

Część II | „Gdzie Wschód spotyka Zachód”



Ewa Rynarzewska  
Uniwersytet Warszawski

## Społeczna funkcja koreańskiego „tańca lwów” (*saja ch’um*): między obrzędem rytualnym a sztuką teatralną

Koreańskie widowisko teatralne, zwane powszechnie „tańcem lwów” (*saja nor’um, saja nor’i*), reprezentuje jeden z nurtów tanecznych widowisk maskowych, określanych we współczesnej teatrologii jako *t’alch’um* (dosł. „taniec w maskach”), *t’al-lori* (dosł. „zabawa w maskach”) bądź *kamyŏn’gŭk* (dosł. „teatr maskowy”)<sup>1</sup>. Przejęte z kultury Chin Północnych, zaczęło się ono rozwijać w czasach starożytnych, a kluczową rolę w tym procesie mieli odegrać mnisi buddyjscy, którzy wykorzystali symbolikę lwa, by dzięki niej skuteczniej propagować nauki Buddy<sup>2</sup>. W złożonym procesie ścierania się starych i nowych prądów kulturowych postać lwa została zintegrowana z rodzimymi obrzędami egzorcystycznymi (*narye*) i wyniesiona do rangi ich głównego celebryśa-aktora. Jej żywiołowy taniec stanowił artystyczną manifestację rytualnego oczyszczenia domostw i zabezpieczenia ich mieszkańców przed wszelkim nieszczęściem i niepowodzeniem<sup>3</sup>. Ogromne znaczenie obrzędów egzorcystycznych przyczyniło się do upowszechnienia „tańca lwa” i do podniesienia statusu jego głównej postaci, która została związana ze sferą *sacrum*. Status ten zaczął się jednak zmieniać wskutek postępującego procesu komercjalizacji sztuki i desakralizacji głównych obszarów

życia społecznego. Doprowadził on do przewartościowania obrzędowej funkcji „tańca lwów” i do zintegrowania go z ludową sztuką teatralną, prezentowaną przez średniowiecznych artystów już wyłącznie w celach rozrywkowych. Wielorakie funkcje, jakie w kulturze dawnej Korei przypisano postaci lwa, znalazły swój wyraz w przeobrażeniu „tańca lwów”, który odpowiadając na zachodzące przez wieki przemiany, przeistoczył się z widowiska obrzędowego w widowisko teatralne. Opis tego przeobrażenia oraz omówienie rytualnego i artystycznego wymiaru koreańskiego „tańca lwów” stanowi zasadniczy cel badawczy, podjęty w tym artykule. Służy on wykazaniu społecznej funkcji, jaką widowisko odgrywało w kulturze dawnej Korei.

### Militarny wymiar postaci lwa

„Taniec lwów” zaczął rozwijać się na Półwyspie Koreańskim najprawdopodobniej na początku VI wieku<sup>4</sup>. Jednak zanim postać lwa podbiła tradycję obrzędową i artystyczną, sama została wykorzystana do podboju ziem, o które w czasach starożytnych toczyły się walki. Tezę tę potwierdza unikatowy zapis z *Samguk sagi* (*Kroniki Trzech Królestw*, 1145)<sup>5</sup>, z którego jednoznacznie wynika, że postać lwa została użyta do celów wojskowych.

W czerwcu [512], trzynastego roku panowania władcy Chijŭnga, ziemie Usan zostały podbite, a kraj ten musiał

<sup>1</sup> Koreańskie terminy, nazwy własne i nazwiska zapisane zostały w transkrypcji McCune’a-Reischauera. Ponadto, zgodnie z zasadami gramatyki koreańskiej, jednosylabowe nazwisko poprzedza jedno- lub dwusylabowe imię. O ile nie podano inaczej, wszystkie cytowane w artykule fragmenty utworów literackich przełożono zostały przez autorkę.

<sup>2</sup> Por.: Chŏn Kyŏng-uk, *Hanguk ūi kamyŏn’gŭk* (*Koreańskie taneczne widowiska w maskach*), Seoul 2007, s. 334. Najwcześniej, bo już w IV wieku, filozofia buddyjska została przejęta państwo Koguryŏ (37 p.n.e.–668), najpóźniej, bo dopiero w połowie VI wieku przez państwo Silla (57 p.n.e.), które w VII wieku podbiło pozostałe państwa i pod nazwą Zjednoczone Silla (T’ong’il Silla) przetrwało do 935 roku.

<sup>3</sup> Tego typu widowiska obrzędowe o charakterze egzorcystycznym miały być odprawiane już w VI wieku. Organizowane były zarówno w rezydencjach społecznych elit, jak i w domostwach warstw niższych. W pierwszym przypadku były na ogół określane pojęciem *kuna*, w drugim wypadku stosowano nazwę *maegwi*. Obie nazwy znaczą to samo i mogą być rozumiane jako „przepędzanie demonów”.

<sup>4</sup> Kim Il-ch’ul, *Chosŏn minsok t’allori yŏn’gu* (*Tradycyjny teatr koreański*), Seoul [1958] 1998, s. 69.

