

Renata Lesner-Szwarc

Gamelan balijski a religia hindu-dharma

Nurt SVD 44/wyd. spec., 139-158

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gamelan balijski a religia hindu-dharma¹

Renata Lesner-Szwarc

Specjalistka w dziedzinie etnologii i antropologii tańca. Absolwentka Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu (etnologia) oraz Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie (Podyplomowe Studium Teorii Tańca). Studia stypendialne w Sekolah Tinggi Seni Indonesia (taniec i muzyka tradycyjna wyspy Jawy), na Universitas Sebelas Maret w Surakarcie (bahasa indonesia), na Universitas Pendidikan Genesha, Singaraja (bahasa indonesia) oraz na Uniwersytecie Warszawskim (MOST). Od 2006 asystentka w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Polskiego Forum Choreologicznego. Aktualnie prowadzi badania nad kulturą tańca na Bali w procesie zmian współczesności.

Balijski świat przepelniają bogowie, duchy i demony, co powoduje, że wyspiarze pogrążeni są w kosmologicznym dualizmie, gdzie pomiędzy dobrem a złem musi zachodzić harmonia istnienia, stanowiąca podstawowy fundament kosmologii balijskiej. Kosmos w wierzeniach Balińczyków² stanowią: czas, przestrzeń, materia w nich się mieszcząca i trwająca oraz energie – moce inicjujące interakcje tych elementów³. Wszechświat dzieli się na *Bhuwana Agung*

¹ Artykuł jest oparty na badaniach terenowych autorki, które przeprowadziła od grudnia 2008 do sierpnia 2009 r. na Bali, głównie w dystryktach Buleleng i Gianyar. Inspiracją dla autorki były poboczne tematy (religia hindu-dharma oraz gamelan balijski) z jej niepublikowanej pracy dyplomowej pt. *Kultura tańca na indonezyjskiej wyspie Bali*, napisanej pod kierunkiem prof. R. Langego i dr. T. Nowaka na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina (Podyplomowe Studium Teorii Tańca) w Warszawie i obronionej w 2009 r.

² Autorka, używając określenia Balińczyk, odnosi się do wyznawców religii hindu-dharma. Pomija wyznawców innych religii stanowiących znaczną mniejszość mieszkańców Wyspy.

³ J. Lenartowicz, *Bali. Raj móż południowych, wyspa czcicieli kosmosu*, Warszawa

- makrokosmos / Śiwę i *Bhuwana Alit* - mikrokosmos / człowieka, stanowiącego byt hybrydyczny, który łączy w sobie ciało i duszę. *Bhuwana Alit* wynika z *Bhuwana Agung*, jest jego mikrokosmiczną wersją. W zachowaniu równowagi pomiędzy *Bhuwana Agung* i *Bhuwana Alit* pomaga głównie religia balijska (hindu-dharma), która jest konkretna, skoncentrowana na działaniu, występuje w ścisłym związku z codziennością i nosi znikome ślady filozoficznego wyrafinowania⁴. W hindu-dharma widoczne są elementy buddyjskie i animistyczne, związane przede wszystkim z kultem przodków. Stąd hinduizm balijski niejednokrotnie nazywany jest religią hindu-bodda (hindu-budda, Śiwa-Budda)⁵ lub religią wody - *agama Tirtha*. Zgodnie z wierzeniami Balijszczyków woda pochodzi od bogów, z nieba, oraz z gór, z których spływa w postaci rzek i strumieni. Balijszczyki wierzą, że poświęcona woda, wykorzystywana przy każdej ceremonii religijnej, ma moc Śiwy, którą sprowadzają Pedandowie, wyżsi duchowni wywodzący się z kasty bramińskiej⁶. W zależności od pochodzenia wody przypisuje jej się różnorodne cechy. Podczas obrzędów i ceremonii religijnych używa się kilkanaście rodzajów wody święconej.

