

DALANGIN TARINAT

Jaavalainen varjoteatteri
tulkitsevana ja tekstuaalisena yhteisönä

Anne Alanne

Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
Sivututkielma 2000

Tekijä: Anne Alanne

Työn nimi: *Dalangin tarinat*
Jaavalainen varjoteatteri tulkitsevana ja tekstuaalisena yhteisönä

Oppiaine: Kirjallisuus Työn laji: Sivututkielma

Aika: Syksy 2000 Sivumäärä: 64 + kuvaliite

TIIVISTELMÄ - ABSTRACT

Tutkielman tavoitteena on luoda kuva jaavalaisesta varjoteatterista, *wayang kulitista*. Huomion kohteena on erityisesti varjoteatterin kertoja, *dalang*, jonka asemaa yhteisössään ja kertomisperinteessä tarkastellaan käyttäen käsitteitä tulkitseva yhteisö (*interpretive community*) (Fish 1980 ja 1989) ja tekstuaalinen yhteisö (*textual community*) (Stock 1983 ja 1990).

Tutkielmassa kuvaillaan aluksi dalangin taitoja ja koulutusta, luodaan kuva varjoteatteriesityksestä ja erilaisista esitystyypeistä sekä varjoteatterin esitystilasta ja yleisöstä. Tämän jälkeen tarkastellaan varjoteatteriesitysten tarinoita ja *dalangin* draamallisia taitoja, erityisesti *pasemonin* luomista ja klovnihahmojen dialogien rakentamista. Lopuksi tarkastellaan varjoteatteria tulkitsevana ja tekstuaalisena yhteisönä. Tulkitsevana ja tekstuaalisena yhteisönä pidetään dalangin ja hänen yleisönsä muodostamaa alueellista yhteisöä ja ajallisesti hetkellistä yhteisöä tietyssä esitystilanteessa sekä jaavalaisten ja intialaisten runousopin ja estetiikan teorian kehittäjien muodostamaa yhteisöä.

Tutkielma pohjautuu varjoteatterista tehtyyn länsimaiseen tutkimukseen, jossa nostetaan esiin erilaisia varjoteatteriin, kertomiseen ja kertojan rooliin liittyviä piirteitä. Groenendael (1985) ja Keeler (1987) ovat tutkineet *dalangien* sosiaalista asemaa ja roolia yhteisössään. Groenendaelin (1985) tutkimus sisältää myös esitysanalyyseja, joissa *dalangin* draamalliset taidot sekä *dalangin* ja hänen yleisönsä välinen vuorovaikutus nousevat esille. Myös Sears (1996) korostaa historiallisesti ja yhteiskunnallisesti painottuneessa tutkimuksessaan *dalangin* ja hänen yleisönsä keskinäistä merkityksen muodostusta. Lysloff (1990 ja 1993) analysoi *wayangesityksen* rakennetta ja osoittaa, kuinka esityksen aika ja draamallinen aika kietoutuvat *wayangissa* toisiinsa ja rakentavat esityksen tunnelmaa ja katsojan kokemusta. Uusimmassa jaavalaisen varjoteatterin ja muiden aasialaisten teatterimuotojen tutkimuksessa korostetaan esityskäytäntöjen ja yleisön kokemuksen tutkimusta. Monet tutkijat ovat itse esiintyneitä taiteilijoita ja ovat perehtyneet tutkimusalueeseensa myös esittäjän näkökulmasta. (Ks. esim. Cohen 1999; de Bruin 1999; Um 1999.)

Asiasanat: dalang, varjoteatteri, wayang kulit, Jaava, Indonesia, tekstuaalinen yhteisö, tulkitseva yhteisö

Säilytyspaikka: Jyväskylän yliopisto / Kirjallisuuden laitos

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	DALANG - KERTOJA JA NUKKEMESTARI	4
	2.1 <i>Dalangin</i> taidot	4
	2.2 <i>Dalangin</i> koulutus	8
3	JAAVALAINEN VARJOTEATTERIESITYS	12
	3.1 Esitystila ja esityksen rakenne	12
	3.2 Esitystilanne ja yleisö	15
	3.3 Erilaiset esitystyytit	16
4	TARINOIDEN VALTAMERI	21
	4.1 Tarinasyklit	21
	4.2 Suullisen ja kirjallisen perinteen rinnakkaiselo	25
	4.3 Pasemon - kertojan tapa käyttää tarinaa	31
	4.4 Klovnihahmot - kertojan ääni	38
5	TULKITSEVAN JA TEKSTUAALISEN YHTEISÖN RAKENTUMINEN	46
	5.1 Tulkitseva yhteisö	46
	5.2 Tekstuaalinen yhteisö	49
	5.3 Intialaisen estetiikan vaikutus	50
6	PÄÄTÄNTÖ	57
	KIRJALLISUUS	62
	KUVALIITE	65

1 JOHDANTO

Tavoitteenani tässä tutkielmassa on luoda kuva jaavalaisesta varjoteatterista, *wayang kulit*ista (*wayang* = 'varjo, teatteri', *kulit* = 'nahka'). Huomioni kohteena on erityisesti varjoteatterin kertoja, *dalang*¹, jonka asemaa yhteisössään ja kertomisperinteessä tarkastelen käyttäen apuna käsitteitä tulkitseva yhteisö (*interpretive community*) (Fish 1980 ja 1989) ja tekstuaalinen yhteisö (*textual community*) (Stock 1983 ja 1990). Tutkielma pohjautuu varjoteatterista tehtyyn länsimaiseen tutkimukseen, jossa nostetaan esiin erilaisia varjoteatteriin, kertomiseen ja kertojan rooliin liittyviä piirteitä. Groenendael (1985) ja Keeler (1987) ovat tutkineet dalangien sosiaalista asemaa ja roolia yhteisössään. Groenendaelin (1985) tutkimus sisältää myös esitysanalyyseja, joissa dalangin draamalliset taidot sekä dalangin ja hänen yleisönsä välinen vuorovaikutus nousevat esille. Myös Sears (1996) korostaa historiallisesti ja yhteiskunnallisesti painottuneessa tutkimuksessaan dalangin ja hänen yleisönsä keskinäistä merkityksen muodostusta. Lysloff (1990 ja 1993) analysoi *wayangesityksen* rakennetta ja osoittaa, kuinka esityksen aika ja draamallinen aika kietoutuvat *wayang*issa toisiinsa ja rakentavat esityksen tunnelmaa ja katsojan kokemusta. Uusimmassa jaavalaisen varjoteatterin ja muiden aasialaisten teatterimuotojen tutkimuksessa korostetaan esityskäytäntöjen ja yleisön kokemuksen tutkimusta. Monet tutkijat ovat itse esiintyviä taiteilijoita ja ovat perehtyneet tutkimusalueeseensa myös esittäjän näkökulmasta. (Ks. esim. Cohen 1999; de Bruin 1999; Um 1999.)

Suomen kielellä *wayang*ista on saatavilla jonkin verran tietoa. Miettinen (1987) on kirjoittanut yleisesityksen *wayang*ista Aasian teatterikulttuureja käsittelevään teokseensa. Härö (1987) esittelee teoksessaan Aasian maiden varjoteatteri-perinteitä ja varjonukkekoelmaansa. Lisäksi suomen kielellä *wayang*ista on kirjoitettu Indonesian kulttuuria esitelleiden näyttelyiden yhteydessä julkaistuissa teoksissa (Miettinen et al. 1993; Suominen 1996).

¹ Käytän tässä työssä varjoteatterin kertoja-nukkemestarista jaavan- ja indonesiankielistä nimitystä *dalang*, koska nimitys sisältää nämä molemmat merkitykset. Jatkossa en enää kursivoi *dalang*-sanaa.

*Wayang*² on käsite, joka kattaa suuren joukon draamallisia perinteitä kertovista tanssidraamoista puisia kolmiulotteisia tai nahkaisia kaksiulotteisia nukkeja käyttävään varjoteatteriin. *Wayang kulit* on yleisnimitys jaavalaisille varjoteatteriesityksille, joissa käytetään litteitä, parkitusta nahasta leikattuja nukkeja. Varjoteatteriesityksiä jaotellaan myös niissä kerrottujen tarinoiden sisällön perusteella (esim. *wayang purwa* perustuu Mahabharata- ja Ramayana-tarinoihin³) sekä sen pohjalta, minkä alueen perinnettä esitys edustaa (esim. *wayang Bali*). (Ks. kartta s. 65.) *Wayang Indonesia* puolestaan tarkoittaa indonesiankielisiä esityksiä. Yleensä esitysten kielenä on kuitenkin paikallinen kieli kuten jaava, sunda, bali tai lombok. *Wayang kulit* -varjoteatteria esitetään Keski- ja Itä-Jaavalla, Balilla ja Lombokilla sekä alueilla, joilla on paljon näiltä alueilta muuttaneita ihmisiä kuten Länsi-Jaavalla, Etelä-Sumatralla ja Surinamissa Etelä-Amerikassa. (Pink 1995a, 291; Petersen 1994, 267.)

Vaikka varjoteatterin alkuperä on kiistanalainen kysymys, useimmat tutkijat ovat nykyään yhtä mieltä siitä, että se on peräisin Aasiasta (Chen 1999, 100). Edelleen kiistanalaista on kuitenkin se, levisikö varjoteatteri Etelä-Intiasta Jaavalle ja muualle Kaakkois-Aasiaan vai onko eteläintialainen varjoteatteri jaavalaista alkuperää (Sears 1994, 108-109). Vanhimmat säilyneet kirjalliset tiedot jaavalaisesta varjoteatterista ovat 800- ja 900-luvulta. Säilyneistä kirjoituksista päätellen varjoteatterin on täytynyt olla korkeatasoista Jaavalla jo 1000-luvulla. (Brandon 1970, 2-3.) Länsimaiset tutkijat ja ilmeisesti myös intialaiset oppineet olettivat pitkään, että intialainen varjoteatteri on kadonnut Intiasta ja siirtynyt muualle Aasiaan, jossa se jatkaa kukoistustaan. Indologit väittelivät kuitenkin siitä, todistivatko vanhojen sanskritinkielisten tekstien viittaukset muinaisen varjoteatterin olemassaolosta ja olisiko siitä vielä jotain jäljellä, kunnes ensimmäiset länsimaiset tutkijat törmäsivät 1930-luvulla useampaankin

² *Wayang*-sana viittaa varjoteatterinukkeeseen tai -hahmoon ja varjoteatteriesitykseen sekä varjoteatteriperinteeseen (Keeler 1987, 201).

³ Noudatan samaa käytäntöä kuin Sears (1994, 110) enkä kursivoi Ramayana- ja Mahabharata-nimityksiä, koska näin korostuu kerrontaperinteen vaihtelevuus ja häilyvyys. Nämä nimitykset eivät viittaa yhteen tiettyyn tekstiin tai tekstien joukkoon, vaan suullisten, kirjoitettujen ja esitettyjen perinteiden moninaisuuteen Etelä- ja Kaakkois-Aasiassa. (Ks. myös Blackburn 1996, 24, 128-129.)

eteläintialaiseen varjoteatteriperinteeseen. (Blackburn 1996, 1-2.) Varjoteatteri on kulkeutunut todennäköisesti arabien kauppareittejä pitkin Etelä- ja Kaakkois-Aasiasta Lähi-Idän maihin ja Pohjois-Afrikkaan sekä edelleen Eurooppaan. Vielä nykyään elävä varjoteatteriperinne on ainakin *Karagöz* Turkissa. (And 1975, 21-32.) Kiinalainen varjoteatteri oli jo Song dynastian (960-1279) aikana hyvin kehittyntä. Sen tarinoiden sankarit ovat joko Kiinan historian todellisia tai myyttisiä sotasankareita tai yhteiskunnallista epäoikeudenmukaisuutta vastaan taistelevia sankareita, joista monet ovat naisia. (Dolby 1978, 112-116; Chen 1999, 60; Obraztsov 1961, 36-37). Kaakkois-Aasian maiden ja Intian varjoteatteriperinteitä yhdistävät intialaisperäiset tarinat.

Jaavalaisen varjoteatterin oletetaan pohjautuvan animistiseen esi-isien palvontaan, jossa esi-isien sielut herätettiin henkiin varjoina tarkoituksena saada heiltä neuvoja ja maagista apua (Brandon 1970, 3). Varjoteatterin jaavalaista alkuperää on perusteltu sillä, että monilla kohtauksilla ja kaikilla näyttämövarusteilla on jaavankieliset nimet. Vain sanskritiksi olevat nimet viittaisivat intialaiseen alkuperään. Se tosiasia, että varjoteatteri on ollut yksi pääasiallisista keinoista välittää hindulaisia Ramayana- ja Mahabharata-tarinoita Jaavalle, kertoo kuitenkin jaavalaisen varjoteatterin mahdollisesta intialaisesta alkuperästä. Tarinat *Raman* taisteluista vaimonsa *Sitan* saamiseksi takaisin demonikuningas *Ravanalta* apinakuninkaan, hänen lähettinsä Hanumanin ja armeijansa avulla (Ramayana) ja tarinat sodasta *Pandava* ja *Kurava*⁴ serkusten välillä (Mahabharata) kulkeutuivat kauppareittejä myöten Intiasta Jaavalle jo kristillisen ajanlaskun ensimmäisinä vuosisatoina, mahdollisesti aikaisemminkin. (Sears 1996, 1-2; Klokke 1995b, 170.) Myös jaavalaisen varjoteatterin estetiikassa on yhtymäkohtia sanskritin draamateoriaan. Ilmeisesti jaavalaiset runoilijat ja nukkemestarit tulkitsivat aktiivisesti Intiassa 900- ja 1000-luvulla kukoistanutta sanskritin estetiikan rikasta filosofiaa eivätkä ainoastaan jäljitelleet intialaista mallia. (Sears 1994, 90-91.)

⁴ Käytän sanoista *Pandava* ja *Kurava* samanlaista kirjoitusasua kuin Härö (1987).

2 DALANG - KERTOJA JA NUKKEMESTARI

2.1 Dalangin taidot

Dalang (ks. kuva s. 66) on jaavalaisen varjoteatteriesityksen keskushenkilö. Hän päättää, mikä tarina esityksessä kerrotaan neuvoteltuaan esityksen kustantavan tilaajan kanssa. Nämä esitystä edeltävät tahdikkaat neuvottelut, joissa päätetään myös esityksen hinnasta, saattavat viedä viikkoja tai jopa kuukausia.

Esityksessä, joka kestää iltahämärästä aamunkoittoon, dalang kertoo tarinan, liikuttelee hahmoja ja johtaa orkesteria, joka soittaa koko esityksen ajan. (Sears 1996, xvii, 5; Brandon 1970, 1; Lysloff 1990, 26-33.) Geertz (1976, 263) kuvailee dalangilta vaadittavia taitoja ja lahjoja:

Along the base of the screen, in front of the dalang, there is a banana tree-trunk into which are stuck the puppets not immediately in use. As the play which usually lasts all night progresses the dalang takes and replaces characters from the tree-trunk as he needs them and manipulates the puppets immediately in play. He imitates all the voices called for, sings when singing is appropriate, kicks an iron clapper with his foot to keep the rhythm and to symbolize the sounds of war, and, as he has only the bare outline of the story given to him by tradition, makes up most of the details of the plot as he goes along, particularly in the comic scenes, which often contain elements of contemporary social criticism. He does this the whole night long, sitting until the dawn with his feet folded inwards in the formal Javanese sitting posture, performing with a dexterity, a fertility of invention, and a physical endurance which are altogether remarkable.

Keeler (1987, 188-189) erittelee neljä ydintaitoa, joiden perusteella dalangin esiintymistä arvioidaan: hahmojen liikuttelun kekseliäisyys ja tyyli, musikaalisuus ja lauluäänen kauneus, kyky erotella hahmot äänen avulla sekä kyky järjestää kohtaukset ja rakentaa dialogi sopivalla tavalla.

*Wayang*hahmojen liikuttelua kutsutaan *sabetaniksi*. Koska hahmoilla on nivelet ainoastaan olka- ja kyynärpäissä, vaatii suurta taitoa saada kukin hahmo liikku- maan sille tyypillisellä tavalla. Esimerkiksi *Pandava*-veljeksistä (ks. kuva s. 67) keskimäinen *Arjuna* (ks. kuva s. 68), joka on hienostunut, ylevä hahmo, kävelee rauhallisesti tekemättä lainkaan pystysuuntaista liikettä ja hänen molemmat kätensä roikkuvat suorina tai toinen käsi heiluu hieman kävelyn tahdissa. *Bima* (ks. kuva s. 69), *Pandavista* toiseksi vanhin, joka on karkea hahmo, liikkuu nopeasti hyppien, taempi käsi kohotettuna ja kyynärvarsi nostettuna korkealle voimakkaaseen asentoon. Koomisten hirviöhahmojen kävely on tanssinkaltaista

pyörimistä, vihaisten hirviöhahmojen liikkeet ovat äkkinäisiä ja väkivaltaisia. Tehdäkseen hahmosta elävän dalang antaa sen sitoa viittaansa, korjata tukkalaitettaan tai sivellä viiksiään heti, kun se ilmestyy valkokankaalle. Silloin kun nuket ovat paikallaan valkokankaalla, kunkin kädet ovat sille tyypillisessä asennossa. Nuken liikkeillä voi ilmaista myös sen tunnetilaa. Esimerkiksi järkytystä ilmaisee rinnan sively tai lyöminen yhdellä kädellä, surua kyynärvarren roikuttaminen olkapään yli. Erityistä taitoa vaativat erityyppiset taistelukohtaukset. Tietyt taisteluliikkeet opittuaan dalang voi improvisoida taisteluja tilanteeseen sopivalla tavalla. Perussääntö hahmojen liikuttelussa on, että dalangin käden varjo ei saa koskaan näkyä valkokankaalla. Dalang luo vaikutelman hahmojen itsenäisestä liikkumisesta myös pitämällä ne riittävän kaukana valkokankaasta ottaessaan niitä käteensä ja laskiessaan niitä pois kädestään. Dalang ajoittaa ja rytmittää hahmojen liikkeet *gamelan*-orkesterin (ks. kuva s. 70) soiton mukaan. (Keeler 1987, 189; Brandon 1970, 63-68, 371-372.)

Dalang johtaa *gamelan*-orkesteria käyttäen erilaisia vihjeitä: tiettyjä sanoja, puisen nuijan (*tjempala*) tai metallisten levyjen (*kepyak*) naputusta, tietyn melodian laulamista tai hahmojen liikkeitä. Dalang ei kuitenkaan koskaan anna suoria ohjeita soittajille, vaan vihjeet on aina upotettu esitykseen. Vihjeiden käyttö on hyvin monimutkainen prosessi, joka perustuu dalangin ja muusikoiden keskinäiseen luottamukseen ja yhteistyöhön. Esimerkiksi sanallinen vihje saattaa sisältyä johonkin repliikkiin kuten *Irawanin* häistä kertovassa esityksessä *Pétru*-kin lausahdukseen: "Come on, Reng let's go. I'll sing Langengita for you." Lisäksi dalang tekee äänitehosteita varsinkin taistelukohtauksissa. Hän lyö vasemmassa kädessä pitämällään puunuijalla nukkelaatikkoa, joka on hänen vasemmalla puolellaan. Kun hänen kätensä ovat täynnä nukkeja, hän naputtaa nukkelaatikon seinämää pienellä puunuijalla, jota hän pitää istuen risti-istunnassa oikean jalkansa isovarpaan ja etuvarpaan välissä. Hän voi myös lyödä nuijalla tai paljaalla jalalla metallilevyjä, jotka riippuvat nukkelaatikon ulkopuolella. (Brandon 1970, 37, 51-61; Keeler 1987, 180-183; Lysloff 1990, 55-64.)

Gamelan-orkesteri koostuu erilaisista metallisista lyömäsoittimista (gongeista, patagongeista ja metallofoneista), ksylofoneista, käsin soitettavista rummuista,

huilusta, sitrasta ja piikkiviulusta. *Kendangin* (käsin soitettava rumpu) ja *gender barungin* (ksylofoni) soittaja muodostavat tiimin dalangin kanssa. *Kendangin* soittaja antaa rytmin, jota muut soittajat seuraavat, ja *gender barungin* soittaja antaa dalangille tarvittavan äänenkorkeuden laulua, kerrontaa ja tiettyjen hahmojen ääntä varten. Dialogiosuoksissa dalangin puhetta säestää vain *gender barungin* soittaja, joka improvisoimalla tiettyjä perussäveliä käyttäen auttaa dalangia noudattamaan tarvittavaa äänenkorkeutta ja pitää yllä herätettyä tunnelmaa. *Gender barungin* soittaja on perinteisesti ollut dalangin aviopuoliso. *Gamelan*-orkesteriin kuuluu myös yksi tai useampi *pesinden*, naislaulaja, joka laulaa, kun dalang vaihtaa nukkeja uutta kohtausta varten, dalangin lopetettua uuden kohtauksen ympäristöä kuvaavan kerronnan, hahmojen poistumisten ja joskus taistelukohtausten aikana. Yleensä hänen laulunsa ovat sooloja, joiden sisällön hän valitsee itse. *Pesindenin* asema esityksessä on kuitenkin dalangia alhaisempi. (Brandon 1970, 51-62; Simon 1995, 286-290; Groenendael 1985, 98-102; Keeler 1987, 181; Lysloff 1993, 60; Sears 1996, 281.)

Gamelanin soittamat *gendingit*, instrumentaaliset melodiat, ovat olennainen osa varjoteatteriesitystä. Dalangin musikaalisuutta osoittaa hänen esityksissä käyttämiensä *gendingien* määrä ja se, miten taitavasti hän sovittaa oman laulunsa ja hahmojen liikkeit *gendingeihin*. *Gendingit* antavat rytmin hahmojen liikkeille, ylläpitävät ja muuttavat tunnelmaa ja suovat dalangille välillä hengähdystauon. Kaunista lauluääntä dalangilta vaatii *sulukien* laulaminen. *Sulukit* ovat lauluja, jotka ilmaisevat tunnelman kohtauksen alussa, johdattavat tunnelmasta toiseen ja tarjoavat kohtauksen keskellä lyhyitä suvantoja hahmojen tunteiden ja mielialojen käsittelyyn. Dalang laulaa *sulukit* käyttäen suurta emotionaalista voimaa ja hidasta tempoa. *Sulukin* aikana valkokankaalla ei ole toimintaa, koska *suluk* yleensä kuvailee pysähtynyttä tilannetta. *Sulukin* teksti voi olla klassista lyriikkaa tai dalangin omaa tuotantoa, joskus dalang käyttää laulaessaan vain yhtä vokaalia. *Sulukien* koristeellisten säikeiden laulaminen vaatii dalangilta voimakasta ääntä, laajaa äänialaa ja mestarillista kuviolaulun tekniikkaa. (Brandon 1970, 55-57; Keeler 1987, 30-31, 189-190.)

Dalangin täytyy olla taitava äänenkäyttäjä pystyäkseen laulamisen lisäksi erottelemaan äänellisesti neljästäkymmenestä kuuteenkymmeneen eri *wayang*hahmoa. Dalangin kykyä erotella *wayang*hahmojen äänet ja puhetapa nimitetään *antawacanaksi* ja sen taidokasta hallintaa pidetään *sabetanin* hallintaa tärkeämpänä. Noin kahdenkymmenen suosituimman *wayang*hahmon ääni on niin yksilöllinen, että kokenut kuulija tuntee hahmon pelkästä äänestä. Jokainen dalang tuottaa äänet tietenkin hieman eri tavalla, mutta äänen laatu on tunnistettavasti samankaltainen. Dalang erottelee hahmojen äänet käyttäen äänen laadun, värin ja intonaation sekä puhenopeuden, puheen sujuvuuden ja äänen voimakkuuden vaihtelua. Esimerkiksi *Arjuna*, jonka katse on luotu alaspäin⁵, puhuu hitaasti suhteellisen matalalla ja pehmeällä äänellä, kun taas *Karna* (ks. kuva s. 71), jonka katse on suunnattu suoraan eteenpäin, puhuu nopeasti korkealla ja jännittyneellä äänellä. Hienostuneet hahmot puhuvat käyttäen melko vaihtelematonta äänenkorkeutta, karkeiden hahmojen äänenkorkeus sen sijaan vaihtelee. Lisäksi dalang ottaa huomioon tilanteen ja hahmon tunnetilan sen ääntä tehdessään. Esimerkiksi monen hahmon välisessä väittelyssä dalangin täytyy pystyä vaihtamaan nopeasti äänestä toiseen. Kun dalang puhuu tarinan kertojana, hän käyttää erittäin tyyliä puhetapaa, jossa hän hyödyntää koko äänialaansa matalasta mörinästä korkeaan kimitykseen. Mitään dalangin käyttämistä äänistä ei voi identifioida hänen omaksi äänekseen, siten dalangin olemus häipyä *wayang*hahmojen taakse. (Keeler 1987, 196-198; Brandon 1979, 61-63.)