<sup>5</sup> *Kroniki Trzech Królestw* (*Samguk sagi*) są powszechnie uznawane za oficjalną historię okresu starożytnego (*samguk sidae*), choć zostały opracowane już w czasach Koryŏ (918–1392). Na czele zespołu kompilatorskiego stał Kim Pu-sik (1075–1151), uczony konfucjański i urzędnik dworski, któremu na ogół przypisuje się autorstwo tego dzieła.

każdego roku wypłacać daninę z owoców swojej ziemi. Usan znajduje się na wyspie położonej na wschód od Myŏngju [obecnie Kangnŏng]. Zwią go również wyspą Ullŭng. Powierzchnia ziemi obejmuje zaledwie sto li, lecz kraj to urwisty, a ludzie niepokromieni i zuchwali. *Ich'an* Yi Sabu został mianowany gubernatorem Hasŭllaju [obecnie Kangnŏng]. Wiedział, że ludzie z kraju Usan trzeba zmusić do uległości podstępem, gdyż są oni prymitywni, brutalni i nie mają szacunku dla majestatu. Nakazał sporządzić wiele drewnianych figur lwów [*mog'u saja*<sup>6</sup>] i załadować je na okręty wojenne. Wyruszyli, a gdy dotarli do kraju [Usan], [Yi Sabu] ogłosił, uciekając się do podstępu: „Poddajcie się! W przeciwnym razie wypuścimy te przerażające bestie, a te was stratują na śmierć”. Ludzie z tego kraju [Usan] poddali się bezzwłocznie<sup>7</sup>.

Przytoczony wyżej fragment opisu działań militarnych stanowi cenne świadectwo potwierdzające tezę, że postać lwa znalazła zastosowanie na polu boju. Zastosowanie to zostało jednak dość szybko wyparte przez funkcję obrzędową, a postać lwa stała się integralną częścią koreańskich rytuałów egzorcystycznych.

### Obrzędowy wymiar „tańca lwa”

Zadecydował o tym szczególny status postaci lwa, który wyniesiony został do rangi „wystannika Buddy”<sup>8</sup> i zaczął być utożsamiany z „bóstwem opiekuńczym” (*suho sin*)<sup>9</sup>. Postać lwa stała się częścią duchowego życia Koreańczyków i społecznych praktyk, realizowanych i wyrażonych w przestrzeni symbolicznej i materialnej<sup>10</sup> (il. 1).



Il. 1. Świątynia Punghwang (Punghwang sa) Koreańska encyklopedia internetowa Naver: <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1809762&cid=49243&categoryId=49243>

Uznany za „zwiastun szczęścia i pokoju”<sup>11</sup>, miał lew chronić Koreańczyków także w kolejnych stuleciach – w średniowiecznej kulturze państwa Koryŏ (918–1392) i państwa Chosŏn (1392–1910). Koreańczycy wierzyli, że postać lwa ustrzeże ich przed złymi duchami i będzie stać na straży ich dobrostanu. Tej wiary nie zdołali podważyć nawet racjonalni uczeni konfucjańscy, którzy wyznawali tylko jeden kult – kult przodków, a mistyczne doświadczenia manifestowane w rodzimych wierzeniach traktowali jako formę zabobonu. Postać lwa zdołała jednak oprzeć się niechęci uczonych konfucjańskich i, co więcej, została wyniesiona do rangi głównego aktora celebrans obrzędowego widowiska, odtwarzanego w wigilię nowego roku niemal we wszystkich regionach Półwyspu Koreańskiego. Rytualny charakter tego widowiska określały nie tylko szczególny czas i miejsce, ale także uczestnictwo wspólnoty oraz założona symbolika postaci lwa.

Jednym z najdoskonalszych przykładów potwierdzających rytualny charakter „tańca lwów” jest taniec lwów z Pukch'ŏng (*Pukch'ŏng saja norŭm*). Rozwijał się on w południowej na północy półwyspu prowincji Hamgyŏng i był przedstawiany w regionie zamieszkiwanym przez kilkanaście wspólnot wiejskich. Do czasów współczesnych zachował się dzięki uchodźcom, którzy w czasie wojny koreańskiej (1950–1953) zbiegli na południe półwyspu i po zakończeniu wojny zdołali go zrekonstruować<sup>12</sup> (il. 2).

<sup>6</sup> Zapisywane chińskimi ideogramami słowo *mog'u* w dosłownym tłumaczeniu oznacza „drewnianą kukłę”. Chŏn Kyŏng-uk uważa, że całe wyrażenie *mog'u saja* oznacza „drewnianą [postać] lwa”. Por. Chŏn Kyŏng-uk, 2007, op. cit., s. 334. Z kolei Kim Il-ch'ul twierdzi, że zwrot ten opisuje maskę lwa, którą wojownicy mieli nosić na twarzy, by wystraszyć lud Usan i zmusić go do kapitulacji. Por. Kim Il-ch'ul, op. cit., s. 70.

<sup>7</sup> *Samguk sagi 1 (Kroniki Trzech Królestw, t. 1)*, Seoul [1142] 1998, s. 118.

<sup>8</sup> Chŏn Kyŏng-uk, *Hanguk kamyŏn'gŭk kŭ yŏksa wa wŏlli (Koreański teatr maskowy – jego historia i organizacja)*, Seoul 1998, op. cit., s. 201.

<sup>9</sup> Kim Il-ch'ul, op. cit., s. 78.

<sup>10</sup> Kamienne postacie lwów znajdują się przy pagodzie Mujŏn (Munjŏn t'ap) w świątyni Punghwang (Punghwang sa) oraz przy pagodzie Tabo (Tabo t'ap) w świątyni Pulguk (Pulgak sa).

<sup>11</sup> *Akhakkwebŏm (Encyklopedii muzyki tradycyjnej, 1493)*, [w]: Chŏn Kyŏng-uk, 2007, op. cit., s. 338.

