

MUZYKA W KOJIKI¹

MARTA WESOŁOWSKA²
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: *Kojiki* – *gagaku* – muzyka dworska – *kagura* – *chinkon* – japońska muzyka starożytna – muzyka w literaturze

Key words: *Kojiki* – *gagaku* – court music – *kagura* – *chinkon* – Japanese ancient music – music in literature

Abstrakt: Marta Wesołowska. MUZYKA W KOJIKI. *PORÓWNANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 257-281. ISSN 1733-165X. Artykuł jest poświęcony opisom muzyki w najstarszym zachowanym do dziś dziele historiograficznym Japonii – kronice *Kojiki* (Księga dawnych wydarzeń, 712). Autorka omawia kolejno: okoliczności powstania *Kojiki* (działalność kompilatora Hiedy no Are oraz Urzędu Muzyki Dworskiej – Gagakuryō), charakterystykę wczesnej tradycji muzycznej i widowiskowej w Japonii (*kagura*, ceremonia przywoływania duszy – *chinkon*), analizę zawartych w *Kojiki* pieśni *kayō* oraz fragmentów narracji poświęconych symbolicznie najstarszym japońskim instrumentom muzycznym. Analizy wybranych opisów muzycznych dokonano z uwzględnieniem kontekstu społeczno-kulturowego oraz pod kątem zastosowania środków językowych. Na przykładzie przedstawionego w artykule materiału dowodowego scharakteryzowano życie muzyczne w starożytnej Japonii. Zwrócono też uwagę na rolę muzyki w kształtowaniu się twórczości literackiej.

Abstract: Marta Wesołowska. MUSIC IN KOJIKI. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 257-281. ISSN 1733-165X. This article focuses on the descriptions of music in *Kojiki* (Record of Ancient Matters, 712) – the oldest existing chronicle of Japan. The author discusses respectively: the circumstances of the creation of *Kojiki* (activity of Hieda no Are, the compiler from Gagakuryō Japanese Court Music Bureau), the characteristics of early Japanese performing art traditions (*kagura* ritual dance, *chinkon* ceremony of recalling the soul), the analysis of ancient folk songs

¹ Niniejszy tekst stanowi fragment pracy doktorskiej autorki, napisanej pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Estery Zeromskiej i zatytułowanej *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej okresu Heian*. Obrona odbyła się 16 czerwca 2016 roku na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

² E-mail Address: martha42@gmail.com

kayō and the symbolism of the oldest musical instruments. The analysis of the selected musical descriptions was carried out in regard to the socio-cultural context as well as the linguistic aspects. Based on the evidence material presented in this article, the author characterized the musical life of ancient Japan. Special attention was also paid to the role of music in shaping the literary work.

Wiedza o prahistorycznych początkach muzyki japońskiej, pomimo wielu odkryć archeologicznych, wciąż pełna jest domysłów i niepotwierdzonych hipotez. Nigdy nie poznamy pierwszych kompozycji muzycznych, nie usłyszymy, jak brzmiały najstarsze cytry czy flety, ani jak śpiewano ówczesne pieśni ludowe. Dzięki jednak zachowanym do dziś cennym zabytkom literackim i wizualnym, możemy w znacznym stopniu wyobrazić sobie, jak wówczas wyglądało życie muzyczne – jakie było znaczenie muzyki w kulturze i obyczajach mieszkańców archipelagu. W tego rodzaju dociekaniach nieodzownym punktem odniesienia jest *Kojiki* (Księga dawnych wydarzeń, 712)³ – najstarsze zachowane do dziś dzieło historiograficzne, przedstawiające genealogię narodu japońskiego i losy jego władców. W kronice tej, oprócz wielu mitów, podań i legend, zawarte są liczne przykłady liryki melicznej *kayō*, czyli starożytnych pieśni ludowych, będących odzwierciedleniem silnego współoddziaływania muzyki i literatury w pierwszych wiekach naszej ery⁴.

***Kojiki* jako dzieło literackie**

Redaktorem *Kojiki*⁵ był dworski urzędnik Ō no Yasumaro (?-723), który na rozkaz cesarzowej Gemmei (662-721, panowała 707-715)⁶ spisał i uporządkował wszyst-

³ Zob.: W. Kotański. *Kojiki czyli Księga dawnych wydarzeń*. T. 1-2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.

⁴ W okresie powstania kroniki system pisma japońskiego nie był jeszcze w pełni rozwinięty, dlatego tekst kroniki został zapisany ideogramami chińskimi, które odczytywano po japońsku. Większość poematów i zaklęć zapisano natomiast *manyōganą* – systemem polegającym na wykorzystywaniu chińskich znaków dla rejestrowania wymowy japońskiej.

⁵ Niestety oryginalny tekst *Kojiki* nie zachował się do współczesności. Najstarszy odpis kroniki pochodzi z XIV wieku, a jego autorem był mnich buddyjski Ken'yū. Obawa przed utraceniem dzieła spowodowała, że z czasem powstawało coraz więcej reprodukcji kroniki – najpierw w formie rękopisu, a od 1644 roku w wersji drukowanej. W historii literatury japońskiej najtrwalej zapisały się trzy teksty *Kojiki*: *Kan'ei kojiki* (*Kojiki* z ery Kan'ei, 1678) opracowany i opatrzony komentarzem przez Watarai Nobuyoshiego, *Kojiki-den* (Komentowane *Kojiki*, 1798) autorstwa Motooriego Norinagi oraz *Taisei kokun kojiki* (Ustalony kanonicznie ze starą wymową tekst *Kojiki*, 1803). Stosunkowo wcześniej, w 1882

kie podania i legendy zapamiętane przez obdarzoną niezwykłą pamięcią kapłankę Hieda no Are⁷ wywodzącą się najprawdopodobniej z klanu Sarume (małpie kobiecy) pełniącym na dworze funkcje związane z muzyką, tańcem i śpiewem. Klan Sarume opierał swoją działalność na duchowym przewodnictwie i wzmocnieniu rodu cesarskiego. Sprawując więc troskliwą pieczę nad obrzędowymi tańcami *kagura* (muzyka bogów, rozrywka bogów) podczas ceremonii przywoływania duszy (jap. *chinkon*⁸; Kotański 1986: 12).

Kronika *Kojiki* składa się z trzech zwojów. W pierwszym z nich, opatrzonym chińską przedmową, opisano stworzenie Japonii przez bóstwa nieba (Izanagiego i Izanami), a następnie dzieje ich potomstwa, zwłaszcza centralnej postaci w pantheonie sintoistycznym, bogini słońca Amaterasu – protoplastki cesarskiego rodu, aż do zstąpienia na ziemię jej wnuka Ninigiego – głównego przodka rodziny cesarskiej. Drugi zwój obejmuje wydarzenia związane z rządami legendarnego cesarza Jimmu i jego piętnastu następców. Trzeci jest poświęcony okresowi panowania osiemnastu kolejnych władców aż do cesarzowej Suiko (554-628, panowała 593-628). Dzieło, poza walorami historiograficznymi, przedstawia wielką wartość literacką. Zawiera bowiem wiele ukształtowanych w VIII wieku gatunków, jak mity (jap. *shinwa*), anegdoty (jap. *setsuwa*), legendy (jap. *densetsu*; Kotański 2012: 38).

roku ukazał się przekład *Kojiki* na język angielski, dokonany przez Basila Halla Chamberlain'a. Dopiero sto lat później, w 1968 roku, amerykański japonista Donald L. Philippi wydał nowy anglojęzyczny przekład pt. *Kojiki Translated with an Introduction and Notes*, który do dziś cieszy się dużą popularnością (Kotański 1986: 18-19). Pierwsze polskie tłumaczenie kroniki pióra Wiesława Kotańskiego zostało opublikowane w 1986 roku pt. *Kojiki czyli księga dawnych wydarzeń*. Wysoki poziom artystyczny przekładu, który dodatkowo opatrzono wyczerpującym komentarzem i przypisami sprawił, że jak dotąd nikt nie pokusił się o zaproponowanie nowej interpretacji dzieła. Ze względu zaś na niezwykłą precyzję tłumaczenia oraz szczegółowe wyjaśnienie wszystkich terminów japońskich, to przede wszystkim polski przekład posłużył autorce niniejszego artykułu za główne źródło w dociekaniach na temat roli muzyki i związków muzyczno-literackich w starożytnej Japonii.

⁶ Pomysłodawcą kompilacji kroniki był jej poprzednik – cesarz Temmu (622-686, panował 673-686).

⁷ Tożsamość Hieda no Are wciąż jest przedmiotem wielu spekulacji. Przekonanie o żeńskiej płci Hieda no Are uzasadnione jest tym, że ród Sarume służył z edukacji i dostarczania na cesarski dwór przyszłych szamanek *miko* specjalizujących się w tańcach rytualnych i recytacji ustnej tradycji. Zob. E. Ohnuki-Tierney. *The monkey as mirror: Symbolic transformation in Japanese history and ritual*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987. S. 111. Niektóre źródła podają, że Hieda no Are był mężczyzną – niskim rangą urzędnikiem (*toneri*), pełniącym na dworze funkcję opowiadacza *kataribe*. Por.: G. L. Ebersole. *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989. S. 8.

