

Abstract ›

Fremveksten av religiøs radikalisme og ekstremisme i dagens samfunn gir inntrykk av en uoverkommelig polarisering mellom ulike folkegrupper, etnisiteter og individer tilhørende ulike religioner. Artikkel diskuterer med utgangspunkt i teatervirksomheten i Pataniregionen i Malaysia og Thailand og hvordan en kulturell fellesarv kommer til uttrykk i teateret og bidrar til å nyansere forestillinger om «rene» religioner og identiteter.

The emergence of radical extremism gives the impression of increasing religious and cultural opposition in today's society. The article discusses how a deeper cultural understanding expressed through the theater in Patani Region in Malaysia and Thailand can help to nuance this picture.

Teater som mediator i konfliktområder

Teater og kulturproduksjon i Patani-regionen

Av Hilde Kvam

Innledning

I kjølvannet av globaliserings- og moderniseringsprosesser har verden vært vitne til en bemerkningsverdig oppblomstring av religiøs ekstremisme eller radikalisme. I denne prosessen har begreper som religion og religiøs identitet blitt viktige markører og har resultert i en polarisering av ulike etniske grupper, religioner og individer. En stor del av mediernes dekning framstiller polariseringen som tilsynelatende uløselige konflikter mellom «rene» identiteter, religioner og folkegrupper, med fokus rettet mot de store forskjellene mellom mennesker.

Jeg vil i denne artikkelen utforske hvordan teater og ritualer i Patani-regionen, grensetraktene mellom Malaysia og Sør-Thailand, utfordrer forståelsen av «rene» identiteter og religioner blant mennesker av ulik etnisk bakgrunn. Mitt fokus er å se på likhetene og fellestrekkene i en kunstnerisk fellesarv som preger teaterproduksjonen i dette området, blant mennesker med ulik bakgrunn, etnisitet og religion. Framstillingen vil ta utgangspunkt i Patani-regionens skyggeteatertradisjoner i form av det malaysiske skyggeteateret Wayang Siam og det thailandske skyggeteateret Nang Talung, samt danseteatertradisjonen Manora.

Kan teateret i Patani-regionen bidra til en dekonstruksjon av stereotyper knyttet til rase, identitet og religion i regionen?

Utgangspunkt, metode og analytisk perspektiv

Utgangspunktet for denne artikkelen er inspirert av de siste årenes terrorhandlinger i Europa, hvor ekstreme religiøse bevegelser både innrømmer og forsvare terrorhandlinger i religionenes navn. Mine venner, samtalepartnere og mennesker jeg har intervjuet i Sørøst-Asia, – noen har jeg beholdt kontakten med gjennom mer enn 20 år –, blir slik på grunn av sin religionstilhørighet assosiert med adferd og holdninger som er helt fremmede for dem. Jeg ønsker gjennom denne artikkelen og vise at ekstreme religiøse grupperingers holdninger ikke er representative for mennesker som lever sine liv i overensstemmelse med en mer moderat religionsforståelse.

Artikkelen er basert på mer enn 20 års feltarbeid i Sørøst-Asia generelt, og i grensetraktene Malaysia/Thailand spesielt. Observasjoner og datainnsamling har forløpt forskjellig i ulike perioder, avhengig av perspektiv og forskerfokus. Intervju og samtaler med teaterarbeidere, skuespillere, musikere, kulturmyndigheter og publikum utgjør, sammen med videodokumentasjon og fotografier, det empiriske innsamlingsarbeidet i denne artikkelen.

Arbeid i felt gjennom år frembringer informasjon og inntrykk som vektlegges forskjellig og får nytt betydningsinnhold avhengig av konteksten de skal inngå i. En viktig og avgjørende feltobservasjon for dette arbeidet er oppdagelsen av likheten og fellestrekkene i kulturproduksjonen blant malayer og thailendere i Patani-regionen. Denne observasjonen har jeg ikke sett beskrevet av andre forskere.

I tillegg til deltagelse og observasjoner i teateret og samfunnet forøvrig er litteraturstudier en viktig basis for dette arbeidet. Litteraturen om skyggeteateret i Malaysia er relativt begrenset og produsert rundt 1970 og med et nytt høydepunkt rundt 2010. Fortsatt er James Brandons bok