<sup>12</sup> W 1976 roku „taniec lwów z Pukch'ŏng” został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa narodowego i cenny zabytek rodzimej kultury koreańskiej.



Il. 2. „Taniec lwa z Pukch'öng” (lata 30. XX wieku) Koreańska encyklopedia internetowa Naver: <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3561424&cid=58721&categoryId=58725>

W kulturze dawnej Korei taniec lwów z Pukch'öng<sup>13</sup> stanowił integralną część obrzędów noworocznych i był prezentowany przez samych mieszkańców, którzy wspólnymi siłami, bez udziału profesjonalnych artystów<sup>14</sup>, przygotowywali układy taneczne i kostiumy, a następnie brali czynny udział w przebiegu widowiska. „Taniec lwów” był wykonywany w nocy 15 dnia pierwszego miesiąca kalendarza księżycowego<sup>15</sup>, a zatem w wigilię nowego roku, kiedy księżyc osiągał swą pełnię. W wielu regionach zasadniczą część widowiska poprzedzały zawody rozgrywane między mieszkańcami rywalizujących ze sobą wspólnot wiejskich. Uczestnicy zawodów, w tym także dzieci, używali płonących pochodni i stacali tzw. bitwę na pochodnie (*hoetpuls saam*)<sup>16</sup>. Zawody zaczynały się wieczorem i kończyły wraz z wygaśnięciem ostatniej pochodni. Ogłoszenie zwycięzcy było sygnałem do rozpoczęcia zasadniczej części obrzędu, na który składał się rytualny pochód oraz widowisko taneczne<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> We współczesnej inscenizacji *Pukch'öng saja nor'üm* występują dwie postacie lwów, choć w pierwotnej wersji występowała tylko jedna. Por. Chön Kyöng-uk, 1998, op. cit., s. 297.

<sup>14</sup> Por. Chön Kyöng-uk, 1998, op. cit., s. 296. Koreańscy badacze zakładają, że w regionie otaczającym Pukch'öng działało kilkadziesiąt grup prezentujących taniec lwa.

<sup>15</sup> Chön Kyöng-uk, 2007, op. cit., s. 339.

<sup>16</sup> Chön Kyöng-uk, 1998, op. cit., s. 196. Izabella Łabędzka pisze o zawodach między grupami prezentującymi „taniec lwa” i zaznacza, że tylko najlepsze zespoły „miały szansę przetrwania i dalszych występów”. Por. I. Łabędzka, *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Poznań 1999, s. 218.

<sup>17</sup> Za podstawę przyjętej tutaj kolejności porządku obrzędu posłużył materiał filmowy sporządzony i opublikowany przez koreański ośrodek Kungnip Munhwajae Yön'guso (National Research Institute of Cultural Heritage). Film ten można obejrzeć na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=7gsnZRUTSpA> [dostęp: 9.08.2019].

Rytualny pochód wywodził się z chińskich obrzędów *narye*, które zostały przejęte przez kulturę ludową i były określane jako *chisin palpi* (dosł. „stąpienie po bóstwach”). Pochód ten wyjawiał bezpośredni związek z praktykami egzorcy stycznymi i służył rytualnemu oczyszczeniu domostw i gospodarstw. W wielu regionach był on zorganizowany przez lokalne władze i w tym wypadku posługiwano się nazwą *maegwi* (dosł. „przepędzać demony”). W zależności od zapotrzebowania wspólnoty oraz wielkości zajmowanego przez nią obszaru pochód ten rozpoczynał się z odpowiednim wyprzedzeniem już 4 dnia pierwszego miesiąca kalendarza księżycowego i mógł trwać nawet do 14 dnia<sup>18</sup>. Grupy młodzieży obchodziły okoliczne domostwa i prezentowały „taniec lwa”, który służył ich rytualnemu oczyszczeniu.

Główną postacią i zarazem celebrazem tych pochodów była postać lwa. Na zaproszenie gospodarza wkraczał on na dziedziniec domostwa i przy dźwiękach muzyki wykonywał obrzędowy taniec mający odstraszyć złe zuchy i demony. Zataczając koła, potrząsając łbem, kłapiąc wielką paszczą, wchodził do kolejnych pomieszczeń, w tym także do kuchni, która w przekonaniu Koreańczyków była siedzibą opiekuńczych bóstw ogniska domowego, zwanych *söngju* i *chowang*<sup>19</sup>. Bóstwa te miały zamieszkiwać w glinianych dzbanach, dlatego lew oddawał przed nimi trzykrotnie pokłon, który był wyrazem szacunku, a zarazem formą modlitwy o zdrowie, pokój i dobrobyt rodziny. Gospodarz domu sadzał na grzbiecie lwa swojego wnuka – głowę rodu, gdyż – zgodnie z tradycją – miało to zapewnić mu długie, zdrowe życie. Z tego samego powodu uczestnicy obrzędu wyrwali ukradkiem włosy z futra lwa.

Po zakończeniu rytualnego pochodu cała wspólnota zbierała się w wyznaczonym miejscu, by wspólnie bawić się i świętować. Zwieńczeniem tej zabawy, a zarazem jej kulminacyjnym momentem był taniec lwa (il. 3.).

Poprzedzały go taneczne popisy, prezentowane przez przedstawicieli najniższych warstw społecznych, na ogół przez służących (*hain*)<sup>20</sup>, którzy w końcu XIX wieku często mieli jeszcze status niewolników. Wykonywali oni „taniec Sadang” (Młodej Szamanki) i „taniec Kōsa” (Mnicha Buddyjskiego),

<sup>18</sup> Chön Kyöng-uk, 2007, op. cit., s. 340.