Sanggitiksi kutsutaan dalangin taitoa sovittaa perinteenmukaiset vakiokohtaukset (*pathokan*) ja kulloinenkin tarina (*lakon*) esitykseksi, joka miellyttää tilaajaa ja yleisöä. Joskus esityksen tilaaja toivoo tiettyä *lakonia* juuri ennen esitystä. Taitava dalang muistaa suuren määrän *lakoneja* ja pystyy esittämään ne pyydettyä. Dalang pitää kuitenkin itsellään oikeuden valita viime hetkellä *lakon*, joka sopii tilanteeseen ja tunnelmaan, joten edes muusikot ja *pesinden* eivät

⁵ *Wayang*hahmon alasluotu katse on merkki sen hienostuneisuudesta ja ylevyydestä, kun taas suoraan eteenpäin suunnattu katse on merkki kiivaudesta ja karkeudesta. Myös hahmon silmän muoto kertoo sen hienostuneisuudesta, mitä pienempi ja kapeampi silmä on, sitä hienostuneempi on hahmo. (Ks. tarkempi erottelu esim. Brandon 1970, 38-51; Lysloff 1990, 39-42.)

välttämättä tiedä ennalta, mikä tarina esitetään. *Wayangesityksen* rakenne perustuu vakiokohtauksiin, joita esityksen kohtauksista on noin puolet. Dalang voi muuttaa esityksen rakennetta vain jättämällä pois tai lisäämällä tiettyjä kohtauksia, joten *pathokanit* määräävät jokaisen esityksen kulun. Esimerkiksi esitys alkaa aina kohtauksella, jossa dalang kuvailee yltäkylläisyydessä ja rauhassa elävää valtakuntaa. Lisäksi jokaisessa esityksessä on tarinasta riippumatta sotajoukkojen saapuminen, klovnien keskustelu ja sankarin taistelu hirviötä vastaan.⁶ Vakiokohtaukset sinänsä eivät kerro esityksen sisällöstä. Dalang luo esityksen sisällön sovittamalla kertomansa *lakonin* ja viittaukset esitystilanteeseen vakiokohtauksista rakentuvaan melko joustamattomaan muotoon. *Sanggit* sisältää myös dalangin taidon luoda dialogeja. Kunkin *wayanghahmon* tulee puhua tyyliinsä sopivasti ja dialogin tulee kehittyä erityisesti pitkissä hovikohtauksissa luontevasti kohteliaista tervehdyksistä kasvaan jännitykseen ja lopulta taisteluun. Lisäksi esityksen alussa kehitellyt juonen kulut täytyy vetää mielekkäästi yhteen ja ratkaista lopussa. Pystyäkseen tähän dalangin on tunnettava hyvin *wayanghahmot* ja perinteiset näytelmärungot sekä esitettävä selkeästi tarinan pääjuoni. Lisäksi dalangin täytyy kyetä improvisoimaan sen tilanteen mukaan, jossa hän esiintyy. Hänen on otettava huomioon, mikä on tärkeää hänen isäntänsä ja yleisönsä näkökulmasta juuri esityshetkellä. Yleisön huvittaminen ja miellyttäminen on ollut tärkeä osa *wayangperinnettä* koko sen olemassaolon ajan. Mitä tutumpi tarina on yleisölle, sitä herkempi se on tilanteeseen liittyville yksityiskohdille, jotka ovat ominaisia vain tarinan senhetkisellem kerronnalle, ja sitä vahvemmin merkityksellisiä tällaiset yksityiskohtaiset muunnelmat ovat. (Keeler 1987, 190-196; Brandon 1970, 20-35, 62-68; Sears 1996, xvi-xviii, 7-8, 270; Lysloff 1990, 23; Cohen 1999, 1.)

2.2 Dalangin koulutus

Groenendaelin (1985, 21-43) mukaan dalangit selittävät syyksi dalangiksi ryhtymiseensä yleensä sen, että he ovat syntyneet dalangperheeseen. Tavallisesti

⁶ Brandon (1970, 21-27) kuvailee kahdeksantoista vakiokohtausta, jotka voisivat sisältyä hänen esittämässään järjestyksessä yhteen esitykseen.

dalang ottaa yhden tai useampia lapsistaan tai lapsenlapsistaan mukaansa esityksiin. Lapset jäljittelevät joskus dalangin liikkeitä pieniä, kartonkisia nukkeja käyttäen. Kun lapsi on kahdeksasta kymmeneen vuotias hän saa alkaa auttaa esityksen valmisteluissa. Ennen esityksen alkua hän saa esimerkiksi auttaa järjestämään nuket aina samaan muuttumattomaan järjestykseen valkokankaan oikealle ja vasemmalle puolelle. Katselemalla ja kuuntelemalla säännöllisesti yö yön jälkeen esityksiä, hän oppii tuntemaan tarinat, jokaisen *wayang*hahmon luonteen ja niiden äänen, liikkeet ja omalaatuisuudet.

Dalangharjoittelija alkaa opetella esiintymistä esittämällä johdantoja, jotka eivät liity varsinaiseen esitettävään tarinaan. Säestävät muusikot ja yleisönä olevat muutamat vanhukset ja lapset arvostelevat äänekkäästi hänen esiintymistään. Dalangin ja hänen ryhmänsä keskustelut esityksen tilanneen isännän kanssa ovat tärkeitä harjoittelijalle. Nämä keskustelut ovat usein kriittisiä. Niissä kerrotaan henkilökohtaisia kokemuksia ja dalangkollegoiden esityksiä kritisoidaan pilkalliseen ja leikilliseen sävyyn. Tällä tavoin nuori dalang oppii dalangiin maailman käyttäytymistapoja. Toisia dalangeja kritisoitaessa hän kuulee erilaisia myönteisiä ja kielteisiä arvioita tietystä tekniikasta ja tavasta käyttää tiettyjä *wayang*hahmoja. Hänet johdatetaan vallalla olevan esitysten arviointijärjestelmän arvoihin sekä suhteisiin, jotka vallitsevat dalangin, ryhmän jäsenten, isännän ja yleisön välillä. (Groenendael 1985, 23.)

Jos nuori mies tai nainen, joka haluaa dalangiksi ei ole dalangperheen jäsen, hän voi etsiä itselleen opettajan. Opettaja on yleensä tunnettu dalang, jonka erityistaidot harjoittelija haluaisi omaksua. Harjoittelijasta tulee kuuluisan dalangin palvelija. Vaikka dalang viittaa oppilaisiinsa tavallisesti sanalla poikani tai tyttäreni, oppilas on hyvin alhaisessa asemassa dalangin perheessä. Hän tekee erilaisia taloustöitä korvaukseksi täysihoidosta ja opetuksesta sen lisäksi, että seuraa opettajaansa esityksiin. Joillakin dalangharjoittelijoilla on useampia opettajia, joista jokaiselta he haluavat omaksua tyylin ja tekniikan, joka heitä eniten miellyttää. Vaeltaessaan opettajan luota toisen luo nuoret dalangit etsivät ammatillisten taitojen lisäksi salaisuutta, sitä mustasukkaisesti vartioitua tietoa, joka on avain sekä menestykseen dalangina että arvostettuun asemaan yh-

teisössä. Oppilaan ja hänen opettajansa välillä on kyse tietyssä määrin kilpailusta. Kilpailua nimitetään jaavan kielessä *rukuniksi*, joka harvoin näkyy pinnalta. Painopiste on isän tai opettajan auktoriteetissa ja lapsen tai oppilaan kunnioittavassa suhtautumisessa. Dalangin tiedot ja taidot välitetään oppilaalle hyvin samalla tavalla olipa hän dalangperheen lapsi tai vain oppilas perheessä. Opetus on melko epäjärjestelmällistä ja riippuu suuresta määrin oppilaan aloitteellisuudesta ja mestarin kiinnostuksesta häntä kohtaan. Opetusta leimaa tietty sattumanvaraisuus. (Groenendael 1985, 23-27.)

Nykyään useimmat dalangit ovat opiskelleet pitempiä tai lyhyempiä jaksoja jossain dalangkoulussa, joita on perustettu 1920-luvulta alkaen. Ensimmäiset koulut perustettiin Surakartan (1923), Yogyakartan (1925) ja Mangkunagaran (1931) hoviin, joten niitä kutsutaan hovikouluiksi. Koulujen tavoite oli kehittää kylädalangien tietoja ja taitoja. Japanin miehityksen aikana (1945-1949) suurin osa dalangkoulutuksesta keskeytyi. Mutta pian Indonesian itsenäistymisen jälkeen 1950-luvun alussa järjestettiin lukuisia dalangkursseja eri kylissä ja kaupungeissa. Monet niistä olivat hovikoulujen entisten oppilaiden perustamia. Näiden yksityisten koulujen lisäksi valtio perusti konservatorioita, joissa koulutettiin myös dalangeja. Ensimmäiset korkean asteen dalangkoulut avattiin 1960-luvun puolivälissä. (Groenendael 1985, 30-35.) Huolimatta dalangoppilaiden lisääntyneistä mahdollisuuksista oppia perinne akateemisessa ympäristössä enemmistö akatemioista valmistuneista ei ole menestyksekkäitä dalangeja ja toisaalta suurin osa menestyvistä dalangeista ei ole valmistunut akatemioista. (Sears 1996, 259-261). Yleensä dalangeilla on jokin muu ammatti, jonka ohessa he toimivat kertojina varjoteatterissa. Vain kuuluisimmat ja suosituimmat dalangit pystyvät elättämään itsensä ja perheensä kertoja-nukkemestarin työllä. (Groenendael 1985, 6, 42.)

I Nyoman Sedana, jolla on sekä muodollinen että epämuodollinen dalangkoulutus, kuvaa Foley'n (1993, 81-100) toimittamassa artikkelissa balilaisen dalangin koulutusta. Hänen mukaansa aloittelijalle on kaikkein vaikeinta täydentää perinteinen tarinakehys esitettäväksi tarinaksi. Epämuodollisessa koulutuksessa opettaja tarjoaa oppilaalle mallin, jossa on peruskohtaus ja dialogi,

mutta oppilaan täytyy oppia, kuinka se sovelletaan valtavaan määrään tarinoita. Oppilas kerää vihjeitä katsomalla opettajaansa ja muita dalangeja, mutta tarinan varsinainen työstäminen ja sen onnistunut esittäminen riippuu oppilaan omista taidoista ja luovuudesta. Opetus perustuu oppilaan tekemiin kysymyksiin. Harjoituksissa opettaja saattaa kiinnittää huomiota esimerkiksi siihen, kuinka luodaan kohtauksen draamallinen rakenne kehittämällä sopiva dialogi tai kerronta, tai siihen, kuinka nukkelaatikkoa naputtamalla tehty ääni liitetään hahmojen liikkeisiin, tai hän saattaa selittää, kuinka luodaan romanttinen kohtaus. Opittujen taitojen jäsentäminen ja yhdistäminen jää oppilaan vastuulle. Oppilaalla täytyy olla sopiva asenne ja hänen täytyy kunnioittaa opettajaansa.

Muodollisessa koulutuksessa opinnot on jaettu kursseihin, joilla huomio suunnataan eri taitojen harjoitteluun. Oppitunnit sisältävät muun muassa balin kieltä ja kirjallisuutta, *wayangin* teoriaa, dalangin esiintymistä, dalangin puhe-taitoa, musiikkia, musiikin teoriaa, tanssia, tanssin teoriaa, äänenkäyttöä ja esitysharjoituksia. Oppilaalla on monia opettajia, jotka vastaavat koulutuksen jäsentämisestä. (Foley 1993, 88-94.) Myös jaavalaisissa dalangkouluissa varjo-teatteriperinne jaetaan erikseen opiskeltaviin osiin. Opetuksessa painotetaan esityksen äänellisten, musiikillisten ja sanallisten elementtien tarkkaa toistamista. (Sears 1991, 79.) Tavoitteena on kouluttaa sellaisia taiteilijoita, jotka kykenevät kriittisesti arvioimaan Indonesian kulttuurin kehittymistä ja ottamaan huomioon perinteisten indonesialaisten taidemuotojen ja kansainvälisen yhteisön taiteellisen kehityksen tarjoamat mahdollisuudet ja ideat (Groenendael 1985, 200).

Sears (1991, 79) kiinnittää huomiota koulutuksen näkökulmasta kiinnostavaan seikkaan. Esittävien taiteiden oppilaitoksesta valmistunutta dalangia ihailaan usein hänen kauniin ja monipuolisen äänenkäyttönsä tai taitavan nukkien liikuttelunsa vuoksi. Mutta kun oppilaitoksessa halutaan järjestää rituaaliesitys, paikalle haetaan jo iäkäs dalang jostain kaukaisesta kylästä. Hänellä saattaa olla vaikeuksia muistaa tekstiä, hänen äänensä ei ole välttämättä kovin kaunis eivätkä nukkien liikkeet taidokkaita, mutta silti hänen esityksensä ovat eläviä ja

täynnä huumoria ja toimintaa. Samankaltaiseen elävyyteen eivät akatemian muut esitykset yllä.

3 JAAVALAINEN VARJOTEATTERIESITYS

3.1 Esitystila ja esityksen rakenne

Varjoteatteriesitys pidetään yleensä esityksen tilaajan kotona. Dalangille, orkesterille, valkokankaalle ja yleisölle tehdään tilaa siirtämällä syrjään puiset ovet, joista perinteisen jaavalaisen talon etuseinä rakentuu. Valkokangas viritetään kahden kattoa kannattavan puisen pylvään väliin ja sen alapuolelle asetetaan rinnakkain kaksi banaanipuunrunkoa, joihin nuket kiinnitetään tukikepistään. (Keeler 1987, 6.) Valkokangas on reunustettu ylhäältä ja alhaalta punaisella kankaalla. Perinteinen valonlähde on kookosöljylamppu, joka saattaa olla *garudan*muotoinen⁷ (ks. kuva s. 72). Nykyään käytetään kuitenkin usein kaasutai sähkölamppuja. Valonlähde riippuu dalangin pään yläpuolella. Hänen vasemmalla puolellaan on nukkien säilytyslaatikko. *Gamelan*-orkesteri sijoittuu dalangin taakse. (Brandon 1970, 35-37.)

*Wayang kulit*in näyttämövarustukselle on annettu erilaisia merkityksiä. Se saatetaan nähdä olemassaolon allegoriana kuten islamilaisessa selityksessä, jossa valkokangas on ruumis, nuket ovat yksittäisiä sieluja ja dalang on profeetta Muhammedin henki. Lamppu on jumaluus, jonka loiste läpäisee ruumiit täysin. Kaiken tämän yläpuolella on kätkössä oleva absoluuttinen jumaluus, kuten esityksen isäntä talonsa sisätiloissa. (Pink 1995, 300.) *Garudan*muotoisen kookosöljylampun pohjaa pidetään äiti maana, öljyä elämän vetenä, sydäntä sukeltavana krokotiilina ja loistetta jumaluutena. Lampun sydäntä voidaan pitää myös miehenä ja valkokangasta naisena. Tämän selityksen mukaan valkokankaan sisällön voi nähdä, koska lamppu valaisee sen samoin, kuin mies tekee

⁷ Loistava aurinkolintu *garuda* on hindumytologiassa taruolento, puoliksi lintu ja puoliksi ihminen, jonka selässä Vishnu lentää. Garuda on kaikkien lintujen kuningas ja käärmeiden vihollinen. Vishnu ja garuda ilmestyvät kaikkialle, missä tarvitaan pahalle vastavoimaa. (Cotterell 1991, 172-173, 200.)

naisen hedelmälliseksi. Brahma on tuli, rakkauden tuli ja *gamelanin* soitto on rakastavaisten sydänten ääni. Rakastavaiset ovat lumoutuneet ja unohtavat kaiken. Dalangin esitystä katsovat ovat kuin nämä rakastavaiset. (Foley 1984, 67.)

Wayang kulit -esitys rakentuu kolmesta osasta, joissa jokaisessa vallitsee omanlaisensa *gamelan*-musiikin luoma tunnelma. Ensimmäisessä osassa, joka yleensä kestää ilta yhdeksästä puoleen yöhön, tapahtumat esitellään ja jännitystä kasvatetaan. Osan jaavankielinen nimi *patet nem* viittaa esityksessä vallitsevaan odottavaan, ristiriitoja ennakoivaan tunnelmaan. Toisessa osassa, *patet sanga*, joka kestää puolesta yöstä aamu kolmeen, tapahtumat ovat kehittyneet kriisiksi ja kaaos vallitsee. Tunnelma on kiihkeä ja valkokankaalla taistellaan. Viimeinen osa, *patet manyura*, kestää aamu kolmesta aamu kuuteen ja sen aikana löytyy ratkaisu ristiriitoihin, järjestys ja rauha palaavat. Osan tunnelma on rauhoittava ja levollinen. Nämä kolme osaa rakentuvat kolmentyyppisistä kohtauksista, joita ovat kohtaukset hallitsijan vastaanottosalissa tai pyhän miehen erakkomajalla (*jejer*), kohtaukset vastaanottosalin ulkopuolella kuten metsässä tai kaupunginportilla (*adeyan*) ja taistelukohtaukset (*perang*). Lisäksi *wayangesityksissä* on alkusoittoja ja loppunäytöksiä. *Wayangesityksen* osat eivät kuitenkaan käytännössä ole jäykästi sidottuja tiettyyn keston eikä osien vaihtumista ole helppo havaita, ellei tunne niiden näyttämöllisiä ja musiikillisia piirteitä. *Wayang* onkin syytä nähdä yhteisöllisenä esitysprosessina, johon vaikuttavat dalang, esityksen tilaaja, yleisö ja esitystilanne, eikä niinkään tiettyjä sääntöjä ja idealisoitua rakennetta noudattavana esityserinteenä. (Brandon 1970, 20, 68; Lysloff 1993, 53; Lysloff 1990, 2-4, 26-33.)

Ensimmäisen ja toisen osan välissä on noin tunnin kestävä välinäytös nimeltään *gara-gara*⁸. Tämän näytöksen tähtiä ovat klovnit *Semar*, *Gareng*, *Pétruk* ja *Bagong* (ks. kuva s. 73 ja 74). Sanaa *gara-gara* käytetään sekä jaavan että indonesian

⁸ Keelerin (1987, 192) mukaan Jogjassa [Yogyakarta] *wayangesityksen* toinen osa alkaa *gara-garalla*, jossa klovnit tulevat ensikertaa esiin. Solossa [Surakarta] puolestaan klovnit tulevat valkokankaalle kohtauksessa, jossa esityksen sankari on erakon majalla hakemassa mystistä tietoa tai taika-asetta selviytyäkseen tehtävistään. (Ks. myös Lysloff 1990, 29.)

kielessä kuvaamaan yleistä sekasortoa, hämmennystä ja onnettomuutta. Kerronnan kannalta *gara-gara* on mielenkiintoinen osa esitystä, koska siinä dalang ei puhu kolmannessa persoonassa, kuten muissa osissa. Dalangin rooli kertojana katoaa, kun hän alkaa puhua ensimmäisessä persoonassa samalla, kun klovni *Semar* ja hänen poikansa *Gareng*, *Pétruk* ja *Bagong* astuvat näyttämölle. (Lysloff 1993, 49, 65-67.) Tavan mukaan *Semar* esittelee itsensä ja kertoo, mistä kylästä hän tulee. Kylä on aina se, jossa dalang asuu. *Semar* kiittää kaikkia, joille dalang on kiitollinen, eli yleensä esittäjän opettajaa ja illan isäntää. (Foley 1987, 68.) Kun klovnit viittaavat paikallisiin tapahtumiin tai puhuvat suoraan muusikoille, kerronnan aika muuttuu moniselitteiseksi. *Gara-gara* on esityksen, tarinan ja esitystä seuraavan yleisön itsetietoista reflektointia. Dalang saattaa esimerkiksi viitata itseensä klovnienvälityksellä. Hän ei kuitenkaan koskaan puhu esityksessä suoraan omana itsenään. (Lysloff 1993, 65-72.)

Esityksen osien ja kohtausten vaihtumista dalang osoittaa käyttäen *kayonia* (ks. kuva s.75 ja 76), 'elämänpuuta', joka on abstraktein *wayang*hahmoista. Hahmosta käytetään myös nimitystä *gunungan*, 'mystinen tai pyhä vuori'. *Kayon* muistuttaa kolmionmallista puun lehteä. Se on toiselta puolelta koristeltu yksityiskohtaisesti symbolisin kuvion ja toiselta puolelta maalattu punaisen sävyin, jotka muodostavat liekkimäisiä kuvioita. *Kayon* osoittaa esityksen ajan kulumista ja kuvaa metaforisesti päivänkulkua, vaikka esitys tapahtuukin yön kuluessa. Ensimmäisen osan aikana *kayon* osoittaa dalangista oikealle eli itään, toisen osan aikana se osoittaa ylös merkiten keskipäivää ja kolmannessa osassa se osoittaa dalangista vasemmalle eli länteen. Esityksen alussa ja lopussa *kayon* on keskellä valkokangasta. *Kayonilla* on muitakin tehtäviä *wayangesityksessä*. Se edustaa luonnonvoimia kuten tuulta ja tulta sekä esittää esimerkiksi valtamerta, pilviä tai metsää. Se voi edustaa myös maagisia ja yliluonnollisia ilmiöitä ja tapahtumia. Monet dalangit käyttävät kahta *kayonia*, jotka kohtauksen aikana rajaavat valkokankaasta tapahtumapaikan. (Lysloff 1990, 44-47; Lysloff 1993, 55; Brandon 1970, 40.)

Lysloffin (1993, 53-54) mukaan *wayangesityksen* osat yhdistetään Jaavalla ihmisen elämänkaareen. Niiden katsotaan kuvaavan elämän draamaa. Ensimmäinen

osa, *patet nem*, yhdistetään syntymään ja lapsuuteen, jolloin ristiriidan siemen kylvetään. Toinen osa, *patet sanga*, viittaa nuoruuteen sekä kriiseihin ja ristiriitoihin eli hyvän ja pahan väliseen taisteluun. Kolmas osa, *patet manyura*, kuvaa vanhuutta ja kuolemaa sekä ratkaisua ja hyvän voittoa pahasta. Lysloff (1993, 54) korostaa, että nämä miellelyhtymät eivät ole vain mystikoiden ja *wayangin* harrastajien käsityksiä, vaan tavallisten katsojien ilmaisemia itsestänselvytyksiä, joista kirjoitetaan laajasti *wayangia* käsittelevissä yleistajuisissa teoksissa.

3.2 Esitystilanne ja yleisö

Varjoteatteriesityksiä on järjestetty vuosisatoja uskonnollisten tapahtumien ja elämän käännekohtien yhteydessä. Syntymä, häät, ympärileikkaus ja kuoleman muistopäivä ovat sopivia tilanteita esitykselle. Varjoteatteriesitys saatetaan järjestää myös jonkin vannotun valan vuoksi tai juhlistamaan sadonkorjuun päättymistä, työssä saatua ylennystä tai yrityksen tuottamaa voittoa. Joskus esitys järjestetään, jotta pitkä matka, uusi liikeyritys tai muu mahdollisesti vaarallinen tehtävä onnistuisi hyvin. Lisäksi tietyt perheet tai kylät pitävät silloin tällöin varjoteatteriesityksiä pahojen henkien pois manaamiseksi. Manausesitysten tavoitteena on perheen jäsenten tai kylän asukkaiden puhdistaminen ja suojeleminen pahalta tulevaisuudessa. Nykyään esityksiä järjestetään myös kansallisten ja paikallisten vapaapäivien juhlistamiseksi. Julkisia esityksiä maksaville katsojille on järjestetty 1970-luvulta alkaen. Hallituksen radioasema järjestää joka lauantai-ilta esityksen, joka radioidaan ja sitä pääsee myös katsomaan kohtuuhintaan. Nykyään varjoteatteriesityksiä näkee myös televisiossa ja niitä on saatavissa ääni- ja videotallenteina. (Sears 1996, 4-5, 269; Pink 1995, 291; Cohen 1999, 2.)