om sørøstasiatisk teater (Brandon, 1974) et nyttig oversiktsverk. Viktige kilder om det malaysiske skyggeteateret er: Amin Sweenys beskrivelser av skyggeteateret i Malaysia (Sweeny, 1972 A og Sweeny, 1972 B), B. Wrights doktorgrad fra 1980, som fortolker det malaysiske skyggeteateret relatert til Kelantans kultur og religionsutøvelse (Wright, 1980); P. Matuskys doktorgradsavhandling om musikken i skyggeteateret i Malaysia (Matusky, 1980) og B. Osnes bok fra 2010, som foruten å formidle skyggeteatrets filosofiske fundament også gir retningslinjer for oppføringspraksis og dukkens utforming (Osnes, 2010). Thailandske forskere har vært mer opptatt av det klassiske teateret enn folketeaterformer som skyggeteateret Nang Talung og danseteateret Manora (Dowsey-Magog, 2005). Litteraturen om de folkelige thailandske teaterformene er også relativt begrenset. Viktige bidrag for å forstå Nang Talungs historiske utvikling og endringer relatert til regionale og nasjonale politiske forhold er P. Chalernpov Koanantakools, P. Dowsey-Magogs og I. Johnsons artikler. (Chalernpov Koanantakool, 1989, Dowsey-Magog, 2002 og 2005 og Johnson, 2006). A. Horstmann har diskutert Manora-tradisjonen relatert til interetniske relasjoner. P. Jungwiwattaporn diskuterer Manora som rituell praksis. M. Gueldens artikkel fra 2005 løfter frem og diskuterer ulike syn på kvinnelig deltagelse i Manora-tradisjonene (Horstmann, 2004, Jungwiwattaporn, 2006, Guelden, 2005). Bortsett fra min egen artikkel fra 2015 (Kvam, 2015) er det, så vidt meg bekjent, ikke publisert komparative studier av folketeaterformer fra Malaysia og Thailand.

I utgangspunktet ser jeg kulturbegrepet som en konstruksjon der innholdet vil variere alt etter hvilken kontekst og formål definisjonen skal tjene. Jeg forstår kulturer som dynamiske foreteelser i stadig endring. Kultur er måter å tenke og handle på som er formet av individets erfaringer og opplevelser i møte med andre enkeltindivid og grupper. I mitt perspektiv må kultur forstås som heterogene størrelser som ikke enkelt kan knyttes opp til rase, etnisitet eller religiøs tilhørighet. Kultur blir derfor aldri fullstendig delt av individene i en befolkningsgruppe, men utvikles gjennom interaksjoner med andre enkeltindivid og grupper. (se også Avruch, 1998).

Patani-regionen

Patani-regionen består av de sørligste provinsene i Thailand: Pattani, Yala, Narathiwat og deler av Songkhla. I tillegg omfatter Patani-regionen de nord malaysiske statene Kedah og Kelantan og deler av staten Terengganu. Regionen er befolket av etniske thai-grupperinger og malay-grupper som bekjenner seg til islam eller buddhismen. Den muslimske befolkningen består av etniske malaygrupper så vel som etniske thailendere. Den buddhistiske inkluderer også malaysiske og thailandske grupperinger (Suginnasil, 2005 og Horstmann, 2004).

Regionen har gjennom tidene vært influert av store kontinenter som Kina, India, Persia, Midtøsten og Tyrkia. Det har medført at området preges av etnisk uensartethet og en ekstrem kulturell kompleksitet (Suginnasil, 2005).

Hinduistisk kultur, religion og statsforvaltning preget regionen allerede fra ca. år 300 da Patani var en del av Langkasuka, et viktig hindu-buddhistisk kongedømme (Andaya og Andaya, 2001). Mellom 700 og 1300 var Patani-regionen del av det mektige kongedømmet Srivijaya, som var et senter for Mahayana-buddhismen i Asia (Dowsey-Magog, 2005). Fra 1300-tallet ble Patani del av kongedømmet Melaka, et betydningsfullt malaysisk sultanat som medførte at regionen i økende grad ble influert av islamsk filosofi og islamske verdier (Andaya og Andaya, 2001).

Før fremveksten av store imperier og kongedømmer rundt ca. år 200 var religionsutøvelsen i Sørøst-Asia fundert i animisme og forfedrekultus.

Forskning viser hvordan buddhister, muslimer og hinduister inntil nylig har levd side om side i relativ harmoni (Andaya og Andaya, 2001 og Hall, 1970). I dette området ble ikke religionene

fortolket som «rene» religioner, men hinduistiske, buddhistiske og islamske elementer blandet seg med animisme og forfedrekultus.

Stikk i strid med dagens syn på muslimer og buddhister som homogene grupper i krass motsetning til hverandre, understreker religionsforskere hvordan ulike religioner og religiøse trekk i denne religionen og gjennom historien ikke har fortrenget hverandre, men er blitt liggende som lag over hverandre og blandet seg inn i hverandre. Det gjenspeiler seg også i den lokale kosmologien og kulturen i Patani dag¹.