⁸ *Chinkon* (zatopienie duszy, przywrócenie duszy ciału), inaczej: *mitamashizume* (ukojenie, uspokojenie duszy), wiąże się z silną wiarą Japończyków w przynależność ludzkiej duszy do bóstwa i nieustanną potrzebą jej pielęgnowania.

Na uwagę zasługuje ponadto sto dwanaście starożytnych pieśni melicznych *kayō*⁹. Są one często wplecione w tekst kroniki jako wypowiedzi bogów oraz bohaterów historycznych. W okresie Nara (710-794) pieśni te stanowiły ważną część repertuaru muzyki dworskiej i śpiewane były przez muzyków należących do Urzędu do Spraw Muzyki (jap. Gagakuryō; Takeda 4-5). Z czasem *kayō* zyskały tak wielką popularność, że postanowiono je upamiętnić, wydając na początku okresu Heian (794-1192) zbiór dwudziestu dwóch utworów, zatytułowany *Kinkafu* (Notacja pieśni z akompaniamentem cytry, X w.) anonimowego autora. W zbiorze tym zawarto słowa pieśni wraz z notacją akompaniamentu cytry *wagon*¹⁰ oraz wskazówki dotyczące sposobu śpiewania.

Wszystko to sprawia, że poza informacjami o liryce, najstarszych zwyczajach, etyce czy wierzeniach w *Kojiki* można odnaleźć obraz najdawniejszej kultury muzycznej Japonii. Wnikliwa lektura tekstu pozwala nie tylko zidentyfikować najstarsze instrumenty czy gatunki muzyczne, ale przede wszystkim określić rolę, jaką muzyka pełniła w japońskiej twórczości literackiej zanim nastał okres kultury arystokracji dworskiej Heian.

Ograniczona liczba występujących w kronice terminów muzycznych powoduje jednak, że poszukiwanie w niej śladów tematyki muzycznej nie jest zadaniem łatwym. W VIII wieku, czyli w okresie powstania *Kojiki*, nie istniał jeszcze japoński termin definiujący całość zjawisk dźwiękowych, a muzykę wyrażano poprzez opisy sakramentalnych pieśni (jap. *uta*) i tańców (jap. *mai*), które charakteryzują się ruchem po kole. Również większość pieśni, mimo zróżnicowania pod względem stylu i tematyki, związana była z kultem sintoistycznym i wykonywana dwojako: *a' capella* lub z akompaniamentem cytry i towarzyszeniem tańców, co się zdarzało najczęściej podczas dworskich ceremonii i zabaw (*sechie*).

W kronice *Kojiki* najbliższe znaczeniowo określeniu „muzyka” słowo *gaku* (dosł. zabawa, rozrywka) pojawia się tylko jeden raz w kontekście tańca bogini Ame no Uzume, która swoim orgiastycznym popisem rozbawiła tysiące bogów i w ten sposób wywabiła z kryjówki obrażoną na brata, boga wiatru Susanoo, boginię słońca Amaterasu. W VIII wieku słowo *gaku* odczytywano najprawdopodobniej jako *asobi* (zabawa) lub *utamai* (pieśń i taniec; Kuniyasu 127). Równie mało jest informacji na temat instrumentów muzycznych, chociaż wiele z nich już wówczas

⁹ *Kayō* (ballada, pieśń) – najstarszy gatunek japońskiej poezji śpiewanej, przekazywanej w tradycji ustnej. *Kayō* dzieli się na *utaimono* (dosł. rzeczy śpiewane) oraz *katarimono* (dosł. rzeczy opowiadane). Najbardziej reprezentatywne dla *kayō* są pieśni *utaimono*, które charakteryzują się niezwykłą melodyjnością, zmiennym rytmem i licznymi powtórzeniami. *Utaimono* uważa się za źródło japońskiej poezji pisanej (Melanowicz 2003: 85).

¹⁰ *Wagon* (inaczej *yamatogoto*, japońska cytra) – sześciostunowa cytra o korpusie dł. 180 cm. Dźwięk wydobywa się poprzez szarpanie jedwabnych strun przy pomocy plektronu.

srowadzano z kontynentu i Japończycy byli już z nimi zaznajomieni, o czym wiadomo z odkryć archeologicznych¹¹.

Już z pierwszych stron *Kojiki* (Kotański 1986: 40) możemy się dowiedzieć, jak wielką rolę przypisywano muzyce wokalne i instrumentalnej w walce o zjednoczenie kraju, wybór następcy tronu i sprawowanie władzy. Z kart kroniki wyłania się także obraz muzyki nierozdzielnie związanej z pradawnymi wierzeniami, obrzędami, wróżbiarstwem czy z zabawami ludowymi. Opisywana muzyka jest aktem społecznym, tworzona jest przez wspólnotę, jako integralna część rytuału. Brakuje natomiast opisów muzyki samej w sobie, stanowiącej nie tylko oprawę uroczystości, lecz sztukę przeznaczoną do słuchania i kontemplowania.

Znaczenie muzyki w VIII wieku

W przedmowie do *Kojiki* kompilator dzieła, Ō no Yasumaro, poprzez rozbudowaną apostrofę zwraca się do cesarzowej Gemmyō, gloryfikując dzieje władców państwa Yamato¹². Yasumaro opisuje powstanie Japonii, od narodzin świata aż do dziejów pierwszych władców: Ninigiego i cesarza Jimmu (Kamuyamato Iwarebiko), którzy przemierzali kraj, walcząc z napotykanymi przeciwnikami. Bohaterskim czynom tych władców wtórowały rozmaite pieśni:

*Ustawieni do korowodu zgładzali złączyńców,
zastuchani w pieśni rzucali o ziemię wrogów.*
(Kotański 1986: 40)

W burzliwym okresie kształtowania się państwowości Japonii, wówczas zwanej Yamato, muzyka stanowiła potężne narzędzie walki. Zagrzewała do boju, przepowiadając sukcesę i podtrzymując morale wojowników. Yasumaro snuje opowieść o pierwszych władcach Yamato aż do czasów panowania cesarza Temmu. Wyjaśnia, w jakich okolicznościach zasiadł on na tronie:

*Zalążki władzy miał w sobie już utajony smok;
przeciągły grzmot uderzył w dobrą godzinę.
Gdy mu wyjaśniono znaczenie śpiewu usłyszanego we śnie,
wywróżył sobie, że odziedziczy stolec,
a gdy dotarł nocą do rzeki, wiedział już,
że otrzyma najwyższą godność.*
(Kotański 1986: 40)

¹¹ Zob.: Ogi M. *Kodai ongaku no sekai* (Świat muzyki starożytnej). Tōkyō: Kōshishoin, 2005.

¹² Yamato – nazwa państwowości japońskiej, która wykształciła się pod koniec III wieku na terenie dzisiejszego okręgu Nara. Nazwa Yamato obowiązywała do VII wieku i dopiero za czasów panowania cesarza Temmu zamieniono ją na Nihon (Japonia). Zob.: M. Kanert. *Starożytna Japonia. Miejsca, ludzie, historia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

W Yamato silna była wiara w magiczną moc dźwięków i trafność przepowiedni za pomocą instrumentów lub śpiewu. W brzmieniu muzyki dopatrywano się tajemnej mocy. Wierzono też, że instrumenty stanowią dla bóstw doskonałe medium do przekazywania swojej woli. Nie ulega wątpliwości, że przekonanie to zaczerpnięto z Chin, gdzie praktyka wróżenia za pomocą muzyki instrumentalnej kultywowana była od zamierzchłych czasów i doczekała się nawet powołania na dworze funkcji doradcy cesarza i mistrza ceremonii (chiń. *shi guan*, *gu guan*)¹³.

Z opowieści Yasumaro wynika, że cesarz Temmu nie od razu objął panowanie. Jego rządy poprzedził okres intensywnego gromadzenia wojsk i zaciekłych walk na wschodnich obrzeżach kraju okupowanych przez innego pretendenta do tronu. Opis wspaniałej walki Temmu jest niezwykle dynamiczny, niczym opis walki samych żywiołów:

*...sześć pułków jego uderzyło niby pioruny,
trzy dalsze oddziały mknęły jak błyskawice.
Oszczepy i włócznie okazały, że są potężne,
srodzy wojownicy wyrosli potem niby mgła spod ziemi.*
(Kotanski 1986: 41)

Poetycki obraz walk nasycony porównaniami, metaforami i wyrazami dźwiękonaśladowczymi nadaje tekstowi melodyjności. Wzniosłość utworu potęgują natomiast liczne porównania wojsk cesarskich do nieokiełzanych zjawisk przyrody – piorunów i błyskawic, które jednoznacznie przywodzą na myśl określone dźwięki. Dynamiczność opisu wzmocniona jest ponadto dzięki koncentracji na pojedynczych działaniach i użyciu pełnych ekspresji czasowników i porównań, jak: uderzyć niczym piorun (jap. *ikazuchi no gotoku furehi*), mknąć jak błyskawica (jap. *inazuma no gotoku yuku*), wyrosnąć niczym mgła (jap. *kemuri no gotoku okoru*; Kana Kojiki. *Nihon Shinten*, źródło elektroniczne 41). Nastrój wiersza ulega całkowitej zmianie, kiedy Temmu odnosi upragnione zwycięstwo i nastaje pokój:

*Wojacy zwinęli proporce i odłożyli sulice
na stałe osiadając w stołecznym osiedlu,
gdzie mogli teraz tańczyć i śpiewać.*
(Kana Kojiki. *Shinten*, źródło elektroniczne 41)

¹³ *Shi guan* – funkcja doradcy cesarza zapoczątkowana w okresie Zhou (1122-770 r. p.n.e). *Shi guan* sporządzał kalendarz, zajmował się kronikami władców, sprawował nadzór nad ceremoniałem dworskim. *Gu guan* – niewidomy muzyk działający w Urzędzie do Spraw Muzyki, mistrz sztuki wróżenia za pomocą instrumentów.