Hindu-dharma to religia monoteistyczna, opierająca się na pięciu fundamentalnych zasadach:

1. wiara w *Sanghyang Widhi Wasa* (Jedyne Boga, Boską Siłę);
2. wiara w *Atman* (Wieczną Duszę);
3. wiara w *Kharma-Pala* (Prawo Karmy);
4. wiara w *Punarbhawa* (Reinkarnację);
5. wiara w *Moksha* (zjednoczenie z Wieczną Duszą)⁷.

2004, s. 31.

⁴ C. Geertz, *Interpretacja kultur*, Kraków 2005, s. 204.

⁵ Większość informatorów podkreślało, iż hinduizm balijski i buddyzm balijski to ta sama religia. Różnią się one tym, że większość wyznawców buddyzmu to ludność pochodzenia chińskiego lub Chińczycy (z reguły to konfucjaniści), zaś wyznawcami hindu-dharma są głównie Balijszczyki. Takie stanowisko może wynikać przede wszystkim ze stawiania religii mniejszościowych w opozycji do dominującego w Indonezji islamu. Wiadomo jest przecież, iż buddyzm i hinduizm różnią się od siebie. Niemniej jednak warto podkreślić występowanie wielu podobieństw wynikających z synkretycznego charakteru religii występujących na Bali, będącego pochodną wpływów wierzeń animistycznych i kultu przodków.

⁶ Kapłan Pedanda ma prawo do używania *mudr*, wywodzących się ze świętego tańca hinduizmu. Kapłani ci należą do najbardziej wykształconej grupy na Bali. Tylko oni mogą m.in. przeprowadzić duszę zmarłego na drugą stronę widzialnego świata.

⁷ R. Moerdowo, *Ceremonies in Bali*, Jakarta 1973, s. 19.

W codziennym życiu oraz podczas ceremonii nie można wypowiadać imienia najważniejszego boga, dlatego też występuje on pod różnymi określeniami, na przykład: Jedyne Bóg (*Sanghyang Tunggal*), Wspaniały Nauczyciel (*Sanghyang Guru*), Wszechmogący Bóg (*Sanghyang Wenang*), Władca Świata (*Sanghyang Jagatnata*), Niezrozumiały (*Sanghyang Acintya*). Określany jest też mianem Świętej Trójcy (*Sanghyang Trimurti*), symbolizującej narodzenie, dojrzewanie, śmierć, występującej jako wieczny kosmiczny cykl⁸. Warto podkreślić, iż bardzo ważnym elementem religii balijskiej jest wiara w Trójcę Świętą hinduizmu (*Tri Murti*), którą stanowią trzej bogowie: Brahma – Stwórca, Wisznu – Zachowawca oraz Śiwa – Niszczyciel⁹.

Jak podaje Janusz Lenartowicz, Śiwa ustanowił triadę postaci boga – *Tri Warna*, do której należą: Sadasiwa, Śiwa i Peramasiwa. Triada ta odnosi się do barw znaczących kasty¹⁰, czyli trzech stopni statusu kosmologicznego Śiwy. *Tri Warna* zawiera w sobie jednocześnie tajemnicę tożsamości nicości i wielości świata. Balijskim kosmosem władają bogowie gór, utożsamiani niejednokrotnie z samymi górami, z których najważniejszą jest Gunung Agung – na niej mieszkają bogowie. W wierzeniach wypiarzy bóg góry oraz Śiwa przejawiają te same cechy charakteru: są zarazem twórcami i niszczycielami życia. Według balijskiej filozofii w czasoprzestrzeni występują bogowie czterech stron świata: Śiwa (wschód, centrum), Brahma (południe), Waruna lub Mahadewa (zachód) i Wisznu (północ). Wzywani są przez kapłanów – Pedanda, z wielką czcią i zawsze w tej samej kolejności. Najważniejszym z nich jest Śiwa¹¹ – bóg góry na wschodzie, będący odzwierciedleniem podstawowego podziału świata na dwa kierunki. *Axis mundi* przechodzi

⁸ Tenże, s. 20.