<sup>19</sup> *Söngju* było uważane za opiekuńcze bóstwo rodziny, a *chowang* za bóstwo paleniska domowego, któremu miejsce przypisano w kuchni. Chön Kyöng-uk, 2007, op. cit., s. 342.

<sup>20</sup> Hasło: *Saja*, [w:] *Hanguk minhwa sangjing sajön 2 (Słownik koreańskich symboli kultury, t. II)*, Seoul [1995] 1996, s. 388.



Il. 3.  
Współczesna inscenizacja „tańca  
lwa z Pukch’öng”. Koreańska  
encyklopedia internetowa Naver:  
<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3325972&cid=56785&categoryId=56785>

tańce „Mudong”<sup>21</sup> i „Sangmo”<sup>22</sup>, a także przesycony pierwiastkiem komicznym „taniec Garbuski” (*Kkopch’u-ch’um*), należący do nurtu tzw. tańców kalek (*pyöngsin ch’um*), który w kulturze dawnej Korei rozwijał się niezwykle dynamicznie, szczególnie w południowych regionach półwyspu<sup>23</sup>. W niektórych regionach popisy taneczne były przeplatane krótkimi scenkami rodzajowymi z udziałem postaci „Wróżbity” (Chömbach’i) czy „Medyka” (Üiwöñ). Wkraczali oni na plac zabawy, by pomóc lwu, który leżał na ziemi nieprzytomny i cierpiał na niestrawności wywołane pożarciem dziecka i kurtyzany – *kisaeng*. Ku ucieście zebranej gawiedzi „Medyk” wbijał w ciało lwa wielką igłę, imitując leczenie akupunkturą. Uzdrawiony lew zrywał się na równe nogi i ponownie wpadał w wir żywiołowego tańca<sup>24</sup>. Działaniom wszystkich postaci towarzyszył „Służący” (Kkökksöeae) i „Arystokrata” (Yangban), którzy czuwali nad przebiegiem widowiska i sporadycznie włączali się w sceniczne działania, ograniczone często do kilku lakonicznych wypowiedzi.

<sup>21</sup> Tradycyjny taniec koreański, w którym dzieci stoją na ramionach doświadczonych starszych tancerzy.

<sup>22</sup> Tradycyjny taniec koreański, w którym artysta nosi na głowie kapelusz z przypiętą doń długą wstążką. W trakcie tańca porusza głową, uprawiając w ruch wstążkę.

<sup>23</sup> Chöng Pyöng-ho, *Hanguk üi chönt’ong ch’um (Tradycyjny taniec koreański)*, Seoul 2002, s. 651.

<sup>24</sup> Kim Il-ch’un, op. cit., s. 77. Halina Ogarek-Czój w swojej książce *Teatr koreański* przytacza podobny przykład, z tą jednak różnicą, że lwa miała przywieść do zdrowia nie tylko pomoc „Medyka”, lecz także recytacja sutr buddyjskich. „Ożywiła go [lwa] dopiero recytacja sutr buddyjskich lub odpowiednio zastosowana akupunktura”. Por. H. Ogarek-Czój, *Teatr koreański*, Toruń 1993, s. 23.

Udział wymienionych tutaj postaci, niezależnie od tego, jak umowny i ograniczony, przeistaczał widowisko obrzędowe w widowisko teatralne. Przesycone pierwiastkami komicznymi popisy taneczne i działania aktorskie umacniały związek ze sztuką i miały służyć już wyłącznie rozrywce zebranej gawiedzi. Status widowiska ulegał jednak ponownemu przeobrażeniu, kiedy ta gawiedź wkraczała na plac zabawy i łączyła się w obrzędowy taniec Nökturi (*Nökturi ch’um*), którego prototyp przedstawiają starożytne kroniki chińskie<sup>25</sup>. Zarówno taniec Nökturi, jak i żywiołowy, dynamiczny „taniec lwa”, który wieńczył całe widowisko, przywracał pierwotną funkcję „tańca lwów z Pukch’öng” i przypominał, że jest on artystyczną formą modlitwy o dobrostan wspólnoty.

Skuteczność tej modlitwy miała gwarantować charakterystyczna oprawa artystyczna widowiska. Nieprzypadkowo maska lwa była utrzymana w kolorze intensywnej czerwieni i ozdobiona wielkimi, złotymi oczyma. Nieprzypadkowo była wielka i wydawała donośne dźwięki. Nieprzypadkowo też przytracano do niej liczne dzwonki, jakich używali koreańscy szamani. Zarówno wygląd maski, jak i manifestujący siłę taniec lwa służyły ochronie wspólnoty przed ingerencją złych sił i miały jednoznacznie określoną funkcję egzorcystyczną.

<sup>25</sup> Fragment opisu starożytnych tańców obrzędowych wykonywanych podczas rytualnych ceremonii ku czci Niebios przytacza za chińską *Kroniką Trzech Królestw (Sanguozhi)* Halina Ogarek-Czój. Por. H. Ogarek-Czój, op. cit., s. 5–6.

## Artystyczny wymiar „tańca lwów”

Wyznaczenie momentu, kiedy koreańskie widowisko, zwane „tańcem lwów” zaczęło przestaczać się w dziedzinę sztuki artystycznej, jest chyba niemożliwe. Na przeszkodzie stoi nie tylko brak materiałów źródłowych pozwalających zrekonstruować ten proces, ale także, a może przede wszystkim, wzajemna zależność między sztuką i obrzędem.