Yūichi A. *Kodai Chūgoku no uchūron* (Wizja wszechświata w starożytnych Chinach). Tōkyō: Iwanami Shoten, 2006. Por.: M. Wesołowska. *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2012. S. 109-110.

Przytoczony fragment dotyczy muzyki rozrywkowej, będącej wyrazem radości i odprężenia po zwycięskiej bitwie. Muzyka ta, wykonywana przez wojowników i wieśniaków, ma charakter typowo biesiadny, wiejski i rubaszny. Jej sakralność przejawia się w wychwalaniu bóstw i władców, którzy pomogli odnieść sukces na polu walki. Nawet bogowie nie stronili od hucznych zabaw, o czym czytamy w *Kojiki*. Nawiązanie do sakralnej roli muzyki i jej wpływu na kształtowanie się państwowości japońskiej pojawia się w następnym zdaniu o objęciu tronu cesarskiego przez Temmu:

*Gdy Gwiazda spoczęła w znaku Wielkiego Jazu,
a Księżyc przypadł na Unieruchomiony Dzwon,
wywyższono wreszcie zwycięzcę.
(Kana Kojiki. Nihon Shinten, źródło elektroniczne 41)*

W przypisach tłumacza do tego fragmentu tekstu czytamy, że jest to nawiązanie do starochińskiego systemu astronomicznego (*Kana Kojiki. Nihon Shinten, źródło elektroniczne 11*). Wielki Jaz symbolizuje kierunek zachodni, a Unieruchomiony Dzwon odnosi się do starożytnych metod wyznaczania miesiący za pomocą skal muzycznych (*Kana Kojiki. Nihon Shinten, źródło elektroniczne 11*). Każdej skali przyporządkowany jest miesiąc i jego odpowiednik w chińskim horoskopie. Unieruchomiony Dzwon należy natomiast rozumieć jako drugi miesiąc w kalendarzu lunarnym (*Kana Kojiki. Nihon Shinten, źródło elektroniczne 11*).

W okresie kompilowania *Kojiki*, Japończycy byli już obeznani z osiągnięciami cywilizacji chińskiej. Silne oddziaływanie kultury Państwa Środka w tym okresie sprawiło, że Japończycy zaczęli sukcesywnie przyswajać sobie wiedzę o tamtejszej astronomii, architekturze, filozofii i muzyce. Tej ostatniej poświęcili szczególną uwagę, inspirując się nią w tworzeniu własnej muzyki dworskiej *gagaku*, której teoria opierała się na chińskich skalach dwunastostopniowych. Zawarte w przedmowie do *Kojiki* liczne pojęcia chińskiego pochodzenia służyły zwróceniu uwagi na erudycję obeznanego w naukach kompilatora kroniki. Charakter wstępu do tego dzieła różni się zatem od zasadniczej jego treści obejmującej starożytne podania, legendy i pieśni japońskie.

Pieśni *kayō*

Występujące w przedmowie wzmianki o muzyce stanowią przedsmak dominującej w *Kojiki* liryki melicznej *kayō*. Większość zawartych w tekście pieśni to *tanka* (dosł. krótka pieśń) o wzorze sylabicznym 5/7/5/77. Drugie pod względem często-

tliwości występowania są długie pieśni *chōka* (dosł. długa pieśń)¹⁴ (5/7/5/7...5/7/7) oraz *sedōka* – pieśni z powtórzonym początkiem (5/7/7/5/7/7; Melanowicz 2003: 74).

Charakterystyczną cechą wszystkich pieśni w *Kojiki* jest ich podobieństwo pod względem konstrukcji i treści, ponadto repetycje, zdania wykrzyknikowe i refreny. Często pojawiają się też stałe epitety *makura kotoba* (dosł. słowo-poduszka), nie zawsze związane z opisywanym słowem znaczeniowo, ale dobierane na zasadzie podobieństwa dźwiękowego. Przykładowo *asahi* (wschodzące słońce) stanowi niejednokrotnie epitet słowa *emisakae* (promienny uśmiech). W zależności od prezentowanej tematyki, przeznaczenia, charakteru, jak również wykonawcy *kayō* można podzielić na: pieśni miłosne (jap. *yomiuta*), wojenne (jap. *tataikai no uta*), boskie przepowiednie (jap. *kamugatari*), patriotyczne (jap. *kunishinobiuta*), pieśni o ważeniu sake (jap. *sakagura no uta*), pieśni opiewające kraj (jap. *kunimiuta*, inaczej: *kunishinobiuta*), pieśni rodu Kume (jap. *kumeuta*), pieśni rodu Amabe (jap. *amagataruta*), pieśni kojące (jap. *shizuuta*), pieśni wyznania (jap. *shirageuta*), pieśni obyczajowe (jap. *miyabito-buri*), pieśni biesiadne (jap. *utage no uta*) i wiejskie (jap. *hinaburi uta*; Takeda 4-5). Typologia tych pieśni jest niejako drogowskazem w klasyfikacji gatunków muzyki, które w kronice nie są wprost wymienione.

Pieśni miłosne

W *Kojiki*, nietypowo jak na kronikarski charakter dzieła, najwięcej jest pieśni miłosnych. Dominująca ich część ma charakter dialogu między kochankami i odzwierciedla obowiązujący w starożytności zwyczaj *tsumadoi* (oświadczyzny; inaczej: *tsumamagi*), którego celem było znalezienie małżonki. Zgodnie z tradycją mężczyzna wyruszał na poszukiwanie wybranki, kobieta zaś cierpliwie czekała na zalotnika, którego, jeśli przypadł jej do gustu, zapraszała do siebie (Kordzińska-Nawrocka 2005: 59-61).

Zamieszczone w *Kojiki* pieśni dowodzą, że liryka miłosna *kayō* służyła kochankom do przekazywania uczuć, uwodzenia, wreszcie do oświadczenia się. Wiele takich pieśni nawiązuje do starożytnego obrzędu *utagaki* polegającego na swataniu mężczyzn i kobiet podczas wspólnej zabawy, której ważnym elementem była wymiana pieśni. Miłość ziemską traktowano w tym obrzędzie jako naśladowanie miłości bogów – miłości pełnej erotyki, zawsze celebrowanej przy dźwiękach cytry lub do wtóru muzyki przyrody.

W pierwszym zwoju *Kojiki* czytamy o bóstwie o imieniu Duch Błogosławieństw (*Yachihoko no mikoto*), które udaje się pod dom wybranki, by pieśnią zachęcić ją do spotkania. *Yachihoko* śpiewa o tym, że w odległej krainie *Koshi*

¹⁴ *Chōka* – japońska forma poetycka zbudowana z występujących na przemian wersów pięcio- i siedmiosylabowych. Pieśń nie miała ustalonej liczby wersów, jednak zgodnie z zasadą kończyła się wersem siedmiosylabowym (Melanowicz 2003: 78).

mieszka idealna dla niego kandydatka na żonę i, zachęcany tymi pogłoskami, wyrusza w daleką podróż, żeby zdobyć jej serce. Wreszcie staje przed oknem dziewczyny, śpiewa uwodzicielską pieśń i skłania ukochaną do spotkania z nim. Usłyszawszy płomiennie wyznanie, wybranka nie pozostaje obojętna i, przepelniona gorącymi uczuciami, odpowiada pieśnią:

*Oby się słońce
już skryło za wzgórzami
i by nadeszła
noc czarna jak jeżyna!
Wtedy jak zorza
promiennie uśmiechnięty
przyjdiesz ty do mnie:
ramiona twoje białe
z pieszczotą dotkną
jak śnieg puszystych miękkih
mych piersi.
(Kotański 1986: 83)*

Wymieniane między kochankami pieśni cechuje wyjątkowa zmysłowość, spotęgowana dzięki użyciu rozbudowanych epitetów i porównań nawiązujących do zjawisk przyrody. Charakterystyczna jest w pieśni skrócona perspektywa, koncentracja na cielesności – opisie poszczególnych cech urody kochanka, poprzez które podmiot liryczny snuje wyobrażenia na temat miłosnej schadzki. Pikanterii dodają pieśniom zmysłowe opisy nocy spędzonej z kochankiem, żaru uczuć i radości z kielkującego romansu, świadczące o dość nieskrępowanej obyczajowości w starożytnej Japonii, gdzie posiadanie licznych kochanek było powszechnie akceptowane.