⁹ J. Lenartowicz, *Bali...*, dz. cyt., s. 29-30.

¹⁰ Społeczeństwo balijskie podlega podziałowi kastowemu. Najwyżej na społecznej drabinie stoją bramini (kapłani, kasta *Brahman*), następnie kszatrijowie (arystokraci, kasta *Kshatriya*), wajsówie (kasta *Vaishya*) – właściciele ziemscy i śudrowie (kasta *Śudra* lub *Shudra*), do których należy pozostała część społeczeństwa. Trzy kasty: kapłanów, arystokratów i właścicieli ziemskich nazywane są *Triwangsa*, dla odróżnienia Balijszyków pochodzenia majapahickiego od rodzimych Balijszyków, głównie przypisanych do kasty Śudra. Warto jednak podkreślić, iż współcześnie w życiu codziennym podział kastowy nie ma większego znaczenia. Niemniej jednak w dalszym ciągu można spotkać rodziny dbające o zachowanie ról kastowości. Najczęściej ich członkowie należą do kast wyższych.

¹¹ Ze względu na znaczną rolę Śiwy wiara Balijszyków nazywana jest wręcz Siwaizmem.

przez *kaja* (*kadra*)¹² i *kelod* (*kalod*). Wyższy świat (*kaja*), świat boski wraz ze wszystkim, co jest z nim związane, określany jest przez kierunek występowania gór i jezior górskich, które dostarczają wodę na pola ryżowe; symbolizuje życie i czystość. Punktem odniesienia będzie zawsze Gunung Agung – najwyższa góra na Bali. Świat niższy (*kelod*), symbolizowany przez morze, jest złowieszczy i demoniczny. *Kaja* związany jest ze wschodem (*kangin*), zaś *kelod* z zachodem (*kauh*). Oś *kaja-kelod* stanowi kosmiczną antytezę; kierunki wykluczają się nawzajem, jednak wszechświat nie mógłby bez nich istnieć. Pomiędzy *kaja* i *kelod* leży świecka przestrzeń i to tam mieszkają ludzie. W makrokosmicznej skali ruch pomiędzy tymi kierunkami to droga od *Siwolaka*, najwyższego nieba, przez świat (którego granice Balińczycy wyznaczyli od Gunung Agung do oceanu), do *Yamaloka* – piekła¹³. Na Bali *kaja* i *kelod* to nie tylko wektory wskazujące na fizyczne położenie człowieka w przestrzeni; stanowią one szerszy, kulturowo-religijno-społeczny kontekst¹⁴.

Bardzo ważną rolę w odróżnianiu punktów położenia bóstw i człowieka lub ich wzajemnego odniesienia odgrywa koncepcja *Dewa Nawasanga*, opisująca władców kosmosu, określanych również jako lordów kierunków świata. Każdemu z nich odpowiadają ściśle określone kolory:

WSCHÓD	Iśwarastawa (Iśwara)	biały
ZACHÓD	Mahadewa	żółty
PÓŁNOC	Wisznua	czarny
POŁUDNIE	Brahma	czerwony
POŁUDNIOWY WSCHÓD	Maheswara (Mahesora)	szafran
POŁUDNIOWY ZACHÓD	Rudra	różowy
PÓŁNOCNY WSCHÓD	Sambu	niebieski
PÓŁNOCNY ZACHÓD	Śankara	zielony
CENTRUM	Śiwa	różne kolory, głównie biały, czerwony, żółty i czarny.

¹² W literaturze przedmiotu nie występuje ujednolicona forma zapisu fonetycznego nazw w języku indonezyjskim i balijskim. Wynika to m.in. stąd, iż język indonezyjski oraz transkrypcja z języka balijskiego stanowią wciąż żywy warsztat. W artykule stosuje się współczesny zapis nazw balijskich i indonezyjskich, wykorzystywany przez uznanych na całym świecie indonezyjskich badaczy.