Jokaisessa varjoteatteriesityksessä on sekä kutsuttuja että kutsumattomia vieraita. Esityksen tilanteen isännän kutsumat vieraat, jotka osallistuvat rituaaliin kuten ympärileikkaukseen, istuvat erityisesti heille varatuilla paikoilla. Kutsumattomat vieraat levittäytyvät esityspaikan ympärille samoin kuin rihkama- ja ruokakauppiat. Tietyssä asemassa olevat jaavalaiset eivät koskaan menisi kutsumatta katsomaan rituaaliesitystä, ainoastaan *wong klitikeille* ('pienet ihmi-

set, kyläläiset') ja ulkomaalaisille sallitaan sellainen käytös. Nykyään esitystä seuraavien ulkomaalaisten määrästä on tullut statussymboli nukkemestareiden keskuudessa. Kutsutut vieraat saapuvat yleensä vasta esityksen alettua ja alkavat poistua esityksen puolivälissä sen jälkeen, kun heille on tarjottu rituaaliin kuuluva ateria. Harva dalang pystyy pitämään kutsutut vieraat paikalla koko esityksen ajan. Esityksen isäntä ja kutsutut vieraat sietävät kutsumattomia vieraita, mutta eivät välitä heistä. Isäntä pitää kuitenkin onnistuneen juhlan merkinä kutsumattomien vieraiden suurta määrää ja sitä, että he seuraavat esitystä mahdollisimman kauan. Suuri yleisömäärä kertoo dalangin suosiosta, sillä yleisöä saattaa tulla kaukaa toisista kylistäkin katsomaan nimenomaan sitä, miten tietty dalang jonkin tarinan esittää. Tarinalla sinänsä ei ole suurta merkitystä heille. Dalang esiintyykin enemmän kutsumattomille vieraille, jotka ovat varsinaisia katsojia, kuin kutsutuille, jotka ottavat osaa rituaaliin. Huhu kertoo kutsumattomille vieraille, milloin ja missä tietty dalang esiintyy. (Sears 1996, ix-x; Groenendael 1985, 155; Keeler 1987, 8-9, 12; Lysloff 1990, 288-291.)

Suurin osa yleisöstä tuntee *wayang*in perustarinat sekä hahmot ja niiden syntyperän. Mahabharata- ja Ramayana-tarinat tarjoavat kuitenkin vain kirjallisen kontekstin tuhansille tarinoille. Jos yleisö ei tunne jotain tiettyä tarinaa, heillä on joka tapauksessa tärkeää taustatietoa. Sillä jokaisella varjoteatterihahmolla on oma tarinansa ja, kun katsoja tuntee jonkin hahmon, hän tietää ainakin yhden siihen liittyvän tarinan. *Wayang*issa juonet kehitellään yleensä tietyn hahmon ympärille. (Lysloff 1990, 18-24.)

3.3 Erilaiset esitystyytit

Tutkijat ovat jäsenelleet nykyisten *wayang kulit* -esitysten kirjoa jaottelamalla eri tavoin esitysmuotoja. Sears (1996, 234-251 ja 1989, 122-140) erottelee tutkimuksessaan, joka keskittyy Solon (Surakartan) ja sitä ympäröivien kylien varjoteatteriperinteeseen, kolme varjoteatterin esitysmuotoa: *ruvatan*, *Rebo Legi* ja *wayang padat*. Hänen jaottelunsa lähtökohtana ovat varjoteatterin ajalliset kerrostumat, esitysten uusi ja vanha estetiikka. Hän pitää keskeisinä jaavalaista varjoteatteriesitystä kuvaavina käsitteinä koristelua ja liioittelua, joka tekee

kerrotusta tarinasta yleisöä kiinnostavan, sekä esityksen kudelman tiivyyttä. Tiivis kudelma syntyy musiikin, puheen, naputuksen ja metallilevyjen kalistut-
telun sekä nukkien liikkeiden ja juonen keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Juoni
sinänsä ei usein näytä johtavan mihinkään.

Ruvatan eli manasesitykset ovat olleet osa varjoteatteriperinnettä ainakin 1600-
luvulta saakka. Nykyään Keski-Jaavalla käytetään *ruvatan* esityksissä yhtä
tarinaa nimeltään *Kalan* syntymä (*kala*='aika'). Tarinassa jumalat laskeutuvat
maanpäälle esittämään *wayang* näytelmän estääkseen hirviöjumala *Kalan* mur-
hanhimoisen hyökkäyksen. *Kala* vainoaa symbolisesti manattavaa lasta tai
aikuista. Esityksen tavoite on rauhoittaa *Kala*, manata uhri ja palauttaa rauha
maailmaan toistaiseksi. *Ruvatan* esitykset ovat varjoteatteriesityksistä jaavalai-
simpia, koska niissä ei ole liittymäkohtia Mahabharata-tarinoihin. Yleinen
käytäntö Jaavalla nykyään on yhdistää *ruvatan* esi-isien haudoilla tehtävään
uhraukseen. Muinaisia estetiikan ja samanismin yhteyksiä korostetaan *ruvatan*
esityksissä, ikään kuin dalang kykenisi taiteensa välityksellä ilmaisemallaan
askeettisella voimalla parantamaan psyykkisen epätasapainon, joka saa perheet
järjestämään *ruvataneja*. Näissä esityksissä sekä dalangin että tekstin voima on
tärkeä. Vain iäkkäiden miesdalangien, joiden mystisen tiedon hallintaa kunnioi-
tetaan, sallitaan esittää *ruvatan* näytelmä, ja toisaalta vain he ovat riittävän
rohkeita esittämään sen. (Sears 1996, 235-239.) Voidakseen esittää *ruvatanin*
dalangin tulee olla yli nelikymmenvuotias ja dalangperheen vanhin dalang.
Lisäksi hänellä täytyy olla yhteisönsä silmissä suuri henkinen voima ja lahjak-
kaan viihdyttäjän maine. Yleensä *ruvataneja* esittävät dalangit ovat perheistä,
joissa on ollut *ruvataneja* esittävä esi-isä. (Foley 1984, 55-56.) Vaikka varjoteatte-
rin merkitys saattaa olla vähenemässä Keski-Jaavan kylistä Jakartaan muutta-
neen modernin eliitin keskuudessa, *ruvatan* esitykset ovat hämmästyttävän
suosittuja nykyään. Ehkäpä jaavalaiset maaseudulla ja kaupungeissa yhä etsivät
jumalallista väliintuloa auttamaan heitä mukautumaan modernisoituvan maail-
man ongelmiin ja unohtamaan 1960-luvun kauhut⁹. (Sears 1996, 239.) Myös

⁹ Indonesiassa vallitsi 1960-luvun puolivälissä sisällissota vallan vaihtuessa maata sen
itsenäistymisestä (1945-1949) saakka johtaneelta presidentti Sukarnolta tulevalle presidentille
Suhartolle. Sodassa kuoli arviolta puoli miljoonaa ihmistä. (SarDesai 1997, 271-272.)

kyläyhteisöt tai tietyn kaupunginosan asukkaat järjestävät vuosittain rituaalisia wayangesietyksiä, joiden tavoitteena on puhdistaa alue pahantahtoisista hengistä (ks. esim. Cohen 1999, 2).

Rebo Legi -esityksiä (*Rebo* 'keskiviikko', *Legi* 'viiden päivän viikon ensimmäinen päivä') järjesti ainakin vielä 1990-luvun alussa sololainen nukkemestari Ki Anom Suroto joka kolmaskymmenesviides päivä jaavalaisen syntymäpäivänsä kunniaksi. *Rebo Legi* -esitykset eroavat muista wayangesietyksistä, koska ne kokoavat yhteen joukon nukkemestareita eri alueilta. Ennen vanhaan dalangit varoivat esiintymästä oman kylänsä ulkopuolella. (Sears 1996, 240.) Todennäköisesti tähän oli syynä se, että dalang on yleensä sen yhteisön jäsen, jolle hän esiintyy, joten hän kykenee nivomaan esitykseen yhteisön omalaatuisuuksia ja tiettyjä tilanteita. Tähän hän ei pystyisi yhtä hyvin oman yhteisönsä ulkopuolella. (Groenendael 1987, 76.) *Rebo Legi* -esityksissä kuuluisat dalangit joutuvat asemaan, jossa heidän on viihdytettävä kollegoitaan ja tehtävä pilaa isännästään ystävällisellä, mutta osuvalla tavalla. Tämän vuoksi huomiota herättävät nukkien liikkeet, uskallettu huumori ja esityskonventioiden rikkominen ovat nousseet hallitseviksi näissä esityksissä. Uudistuksia yhdeltä Keski-Jaavan alueelta nähdään *Rebo Legi* -esityksessä ja viedään sieltä mukana muille alueille. Jotkut dalangit pysyvät kuitenkin poissa *Rebo Legi* -esityksistä, koska he eivät pidä siitä, että Ki Anom Suroto yhdistetään maan hallitsevaan virkamiespuolueeseen. (Sears 1996, 240-244.)

Sears (1996) on tehnyt tutkimuksensa kenttätöön 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa eli ennen vuotta 1998, jolloin Suharto luopui presidenttiydestä. Searsin (1996, 233-234) mukaan presidentti Suharton Uuden Järjestyksen¹⁰ hallitus näki paikallisten kulttuurien manipuloinnin poliittisen kontrollin välttämättömänä osana. Dalangeille Uuden Järjestyksen hallitus järjesti wayangviikot joka viides vuosi. Wayangviikoilla presidentti Suharto painotti puheissaan varjoteatterin käyttöä massojen sivistämiseen. Olisi kiinnostavaa tietää, kuinka Indonesian

¹⁰ Suharton hallituskautta (1965-1998) nimitetään Indonesiassa Uudeksi Järjestykseksi (Orde Baru). Vanhaksi Järjestykseksi puolestaan nimitetään Sukarnon hallituskautta (1949-1965). (Ks. esim. SarDesai 1997, 266-273.)

uusi presidentti suhtautuu varjoteatteriin ja kuinka Indonesian eri osien itsenäisyyspyrkimyksiä käsitellään varjoteatterissa. Varjoteatteri on hyvin jaavalainen kulttuurinmuoto, vaikka esityksiä on indonesiaksi ja vaikka varjoteatterilla oli tärkeä rooli Indonesian itsenäisyystaistelussa 1940-luvulla.

Kolmas Searsin (1996, 244-246) erittelemä varjoteatterin muoto *wayang padat* eli tiivistetty *wayang* on kehitetty Solon Akatemiassa. *Padat*-esityksissä käytetään kirjoitettuja käsikirjoituksia, jotka joko opetellaan ulkoa tai luetaan esityksessä. Esitykset kestävät yleensä tunnista puoleentoista. Usein yksi ihminen kirjoittaa käsikirjoituksen, toinen esittää sen, kolmas hoitaa säestävän musiikin ja neljäs ohjaa koko esityksen. *Padat*-esityksissä on vähennetty klovnien osuutta, vaikka nykyään yleinen käytäntö Jaavalla on laajentaa klovnien roolia. *Padat*-esityksiä luodaan usein esitettäväksi Akatemian vuosittaisilla Euroopan kiertueilla.

Koska Akatemia on organisaatio, jota Uusi Järjestys rahoittaa, se edistää uskollisesti Uuden Järjestyksen arvoja ja ohjelmia, jotka tunkeutuvat myös *padat*-esityksiin. (Sears 1996, 244-246.)

Groenendael (1985, 66-72) on tutkinut Surakartan ja Yogyakartaan dalangien roolia indonesialais-jaavalaisessa yhteisössä. Hänen lähtökohtanaan nykyisten *wayangesitysten* jaottelussa ovat sosiaaliset ja alueelliset erot. Hän erottaa kolme jaavalaisen dalangperinteen tyyliä: kaksi hovityyliä, Yogyakarta ja Surakarta, ja kansanomaisen, kylissä kehitetyn ja säilytetyn tyylin. Tämän 1970-luvulla tehdyn tutkimuksen mukaan rajat eri tyylien välillä ovat kuitenkin hämärät. *Priyayit* (maata omistava ylimystö) jäljitteli hovin tyyliä alueellisella ja paikallisella tasolla, joten hovityyli tunkeutui syvälle Keski-Jaavan ruhtinaskuntiin. Mitä syrjemmässä hovista oltiin ja mitä vähemmän oli suoria yhteyksiä hoviin sitä enemmän *wayangesitysten* tyyli poikkesi hoviperinteestä. Kansanomainen perinne ei myöskään ole homogeenista. Joskus tietty tyyli on luonteenomainen tietyille dalangperheelle monen sukupolven ajan. Perheen ja opettajien vaikutuksen lisäksi dalangin tyylin kehittymiseen vaikuttaa hänen yleisönsä. On mahdotonta käsittää esittäjän tyyliä irrallaan yhteisöstä, jossa tyyli on kehittynyt.

Schechner (1990, 35) lähestyy *wayangesityksiä* teatterin tekijän ja tutkijan näkökulmasta. Hänen mukaansa on olemassa kolme *wayang kulit*in perusjuonetta, jotka vaikuttavat toinen toisiinsa: *kyläwayang*, *moderniwayang* ja säännönmukainen oletus (*normative expectation*), joka on jaavalaisten hovien ja hollantilaisien tutkijoiden 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa kehittämä tyyli. *Kyläwayang*in historiaa ei tunneta varmuudella. *Moderniwayang* käyttää hyväksi kyläien ja hovien perinteitä, kansallista ideologiaa sekä modernia populaarikulttuuria ja mediaa. Taidemuodon todellinen elinvoima on kuitenkin dalangin vapaudessa improvisoida, kun hän esiintyy läsnäolevalle yleisölle käyttäen tilaisuutta odottamattomaan teatterilliseen mestarisuoritukseen. Schechner (1990, 27) pitää *wayang*in ytimenä sen kykyä heijastaa, sulattaa, kritisoida ja muuntaa nykyistä jaavalaista elämäntapaa suhteessa myyttien ja arvojen ylläpitoon.

Searsin (1996, 171) mukaan Ramayana- ja Mahabharata-tarinat sekä kylädalangien esityskäytännöt hiottiin Keski-Jaavan hovikouluissa tyydyttämään Hollannissa koulutetun eliitin ja sen hollantilaisten kollegoiden ja ystävien makua. Hoviyleisö ylisti esityksiä niiden sisältämän mystisen tiedon vuoksi. Kyläien yleisö sen sijaan arvosti dalangien maanläheistä huumoria, samanistista kyvykkyyttä ja heidän perinpohjaisia tietojaan kyläien asioista. Sears (1991, 80) näkee nykyisessä varjoteatterissa kaksi muutospyrkimystä, joita hän pitää jaavalaisten reaktioina länsimaistumiseen ja modernisaatioon. Toinen ilmenee uutena asenteena tekstejä ja esityserinnettä kohtaan. Jaavalaiset arvostavat yhä enemmän yhdenmukaisuutta, selkeyttä, tarkkuutta ja syysuhteita. Toinen on pyrkimys vapautua normeista, joita hollantilaisilta vaikutteita saaneet hovit loivat. Sears (1996, 267) väittää, että nykyinen suuntautuminen pois hienostuneesta hovityylistä merkitsee jaavalaisia aina miellyttäneen eloisan *kyläwayang*in uudelleen nousua. Tämä suuntaus tulee esiin Lysloffin (1990, 8-13) tutkimuksessa siten, että kyläläisten parhaana pitämä ja eniten arvostama dalang, joka oli dalangsuksua ja piti yllä hillittyä, sääntöjenmukaista tyyliä, ei ollut kuitenkaan suosituin dalang alueella. Suosituin dalang, jota nuoret dalangharjoittelijat mielellään matkivat, piti tärkeimpänä tehtävänänsä yleisön viihdyttämistä. Searsin (1996, 267) mukaan *kyläwayang*issa korostuu dalangin ja yleisön välinen vuorovaikutus ja osuva huumori. Tärkeää on dalangin ja hänen yleisönsä keskinäinen

merkityksen muodostus. Myös dalangien *Rebo Legi* -esitykset sopivat nykyisen yleisön makuun ja dalangeille, jotka ennen kaikkea haluavat yleisöä ja naurua. Cohen (1997) osoittaa tutkimuksessaan, jonka kenttätyöt hän on tehnyt vuosina 1988-1991 ja 1993-1995, kuinka varjoteatteri on aina elänyt voimakkaana myös hovien ulkopuolella ja kuinka varjoteatteri on edelleen suosittu ja ajan mukana muuttuva taidemuoto.

4 TARINOIDEN VALTAMERI

4.1 Tarinasyklit

Dalangit käyttävät termiä *crita wayang* (*crita* 'tarina', *wayang* 'teatteri', 'varjo'), kun he viittaavat tarinoiden valtameriin, josta he nostavat tarinan (*lakon*) tiettyä varjoteatteriesitystä varten. Mitään alkuperäistä tekstiä ei ole olemassa eikä mikään kerronta ole pelkkä uudelleen kerronta. Dalangit luovat jatkuvasti uusia tarinoita käsillä olevasta materiaalista yhdistelemällä uudella tavalla vanhoja ja uusia elementtejä. Jaavalaisessa tekstuaalisessa perinteessä ei erotettu vielä 1700-luvulla islamilaista, hindu-buddhalaista ja jaavalaista ajattelumaa-ilmää. Kaikki tarinat nähtiin aaltona tarinoiden valtameressä, joka sulattaa tarinat itseensä ja kantaa ne halki vuosisatojen. Vaaditaan ulkopuolinen perinteen tarkastelija päättämään, että osa perinteestä on vierasta. Tarinoiden luojat ja välittäjät eivät pidä mitään tarinaa vieraana. Myös Blackburnin (1996, 22) korostaa, että ei ole olemassa esimerkiksi alkuperäistä Ramayanaa, vaikka Valmikin sanskritrunoelmaa usein pidetään alkuperäisenä Ramayana ja vaikka se on varhainen ja laajalti vaikuttanut teksti. *Wayang*tarinat ja varjoteatteriesitykset, jotka niitä välittävät, ovat tyhjiä odottaen tulevansa aina uudelleen ja uudelleen uusien tarinankertojien äänten täyttämiksi (Sears 1996, 1-11, 190, 300).

Kuvaillessaan tarinankerronnan ainutkertaisuutta sekä Sears (1996, 1) että Narayan (1989, 40) viittaa Benjaminin vertaukseen tarinan ja kertojan suhteesta. Benjaminin (1961, 410-418) mukaan kokemus, joka siirtyy suusta suuhun, on lähde, josta kaikki kertojat ammentavat. Kertoja poimii sen, minkä kertoo, joko

omasta kokemuksestaan tai kuulemastaan. Hän tekee siitä edelleen kokemuksen niille, jotka hänen kertomustaan kuuntelevat. Kertominen on ikään kuin tiedottamisen käsityötä. Kertomus ei rakennu pelkän asian välittämisen varaan kuten informaatio tai raportti, vaan upottaa kerrotun kertojan elämään ja tuosen sieltä jälleen esiin. Näin kertojan jäljet tarttuvat kertomukseen kuten savenvalajan kädenjäljet ruukkuun. Tämän näkemyksen mukaan tarinat ovat tapoja tallentaa, välittää ja tulkita inhimillistä kokemusta.

Brandonin (1970, 10-12) mukaan *wayang kulit* -esityksissä käytetyt tarinat voidaan jakaa neljään sykliin, joista jokainen käsittelee eri hahmoja. Animistisen syklin tarinat kertovat jättiläisten hyökkäyksistä jumalten asuinsijoille, kasvien alkuperästä ja paikallisesta riisin jumalattaresta, *Devi Sristä*, sekä *Kalan* syntymästä. Tarinaa *Kalan* syntymästä käytetään yhä nykyään manausesityksissä. Toinen tarinoiden sykli on *Arjunasasrabahu*¹¹, joka kertoo *Dasamukan* voitoista, *Arjunasasrabahun* meditoinnista maagisen voiman saavuttamiseksi, hänen pääsystään kuninkaaksi, *Dasamukan* voittamisesta ja *Arjunasasrabahun* kuolemasta. Tarinasykleistä kolmas on *Ramasykli*. Se kertoo *Sintan* syntymästä, hänen avioliitostaan *Raman* kanssa, *Raman* karkoittamisesta metsiin ja siitä, kuinka *Ravana* ryöstää *Sintan*, sekä *Raman* surusta ja taisteluista, joissa hän apinakuningas *Sugrivan*, tämän lähetin *Hanumanin* ja apina-armeijan avulla voittaa *Ravanan* ja pelastaa *Sintan*. *Arjunasasrabahu* ja *Ramasykli* perustuvat *Ramayana*-tarinoihin. Neljäs tarinasykli on *Pandavasykli*, joka perustuu intialaisiin *Mahabharata*-tarinoihin. Ne muodostavat *wayangesitysten* tarinoiden ytimen. *Pandavasyklin* tarinat kertovat kahdestatoista sukupolvesta alkaen *Pandavien* esi-isästä, joka on *Visnu*-jumala, ja päättyen *Parikesitiin*, joka oletettavasti oli Jaavan ensimmäisen historiallisen kuninkaan *Jadajanan* isä¹². *Pandavasyklin* keskeisiä tarinoita ovat tarinat *Pandava*-veljeksistä *Yudistira*, *Bima*, *Arjuna*, *Nakula* ja *Sadewa* sekä heidän serkuistaan *Kuravista*. Tarinoissa kuvataan serkusten kasvamista yhdessä ja heidän välistään valtataistelua, joka johtaa suureen

¹¹ *Arjunasasrabahu*-tarinasykli on tässä Searsin (1996, 61) käyttämässä kirjoitusasussa. Brandon (1970, 11) käyttää muotoa *Ardjuna Sasra Bau*.

¹² Sears (1996) analysoi tarinoiden, myyttien ja historian sekoittumista jaavalaisissa *wayangtarinoissa*.

sotaan. *Wayangesityksissä* ei kuitenkaan keskitytä tarinoihin serkusten välisistä taisteluista, vaan niissä kuvataan *Pandavien* kukoistavaa *Amarta*-valtakuntaa, jonka he rakensivat viidakosta. Tätä ajanjaksoa nuorten *Pandavien* elämästä kuvataan Mahabharata-tarinoissa vain lyhyesti, joten tarinat *Amartan* kunniakkaasta ja jännittävstä ajasta ovat dalangien luomia.

Foley (1984, 63-64) yhdistää *wayang*tarinoiden syklit *wayangin* mahdollisesti eksorkistiseen alkuperään. Hän viittaa Holtin (1967, 287) siteeraamaan *Tantu Panggelaraniin*, joka on joskus vuosien 1500 ja 1635 välillä kirjoitettu selitys jaavalaisen varjoteatterin alkuperästä.

As for Lord Guru, never before was he seized by wrath, now however, he was overcome with fury; therefore, he cursed himself and became a *raksasa* [giant]. Then the Lord Guru took on the shape of a *raksasa* with three eyes and four arms; since then he has been called Kala-Rudra. All the gods were stunned, as was the whole world, when they perceived the shape of the Lord Kala-Rudra who was bent on devouring everything on earth. Directly, Icvara, Brahma, and Wishnu tried to prevent Lord Kala-Rudra from devouring [the world]; they descended to earth and played *wayang*; they told about the true nature of the Lord and the Lady (his consort) on earth. They had a *panggung* [an elevated place] and a *kelir* [screen]; their *wayang* were carved out of leather.