Z kolejnych kart *Kojiki* dowiadujemy się, że Yachihoko nie pierwszy raz zdradził prawowitą małżonkę – Suseribime, która z rozpaczki postanowiła udać się w dalekie strony, by odpocząć od męża. On jednak, stęskniony, wysłał do niej na tyle poruszający wiersz miłosny, że Suseribime odpowiedziała mężowi równie namiętną i erotyczną pieśnią o swej dozgonnej miłości, wierności i poszanowaniu:

*O Nieskończonych
na ziemię sphywających
Błogostawieństwu Duchu!
Ty przecież jesteś
mężczyzną z krwi i kości ...
Po wysp zakątkach
wszelakich, gdzie wędrujesz,
i na wybrzeżach,
gdziekolwiek tylko dotrzesz,
musisz mieć żony
młode jako traw kielki...*

Ja zaś, niestety,
 jestem kobietą słabą
 i poza tobą
 mężczyzny dla mnie nie ma,
 i poza tobą
 męża dla mnie nie ma!
 (Kotański 1986: 85)

Niecodzienną wymianę liryki można odczytać w zwoju trzecim *Kojiki*, w którym pretendent do tronu, Kinashi no karu no mikoto, nie mogąc pohamować kazirodczego uczucia, jakim darzył swą młodszą siostrę, postanowił zaśpiewać jej poemat i przyznać się publicznie do zakazanego związku:

Jako się kryją
 przed wzrokiem drenów rzędy,
 przez które woda
 płynie w podgórskie pola,
 tak kryłem dotąd
 przed ludzkimi oczyma
 miłość do siostry
 płaczącej po kryjomu.
 Dziś w nocy wreszcie
 dotykam jej swobodnie.
 (Kotański 1986: 236)

Utwór stanowi przykład dziesięciowersowej *chōka*. Książę przyznaje w nim, że wzbierał się przed swoją miłością i próbował ją ukryć przed ludźmi. Przyrównuje swoje skrywane uczucie do nurtów krętej rzeki. Wreszcie teraz, kiedy ujawnia tajemnicę, może spędzić noc z ukochaną. Utwór reprezentuje gatunek pieśni-wyznania (jap. *Shirageuta*; Kotański 1986: 234). Za swój kazirodczy występek książę został wygnany do cieplic w Iyo. Przepelnia go żal i tęsknota za ukochaną, co wyraża w śpiewanych dla niej poematach.

Liryka miłosna *kayō* obejmuje wiele gatunków, różniących się pochodzeniem, tematyką lub sposobem wykonania. W *Kojiki* znajdujemy szczególnie dużo pieśni wiejskich (jap. *hinaburi uta*), śpiewanych w łagodnych tonacjach i spokojnym tempie pieśni kojących (jap. *shitsuuta no utaikaeshi*) oraz pieśni wyrażających narastające uczucie (jap. *ageuta*).

Pieśni wojenne

Ważne miejsce w *Kojiki*, obok pieśni miłosnych, zajmują pieśni wojenne (jap. *tataikai no uta*), których celem było rozbudzenie w wojownikach ducha walki i zarzewanie ich do zwycięstwa w boju. Wiele takich pieśni powstało z myślą o okre-

ślonych adresatach. Rozpoczynają się one apostrofą do wojowników, by okazali męstwo i odwagę lub zgładzili przeciwnika. Uwagę zwracają rozbudowane epityty, przemieszanie stylów: podniosłego i potocznego. Przykładem jest pieśń dostojnego potomka duchów, która była sygnałem do podjęcia walki przeciwko osiemdziesięciu ognistym zabijakom:

*Wspaniali chłopcy,
będący w walce wzorem,
a zbrojni w miecze
z głowicą kształtu bulwy,
w pień bractwo to wytnijcie!*
(Kotański 1986: 128)

Pieśni wojenne mają ponadto charakter chwalebny. Przypominają o wspaniałości władców, wysławiają czyny i bohaterstwo rycerzy, opiewają piękno umiłowanej ojczyzny. Pojawiają się też poematy wyrażające ból i cierpienie wojowników, którzy, wycieńczeni walką, cierpią głód i zmęczenie.

Pieśni biesiadne

Pod względem muzycznym najciekawsze są jednak pieśni o charakterze biesiadnym, śpiewane przez wojowników po skończonej bitwie, wykonywane jako akompaniament do tańców podczas hucznych uczt i zabaw. W drugim zwoju *Kojiki* przedstawione są dzieje legendarnego cesarza Jimmu przemierzającego krainę Yamato w celu znalezienia odpowiedniego miejsca, z którego mógłby rządzić krajem. Podczas pobytu w miejscowości położonej nieopodal Udy, do władających tymi ziemiami braci (młodszego Otoukashi i starszego Eukashi) wysłano krukaposłańca z prośbą o zaopiekowanie się cesarzem. Prośba została jednak odrzucona przez starszego brata, Eukashiego, który, nie dość, że zabił posłańca strzałą z łuku, to w dodatku zastawił pułapkę na samego cesarza Jimmu. Ostatecznie dzięki młodszemu bratu występny Eukashi sam wpadł we własne sidła i zginął, a cesarscy wojownicy z radości, że ich wódz uniknął śmierci i ofiarował im żywność zaśpiewali pełną humoru pieśń:

*W Uda,
w stanicę wyniosłej,
na bekasa zastawiono potrzask,
lecz bekas złapać się nie dał,
choć go wyczekiwano.
A wpadł w pułapkę kobuz
budzący grozę i zmyślny.
Jeśli zechce pierwsza żona*

*dostać kąsek do zjedzenia,
 odkrójmy jej kawał taki,
 że się obgryźć da niewiele –
 jak z owocu głogownika.
 Jeśli zechce młoda żonka
 dostać kąsek do zjedzenia,
 odkrójmy jej kawał taki,
 że obgryzie z niego wiele
 jako z kiści winogrona.
 E, tfu!
 Czy to ładnie?
 Ale to tak dla śmiechu!
 A, fe!
 Czy to ładnie?
 Ależ to tylko dla drwiny!
 (Kotański 1986: 127)*

Charakter tej długiej, dwudziestotrzywersowej pieśni *chōka* daleko odbiega od romantycznego, szlachetnego stylu pieśni miłosnych. Poemat ten, osadzony w ludowej stylistyce, przykuwa uwagę niewybrednym, niekiedy wręcz wulgarnym językiem wojowników. Pierwszych siedem wersów dotyczy zręczności wodza rodu Ōtomo, który nie dał się złapać w zasadzkę. Kolejne wersy są wyrazem radości ze spożywania smakowitych potraw, znajdujących się na stole biesiadników. Zadowoleni wojownicy nie stronią od alkoholu i kąśliwych żartów pod adresem starszej żony. Śpiewają, że dla niej zachowają najgorszy kawałek mięsa z samymi kośćmi, zaś najlepsze kąski przełożą młodej żonie. Utwór kończą prześmiewcze okrzyki tłumaczące charakter poematu jako niewinnego żartu.

Omawiany utwór jest doskonałym przykładem pieśni biesiadnej, wykonywanej podczas przyjęć okolicznościowych (jap. *utage, enkai*), którym towarzyszyła muzyka, śpiewy i tańce. Przyjęcia *utage* były organizowane albo z okazji odwiedzin szacownego gościa, albo jako forma nagrody dla zwycięskich w bojach wojowników.

Muzyka żałobna

Osobne miejsce w *Kojiki* zajmuje liryka żałobna, związana z sintoistycznymi obrzędami chowania zmarłych (*mogari*). Zgodnie z tradycją rytuał odprawiano przez osiem dni i nocy, podczas których ciało zmarłego wkładano do trumny, oplakiwano i modlono się o jego wskrzeszenie, następnie celebrowano rytuał *chinkon* (dosł. zatopienie duszy, przywrócenie duszy ciału) w celu zapobieżenia

buntowaniu się duszy i rzucaniu przez nią klątw. Dopiero po pojawieniu się widocznych zmian fizycznych stwierdzano, że człowiek jest martwy i żegnano go ostatecznie (Kotański 1995: 82-84).

Istotną rolę w rytuałach pogrzebowych odgrywała oprawa muzyczno-taneczna, która obejmowała śpiewy, litanie oraz pełne symboliki tańce szamanów w przebraniach ptaków. Dawniej Japończycy wierzyli bowiem, że ptaki są wysłannikami bóstw, łącznikami między światem doczesnym i pozaziemskim. Panowało ponadto przekonanie, że dusza ludzka po śmierci przybiera postać ptaka i odlatuje do Nieba (Kotański 1995: 83-84). W *Kojiki* odnajdujemy dokładny tekst pieśni i opis wspomnianej pantomimy wykonywanej podczas pogrzebu księcia Yamato Takeru:

Jego małżonki, córki i synowie przybyli natenczas
z Yamato na równinę Nobo, aby usypać mu kurhan.
Zaraz się też rozbiegli na wszystkie strony
po okolicznych polach ryżowych zalanych wodą
i z płaczem śpiewali:

*Wśród źdźbeł ryżowych
na polach zalanych wodą,
wśród źdźbeł ryżowych
rozpełznięliśmy się
niby pochrzynu pnąca.*
(Kotański 1986: 180)

Przytoczony pięciowiersz z charakterystycznym powtórzeniem wersu „wśród źdźbeł ryżowych” niczym przyśpiewką, nasycony jest metaforami, których złożoność zmusza czytelnika do odwołania się do przypisów tłumacza. Wiesław Kotański wyjaśnia, że „rozpełznięcie się” może oznaczać „krzątanie się wokół kopca” (Kotański 1986: 178).