¹³ I Made Bandem, F.E. de Boer, *Kaja and Kelod. Balinese Dance in Transition*, Oxford 1981, s. VIII.

¹⁴ Więcej F.B. Eiseman, *Kaja and Kelod. Spatial and Spirituals Orientation*, [w:] *Bali. Sekala and Niskala*, v. 1, *Esseys on Religion, Ritual and Art*, Jakarta 1990, s. 2-10.

Podczas rozmaitych ceremonii kolorów oraz kierunków związanych z poszczególnymi bogami przestrzega się z wielką ostrożnością. Ważne jest, aby odpowiednio ustawiać i dobierać kolory, m.in. darów, ceremonialnych parasoli czy flag *umbul-umbul*. Żaden element związany bezpośrednio z ceremonią czy rytuałem nie pojawia się przypadkiem. Kolory i rozmieszczenie darów zawsze odwołują się do podziału *kaja-kelod*.

Na Bali istnieje ciągła i systematyczna dążność do stylizowania wszelkich aspektów osobistej ekspresji,

„aby osiągnąć poziom, na którym jakakolwiek idiosynkratyczność charakterystyczna dla indywidualności – bo jest się tym, kim jest się fizycznie, psychicznie czy za sprawą biografii – traci znaczenie wskutek przypisania do miejsca w ciągle trwającym i, jak się uważa, niezmiennym teatrze, jakim dla Balińczyków jest życie. To właśnie postaci, nie aktorzy, zachowują istnienie; w istocie *dramatis personae*, a nie aktorzy, istnieją naprawdę we właściwym sensie tego słowa. Realni ludzie przychodzą i odchodzą, pojawiają się zaledwie incydentalnie w obfitującej w wydarzenia historii szczerze nieważnej nawet dla nich samych. Ale maski, które noszą, scena, którą wypełniają, role, które odgrywają i, co najważniejsze, spektakle, które wystawiają – wszystko to pozostaje i mieści w sobie nie fasadą, lecz istotę rzeczy, a tym bardziej jaźń”¹⁵.

Rytualizacja życia dominuje w codzienności balijskiej, a niezliczona ilość ceremonii i obrzędów religijnych odgrywa bardzo ważną rolę w interakcjach społecznych. Większość rytuałów obchodzi się wewnątrz danej społeczności wioskowej, choć niektóre celebryją wszyscy mieszkańcy Bali, na przykład podstawowe święta związane z religią hindu-dharma: *Hari Nyepi* (dzień ciszy), *Hari Galungan* (święto zwycięstwa dobra nad złem), *Hari Kuningan* (obchody dla upamiętnienia dusz przodków), *Pagerwesi* (święto powodzenia). Przy pomocy systemów

¹⁵ Cyt. [za:] C. Geertz, „Z punktu widzenia tubylca”. O naturze antropologicznego rozumienia, [w:] tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków 2005, s. 69-70.

kalendaryzacyjnych¹⁶ kapłani bramińscy (Pedanda oraz Pemangku¹⁷, pochodzący z kasty Śudra lub Vaishya) wyznaczają tzw. dobre dni, kiedy można pracować, także organizować spotkania ważne dla całej zbiorowości lub dla poszczególnych ludzi. Taki podział pozwala ustalić odpowiedni moment dla poszczególnych ceremonii, które dzielą się na trzy podstawowe grupy: *Karma Marga* (droga ceremonii), *Jnana Marga* (droga etyki), *Bhakti Marga* (droga mistycyzmu)¹⁸. W ramach *Karma Marga* odbywają się ceremonie *Panca Yadnya*, stanowiące teologiczną taksonomię rytuałów. Ceremonie te dzielą się na pięć grup: *Dewa Yadnya* (mające na celu uwielbienie Hyang Widdhi i innych bogów), *Pitara Yadnya* (mające na celu oddanie czci przodkom; poświęcone są również zmarłym duszom), *Manusa (Manusia) Yadnya* (rytuały przejścia), *Rsi Yadnya* (kongregacja ceremonii dla kapłanów Pedanda) i *Bhuta Yadnya* (poświęcone wszystkiemu, co pochodzi z *kelod*; mają na celu uspokojenie złych duchów)¹⁹.

