

MARTA WESOŁOWSKA, MUZYKA I MUZYCZNOŚĆ PROZY JAPOŃSKIEJ  
OKRESU HEIAN (794–1192)

Warszawa 2016 Oficyna Naukowa, ss. 344. ISBN 978836436374

O mawiana tu monografia Marty Wesołowskiej, japonistki od niemal dekady zajmującej się problematyką japońskiej muzyki okresu Heian<sup>1</sup>, nie jest jej pierwszą publikacją. Kilka lat wcześniej ukazała się debiutancka książka poświęcona *gagaku*<sup>2</sup>, która jako prekursorska w naszym kraju odkrywa arkany muzyki dworskiej<sup>3</sup>. Zawarto w niej zarys historyczno-teoretyczny *gagaku*, obszerną charakterystykę gatunków, instrumentów, najbardziej znanych tańców i repertuaru dworskich widowisk, a także zarysowano prądy filozoficzno-religijne, które istotnie wpłynęły na kształtowanie się unikatowego brzmienia japońskiej muzyki arystokracji. W najnowszej książce We-

sołowska poszerzyła obszar swoich badań o muzykę w ujęciu globalnym, bez koncentrowania się na wybranym, jednym jej typie. Przedstawia w niej zagadnienia muzyki i muzyczności obecne w prozie japońskiej okresu Heian, próbując dowiedzieć, że ówczesna muzyka „wywierała bezpośredni wpływ na elementy estetyczne i strukturalne dzieł literackich, takie jak forma czy świat przedstawiony”. W kontekście muzyczności zwraca uwagę na pewne cechy języka japońskiego („śpiewana prozodia, rytmiczność, akcent toniczny i sylabiczność”), które oddziaływały na odbiór utworów literackich, nazywanych zbiorczo „prozą muzyczną” (s. 17). Do dzieł reprezentatywnych dla tego rodzaju prozy wczesnego średniowiecza autorka zaliczyła: *Utsubo monogatari* (Opowieść o dziupli, 970–983)<sup>4</sup>, *Makura no sōshi*

1 Nazwa okresu Heian pochodzi od ówczesnej stolicy Japonii – Heiankyō (Stolica Pokoju i Spokoju). Był to okres rozkwitu dworskiej, rodzimej kultury japońskiej.

2 Typ dawnej, japońskiej muzyki dworskiej, której nazwa pochodzi od chińskiego *yayue* (elegancka muzyka). Większość form *gagaku* przybyło do Japonii z kontynentu (z Korei) nie szybciej jak w VI wieku.

3 Marta Wesołowska, *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*, Warszawa 2012.

4 Także *Utsubo monogatari*; to anonimowa, pierwsza pełnej treści i jedna z najstarszych opowieści na świecie. Opisuje losy arystokraty Kiyowary Toshikage, który w odległej krainie nauczył się gry na cudownej cytrze *koto*, a także dworskie perypetie jego syna i córki.

(Zapiski spod wezłowania, 993–1001)<sup>5</sup> oraz *Genji monogatari* (Opowieść o księciu Genji, 1008)<sup>6</sup>.

Z punktu widzenia chronologii, są to utwory powstałe na przestrzeni półwiecza, w szczytowym okresie rozkwitu kultury dworskiej (*ōchō bunka*), co niewątpliwie może być zaletą dla spójnej charakterystyki pewnych zjawisk, ale jednocześnie ogranicza ich opis do relatywnie zawężonego przedziału czasu (a przecież czytelnik może oczekiwać również informacji, co działo się wcześniej i później po okresie, z którego pochodzą przywołane zabytki literackie – okres Heian trwał przecież cztery stulecia!). Z drugiej strony może także zastanawiać, dlaczego autorka zdecydowała się opisać zagadnienia muzyki i muzyczności obecne jedynie w „trzech najpopularniejszych utworach prozatorskich” (notabene zaliczanie do tej grupy *Utsubo monogatari* jest dyskusyjne). Wesołowska podaje uzasadnienie takiego doboru materiału badawczego, pisząc, że kierowała się „największą częstotliwością i różnorodnością sposobu przedstawiania opisów muzycznych w dziele, specyficzną melodyjnością tekstu oraz przypisaniem muzyce znaczącej roli fabu-