Z nielicznych zachowanych do czasów współczesnych materiałów źródłowych można wywnioskować, że „taniec lwów” był wykonywany na dworze Kaya, jednego z czterech głównych ośrodków państwowych, jakie istniały w pierwszych stuleciach naszej ery. Twórcą tego tańca był niejaki Urūk, mieszkaniec Kaya, który na polecenie króla Kasila miał stworzyć dwanaście widowisk muzycznych (*kok*), a wśród nich widowisko zatytułowane *Saja ki* (*Taniec lwa*)<sup>26</sup>. W 551 roku Urūk zbiegł z chylącego się ku upadkowi Kaya i udał się do państwa Silla, gdzie znalazł schronienie na dworze królewskim. Na polecenie króla Chinhünga (540–575) zaczął nauczać muzyki (*ak*) i przekazał swoje doświadczenia artystyczne trzem wysokiej rangi urzędnikom: Kyego, Pöpchi (albo: Chuji<sup>27</sup>) oraz Mandök. „Urūk – czytamy w kronikach koreańskich – wziął pod rozwagę ich umiejętności i zaczął ich wprowadzać w arkana sztuki. Kyego nauczał gry na cytrze *kayagŭm*, Pöpchi nauczał śpiewu, a Mandök nauczał tańca”<sup>28</sup>. Biorąc pod uwagę przywołane wcześniej fakty, można chyba zaryzykować stwierdzenie, że Urūk przekazał Mandökowi „taniec lwa”. Jeżeli tak się faktycznie stało, taniec ten wszedł do artystycznego repertuaru dworu Silla<sup>29</sup>. Nie oznacza to bynajmniej, że zaczął służyć wyłącznie celom artystycznym. Rosnące znaczenie buddyzmu, który został

wyniesiony do rangi oficjalnego systemu religijnego, każe założyć, że zawierał on przesłanie religijne.

„Taniec lwa” rozwijał się także w kręgu kultury dworskiej Zjednoczonego Silla (668–918), które przejęło i ugruntowało dziedzictwo poprzedniej epoki. Świadectwem rozwoju tego tańca jest utwór poetycki *San’ye* (*Lew*), pióra Ch’oe Ch’i-wŏna (857-?), wybitnego urzędnika, dyplomaty i zarazem poety. W literackiej formie przedstawił on „taniec lwa”, dając z jednej strony wyraz własnej fascynacji sztukami widowiskowymi<sup>30</sup>, z drugiej zaś poświadczając ogromną popularność, jaką powstać lwa musiała się już w tym czasie cieszyć. Utwór *Lew* jest powszechnie uznawany za najstarsze świadectwo rozwoju „tańca lwów”, stąd ogromne znaczenie, jakie przypisano mu w badaniach teatrologicznych<sup>31</sup>. Zarazem jednak jest to źródło dość problematyczne – i to z kilku co najmniej względów. Przede wszystkim nie odpowiada na pytanie, w jakich okolicznościach Ch’oe Ch’i-wŏn oglądał „taniec lwów”: czy w towarzystwie urzędników, w jakiejś rezydencji pałacowej, czy może w towarzystwie ulicznej gawiedzi, stłoczonej na jednej z ulic stolicy Silla. Nie odpowiada też na pytanie, czy taniec ten był częścią widowiska obrzędowego, czy częścią świeckiej sztuki widowiskowej *kamu paek hŭi* (chiń. *baixi*) (dosł. „sto [rodzajów] widowisk muzyczno-tanecznych”), prezentowanej przez profesjonalnych artystów, żonglerów, akrobatów i tancerzy. Okazuje się zatem, że utwór Ch’oe Ch’i-wŏna, choć uznawany za jedno z najważniejszych źródeł poznania „tańca lwa”, kryje w sobie więcej tajemnic niż faktów.

Lew

Przeszedł pustynię, przebył tysiące *li*

Więc futro mu wypłowiawo i kurz na nim osiadł.

Potrząsa łbem i macha radośnie ogonem

Do niczego niepodobne to zabawne dziwo<sup>32</sup>.

Mniej wątpliwości budzi utwór *Kunahaeng* (*Przepędzanie demonów*), który powstał pod koniec dynastii Koryŏ

<sup>26</sup> *Samguk sagi 2* (*Kroniki Trzech Królestw*, t. 2), Seoul [1142] 1998, s. 631. Urūk zapisał się w historii Korei jako twórca 12-strunowej cytry *kayagŭm* (dosł. „cytra z Kaya”). Stworzył ją na polecenie króla Kasila, władcy Kaya, który uznał, że skoro ludzie Kaya posługują się własnym, odrębnym językiem, to powinni mieć także swój własny instrument. *Samguk sagi 2*, op. cit., s. 630.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 630.

<sup>28</sup> *Samguk sagi 1*, op. cit., s. 125.

<sup>29</sup> Do czasów współczesnych nie zachowały się żadne materiały źródłowe, które pozwoliłyby sformułować jednoznaczną tezę na temat rozwoju „tańca lwów” na dworze państwa Koguryŏ. Jednak bliskość sąsiedztwa Chin i ożywiona wymiana kulturowa pozwalają założyć, że taniec ten był bardzo dobrze znany. Z większą dozą prawdopodobieństwa można wypowiedzieć się na temat rozwoju „tańca lwa” w państwie Paekche (18 p.n.e.–660), choć i w tym wypadku wiedza ma charakter spekulacyjny i jest oparta na materiałach japońskich spisanych dopiero w XIII wieku. Por. Hasło: *kiak*, [w:] *Internetowa encyklopedia Naver*; <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=551379&cid=46664&categoryId=46664> [dostęp: 6.08.2019].