Utwór jest pierwszą pieśnią z czteroczęściowego cyklu o tematyce żałobnej. W dalszym opisie pojawia się motyw przeistoczenia osoby zmarłej w ptaka odlatującego w stronę wybrzeża morskiego, a tuż za nim podążają oplakujący go żałobnicy, którzy łkają i śpiewają, ponieważ są skazani na trudy życia doczesnego i nie mogą jak on wznieść się ku niebu (Kotański 1986: 178). Ostatecznie w pogoni za ptakiem żałobnicy próbują wejść do morza, gdzie śpiewają trzecią pieśń:

*Gdy przebywamy morze
brnąc w nim po pas zanurzeni,
morze nami w miejscu miota
jak roślinami, co się plenią
w nurcie wielkiej rzeki...*
(Kotański 1986: 181)

Czasowniki wskazujące na ociężały ruch, jak: brnąć (jap. *nazumu*), miotać się (jap. *isayou*), zanurzać się (jap. *koshinazumu*, dosł. zanurzyć plecy), plenić się (jap. *ueru*, *ōkawara ueru kusa*, dosł. trawa, która się pleni w korycie rzeki) mają wymiar symboliczny, ponieważ wskazują na niezłomność ludzką wobec kolei losu. Człowiek przyrównywany jest do rośliny, która, choć nieustannie szarpana morskimi falami, pozostaje niewzruszona, silnie zakorzeniona w ziemi i nieprzerwanie się rozmnażająca. Z drugiej strony pojawienie się tak wielu słów wskazujących na pewną opieszałość w ruchach rytmicznych i powtarzanych, stwarza wrażenie, jakby podmiot liryczny oddawał się ekstatycznym płużsom, przez co pieśń staje się pretekstem do jakiegoś lunatycznego tańca bądź pantomimy (Kotański 1986: 178).

Cały zbiór liryki żałobnej zamyka utwór o siewce. Wędrowny ptak pofrunął w stronę głębin morskich, by odpocząć od żałobników na oddalonej od brzegu skale. Według Kotańskiego pieśń wyraża pożegnanie z duszą zmarłego. Podobnie jak ptak, który przycupnął na oddalonym od ziemian głazie, również dusza ludzka przeniosła się do nieba i jest niedostępna dla żywych (Kotański 1986: 178).

Na temat ceremonii żałobnych dowiadujemy się nie tylko z pieśni *kayō*, ale również z zawartych w *Kojiki* podań i legend. W zwoju pierwszym odnotowano przebieg rytuału podczas pogrzebu Ame no wakahiko, który zginął od powracającej strzały po tym, jak dopuścił się niecnego czynu zabicia bażanta-Płaczki – posłańca bogini Amaterasu. Choć znaczna część opisu poświęcona jest lamentom żony i dzieci Ame no wakahiko, którzy oplakują stratę ojca, pojawia się także fragment ilustrujący ówczesną stypę określoną słowem *asobu* (bawić się; *asobi* – zabawa, muzyka). Kotański wyjaśnia w przypisie, że dawniej rodzina oplakiwała zmarłego, a przyjaciele oddawali się zabawie i tańcom (Kotański 1986: 88). Ceremonia żałobna miała niezwykle barwny charakter:

W chacie pogrzebowej umieszczano zmarłego i urządzano dla niego stypę połączoną z czymś w rodzaju tryzny (igrzysk), polegającej na mimicznych tańcach zapewne z udziałem szamanów. Tancerze byli przypuszczalnie ubrani za ptaki, gdyż jak mówią komentatorzy – ptaki mają zdolność przelatywania w inny świat. Można przyjąć, że zmarły miał w towarzystwie ptaków wyruszyć w daleką podróż, przed którą odbywano pożegnalną ucztę. Tańce podczas uczty przedstawiały obsługiwanie zmarłego: przynoszenie naczyń z jadem, sprzątanie izby, gotowanie strawy, ubijanie w stępie ciasta z gotowanego ryżu – są to wszystko ważne posługi w czasie uczty i w drodze do Krainy Ciemności. (Kotański 1986: 88)

Starożytna muzyka żałobna kultywowana była nieprzerwanie do VIII wieku jako oprawa uroczystości pogrzebowych po śmierci władców, zaś pieśni żałobne do dziś stanowią ważny element repertuaru orkiestry dworskiej *gagaku*¹⁵.

¹⁵ *Gagaku* – japońska muzyka dworska powstała w okresie Heian, choć jej początki sięgają już V w., kiedy zaczęto sprowadzać do Japonii pierwsze flety i cytry. *Gagaku* obejmuje cztery gatunki:

Muzyka sintoistyczna

Wszystkie przedstawione uprzednio rodzaje muzyki (pieśni *kayō*, muzyka wojenna, biesiadna i żałobna) w większym lub mniejszym stopniu zrodziły się pod wpływem wiary w bóstwa *kami*, ale w *Kojiki* pojawia się też wiele mitów, w których obrzędy sintoistyczne ukazane są *explicite*. Są one traktowane jako mitologiczny początek bogatej tradycji widowiskowej, w której muzyka, słowo i pantomima stanowią harmonijną jedność (Kuniyasu 137-138).

Niewątpliwie w kontekście muzyki religijnej, najbardziej znanym wątkiem jest wspomniany już mit o bogini Ame no Uzume, która na prośbę „ośmuset dziesiątków tysięcy” bogów dała pokaz frywolnego tańca, rozbawiając zgromadzone bóstwa i jednocześnie sprawiając, że obrażona na brata Susanoo bogini słońca Amaterasu wyszła z ukrycia, dzięki czemu na świecie znów zapanowała jasność i nastąpiła radość. W kronice opisano taniec następująco:

Niebiańska Bystra Dziewczyna zawiązała rękawy giezła
niebiańskim widłakiem z Niebiańskiego Wzgórza Orgii,
przystroiła głowę gałązkami niebiańskiej trzmieliny,
wzięła do ręki listki trawiastego bambusu
z Niebiańskiego Wzgórza Orgii,
przewróciła przed niebiańską jaskinią
kadź drewnianą do góry dnem, wstąpiła na nią
i tupiąc rozgłośnie zachowywała się
jak nawiedzona przez duchy:
obnażyła piersi, a opaskę spódnicy przesunęła poniżej brzucha.
Na ten widok osiemset dziesiątków tysięcy duchów
jednocześnie wybuchnęło śmiechem,
aż się zatrzęsło Przesławne Wysokich Niebios.
(Kotański 1986: 68)

Śmiech i odgłosy płaśów Ame no Uzume tak bardzo zaciekały Amaterasu, że zapragnęła ona poznać powód zabawy. W odpowiedzi usłyszała:

[...] Jest tu duch bardziej czcigodny niż ty, dostojna,
a przeto radujemy się, śmiejemy i tańczymy.
(Kotański 1986: 68)

W *Kojiki*, oznaczającemu w szerokim rozumieniu muzykę, taniec, śpiew, rytmy słowu *gaku* po raz pierwszy nadano znaczenie radości oraz tańca bogów i odniesiono do muzyki dziękczynnej, a zarazem modlitewnej (Kuniyasu 127).

muzykę instrumentalną *kangen*, tańce sakralne *bugaku*, pieśni i tańce japońskie *kuniburi utamai* oraz muzykę wokalną *utaimono*.

Muzyka ta była bowiem wykonywana na cześć bóstwa w celu wychwalania jego przymiotów oraz radowania się z jego obecności, a ponadto z przekonaniem, że za jej pośrednictwem można skutecznie prosić bogów o pomoc w rozproszeniu smutku i ulżeniu w niedoli. Przedstawiony w micie o niebiańskiej pieczarze (Ame no iwayado) taniec Ame no Uzume nawiązuje do tradycji *kami nigiwai* (rozweselenie bóstw; inaczej: *kami asobi* – zabawa bóstw) – głównej części świąt sintoistycznych (*matsuri*), których celem jest dostarczenie rozrywki bóstwom. Występ Ame no Uzume był połączeniem dźwięków (np. śpiewu ptaków), tańca, pantomimy, co podobnie jak użyte podczas jego wykonania rekwizyty w postaci niebiańskiej trzmieliny i bambusa, świadczy o tym, że popis ten można traktować jako pierwowzór widowiska sakralnego *kagura* (Żeromska 40). Nawiedzenie tancerki przez bóstwa podczas pływania interpretuje się natomiast jako uzasadnienie boskiego opętania (jap. *kamigakari*), podczas którego duch wstępuje w ciało będącej w stanie ekstazy bogini, by poprzez nią przekazać swoją wolę (Staemmler 410). Także rytuał *kamigakari*, odprowadzany głównie w celu pocieszenia duszy zmarłego, ma swoje uzasadnienie w *Kojiki*. Ukrycie się bogini Słońca w jaskini okazało się dla świata tragiczne w skutkach: nastąpiła ciemność, drzewa przestały rodzić, kwiaty zaczęły obumierać, w konsekwencji zamarło życie (Staemmler 59). Poprzez *kamigakari* dążono do przywrócenia słońca, a tym samym przywrócenia światu jasności i życia. W rytuałach pogrzebowych stosowano podobną praktykę *tamafuri* (dosł. wstrząśnięcie duszą) mającą na celu poruszyć duszę – przywrócić jej żywotność i energię (Ebersole 83-84).