larnej” (s. 18). Czyż jednak tytuł monografii nie głosi, że mowa będzie o prozie w ogóle (bez zawężania do konkretnych utworów)? Dlaczego więc lista analizowanych dzieł jest tak krótka? Wiadomo, że zachowały się inne utwory, które – jak podkreśliła sama autorka – zwracają uwagę „wielością muzycznych deskrypcji i niewątpliwie zasługują na wnikliwe badania muzyczno-literackie” (s. 31), jak choćby wspomniane przez nią i badane przez Yosuyo Uetę<sup>7</sup> *Yowa no nezame* (Przebudzenie o północy), *Sagoromo monogatari* (Opowieść o Sagoromo) i *Hamamatsu chūnagon monogatari* (Opowieść o radcy dworu Hamamatsu), wszystkie powstałe w drugiej połowie XI wieku. W opinii autorki nie nadawały się one do przedstawiania, gdyż „pod względem zarówno formalnym, jak i sposobu podejmowania tematyki muzycznej czy zastosowaniu środków literackich bardzo przypominają *Opowieść o księciu Genjim*” (s. 31). Czy jednak z tego powodu można było tak łatwo odrzucić (przeoczyć?) materiał muzykologiczny zawarty w *Taketori monogatari* (Opowieść o zbieraczu bambusu, ok. 910)<sup>8</sup>, *Ise monogatari* (Opowieści z Ise, X w.)<sup>9</sup>, *Murasaki*

5 Pierwszy japoński utwór z gatunku *zuihitsu* (dosł. „podług pędzla”; eseje, sylwy) z l. 993–1001. Luźne zapiski damy dworu, służącej na dworze Teishi, małżonki cesarza Ichijō (980–1011). Zob. polski przekład dzieła: Sei Shōnagon, *Zapiski spod wezłowania, czyli notatnik osobisty*, przekł. i opr. Agnieszka Heuchert, Warszawa 2013.

6 Dzieło autorstwa Murasaki Shikibu uznawane za reprezentatywne dla okresu Heian, największe osiągnięcie literatury japońskiej w ogóle i jednocześnie pierwsza powieść na świecie; datowane na początek XI wieku. Opowiada o życiu fikcyjnego cesarskiego syna, Hikaru no Genji, który ze względów politycznych zostaje pozbawiony możliwości ubiegania się o tron, o jego romantycznych związkach i relacjach z różnymi osobami na dworze. Utwór tłumaczony jedynie częściowo na język polski. Więcej na temat utworu zob. np.: Ivan Morris, *Świat Księcia Promienistego*, przekł. Tadeusz Szafar, Warszawa 1973; *Dziesięć wieków „Genji monogatari” w kulturze Japonii*, red. Iwona Kordzińska-Nawrocka, Warszawa 2009.

7 Por. Yosuya Ueta, „Kōki monogatari to gagaku – «Sagoromo monogatari», «Yowa no nezame», «Hamamatsu chūnagon monogatari» no gakuyōsha” [Opowieści późnego okresu a gagaku – opisy muzyki w „Opowieści o Sagoromo”, „Przebudzeniu o północy”, „Opowieści o radcy dworu Hamamatsu”], w: *Ōchō bungaku to ongaku*, red. Jun’ichi Hori, Tokio 2009 (= Heian bungaku to rinsetsushogaku 8).

8 Najstarszy przykład *monogatari* w Japonii z elementami fantastycznymi, nawiązujący do ludowej opowieści, która przedstawia historię dziewczynki (Kaguyahime) ze świata księżycowego, znalezionej pośród bambusowego gaju i przygarniętej przez parę starszków. Dorosła dziewczyna była obiektem westchnień wielu zalotników, ale ostatecznie żaden z nich nie zdobył ręki księżniczki, która musiała powrócić do swojej ojczyzny.

9 Pierwszy japoński zbiór utworów z gatunku *uta monogatari* (opowieści z wierszami), powstały w pierwszej połowie X wieku. Jego autorstwo przypisywane jest m.in. Ariwarze Narihirze; składa się ze 125 krótkich opowieści (*dan*), wyjaśniających okoliczności powstania zawartych w nich około 200 wierszy *tanka*.

*Shikibu nikki* (Dziennik Murasaki Shikibu, 1010)<sup>10</sup> czy *Konjaku monogatarihū* (Zbiór opowieści o rzeczach dawnych i obecnych, 1120)<sup>11</sup>? Przecież uwzględnienie w pracy tego materiału – pochodzącego z innych gatunków prozy i z różnych lat okresu Heian – oferowałoby przekrojowy, a przez to pełniejszy, obraz muzyki i muzyczności opisanej w ówczesnej literaturze pięknej. Co więcej, na tle tego, o czym wspominałem wcześniej, nadzwyczaj zaskakująco brzmi stwierdzenie, że w zasadzie w książce przedstawiono „problem związków muzyczno-literackich i na podstawie wniosków płynących z analizy czterech utworów [sic!] (*Kojiki*, *Opowieść o dziupli*, *Zapiski spod wezgłowia* oraz *Opowieść o księżcu Genjim*)” podjęto próbę określenia muzyki i muzyczności w literaturze japońskiej okresu Heian” (s. 26). Reasumując, autorka w swoich badaniach odrzuciła wiele reprezentatywnych tekstów z epoki, ale włączyła do nich historiograficzne dzieło preheiańskie – *Kojiki* (Księga dawnych wydarzeń, 712)<sup>12</sup>. Należy to uznać za niekonsekwencję przyjętego wcześniej stanowiska, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w tytule pracy (w tej sytuacji chyba bardziej adekwatny byłby: *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej w okresie dworskim VIII–XII w.* lub *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej okresów Nara i Heian*).

