rany społeczeństwie kambodżańskim.

SZTUKI

Materiał literacki khmerskiego teatru w większości oparty jest na przeobrażeniu indyjskiej *Ramayany*. Co ciekawe, Khmerowie nie wykorzystali w swoim teatrze ani jednego wątku z *Mahabharaty* i choć walka Pandawów z Kaurawami jest przedstawiona na jednej z płaskorzeźb w dawnej królewskiej siedzibie Angkor Wat, to fabuła ta została w Kambodży dawno zapomniana. *Reamker*, czyli khmerska wersja *Ramayany*, wykorzystuje tylko niektóre wątki sanskryckiego pierwowzoru, niejednokrotnie znacznie zmienione, tak aby wyjść naprzeciw wprowadzonej później nauce buddyzmu theravada⁴. Do najczęściej granych w Kambodży scen należą: banicja Ramy, uprowadzenie Sity przez Rawanę, uwodzenie syreny Suvarna Matsya (Sovann Maccha) przez Hanumana — wątek zupełnie nieobecny w oryginalnej *Ramayanie*, wizyta tegoż u pojmanej Sity oraz finałowa bitwa między Ramą a Rawaną i ich armiami. W khmerskiej wersji cała opowieść jest historią pewnego wysoko urodzonego mężczyzny o imieniu Ream, który po niesprawiedliwej banicji przemierza lasy wraz ze swą żoną i bratem. Po uprowadzeniu Sedy przez niegodziwego księcia Reapa Ream z pomocą króla-małpy usiłuje odzyskać małżonkę i stacza serię zwycięskich bitew. W tym

⁴ Wśród blisko 12 milionów ludności w dzisiejszej Kambodży 95% to wyznawcy buddyzmu theravada. Tworzy on jednak specyficzną dla tego kraju mieszankę z mitologią hinduską i wierzeniami animistycznymi.

miejscu kończy się khmerska fabuła — pozostawiając kryzys i spiętrzenie akcji w zawieszeniu. W ustnych wersjach tekstu małżonkowie zostają jednak powtórnie złączeni i tak też niekiedy dzieje się na scenie.

Podobnie jak w innych teatrach Azji Południowo-Wschodniej niezwykła popularność *Ramayany* na kambodżańskiej scenie jest związana z moralnym i filozoficznym przesłaniem opowieści. W takiej perspektywie teatr pojmowany jest jako obraz idealnie harmonijnego świata, w którym Dobro stale walczy ze Złem, świata — projekcji marzeń widzów — który niewiele ma wspólnego z okrutnymi losami Khmerów. I dziś, podobnie jak przed wiekami, przesłanie moralne wystawianego na scenie *Reamkera* stanowi przede wszystkim wzór do naśladowania, a większość przedstawień to również wydarzenia religijne. Jak się powszechnie wierzy, zarówno recytowanie, jak i odtąnczenie *Reamkera* pełni tę samą funkcję religijną — ma nadprzyrodzoną moc i zapewnia przychylność duchów. Święty tekst w naturalny sposób łączy zatem teatr z wszelkimi praktykami religijnymi. Oczywiście, nie ma podstaw, aby zakładać, że jego recytacje zawsze musiały być związane z działalnością dramatyczną. Pewne natomiast jest, iż jego pierwsza zapisana forma została sporządzona w XVI bądź XVII wieku właśnie dla potrzeb sceny. Dla jakiego typu teatru — trudno jednak dziś dociec.

Zapożyczeniem literackim jest też w khmerskim teatrze tajlandzka historia o bohaterze zwanym Eynao (odpowiednik jawajskiego Panji) i jego trzech kochankach — barwna opowieść o konszachtach matrymonialnych i walkach królestw, bogato okraszona nadnaturalnymi wydarzeniami w rodzaju przemiany kobiety w mężczyznę. Materiału dramatycznego dostarczają też inne khmerskie legendy, na przykład historia bogini Moni Mekhali i jej magicznej kryształowej kuli, którą usiłował odebrać jej wielkolud Ream Eyso. Walka obu postaci od wieków inscenizowana jest przez tancerzy w porze khmerskiego Nowego Roku podczas ceremonii *buong suong*, której celem jest sprowadzenie deszczu i zapewnienie wszelkich innych błogosławieństw w nadchodzącym roku. Często odgrywana jest również historia „księcia złotej muszli”, o imieniu Preas Sang, który pod przebraniem dzikiego człowieka z lasu z pomocą magii zdobywa rękę siódmej córki króla Samalreacha. Jedną z najbardziej sakralnych khmerskich sztuk baletowych bazuje z kolei na historii morskiej istoty o imieniu Makar (ten dramatyczny taniec znany jest powszechnie pod nazwą baletu o Makarze).