Do najważniejszych ceremonii należą te z grupy *Manusa Yadnya* – to one regulują relacje społeczne; odnoszą się bezpośrednio do życia Balińczyków, które, podobnie jak czas, ma charakter punktowy²⁰ i jest oznaczone nieregularnie przypadającymi świętami, obchodzonymi przez wszystkich mieszkańców oraz bardziej licznymi uroczystościami świątynnymi, obejmującymi tylko członków poszczególnych świątyń²¹. Wypiarze przeżywają kolejne etapy życia akcentowane kolejnymi rytuałami przejścia: narodziny, przyjęcie do społeczności, dojrzałość, małżeństwo, śmierć. Każde nowonarodzone dziecko jest wcieleniem duszy któregoś z przodków i tym samym pozostaje w bezpośrednim związku z *kaja*. Dopiero 210 dni po urodzeniu, w trakcie

¹⁶ Na Bali występują dwa różne systemy kalendaryzowe: kalendarz księżycowy (*Saka*) oraz *Pawukon*. Cykl *Pawukon* obejmuje 210 dni podzielonych na 10 odrębnych systemów tygodniowych, od jednodniowego po dziesięciodniowe, których nazwy pochodzą z sanskrytu i nawiązują do liczby dni w nich występujących. Wszystkie rodzaje tygodni występują jednocześnie tworząc skomplikowany system tygodniowy. Powtarzają się cyklicznie. Dla Balińczyków do najważniejszych tygodni należą *Triwara* (tydzień trzydniowy), *Pancawara* (tydzień pięciodniowy) oraz *Saptawara* (tydzień siedmiodniowy).

¹⁷ Kapłani Pemangku opiekują się świątynią i przeprowadzają proste rytuały w obrębie własnej grupy społecznej. Pełnią również funkcję administracyjną, gdyż bardzo często poszczególne świątynie są właścicielami pól ryżowych, dzierżawionych lub uprawianych przez swoich członków.

¹⁸ R. Moerdowo, *Ceremonies...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁹ Tenże, s. 39-41.

²⁰ C. Geertz, *Interpretacja...*, dz. cyt., s. 444.

²¹ Tenże, s. 436.

ceremonii *otonan*, opuszcza królestwo duchów²². W tym czasie oraz podczas *tigabulanan* przy akompaniamencie gamelanu *gender wayang* odbywają się przedstawienia teatru cieni (*wayang kulit*), które mają zapewnić pomyślność dziecku w czasie ziemskiego życia. Balińczycy wierzą, że przedstawienia *wayang kulit* są odzwierciedleniem makrokosmosu. Poprzez uczestnictwo w wydarzeniu można przenieść się w inny, makrokosmiczny wymiar. Często zdarza się, że *dalang* (lalkarz, narrator) jest jednocześnie kapłanem, co potęguje estetyczne i duchowe przeżycie. Po *otonan* dziecko zaczyna życie wśród ludzi, opuszcza świat bogów i podlega kolejnym etapom życia. Dojrzewa, przechodzi przez ceremonię spiłowania sześciu górnych zębów (*potong gigi*), które symbolizują sześć najgorszych cech natury ludzkiej (*sad ripu*): chciwość (*loba*), gniew (*krodha*), pożądanie (*kama*), skłonność do odurzania się (*mada*), zazdrość (*matsarya*) i niewiedzę (*moha*)²³. Górne zęby muszą tworzyć równą linię, gdyż kły są oznaką demonicznych cech, których człowiek nie powinien posiadać²⁴. Ceremonia spiłowania zębów – moment osiągnięcia pełnoletniości, należy do bardzo kosztownych, dlatego zamiast w wieku kilkunastu lat – kapłan przeprowadza ją częściej przy okazji ślubu, a w ostateczności przed kremacją zmarłego; w innym przypadku dusza przypominałaby demona i nie mogłaby podlegać zasadom reinkarnacji. Ponieważ podczas *potong gigi* kumulują się złe moce, muzyka gamelanowa ma za zadanie chronić uczestników ceremonii. Wszystkie czynności wykonywane są z wielką ostrożnością. Niejednokrotnie w wydarzeniu nie mogą uczestniczyć osoby spoza najbliższej rodziny²⁵, a sam akt piłowania zębów odbywa się za białą kotarą, symbolizującą Śiwę. W niektórych wioskach osobę poddającą się rytuałowi przykrywa się białą płachtą z wizerunkiem *Sanghyang Widhi Wasa*. Według Hildred Geertz piłowanie zębów i kremacja (*ngaben*) to dwie najważniejsze ceremonie na Bali – dlatego odbywają się z największym rozmachem²⁶. Warto jednak podkreślić, iż pełnoprawne funkcjonowanie we wspólnocie zapewnia nie moment osiągnięcia