Niepełna pod względem odniesień do literatury przedmiotu wydaje się być część historyczno-metodologiczna, która omawia stan badań nad relacjami muzyki i literatury, a także założenia teoretyczne porządkujące perspektywę wywodu. Autorka bardzo

dokładnie zarysowała charakterystykę dotychczasowych badań nad muzyką w literaturze okresu Heian, wskazując na *Genji monogatari* jako utwór najczęściej poddawany analizie muzykologicznej (s. 23–26). Jednocześnie podkreśla, że „[o] wiele skromniej przedstawia się dorobek badań poświęconych muzyce w pozostałych dziełach epoki, zwłaszcza w *Opowieści o dziupli* i *Zapiskach spod wezgłowia*” (s. 23). Abstrahując od faktu, że sugeruje się tutaj istnienie utworów lepiej opisanych pod kątem muzyki od wspomnianych dwóch tytułów, stopniowo przybywa prac poświęconych także innym zabytkom japońskiej prozy wczesnego średniowiecza<sup>13</sup>. Nie do końca prawdziwa wydaje się też opinia autorki, że „[w] Europie [...] dotychczas nie ukazało się ani jedno opracowanie poświęcone zagadnieniu związków muzyczno-literackich w kulturze japońskiej okresu Heian” (s. 26–27). Szkoda, że autorka nie sięgnęła, na przykład, do prac Ety Harich-Schneider, wybitnej austriackiej muzykolog i japonistki. W swoim artykule *Roei. Średniowieczne pieśni dworskie Japonii* (1958) badaczka ta nie tylko charakteryzuje ciekawe wyimki literackie, ale wyraźnie stwierdza, że „[w] sztuce *rōei* literatura i muzyka są nierozłączne. Rzeczywiście nie da się całkowicie zrozumieć muzyki, jeżeli nie zauważy się ścisłego związku literatury i poezji *rōei*”<sup>14</sup>. Wśród piśmiennictwa

10 Faktograficzny dziennik Murasaki Shikibu przedstawiający jej służbę na dworze cesarzowej Shōshi.

11 Antologia opowieści zarówno realistycznych, jak i fantastycznych, anegdot, historii o życiu dworskim anonimowych autorów. Dzieło składa się z ponad tysiąca opowieści podzielonych na trzydzieści jeden zwojów, z czego trzy uważa się za zaginione.

12 *Kojiki, czyli księga dawnych wydarzeń*, przekł. i opr. Wiesław Kotański, t. 1–2, Warszawa 1986.

13 Warto tu wspomnieć chociażby o następujących studiach, które autorka pominęła: Tōru Andō, „Murasaki Shikibu no mimi: «Murasaki Shikibu nikki» no saundosukēpu (‘tokushū’: ‘ongaku’ no kodai)” [Słuch Murasaki Shikibu: krajobraz muzyczny „Dziennika Murasaki Shikibu” („tom specjalny”: starożytność ‘muzyki’)], *Nihon bungaku* 44 (1995) nr 5, s. 29–39; Tetsuo Satō, „«Konjaku monogatarihū» to ongaku setsuwa” [„Zbiór opowieści o rzeczach dawnych i obecnych” a historie o muzyce], *Utako* (2003) nr 11, s. 69–83; Sayaka Kondō, „«Ise monogatari» ni okeru ongaku” [Muzyka w „Opowieściach z Ise”], *Gakushūin daigaku jinbukagaku roshū* (2010) nr 19, s. 121–146.

14 Eta Harich-Schneider, „Roei. The medieval court songs of Japan”, *Monumenta Nipponica* 13 (Oct., 1957–Jan., 1958) nr 3–4, s. 192.

zachodniego należy przywołać przyczynek Fredrica Liebermana<sup>15</sup> czy monografię Lloyda Botwaya z 2013 r., którego praca objaśnia i pokazuje, jak „w kontekście powieści [*Genji monogatari*] nierozzerwalnie były ze sobą splecione wykonanie muzyczne, nauka muzyki i relacje międzyludzkie”<sup>16</sup>.