<sup>30</sup> Wiersz *Lew* jest jednym z pięciu utworów cyklu zatytułowanego *Ogi* (*Pięć tańców*). Do pozostałych utworów należą: *Kŭmhwan* (*Złoty dzwonek*), *Wŏljŏn* (dosł. „księżycowe czoło”), *Taemyŏn* (dosł. *Wielka maska*) oraz *Soktok* (nazwa własna). Wszystkie wyjawiają silne powiązania z koreańskimi rytuałami i obrzędami egorcystycznymi. Utwory te zachowały się do czasów współczesnych w *Samguk sagi* (*Kronikach Trzech Królestw*).

<sup>31</sup> Przywołane wcześniej *Kroniki Trzech Królestw* (*Samguk sagi*) opisują wprawdzie wydarzenia z wcześniejszego okresu historycznego, powstały jednak znacznie później, gdyż w XII wieku.

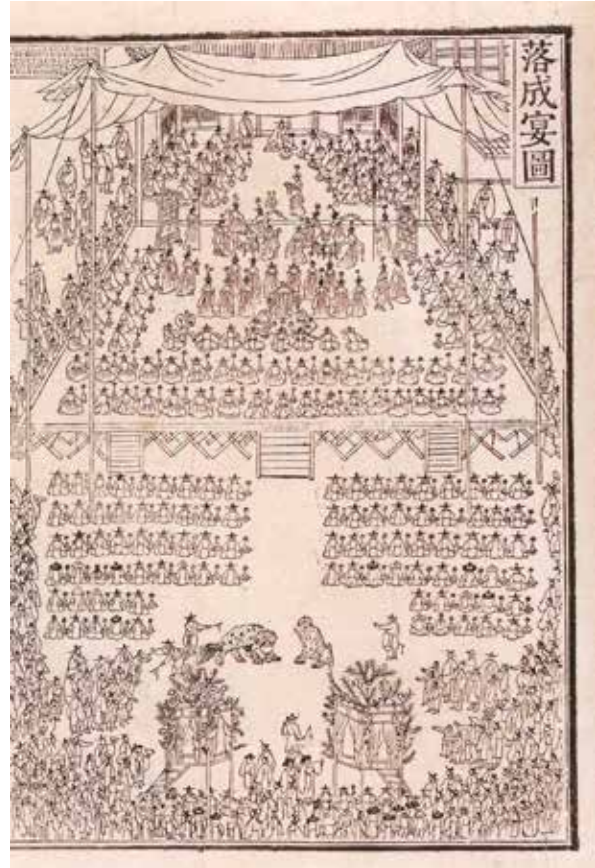
<sup>32</sup> *Samguk sagi 2*, op. cit., s. 636.

(918–1392). Yi Saek (1328–1398), wybitny dyplomata i uczo-ny konfucjański, przywołał w nim „taniec lwa” i przedstawił go na tle rozwijającej się bujnie popularnej sztuki widowiskowej. Część przywołanych sztuk, jak choćby *Obanggwi mu* (*Taniec bóstw pięciu stron świata*) czy *Ch’öyong mu* (*Taniec Ch’öyonga*), miała charakter rytualny i reprezentowała tzw. widowiska obrzędowe. Większość, m.in. popisy akrobatyczne i pokazy cyrkowe, przedstawienia kukiełkowe czy scenki rodzajowe utrzymane w formie słownej farsy teatralnej, przynależała do nurtu widowisk świeckich, stanowiących rozrywkę warstw średnich i niższych. Włączenie do tego nurtu „tańca lwów” oznaczało po pierwsze zacieśnienie więzi ze sztuką widowiskową, po drugie zaś – rozejście z kulturą dworską i związane z popularną sztuką ludową.

#### Przepędzanie demonów

Tańczą bóstwa pięciu stron świata, obok lew skacze  
i wiruje,  
Połykają ognie, połykają noże.  
Z krajów arabskich, skrytych tam, gdzie słońce zachodzi  
Przybył barbarzyńca pełen wigoru i siły niezłomnej  
Jego twarz, żółta i czarna, bije niebieskim blaskiem.  
Pojawia się starzec i choć zgarbiony, postawę ma  
słuszną.  
Wielu się dziwi i woła ze zdumieniem, bo im się zdaje,  
że widzą fallusa.  
Kupcy z Chin południowych plotą androny, języka bar-  
barzyńców przy tym używają  
To znikają, to znów się pojawiają,  
Przemykają lekko i szybko, niczym płomień ognia na  
wietrze.  
Ch’öyong z Silla przystrojony w drogie kamienie  
Na jego głowie kwiaty, zroszone rosą wonną.  
Tańczy z uniesionymi ramionami, długie rękawy trze-  
pocą na wietrze  
Czerwona twarz zdaje się być winem upojona  
Żółty pies ujada, mityczny smok wykłóca się o paciorki.  
Zwierzęta tańczą dostojnie i elegancko  
Zdawać by się mogło, że wrócili czasy władcy Yao<sup>33</sup>.