W *Kojiki* poświęcono wiele miejsca zakorzenionemu w religii sintoistycznej zwyczajowi warzenia sake (jap. *machizake*¹⁶), służącemu podejmowaniu gości, co odzwierciedla słowo *machizake*, oznaczające dosłownie alkohol warzony w oczekiwaniu na powrót ukochanej osoby bądź na wizytę szacownego gościa (Kuniyasu 127). Alkohol ryżowy *sake* od wieków uznawany był za napój święty. W najstarszych tekstach nazywana jest *miki* (święty duch), ponieważ zgodnie z wierzeniami przyrządza ją duch z krainy nieśmiertelnych (jap. *tokoyo*), czyli Sukunabikona – bóstwo wina, lekarstw i płodności (Kotański 1986: 191). Napojowi przypisywano wiele zalet. Traktowano go jako pokarm bogów, który zapewniał pijącym nieśmiertelność i szczęśliwe życie, a chorym przywracał zdrowie. Proces przyrządzenia sake uważano za ważną ceremonię, w której istotną rolę odgrywała oprawa muzyczna – śpiew, akompaniament bębnowy, a także pantomima. W *Kojiki* zamieszczono cykl pieśni poświęconych temu rytuałowi, nazywanych *sakakura no uta* (dosł. śpiewy podczas kolejnego picia okowity), rozpoczynają się od anegdoty o księżniczce Okinaga Tarashi Hime (później cesarzowa Jingū, 169-269, panowała

¹⁶ *Machi* od czasownika *matsu* – czekać, *zake* – sake.

201-269), która w oczekiwaniu na ukochanego syna, przygotowała święty napój. Kiedy podawała mu czarę, zaśpiewała:

*Tej okowity jam
ci nie gotowała...
Gotował ci ją
pan dziwów, skałowieczny,
przebywający
w Krainie Nieśmiertelnych,
Maleństwo Które
Wprowadza Wiele Ładu...
Oto darząca
szczęściem nieustającym,
zawrotnym, niezmiernym!
Pij ją do dna!
To nektar.
(Kotański 1986: 192)*

Smakując cudowny napój, towarzysz księcia, Wiekowy Dostojnik z Uchi, nie mógł powstrzymać się od pochwał i zaśpiewał:

*Czy ten, co warzył
tę świętą okowitę,
warzył ją może
przy wtórze bębna swego,
który postawił
przy żarnach, by w takt śpiewać?
Może ją warzył
pląsając przy tym zwinnie?
Taka to bowiem
świetna jest okowita,
tak niesłychanie pyszna!
To nektar!
(Kotański 1986: 192)*

Ta składająca się z dwunastu wersów radosna pieśń stanowi muzyczny obraz warzenia sake. Zauroczona wyśmienitym napojem osoba snuje wyobrażenia na temat okoliczności jego przyrządzenia. Twierdzi, że tak pyszny trunek mógł powstać jedynie przy wtórze bębna, radosnego śpiewu lub energicznego tańca.

Nie jest to jedyna pieśń wychwalająca cudowne właściwości sake. W *Kojiki* pojawia się też wiele pieśni *kayō* poświęconych picciu wina lub stworzonych pod jego wpływem. Pomimo religijnego charakteru dużo pieśni cechuje mało wyszukany styl i prosty język. Utwory *sakakura* śpiewano podczas hucznych zabaw organi-

zowanych na dworze. Stanowiły one formę zalotów do pięknych dziewcząt, a w przypadku utworów śpiewanych przez lud Kuzu¹⁷ pieśni te były prezentowane podczas składania ofiar na dworze władcy (Kotański 1986: 200).

Symbolika i znaczenie instrumentów

W *Kojiki* poświęcono stosunkowo niewiele miejsca opisom starożytnych instrumentów muzycznych, co może świadczyć o tym, że twórczości wokalne przypisywano o wiele większe znaczenie (Ogi 46). Najczęściej wymienianym i zarazem mającym najwyższą rangę instrumentem jest cytra *koto*, w polskiej wersji kroniki tłumaczona jako „gęśle”¹⁸. Starożytni Japończycy wierzyli w boskie pochodzenie i magiczną moc tego instrumentu. W zwoju trzecim opisana jest historia cesarza Yūryaku (418-479, panował 456-479), który gra na *koto* pragnie uwieść młodą dziewczynę. Yūryaku udaje się do Eshino i tam spotyka piękną niewiastę. Zauroczony jej urodą stawia ławkę, siada na niej i zaczyna grać, zaś dziewczynie nakazuje tańczyć w rytm melodii. Wspaniała taniec kochanki zachwyca go do tego stopnia, że układa następującą pieśń:

*Dziewczyna płąsa
przy zawodzeniu gęśli,
na których duch gra
siedzący na swym stolcu;
oby to trwało wiecznie.*
(Kotański 1986: 252)

Dostojny władca rozkoszuje się widokiem tańczącej dziewczyny, siebie zaś określa mianem ducha (jap. *kami*). Do dziś nie jest jasne, w jaki sposób interpretować to zdanie. Kotański podaje dwie możliwości: *kami* może symbolizować cesarza jako ducha albo jego potomka kierującego dłońmi władcy podczas gry na instrumencie (Kotański 1986: 246). Niezależnie od interpretacji instrumentowi przypisuje się najwyższą rangę i traktuje jak atrybut cesarza-boga. Obraz tańczącej niewiasty przy dźwiękach cytry nawiązuje natomiast do starożytnego tańca japońskiego *gosechi mai* (dosł. taniec pięciu dźwięków/pięciu tonów), wykonywanego

¹⁷ Kuzu – lud, który w starożytnej Japonii zamieszkiwał tereny nad rzeką Yoshino (Shikoku). Z najstarszych kronik (*Kojiki*, *Nihongi*) wiadomo, że ludność ta składała dworowi cesarskiemu regularne daniny i ofiary, a także służyła z bogatej kultury muzycznej (Kotański 1986: 112).

¹⁸ Mimo że starożytne gęśle miały różnorodną budowę w zależności od kraju pochodzenia, w Polsce kojarzą się przede wszystkim z prymitywnym instrumentem smyczkowym. Występujące zaś w kronice *koto* oznacza starożytną cytrę japońską (*yamatogoto*), instrument muzyczny z grupy chordefonów szarpanych, wykorzystywany w muzyce sintoistycznej.

wyłącznie przez kobiety do akompaniamentu cytry *wagon* podczas najważniejszych świąt dworskich, jak na przykład w czasie rytuału pierwszego smakowania ryżu (jap. *niiname*) czy intronizacji cesarza (jap. *sokui no rei*). Taniec *gosechi mai* wywodzi się z tradycji ludowych świąt polnych (*haruyama iri* – wejście na wiosenne góry¹⁹). Obchodzono je wiosną, gdyż wierzono, że właśnie o tej porze roku bóstwa zstępują z Nieba, by zapewnić urodzajne plony. W celu powitania bóstwa (*kami*) odwiedzano groby zmarłych lub wspinano się na góry, gdzie zrywano dla nich kwiaty. Ceremonii towarzyszyły tańce, muzyka i śpiew (Kuniyasu 134-135).

Również podjęta przez Kotańskiego próba interpretacji muzykującego ducha jako istoty wstępującej w cesarza grającego na cytrze nie jest bezzasadna.

W *Kojiki* wspomiane są okoliczności powstania cytry z niedopałków drewna po zniszczonym statku o nazwie Niewysychający (Karenu), którym każdego dnia dostarczano na dwór cesarski wodę czerpaną na wyspie Awaji²⁰. Szczególną uwagę zwraca opis dźwięku cytr:

Ich dźwięk donośny słyhać było w siedmiu wsiach.

Śpiewano tedy:

Niewysychającego

spalono przy warzeniu

soli, a z jego resztek

wycięto cudne gęśle.

Gdy ich potrącisz struny,

od dźwięku się kotyszą

pnie wodorosli morskich,

co rosną przyczepione

do podwodnych skamielin

u wrót zatoki Yura.

(Kotański 1986: 228)

Pieśń opiewa piękno i siłę brzmienia *koto*, które jest w stanie poruszyć nawet morskie wodorosła. Po japońsku dźwięk instrumentu określono onomatopeją *saya saya*, współcześnie rozumianą jako imitacja dźwięku powstałego pod wpływem drżenia delikatnych gałązek na wietrze. W literaturze klasycznej zaś wyrażenie to często zwiastowało obecność ducha. Z przekonania tego wynikała wiara w istnienie duszy instrumentu (Kuniyasu 135).