Odnosząc się do teoretycznych założeń pracy, warto podkreślić, że autorka słusznie zauważa, iż paralingwistyczne cechy muzyki stoją w opozycji do słowa pisanego (w tym wypadku do dzieła literackiego) i stąd trudno o jednoznaczną i spójną metodę opisu relacji języka muzyki i literatury. Podejście interdyscyplinarne i wielokierunkowe wydaje się zatem koniecznym sposobem pozwalającym uchwycić złożoność opisywanego zjawiska. Stąd, po pierwsze, pomijając podstawową charakterystykę najważniejszych motywów muzycznych i ich znaczenia na tle innych elementów świata przedstawionego w analizowanych utworach, która została „wzbogacona o filologiczną analizę sposobów reprezentacji muzyki w tekście literackim” (s. 28), autorka sięgnęła również po dychotomiczną „teorię muzyki” Rolanda Barthesa<sup>17</sup>, mówiącą o muzyce granej (praktykowanej) oraz muzyce zasłyszanej. Taka

dystynkcja okazuje się szczególnie istotna w przedstawieniu i interpretacji motywów muzycznych w literaturze, w której przeważają opisy muzyki zasłyszanej. Po drugie, autorka zwraca również uwagę na utwory, które „odsłania[ją] przed czytelnikiem rozmaite możliwości muzycznej ekfrazy”<sup>18</sup> (s. 29). Według Wesołowskiej, jest ona dostrzegalna w rozmaitych epizodach muzycznych: opisach reakcji słuchaczy, percepcji muzyki własnej bohaterów, włączaniu całych tekstów pieśni z przedstawieniem akompaniamentu etc. Po trzecie, interesujące wydaje się zaadaptowanie koncepcji „partytury tekstu” (tożsamej z „partyturą literacką”), czyli partytury o „zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze”<sup>19</sup>. W tym wypadku autorka skoncentrowała się szczególnie na jej estetyce, sposobie wyko-

15 Fredric Lieberman, „Music in «The Tale of Genji»”, *Asian Music* 2 (1971) nr 1, s. 39–42.

16 W oryginale: „explains the musical references and shows how, in the context of the novel, musical performance, musical teaching, and interpersonal relationships were inextricably intertwined”; Lloyd Botway, *The four-woman concert in «Genji Monogatari»: A window into Heian musical performance and teaching*, Arizona State University 2013 (niepublikowana dysertacja), s. i.

17 Barthes tłumaczy ją następująco: „Są dwie muzyki (co najmniej, jak zawsze myślałem): muzyka, której się słucha, i ta, którą się gra. Te dwie muzyki są zupełnie odmiennymi sztukami, każda ma własną historię, własną socjologię, własną estetykę, własną erotykę; ten sam kompozytor może być mierny, kiedy go słuchasz, a wielki, gdy go grasz (nawet kiepsko) – jak w przypadku Schumanna”, por.: Roland Barthes, *Image, music, text*, wybór i przekł. na j. angielski Stephen Heath, London 1977, s. 149.

18 Zgodnie z definicją Clausa Clüvera, ekfrazy to „werbalizacj[a] realnych lub fikcyjnych tekstów stworzonych w niewerbalnych formach znakovych”, która odnosi się do różnych dzieł sztuki, w tym muzyki (werbalne reprezentacje utworów muzycznych są w formie i funkcji niczym werbalizacje tekstów wizualnych), zob.: C. Clüver, „Musikgedicht: Notes on an ekphrastic genre”, w: *Word and music studies: Defining the field*, red. Walter Bernhard, Steven Paul Scher, Werner Wolf, t. 1, Amsterdam–Atlanta 1999, s. 187–204, definicja: s. 188, cyt. za: Magdalena Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 85. Do muzykologii pojęcie ekfrazy wprowadziła jednak Siglind Bruhn i w jej ujęciu muzyczna ekfaza jest odzwierciedleniem (opisaniem, interpretacją) muzycznymi środkami tekstu wizualnego (obrazu, rzeźby itp.), albo tekstu werbalnego (poezji lub prozy), por.: Krzysztof Bilica, „Ut musica pictura – ut pictura musica”, *Ruch Muzyczny* 53 (2009) nr 16/17, wersja online artykułu na stronie: <http://www.ruchmuzyczny.pl>, dostęp 15 VII 2017.

19 Jak tłumaczy Hejmej, „[i]stnieją najogólniej dwie podstawowe, w pewnym sensie biegunowe formuły jej ujawnienia albo też sygnalizowania w tekście literackim: *explicite*, poprzez cytat muzyczny [...] lub *implicit*, poprzez czy to opis kompozycji muzycznej, czy to inne zabiegi tematyzowania muzyki”, por.: Andrzej Hejmej, „Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej”, *Teksty Drugie* 4 (2003), s. 41.

rzystania środków językowych, foniczności i ukształtowaniu języka, który mają wpływ na proces umuzycznienia tekstu (ibid.). I po czwarte, *à propos* podstawowej terminologii stosowanej w całej pracy, autorka posługuje się – w opozycji do muzyki – określeniem „muzyczność”, które w jej rozumieniu odnosi się do warstwy brzmieniowej i budowy tekstu literackiego.