De siste tiårene har Patani-regionen fått økende oppmerksomhet fra media nasjonalt så vel som internasjonalt. Fokus for mediedekningen er en økende antagonisme mellom malayiske muslimske grupper og etniske thaigrupper som bekjenner seg til buddhismen. Det har i perioder vært erklært unntakstilstand i området på grunn av daglige opprør, bombeangrep og annen voldsutøvelse, som har blitt en del av hverdagen. Statlige og ikke-statlig aktører i området påberoper seg religion som rettferdiggjøring av vold mot andre trossamfunn (Horstmann, 2011)².

Mye er blitt skrevet om konfliktene i området og de store og dødbringende hendelsene mellom muslimer og buddhister. Det har i svært liten grad vært fokusert på interetniske relasjoner, på de lange tradisjonene med interetniske ekteskap i regionen, den felles kosmologien og andre møteplasser for ulike religiøse grupperinger (Horstmann, 2004).

Lokal kosmologi og religionsutøvelse i Patani-regionen

Animisme og forfedrekult er en av byggesteinene i den lokale kosmologien i Pattani. Både muslimer og buddhister tror på en vital essens eller kraft i naturen, kjent som kwhan blant den thaitalende delen av befolkningen og semangat blandt malayene. Sykdom og naturkatastrofer blir fortolket som forårsaket av tap av denne essensen eller som innflytelse og besettelse av onde krefter fra ånderverdenen. I dette animistiske trossystemet forstås forfedrenes ånder som halvguder som kan hjelpe familiene sine forutsatt at de blir vist den rette respekt og har fått sine offergaver (Sugunhasil, 2005, Endicott, 1970, Mohd Taib Osman, 1967 og Ghulam-Sarwar, 1984).

Geistlige ledere og lokale medisinmenn og magikere blir betraktet som å være i besittelse av spesielle krefter som gjør dem i stand til å kontakte, forholde seg til og kontrollere den åndelige verden. Buddhister og muslimer har spesialister innenfor folkemedisin som kurerer sykdommer ved hjelp av magi, løser mellommenneskelig konflikter og lager kjærlighetsamuletter som skal bidra til økt hell i kjærlighetslivet³. De unike mekanismene som manifesterer seg gjennom ritualer, teater og språk i området indikerer hvordan en felles tro på ånder og forfedredyrkelse har bidratt mer til utviklingen av den lokale kulturen og det lokale kosmos enn kanoniserte religiøse regler og fortolkninger om en «ren» buddhistisk praksis eller en «ren» islamsk praksis (Horstmann, 2012 og Kingsley, 2017).

1) Se også Endicott, 1970, Mohd Taib Osman, 1967, Winstedt, 1982 og Roff, 1974.

2) Dokumentasjonen om de etniske konfliktene i området er omfattende. Se f.eks. Council of Foreign Affairs nettsider: «The Muslim Insurgency in Southern Thailand». <https://www.cfr.org/background/muslim-insurgency-southern-thailand>, og National Defense Research Institute's rapport «The Malay-Muslim insurgency in Southern Thailand. Understanding the conflict's Evolving Dynamic», ført i pennen av Peter Chalk: https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/occasional_papers/2008/RAND_OP198.pdf.

3) Johnson (2006), Horstmann (2011) og Dowsey-Magog (2005) understreker hvordan troen på magi har vært økende de siste årene og også blitt et viktig trekk i byene. Konsultasjon av magikere går på tvers av religionsgrensen; buddhister oppsøker muslimske medisinmenn og vice versa (Horstmann, 2011).

Kunst og kulturliv i Patani-regionen

Patani-regionen har rike tradisjoner innenfor musikk, teater og håndverk. På begge sider av den thai/malayiske grensen preges kulturlivet av en rekke animistiske, pre-islamske og hinduistiske kunsttradisjoner (Horstmann, 2004, Guelden, 2005, Kvam, 2005 og Ghulam-Sarwar, 1994 og 1976). Religiøse ritualer som blander forfedredyrking, transesekvenser og tilkalling av lokale ånder og guder sammen med hinduistiske, buddhistiske og islamske elementer utføres jevnlig og har de siste årene fått en ny aktualitet og oppslutning i regionen (Dowsey-Magog, 2005 og Horstmann, 2012). I et forsøk på å igjen samle muslimer og buddhister har religiøse ledere og teaterarbeidere gått sammen om å revitalisere gamle ritualer i regionen (Reuter og Horstmann, 2013). Skyggeteateret Nang Talung på den thailandske siden av grensen og det malaysiske skyggeteateret Wayang Siam er også knyttet til animistiske forestillinger og forfedrekultus (Guelden, 2005, Wright, 1980 og Sweeny, 1972). Også Manora-tradisjonen inviterer forfedre og ånder inn til feiring i teateret og oppføres av buddhister så vel som muslimer (Horstmann, 2011 og Gulden, 2005).