Foleyn (1984, 63-64) mukaan tämä selitys rinnastuu tarinaan *Kalan* syntymästä, jota käytetään manasesityksissä yhä tänä päivänä. Selityksessä dalang rinnastetaan jumalaan, joka hajottaa hirviön muodossa olevan jumalan voiman tekemällä sen tietoiseksi itsestään kertomalla sille tarinan siitä itsestään. Samalla tavalla jokaisessa *wayangin* tarinasyklissä saaliinhimoinen, tunteitaan hallitsematon voima on vapaana maailmassa ja vain *Visnun* inkarnaatio voi saada sen jälleen hallintaan. *Arjunasrabahu*-syklissä hirviökuningas *Ravana*, joka on syntynyt verimöhkäleestä, tuhoaa maailmaa ajaessaan takaa riisin jumalatarta, *Devi Sritä*. Lopulta hänet voittaa *Arjunasrabahu*, joka on *Visnun* inkarnaatio. Ramayana-tarinasyklissä *Ravana* hyökkää jälleen. Hän ryöstää *Sintan*, joka on *Devi Srin* inkarnaatio, mutta *Rama*, joka on *Visnun* inkarnaatio, voittaa *Ravanan*. Mahabharata-tarinoissa sama kehys on edelleen näkyvissä. *Kuravat*, joita on sata, syntyvät kuten hirviöt verimöhkäleestä. He uhkaavat jatkuvasti serkkujaan *Pandavia*, joita ohjaa *Kresna*, *Visnun* inkarnaatio. Samaten lähes jokaisessa yksittäisessä *wayang*tarinassa on meren takaisista valtakunnista tulevia yliluonnollisia ja arvoituksellisia hirviöitä, jotka ryöstävät ja hyökkäävät ilman syytä. Nämä hirviöt saattavat olla *Kalan* ilmenemismuotoja, jotka aina joku ylevä ja

hienostunut hahmo, yleensä *Pandavien Arjuna*, voittaa. Jossain määrin tämä Foley'n selitys vaikuttaa psykologisoinnilta. Brandon (1970, 28-29) pitää hirviöiden tehtävää draamallisena ja niiden olemassaoloa osoituksena siitä, että *wayang*-tarinat ovat itsenäistyneet epiikasta, teatteritaide on voittanut kirjallisuuden. Hirviöt on luotu *wayangiin* tarjoamaan näyttämöllisiä kohtauksia eikä niillä ole useinkaan mitään tekemistä juonenkulun kanssa.

Mahabharata- ja Ramayana-tarinasykliä lisäksi Jaavalla on niiden kanssa kilpailevia tarinasyklejä. *Amir Hamza* -ohjelmisto eli *menaktarinoiden* sykli on ollut suosittu Keski-Jaavan pohjois- ja länsiosissa ehkä jo 1400-luvulta lähtien. Nämä islamilaiset tarinat Profeetan historiallisesta enosta voidaan jäljittää indopersialaisiin tarinoihin. Ne kirjattiin sololaisessa hovirunoudessa 1700-luvulla ja 1800-luvun alussa samanaikaisesti Mahabharata- ja Ramayana-tarinoiden kanssa. Toinen suosittu tarinoiden sykli Jaavalla ja Balilla ovat *Panji*-tarinat, joita tutkijat pitävät alkuperältään jaavalaisina. *Panji*-tarinoiden ensisijaisena aiheena on uskollisuus. Ne kertovat *Kuripanin* prinssistä *Panjista*, jonka vihamielinen kohtalo erottaa kihlatustaan. Molemmat joutuvat seikkailuihin, joissa heidän täytyy osoittaa uskollisuutensa. Tarinan lopussa he jälleen saavat toisensa. Petoksilla on ollut merkittävä osa Jaavan ja Balin historiassa, joten uskollisuuden nousu näiden tarinoiden keskeiseksi teemaksi on ymmärrettävää. (Sears 1996, 27-28; Petersen 1994, 267-268; Pink 1995b, 282-283.)

Searsin (1996, 205-206) mukaan erityyppiset tarinat ovat olleet suosittuja eri aikoina Jaavan historiassa. Mystiset oksatarinat¹³ miellyttivät isäntiä 1930-luvulla, poliittiset oksatarinat olivat suosittuja 1960-luvulla. Nykyään Jaavalla ovat ilmeisesti suosituimpia *wahyu*- eli lahja- tai siunaustarinat ehkä siksi, että ihmiset uskovat niiden tuovan helpotusta nykyelämän paineisiin. *Wahyuta*-rinoissa Mahabharata-tarinasyklistä tutut serkukset, *Pandavat* ja *Kuravat*, kilpailevat jumalten lahjasta, joka on tavallisesti mystinen tieto tai maaginen ase, joka

¹³ Sears (1996, 190) olettaa, että erottelu runko- ja oksatarinoihin on 1800-luvun jaavalaisten vastaus hollantilaisten tutkijoiden kysymyksiin, miksi jaavalaiset tarinat poikkeavat intialaisista, tutkijoiden alkuperäisinä pitämistä tarinoista. Dalangien tavat selittää käsitteet runko- ja oksatarina vaihtelevat suuresti: joku tarkoittaa runkotarinalla samaa kuin joku toinen oksatarinalla.

auttaa selviytymään edessä olevista vaikeuksista. Oksatarinoita on aina pidetty poliittisesti kumouksellisina, koska niihin on helpointa liittää juonen ulkopuolisia viestejä, mutta hyvä dalang saa oman painotuksensa esiin viattomimmassa ja tunnetuimmassa runkotarinassakin. Oksatarinat ovat muuttuvin osa *wayang*ohjelmistoa ja osoittavat dalangien suurta luovuutta.

4.2 Suullisen ja kirjallisen tarinaperinteen rinnakkaiselo

Ramayana- ja Mahabharata-tarinat tunnetaan Jaavalla sekä suullisena että kirjallisena perinteenä. Suullinen ja kirjallinen tarinaperinne ovat eläneet rinnakkain ja vaikuttaneet toinen toisiinsa vuosisatoja. Ensimmäinen jaavan kielellä kirjoitettu eepos oli Ramayana, joka omaksuttiin eepoksen intialaisesta sanskritversiosta, *Bhatti Kavya*, 800-luvulla¹⁴. Sekä sanskritinkieliset että kansankieliset Ramayana- ja Mahabharata-perinteet levisivät Jaavalle Intiasta ensimmäisen kristillisen vuosituhannen aikana. Hovirunoilijat kirjoittivat 1700- ja 1800-luvulla jaavalaisten kuninkaiden dynastiaselostuksia yhdistäen niissä historiaa, myyttejä ja islamilaisia näkemyksiä jaavalaisten alkuperästä. Vaikka tätä eepistä kirjallisuutta saatetaan käyttää materiaalina *wayangesityksissä*, dalang sepittää aina näytelmän esittäessään ja se välittyy seuraaville sukupolville suullisena perinteenä. (Brandon 1970, 33-34; Sears 1994, 105; Sears 1996, 52.) Sears (1996, 3-10) välttää käyttämästä sanoja epiikka ja eepos, kun hän viittaa jaavalaisiin tai intialaisiin Ramayana- ja Mahabharata- tarinoihin. Hän puhuu tarinasykleistä tai *wayang*tarinoista, jotka vihjaavat tämän tarinamaailman rikkauteen ja monimutkaisuuteen. Jaavalainen varjoteatteri on säilynyt suullisena esityksenä, mutta kirjoitetut tekstit ovat vaikuttaneet siihen ja dokumentoineet sitä. Olennainen kysymys on, kuinka kirjoitettuun tekstiin ja suullisiin esityksiin pyydystetyt tarinat ovat tapoja tallentaa, välittää ja tulkita inhimillistä kokemusta.

¹⁴ Pink (1995b, 275-279) selostaa lyhyesti tämän vanhalla jaavan kielellä kirjoitetun eepoksen sisällön. Hänen mukaansa teos on säilyneiden piirtokirjoitusten perusteella tulkittu allegoriseksi kertomukseksi siitä, kuinka shivalainen dynastia voitti buddhalaisen Shailendra-dynastian 800-luvun puolivälissä Keski-Jaavalla.

Searsin (1991, 61-65) mukaan lukutaito sinänsä ei ole vaikuttanut varjoteatterin esityksperinteeseen, vaan muutoksia on tuonut tullessaan moderni, maallinen koulutus. Tietyillä kirjoitetuilla teksteillä on saattanut olla erityinen rooli varjoteatterin suullisen tradition sisällä, mutta suurin osa dalangeista, vaikka ovatkin lukutaitoisia, ei ole koskaan edes nähnyt näitä tekstejä. He ovat kuitenkin voineet nähdä sellaisten nukkemestareiden esityksiä, jotka ovat tutustuneet teksteihin, ja siten saattaneet omaksua aineistoa kirjoitetuista teksteistä. Luku- ja kirjoitustaito on näin ollut ennemminkin vuorovaikutuksessa suullisen kulttuurin kanssa kuin korvannut sen. Suulliset ja kirjalliset tekstin tuottamisen strategiat ovat kietoutuneet symbioottiseen suhteeseen, jonka tasapainoa moderni koulutus on alkanut muuttaa.

Tieto kirjallisten tekstien olemassaolosta on rikastuttanut suullista perinnettä ja lisännyt sen arvostusta, mutta ei ole rajoittanut sitä. Esimerkiksi Ranggawarsitan 1800-luvun puolivälissä kokoama teos *Pustaka Raja Purwa*¹⁵ ('Kuninkaiden kirja') sisältää vain pelkät tarinoiden kehykset, joten sitä ei voi käyttää esityksen käsikirjoituksena. Se voi vain lisätä dalangin tietoa perinteestä ja antaa uusia ajatuksia tarinoiden luomiseen. *Pustaka Raja Purwassa* intialainen eepinen aineisto on järjestetty kronologisesti, mutta nukkemestarit, jotka ovat sisällä suullisessa perinteessä, käyttävät kirjoitettua tekstiä suullisen tekstin tavoin. He ottavat tekstin katkelman sieltä ja toisen täältä ja kutovat ne omiin tarinoihinsa tehden niistä juuri tiettyyn esitystilanteeseen ja tietylle yleisölle sopivia. Varjoteatteritarinoissa muinaiset jumalat ja sankarit yhdistyvät Jaavan historiallisiin kuninkaisiin. Niissä intialaisperäiset tarinat on muokattu jaavalaisella tavalla ja yhdistetty perinteisen kulttuurin tarpeisiin. Samaan tapaan sanskriteeposten tarinoita ja sankareita ovat paikallistaneet balilaiset ja malesialaiset sekä intialaiset, jotka asuvat Intian eri alueilla. (Sears 1991, 63-65.)

¹⁵ Ranggawarsita tunnetaan viimeisenä kuuluisana jaavalaisena hovirunoilijana. Hän kokosi tarinat ilmeisesti yhteistyössä C.F.Winterin kanssa. Winter oli indoeurooppalainen tutkija, joka kirjoitti useita jaavankielisiä teoksia. *Pustaka Raja Purwaan* on todennäköisesti koottu tarinoita, joita esitettiin kylissä 1800-luvun puolivälissä. Jokainen Keski-Jaavan hovi omisti tämän jaavalaisella kirjoituksella käsin kirjoitetun kokoelman. (Sears 1991, 63-64.)

Searsin (1991, 67-68) mukaan jaavalaiset nukkemestarit jakavat *wayang*tarinat runko- ja oksatarinoihin. He ovat kuitenkin usein erimieltä siitä, mitkä ovat runko- ja mitkä oksatarinoita. Yleensä runkotarinoina pidetään tarinoita, joiden katsotaan olevan lähimpänä intialaisen epiikan päätarinoiden kulkua. *Pustaka Raja Purwaa* ja Mahabharataa pidetään näin ollen *wayang*tarinoiden päärunkona, josta oksatarinat versovat. Näistä edellisen katsotaan sisältävän kuninkaallisia opetuksia ja jälkimmäisen uskonnollisia opetuksia.

Sears (1991, 68-70; 1996, 190-191) käyttää mielikuvaa tarinoiden virrasta kuvaamaan runko- ja oksatarinoiden välistä suhdetta varjoteatterissa. Oksatarinat ovat erillisiä, koska ne johtavat pois epiikan päätoiminnasta. Johdettuja oksatarinoita ovat puolestaan sellaiset oksatarinat, jotka yhä kantavat tarinoiden virtaa kohti päätavoitetta esimerkiksi Mahabharatassa kohti suurta sotaa. Hyvä esimerkki johdetusta oksatarinasta on tarina, jossa *Pandavat* ja *Kuravat* kilpailevat siitä, kummat saavat jumalilta lahjan tai siunauksen, joka on yleensä jokin mystinen tieto. Tarinan toiminta, eli taistelu mystisen tiedon haltuun saamisesta, vie syrjään suoraan suureen sotaan johtavasta kerronnasta. Tämä oksatarina kantaa kuitenkin tarinoiden virtaa kohti päätavoitetta, koska mystisen tiedon kuninkuudesta saa lopulta haltuunsa *Yudistira* (ks. kuva s. 77), *Pandava* veljekistä vanhin, joka kykenee vastaisuudessa paremmin hallitsemaan valtakuntaa saamansa tiedon avulla. Olennaista tarinassa on se, kuka saa mystisen tiedon eikä tarinan paikka tarinasyklissä. Kerronnan kannalta tärkeintä on se, miten dalang liittyy tietyn tarinan esittämisen ongelman tarinoiden valtamereen, joka velloo *Pandava*- ja *Kurava*-hahmoissa ja heidän ympärillään. Tämä näkemys runko- ja oksatarinoiden suhteesta liittyy tekstiin tai ajatukseen tekstuaalisesta jatkuvuudesta. Näin ymmärrettynä käsitteet runko- ja oksatarina ovat merkityksellisiä, jos Mahabharata-tarinat nähdään kirjoitettuna perinteenä tai autenttisenä perinteenä.

Käsite runkotarina saatetaan liittää myös tiettyyn henkilöön, dalangperheeseen tai alueeseen. *Pakemina* eli pysyvänä tai kiinteänä suullisena tekstinä pidetään tarinaa, jota monet dalangit esittävät ja jäljittelevät. *Pakem* saa alkunsa oksatarinasta, jonka dalang on irrottanut päätekstistä. Yhtenä taitavan dalangin merk-

kinä pidetään hänen kykyään luoda oksatarinoita. Tietyn taitavana pidetyn dalangin luoma oksatarina saattaa siten olla lähtökohta jollekin alueelle ominaisiksi muotoutuvalla *pakemille*. Tämä määrittely kääntää runko- ja oksatarinoiden suhteen vastakkaiseksi verrattuna tekstuaaliseen jatkumoon perustuvaan määrittelyyn, oksatarinasta kehittyä runkotarina. (Sears 1991, 70.)

Sears (1991, 71-72; 1996, 40-41, 193-195) on havainnut lisäksi prosessin, jossa dalangit alkavat jäljitellä pysyviä oksatarinoita eli *pakemeja*. Yksi esimerkki on kuuluisa oksatarina *Kilat Buwana* ('Maailman valo'). Tarina kertoo mystisestä papista nimeltään *Kilat Buwana*, joka tulee *Pandavien* hoviin ratkaisemaan *Pandavien* ja *Kuravien* välistä riitaa kuningaskunnan hallitsemisesta. Hänellä on suunnitelma *Pandavien* ja *Kuravien* yhteen saattamiseksi siten, että vältettäisiin kuningaskunnan kohtalon ratkaiseva suuri sota. *Kilat Buwanan* neuvon mukaan *Pandavien* täytyisi tappaa luotettu neuvonantajansa *Kresna* tai luotettu klovni-palvelijansa *Semar* tai molemmat ratkaistakseen riitansa *Kuravien* kanssa. *Kilat Buwana*, on todellisuudessa *Batara Guru* (ks. kuva s. 78), jumalallista alkuperää olevan *Semarin* veli. Tarinan kohokohtiin kuuluu *Kresnan* ja *Kilat Buwanan* väittely, jossa *Kresna* haluaa tietää, millä perusteilla *Kilat Buwana* ajattelee pysyvänsä estämään suuren sodan.¹⁶ Jotkut dalangit pitävät *Kilat Buwanaa* yhtenä runkotarinana, jonka pohjalta he rakentavat oksatarinoita. Luodessaan oksatarinaa dalang muuttaa olemassa olevaa tarinaa. Hän muuttaa esimerkiksi tarinan nimeä, tapahtumapaikkaa ja sankareita tai poistaa tarinasta mielestään heikkoja kohtia ja lisää siihen uusia katkelmia. Dalang rakentaa ja maustaa tarinan omalla tavallaan, joten siitä tulee hänen oksatarinansa.

Toisaalta joidenkin dalangien käsityksen mukaan dalang muuttaa tarinaa aina, kun hän sen kertoo, eikä ole olemassa mitään runkotarinaa. Tarina, joka tulee mielikuvituksesta, on aina oksatarina. Vaikka esityksessä olisikin tietyistä näytöksistä ja kohtauksista koostuva rakenne, siinä kerrottu tarina on aina

¹⁶ Sears (1996, 40-45) esittää kiinnostavan analyysin *Kilat Buwana*-tarinan yhteyksistä Jaavan historiaan. Hänen mukaansa tarinan yhtymäkohdat historialliseen todellisuuteen selittävät sen, miksi suuresta sodasta kertovien tarinoiden esittämistä on pidetty Keski-Jaavalla vaarallisena.

höystetty esittäjänsä maun ja mielipiteiden mukaan. Monet dalangit käsittävät *pakemin* perustarinaksi, joka voi olla joko kirjoitettu tai pysyvä suullinen teksti, mutta joka ei ole sama kuin kerrottu tarina, koska ei ole mahdollista kertoa *pakemia* muuttamatta sitä lainkaan. (Sears 1996, 193-195.) Searsin (1991, 72; 1996, 195) mukaan tässä näkemyksessä tulee esiin se, että dalangit tuntevat eurooppalaisen ja amerikkalaisen esityksperinteen, jossa käytetään pohjana kirjoitettuja tekstejä. Dalangit ovat havainneet, että heidän esityksperinteensä on kaukana memoroidun, ulkoa opetellun, tekstin käsitteestä. He ovat alkaneet nähdä oman suullisen perinteensä kirjoitetussa muodossa ja havaitsevat ristiriitaisuuksia perinteen kirjoitetuissa ja suullisissa muodoissa.

Brandonin (1970, 34) mukaan kirjoitetut *pakemit* eivät ole alkuperäisiä tekstejä, jotka on tarkoitettu näyttämöllä esitettäväksi, vaan tunnettujen tarinoiden esityksistä tehtyjä muistiinpanoja, joita dalangit käyttävät oppinaan tai muistinsa tukena. Lyhimmillään *pakem* on yhden tai kahden painetun sivun mittainen juonikaava, *pakem balungan*. *Pakem gantjaran*, 'proosaopas', kuvailee laajemmin toimintaa eri kohtauksissa. Laajimmin tekstiä, sekä kerrontaa että dialogia, on *pakem padalanganeissa*, joihin on merkitty myös toiminta, musiikki, laulut ja äänitehosteet. Vaikka nimitys sananmukaisesti tarkoittaa 'opas dalangille', niitä ei ole tarkoitettu käytettäväksi esityksissä, vaan sekä dalangien että yleisön luettaviksi. Taitava dalang silmäilee muutamassa minuutissa lyhyen *pakemin* palauttaakseen mieleensä tarinaa varten tarvittavat kohtaukset.

Jaavankieliset sanat¹⁷, jotka liittyvät käsitteeseen runkotarina, eivät viittaa kirjoitettuun tekstiin, vaan mielikuvaan vakiintuneesta ja pysyvästä tarinasta. Jotkut dalangit yhdistävät runkotarinat päähenkilöiden elämän suuriin käännekohtiin: syntymään, avioliittoon, kuolemaan. Jaavalaiset pitävät runkotarinoina tarinoita, jotka ovat lähimpänä heidän omaa kulttuuriaan ja sen arvoja, vaikka nämä tarinat eivät tue intialaisen epiikan tarinoiden kulkua. Esimerkiksi jotkut jaavalaiset dalangit pitävät oksatarinana sanskrit Mahabharatan tarinaa, jossa

¹⁷ Tällaisia sanoja ovat esimerkiksi *pakem*='tietyllä alueella kerrottu tarina', *baku*='pääosa', *pokok*='pääosa', *deleng*='runko', *babon*='lähde' ja *jejer*='pystysuora'.

poltetaan metsää valmisteltaessa *Pandavien* kuningaskunnan rakentamista. Runkotarina, josta tämä oksatarina on johdettu, on heidän mukaansa tarina hirviöstä, joka etsii vapautusta alhaisesta, kunniattomasta syntyperästään. Metsän polttaminen tarinassa ilmeisesti vahvistaa jaavalaisten kulttuurisia uskomuksia hirviöiden puhdistamisesta. Monet jaavalaisten runkotarinoina pitämät tarinat kertovat hirviöistä, jotka etsivät manausta vapautuakseen hirviönä olost. Nämä jaavalaisperäiset animistiset myytit hallitsevat rituaaliesityksissä. Menneisyydessä monet dalangit olivat tunnettuja mystisen ja esoteerisen tiedon hallinnasta. He toimivat parantajina ja neuvonantajina. Rituaalisten manausesitysten avulla dalangit voivat manata ongelmien vaivaimia ihmisiä yhteisössään ja näin puhdistaa heidät ja palauttaa tasapainon. (Sears 1991, 63, 73-74; Lysloff 1993, 68; Foley 1984, 52-75.)

Searsin (1991, 74-78) mukaan hirviöhahmojen manaus nousee varjoteatterissa vallitsevasta suullisesta mystisestä perinteestä. Hän on havainnut, että tarinat, joista tulee osa kirjoitettua perinnettä, usein dokumentoivat esityksperinteen suullisia piirteitä. Koska jaavalaiset dalangit pitävät runkotarinoina hirviöistä kertovia tarinoita, niitä on useimmin kirjoitettu muistiin. Näin ne ovat tuoneet suullisen perinteen ytimen kirjoitettuun perinteeseen. Oksatarinan muistiin kirjoittaminen saattaa olla myös osoitus sen muuttumisesta runkotarinaksi. Näiden kirjoitettujen tekstien ajatukset leviävät taas suullisesti eteenpäin ja syntyy uusia oksatarinoita. Suullinen tarina ei ole kuitenkaan sama kuin oksatarina eikä runkotarina vastaa kirjoitettua tarinaa. Suullisten ja kirjallisten tarinoiden suhdetta kuvaa ero tallennetun ja vastaanotetun tekstin välillä. *Pustaka Raja Purwa* ja varjoteatteriesitykset voivat toimia tallennettuina teksteinä, joita ihmiset näkevät ja kuulevat. Mutta se, mitä ihmiset muistavat tarinoista ja esityksistä eli vastaanotettu teksti, määrää sen, mitä jokainen uusi dalangisukupolvi omaksuu edeltäjiltään. Tallennetun ja vastaanotetun tekstin välinen raja on häilyvä. Vastaanotetun tarinan merkitys nousee esiin myös Narayanin (1989, 38-41) haastatteleman hindulaisen tarinankertojan vastauksessa kysymykseen, missä hän on oppinut juuri kertomansa tarinan. Hän sanoo, että kun joku kertoo ja joku kuuntelee niin se, mitä sydän tarvitsee jää mieleen, ja joskus sen muistaa ja voi yhtäkkiä kertoa, mutta sen, minkä kirjoittaa, unohtaa. Suullisen

tarinaperinteen tutkimuksessa onkin olennaista ottaa huomioon se, kuinka kertomistilanne vaikuttaa kertojaan ja tarinaan ja se, miten kuulijat tulkitsevat tarinaa kulloisessakin kertomistilanteessa (ks. esim. Narayan 1989, 10, 26-37; Blackburn 1996b, 498; Cohen 1999).

Searsin (1991, 74-79) mukaan koulutuksen myötä dalangien suhtautuminen kirjoitetun tekstin käyttöön esitysten pohjana on vähitellen muuttunut. Jo 1980-luvun alussa monet dalangit käyttivät kirjoitettua tekstiä esityksensä pohjana ja satunnaisesti myös lukivat tekstejä esiintyessään. Tätä käytäntöä olisi pidetty naurettavana vain muutama vuosikymmen aikaisemmin. Edelleenkin vanhat nukkemestarit ovat sitä mieltä, että kirjoitetuilla teksteillä ei ole mitään tekemistä hyvän esityksen kanssa. 1980-luvulla monet dalangit lukivat *wayangesityksessä* vain siihen sisältyviä runollisia kuvauksia kuninkaista ja kuningaskunnista, 1990-luvulla jotkut dalangit lukivat esityksessä myös valmisteltuja dialogeja. Kirjoitettuihin teksteihin sitoutuminen on muuttanut dalangien tapaa ymmärtää omaa perinnettään. Heidän oma makunsa ja kriteerinsä hyvälle esitykselle ovat muuttumassa. Painokkaan, elävän ja merkityksellisen esityksen sijaan he kiinnittävät huomiota tekstin tarkkuuteen ja teknisiin taitoihin kuten nukkien liikkeisiin ja äänentuottoon.