¹⁹ Zwyczaj chodzenia po górach w celu podziwiania kwitnących kwiatów. W *haruyama iri* upatruje się początków popularnego zwyczaju *hanami* (Kuniyasu 131).

²⁰ Awaji – wyspa położona na japońskim Morzu Wewnętrznym (Setonaikai) pomiędzy wyspami Honsiu a Sikoku. Obecnie należy do prefektury Hyōgo. W *Kojiki* Awaji, nazywana Dawcą Wczesnych Kłosów (Awaji no ho no sawake no shima), była pierwszą wyspą zrodzoną przez parę bóstw Izanagiego i Izanami (Kotański 1986: 49).

O magicznych właściwościach cytry świadczy również wiele opisów poświęconych *mikoto* – cesarskiej cytrze służącej do przywoływania bóstw (jap. *norigoto*, *mikotonori* – niebiańska gadająca cytra). Fragment narracji w zwoju drugim poświęcony jest cesarzowej Jingū – małżonce cesarza Chūaia (149-200; panował 192-200), którą nawiedzały duchy. W celu sprawdzenia intencji bóstwa cesarz wziął do ręki cytrę i, zagrawszy na niej, poprosił o wyrocznię. Wtedy duch wstąpił w cesarzową i zaczął przemawiać jej głosem, obwieszczając, że przekazuje władcy bogate ziemie znajdujące się na zachodzie kraju. Władca nie uwierzył jednak w prorocze słowa, czym tak rozgniewał bóstwo, że zapowiedziało mu ono rychły upadek i śmierć. Słyszając to, stojący obok władcy strażnik naklonił Chūaia, by jeszcze raz sięgnął po cytrę. Ponownie zaczął grać, ale nieoczekiwanie instrument zamilkł i cesarz leżał już martwy (Kotański 1986: 186). Z tego krótkiego fragmentu wynika, że za pomocą cytry można było także rzucić klątwę na kogoś, kto sprzeciwił się wyrokowi boskim. Instrument taki określano *noroi no ki* (dosł. instrument przeklęty; inaczej: *juki*; Kuniyasu 135-136).

Motyw zaklętej cytry, która nie tylko stanowi narzędzie w rękach bóstw, ale także zsyła nieszczęście na wszystkich oczarowanych jej dźwiękiem, znajdzie odzwierciedlenie w twórczości literackiej okresu Heian, zwłaszcza w utworze *Utsubo monogatari* (Opowieść o dziupli, X w.)²¹.

Zawarta w *Kojiki* opowieść o cesarzu Chūaiu nie jest jedyną wskazującą na profetyczne właściwości cytry. Śledząc inne fragmenty kroniki, można wywnioskować, że instrument ten stanowił nieodłączny akompaniament do pieśni wróżebno-modlitewnych *hokiuta* (dosł. pieśń życzeniowa)²². Bohaterem jednej z nich jest cesarz Nintoku (?-399; panował 313-399), który udał się na wyspę Hime²³, gdzie wydał przyjęcie, podczas którego dzika gęś złożyła jajo, czym wywołała wielkie poruszenie. Ze względu na to, że w Japonii wierzą, iż gęsi nie składają jaj (Kotański 1986: 227), wydarzenie to potraktowano jako wspaniały omen. Zainterygowany władca zapytał zatem o opinię swego doradcy – dostojnika z Uji, który przyznał, że nigdy wcześniej nie słyszał, aby gęś składała jaja. Wówczas wręczono dostojnikowi cytrę, żeby mógł zaintonować pieśń wróżącą pomyślność:

*Na znak, że syn twój
ma mądrze władać krajem,
gęś dzika jajo zalęgła.
(Kotański 1986: 227)*

²¹ *Utsubo monogatari* (Opowieść o dziupli, X w.) – najobszerniejsza opowieść gatunku *denki monogatari* (opowieść fikcyjna) prawdopodobnie autorstwa Minamoto Shitagō (911-983). W utworze opisano dzieje rodu muzycznego, zwłaszcza tradycję przekazywania niebiańskiej cytry *hikin* oraz rywalizację dworzan o wpływy i rękę księżniczki Atemiyi.

²² Słowo *hokiuta* powstało ze złożenia czasownika *hoku* (modlić się o pomyślność, błogosławić) oraz rzeczownika *uta* (pieśń).

²³ Himeshima – obecnie wieś położona na małej wyspie w prefekturze Oita.

Z wielu przekazów literackich²⁴ dowiadujemy się ponadto, że w starożytnej Japonii na cytrze grali głównie mężczyźni. Największe prawo do gry na tym instrumencie przysługiwało cesarzowi, ale jego doradcy oraz dostojnicy dworscy również sięgali po cytrę, gdy chcieli przepowiedzieć przyszłość. Podobne informacje o roli muzyki i instrumentów w życiu Japończyków zostały utrwalone w poezji z późniejszego okresu Heian, kiedy nawiązywano do najstarszych zabytków literackich i wierzeń.

Flety, bębny, dzwony

W *Kojiki* zdecydowanie mniej miejsca poświęcono instrumentom innym niż cytra *koto*. W deskrypcjach tańców obrzędowych czy wspomnianych pieśni towarzyszących ceremonii warzenia sake pojawiają się na przykład wzmianki na temat bębnow, które odgrywały doniosłą rolę w tańcach szamańskich jako niezbędny element rytuału opętania (*kamigakari*). Wierzono, że podobnie jak *koto* mają one zdolność przyciągania dusz zmarłych, a ich dźwięk określano terminem *yorishiro* (medium, miejsce przebywania bóstwa), oznaczającym miejsce przebywania bóstwa *kami* (Kuniyasu 136). W tekście *Kojiki* ani razu nie pojawia się nawiązanie do fletu, za to sporadycznie podejmowany jest temat jego tworzywa – bambusu, który podobnie jak bębny uważano za boskie medium i często wykorzystywano w ceremoniach żałobnych (Kuniyasu 136).

Osobne miejsce w instrumentarium opisanym w kronice zajmują dzwony. Wspomniany w przedmowie dźwięk potężnego, zwiastującego rozpoczęcie panowania cesarza Temmu dzwonu najprawdopodobniej nawiązuje do odgłosów buddyjskich dzwonów *bonshō*²⁵ (inaczej *kane*, *wagane*), które na początku VII wieku traktowano jako stały element architektury świątynnej, a ponadto używano do sygnalizowania pory dnia (Malm 71).

Nieco odmienne znaczenie miały dzwonki *suzu*²⁶ wspomniane w zasadniczej części tekstu *Kojiki*. Ich rola ograniczała się głównie do sintoistycznych ceremonii,

²⁴ Na temat wysokiej rangi cytry czytamy w najstarszych kronikach japońskich *Kojiki*, *Nihongi* (Kronika japońska, 720) oraz *fudoki* (opisy ziem i obyczajów, VIII w.) W literaturze tej przedstawiono zwykle najstarsze gatunki instrumentu – prymitywne gęśle oraz cytrę *wagon*. Od VII wieku w muzyce japońskiej dominują cytry sprowadzone z kontynentu, zwłaszcza siedmistrunowa *kin* oraz trzynastostrunowa *gakusō*. Tę ostatnią upodobały sobie szczególnie damy dworu Heian (794-1192; *Kojika* 41).

²⁵ *Bonshō* – ogólna nazwa popularnych w Japonii wiszących dzwonów buddyjskich, wykonanych z brązu. Do Japonii *bonshō* dotarły ok. VI wieku z Chin i służyły sygnalizowaniu pory dnia oraz zwoływaniu mnichów do codziennych modlitw. Dzwony, które powstały w Japonii noszą również nazwę *wagane* (dosł. japoński dzwon; Malm 64-71).

²⁶ *Suzu* – gliniane i metalowe dzwonki, które zwykle przywiązywano do ręki (*te no suzu*) lub nogi (*ayuhi no kosuzu*) w celu odpędzania złych duchów (Ogi 46).

podczas których wykorzystywano je jako przedmioty wotywnie do przywoływania bóstwa bądź jako akompaniament do tańców *kagura*. Nierzadko dzwonki te miały dużo bardziej praktyczne zastosowanie – ozdabiano nimi ubrania, odstraszano zwierzyne lub sygnalizowano obecność gościa.