Der skyggene taler: Det malaysiske skyggeteateret Wayang Siam og det thailandske Nang Talung

Skyggeteaterets opprinnelse uklar. De første skriftlige kildene som dokumenterer skyggeteater, stammer fra hoffkulturen på Java rundt ca. 1100. Andre forskere angir en mer folkelig opprinnelse for skyggeteateret, med rot i en animistisk forfedrekultus som var rådende i Sentral-Asia allerede før Kristus. I denne kulten ble forfedrenes sjeler vekket til live ved hjelp av skyggene, noe som sikret dere medvirkning, hjelp og beskyttelse (Brandon, 1993). Som folketeaterform, indikerer forskere, at Nang Talung og Wayang Siam har vært oppført i regionen i mer enn 1000 år (Dowsey-Magog, 2005, Johnson, 2006 og Ghulam-Sarwar, 1994).

Selv om skyggeteaterformen er krevende, er prinsippene for å oppføre Nang Talung og Wayang Siam enkle. En dukkefører (nai nang i Thailand, dalang i Malaysia) manipulerer dukkene bak et hvitt lerret. En lyskilde plassert over dukkeførerens hode kaster skygger fra dukkene over lerretet. De flate lærdukkene er gjennomhullet og malt i ulike farger. Avhengig av avstanden til lyskilden kaster dukkene fargerike skygger som varierer i størrelse og skarphet på lerretet. Publikum sitter foran lerretet. Et orkester ledsager hendelsene på lerretet, men dukkeføreren har alene ansvar for å manipulere dukkene og gi hver enkelt karakter sin spesielle stemme. Dukkeføreren er en person som er forbundet med evner utover det vanlige (Wright, 1980 og Matuska, 1980). Han er magiker med evnen til å kontakt guder og ånder i naturen. Disse ekstraordinære kreftene er ofte utslagsgivende for hans popularitet. (Sweeny, 1972 og Dowsey-Magog, 2002 og 2005).

I Malaysia og Thailand har skyggeteateret hatt en viktig samfunnsmessig funksjon opp gjennom tidene. Teateret har vært knyttet til konger og kongehus og blitt brukt som propaganda og for å kaste glans over kongen. I tillegg har formen vært et viktig redskap for å utøve sosial kritikk og harselere med og ironisere over makthavere og lokale forhold. Skyggeteateret har vært en viktig faktor for folkeopplysning og sosial læring (Wright, 1980, Dowsey-Magog, 2005 og Johnson, 2006). Samspeillet mellom leg og lærd, klovner og konger, tjenere og demoner og guder som fremstilles på lerretet, har gitt modeller for viktige sosiale verdier og normer. De didaktiske og religiøse dimensjonene i skyggeteateret har alltid vært blandet med humor og skjemt (Dowsey-Magog, 2005 og Johnson, 2006).

Umiddelbart etter 2. verdenskrig, i forbindelse med nasjonsoppbyggingen, fikk skyggeteateret en nytt oppsving og en ny funksjon som representant for den nasjonale kulturen i Malaysia og Thailand. Dette resulterte i en rekke innovasjoner innenfor formene og en viss standardisering

(Wright, 1980, Dowsey-Magog, 2002 og 2005, Kvam, 2005 og Johnson, 2006). Samtidig fikk nasjonalistiske bevegelser økt makt og dominerte diskursen på begge sider av grensen, og bidro til å marginalisere lokale uttrykk og lokale stemmer. Rundt 1970 fikk de transnasjonale dakwah-bevegelsene økende innflytelse i området og bidro til at motsetningsforholdet mellom religionene og de etniske gruppene økte (Horstmann, 2012). Mange lokale imamer gikk inn i dakwah-bevegelsen, mens noen buddhister orienterte seg mot mer ortodokse buddhistiske bevegelser. I dag sameksisterer tradisjonell tro og kosmologi med nye og mer ortodokse ideer⁴.