Myös varjoteatterista tehty tutkimus heijastuu varjoteatteriperinteeseen. Sears (1996, 6-10) käyttää käsitettä kolonialistinen diskurssi kuvaamaan tapaa, jonka hollantilaiset tutkijat, virkamiehet ja lähetyssaarnaajat valitsivat, puhuessaan Jaavasta ja jaavalaisista sekä tapoja, joilla nämä eurooppalaista kulutusta varten luodut mielikuvat kiersivät jaavalaisten keskuudessa. Hän tarkastelee myös hollantilaisten ja jälkikolonialistisen Indonesian hallitusten pyrkimyksiä käyttää *wayangia* kontrollin välineenä. Lisäksi hän kiinnittää huomiota siihen, miten monet jaavalaisten sukupolvet, jotka rakensivat itsestään, ja näkivät itsestään rakennettavan indonesialaisia, käyttivät *wayangia* omiin tarkoituksiinsa.

4.3 *Pasemon* - kertojan tapa käyttää tarinaa

Monet jaavalaiset varjoteatteritarinat kysyvät, mitä nykyisyydestä, jonka uskotaan olevan todellista, voi selittää menneellä. Tätä kerronnan tapaa nimitetään Jaavalla *pasemoniksi*. *Pasemon*-sana tulee jaavankielisestä kantasana *semu* 'näyttää, olla väritynyt'. *Pasemonin* luomista voi pitää dalangin draamallisista taidoista keskeisimpänä ja *pasemonin* piirteitä voi löytää jokaisen hyvän dalangin useimmista esityksistä. *Pasemon*-tekniikka sallii dalangin sisällyttää verhotuja poliittisia viittauksia ja kommentteja esityksiin. Varjoteatteriesityksiin upotettu yhteiskuntakritiikki ilmenee usein allegorioina, jotka ovat käsittämättömiä sellaiselle, joka ei tunne perinnettä. Jaavalaisia Mahabharata- ja Ramayana-tarinoita käytetään politiikan, kylän huhujen, hovin riitojen ja nokkelan viihteen metakielenä. Toisin sanoen tarinoita saatetaan käyttää jokapäiväisen elämän hankaluuksien kommentointiin. Koska tämä kommentointi muuttuu jokaisessa kerronnassa, on erittäin vaikea sitoa minkään tarinan merkitystä. Jokaisella tarinalla on mahdollisuus tulla uudistetuksi jokaisessa kerronnassa ja jokainen uusi kerronta jättää jälkensä kerrottuun tarinaan. (Sears 1996, 7-11.)

Pasemon-tekniikka palvelee katsojan tai kuulijan huomion kiinnittämisessä asioihin, jotka usein ovat tietyn tarinan rajojen ulkopuolella. Kommentoimalla nykyisyyttä menneisyyden kautta *pasemon*-tekniikan allegorisuus luo erityisen suhteen kertojan ja yleisössä olevien tiettyjen ihmisten välille. Tapahtumat, joita *pasemon*- tarinat esittävät voivat olla suuria, kuten valtakunnan tuho, tai pieniä ja yksinkertaisia, kuten esityksen isännän naisseikkailut. Nykyään, jos dalang ei tunne isäntänsä heikkouksia, hänelle kerrotaan tietoja sponsoriperheestä ennen esitystä, ja hänen oletetaan tekevän humoristisia tai kohottavia viittauksia isäntäperheeseen tarinan kuluessa. Ramayanan ja Mahabharatan henkilöhahmot toimivat mittapuuna, jota vasten voi tarkastella nykyään elävien ihmisten käyttäytymistä. Dalangit pilailevat usein myös *gamelanin* muusikoiden kustannuksella nostamalla heidän rakkaussuhteitaan osaksi esittämäänsä tarinaa. Myös *pesinden*, naislaulaja, on usein tällaisen kiusoittelun kohteena. Uusi piirre *wayangesityksissä* on *pesindenin* taito ja rohkeus vastata julkisesti tällaiseen

kiusoitteluun, mikä saattaa olla merkki siitä, että naiset vastustavat dalangin patriarkaalista auktoriteettia. Dalangin tavoitteena on pitää kiusoittelemalla esiintyjät hereillä ja saada heidät nauramaan. Katsojat saattavat oivaltaa osan dalangin kiusoittelusta, mutta osa jää dalangin ja muusikoiden väliseksi huumoriksi, joka osaltaan korostaa dalangin ja hänen ryhmänsä erityislaatuisuutta. (Sears 1996, 7-8, 281-282; Keeler 1987, 182.)

Pasemonilla voidaan tarkoittaa myös tapaa, jolla tarinaa tai mitä tahansa sen osaa käytetään viittauksena johonkin muuhun. *Pasemonia* käyttäen todellisen elämän draama kuvataan *wayangesityksen* muodossa. Siten *pasemonin* alkuperä on todellisissa inhimillisissä draamoissa, ei vain tarinoissa, joihin esitykset pohjautuvat. *Pasemon*-sanana voi kääntää peitettyksi informaatioksi. Jaavan kaltaisessa kolonialistisessa yhteiskunnassa peitetty tiedon välittäminen on ollut välttämätöntä. Allegoriaa käyttävä katoava esitys ja laulettu hovirunous ovat sopivampia välineitä peitetyn tiedon levittämiseen kuin kirjoitetut kronikat. Kirjoitetut hovikronikat oli tarkoitettu kertomaan vain halutusta menneisyydestä ja ne täytyi kirjoittaa jatkuvasti uudelleen, kun hovin uudet hallitsijat vaativat erilaista menneisyyttä, jonka varaan rakentaa haluttua tulevaisuutta. Kirjoitetusta historiasta poiketen useimpia varjoteatterin tarinoita säilytettiin vain muistissa. Dalangeja kunnioitettiin, koska he kykenivät muistamaan tarinoita, syntyhistorioita ja henkilöhahmoja. Dalangit saattoivat myös olla muita rohkeampia ilmauksissaan hollantilaisen siirtomaavallan tunkeutuessa syvemälle jaavalaisten elämään 1830-luvulta alkaen, koska he tiesivät, että heidän katoavia sanojaan oli vaikea tuottaa uudelleen. Hollantilaiset tutkijat ja jaavalainen älymystö ajautuivat kuitenkin 1900-luvun alussa hienovaraiseen taisteluun varjoteatteriohjelmistojen ja niitä elävänä pitävien dalangien kontrolloinnista. Varjoteatterille luotiin sääntöjä ja siitä haluttiin jalostaa korkeakulttuuria. (Sears 1996, 8-9.)

Searsin (1996, 230-232) mukaan *wayang* ei ole jaavalaisen elämän muuttumaton piirre, vaan teatterillinen väline, jolla on potentiaalia omaksua ja uudelleen tulkita poliittisia allegorioita. *Wayang* on palvellut monien hallitusten päämääriä. Varjoteatteria käytettiin 1950- ja 1960-luvulla edistämään kilpailevien poliit-

tisten puolueiden sanomaa - marxilaista, islamilaista, nationalistista. Vaikka dalangit, jotka olivat viihdyttäjiä ja halusivat miellyttää yleisöään, olivat aina värittäneet tarinoitaan tiettyyn suuntaan, tämä prosessi tuli selvemmin esille ja erittäin vaaralliseksi 1960-luvun puolivälissä. Sukarnon, Indonesian ensimmäisen presidentin, puolue PNI (Partai Nasional Indonesia) ja kommunistinen puolue (Partai Komunis Indonesia) käyttivät yleisimmin dalangeja edistämään sanomaansa.

Ohjatun Demokratian¹⁸ aikana jaavalaiset ja ei-jaavalaiset tarkkailijat yhdistivät varjoteatterin ja poliittisen maailman, jota se kuvasi. Sukarno korosti näitä yhteyksiä omien poliittisten tavoitteidensa vuoksi. Hän vertasi itseään Mahabharatan ja Ramayanan sankareihin ja dalangiin, joka ohjaa varjoteatterin hahmoja. Hän myös jatkuvasti vahvisti ajatuksia, jotka yhdistivät mielikuvat dalangista sosialistiseen maailmankuvaan. Hallituksen maareformilupaukset tekivät maatajanoavat, sodanrasittamat ja nälkäiset maanviljelijät vastaanottavaisiksi marxilaiselle retoriikalle, joka lupasi runsaasti maata, ruokaa ja vaatteita - juuri tällaista ihannevaltiota dalangit kuvasivat esityksissään ja Sukarnon puheet jatkuvasti toistivat. Kun armeijan voima kasvoi 1960-luvulla, Sukarno lisäsi tukeaan kommunisteille tasapainottaakseen tilannetta. Mielleyhtymät *wayang*-tarinoiden ajatusten ja Sukarnon sosialistisen politiikan välillä leimasivat tietyn ryhmän dalangeja, joten he olivat vaarassa kenraali Suharton lokakuussa 1965 aloittamassa kommunismin vastaisuudessa. Sanotaan, että monia dalangeja surmattiin puhdistuksissa, jotka seurasivat Vanhan Järjestyksen hallituksen kaatumista vuonna 1965. Tilastoja on kuitenkin mahdoton löytää ja ne, jotka tietävät, vaikenevat. Dalangit, joita epäiltiin yhteyksistä kommunistiseen puolueeseen tuona aikana, olivat yhä 1980- ja 1990-luvulla esiintymiskiellossa. (Sears 1996, 218-230.)

¹⁸ Sukarno nimitti hallintoaan Ohjatuksi Demokratiaksi vuonna 1957 tekemiensä uudistusten jälkeen. Näissä uudistuksissa lisättiin presidentin valtaa. (Ks. esim. SarDesai 1997, 266-273.)

Tuon ajan varjoteatteriesityksissä Mahabharatan tarinoita ja henkilöitä käytettiin kuvaamaan ideologisten asemien moninaisuutta. *Bratayuda*-mielikuvat¹⁹ olivat yleisiä sekä ennen että jälkeen kaaosta ja teurastusta, joka seurasi Sukarnon hallituksen kaatumista. Dalangit ja poliitikot esittivät armeijan ja kommunistit *Pandavina* ja *Kuravina*, Mahabharata-tarinoiden keskenään sotivina serkuksina. Mahabharatan-tarinoiden katsottiin jollain tavalla oikeuttavan ja selittävän tappamisen. Kommunistit esitettiin *Kuravina*, koska he käyttäytyivät kuin *Kuravat*. He mellakoivat, lakkoilivat ja veivät kyläläisiltä maata, kuten *Kuravat* veivät maan *Pandavilta*, ja tämä oikeutti tappamaan heitä raa'oilla tavoilla. Kommunistit puolestaan pitivät itseään *Pandavina*. Tarinat sinänsä ovat avoimia tulkinnoille, joten ne palvelivat allegorioina ajan raakuuksille ja poliitikalle eri osapuolten omaksi parhaakseen katsomallaan tavalla. Esimerkiksi Sukarnon ulkoministeri Subandrio yhdistettiin Uuden Järjestyksen hallituksen alkuvuosina wayangin *Durna*n, viekkaaseen ja kaksinaamaiseen Mahabharata-tarinoiden molempien osapuolten neuvonantajaan. (Sears 1996, 227-229.)

Groenendael (1985), joka on koonnut tutkimusaineistonsa 1970-luvun puolivälissä Keski-Jaavalta sekä Yogyakartan että Surakartan alueelta, tuo tutkimuksessaan esiin Uuden Järjestyksen hallituksen tapoja yrittää käyttää varjoteatteria poliittisen propagandan levitykseen. Hänen tutkimuksessaan korostuu dalangin rooli yhteisönsä ihmisten kokemusten ja tunteiden tulkitsijana ja ilmaisijana. Dalang on ensisijaisesti yhteisön jäsen ja sen ihmisten palvelija, joten tulokset yrityksistä käyttää wayangia poliittisen kontrollin tai eettisen kasvatuksen välineenä ovat usein ennalta arvaamattomia. (Ks. myös Sears 1996, 233.)

Groenendael (1985, 188-195) analysoi tutkimuksessaan wayangesitystä kylässä, jonka asukkaiden täytyy muuttaa pois vuoden sisällä rakenteilla olevan padon synnyttämän tekojärven tieltä. Kyläpäällikön tehtävänä oli rauhoittaa ihmisiä ja

¹⁹ *Bratayuda* on suuri sota, johon *Pandavien* ja *Kuravien* välinen valtataistelu Mahabharata-tarinoissa, väistämättä johtaa. (Ks. esim. Sears 1996, 40-42, 291-295.) *Bratayudasta* kertovien tarinoiden esittämistä on Jaavalla pidetty vaarallisena (ks. esim. Lysloff 1990, 294-295; Keeler 1987, 215; Brandon 1970, 16; Pink 1995b, 283).

taivuttaa heidät lähtemään, joten hän pyysi ennen esitystä dalangia auttamaan tässä tehtävässä. Dalang vastasi, että mikään esitys ei ole lopputulos sinänsä, vaan jokainen esitys on tapa edistää yhteisön hyvinvointia. Tämän dalangin mukaan dalangin perustehtävä on palvella yhteisöään eli yleisöään. Dalang oli tilattu esiintymään ympärileikkausjuhliin. Näytelmäksi oli valittu tarina, jossa naimaton *Kurava* hallitsija *Kurupati Ngastinasta* päättää lähteä sotajoukkonsa (ks. kuva s. 79) kanssa hakemaan itselleen morsianta *Mandarakasta* jo toistamiseen. Ensimmäinen kosiomatka päättyi rukkasiin.

Groenendaelin (1985, 190-193) mukaan dalang käyttää tarinaa taitavasti kyläpäällikön viestin välittämiseen. Hän antaa tarinan sotilaiden, jotka ovat samassa sosiaalisessa asemassa kuin kyläläiset, puhua tunteistaan, jotka liittyvät pakoon lähteä vaaralliselle matkalle.

Soldiers:

Hey, what the devil! Careful, friend! Careful! Careful! Stop! Stop! What the deuce! You look as though you're setting out on a distant journey, are you, my friend? Yes, my friend, we are going on a distant journey! Where are you going? I'm allowed to come as a follower, aren't I? I've been ordered to escort the king to the realm of Mandaraka, haven't I? We are going to accompany the bridegroom in procession. Hey, accompany the bridegroom in procession. Hey, now come? Well, what the devil! Hey, accompany the bridegroom in procession. Yes, I've heard, it is said that your master is getting married, that he is marrying a princess of Mandaraka. Why else would he travel up and down to Mandaraka, after all? He was rejected in the past, wasn't he? No, it won't happen this time. There'll be no obstacles. He will not be disappointed, it'll come off this time! Oh, is that how matters stand? Yes, yes, my friend.

What's up, why is the soldiers' march halting here?

Hey, now that I see the condition of the villages in the territory of Ngastina, well, well, people have succeeded in creating a totally new situation. Everything is brand-new! Well, well, everything's looking spick and span! Yes, yes, my friend! Yes! Each time I enter the territory of Ngastina from the west I am over-joyed. That's why it is extraordinary unfortunate that that which is giving so much pleasure will stop looking like this, in how many years' time? How come? Well, that's because we'll be...we'll be moving from here to a different place. Oh, is that so, indeed? Even if that is so, my friend, it is the wish of your master, the king. Well, the reason is so that all the subjects will live in peace, prosperity and happiness and will not be short of clothing and food. That's how it is, isn't it? There's no country on earth that would want to bring disaster on its subjects just for no reason at all. No! On the contrary, it is considered important for people to feel comfortable and so on. Oh, my friend. Right! Right! Right!

What's to happen next? It would be well for you and me, and all of us here, to tell our friends, brothers and sisters in the villages not to be downhearted, but to cheer up, so there'll be no misunderstanding, and so on. Oh, my friend. Yes! Yes! Yes! Yes! There's no place I love so much, do you know, here! What? Well, the atmosphere here's so quiet, so lovely and peaceful. Yes, my friend. That's true!

Yhden sotilaan haikea huomio maiseman kauneudesta antoi ilmaisun yleisön tunteille tuttua seutua kohtaan. Dalang sijoitti sanomansa laajempaan kehkeyseen, jossa tuli ilmi hallituksen virallinen kanta. Dalang pystyi pitämään yllä yleisön kiinnostuksen tämän pakollisen selityksen aikana. Dalangin sanat *'so that all the subjects will live in peace, prosperity and happiness and will not be short of clothing and food'* herättivät kommentin *'Rice every day'* ja iloisia irvistyksiä. Dalangin huomautukselle *'There is no country on earth that would want to bring disaster on its subjects'* moni nyökytti hyväksyvästi ja silloin tällöin joku huusi *'Right! Right!'* ja *'That's true!'* Vaikka dalang ei sanonut sanaakaan yleisön keskuudessa vallitsevasta tulevan muuton vastustuksesta, hänen esitystapansa osoitti selvästi, että hän oli siitä tietoinen. Tämä näkyy esimerkiksi katkelman alussa, jossa yksi sotilas kertoo olevansa iloinen aina kun saapuu alueelle, sekä lopun lauseesta *'There's no place I love so much, do you know'*. Dalangilla ei ole ratkaisua ongelmaan sen enempää kuin yleisölläkään eikä sitä häneltä odotettuakaan.

Toinen kohta edellä kuvatusta esityksestä korostaa Groenendaelin (1985, 193-195) mukaan ihmisten mahdollisuuksien vähäisyyttä ongelmansa ratkaisussa. Tässä kohtauksessa *Arjuna* ja hänen palvelijansa jättävät jäähyväiset *Abiyasalle*, tietäjälle ja erakolle, jolta *Arjuna* on saanut neuvoja kuningas *Salyan* (ks. kuva s. 80) tyttären ja *Ngastinan* kuninkaan avioliiton järjestämiseen. *Pétrukin*, joka on yksi *Arjunan* palvelijoista, ja *Cantrikin*, *Abiyasan* oppilaan, välille kehkeytyy keskustelu, jossa *Pétruk* tiedustelee *Cantrikilta*, miksi tämä pitää parempana elämää eristäytyneessä erakkomajassa kuin elämää perheensä kanssa. *Cantrik* sanoo, että heidän kaltaistensa ihmisten ei kannata elättää kunnianhimoisia toiveita, koska he joka tapauksessa aina jäävät siksi mitä ovat eli erakon oppilaaksi ja palvelijaksi. Tähän kommenttiin *Pétruk* reagoi seuraavasti.

Pétruk:

After letting your remarks sink in, I feel ashamed on the one hand, but not ashamed on the other. The way in life is, in fact, for people to end up being disillusioned. But no matter. A person tries to win and then turns out to have lost. If that isn't disillusionment. And if a person isn't beaten, then at least show him honour. Despite the fact that a person may lose everything, he will look for compensation. He will look again, but end up being disillusioned again. Searching and being disillusioned, that is exactly what life's all about. Believe me ! Come to think of it, what you have said is true, *Cantrik*, true! But well, even if it is true, if everyone were to live their lives like you, a fine mess we'd be in then. After all, by doing nothing, you, eh ... eh ...

you've joined the queue for death. That's what's called an apathetic attitude, the attitude of a person without ambitions. Even if you accept it, you do so because that's the position you happen to be in. But tell me frankly. If it turned out to be true that people exert themselves in life only to die, well, a fine state the world would be in. It would boil down exactly to there being no need for people to exert themselves as they'd already be doing what they had to do, and that'd be the end of it. Well, but if a person has to do something special in life, what is that special thing? People should in effect do nothing except act in accordance with the real situation. If I get no money tomorrow morning, I will be embarrassed, for sure. No money in the morning? Well, bad luck, one will ask for an extension of time to pay off his debts. And to be in debt, well, a person's in debt because he has no money, isn't he? He will borrow and pay off his debts, borrow and pay off his debts. And what does one possess? If that were to happen to me, people not in the know would think I was having another fit of insanity. Oh, well, as far as that goes: if I am mad, those thinking I am certainly will be right! Ha! And if they're right, then what can you do about that? Hm, we'd do better not to talk too much, lest we stray from the point too much. Hey, wait a moment, Rèng!

Groenendaelin (1985, 194-195) mukaan tämä kohtaus ilmaisi osuvimmin yleisön keskuudessa vallitsevaa tunnetta kykenemättömyydestä tehdä mitään uhkaavalle muutolle sekä heidän alistuneisuuttaan ja tyytymistään kohtaloonsa. Yksi yleisön jäsenistä kommentoi *Pétrukin* puhetta sanoen, että *Pétruk* on oikeassa ja että dalang on kuin yksi heistä. Dalang oli hänen mielestään hyvin älykäs ja oli tajunnut heidän tilanteensa poikkeuksellisen hyvin. Tämä kommentti osoittaa ytimekkäästi ja osuvasti dalangin esityksen olennaisen merkityksen yhteisölle. Dalangin rooli yhteisössä ei voi olla yksinkertaisesti vain neuvojan, joka opastaa toimimaan hallituksen ohjelmien mukaan, elleivät ihmiset ole jo hyväksyneet ohjelmia, koska dalangin rooliin kuuluu yleisön ajatusten ja tunteiden ilmaiseminen.

4.4 Klovnihahmot - kertojan ääni

Dalangin toinen keskeinen draamallinen taito on klovnihahmojen dialogien kehittäminen. Tutkijat olettavat usein, että klovnienvuoropuhelu antaa parhaan mahdollisuuden poliittisiin kommentteihin *wayang kulit* -esityksissä. Mutta luodessaan *pasemonin* dalang voi täyttää klovnikohtaukset karkealla tilannekomiikalla ja tehdä siitä huolimatta osuvia poliittisia huomioita kuvatessaan ihmisiä ja esittäessään juonta. (Sears 1996, 8-9.) Huomion arvoisinta klovneissa ei ole kuitenkaan se, että he ovat kömpelöitä, karkeita ja piereskeleviä, vaan se, että he erottuvat selvästi muista *wayang*-hahmoista. Muut hahmot, joita dalang yrittää esittää ja joita yleisö lukee, ovat tietyn tyyppin ikoneja. Klovnit ovat

tämän typologian ulkopuolella ja edustavat yksilöllisyyttä, jota on vaikea saavuttaa tämän taidemuodon maailmassa. Se on vain *wayangin* maailman pohjalla elävien ulottuvilla. (Foley 1987, 68.)

Foleyn (1987, 68-70) mukaan dalang saattaa käyttää klovneja läpinäkyvänä naamiona tuodakseen esiin omia mielipiteitään ajankohtaisista asioista. Läpi tarinan klovnit voivat viitata todelliseen maailmaan, maailmaan, jota yleisö asuttaa. Foley (1987, 68) on poiminut kenttämuistiinpanoistaan kaksi esimerkkiä tällaisista viittauksista. Toisessa esimerkissä dalang viittaa paikallisen koulurakennuksen huonoon kuntoon.

Semar: The government makes buildings, but what use are the buildings if they aren't cared for? Walls crack! Rooves leak! The ground is muddy! They let be. In 1978 development is supposed to be finished.

Toisessa esimerkissä dalang pilkkaa hallituksen byrokraattien turhantärkeitä puheita tilaisuuksissa, joihin he kutsuvat dalangeja uudelleen koulutukseen. Koulutuksen tavoitteena on saada dalangit edistämään hallituksen ohjelmia.

Astrajingga²⁰: I'm going to practice speech making. (Switching from the local language, Sundanese, to the national language, Indonesian, in which all official communications are promulgated, and adopting a formal tone). Ladies and gentlemen! Male students and female students! Animal tenders and animal tenderizers! ... Ahem! Dalang are not just entertainment. They are a channel of communication, a mass media. It is the duty of each artist to strengthen his spirit. That is to get hold of himself and stop shaking and aim his aim to the aim of participating in the progress of the country and the development that is our dutiful duty. Whoever counterfeits money...

Erityisesti *Semaria* voi pitää dalangin äänenä. *Semarin* esittämät huolenaiheet ovat itse asiassa dalangin, joka identifioitumalla *Semarin* kanssa jakaa hyvät ja huonot asiat *wayangin* maailman ulkopuolella asuvien tavallisten ihmisten kanssa. Klovnit eivät kuulu tarinan unelma-aikaan samalla tavalla kuin isäntänsä ja voivat tuoda taistelut ja ylvästelyt käytännöllisempään ja koomisempaan tarkasteluun. (Foley 1987, 71.)