Wzmianka o dźwięku dzwonu (*kane*) jako symbolu życzliwości i wdzięczności pojawia się również w zwoju trzecim *Kojiki* w anegdocie o księciu Okenoiwasu wake, który zapragnął odszukać szczątki swojego ojca i godnie je pochować. Pomoc zaferowała mu staruszka z Omi, twierdząc, że potrafi go rozpoznać po przypominających kwiaty lilii zębach. Kiedy dzięki niej udało się odnaleźć ojca, cesarz z wdzięczności otoczył kobietę szczególną opieką. Wybudował jej dom w pobliżu swego dworu i zawiesił dzwon na krużganku, by jego dźwiękiem dać znać staruszce, że przagnie ją zobaczyć. Wówczas ułożył pieśń:

*Poprzez doliny
i trawiaste rozłogi
w dal się rozchodzi
głos dzwonu... To Kobieta
o Pamiętliwych Oczach.
(Kotański 1986: 264)*

Lutnia biwa

W polskim przekładzie *Kojiki* pojawia się jedna wzmianka na temat popularnej w Japonii lutni *biwa*²⁷. Można ją odnaleźć w pieśni, którą potomek Ichinobe no miko śpiewa podczas biesiady u naczelnika wspólnoty gór. W trakcie zabawy poproszono tego młodzieńca o wykonanie tańca. Mężczyzna nieoczekiwanie wyjawiał skrywaną od lat rodzinną tajemnicę: on i jego brat są niesłusznie pozbawionymi praw książęcych, prawowitymi potomkami rodu Ichinobe. Młodzieniec w pieśni opisuje wspaniałe rządy swego ojca, przyrównując je do strojenia lutni *biwa*.

*Takie zawaładrogi ścinał
Lub ich wierzchołki naginał,
Rządząc obszarem państwa,
Tak jak się stroi lutnię o ośmiu strunach.
(Kotański 1986: 260)*

Porównując polski przekład z oryginałem *Kojiki*, zauważymy nieścisłość w tłumaczeniu nazwy instrumentu. W tekście oryginalnym zamiast lutni *biwa* podano

²⁷ *Biwa* – ekwiwalent chińskiej *pipa*, rodzaj lutni o czterech strunach naciągniętych na płaskim pudle rezonansowym. Dźwięk wydobywa się poprzez szarpanie strun drewnianym plektronem. Zob.: Wesołowska 82-84.

instrument o nazwie *yatsuo no koto* (ośmiostrunowa cytra). Wprawdzie w starożytności terminem *koto* określano rozmaite instrumenty strunowe, różne pod względem budowy i sposobu gry, jest mało prawdopodobne, aby w powstałej w 712 roku kronice znajdowała się wzmianka o lutni, która na początku VIII wieku była w Yamato jeszcze słabo znana. Ponadto najstarsza odmiana lutni, czterostrunna *gakubiwa* pojawiła się na archipelagu dopiero w okresie Nara (710-794) i wykorzystywano ją głównie w muzyce dworskiej *gagaku*. W IX wieku popularna była *mōsōbiwa* (lutnia ociemniałych mnichów), odmiana służąca mnichom buddyjskim jako akompaniament do śpiewu *sutr* (Malm 128).

W okresie powstania *Kojiki* lutnia nie cieszyła się tak dużą popularnością jak wspomniana cytra *koto*. Tymczasem na podstawie wielu odkryć archeologicznych dowiadujemy się o istnieniu rozmaitych gatunków cytr: sześćostrunowej *yamato-goto* (cytra japońska), cytrze pięcio- i czterostrunowej (Ogi 45-46). Badania wykopaliskowe potwierdziły także istnienie ośmiostrunowej cytry, pochodzącej z okresu *kofun* (III-VII w.)²⁸. W pieśni porównanie rządzenia państwem do strojenia cytry o ośmiu strunach ma znaczenie pozytywne i podkreśla wspaniałość oraz harmonię rządów władcy (Ogi 251). Dalszy ciąg poematu wyraża żal, że bracia musieli się ukrywać wśród pospółstwa i nie mogli przejąć władzy, która im się należała (Kotowski 1986: 260-261).

Podsumowanie

Kojiki, najstarszy zabytek piśmiennictwa japońskiego, zawierający popularne legendy, mity, laudacje i pieśni, stanowi doskonale świadectwo bogatego życia muzycznego w starożytnej Japonii. Na podstawie licznych fragmentów narracyjnych i lirycznych można zauważyć, jak wielką estymą darzono w starożytności twórczość muzyczno-taneczną, zwłaszcza pieśni *kayō* oraz tańce obrzędowe *mai*. Z zapisów w *Kojiki* wynika też, że muzyka wokalna miała większe znaczenie niż muzyka instrumentalna. Pieśni śpiewano z różnych okazji: oświadczyn, wojennych wypraw, ceremonii żałobnych oraz zabaw dworskich. Większość z nich miała formę dialogu, co wynika z odwiecznego przekonania Japończyków o tym, że bóstwa porozumiewają się wyłącznie za pomocą dźwięków (muzyki wokalnej i instrumentalnej) oraz słowa poetyckiego. Niektóre tańce rytualne silnie związane z religią sintoistyczną stanowią nieodłączny element ceremonii pogrzebowych. Pozwalają szamanowi oderwać się od spraw doczesnego życia, pogrążyć w ekstazie i osiągnąć jedność z bóstwem *kami*. W każdym przypadku muzyce przypisana

²⁸ Cytrę ośmiostrunową z okresu *kofun* odkryto w 2011 roku w mieście Rittō, w prefekturze Shiga. Zob.: „Japan Press Network”. *Kyodo News*. Web. (11.11.2015) <http://www.47news.jp/photo/archives/cultureANDentertainment/201105/photo_2011053101000636.html>

jest magiczna siła, która w czasie walk mobilizuje wojowników, władcom pomaga w rządzeniu krajem, zmarłym przywraca życie, a kochankom sprzyja w pielęgnowaniu uczuć. Pieśni natomiast towarzyszą wielkim czynom, zwiastują rozpoczęcie panowania, jak w przypadku boga wiatru Susanoo, który pieśnią rozpoczął nowy rozdział rządów w Izumo²⁹.

Na szczególną uwagę zasługuje to, że niewiele fragmentów *Kojiki* poświęcono zwyczajowi słuchania i kontemplowania muzyki. W kronice jest ona określana jako forma rozrywki (*asobi, gaku*), która niczym grecka *chorea* stanowi jedność dźwięku, słowa i pantomimy (Kuniyasu 127). Zbiorowy udział w muzycznych rytuałach potęguje skuteczność modlitwy o zstąpienie bóstwa i wzięcie udziału we wspólnej zabawie (jap. *kami nigiwai*). Zawarte w *Kojiki* mity ukazują, że również bogowie nie oddawali się muzycznym rozrywkom w odosobnieniu, lecz zawsze świętowali wspólnie. Świadczy o tym opis wielkiej biesiady duchów, zorganizowanej w celu wywabienia bogini Amaterasu z pieczary.

Z analizy tekstu *Kojiki* jednoznacznie wynika, że w czasach prahistorycznych w Japonii muzyka pełniła najczęściej funkcję komunikacyjną: służyła przekazywaniu informacji między ludźmi oraz ludzi ze światem pozaziemskim. Instrumentom natomiast przypisywano rolę medium i wierzono, że to ich dźwięki wybiera sobie bóstwo na tymczasową siedzibę (*yorishiro*). Najbardziej cenionym pod tym względem instrumentem była cytra *koto*, której mistyczne brzmienie poruszające nawet morskie wodorosła, traktowano i jak nieomylną wyrocznię, poprzez którą bóstwo przekazuje swoją wolę, i jak przynoszący szczęście święty amulet. Mimo to cytrę *koto* uważano często za instrument przeklęty, który w razie dostania się w niepowołane ręce nabiera mocy zsyłania nieszczęścia na właściciela.

BIBLIOGRAFIA

- Ebersole, Gary L. *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- Kanert, Maciej. *Starożytna Japonia. Miejsca, ludzie, historia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Kordzińska-Nawrocka, Iwona. *Japońska miłość dworska*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2005.
- Kotański, Wiesław. *Kojiki, czyli księga dawnych wydarzeń*. T. 1-3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kotański, Wiesław. *W kręgu shintoizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, 1995.
- Kotański, Wiesław. *Dziesięć tysięcy liści – Antologia literatury japońskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Kuniyasu, Yō. “Nihon no kodai ni okeru ongaku to asobi”. *Yokohama Kokuritsu Daigaku Kyōiku Kiyō* 27 (1987). S. 127-139.
- Kurano, Kenji. *Kojiki*. Tōkyō: Iwanami Bunko, 1963.

²⁹ Izumo – starożytna prowincja położona w północnej części obecnej prefektury Shimane.

- Melanowicz, Mikołaj. *Literatura japońska, t. 1: Od VI do połowy XIX wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.
- Melanowicz, Mikołaj. *Formy w literaturze japońskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Ogi, Mitsuo. *Kodai ongaku no sekai* (Świat muzyki starożytnej). Tōkyō: Kōshishoin, 2005.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. *The monkey as mirror: Symbolic transformation in Japanese history and ritual*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987.
- Philippi, Donald L. *Kojiki Translated with an Introduction and Notes*. Tokyo: Princeton University Press, 1969.
- Wesołowska, Marta. *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO, 2012.
- Yūichi, Asano. *Kodai Chūgoku no uchūron* (Wizja wszechświata w starożytnych Chinach). Tōkyō: Iwanami Shoten, 2006.

Źródło elektroniczne

„Japan Press Network”. *Kyodo News*. Web. (11.11.2015) <http://www.47news.jp/photo/archives/cultureANDentertainment/201105/photo_2011053101000636.html>