Wayang Siam og Nang Talungs forhold til den lokale kosmologien

Til tross for regionale og lokale tilpassinger med hensyn til oppføringspraksis gjenspeiler både det malaysiske Wayang Siam og det thailandske Nang Talung regionenes kosmologi, som nevnt ovenfor⁵. Allerede innledningsvis settes den lokale kosmologien i spill i teateret. Etter en rekke innledende musikalske innslag som kaller folk til teateret, innledes forestillingene med flere rituelle episoder som kombinerer buddhistiske, hinduistiske og islamske elementer, med påkalling av forfedrenes ånder og spirituelle vesener (Dowsey-Magog, 2005). I Wayang Siam har islamske bønner og den islamske trosbekjennelse fått en sentral plass i introduksjonsritualene (Wright, 1980 og Kvam, 2015). I Nang Talung vektlegges buddhistiske bønner med islamske og animistiske elementer (Dowsey-Magog, 2005). Før plottet formidles fremstilles en eldre vismann på lerretet: Rusi i Nang Thalung, Maharasi i Wayang Siam. Vismannen har magiske evner i begge forestillingsvariantene og formidler kontakt med den åndelig verden. Lent til stokken sin vandrer den gamle vismannen over lerretet akkompagnert av dalangens dype og messende sang, som påkaller animistiske ånder og forfedrene. Dukken symboliserer at kontakten med den åndelige verden er etablert. De gode kreftene i omgivelsene skal beskyttet publikum og aktører fra onde krefter og sørge for at forestillingen følges av hell og lykke (Dowsey-Magog, 2005). Den gamle vismannen etterfølges av ytterligere to dukker med magiske evner: I Wayang Siam to hinduistiske dewa, i Nang Talung Phra Isuan (Shiva) (Dowsey-Magog, 2005).

Gjennom åpningsseremoniene etableres kontakt med en magisk og åndelig spirituell sfære. Denne sfæren deles av muslimer og buddhister, av etniske malay-grupper og etniske thailendere. Teateret blir et medium for å komme i kontakt med en metafysisk verden som for deltagerne er like reell som den jordiske. Publikum blir del av en religiøs hendelse som engasjerer og involverer dem på et personlig plan. Kosmologien som presenteres innledningsvis, gjennomsyrrer forestillingene også gjennom fremstillingen av plottet, gjennom det hinduistisk inspirerte mytiske materialet, i klavnenes kommentarer og i avslutningsseremonien (Johnson, 2006 og Dowsey-Magog, 2005).

Til tross for den felles kosmologien som presenteres i forestillingen, beskrives skyggeteateret i Malaysia og Thailand som bærere av ulike religiøse praksiser. Det malaysiske skyggeteateret Wayang Siam betraktes som en islamsk aktivitet fordi «they are done in the name of Allah, for at the beginning of such rituals, one or more Koranic verses are usually recited (Sweeny, 1972). Mine egne samtaler og intervjuer med dalanger i Kelantan og Kedah (Nord-Malaysia) viser hvordan de ser på skyggeteateret som en islamsk praksis, helt i overensstemmelse med deres personlig tro, der de anser seg som gode muslimer. (Samtaler og intervju med malaysiske dukkeførere og teaterarbeidere

4) Dakwah er en samlebetegnelse for radikale muslimske bevegelser som arbeider for en rekonstruksjon eller mer dogmetro praktisering av islam. Innenfor disse bevegelsene understrekes ikke islam bare som statsreligion, men også som selve nøkkelen til å forstå stat, politikk, lovverk og samfunn.

5) Jeg har tidligere sammenlignet det malaysiske Wayang Siam og Nang Thalung med henblikk på typegalleri, dukkenes utforming, forestillingsstruktur og forestillingspraksis (Kvam, 2015).

i Kelantan, 2011)⁶.

Det thailandske Nang Talung betraktes i Thailand som en thailandsk og buddhistisk teatertradisjon (Guelden, 2005, Dowsey-Magog, 2005 og Johnson, 2006). Dowsey-Magog understreker hvordan «... the efficacy of moral Buddhist behaviour is frequently promoted, but allusions to the spirit world and unorthodox supernatural powers are included as well » (Dowsey-Magog, 2002). Han understreker også hvordan tematikken i historiene gir assosiasjoner til karma og en tematikk rundt belønning og straff som allegorier til buddhistisk moral og filosofi (Dowsey-Magog, 2005).

Teater som formidler mellom mennesker og guder – mellom det jordiske og det hinsidige. Manora-teateret.

Troen på overnaturlige vesener, på ånder og en blanding av ulike guddommer, settes også i spill i Manora-teateret. Manora (eller Nora, som teateret omtales som i dagligtale), regnes som en av de eldste danseteaterformene i regionen (Guelden, 2005). Det er et danseteater som kombinerer dans, drama, ritual, transer, musikk og sang med magiske elementer. Mest populært og utbredt er teateret i Sør-Thailand, men det finnes også Manora-grupper i Nord-Malaysia, i Kedah, Kelantan og Penang⁷. Navnet kan synes problematisk fordi Manora blir brukt til å betegne ulike forhold. Danserne blir kalt Manora, men legges det til et egennavn, fungerer Manora som en tittel. Manora refererer også til en av mytene i Jataka-historiene fra indisk mytologi, som blant mange regnes som opphav til og mytegrunnlag for Manora-dansen (Jungwiwattanaporn, 2006).