Semar on muodottoman lihava, hermafrodiitti hahmo, joka kävelee ontuen (Foley 1987, 67). Foley (1987, 73-75) esittää kiinnostavan selityksen *Semarin* ulkomuodolle. Sundalaisen, jaavalaisen ja balilaisen ajattelun mukaan ihminen

²⁰ Yksi *Semarin* pojista sundalaisessa *wayangissa* (Foley 1987, 67).

ei tule yksin maailmaan, vaan hänen seuranaan on neljä tärkeää kumppania. Nämä kumppanit - synnytyksessä vuotava veri; lapsivesi, joka virtaa ulos sikiökalvon puhjettua; istukka, joka syntyy mukanamme ja napanuora - ovat veljiämme tai sisariamme, jotka jatkavat vaikuttamistaan elämäämme suojelevina henkinä. Tämä näkymätön tukijärjestelmä pitää jokaisen ihmisen tasapainossa. Foley (1987, 74) uskoo, että *wayang kulit*in klovnit ovat juuri näitä henkiveljiä. *Semar* on istukka ja sen vuoksi elintärkeä sisarus, jonka täytyy olla lapsen eli tarinan sankarin seurana. Näin selittyisi *Semarin* epämuodostuneisuus, jumalalliset voimat ja esiintyminen jokaisessa tarinassa. *Semarin* pojat²¹ ovat tämän ajattelutavan mukaan kolme muuta sankaria suojelevaa henkiveljeä.

Foley (1987, 73-74) perustaa näkemyksensä siihen, että Jaavalla on tapana haudata istukka kookospähkinän kuoressa lähelle taloa pian lapsen syntymän jälkeen noudattaen todellisia hautajaismenoja. Uskotaan, että jos jotain paha tapahtuisi istukalle, se sama tapahtuisi lapselle. Istukka liitetään myös ajatuksen esi-isistä, koska istukka kuolee antaakseen ihmiselle elämän. Napanuora on toiseksi tärkein henkisisarus. Se säilötään lääkeyrttien kanssa pieneen pussiin, jota usein heilutellaan lapsen yläpuolella tarkoituksena karkottaa sairauksia. Varjoteatteritarinoissa on kohtauksia, joissa lapsi herätetään henkiin heilutelmalla pussia hänen päällään tai joissa sairaan kuninkaan vihollisiksi paljastuvat hänen omat jälkeisensä, joiden kanssa hänen on päästävä sovintoon.

Semarin ja hänen poikiensa lisäksi tavallisia ihmisiä edustavat *wayangesityksissä* kunigattaren palvelijattaret *Cangik* ja *Limbuk*, äiti ja tytär. Heidän dialoginsa ovat usein koomisia välinäytöksiä, joissa dalang viittaa ajankohtaisiin tapahtumiin sekä juuri senhetkiseen esitystilanteeseen ja yleisöön. (Groenendael 1985, 177.) Groenendael (1985, 164-167, 177-178) analysoi tutkimuksessaan kohtausta, jossa *Cangikin* ja *Limbukin* keskustelussa nousee esiin muun muassa esityspaikka, esityksen isännän taloudellinen asema, dalangin muut esitykset alueella,

²¹ Sundalaisessa *wayangissa* *Semarin* pojat ovat nimeltään vanhimmasta nuorimpaan *Astrajingga*, *Dawala* ja *Gareng*, jaavalaisessa *wayangissa* *Gareng*, *Petruk* ja *Bagong*. Banyumasissa Keski-Jaavalla nuorimman pojan nimi on *Bawor*. (Foley 1987, 78; Lysloff 1993, 65).

laulajattaren (*pesinden*) ulkonäkö ja taidot sekä ulkomaalaisten kiinnostus jaavalaista kulttuuria kohtaan.

Cangik: Although we've been coming to the Cawas area for several years now, this is the first time we've visited the village of Tugu, at the invitation of Pak Lurah. I still remember the old Pak Lurah, may he rest in peace. (Then, addressing her daughter.) Where are you going girl?

Limbuk: I'm going for a visit to Pak Lurah.

Cangik: So what are you contributing to the festivities?

Limbuk: I'm going as a singer. (Cangik shows great pleasure at this, as it is a sign of her daughter's interest in her native culture.)

Cangik: This is a good place to make money, especially as you're assisted by Jakarta here. You really look like a singer, too. You're just as fat and podgy.

Groenendael (1985, 165) jatkaa kohtauksen kuvailua:

Cangik subsequently gives her daughter a few pieces of advice on how to become a good singer. The means towards this are, according to her: talent, a good voice, riches and good looks. Talent. That's what you need. To be able to hold your breath for long on end, i.e. to get stamina, you have to drink a lot of mare's milk, as horses have heaps of stamina. And you're not to be too fond of raw meat. Next, the voice. It should be beautiful, so you will have to practise often. Wealth. The talented person should also be good-looking and unmarried. Her looks are her capital. So, in order to preserve her good looks, she should use a lot of make-up and go to the beauty-parlour often. The most important thing for her is to be popular, however, to which Cangik adds as a kind of 'aside': Don't take that negatively.

Cangik goes on to say that she is proud of her daughter, because, like their friends from Australia and America, she is dedicating herself wholeheartedly to the famous Javanese culture. There are some who come to study the gamelan here for a year so as to be able to give lessons when they go back to their own country. Limbuk replies that she has heard certain rumours about those foreigners. One white man, for instance, has died from the effects of hypodermic syringe. Cangik replies that this is only a rumour from someone trying to disturb the atmosphere of peace, especially now that the General Elections are at hand [1977] and warns her daughter not to let herself be influenced by such reports. Cangik concludes with the prayer, may the schoolchildren go to school and the artists always respect their art, especially here in Central Java, the repository of Javanese art, as is evident from the fact that even small children are able to sing along and clap their hands in time with the gamelan.

Groenendaelin (1985, 176, 165) mukaan esityksessä, josta edellä kuvattu kohtaus on osa, dalang viittasi alusta asti nykyhetken tapahtumiin. Hän sovitti viittauksensa taitavasti tarinan perinteiseen kehykseen esimerikiksi *Cangikin* ja *Limbukin* vuoropuheluun. Koska tarinan teema on johtajuus, hän viittasi erilaiseen vallan väärinkäyttöön kuten korrupioon, uhkailuun ja väärin raportteihin sekä tulevaan presidentin uudelleen valintaan vuonna 1978.

Groenendael (1985, 164-166, 176-179) kuvailee myös yleisön reaktioita esitykseen. Yleisö ja muusikot reagoivat nauramalla dalangin viittaukseen laulajattaren lihavuudesta, koska laulajatar todella oli lihava. Tosin joku yleisöstä kommentoi, että dalang ei ole kovin kohtelias. Samaten huomautus esityksen isän-

nän yhteyksistä Jakartaan herätti yleisössä hilpeää nurinaa. *Cangikin* neuvo 'you are not to be too fond of raw meat' herätti hilpeyttä yleisössä kaksimielisyytensä vuoksi. Tällaiset kaksimielisyydet, joilla dalang höystää esitystään, selittävät hänen suosiotaan. Samaten hilpeyttä herätti *Cangikin* viittaus laulajattaren suosioon ja ohjeet, joita hän antoi tyttärelleen laulajattaren uraa varten. Erityisesti neuvolle naimattomuudesta yleisö osoitti suosiotaan. Esityksen jälkeen ilmeni, että esityksen isäntä oli pyytänyt dalangia lisäämään esitykseen kohdan, jossa kerrotaan ulkomaalaisen huumeisiin kuolemista. Mahdollisesti isäntä halusi näpäyttää ilman ennakoilmoitusta esitykseen suurella joukolla tulleita ulkomaalaisia. Dalangin huomautus tulevista yleisistä vaaleista ei näyttänyt herättävän erityisiä reaktioita.

Groenendaelin (1985, 178) mukaan edellä kuvailtu esitys on osoitus siitä, että viittaukset paikallisiin tapahtumiin ja esitystilanteeseen eivät rajoitu koomisiin välikohtauksiin kuten yleensä oletetaan, vaan dalang löytää tilaisuuksia viittauksiin lähes jokaisessa kohtauksessa. Tämän esityksen dalangin yleisönsuosio on selitettävissä hänen taitavalla tavallaan nostaa ohimennen esille laaja kirjo ajankohtaisia aiheita juuttumatta niihin pitkäksi aikaa. Dalang sovittaa viittauksen kohtauksen tunnelmaan ja henkilöille, jotka kohtauksessa esiintyvät. Tällainen uusi *wayang*tyyli on entistä dynaamisempi ja selvästi kohtaa paremmin nykyisen yleisön tarpeet kuin perinteinen tyyli pitkin opettavaisine kuvauksineen. Uusi tyyli ei kuitenkaan miellytä kaikkia, vanhalla sääntöjenmukaisella tyyllillä on omat kannattajansa edelleen.

Groenendael (1985, 179-186) analysoi tutkimuksessaan myös esitystä, jossa *Limbukin* ja *Cangikin* vuoropuhelu on selvästi erillinen kohtaus, joka poikkeaa näytelmän muusta kulusta. Esitys oli tilattu varakkaan isännän tyttären häihin. Näytelmäksi oli valittu *Biman* pyhitys, jossa *Bima* on saanut haltuunsa jumalallista tietoa, joka tekee hänet rohkeaksi. Mahdollisesti tilaajan ajatuksena on ollut, että *Biman* saama siunaus koituisi myös hääparin onneksi. Koska tilaaja toivoi, että esitykseen sisältyisi perheneuvontaa, dalang liitti esitykseen *Cangi-*

kin (= C) ja *Limbukin* (= L) vuoropuhelun²², jossa käsitellään avioliittoa ja perhesuunnittelua. Kohtauksen alussa äiti ja tytär vaihtavat muodolliset kohteliaisuudet²³ ennen, kuin tytär esittää asiansa.

- C Well, well, well, my daughter, my dear, my daughter, pretty girl. Someone with a daughter you might describe as a speck of gold, that is to say, an extraordinary child. No matter how ugly it may be, a mother invariably loves her child. It is a mother's duty to praise her child, my dear, my sweet. You're a pretty girl, pretty as the moon, twinkling like a firefly, as flat in front as behind, walking with your head thrust forward like a deer. You're always causing you mother trouble. There I was, taking a leisurely stroll, when, what do you know, someone tugged at my sash. As though there was something important up. Well, what do you want of your mother, my dear child?
- L Before I start talking at length, I would first like to offer you my respectful compliments, mother.
- C Oh, my daughter, darling, my child. My heart swells with pride, my darling. You might call this a mother's heaven. A mother has the feeling of not disappointing her children, a mother has the feeling of not losing by paying for her children's education. In the end the child will know how to conduct itself, know to whom it owes respect. Yes, my darling, yes, pretty girl, I accept your respects. Many thanks, my sweet, my dear.
- L Yes! You've put on a different face from usual for three days now. Well, come to think of it, you seem to me to be hiding certain thoughts, mother?
- C Oh heavens! The fact is that I'm worrying about you, my love, my dear! You're a big girl now and all your friends are married. Some of them are even already carrying a child on their hips. Sometimes, when I see girls of your age walking with their husbands, I feel heavy-hearted, my darling. Just suppose I won't live to see my own grandchild, isn't that a thought to weigh me down for the rest of my life, my sweet, my dear?
Today you're prepared to marry, aren't you, sweetheart? I would like to carry a grandchild of my own, I would like to see your child.
- L Hey, mother, it's never too late to get married. I want to get married as soon as I feel I've learnt enough, for a person who lives without knowledge doesn't make much money. Well, if you know a lot, in any case you'll earn a lot. What I don't like is to be called an old spinster. But anyway! I won't take too much notice; I've never been fond of persons passing criticism, in any case. Someone getting married should know the rules of marriage. It's asking for trouble to get married in haste, before you know what a married person should know. The marriage will break up in that case, because you are unable to make your partner comfortable. You will be able to feel comfortable and have a good life if you possess the special knowledge married people should have. When I come to think of it, marriages in the old days were quite a different thing from those today, mother dear.
- C Eh, eh, well, well! What's the difference, then?
- L Come, let me tell you. Are you listening mother?
- C Eh, eh! But your story should not wander from the subject, you know, my love? We're talking about marriage here, you know.
- L Eh, eh!
- C Come on, hurry up! I'm listening:

²² Alkukielinen vuoropuhelu (ks. Groenendaal 1985, 218-220).

²³ Keeler (1987) tarkastelee tutkimuksessaan *Javanese shadow plays, Javanese selves* sitä, kuinka jaavalaisen yhteiskunnan ja perheen jäsenten keskinäiset valtasuhteet ja lasten kasvatuskunnioittamaan vanhempia ilmenee varjoteatterissa.

- L It's wonderful for a married person to have children, and a bane to have no children. But in spite of people's desire for offspring, the number of children should be in keeping with the size of their income. In case of a low income, for example, people should try to have few children. If you have a large income and a small family, you will even cut a very good figure. I imagine people like that would have a large, impressive house with lots of things in it and attractive clothes. But having a low income and a large family is comparable to a buffalo with top-heavy horns. If parents are unable to bring their children up properly, if they can't pay for the education of their children, their children will run wild and go wandering about all over the place. They may even become real tramps. Obviously someone who isn't looked after, whose education isn't paid for, will often covet things that aren't rightfully his, and then he will unavoidably lapse into vice, and the parents will inevitably have their good name sullied. But if you think about it, it isn't the child's fault, but the parents'. What's the use of having children if the parents can't bring them up and if they don't have any money for their children?
- C Oh, is that how it is?
- L That is why the happy medium is for people to have no more than three children. And even if you have three children, their respective births should be planned and regulated.

Äidin ja tyttären vuoropuhelu jatkuu vielä siten, että tytär kertoo lasten sopivasta ikäerosta, jotta äiti ehtisi toipua synnytyksestä, ja lasten määrän rajoittamisesta, jotta maa tarjoaisi riittävästi ravintoa kaikille. Kun äiti ihmettelee, miten hän vanha nainen voi rajoittaa lasten lukumäärää, tytär pyytää äitiä jättämään asian nuorten hoidettavaksi ja pyytää lasten määrän rajoittamiselle äidin siunausta. Dalang on kääntänyt perinteisen viisaan äidin ja tietämättömän tyttären suhteen päinvastaiseksi. Tytär nuoremman sukupolven edustajana esittää moderneja ajatuksia perhesuunnittelusta. (Groenendael 1985, 182-185.)

Groenendaelin (1985, 185) mukaan yleisö otti dalangin esityksen kokonaisuudessaan ihastuneena vastaan ja dalang pystyi pitämään yleisön huomion esityksessä pitkään. Mutta *Limbukin* selitykset eivät herättäneet yleisössä vastakaikua. Vaikka dalang oli valinnut aiheeseen sopivat henkilöt kertomaan perhesuunnittelusta, yleisö keskittyi syömään ja juttelemaan. Syy yleisön välinpitämättömyyteen ei välttämättä ole dalangin erilaisessa tyyliässä, vaan siinä, että dalang haluaa täyttää isännän toivomuksen perusteellisesti ja jatkaa tavallista pitempään perhesuunnittelun selittämistä. Hän ei kuitenkaan mene yksityiskohtiin syntyvyydensäännöstelyssä, vaan vaihtaa aihetta. Naimaikäisen tyttären unen selittämisessä äiti *Cangik* on puolestaan asiantuntija.

- L I want to ask you something, mother.
- C What?
- L It is said that a young girl wanting a husband may sometimes receive a sign from the gods.

- C Hey, eh! It sometimes used to be like that in my time in the old days. Such a sign would be received as a result of rigorous asceticism, my sweet. Someone who does not practise asceticism will seldom receive such a sign. She will dream while asleep, but only because she sleeps too long. But at least someone practising rigorous asceticism and then dozing off will have an inspiration, which is revealed to that person in their dream. That's how it happens.
- L Hey, eh! Mother, suppose I don't have the opportunity to practise rigorous asceticism, then what about the sign for getting a husband?
- C Well, there are different ways of receiving it. The sign received by some is that they are attacked by a snake trying to crawl up their body. Then as soon as day breaks in the morning someone will come to ask if the girl is still available. Others are not only attacked, but are actually bitten. Well, if a woman dreams that she is bitten by a snake she will obtain a husband. She will not receive her first proposal in all kinds of roundabout ways, but the interview will without any doubt be productive. Then all that remains to be done is to fix a suitable day for the ceremonial celebration of the marriage. Well, and if she dreams of going for an outing to a pretty spot, that will sometimes be a sign that her husband will not be far off, but, mind you, only not far off!
- L Yes! While asleep the day before yesterday I dreamt and it seemed as though I was entering a garden to pick flowers.
- C Oh, my sweet, I don't think he's far off, that husband-to-be of yours, my dear daughter. That is certainly a sign for someone about to get married. Especially if the flower you picked was a white flower? Oh, hey, hey, I don't think it will be another five days before someone will propose marriage to you.
- L I seem to recall that it was a white regulo flower.
- C Oh, fine, fine, excellent! Your husband's not far off. And did you dream that there was a bumble-bee in this flower, or not, my child?
- L Well, what if there was?
- C If there was..., that would be even better still!
- L As far as I can remember there was a bumble-bee, and I even squashed it to death between my thumb and forefinger.
- C Did this bumble-bee sting you before you squashed it to death, or not, my sweet? (Great hilarity among the audience.) For the sting of such a bumble-bee is of great importance. (Greater amusement still.)
- L I can't quite remember.
- C Can't you remember? Well, it doesn't matter.
- L Yes.
- C Well, now let's change the subject, will we, my sweet? Let's talk about something else now...

Heti kun *Cangik* alkoi puhua, yleisön huomio kiinnittyi jälleen valkokankaan tapahtumiin ja *Cangikin* unenselitykset herättivät äänekkäitä kommentteja. (Groenendael 1985, 185-186.)

Groenendaelin (1985, 186-188) mukaan se, että yleisö ei jaksanut kiinnostua dalangin *Limbukin* puheenvuoroihin sisällyttämästä sanomasta, johtui mahdollisesti siitä, että hänen esitystapansa ei pitänyt yhtä dalangin roolin kanssa. Dalang puhui kuin asian tunteva neuvoja. Kun toinen dalang, joka on ollut 1970-luvulla opettajana useissa perhesuunnittelua käsitelleissä dalangien työpaikoissa, näki esityksestä kirjoitetun tekstikatkelman, hän toi esiin vaaran, että

esitykset saattavat muuttua propagandaksi, jos dalang ei hallitse riittävästi dalangiuden tiedettä. Hänen mukaansa dalangin taiteen teknisiin puoliin on kiinnitetty jatkuvasti huomiota koulutuksessa hallituksen ohjeiden rinnalla, ettei dalangeista tulisi pelkkiä hallituksen työkaluja. Sitäpaitsi esimerkiksi puhdistautumisrituaaleissa esitettyihin tarinoihin on vaikea sisällyttää sellaisia aiheita kuin syntyvyydensäännöstely, koska niissä ei ole sopivia kohtauksia esimerkiksi *Cangikin* ja *Limbukin* vuoropuheluja. Lisäksi dalang on taloudellisesti riippuvainen esitysten tilaajista ja hänen täytyy ottaa huomioon heidän toiveensa esimerkiksi esittää heidän toivomiaan suosittuja musiikkikappaleita koomisten välinäytösten sijaan.

Klovnihahmot ovat saaneet entistä suuremman ja tärkeämmän roolin *Rebo Legi*-esityksissä, joissa hienostuneet esteettiset muodot on syrjäytetty ja kultivoitunut rakenne antaa tietä yleisön miellyttämiseksi merkitysten muodostamisessa. Ylhäisistä hahmoista, jotka aikaisemmin olivat auktoriteettiasemassa ja käyttivät valtaa, on nyt tehty naurettavia. Jaavalaisien hovien etiketti ja hierarkia toimivat enemminkin huumorin ja pilkan lähteenä kuin korrektilä käyttäytymisen mallina. Kyläwayangissa, jossa dalang noudattaa yleisön makua, karkealla huumorilla on aina ollut sijansa. (Sears 1996, 242.) Humoristiset ja erityisesti eroottisesti värityneet huomautukset ovat usein dalangin kylissä saaman suosion selityksenä. Vastoin yleistä käsitystä eroottiset viittaukset eivät ole osoitus dalangin esitysten rappeutumisesta, vaan ne ovat muodostaneet ja muodostavat edelleen olennaisen osan esitystä. (Groenendaal 1985, 177.) Hovitradiotissa wayangin oletettiin olevan hienostunutta ja tyylikästä eikä maallista ja karkeaa. *Rebo Legi*-esityksissä hovi- ja kyläperinne törmäävät. Niissä dalangit, jotka hallitsevat perinteen ja hoveissa luodut säännöt esityksille, rikkovat sääntöjä. Jotkut dalangit uskovat uhmaavansa kerran niin voimakasta Solon hovia käsitellessään wayanghahmoja uusilla ja epäkunnioittavilla tavoilla. Yleisö pitää esitysten ajankohtaisuudesta, vauhdikkuudesta, huumorista ja mielikuvituksellisista nukkien liikkeistä. *Rebo Legi*-esitykset heijastavat jaavalaisen yhteiskunnan muuttuvia makuja eurooppalaisten ja amerikkalaisten tyylien ja käsitysten tullessa näkyvämmiksi jaavalaisessa elämässä. (Sears 1996, 242.)

5 TULKITSEVAN JA TEKSTUAALISEN YHTEISÖN RAKENTUMINEN

5.1 Tulkitseva yhteisö

Fish (1980, 147-173) määrittelee tulkitsevaksi yhteisöksi (*interpretive community*) yhteisön, jonka jäsenillä on yhteiset tulkintatavat tekstien ominaisuuksia muodostaessaan ja tekstien intentioita määrittäessään. Hänen lähtökohtanaan on ajatus, että tekstin muodon piirteet eivät ole olemassa itsenäisesti, erillään lukijan kokemuksesta. Tulkintatavat ovat tämän ajattelutavan mukaan olemassa ennen tekstin lukemista ja sen vuoksi ne määräävät luetun muodon eikä tekstin muoto, kuten yleensä oletetaan. Tulkintatavat ovat opittuja ja muuttuvia, joten ihminen saattaa siirtyä tulkitsevasta yhteisöstä toiseen ja voi kuulua useampaan tulkitsevaan yhteisöön samanaikaisesti. Sen sijaan kyky tulkita ei ole hankittu ominaisuus, vaan se kuuluu ihmisen perusolemukseen. Kun tulkintatapa muuttuu, teksti muuttuu, mutta ei sen vuoksi, että se luetaan eri tavalla, vaan siksi että se kirjoitetaan eri tavalla. Tässä Fish hämärtää ilmeisen tarkoituksellisesti lukemisen ja kirjoittamisen välistä eroa ja korostaa tulkitsemistapahtumaa. Hän näyttää pitävän lukemista ja kirjoittamista samankaltaisina kognitiivisina prosesseina.

Fishin (1980, 172-173) mallissa merkityksiä ei saada, vaan ne tehdään. Merkityksiä eivät tee kirjoitetut muodot vaan tulkintatavat, jotka synnyttävät muodot. Tästä seuraa, että ilmaisijat eli puhujat tai kirjoittajat antavat kuulijoille tai lukijoille mahdollisuuden tehdä merkityksiä ja tekstejä kutsumalla heidät ottamaan käyttöön tulkintatapojen kokoelman. Ilmaisijat voivat antaa vain ohjeita tulkitsijoille, joille tulkintatavat ovat ensisijaisia. Merkkien ydinolemus on tulkitsevan yhteisön funktio, sillä vain yhteisön jäsenet tunnistavat eli tekevät merkit.