Patrząc na strukturę treści książki, odzwierciedla ona w pewnym sensie wartość poszczególnych materiałów źródłowych wykorzystanych w pracy i ich znaczenie dla wyводу. W części pierwszej, która dzieli się na rozdział poświęcony kształtowaniu się relacji muzyczno-literackich w Japonii od czasów przedpiśmiennych do VIII w. (s. 35–41) oraz na rozdział prezentujący najstarszy japoński zabytek literacki – *Kojiki* (s. 42–68) autorka powzięła próbę omówienia różnych form melicznych literatury oralnej, także w kontekście muzyki sakralnej, szczególnie eksponowanej w widowiskach *kagura*, podczas rytuału uspokojenia duszy (*chinkon*) czy sintoistycznych modlitw (*norito*). *Kojiki* stanowi przede wszystkim podstawowe źródło wiedzy na temat najdawniejszych typów liryki przeznaczonej do melorecytacji (*kayō*). Autorka skrupulatnie wycisza utrwalone w kronice gatunki poezji, począwszy od pieśni miłosnych (*yomiuta*), pieśni kojących (*shitsuuta*), pieśni wyznania (*shiragiuta*), pieśni obyczajowych (*miyabitoburi*), pieśni biesiadnych (*utage no uta*), wiejskich (*hinaburi uta*), pieśni o warzeniu sake (*sakakura no uta*), przez pieśni wojenne (*tataikai no uta*), patriotyczne (*kunishinobiuta*), aż po pieśni rodu Kume (*kumemuta*) i pieśni rodu Amabe (*amagatariuta*). Oprócz tego, autorka charakteryzuje również najwcześniejsze instrumenty muzyczne (cytrę *koto*, dzwony *kane*, lutnię *biwa* czy bębny *taiko*), ich symbolikę i znaczenie.

Kolejna część monografii to wprowadzenie do problematyki muzyki w prozie japońskiej okresu Heian, a dokładnie życia muzycznego na dworze cesarskim (s. 73–156). Skoncentrowano się tu głównie na nakreśle-

niu warunków, w jakich kształtowały się muzyczne gusta i inspiracje dworskich literatów. Jako ilustrację, która obrazuje ten aspekt ówczesnego życia kulturalnego japońskiej arystokracji, autorka wybrała fragmenty z motywami muzycznymi pochodzące z *Ochikubo monogatari* oraz *Makura no sōshi*. W wypadku pierwszego utworu zwrócono uwagę na opisany w nim związek muzyki z aspektami religijno-filozoficznymi (buddyzmem, taoizmem, konfucjanizmem), uwzględniono symbolikę wzmiankowanego instrumentarium oraz rytuałów muzycznych, między innymi wtajemniczenia do sztuki muzycznej i przekazywania tradycji (*denju*) oraz ceremonii nadawania nazwy instrumentom (*nanori*). Zważywszy na szczególne znaczenie wątku dotyczącego tajemnej cytry *hikin*, wokół którego została osnuta opowieść, autorka nie tylko zaznacza, że „[p]otężny, nieprzenikniony dźwięk cytry [...] poruszał niebo i ziemię, wywołując irracjonalne zjawiska *kizui* (dosł. dziwne zjawisko)” (s. 108), które „odgrywa rolę swoistej manifestacji Buddy, podkreśla wielkość i nieprzewidywalność przyrody oraz nietrwałość życia ludzkiego” (s. 109), lecz także wprowadza czytelnika w muzyczność analizowanego utworu (estetykę dźwięków, odgłosy przyrody jako akompaniament dla muzyki instrumentalnej). W wypadku *Makura no sōshi* Sei Shōnagon badaczka analizuje poziom tematyzacji muzyki (nawiązuje tu do opisów świąt i obyczajów dworskich), przedstawia opisy dźwięków i wizualizacje muzyki, jak również ukazuje muzykę w wymiarze emocjonalnym, symbolicznym i językowym. W odróżnieniu od opowieści (*monogatari*), które stanowią najobszerniejszy korpus źródłowy do badań nad obyczajowością dworską okresu Heian, sylwy *zuihitsu*, na które składa się *Makura no sōshi*, charakteryzują się swobodnym stylem eseistyczno-pamiętnikarskim pozbawionym ciągu przyczynowo-skutkowego. W wielu sytuacjach sposób opisywania wątków dotyczących muzyki jest odmienny od tego spotykanego w *monogatari*. Obok klasycznych deskrypcji okoliczności