Manora-teateret kommer i mange skikkelser, men er lett gjenkjennelig på grunn av forseggjorte og fargerike kostymer der danserne er utstyrt med fuglevinger og en svært karakteristisk fuglestjert. Hovedrollen er Manora, som kan spilles både av menn og kvinner (Guelden, 2005). Manora er også teaterets leder og en person som er kjent for sine magiske egenskaper og evnen til å komme i kontakt med en magisk og usynlig verden (Jungwiwattanaporn, 2006 og Horstmann, 2004).

I motsetning til skyggeteateret, som for en stor del bygger på de store indiske eposene Mahabarata og Ramayana, er det mytiske grunnlaget i Manora hentet fra de indiske Jataka-fortellingene, som omhandler Buddhas tidligere liv. Myten forteller om kontakten mellom en menneskelig og en guddommelig verden. Det er historien om det guddommelige fjellfolket kinnari, som er halvt fugl og halvt mennesker.

Ikke alle forestillinger spiller ut myten om kinnari-folket. Noen er rene danseforestillinger, andre mer rituelle forestillinger og som søker å oppnå kontakt med forfedrene og den guddommelige verden. Dansen er sterkt hinduistisk/indisk-inspirert og består av en rekke stiliserte posisjoner som danserne beveger seg mellom. Knærne er bøyd og bevegelsene kantete. De ulike posisjonene har et bestemt betydningsinnhold.

Uansett hvilken skikkelse eller versjon av Manora som spilles, innledes alle forestillingene med påkallelser av og bønner til ånder og guddommelige vesener. Vi finner de samme religiøse og sosiale verdiene gjenspeilt i Manora-teateret som i skyggeteateret. Også Manora er en brobygger mellom den jordiske og den åndelige verden. I de rituelle Manora Rong Kru- forestillingene er det kontakten med forfedrene og deres ånder som står sentralt (Jungwiwattanaporn, 2006, Horstmann, 2004 og Guelden 2005).

6) Mer ortodokse islamske grupperinger ser Wayang Siam som uforenelig med Islam fordi formen tar utgangspunkt i hinduistiske fortellinger, formidler animistiske og hinduistiske forestillinger og samler menn og kvinner som publikum i teateret (se også Kvam 2005).

7) Under et kort feltarbeid i Kelantan i 2012 var jeg ikke i stand til å finne noen Manora-grupper der. Sannsynligvis skyldes det innflytelsen av ekstreme ortodokse islamske grupperinger som også her vunnet delstatsvalget i staten i flere perioder. Ifølge den malaysiske dalangen Hamid bin Hassan skulle flere grupper fortsatt være aktive i Kedah (personlig intervju 2. september 2012 (se også Kvam, 2005).v

Forfedrene må vekkes! Manora Rong Khru

Manora Rong Kru må ifølge tradisjonen oppføres årlig av Manora-gruppene (Jungwiwattanaporn, 2006), dette for å sikre fred i familiene og opprettholde kontakten med forfedrene. Målet med forestillingene er å be inn forfedrene og forfedrenes ånder til å delta i ritualet og gjenforenes med familie og etterkommere (Horstmann, 2012). Teateret ledes av Manora-mesteren (nairong nora), hovedrollehaveren som er kjent for sin evne til å kommunisere med de døde og de overnaturlige kreftene i naturen.

Oppførelsen forløper som et transeritual der forfedrenes ånder manifesterer seg gjennom sine etterkommere i transe. Gjennom transen kan forfedrene danse og snakke og gi viktig informasjon til sine etterfølgere. Den nåtidige generasjonen kommuniserer med forfedrene og kan stille spørsmål – man gråter og ler (Horstmann 2012). Gjennom transen kan forfedrene gi råd til de etterlatte, som kan hylle og vise respekt for de avdøde gjennom bønn og offergjenstander. I teateret blir Manora-mesteren (nairong nora) ansett som en direkte etterfølger av de største Manora-mestere gjennom tidene. Nairong Nora åpner teateret med å påkalle de 12 mytiske grunnleggerne av Manora. Også nylig avdøde mestere blir påkalt. De døde Manora-mestere blir invitert til teateret for å ta del i Manora-dansen – de påkalles og underholdes med sang og dans (Guelden, 2005, Jungwiwattanaporn, 2006 og Horstmann, 2012).