Fish (1989, 141-142) esitti alunperin käsitteen tulkitseva yhteisö vastaukseksi kahteen kysymykseen: Miksi monet tulkitsijat ovat eri mieltä tekstin merkityksistä, jos teksti sisältää oman merkityksensä ja määrää oman tulkintansa? Miksi on olemassa paljon sellaista, mistä lukijat ovat yhtä mieltä, jos yksilöllinen

lukija luo merkitykset oman kokemuksensa ja tulkintatoiveidensa pohjalta? Hänen mielestään idea tulkitsevasta yhteisöstä selittää sekä yksimielisyyden että erimielisyyden. Tulkitseva yhteisö ei ole ryhmä yksilöitä, joilla on yhteinen näkökulma, vaan se on näkökulma tai kokemusten jäsennystapa, joka jakaa yksilöt siinä mielessä, että tulkitsevan yhteisön oletetut erikoislaatuudet, ymmärtämisen tavat sekä merkityksellisen ja merkityksettömän ehdot ovat yhteisön jäsenten tietoisuuden sisältö. Tämän vuoksi yhteisön jäsenet eivät enää ole yksilöitä, vaan sikäli kuin he ovat sidoksissa yhteisön pyrkimyksiin, yhteisön ominaisuus. Tällaisen yhteisön rakentamat tulkitsijat rakentaisivat puolestaan enemmän tai vähemmän yhteisymmärryksessä saman tekstin, vaikka samuus ei johtuisi tekstin omasta identiteetistä, vaan tulkitsevan toiminnan yhteisöllisestä luonteesta.

Jaavalaisen varjoteatterin dalangia ja hänen esitystään seuraavaa yleisöä voi pitää tulkitsevana yhteisönä. Laajemmin tulkitsevan yhteisön voi ajatella muodostuvan ihmisistä sillä alueella, jonka kylissä tietty dalang ryhmineen kiertää esiintymässä. Groenendael (1985, 76-77) pitää dalangin taiteen tärkeimpänä puolena sitä, että hän on yleensä jäsen siinä yhteisössä, jolle hän esiintyy. Oppilaana ollessaan dalang saa vaikutteita vanhemmilta dalangeilta, mutta hän kehittää oman yksilöllisen tyylinsä, jonka muotoutumiseen vaikuttavat hänen oman persoonansa lisäksi oman yhteisön mieltymykset ja erityislaatuus.

Joidenkin dalangien käyttämän *pakem*-käsitteen voi ajatella viittaavan tulkitsevaan yhteisöön. *Pakem* tarkoittaa tietyllä alueella tai tietyssä kylässä kerrottuja tarinoita tai tietyn dalangperheen kertomia tarinoita, joten se on pysyvä suullinen teksti, jota monet dalangit esittävät. Teksti on pysyvä, mutta se on kirjoitettu ennemminkin mieleen kuin paperille. Paikallinen tyyli heijastuu kaikkiin esityksiin, vaikka yksittäisen dalangin luovuus tuo *pakemiin* aina oman lisänsä. Yleensä tietyn kylän dalangit eivät uskalla käyttää toisen kylän *pakemeja*, koska heillä on oma tapansa esittää tarinat. *Pakem* on jotain, jonka kyläalue omistaa, jotain, joka antaa kylän taiteellisille perinteille arvoa ja painoa. (Sears 1996, 192-193.)

Narayanin (1989, 95) mukaan tulkitsevan yhteisön muodostumisessa ei ole olennaista sen jäsenten sosiaalinen tausta. Tutkiessaan kansantarinoita osana hindulaista uskonnollista opetusta hän haastatteli yhden tarinoita kertovan opettajan ympärille kerääntyneitä kuulijoita. Analysoidessaan haastatteluja hän havaitsi, että ihmiset, joilla oli sama sosiaalinen tausta, saattoivat esittää toisistaan poikkeavia tulkintoja opettajan kertomuksista. Hän huomasi kuitenkin koko joukon yhtenevyyksiä näkemyksissä, joita eritaustaiset ihmiset esittivät. Huolimatta laajasta taustojen kirjosta, ranskalaisesta sairaanhoitajasta maharashtralaiseen maanviljelijään, he muodostivat tulkitsevan yhteisön, siltä pohjalta, että he kaikki pitivät tarinoiden kertojaa opettajanaan. Samaan tapaan dalang kokoaa ympärilleen joukon ihmisiä, joiden sosiaalinen tausta saattaa olla hyvin erilainen, mutta joiden tavoissa tulkita dalangin esitystä on jotain yhtenevyyttä.

5.2 Tekstuaalinen yhteisö

Stock (1990,23; 1983, 90-91) määrittelee tekstuaalisen yhteisön (*textual community*) pieniyhteisöksi, joka on järjestynyt jonkin yhteisesti ymmärretyn kirjoituksen ympärille. Hän päätyi määrittelyyn hakiessaan sopivaa lähestymistapaa keskiaikaisen Euroopan pienten ja eristäytyneiden laukojen uskomusten ja toiminnan tutkimiseen ja tulkintaan. Tässä lähestymistavassa tutkitaan yksilöiden välisiä suhteita ryhmissä, jotka käyttävät tekstejä kirjallisiin tai sosiaalisiin tarkoituksiin, tutkimuksessa kiinnitetään samalla huomiota myös heidän toimintansa historiallisiin yhteyksiin ja seurauksiin.

Stockin (1990, 150-153) mukaan tekstuaalisena yhteisönä voidaan pitää ryhmää, joka syntyy kirjoitetun sanan vaikutuksen ja tietynlaisen sosiaalisen rakennelman muodostumisen välimaastossa. Se on tulkitseva yhteisö, mutta myös sosiaalinen entiteetti. Tekstuaalinen yhteisö kehittyy sinne, missä on tekstejä, joita luetaan ääneen tai hiljaa, ja missä on kuulijoita, jotka mahdollisesti hyötyvät teksteistä. Luonnollinen oppimisprosessi saa sijaa ryhmässä ja jos sanan voima on riittävän voimakas, se voi syrjäyttää jäseniä erottavat taloudelliset ja sosiaaliset taustat sulattaen heidät ainakin joksikin aikaa yhteen. Ryhmään

kuuluminen on kokemus, joka vaikuttaa yksilöiden suhteisiin muihin ryhmän jäseniin ja ulkopuolisiin. Jäsenten kesken vallitsee solidaarisuus ja ulkopuolista erottaudutaan. Ryhmä saattaa hajaantua, mutta se voi myös institutionalisoida suhteensa. Tekstuaaliset yhteisöt näkevät yleensä itsensä pienenä yksikkönä kokonaisuuden sisällä.

Jaavalaisessa varjoteatterissa tarinat synnyttävät tekstuaalisia yhteisöjä, jotka muodostuvat isännistä ja esiintyjistä sekä tutkijoista, jotka tutkivat ja aikaisemmin myös hallitsivat heitä. Jaavalaiset dalangit ovat teräviä yhteiskunnan ja sen sairauksien havainnoijia. He käyttävät *wayang*tarinoita selvittääkseen vallan toimintatapoja jaavalaisessa yhteiskunnassa. Kun kolonialistiset tutkijat määrittelivät kolonialisoitujen tekstuaalisia yhteisöjä, he ottivat osaa näiden yhteisöjen rakentamiseen. (Sears 1996, 22.) Tässä Sears jättää dalangien yleisön tekstuaalisen yhteisön ulkopuolelle. Mielestäni kuitenkin he ovat olennainen osa tekstuaalisen yhteisön muotoutumista ja vaikuttavat sen rakentumiseen. Groenendael (1985, 76) korostaa sitä, kuinka dalang on osa yhteisöään, jolle hän esiintyy, ja kuinka yhteisön mieltymykset ja ominaisuudet muokkaavat hänen esitystapaansa. Stockin (1983, 90) mukaan tekstin kirjoitettu versio ei olekaan olennainen tekstuaalisen yhteisön kannalta, vaikka se voi joskus olla läsnä, vaan yksilö, joka hallitsee tekstin ja hyödyntää sitä ryhmän ajattelun ja toiminnan uudistamisessa. Dalangia voi pitää tällaisena yksilönä.

5.3 Intialaisen estetiikan vaikutus

Jaavalaisten ja intialaisten runoilijoiden ja oppineiden sekä jaavalaisten dalangien voi ajatella muodostaneen tekstuaalisen ja tulkitsevan yhteisön, jossa teorias-
sa ja käytännössä tulkittiin intialaisten tekstien estetiikkakäsityksiä. Jaavalaisen varjoteatterin estetiikassa voi osoittaa olevan tärkeitä yhtymäkohtia sanskritin draamateoriaan, vaikka varjoteatteri muotona olisikin jaavalaista alkuperää. Jaavalaiset runoilijat ja nukkemestarit eivät kuitenkaan ainoastaan jäljitelleet intialaisia, vaan yhtä oppineina kuin intialaiset kollegansa pystyivät antamaan osansa esoteeriseen kulttuuriperintöön. Kaakkois-Aasian varhaiset valtiot olivat kasvaneet ja vahvistuneet omin voimin sekä kehittyneet yhteiskunnalli-

sesti ja taloudellisesti ennen, kuin ne kokosivat intialaisia uskonnonharjoittajia, taiteilijoita ja tutkijoita auttamaan vallan legitimoinnissa ja vahvistamisessa. Intialainen estetiikka vahvisti jaavalaisia runousopin ja draaman perinteitä samalla tavalla, kuin kruununoikeudet ja intialaiset ajatukset kuninkuudesta auttoivat vahvistamaan jaavalaisten hallitsijoiden hoveja ja valtaa. (Sears 1994, 90-110; Kulke 1995, 53-54; Klokke 1995a, 77-78.)

Searsin (1994, 109) kokoamat tiedot osoittavat, että tietyillä jaavalaisilla, balilaisilla ja intialaisilla oppineilla oli samankaltaisia esteettisiä näkemyksiä ja että he kaikki osaltaan kehittivät ja tulkitsivat joukkoa oletuksia, jotka oli esitetty intialaisissa esteettisissä kirjoituksissa ja jotka elivät jaavalaisessa ja balilaisessa runoudessa ja näyttämöesityksissä. Sears (1994, 96) pitää Bharata-Munia, jonka nimiin luetaan sanskritin draamateoria, *Natyasastra*²⁴, varjoteatterin Aristoteleena. Hän erittelee varjoteatterin piirteitä, jotka osoittavat yhteyden *Natyasastaraan*. Näitä piirteitä voi pitää osoituksena siitä, että intialaiset ja jaavalaiset oppineet muodostivat tekstuaalisen ja tulkitsevan yhteisön, jonka suulliset ja kirjalliset tekstit vaikuttivat muun muassa jaavalaisiin varjoteatteriesityksiin.

Natyasastran (1967, 354) ohjeiden mukaan draaman tarinan tulee olla yleisesti tunnettu. Tunnettu tarina tarkoittaa sanskriteepoksista peräisin olevaa tarinaa tai eepisten sankareiden käyttöä siten, että draaman luoja ei hukkaa energiansa henkilöhahmojen tai juonen kehittelyyn, vaan voi suunnata huomionsa draaman tärkeään osaan eli vallitsevan tunnelman luomiseen. *Natyasastran* (1967, 378) mukaan näytelmissä on kahdenlaisia juonia: pää- ja sivujuonia. *Wayang*draamoissa pääjuoni käsittelee yleensä yhtä *Pandava*-sankareista, jotka ovat tuttuja Mahabharata-tarinoista, tai *Kresnaa*, joka on *Pandavien* ystävä ja neuvonantaja. Sivujuonissa esiintyvät klovnihahmot, hirviöt ja jumaluudet omine tavoitteineen. Näiden kahden erilaisen juonen sekoittumisesta johtavat monet sanskrit- ja jaavalaiset näytelmät merkityksensä. (Sears 1994, 97, 100.)

²⁴ Sears (1994) viittaa tutkimuksessaan Manomohan Ghoshin sanskritista englanniksi kääntämään *Natyasastraan*. Teoksen I osa on ollut käytettävissäni tätä tutkielmaa tehdessäni.

Draaman sankareiden tulee olla luonteeltaan jaloja sekä älykkäitä ja hillittyjä. Searsin (1994, 97-98) mukaan *Natyasastrassa* (1961, 203) puhutaan neljänlaisista sankareista. Hillittyä ja ylevää sankaria edustavat jaavalaisessa varjoteatterissa *Arjuna*, *Pandava* veljeksistä kolmas, ja hänen poikansa. He ovat asiantuntijoita rakkaudessa, sodassa ja taikakeinojen käytössä. *Bima*, veljeksistä toinen, ja *Duryodhana* (ks. kuva s. 81), joka on veljesten serkku ja perivihollinen, ovat molemmat hillittyjä ja kiivaita sankareita. He ovat taipuvaisia ylpeyteen ja väkivaltaisuuteen. Hillitty ja tyyni sankari on *Yudistira*, vanhin veljeksistä. Jaavalla hänen uskotaan olevan niin puhdas ja viileä, että hänen verensä on valkoista. Jaavalaisesta varjoteatterista on vaikea löytää hillittyä ja huoletonta sankaria, joka on sanskritdraamoissa tahdikas ja kaunis taiteiden tuntija ja suosii naisten seuraa enemmän kuin sotaa. Tällaisia piirteitä on tosin *Arjunassa*, joka on hienostunut ja kaunis sekä esiintyy yhdessä tarinassa eunukki tanssinopettajana. Hän on kuitenkin vakavasti otettava ja yhtä voitokas taistelukentillä kuin makuuhuoneissa. Huoletonta puolta sankarista jaavalaisessa varjoteatterissa edustaa *Kresna*. Hän on tunnettu kujeistaan ja sukkeluudestaan jaavalaisissa tarinoissa, mutta hän ei ole hienostunut eikä kaunis eikä harrasta taiteita.

Pandavien seurassa esiintyvät klovnihahmot, *punakavat*, ovat tarjonneet tutkijoille pääasiallisen syyn perustella jaavalaisen varjoteatterin intialaista alkuperää, koska klovnien rooli on samankaltainen kuin narrin, *vidusaka*, sanskritnäytelmissä. *Vidusaka* on yleensä rampa tai ruma brahmiini, mutta jaavalaiset klovnit ovat selvästi tavallisia ihmisiä. Jaavalaisessa varjoteatterissa *Semar*, klovnihahmojen isä, on kuitenkin jumalallista alkuperää, vaikka onkin joutunut palvelijaksi maanpäälle. Myös jaavalaiset klovnit ovat rampoja tai rumia ja kuten *vidusaka* enimmäkseen kiinnostuneita ruuasta ja mukavasta elämästä. *Vidusaka* puhuu *prakritia*, kansankieltä, jota sanskrit draamoissa puhuvat naiset ja alhaiset hahmot. Jaavalaiset klovnit puhuvat keskenään kansankieltä, mutta isännilleen hienostunutta kieltä, jota Jaavalla on tapana puhua puhujaa korkeammassa sosiaalisessa asemassa oleville. (Sears 1994, 99-100; Baumer & Brandon 1981, 112.)

Draaman henkilöiden kielenkäyttöä kuvataan tarkasti *Natyasastrassa* (1967, 324-332). Ohjeita annetaan siitä, millaista kieltä kukin sankari käyttää sekä siitä, millaisissa tilanteissa he puhuvat sanskritia ja millaisissa kansankieltä. Jaavalaisessa varjoteatterissa, jossa käytetään seitsemää eri jaavan kielen tasoa, on samankaltaisia sääntöjä. Kohteliain kielen taso sisältää sanskritin sanoja ja runollisia ilmauksia. Karkein kieli, jota puhuvat yleensä klovnit ja hirviöt, sisältää nykypäivänä käytettyjä barbaarista alkuperää olevia sanoja - englantia, hollantia ja ranskaa. Kielen lisäksi *Natyasastra* (1967, 331-352) erittelee puhutteleluta- ja äänenkäytön tapoja, jotka ilmenevät myös jaavalaisissa näytelmissä. Määrätty tapa, jolla henkilöahmo puhuttelee muita henkilöitä, riippuu hänen sosiaalisesta asemastaan, luonteestaan tai suhteestaan toiseen. *Natyasastrassa* (1967, 346) luetellaan kuusi erilaista äänenkäyttötapa- ja määritellään tilanteita, joissa niitä käytetään. Esimerkiksi kiihtynyttä ääntä käytetään ylpeyden ja vihan ilmaisuun, syvää ja matalaa ääntä käyttäen ilmaistaan salaperäisyyttä, pelkoa tai toivottomuutta. Jaavalaisessa varjoteatteriesityksessä dalang tuottaa henkilöahmoille erilaisia ääniä, jotka vastaavat *Natyasastran* erittelemiä äänenkäytön tapoja. (Sears 1994, 101.)

Henkilöahmojen puhetapaan on yhteydessä heidän tapansa liikkua. *Natyasast-
ra* (1967, 216-241) käsittelee myös eri henkilöahmoille sopivia liikkumistapoja. Vastaavien ohjeiden mukaisesti liikkuvat myös jaavalaisen varjoteatterin henkilöahmot. Hienostuneet sankarit ja naiset liikkuvat hitaasti, kun taas aggressiivisten sankareiden ja hirviöiden liikkeet ovat voimakkaita ja nopeita. Esimerkiksi hienostunut sankari *Arjuna* liikkuu hitaasti ja pehmeästi, kun taas hänen vanhempi veljensä *Bima*, joka on kiivas mutta nöyrä sankari, hyppii pitkin valkokangasta vahvoin liikkein. Hirviö, joka taistelee lähes jokaisen näytelmän puolivälissä hienostuneen sankarin kanssa, huitoo hallitsemattomin liikkein pitkin valkokangasta. (Sears 1994, 101.)

Natyasastrassa (1967, 169-170) eritellään lisäksi henkilöahmojen kasvonväriä, joka on erilainen eri tunnetiloissa. Nämä erittelyt auttavat selittämään jaavalaisen varjoteatterin *wandoja*, samaa henkilöahmoa esittäviä erivärisiä nukkeja. *Wandat* ilmentävät henkilöiden erilaisten tunnetilojen lisäksi henkilöahmon

ikä. (Ks. kuva s. 82 ja 83.) Varsinkin tärkeimmät varjoteatterihahmot vaativat useita eri *wandoja*, koska ne esiintyvät monissa erilaisissa tunnetiloissa ja elämänsä eri vaiheissa. Esimerkiksi nukken kullanväriset kasvot tai kasvot ja vartalo ilmentävät arvokkuutta ja tyyneyttä, kun taas musta voi merkitä vihaa ja voimaa. Siten esimerkiksi *Bimaa* hurjassa taistelussa näytelmän keskivaiheilla saattaa esittää täysin musta nukke ja kokonaan kullanvärinen nukke näytelmän loppupuolen tyyneessä kohtauksessa. Punainen ilmentää hurjuutta ja raivoa. Esimerkiksi *Saljan* alasluotu katse ja kapea olemus ovat hienostuneen ja tyyneen hahmon merkkejä, mutta kasvojen punainen väri selittää hänen joissain kohtauksissa esiintyvät vihanpurkauksensa ja ylimielisyytensä. Nuoruutta ja viattomuutta osoittaa valkoinen väri. (Sears 1994, 102; Brandon 1970, 48-50.)

Rasa, tunnelma tai tunne²⁵, on sanskritin esteettisen teorian ydin. Koska sanskritiksi kirjoittaneet draamatikot olivat ennen kaikkea kiinnostuneita tietyn *rasan* kehittämisestä eivätkä juonen ja henkilöahmojen kehittelystä, sanskritdraamat tuottivat ennemminkin tyylliteltyjä ja sovinnaisia kuin yksilöllisiä sankareita, sillä edelliset ovat sopivampia tietyn tunteen ilmaisemiseen. (Sears 1994, 102-103.) *Natyasastrassa* (1967, 102) eritellään kahdeksan *rasaa*: eroottinen, koominen, myötätuntoinen, raivokas, sankarillinen, pelottava, inhottava ja ihmeellinen. Myöhemmin on erotettu myös yhdeksäs *rasa*: rauhallinen tai hiljainen. Kutakin *rasaa* vastaa laaja, kestävä perustunne: rakkaus, ilo, suru, viha, rohkeus, pelko, inho, hämmästys tai seesteisyys, tyyneys. Laajoja tunteita pidetään vaistomaisina elämystapoina, jotka ovat valmiina ja syvään juurtuneina ihmisluonnossa, joten kuka tahansa voi kokea näitä perustunteita eri asteisina näytelmän esitystä seuratessaan. Tunnetta ei ole ilman *rasaa* eikä *rasaa* ilman tunnetta. Ensisijaisia taide-esityksessä ovat tunteet, joista *rasa* vasta syntyy, mutta ilman *rasaa* esityksellä ei ole mieltä tai merkitystä. (Virtanen 1988, 16-19.) *Natyasastran* (1967, 105) mukaan mitään merkitystä ei kumpua puheesta ilman jonkinlaista

²⁵ Virtanen (1988, 16-19) määrittelee *rasan* koko teoksen kattavaksi ja sille ominaiseksi yhtenäiseksi perustunnelmaksi, joka toteutuu teoksen esityshetkellä, siihen mennessä kun esitys päättyy. Kokonaistunnelma rakentuu ohimenevien sekä laajojen ja kestävien tunteiden ja niihin myötävaikuttavien tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Hänen mukaansa intialaista runousoppia käsittelevissä teoksissa termi *rasa* jätetään yleensä kääntämättä semanttisen tarkkuuden säilyttämiseksi. Yleismerkityksessä *rasa* voidaan kääntää termillä esteettinen kokemus.

tunnetta. Samalla, kun sanskritin esteettiseen teoriaan lisättiin yhdeksäs rasa, rauhallisuus, teoriaan liitettiin uusi elementti samaistamalla esteettinen ja mystinen kokemus. Esteettisen kokemuksen katsottiin poikkeavan mystisestä kokemuksesta vain hetkellisyytensä vuoksi. Ihmisen täytyy tämän käsityksen mukaan olla tyyni saavuttaakseen yhteyden puhtauteensa ja kyetäkseen kokemaan *rasan*, joka tuottaa runon sisällön. (Sears 1994, 104.)

Todisteita historiallisista yhteyksistä intialaisen esteettisen teorian ja vanhan jaavalaisen runouden välillä on runsaasti. Vanhalla jaavan kielellä kirjoitetuissa *kakawineissa*²⁶ käytetyt runomitat ovat peräisin Intiasta. Lisäksi suurimalla osalla *kakawineista* on intialainen esikuva, mutta muitakin kuin intialaisperäisiä aiheita niissä käsitellään kuten paikallisten hallitsijoiden voittoisuutta ja hyvyttä. Vanhimman säilyneen *kakawinin*, *Ramayana kakawinin* (n. 850 - n. 930), tekijät ovat mitä ilmeisimmin tunteneet intialaisen runousopin teorian kirjallisesta koristelusta (alamkara). Itäjaavalaisella *Kadiri*-kaudella (1049-1222) runouden tyyli oli yksinkertaisempaa ja siinä painottui esteettisen ja mystisen kokemuksen sekoitus, joka ilmenee myöhemmässä intialaisessa runousopissa, joka sovelsi *Natyastraan* rasaoppia runouteen. Todennäköisesti intialainen estetiikka juurtui tiukasti *kakawin*- ja *wayang*perinteeseen *Kadiri*-kaudella. Dalangit ovat ilmeisesti käyttäneet esityksissään *kakawintekstejä*. Se, että intialainen teoria esteettisestä kokemuksesta ilmenee jaavalaisissa ja balilaisissa kirjallisissa ja näyttämöteoksissa, osoittaa näiden runoilijoiden ja esittäjien osallistuneen hyvin esoteerisen ja älyllisen kauneuden filosofian kehittämiseen. Vielä 1400-luvulla sanskritin estetiikan vaikutus oli Jaavalla vahva. Balilla on säilynyt näihin päiviin asti jaavalaisen kirjallisuuden muotoja, jotka ovat kadonneet islamilaistuneelta Jaavalta. (Sears 1994, 103-110; Pink 1995b, 271-285; ks. myös Virtanen 1988, 20-24.)

²⁶ Vanhalla jaavan kielellä kirjoittaneista hovirunoilijoista käytetään nimitystä *kawi* ja heidän runoteoksiaan nimitetään *kakawineiksi* (Sears 1994, 104). Intiassa käytetty sanskritinkielinen termi *kavi* 'runoilija' periytyy vedalaiselta ajalta (1800-600 eKr.), jolloin *kavi* vertautui jumaliin ja heidän luovaan sanankäyttöön (Virtanen 1988, 20-21). Indonesian kielessä *bahasa Kawi* tarkoittaa vanhaa jaavan kieltä (Echols & Shadily 1992, 41).