²² R. Moerdowo, *Ceremonies...*, dz. cyt., s. 68.

²³ F.B. Eiseman, *Tooth Filing. An Important Coming of Age Ritual*, [w:] *Bali. Sekala...*, dz. cyt., s. 109. Por. C. Geertz, *Interpretacja...*, dz. cyt., s. 69.

²⁴ Współcześnie zabieg ten wykonuje się w większości przypadków symbolicznie.

²⁵ Taka sytuacja odnosi się przede wszystkim do bardziej tradycyjnych wiosek, gdzie nie rozwinęła się masowa turystyka. W innych regionach, w tym przede wszystkim na południu Wyspy ceremonie piłowania zębów oraz kremacje osiągnęły status atrakcji turystycznej.

²⁶ H. Geertz, *Indonesian Cultures and Communities*, New Haven 1967, s. 32.

dojrzałości – a małżeństwo. Ceremonia ślubna, której przewodniczy kapłan, odbywa się w domowej świątyni. Żonaty mężczyzna zostaje członkiem organizacji wioskowej (*banjar*) i zaczyna podlegać obowiązkowi i przywilejom grupy. Jest to o tyle istotny moment, gdyż społeczne organizacje pełnią w życiu Balijszczyków bardzo ważną rolę. Jednostka zależna jest od rodziny, kasty oraz innych mieszkańców swojej wioski (*desa*). Dobro wspólne jest nadrzędne. Tworzą się organizacje wioskowe zwane *banjar*, których członkami mogą być tylko mężczyźni dorośli, żonaci i posiadający pole uprawne. Ich rodziny są niejako członkami stowarzyszonymi. *Banjar*, którego zadaniem było (jest) m.in. zarządzanie publicznymi aspektami społeczności, opiera się na odpowiedzialności zbiorowej. „Cel *bandżaru*, jako instancji politycznej, można określić jako obywatelski w najszerszym tego słowa znaczeniu – chodziło o dostarczenie narzędzi prawnych, materialnych i moralnych służących zdrowemu życiu zbiorowemu”²⁷. Poszczególne organizacje bezpośrednio lub pośrednio związane są z religią hindu-dharma. Zgodnie z *Kharma-Pala* największą karą dla Balijszczyka jest wykluczenie go ze społeczności, do której należy. Oznaczałoby to, iż dana osoba nie może przejść z jednego etapu życia do drugiego. W konsekwencji jej ciało nie mogłoby zostać skremowane, co oznaczałoby, że dusza nigdy nie zazna spokoju i nigdy nie osiągnie Nirwany. Balijszczyki wierzą, że śmierć nie oznacza końca, a jest jedynie etapem przejścia do następnego życia. Dusza uwalnia się od ciała, które trzeba zwrócić naturze – pięciu żywiołom: ogniewi, wodzie, ziemi, wiatrowi i eterowi²⁸. W przygotowaniach do kremacji zaangażowani są głównie członkowie *banjaru*. Kluczową rolę w czasie tej ceremonii pełni muzyka, dzięki której dusza zmarłego może przechodzić kolejne etapy pośmiertnej podróży.