Teateret som møteplass med felles referanser og lek med stereotyper

Stikk i strid med en vestlig tanke om moderniseringsprosesser som legger vekt på rasjonalitet og sekularisering, blomstrer troen på det overnaturlige, på forfedrenes ånder, spøkelser og overnaturlige krefter i Patani-regionen. Dette gjenspeiler seg i den lokale kosmologien slik den er beskrevet av religionsforskere og også i teateret. Til tross for at nasjonalstatene, med ulike perspektiv og interesser, ser teateraktiviteten i området som en buddhistisk eller islamsk aktivitet, gjenspeiler teateret en synkretistisk kultur som buddhister og muslimer deler. De store verdensreligionene fremstår ikke i teateret som konkurrerende ideologier; tvert imot synes teateret å mediere mellom religionene og animistiske forestillinger og forfedrekultus.

Det er ingen grunn til, og heller ikke mitt ærend, å romantisere forholdet mellom buddhister og muslimer i området. Daglige terrorangrep, med drap og bombing av sivilbefolkningen, er et synlig bevis på motsetningsforholdet mellom de ulike gruppene. Men jeg ser dette motsetningsforholdet som politisk motivert og ikke som en nødvendig del av det sosiale livet i området. Den thailandske staten foretrekker å snakke om buddhistiske thai-grupper og malay-muslimske grupperinger uten å skjelve mellom mangfoldet i befolkningen eller den synkretistiske fellesarven som gruppene deler (se også fotnote 2).

I løpet av mine år som feltarbeider i området har jeg iaktatt hvordan muslimer og buddhister i økende grad signaliserer sin religionstilhørighet gjennom klesdrakt og væremåte – som buddhister og muslimer. Dette gjenspeiles også i teateret, hvor muslimer og buddhister gjennom klesdrakt og objekter tydelig signaliserer sin religiøse tilknytning. Muslimske kvinner dekker gjerne håret, og buddhister bringer med seg buddhistiske statuer og amuletter. Slik oppstår det i teateret en lek med identiteter der også deltagelsen i teateret bidrar til å danne nye fellesskap. Teateret etablerer tvetydige identiteter idet muslimer og buddhister signaliserer sin religionstilhørighet, men er samtidig del av en mer omfattende og felles kosmologi.

Teateret i regionen har lange tradisjoner med forestillinger som har fulgt generasjonene gjennom mange år. Rollene som musikere, dansere og skuespillere går gjerne i arv i mange familier. Gjennom en overveiende muntlig overlevert kultur opprettholdes også myter og forståelsesformer knyttet

til skyggeteateret og Manoras opprinnelse, grunnlag og funksjoner. Folkelige, traderte legender forklarer skyggeteaterets opprinnelse som del av en felles guddommelig sfære (Wright, 1980). Innledningsvis i Nang Talung formidles lokale varianter av teaterets opprinnelsesmyter og teaterets tilknytning til et etnisk og kulturelt mangfold (Johnson, 2006). Andreas Horstmann (Horstmann, 2012) beskriver hvordan Manora-utøverne anser seg selv som ledd i en lang tradisjon av Manoramestere der Nairong nora har felles røtter med buddhister og muslimer. Horstmann uttrykker det på denne måten: «People in southern Thailand feel they are part of an imagined community, as they are all considered descendants of the first Manora teachers. People and houses, and sometimes whole villages are considered of Manora decent (trakun Manora)» (Horstmann, 2012).

Oppsummerende bemerkninger

Artikkelen har beskrevet en teaterpraksis i Patani-regionen som står i sterk kontrast til nasjonalstatenes og de transnasjonale religiøse bevegelsenes ontologi. I et samfunn på randen av borgerkrig representerer teateret en sfære preget av toleranse og gjensidig aksept mellom malaysiske og thailandske grupperinger og mellom buddhister og muslimer. Teateret understreker en felles fortid i fredelig sameksistens og med felles røtter for de ulike gruppene. Her underordnes buddhistiske og muslimske identiteter en felles kosmologi av animistiske forestillinger, åndetro og forfedredyrkelse. Teateret er et møtested hvor mennesker av ulik nasjonalitet, etnisitet og religionstilhørighet kan vise hvilke grupper de forstår seg som del av og samtidig være en del av et større fellesskap. Slik utfordres også etablerte stereotype forestillinger knyttet til etnisitet og religion.

Hilde Kvam

er dr.philos og arbeider som førsteamanuensis ved Seksjon for drama og teater, IKM, NTNU. Hun har spesialkompetanse innen Sørøst-asiatisk teater og har bidratt med innlegg og paper på en rekke internasjonale konferanser i Malaysia, Thailand, Myanmar, Japan og Afrika. Hun er del av flere internasjonale nettverk i Sørøst Asia.