i scenerii poszczególnych epizodów (w sposobie opisu są one w gruncie zbieżne z tymi w opowieściach), zawartych jest bardzo wiele wycień i klasyfikacji zjawisk, przedmiotów, obiektów etc. Eseje traktujące bezpośrednio lub tylko pośrednio o muzyce cechuje poetyckość języka, dostrzega się w nim arcyzm dworskiej literackiej bawiącej się melodią i niuansami języka ojczystego. Autorka książki podkreśla jej oryginalność wyrażania słowami (technikami wizualizacyjnymi, eufonią, synestezją czy emocjonalnością) tego, co wymyka się językowej definicji, co – jak uważa – wynika z „nieprzeciętnej wrażliwości muzycznej i wyostrożonego słuchu Sei Shōnagon, która nie tylko potrafiła rozróżnić głosy poszczególnych gatunków owadów i ptaków, lecz także dostrzegała muzykę tam, gdzie przeciętny człowiek wcale by jej nie zauważył – w jesiennym wietrze, szeleście jedwabnych tkanin, brzęczeniu owadów, a nawet zwyczajnych dźwiękach mechanicznych” (s. 155).

Ostatnia, najbardziej rozległa część książki poświęcona jest sztandarowemu dziełu okresu dworskiego – *Genji monogatari* autorstwa Murasaki Shikibu (s. 164–278). Stwierdzenie, że ta część monografii jest najobszerniejsza, nie jest bynajmniej przesadą, gdyż podzielona jest ona na dziewiętnaście rozdziałów (!) i zajmuje niemal połowę objętości całej pracy. Bezdyskusyjnie najznakomitszy zabytek literacki z okresu Heian zasługuje na wyjątkową uwagę badacza życia kulturalnego wspomnianej epoki, niemniej jednak ma się wrażenie, że autorka nieco zaburzyła proporcje podziału treści. Stopniowe przechodzenie od genezy relacji muzyczno-literackich, poprzez ogólną charakterystykę muzyki i muzyczności w literaturze dworskiej, do dyskusji o *Genji monogatari* jako „muzycznej opowieści” czyni z ocenianej tu książki pracę bardziej o muzyce w jednym utworze, aniżeli w całej literaturze arystokracji dworu Heian. Czyniąc tu pewną dygresję, warto podkreślić, że nie byłaby zatem sugestią na wyrost propozycja dalszej – podług przedstawionej wyżej –

modyfikacji tytułu książki na, przykładowo, „*Genji monogatari*” jako *muzyczna opowieść. Wokół muzyki i muzyczności prozy japońskiej w okresie dworskim VIII–XII wieku*. Roztrząsanie tej kwestii może wydawać się zbędne, ale czy nie jest uzasadnione (czasem wręcz obligatoryjne) wskazanie w tytule pracy konkretnego utworu, na podstawie którego w głównej mierze nakreślono problematykę muzyki z tamtego okresu?

Abstrahując jednak od takiego teoretyzowania, treść części trzeciej monografii przedstawia się w taki sposób, że począwszy od przybliżenia czytelnikowi sylwetki Murasaki Shikibu i jej muzycznych zainteresowań i umiejętności, a także charakterystyki fabuły *Genji monogatari*, Wesołowska wieloaspektowo ukazuje różne płaszczyzny zjawiska muzyczności obecne w opowieści. Kolejne rozdziały można w skrócie podzielić na: 1) te opisujące bohaterów-muzyków i ich artystyczne zdolności (m.in. księcia Genjiego – tytułowej postaci opowieści, ideału ówczesnego arystokraty, ucieleśnienia wszelkich talentów; Tō no Chūjō – mistrza gry na cytrze *wagon*; wdowę Naishi – mistrzynię gry na lutni *biwa*), 2) estetykę i symbolikę muzyki w utworze (muzyka jako środek miłosnej komunikacji i „zwierciadło duszy”; muzyka jako ekspresja smutku a piękno przemijania [*mono no aware*]; muzyka a dworskość [*miyabi*]; symbolika poetycka w muzyce), 3) związki muzyki z różnorodnymi zjawiskami (repertuar, technalia i znaczenie instrumentarium muzycznego w opowieści; jedność muzyki tworzonej i odgłosów przyrody; intertekstualności muzycznych opisów; relacje muzyki werbalnej i „muzyki słów”; humorystyczne kompozycje w kontekście muzyki).