Liczba wszystkich scenicznych historii granych w khmerskim teatrze nie przekracza trzydziestu.

INNE GATUNKI WIDOWISK

Spośród rzadziej granych we współczesnej Kambodży gatunków teatralnych należałoby wspomnieć *yike*, czyli rodzaj ludowej opery. Wykorzystuje ona zarówno klasyczne ruchy taneczne, jak i elementy dramatu: improwizowane, śpiewane w duecie dialogi wieńczone komentarzem satyrycznym. *Chappei* z ko-

lei jest dość rzadkim już dziś gatunkiem scenicznej narracji śpiewanej przy akompaniamencie lutni. Wciąż popularny jest *lakhon ayai*, rodzaj śpiewanej wymiany zawołań i odpowiedzi, słownej potyczki między kobietami a mężczyznami. Tancerzom wtóruje tu rodzaj cytry (*khim*) oraz dwustrunowy instrument smyczkowy o nazwie *tro*. Niegdyś repertuar zarówno *chappei*, jak i *lakhon ayai* oparty był na starych legendach, dziś jednak przedstawienia te wykorzystywane są coraz częściej przez działaczy politycznych do propagowania nowych trendów społecznych. Efemeryczny żywot miała wykształcona na początku dwudziestego stulecia ludowa opera *lakhon apei*. Ta osobliwa mieszanka *yike* i klasycznego tańca khmerskiego znikła z mapy widowisk już w latach czterdziestych XX wieku.

Dramat mówiony, jak nazywają go w Azji, czyli taki, jaki współcześnie jest powszechny na Zachodzie, pojawił się w Kambodży za sprawą francuskich kolonizatorów dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku. Początkowo były to jedynie tłumaczenia sztuk francuskich. Później pisane przez Hang Tun Haka komedie w stylu molierowskim cieszyły się nawet sporą popularnością, generalnie jednak teatr mówiony — zwany w języku khmerskim *lakhon niyey* — jest tu mało znany. Jego ostoją był powołany w 1950 r. stały zespół istniejący przy Narodowej Szkole Teatralnej. Placówka ta została po piętnastu latach włączona do Wydziału Sztuk Choreograficznych i Muzyki Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Phnom Penh.

RESOCJALIZACJA POPRZEZ TEATR

Trudno przecenić rolę, jaką teatr odgrywa w zmaganiach o wyzwolenie kambodżańskiego społeczeństwa od wciąż trwałych urazów wywołanych wojenną traumą, a przede wszystkim od konsekwencji zastraszonego ubóstwa. Najbiedniejszym, osieroconym młodym ludziom daje on najważniejsze — możliwość uzyskania zawodu, który najprawdopodobniej uchroni ich od głębokiej nędzy przez resztę życia. Nie muszą przy tym nic wносить. Całym ich kapitałem jest ciało, po mozolnym treningu zdolne przemienić się w obiekt podziwu, za co można uzyskać wynagrodzenie.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych w Phnom Penh zaczęły powstawać prywatne trupy teatralne. Jedną z najgłośniejszych została założona w 2000 r. przez Vung Metrey, była tancerką Narodowego Zespołu Tańca. Zebrała ona najbiedniejsze dzieci z przedmieść i dała im to, co miała do zaoferowania — możliwość nauki tańca, zdobycia zawodu i stania się częścią odradzającej się kultury khmerskiej. W prowadzonym przez nią Stowarzyszeniu Sztuki Ap-sara tańczy się nie tylko klasyczne układy oparte na *Reamkerze*. Vung Metrey zrekonstruowała inny, również klasyczny taniec o nazwie *ketanak pon*. Istniał on jeszcze w czasach poprzedzających angkorskie imperium i, niczym przepowiednia, trafnie opisywał późniejsze losy Kambodży — opowiada o państwie nękanym wojną domową i tragedii rozłączanych na zawsze rodzin.