Referanser:

- Andaya, B.W. og Andaya, L. Y. (2001) *A History of Malaysia*. Palgrave
- Avruch, K. (1998) *Culture and Conflict Resolution*. United States Institute of Peace Press. Washington DC.
- Brandon, J. (1974) *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press
- Brandon, J. (1993) *On Thrones of gold: Three Javanese Shadow Plays*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Chalermpong Koanantakol, P (1989) *Relevance of the Textual and Contextual Analysis in Understanding Folk Performances in Modern Society: A Case of Southern Thai Shadow Puppet Theatre*. *Asian Folklore Studies*. Vol 18, No 1, s 31 – 57.
- Dowsey-Magog, P. (2002) *Popular Workers' Shadow Theatre in Thailand*. *Asian Theatre Journal*, 19, 184-211.
- Dowsey-Magog, P. (2005) *Popular Culture and Traditional Performance: Conflicts and Challenges in Contemporary Nang Talung*. I Sungannasil (ed) *Dynamic Diversity in South Thailand*. Prince of Songkla University. Silkworm Books.
- Endicott, K (1981) *An Analysis of Malay Magic*. Oxford: Oxford University Press.
- Ghulam-Sarwar, Y 1976: *The Kelantan Mak Yong Dance Theatre. A study of performance structure*. University of Hawaii Ph.d 1976

- Ghulam-Sarwar, Y (1994) *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*. . Oxford University Press . Kuala Lumpur
- Guellden, M. (2005) *Spirit Mediumship in Southern Thailand: The feminization of Nora Ancestral Possession*. I Sugunnasil, W (ed) *Dynamic Diversity in Southern Thailand*. Prince of Songkla University. Silkworm Books.
- Hall D. G. E. A (1970) *History of South-East Asia*, London: Macmillan/New York: St. Martin's Press, 1970.
- Horstmann, A. (2004) *Ethnohistorical Perspectives on Buddhist-Muslim Relations and Coexistence in Southern Thailand: From Shared Cosmos to the Emergence of hatred?* *Journal of Social Issues in Southeast Asia* 19, 76-99.
- Horstmann, A. (2011) *Living together: The transformation of multi-religious coexistence in southern Thailand*. *Journal of Southeast Asian Studies*.42 (3) s.487 – 510.
- Horstmann, A. (2012) *Manora Ancestral Beings, Possession and Cosmic Rejuvenation in Southern Thailand: modern Adaptions of the Multi-religious Manora Ancestral Vow Ceremony*. *Anthropos* 107, 103 -114
- Johnson,I (2006) *Little Bear Sells CDs and Ai Theng Drinks Coke: Sacred Clowning and the Politics of Regionalism in South Thailand*. *Journal of Social issues in Southeast Asia*, Volume 21,2.
- Jungwiwattanaporn, P. (2006) *In contact with the dead: Nora Rong Khru Chao Ban Ritual of Thailand*. *Asian Theatre Journal* 23, 374 – 395
- Kingsley, J (2017) *Dynamics of Religion in Southeast Asia: Magic and Modernity*. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 18:3, 266-268
- Kvam, H (2005) *Den tapte ritus. Malaysisk Mak Yong-teater i transformasjon fra ruralt til nasjonalt teater*. Dr. avhandling NTNU
- Kvam, H (2015) *Accessing Shared Culture for Conflict transformation*. *Journal of Urban Culture Research*. 10, 40-51
- Mohd. Taib Osman (1967) *Indigenous, Hindu and Islamic Elements in Malay Folk Beliefs*. Indiana: Indiana University Press.
- Matusky, P. (1980) *Music in the Malay Shadow Theatre*. Ph.D Ann Arbor 1980
- Osnes, Beth 2010: *The Shadow Puppet Theatre of Malaysia*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Reuter, T. og Horstmann, A. (2013) *Faith in the Future Understanding the Revitalization of religions and Cultural Traditions in Asia*. Leiden: Brill.
- Roff, W.R. (1974) *Religion, Society and Politics in a Malay State*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Sungunnasil, W (ed) (2005) *Dynamic Diversity in Southern Thailand*. Prince of Songkla University. Silkworm Books.
- Sweeny, A. (1972 A) *The Ramayana and the Malay Shadow Play*. Kuala Lumpur: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Sweeny, A (1972 B) *Malay Shadow Puppets*. The Trustees of British Museum.
- Wen Zha (2017) *Trans-border ethnic groups and interstate relations within ASEAN: a case study on Malaysia and Thailand's southern conflict*. *International Relations of the Asia-Pacific*, Volume 17
- Winstedt, R (1982) *The Malay magician*. Oxford University Press.
- Wright, B (1980) *Wayang Siam, An ethnographic study of Malay Shadow Play of Kelantan*. Ph.D Yale University