Co czytelnik odkryje poprzez tak bogatą deskrypcję relacji zachodzących pomiędzy muzyką a japońską prozą dworską? Autorka odpowiada wprost – performatywność literatury japońskiej jako sposób bezpośredniego oddziaływania artystycznego. Nawiązując do dyskursu na temat niedoskonałości

i zawiłości przekładania utworu muzycznego na język literatury – a w szczególności słów Stanisława Ignacego Witkiewicza, który twierdził, że proza pozbawiona czynnika zmysłowego (dźwiękowego, wzrokowego) nie może tworzyć amalgamatu sztuki jako jednej absolutnej całości i działać bezpośrednio (w przeciwieństwie, na przykład, do sztuki teatralnej czy utworu muzycznego)<sup>20</sup> – badaczka uważa, że w przypadku japońskich opowieści (*monogatari*) „opisany przez Witkacego problem zostaje rozwiązany dzięki nadaniu utworom prozatorskim charakteru performatywności i jedności czasowej” (s. 279). Rzeczywiście, trudno dyskutować o spuściźnie literackiej wczesnośredniowiecznej Japonii, nie uwzględniając sposobu jej recepcji, głównie jej oralnego wymiaru. Należy zgodzić się z autorką, że niektóre ówczesne teksty czytano w prywatnym zaciszu (np. listy, pisma służbowe), a większość była odczytywana na głos (s. 280). Zasadne jest tu także odwołanie się do opinii Judith Fröhlich, która wylicza różne sposoby ustnego wykorzystania tekstów pisanych oraz ich słuchowego i wizualnego odbioru, mianowicie „wykonanie/ przedstawienie, empraktyka<sup>21</sup>, recepcja, przekodowanie, zmiana wsparcia medialnego, użycie, wokalnosc, referencyjność, interakcja, produkcja, rekontekstualizacja, przywrócenie lub ponowna semiotyczna reorientacja<sup>22</sup>”.

20 Por. Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Wniebowstąpienie” J.M. Rytarda”, *Skamander* 37 (1925), s. 51.

21 Inaczej empragma(tyka) – termin ten można rozumieć jako praktykę uczenia się w oparciu na odpowiednio wyselekcjonowanych przykładach (por. *Theorie des wissenschaftlichen Argumentierens*, red. Carl Friedrich Gethmann, Frankfurt am Main 1980, s. 107), bądź synerfencjonalność, czyli biwalentną lub poliwalentną strukturę referencji, por.: Gerald C. Cupchik, Janos László, *Emerging visions of the aesthetic process: In psychology, semiology, and philosophy*, Cambridge 1992, s. 237.

22 Woryginalne: „performance, empragma, reception, recoding, change of medial support, use, vocality, referentiality, interaction, production, recontextualisation, reinstatement or again semiotic reorientation”, por. Judith Fröhlich, *Rulers, peasants and*

Zarówno tradycja recytowania wierszy *waka*, jak i głośnego czytania lub opowiadania opowieści, wiąże się z performatywnym sposobem odczytania dzieła. Wesołowska wymienia różne cechy języka japońskiego, które miały sprzyjać muzycznemu doświadczeniu podczas „delektowania się” lekturą ówczesnych romansów czy (melo)recytacji poezji. Na przykładach podaje też, jak wyglądało tego typu – nierzadko grupowe – „czytanie” utworów (s. 282), akcentuje znaczenie praktyki deklamacyjno-czytelniczej dla genezy narracyjnego stylu śpiewanych *katarimono* (dosł. rzeczy opowiadane), które wykonywano przy akompaniamencie lutni *biwa* (jak w wypadku słynnego trzynastowiecznego dzieła *Heike monogatari* [Opowieść o rodzie Taira]<sup>23</sup>, s. 284).

Tutaj można by postawić kropkę, jeśli idzie o argumentację dotyczącą performatywnego aspektu dworskiej twórczości literackiej. Trudno bowiem zgodzić się z twierdzeniem autorki, że ze względu na komentarze narratora i apostrofy (jap. *yobikake no bun*), w *Genji monogatari* istnieje... recytator. Zacytowanie krótkiej frazy związanej z pewnym epizodem, który faktycznie jest uwagą odnarratorską, nijak nie potwierdza współwystępowania recytatora. Można z przekonaniem powiedzieć, że *opus magnum* okresu Heian było przeznaczone zarówno do prywatnej, jak i publicznej lektury (przykładem utworu, w którym zostały ukazane oba sposoby poznawania dzieła Murasaki Shikibu, może być *Sarashina nikki* [Pamiętnik z Sarashiny, ok. 1060] autorstwa córki Sugawary Takasuego),

*the use of the written word in medieval Japan: Ategawa no shō 1004–1304*, Bern 2007, s. 32