W rytuałach inicjacyjnych zawsze uczestniczy cała społeczność. Zmobilizowana wobec ważnych wydarzeń populacja lokalna jednoczy się w rozbudowanych ceremoniach. Osoby uczestniczące w poszczególnych wydarzeniach religijnych stają się uczestnikami jednej sakralnej rzeczywistości. W czasie ceremonii nie ma pasywnych widzów, a wspomagane przez muzykę gamelanową odczuwanie wspólnoty i nowej rzeczywistości jest nadrzędne. Muzyka, pozostająca w nierozłącznym związku z religią, w zależności od ceremonii wprowadza wszystkich uczestników w odpowiedni nastrój (*rame*). Religia i sztuka przenikają się każdego dnia, a muzyka i taniec, pełniące funkcje zarówno religijne, jak i świeckie, towarzyszą Balijszczykom od narodzin aż do śmierci i stanowią dobro wspólne mieszkańców Wyspy.

²⁷ Cyt. [za:] C. Geertz, *Negara. Państwo-teatr na Bali w XIX wieku*, Kraków 2006, s. 50.

²⁸ C. Geertz, *Interpretacja...*, dz. cyt., s. 70.

Muzycy organizują się w *banjarach*, na które składa się wiele *seka* (*sekaha*), stanowiących odbicie życia Balińczyków we wspólnocie. Jedną z wielu jest *seka* muzyczna, zazwyczaj nazywana *seka gong*. Ze środków wspólnoty utrzymywany jest między innymi gamelan. Każda *seka gong* wyróżnia się własnym charakterem, repertuarem taneczno-muzycznym, zależnym od gustów i zainteresowań członków danej grupy. Członkami poszczególnych *seka* są zazwyczaj mieszkańcy określonej wioski. Muzycy to głównie amatorzy, grający dla przyjemności oraz, w przypadku członkostwa w bardziej znanych klubach – dla prestiżu. Wykonują utwory o różnym stopniu trudności. W odróżnieniu od orkiestr europejskich – do zespołu gamelanowego może należeć każdy, kto chciałby zgłębić tajniki gry na instrumentach, ma odrobinę zdolności i wytrwałości oraz cierpliwości do pracy nad sobą i swoimi umiejętnościami technicznymi. Funkcjonujący nadal tradycyjny model nauczania opiera się na relacji mistrz – uczeń²⁹. Nauka odbywa się w ramach *seka*; każdy *banjar* posiada przynajmniej jeden zestaw instrumentów, co znacznie ułatwia naukę gry na gamelanie. Członkowie muzycznej organizacji na początku muszą przyswoić sobie utwory niezbędne w czasie rytuałów oraz kompozycje stanowiące akompaniament do teatru maskowego (*wayang topeng*), niejednokrotnie stanowiącego część ceremonii religijnych³⁰.

Kolejnym etapem edukacji jest przejście do kompozycji niezwiązanych z religią. Od czasu, kiedy gamelany umieszczane są poza świątyniami, również w *balai banjar*³¹ – większy dostęp do nauki gry na poszczególnych instrumentach mają dzieci, które poprzez niezliczone ceremonie obcują z muzyką już od swoich narodzin. Od najmłodszych lat angażowane są do przedstawień muzycznych i tanecznych, również tych związanych z rytuałami³². Taka sytuacja stanowi o ciągłości trwania gamelanu oraz jego znaczeniu i funkcji. Poza dziecięcymi (organizowanymi często w ramach zajęć szkolnych) – popularne są również zespoły kobiece (*gamelan ibu-ibu*). Te jednak nie występują podczas ważniejszych ceremonii związanych z hindu-dharma.