W czasach średniowiecznych „taniec lwów” utracił status tańca dworskiego, choć wciąż był prezentowany



Il. 4. Kim Hong-do, *Naksöng yöndo* (*Przyjęcie inauguracyjne*). Koreańska encyklopedia internetowa Naver: <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1568893&cid=46702&categoryId=46739>

w rezydencjach lokalnych władz, a nawet, choć zdecydowanie rzadziej, na salonach dworskich<sup>34</sup>. Hipotezę tę potwierdzają pochodzące z XVIII wieku prace Kim Hong-do (1745–1806?), dworskiego malarza, a zarazem jednego z najwybitniejszych twórców tradycyjnego malarstwa dawnej Korei, który na dwóch obrazach, zatytułowanych *P’yöng’an kamsa hwan’yöngdo* (*Powitanie gubernatora [prowincji] P’yöng’an*) i *Naksöng yöndo* (*Przyjęcie inauguracyjne*), uwiecznił „taniec lwa” (il. 4).

Są one niezbitym dowodem, że widowisko to było prezentowane na dworze dynastii Yi (1392–1910) i odgrywało istotną rolę w towarzyskim życiu warstw wyższych. Zarówno elity prowincjonalne, jak i dworskie wykorzystywały widowiskową oprawę „tańca lwów”, by zabawić gości podczas bankietów, wzmocnić własny prestiż i uświetnić ceremonię. Elementy rytualne, jeżeli zachowały się w ich świadomości,

<sup>33</sup> Internetowa encyklopedia Naver; <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3325678&cid=56785&categoryId=56785> [dostęp: 5.08.2019].

<sup>34</sup> Yi Tu-hyön, *Han’guk üi t’alch’um* (*Koreański widowiska taneczne*), Seoul [1981] 1995, s. 26.



zostały zdominowane przez warstwę estetyczną i funkcję rozrywkową.

„Taniec lwa” został oficjalnie włączony do repertuaru sztuki dworskiej w 1887 roku – w 24 roku panowania króla Kojonga (1863–1905)<sup>35</sup>, miłośnika sztuk widowiskowych i teatralnych. Stanowił on zasadniczą część bogatego programu artystycznego, zatytułowanego *Sōngch’ōn chapkūk* (dosł. „różne sztuki widowiskowe z [miejscowości] Sōngch’ōn”) i przygotowanego przez artystów, którzy przybyli aż z północnych regionów prowincji P’yōng’an. O randze całego przedsięwzięcia świadczy fakt, że zostało ono zaprotokołowane w oficjalnych dokumentach dworskich *Kug’yōn jōngjae ch’angsa ch’orok* (*Opis państwowych widowisk taneczno-muzycznych*). Dzięki temu do czasów współczesnych zachował się szczegółowy opis samego tańca, który pozwala badaczom zrekonstruować strukturalne cechy tego widowiska i jego unikatowy charakter.

W widowisku z północnych regionów prowincji P’yōng’an występują dwie postacie lwów. Przy akompaniamencie muzyki tańczą i podskakują, następnie rozchodzą się w dwie przeciwne strony: jeden na wschód, drugi na zachód. Zwracają łby w kierunku północnym, kładą się na ziemi, unoszą głowy, uderzają pyskiem w ziemię, mrugają oczami i ponownie wstają. Tańczą przy akompaniamencie muzyki – machają ogonem, skaczą, obracają się w lewo i prawo. Otwierają pyski i kłapią paszczą, wydając przy tym głośne dźwięki. Przesuwają się do przodu, by znów się cofnąć; zataczają koła, tańcząc i podskakując radośnie. A kiedy skończą swój taniec, opuszczają plac. I wtedy cichnie też muzyka<sup>36</sup>.

Przytoczony powyżej fragment opisu odsłania przełomowy moment w historii rozwoju „tańca lwów” – moment, w którym ponownie znalazł on uznanie w oczach elit społecznych i został przyjęty w poczet sztuki dworskiej. Należy jednak pamiętać, że przez wiele stuleci „taniec lwów” rozwijał się także, a może przede wszystkim, w nurcie kultury ludowej<sup>37</sup>. I to przede wszystkim kultura ta stała na straży ciągłości jego rozwoju, który zaowocował wielością i bogactwem form artystycznych. Nawet jeżeli z dzisiejszej perspektywy

<sup>35</sup> Yi Tu-hyōn, op. cit., s. 26.

<sup>36</sup> *Kug’yōn jōngjae ch’angsa ch’orok* (*Opis państwowych widowisk taneczno-muzycznych*), [w]: Chōn Kyōng-uk, 2007, op. cit., s. 338.

<sup>37</sup> Yi Tu-hyōn, op. cit., s. 26.



Il. 5. Maska lwa z tanecznego widowiska z Suyōng. *Koreańska encyklopedia internetowa Naver*: <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2241648&cid=51293&categoryId=51293>

nie jesteśmy w stanie zrekonstruować tego procesu, możemy z całą pewnością stwierdzić, że właśnie dzięki zaangażowaniu warstw średnich i niższych „taniec lwów” zachował swoją żywotność do końca XIX wieku i jeszcze w połowie minionego stulecia „przedstawiany był w wielu regionach Półwyspu Koreańskiego”<sup>38</sup>.