23 Reprezentatywne dzieło z gatunku *gunki* (*senki monogatari*, czyli opowieści wojennych, które powstawały głównie w okresie Kamakura (1192–1333) po tzw. *Genpei kassen* (potyczkach rodów Minamoto i Taira) pod koniec XII wieku. Fabuła opowieści opisuje dojście do władzy i upadek rodu Taira (Heike), którego obalenie otworzyło nowy okres w dziejach Japonii – władzy arystokracji wojkowej, która utworzyła pierwszy siogunat.

niemniej jednak – przyjmując, że wygłoszenie poszczególnych passusów *Genji monogatari* odbywało się w sposób artystyczny – ów recytator musiał być rzeczywistą osobą pozatekstową, jednym z uczestników rzeczowego performansu czytelniczego. Nie sposób się również zgodzić z dość jednoznacznym stwierdzeniem Wesołowskiej, że recytacji dworskiej prozy towarzyszył pokaz ilustracji. Jest mało prawdopodobne, by każdy czytelnik opowieści miał dostęp do różnych ilustracji, tematycznie odpowiadających treści utworu – wręcz przeciwnie. Owszem, część opowieści to były tak zwane *emonogatari* (ilustrowane opowieści) albo *monogatari* (ilustracje do opowieści), które pozwalały wzbogacać lekturę o efekt wizualny, jednak nie było to normą. Z tego punktu widzenia konstatacja mówiąca, że dzięki temu czytanie *monogatari* przypominało raczej „zmysłowy kontakt z dziełem sztuki wizualno-muzycznym niżli jedynie rozrywkę intelektualną”, jest nadinterpretacją<sup>24</sup>.

Książkę Marty Wesołowskiej czyta się przyjemnie, gdyż intermedialność – w tym wypadku związku literatury i muzyki – stwarza pole do niezwykle interesujących rozważań (w szczególności, jeżeli mówimy o muzyce i muzyczności w literaturze japońskiej, i to tej najdawniejszej). Dużym walorem monografii jest jej przejrzysty język opisu wszystkich omawianych zjawisk i gładkość stylistyczna, która bez zbędnego przeładowania terminologią specjalistyczną zachęca do czytania kolejnych rozdziałów. Choć pewnych formalnych niedociągnięć autorka nie uniknęła. Głównie dotyczą one

kwestii romanizacji słów pochodzenia japońskiego. W pracy można bowiem znaleźć nieujednolicony zapis moraicznego *-nl-m*, na przykład „niebiańskie cytry *nanpū*” (s. 107), ale *Nōimbon*, *Sankambon* (s. 133). Innego rodzaju niekonsekwencja zapisu odnosi się do japońskich terminów przyswojonych w języku polskim, a konkretnie określenia rodzimej japońskiej religii *shintō*, która zgodnie z przyjętą normą w polszczyźnie i zapowiedzią w uwagach redakcyjnych, ma mieć w monografii formę zapisu „shintozm”, a pojawia się w wersji rzeczownikowej i przymiotnikowej jako „shintoićkie modlitwy” (s. 30), „shintoićkie obrzędy” (s. 53), „religia shintoicka” (s. 58) itd. Swoisty dyskomfort czytania można odczuć także z powodu podziału zapisu tytułów wymienianych utworów na te tłumaczone na język polski i te nieprzetłumaczone. Choć w nocie odautorskiej pojawia się stosowne wyjaśnienie takiej metody odróżniania poszczególnych tytułów, sprawia to wrażenie błędu edytorskiego. Wydaje się, że taka informacja, jak to, czy ma się do czynienia z przekładem czy nie, może się spokojnie znaleźć jako uzupełnienie w przypisie.

Powyższe niedociągnięcia mają jednak charakter marginalny i nie wpływają na wartość monografii. Bardzo dobrej monografii, która jako pierwsza w polskim piśmiennictwie japonistycznym dotyka relacji literatura–muzyka. Choć praca poświęcona jest – jak określono w tytule – muzyce i muzyczności, nie jest to publikacja przeznaczona wyłącznie dla muzykologów. To bogate źródło informacji na temat tradycji artystycznych dawnej Japonii dla literaturoznawców, kulturoznawców, historyków sztuki, orientalistów i każdego zainteresowanego – niepowtarzalną w wielu wymiarach – estetyką i symboliką dworskiej twórczości doby Heian.

*Adam Bednarczyk*  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

24 Przykładem utworu kwestionującego tezę o wizualno-muzycznym wymiarze lektury opowieści dworskich może być wspomniane *Sarashina nikki*, opis losów damy, dla której *monogatari* stanowiły formę rozrywki, źródło wiedzy o życiu dworskim, relacjach damsko-męskich, por.: Adam Bednarczyk, „Duchowa przemiana? O fikcji literackiej, snach i religii w «Sarashina nikki»”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* (2013), nr 3 (6), s. 250–252, *passim*.