Meas Kim Heng, absolwent Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Phnom Penh, a obecnie jej nauczyciel, założył własną grupę w 1997 r. Zebrał i wyszkolił pięćdziesiąt młodych osób, dzięki czemu może wystawiać zarówno *lakhon kbach boran*, jak i *lakhon khol*, a także rozmaite tańce ludowe. Życie zespołu trwa od jednego sponsorowanego występu do drugiego. Pieniądze od rządu stanowią kroplę w morzu. Sposobem na przetrwanie są zagraniczne tournée. Ostatnio zakończone przywiezieniem nagrody z międzynarodowego festiwalu odbywającego się w Korei Południowej. Ten trzydziestoletni teatralny *entrepreneur*, na co dzień również doskonały aktor *lakhon khol* specjalizujący się w rolach kobiecych, nie ma złudzeń co do tego, że przyszłość khmerskiego tańca zależy nie od skorumpowanych instytucji rządowych, ale od społecznych inicjatyw i „pracy u podstaw”. Głośno było ostatnio, jak to jeden z niemieckich festiwali zaprosił działającą pod protektoratem kambodżańskiego rządu trupę teatralną. Rząd od razu zażądał wypłacenia zaliczki na bilety lotnicze dla zespołu, a następnie... nie wydał pozwoleń na paszporty dla aktorów. Zespoły prywatne, niezależne, nie uwikłane w korupcyjne układy — jak ten prowadzony przez Meas Kim Henga — mają zatem większą szansę na nawiązanie międzynarodowej współpracy i wymiany. I chyba należy spodziewać się, że coraz więcej zachodnich festiwali sięgnie po kambodżański akcent w swej ofercie, zwłaszcza że nie wymaga to transportu kosztownych dekoracji. Sponsorowanie artystycznych występów grup młodzieży będących pod opieką międzynarodowych organizacji humanitarnych może dać Kambodży asumpt do „odrodzenia poprzez sztukę”. Coraz więcej zagranicznych właścicieli kambodżańskich hoteli i restauracji staje się świadomych wagi takiej misji.

W stolicy Kambodży Phnom Penh dość trudno dziś zobaczyć przedstawienie w repertuarowym miejskim teatrze. Większość budynków teatralnych została zamknięta lub przerobiono je na przynoszące większy dochód sale konferencyjne. Gigantyczny obiekt pod nazwą Narodowe Centrum Kultury jest dopiero w budowie i z pewnością powstanie tam kilka scen teatralnych. Warto jednak brać pod uwagę, że tradycyjne przedstawienia lepiej się mają w sferze prywatnej, sponsorowane przez właścicieli hoteli i restauracji. Zespoły wynajmowane są też niejednokrotnie przez bogatsze rodziny dla uczczenia wesel lub narodzin dziecka. Również ubogie społeczności poszczególnych osiedli lub wiosek zbierają fundusze na wynajęcie aktorów w porze świąt religijnych (spektakle takie grane są wówczas w lokalnych pagodach).

Dobre duchy *neak ta* zdają się znów sprzyjać teatrowi w Kambodży — kraju, w którym jeszcze nieco ponad dwadzieścia lat temu wszelka działalność artystyczna karana była śmiercią.

BIBLIOGRAFIA

Brandon James R., 1976, *Brandon's Guide to Theatre in Asia*, The University Press of Hawaii, Honolulu.

- Brown Ian, 2000, *Cambodia*, Oxfam, Great Britain.
 Dagens Bruno, 1995, *Angkor. Heart of an Asian Empire*, Thames & Hudson, London.
 Dumarcey Jacques, Smithies Michael, 1995, *Cultural Sites of Burma, Thailand and Cambodia*, Oxfam University Press, Kuala Lumpur.
 Ghulam-Sarwar Yousof, 1994, *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*, Oxford University Press, New York.
 Mabbett Ian, Chandler David, 1995, *The Khmers*, Blackwell Publishers, Oxford.
 Miettinen Juka O., 1992, *Classical Dance and Theatre in South-East Asia*, Oxford University Press, Oxford–New York.
 Phim Toni Samantha, Thompson Ashley, 1999, *Dance in Cambodia*, Oxford University Press, New York.
The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, t. 5: *Asia/Pacific*, Don Rubin (red.), Routledge, London–New York 1998, zwłaszcza hasło „Cambodia”.

THEATRICAL PERFORMANCES OF THE KHMER PEOPLE:
 BETWEEN ROYAL ENTERTAINMENT AND RITUAL SACRIFICE

Summary

Classical Khmer ballet (*lakhon kbach boran*) began at the royal court in the latter part of the first millennium AD (probably around 802 AD), and continues to be performed in Cambodia. The ballet is dominated by women, while men are the sole performers in another form of traditional dramatic dance, known as *lakhon khol*. Although this masked theatre also functioned as “royal theatre”, its popular, ritual version is more widespread. *Lakhon bassac*, the newest genre of traditional Khmer theatre in what is today Cambodia, has its origins in the early twentieth century. It is a popular form of musical drama that shows considerable Vietnamese influence. In Cambodia, two types of shadow theatres exist: *ayang*, which is a theatre of small, individual figures, whose origins probably lie with an Indonesian-Malaysian or southern Thai model, and *sbaek thom*, which uses large figures and would appear to be a type of theatre unique to Cambodia.

Key words/słowa kluczowe

Cambodia / Kambodża; Khmers / Khmerowie; theatre / teatr; dance / taniec; ballet / balet; shadow theatre / teatr cieni; Hinduism / hinduizm; Buddhism / buddyzm