Balilaisessa *wayang*issa käytetään yhä esimerkiksi vanhan jaavankielisiä tekstikatkelmia, *panglangkara*, jotka kuvaavat tilanteita ja hahmojen mielialoja. *Panglangkara* on käännetty 'koristeluksi', 'asiasta poikkeamiseksi' ja 'koristelun paikaksi'. Yhteys balilaisen varjoteatterin ja sanskritin esteettisen teorian välillä on luettavissa myös *Dharma Pawayangan*-teoksessa. Tämä teos on kooste mantroja ja ohjeita dalangeille, jotka ovat initiaation läpäistyään rituaalisesti puhdistuneet riittävästi voidakseen toteuttaa manausesityksiä ja jakaakseen puhdistavaa vettä. Esityksissä tällaisen valaistuneen dalangin suojelijoiksi manataan usein kolmea jumalaa, joita kuvataan *Dharma Pawayangan* -teoksessa 'Käsittämättömän Jumalan' kolmeksi puoleksi. Nämä kolme puolta ovat opettaja-luoja jumala ajatuksissa, kielenkannassa asuva jumala ja runoilijoiden sanankäytön jumala. Tässä käsityksessä sekoittuvat esteettiset ja mystiset ajatukset. Valaistunut dalang nousee jumalten asemaan, koska hänellä on kyky saada nuket elämään ja jatkuvasti uusintaa yhteys ihmisten ja jumalten maailman välillä. *Dharma Pawayangan* -teoksessa on myös dalangin esitettäväksi tarkoitettuja lauseita, joista yksi väittää dalangin olevan rakkauden jumalan, *Samaran*, ruumiillistuma. Teoksessa painotetaan myös dalangia kuuntelevassa yleisössä heräävää rakkauden tunnetta, joka viittaa esteettiset vaatimukset täyttävän esityksen katsojalleen tarjoamaan kauneuteen ja mielihyvään. (Sears 1994, 106-107.)

Jaavalaisessa varjoteatteriesityksessä myös *gamelan*musiikki luo ja ylläpitää tiettyä tunnelmaa ja tunnetta. Jaavalaiset muusikot käyttävät termiä *rasa* kuvaessaan *gamelan*in soittamien kappaleiden rakenteen emotionaalista laatua, kappaleen tunnelmaa tai vaikutusta. Lisäksi dalang laulaa tietyn tunnelman luomiseksi erilaisia *sulukeja*, joiden teksti ei yleensä liity suoraan draamalliseen tilanteeseen. Monet varjoteatterin katsojat eivät ymmärrä useiden *sulukien* arkaaista ja runollista kieltä eivätkä he yleensä kuuntele sitä kovin tarkkaan, koska heidän mielestään *sulukin* merkitys ei ole tekstissä, vaan yleisessä tunteessa tai *rasassa*, jonka se kuulijoissa herättää. Taitava dalang saa yleisönsä liikuttumaan kyyneliin ja nauramaan katketakseen, hän saattaa herättää yleisön eroottiset tunteet ja pystyy pitämään heitä piinaavassa jännityksessä. *Wayang*issa voidaan erottaa esityksen aika, joka tarkoittaa konkreettisesti yönmittaan

kuluvaa aikaa esityksen edetessä, ja draamallinen aika eli esitettyssä tarinassa kuluva aika. *Suluk* viittaa usein esityksen aikaan, erityisesti aamun lähestymiseen. Esimerkiksi esityksen viimeisen osan, *patet manyuran*, aluksi dalang saattaa laulaa:

It is nearly morning and, like a weary eye,
The rising sun is tinged with red;
Birds murmur on the *kanigara* tree all atremble,
Their songs sadly liltng;
Like the cry of a tormented soul,
The forest rooster crows.

Esityksen aika kietoutuu draamalliseen aikaan vahvistaen esityksessä vallitsevaa tunnelmaa ja katsojan kokemusta. (Lysloff 1993, 54-59; Brandon 1970, 69.)

6 PÄÄTÄNTÖ

Jaavalaisen varjoteatterin tarkastelu länsimaisen tutkimuskirjallisuuden pohjalta vaikutti aluksi epäilyttävältä ajatukselta. Miten luoda käsitys vieraassa kulttuurissa elävästä taidemuodosta sen perusteella, mitä siitä ovat kirjoittaneet tutkijat, jotka hekin edustavat vierasta kulttuuria. Jos näkee varjoteatterista kirjoittavat tutkijat tekstuaalisena yhteisönä, joka tuo oman lisänsä varjoteatteriperinteeseen ja sen ymmärtämiseen, ajatus ei enää tunnu yhtä epäilyttävältä. Kun vielä ottaa huomioon sen, että 1980-luvun puolivälistä alkaen on ilmestynyt varjoteatterista tehtyä antropologista tutkimusta, jossa osallistuva havainnoija reflektoi omaa asemaansa ja vaikutustaan tutkimuskohteeseen, esimerkiksi Groenendael (1985) ja Keeler (1987), epäilykset alkavat kaikota. Lisäksi on ilmestynyt tutkimusta, jossa erityisesti tarkastellaan länsimaisen koulutuksen ja tutkimuksen vaikutusta varjoteatteriperinteeseen, esimerkiksi Sears (1996). Tämän tutkielman kannalta kiinnostavimpia ovat olleet tutkimukset, jossa varjoteatteria lähestytään taiteentutkimuksen näkökulmasta. Näissä tutkimuksissa on analysoitu *wayangesityksen* rakennetta (Lysloff 1990, 1993), dalangin ja yleisön välistä vuorovaikutusta (Groenendael 1985; Cohen 1999), klovnihahmojen merkitystä (Foley 1987) ja dalangin draamallisia taitoja (Brandon 1970; Keeler 1987; Sears 1994) sekä nostettu esiin esityskäytäntöjen ja yleisön kokemuksen tutkimisen tarpeellisuus (Cohen 1999; de Bruin 1999).

Searsin (1996,21-23) mukaan suurin osa hollantilaisesta, amerikkalaisesta ja indonesialaisesta jaavalaisen varjoteatterin tutkimuksesta on kuvannut perinnettä uskonnollisin ja rituaalisin käsittein eikä niinkään yhteiskunnallisin ja historiallisin. Omassa tutkimuksessaan hän pitää varjoteatterissa esitettyjä tarinoita ennen kaikkea allegorioina, jotka kuvaavat menneisyyden kautta nykyisyyttä. Varjoteatterissa myytti, tarina ja ideologia törmäävät toisiinsa sekä paljastaen että hämärtäen niitä erottavia rajoja. Tarinat ovat niiden välineiden joukossa, joita dalangit käyttävät selventääkseen vallan toimintatapoja jaavalaisessa yhteiskunnassa. Varjoteatteria voi pitää myös paikkana, jossa erilaiset kulttuurit törmäävät toisiinsa. *Wayang*perinne on sulattanut itseensä hindulais-buddhalaiset ja islamilaiset vaikutteet kadottamatta animistisiä piirteitä. Tällä hetkellä *wayang* on sulattamassa eurooppalaisia ja amerikkalaisia vaikutteita sekä kaupungistumisen, teknologian ja median vaikutuksia. Toisaalta *wayang*ista tutut sankarit seikkailevat sarjakuvissa ja tietokonepeleissä, varjoteatteria käsitellään romaaneissa ja novelleissa, joiden rakenteeseenkin varjoteatteri on saattanut vaikuttaa. (Sears 1996, 266-296.)

Sears (1994, 90-110) pitää tutkimuksen kannalta hedelmällisempänä lähtökohtana sitä, että jaavalainen varjoteatteri nähdään ennemminkin kulttuurisen muutoksen heijastajana kuin, että sitä pidetään jaavalaisen kulttuurin ytimenä. Hänen mukaansa hollantilaiset tutkijat ja eurooppalaisen koulutuksen saanut jaavalainen eliitti mystifioi 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa tarkoituksellisesti varjoteatteria pitäen sitä jaavalaisuuden perusolemuksen ilmentäjänä. Nämä tutkijat olivat vaikuttuneita todisteista, jotka osoittivat intialaisen kulttuurin suuren vaikutuksen jaavalaisiin perinteisiin. Heidän silmissään jaavalaiset olivat omaksuneet intialaisen kulttuurin edistääkseen yhteiskunnallista kehitystään. He halusivat osoittaa jaavalaisille, että nämä tarvitsevat jälleen korkeampaa, tällä kertaa eurooppalaista kulttuuria, joka auttaisi heitä mukautumaan modernin maailman voimiin ja uuteen teknologiaan. Hollantilaiset tutkijat loivat kuvan Jaavasta muinaisen Intian jäljittelijänä ja käsityksen hindu-jaavalaisesta aikakaudesta Jaavan historiassa menneenä kultakautena. Nykyiset Kaakkois-Aasian tutkijat haluavat puolestaan nostaa esiin vanhojen kaakkois-aasialaisten kuningaskuntien itsenäisyyden ja jaavalaisen kulttuurin omaperäi-

syiden. He eivät halua korostaa Kaakkois-Aasian maiden suurta velkaa intialaiselle kulttuurille, joka vaikutti Kaakkois-Aasiassa ensimmäisen kristillisen vuosituhannen ajan. Sears (1994) on omassa tutkimuksessaan osoittanut, että esimerkiksi jaavalaisen varjoteatterin luojilla on ollut yhteyksiä intialaiseen draaman teoriaan jo 1000-luvun vaihteessa. Hän pitää kuitenkin tuon ajan jaavalaisia oppineita itsenäisinä esteettisen teorian kehittäjinä eikä ainoastaan intialaisen korkeamman kulttuurin jäljittelijöinä.

Lähestyn tutkielmassani jaavalaista varjoteatteria sen kertoja-nukkemestarin kautta, koska hänen asemansa esityksessä ja yhteisössään on hyvin merkityksellinen. Dalangia pidetään nykyään Jaavalla länsimaisessa mielessä taitelijana, mutta *ruwatan*esitysten suuresta suosiosta päätellen hän on edelleen säilyttänyt samanistisen roolinsa. Parantajan ja tasapainon palauttajan tehtävän lisäksi dalangilla on vahva rooli viihdyttäjänä, tiedonvälittäjänä, opettajana ja mielipidevaikuttajana. Dalangin rooli viihdyttäjänä korostuu erityisesti kylä*wayang*-issa, jossa dalangin ja hänen yleisönsä välillä vallitsee läheinen vuorovaikutus. Dalang tuntee yleisönsä ja yleisö odottaa häneltä teräviä ja humoristisia huomioita kyläyhteisön elämästä. Eloisa kylä*wayang* onkin valtaamassa alaa jäykemmältä hovityyliltä. Nykyisen televisio- ja elokuvatarjonnan kyllästyttämän yleisön huomion ylläpito vaatii kuitenkin dalangeilta entistä enemmän viihdyttämisen taitoa. (Groenendael 1985, 200; Sears 1996, 239-240, 267; Lysloff 1990, 12-13).

Dalangilta vaaditaan pitkää sukuluetteloja, joka osoittaa hänen olevan dalang jo useammassa polvessa. Tällaisella dalangilla uskotaan olevan hallussaan suuri määrä esoteerista tietoa, joka tekee varsinkin manausesityksistä todella tehokkaita. Nykyään koulutus erottelee dalangeja samalla tavalla kuin dalangsukuun kuulumisen. Erityisesti arvostetaan Yogjakartan (Yogja) ja Surakartan (Solo) hovikouluissa tai niiden nykyisissä jatkajissa, Yogjan Habirandhassa ja Solon ASKIssa (Akademi Seni Karawitan Indonesia), saatua koulutusta²⁷. Koulutuk-

²⁷ Tietoni dalangien koulutuksesta ovat pääosin peräisin Groenendaelin (1985) ja Keelerin (1987) tutkimuksista, joten en ole selvillä mahdollisista muutoksista dalangien koulutuksessa 1990-luvulla.

sen myötä *wayangesityksille* on muodostettu sääntöjä. Solon akatemiassa pidetään tiukemmin kiinni oikeasta tavasta esittää *wayangia* kuin Yogiassa, jonka tyyli on lähempänä eloisaa ja vaihtelevaa kylä*wayangia*. Sääntöjen noudattamista tärkeämpänä pidetään kuitenkin yleisesti sitä, että dalang kykenee luomaan esityksissä omia muunnelmiaan tarinoista, dialogeista ja hahmojen liikkeistä. (Keeler 1987, 183-184; Groenendael 1985, 30-36.)

Wayangissa perinteen ja muuntelun painottaminen samanaikaisesti vie huomion pois yksittäisen tekstin tietystä merkityksestä. Tekstin ja perinteen yhteensulautuminen pyrkii vähentämään tekijän ja tietyn tekstin ylivaltaa ja ainutlaatuisuutta. Dalangin teksti on tarina, jonka hän esittää. Tarina sallii dalangin improvisoida dialogit, käyttää tiettyjä rutiineja, laulaa ja mahdollisesti järjestää uudella tavalla kohtaukset sekä muunnella tarinan yksityiskohtia. Voittaakseen ja säilyttääkseen yleisön suosion dalangin tulee kyetä esiintymään omaperäisesti ja erottautumaan muista dalangeista. Dalangin herkkyyttä aistia yleisönsä mieltymykset arvostetaan suuresti. Kuitenkin hänen toimintaansa rajoittaa perinne, joka määrittelee hahmot, motiivit ja tilanteet sekä musiikilliset ja rakenteelliset rajat esitykselle. Paradoksaalisesti dalangeja velvoitetaan pitämään kiinni säännöistä, joita on luotu hovien ja myöhemmin valtion ylläpitämissä kouluissa ja toisaalta heiltä odotetaan erottuvaa henkilökohtaista tyyliä. Heidän tulee olla herkkiä yleisön mieltymyksille ja toisaalta heitä kunnioitetaan, jos he pystyvät vastustamaan yleisön mieltymyksiä. Näiden ristiriitaisten odotusten taustalla on dalangin roolin ristiriitaisuus suhteessa esitysten isäntiin ja yleisöön, onko hän heistä vastuussa olevana johtajana vai heidän alaisenaan. Dalangin rooli on ristiriitainen myös suhteessa esityksiperinteeseen, onko hän perinteen auktoritatiivinen tulkitsija ja vapaa muovaamaan sitä sopivaksi katsomallaan tavalla vai onko hän yksinkertaisesti vain yksi lenkki perinteen jatkajien ketjussa ja siten pakotettu noudattamaan perinteen sääntöjä ja konventioita sekä säilyttämään kunnioittavasti perinteen. (Keeler 1987, 188.)

Varjoteatterista tehty länsimainen tutkimus on ollut osaltaan luomassa kuvaa säännönmukaisesta, perinteisestä *wayangesityksestä* oikeana varjoteatterina. Nykyiset esitysanalyysia painottavat tutkimukset varjoteatterista pyrkivät

nimenomaan välttämään säätöjen muovaamista kehittämällä analyysimalleja, jotka keskittyvät esityskäytäntöihin, esiintyjän ja yleisön vuorovaikutukseen ja siihen, miten vastaanottaja esityksen kokee. (Schechner 1990, 26; Sears 1996, 12-17; Cohen 1999; de Bruin 1999.) Tarinan kerronta on aina sidottu tiettyyn tilanteeseen ja siinä mukana oleviin ihmisiin, heidän tunteisiinsa ja tilanteen tunnelmaan. Narayanin (1989, 38) haastattelema hindulaisten uskonnollisten tarinoiden kertoja sanookin, että tarinat ovat aina ihmisistä. Myös dalangin tarinat ovat aina ihmisistä. (Ks. myös Cohen 1999, 7; de Bruin 1999, 5.)

Varjoteatterin tarinat palvelevat nykyihmistä kuten hänen esi-isiäänkin ilmaisemalla, kuinka ihmiset tuntevat ja ajattelevat, kuinka he käsittävät voimat, jotka vaikuttavat heidän elämäänsä, ja kuinka he niitä vastustavat. Erityisesti Ramayana- ja Mahabharata-tarinoiden hahmot toimivat perustana, jota vasten tarkastellaan nykyisten ihmisten käyttäytymistä. (Sears 1996, 6-8.) Dalangin taidoista häikäisevimpänä voi pitää hänen kykyään muovata perinteisestä tarinakehyksestä jokaisessa kerrontatilanteessa uusi tarina, joka koskettaa juuri senhetkistä kuulijakuntaa, saa heidät nauramaan ja avaa heidän silmänsä näkemään yhteisöä hiertäviä ongelmia. Dalang kutoo tarinan, joka yhdistyy kerrontatilanteessa vallitsevaan tunnelmaan ja yleisön tunnetilaan. Parhaiten dalangin draamalliset taidot tulevat esille hänen luodessaan *pasemoneja* ja klovnien keskusteluja. Dalangin ja hänen yleisönsä voi nähdä muodostavan tulkitsevan ja tekstuaalisen yhteisön, joka käyttää tarinoita sosiaaliin tarkoituksiin, määrittelemään ihmisten kokemuksia. Inhimillinen kokemus kietoutuu tarinoihin ja välittyy niiden kautta sukupolvelta toiselle.

KIRJALLISUUS

- And, M. 1975. Karagöz. Turkish shadow theatre. Ankara: Dost Yanyinlari.
- Appel, M. 2000. Reiseerinnerungen aus Indonesien. Kronprinz Rupprecht von Bayern. München: Staatliches Museum für Völkerkunde.
- Baumer, R. & Brandon, J.R. (eds) 1981. Sanskrit drama in performance. Honolulu: University Press of Hawaii.
- Benjamin, W. 1961. Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Blackburn, S. 1996a. Inside the drama house. Rama stories and shadow puppets in South India. Berkeley: University of California Press.
- Blackburn, S. 1996b. The Brahmin and the mongoose: the narrative context of a well-travelled tale. Bulletin of the School of Oriental and African Studies Vol LIX, Part 3, 494-507. University of London.
- Brandon, J.R. (ed.) 1970. On thrones of gold: three Javanese shadow plays. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruin, H.M. de 1999. What practice? Whose practice? Oideion; Performing Arts Online, issue 3 (July 1999), <<http://ias.leidenuniv.nl/oideion/general/issues/issue3/articles/Hdebruin/frame-o.html>>, 12.7.2000.
- Chen, F.P. 1999. The temple of Guanyin: A Chinese shadow play. Asian Theatre Journal 16 (1), 60-106.
- Cohen, M.I. 1999. Details, details: Methodological issues and practical considerations in a study of Barikan, a Ciberonese ritual drama for Wayang Kulit. Oideion; Performing Arts Online, issue 3 (July 1999), <<http://ias.leidenuniv.nl/oideion/general/issues/issue3/articles/cohen/frame-o.html>>, 27.6.2000.
- Cohen, M.I. 1997. An inheritance from the friends of God: The southern shadow puppet theater of West Java, Indonesia. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services.
- Cotterell, A. 1991. Maailman myytit ja tarut. Helsinki: WSOY.
- Dolby, W. 1978. The origins of Chinese puppetry. Bulletin of the School of Oriental and African Studies Vol XLI, Part 1, 97-120. University of London.
- Echols, J.M. & H. Shadily 1992. Kamus indonesia inggris. An Indonesian-English dictionary. Edisi ketiga. Third edition. Jakarta: Penerbit PT Gramedia.
- Eggebrecht, A. & E.Eggebrecht 1995, Versunkene Königsreiche Indonesiens. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Fish, S. 1989. Doing what comes naturally. Change, rhetoric, and the practice of theory in literary and legal studies. Oxford: Clarendon Press.
- Fish, S. 1980. Is there any text in this class? The authority of interpretive communities. London: Harvard University Press.
- Foley, K. 1993. The education of a Balinese dalang. Asian Theatre Journal 10, no. 1, 81-100.
- Foley, K. 1987. The clown figure in the puppet theatre of West Java: The ancestor and the individual. Teoksessa D. Sherzer & J. Sherzer (eds.) 1987. Humor and comedy in puppetry: celebration in popular culture. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Foley, K. 1984. Of dalang and dukun - spirits and men: Curing and

- performance in the Wayang of West Java. *Asian Theatre Journal* 1, no. 1, 52-75.
- Geertz, C. 1976. *The religion in Java*. Chicago: University of Chicago Press.
- Groenendael, V.M.C. 1985. *The dalang behind the wayang: The role of teh Surakarta and the Yogyakarta dalang in Indonesian-Javanese society*. Dordrecht: Foris Publications.
- Holt, C. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and change*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Härö, A.S. 1987. *Näyttelevät varjot. Aasian varjoteatteri*. Helsinki: Jouko Korpivaara.
- Keeler, W. 1987. *Javanese shadow plays, Javanese selves*. Princeton: Princeton University Press.
- Klokke, M.J. 1995a. *Von Tarumanagara bis Majapahit - Die Geschichte Alt-Javas*. Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Klokke, M.J. 1995b. *Hinduismus und Buddhismus in Indonesien bis 1500*. Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Kulke, H. 1995. *Srivijaya - Ein Großreich oder die Hanse des Ostens?* Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Lysloff, R.T.A. 1993. *A wrinkle in time: The shadow puppet theatre of Banyumas (West Central Java)*. *Asian Theatre Journal* 10, no 1, 49-80.
- Lysloff, R.T.A. 1991 *Srikandhi dances lènggèr: a performance of music and shadow theatre in Banyumas (West Cntral Java)*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Miettinen, J.O. 1987. *Jumalia, sankareita, demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin. Teatterikoulun julkaisusarja N:o 5*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu - valtion painatuskeskus.
- Miettinen, J.O., R. Lainela & M. Parpola 1993. *Indonesia, saarien kulttuurit*. Helsinki: Museovirasto.
- Narayan, K. 1989. *Storytellers, saits, and scoundlers: folk narrative in Hindu religious teaching*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Natyastra ascribed to Bharata-Muni, vol I (I-XXVII) 1967. Completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction, Various Notes and Index by Manomohan Ghosh. Revised second edition. Calcutta: Manisha Granthalaya Private Limited.
- Natyastra ascribed to Bharata-Muni, vol II (XXVIII-XXXVI) 1961. Completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction, Various Notes and Index by Manomohan Ghosh. Second edition. Calcutta: The Asiatic Society.
- Obraztsov, S. 1961. *The Chinese puppet theatre*. London: Faber and Faber.
- Petersen, R. 1994. *The character of the Kafir: Domains of evil in the wayang golek menak of Central Java*. *Asian Theatre Journal* 11 (2), 267-274.
- Pink, P.W. 1995a. *Das Wayang*. Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Pink, P.W. 1995b. *Die altjavanische Literatur*. Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.

- SarDesai, D.R. 1997. *Southeast Asia. Past & present*. Fourth edition. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Schechner, R. 1990. Wayang kulit in the colonial margin. *The Drama Review* 34, no. 2, 25-61
- Sears, L.J. 1996. *Shadows of empire: colonial discourse and Javanese tales*. London: Duke University Press.
- Sears, L.J. 1994. Rethinking Indian influence in Javanese shadow theatre traditions. *Comparative Drama* 28, 90-114.
- Sears, L.J. 1991. Javanese Mahabharata stories. Oral performance and written texts. Teoksessa J.B. Flueckinger & L.J. Sears, *Boundaries of text. Epic performance in South and Southeast Asia*. University of Michigan: Center for South and Southeast Asian studies.
- Sears, L.J. 1989. Aesthetic displacement in Javanese shadow theatre. *The Drama Review* 33 (3), 122-140.
- Simon, A. 1995. *Zur Musik Indonesiens*. Teoksessa A. Eggebrecht & E. Eggebrecht, *Versunkene Königsreiche Indonesiens*. Mainz: Verlag Phillip von Zabern.
- Stock, B. 1990. *Listening for the text*. London: Johns Hopkins University Press.
- Stock, B. 1983. *The implications of literacy: Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*. Princeton: Princeton University Press.
- Suominen, T. (toim.) 1996. *Muinaisten kuningaskuntien aarteita Indonesiasta*. Näyttelykirja. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja 64.
- Um, H. 1999. Food for body and soul; Measuring the dialectics of performance. *Oideion; Performing Arts Online*, issue 3 (July 1999), <<http://iias.leidenuniv.nl/oideion/general/issues/issue3/articles/um/frame-o.html>>, 12.7.2000.
- Virtanen, K. 1988. Puhdistuminen esteettisessä kokemuksessa sanskritin runousopin mukaan. Vertailukohtana Aritoteleen katharsis. *Julkaisusarja 23*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.