Wraz z postępującym procesem desakralizacji i derytualizacji kolejnych obszarów życia obrzędowa funkcja „tańca lwa” zaczęła być coraz śmielej wypierana przez aspekty artystyczne i rozrywkowe. W drugiej połowie panowania dynastii Yi państwa Chosōn „taniec lwów” został przejęty przez średniowiecznych aktorów (*kwangdae*) i włączony do tanecznych widowisk maskowych (*t’alch’um*). Odarta z kontekstu obrzędowego postać lwa stała się jednym z bohaterów przedstawienia, prezentowanego już wyłącznie w celach rozrywkowych. Przykładów tego typu przewartościowania obrzędowej funkcji „tańca lwów” dostarczają nieliczne widowiska, które zdołały się oprzeć dramatycznym procesom historycznym i zachowały się do czasów współczesnych jako część dziedzictwa narodowego Korei Południowej<sup>39</sup>. Należy tutaj wymienić przede wszystkim „taneczne widowisko z Pongsan” (*Pongsan*

<sup>38</sup> Kim Il-ch’ul, op. cit., s. 66.

<sup>39</sup> Zmiany te objęły przede wszystkim taneczne widowiska maskowe należące do nurtu *sandae’gūk* (dosł. „przedstawienie teatralne [prezentowane na] scenie [wysokiej jak] góra”) oraz widowiska rozwijające się w pobliżu stolicy i większych ośrodków życia społecznego. Przywołany wcześniej przykład „tańca lwów z Pukch’ōng” oraz „obrzędowego widowiska z Hahoe” (*Hahoe pyōlsin kut t’allori*), reprezentatywnego widowiska nurtu obrzędowego, dowodzi, że w północnych regionach kraju oraz na wschodnim wybrzeżu zmiany postępowały znacznie wolniej.

*t'alch'um*), „taneczne widowisko z T'ongyöng” (*T'ongyöng ogwangdae*), „taneczne widowisko z Suyöng” (*Suyöng yaryu*) (il. 5) oraz „taneczne widowisko z Kangnyöng” (*Kangnyöng t'alch'um*).

W pierwszym z wymienionych przykładów postać lwa pojawia się z nakazu Buddy, by wymierzyć karę zdeprawowanemu mnichom buddyjskim. Zamierza pożreć mnichów, jednak wybacza im ich przewinienia i wykonuje z nimi pojednawczy taniec. W „widowisku z Suyöng” lew stacza walkę z tygrysem (bądź wężem) i odnosi nad nimi zwycięstwo. Odmienny los spotyka lwa w „widowisku z T'ongyöng”, w którym ginie on z rąk myśliwego. Z kolei w ostatnim z wymienionych tutaj widowisk postać lwa pojawia się w pierwszej scenie i wraz z małpą wykonuje radosny taniec.

Przedstawiony tutaj pobieżny opis daje wgląd w głęboką przemianę, jakiej został poddany „taniec lwa”, który u schyłku starej epoki miał już przede wszystkim bawić i dostarczać rozrywki. Zaproponowane przez aktorów *t'alch'um* rozwiązania sceniczne zrywały z wielowiekową tradycją obrzędową i pozbawiały postać lwa uprzywilejowanej pozycji. Jego występ wypełniał fabułę jednego tylko epizodu scenicznego i stanowił część ustalonej konfiguracji scenicznej, zbudowanej z ciągu odrębnych, autonomicznych scen, w których rolę głównych bohaterów odgrywały różne postaci: „Arystokraty” (Yangban), „Uczonego” (Saennim), „Starego Mnicha” (Nojang), „Starego Kawalera” (Ch'wibari), „Starej Baby” (Halmö) i „Starego Dziada” (Yöngam). W tanecznych widowiskach maskowych maska lwa jednakowoż utraciła funkcję egzorcytyczną i stała się jednym z teatralnych rekwizytów. To w jakimś stopniu wyjaśnia pojawienie się różnych typów masek tworzonych na podobieństwo kota,

tygrysa, smoka i demona<sup>40</sup>. Były one owocem negocjacji, jakie wielowiekowa tradycja toczyła ze społecznymi przemianami, lokalną kulturą, tradycyjnymi obyczajami, zmieniającymi się upodobaniami publiczności oraz z twórczą inwencją aktorów tanecznych widowisk maskowych.

\* \* \*

„Taniec lwów” należy do grupy najstarszych widowisk teatralnych dawnej Korei. Przejęty został z kultury dawnych Chin i zaadaptowany do duchowych potrzeb Koreańczyków. Jego obrzędowy wymiar, zakorzeniony w uniwersalnej symbolice postaci lwa, został poddany przez wieki przewartościowaniu, a w niektórych regionach Półwyspu Koreańskiego wręcz wyparty przez funkcję artystyczną. Z egzorcytycznego obrzędu „taniec lwów” przeistoczył się w widowisko artystyczne i stał się częścią tradycyjnej sztuki teatralnej, prezentowanej przez średniowiecznych aktorów tanecznych widowisk maskowych. W tej nowej formule utracił on swą pierwotną funkcję rytualną, spełniał jednak wciąż niezwykle ważną funkcję społeczną, manifestującą się oddziaływaniem terapeutycznym. Zniewalający ładunek komiczny, budujący warstwę słowną i działania postaci występujących w *t'alch'um*, wyzwalał bowiem oczyszczający śmiech, który minimalizował jednostkowe i zbiorowe lęki, unieważniał wzajemne antagonizmy, a przez to odnawiał więzi wspólnotowe i poczucie wspólnotowej solidarności.

<sup>40</sup> Tego typu typologię masek lwa zaproponował Kim Il-ch'ul, który na przełomie 1955 i 1956 roku prowadził badania terenowe i jako pierwszy opisał to zjawisko. Kim Il-ch'ul, op. cit., s. 73–74.