²⁹ Na Bali istnieją również uczelnie wyższe kształcące studentów w zakresie m.in. *karawitanu*.

³⁰ M. Tenzer, *Balinese Music*, Singapore 1998, s. 107.

³¹ Wspólne miejsce spotkań członków poszczególnych *banjarów*. Odbywają się tam zebrania, spotkania oraz próby tańca i muzyki.

³² Trzeba dodać, iż można zaobserwować głównie tańce rytualne (w tym przede wszystkim tańce *sanghyang dedari* oraz *rejang*) wykonywane przez młode dziewczynki, które nie miały jeszcze menstruacji. Przez Balińczyków uznawane są za osoby czyste, w których ciała mogą wejść bogowie.

Ceremonie odbywające się cyklicznie w świątyniach³³ odnoszą się bezpośrednio do życia Balijszyków i dostarczają wielu aktywności estetycznych. Poprzez dary, w tym także muzykę i taniec, wabi się do świątyń bogów i duchy³⁴. Taniec i muzyka wspomagają dialog z duchami i nadprzyrodzonymi siłami. Dzięki muzyce i tańcowi człowiek zdolny jest osiągnąć harmonię z tym, co go otacza oraz z tym, co dobre i złe. Warto podkreślić, iż dla Balijszyków tylko równowaga pomiędzy dobrem a złem może zachować ciągłość istnienia. Muzyczne przedstawienia gamelanu, wspomagające proces dążenia do harmonii pomiędzy elementami z *kaja* i z *kelod*, są wyrazem *sabda* (świat – dźwięk, słowo, głos), czyli drugiego z trzech elementów stanowiących istotę rytuałów (pozostałe to *idep* – myśl i *bayu* – akcja)³⁵. Pełnią istotną rolę podczas ceremonii, gdyż niejednokrotnie bez muzyki rytuał nie mógłby się dokonać, stąd bardzo dużą wagę przykładają do edukacji muzycznej i pielęgnacji tradycyjnych kompozycji. Balijskie słowo *ngiring* opisuje funkcje muzyki jako przewodzenie i akompaniowanie ceremonialnym i teatralnym przedstawieniom, ilustrującym więź w funkcji i wspólnocie. Muzyka gamelanowa może działać jak katalizator w czasie ważniejszych punktów rytualnych zmian³⁶. Ma za zadanie sprawić przyjemność bóstwom, dlatego poszczególne instrumenty lub całe gamelany traktowane są ze specjalną czcią i z wielkim szacunkiem. Co trzydzieści tygodni, w ramach święta *Tumpek Kelurut*, odbywa się rytualne oczyszczanie instrumentów, któremu zawsze towarzyszy kapłan.

Wyspę cechuje różnorodność zespołów³⁷, które balijscy uczeni, I Wayan Sinti oraz I Nyoman Rembang, podzielili na trzy grupy:

³³ Świątynie jako obraz balijskiego hinduizmu stanowią swoiste instytucje, skupiające gros wyznawców i w konsekwencji inicjujące życie danego społeczeństwa. Występują niemal wszędzie. Można je zauważyć na polach ryżowych, przy drogach, cmentarzach, na obszarach gospodarstw domowych, w pałacach rodzin królewskich. Większość balijskich wiosek posiada przynajmniej trzy podstawowe świątynie, zwane łącznie *Kahayangan Tiga*, gdzie przedstawiane są tańce i muzyka balijska:

1. *Pura Desa* – świątynia poświęcona Brahmie (bogowi-stwórcy);
2. *Pura Dalem* – świątynia poświęcona Siwie (bogowi-niszczycielowi);
3. *Pura Puseh* – świątynia poświęcona Wisznu (bogowi-zachowawcy).

³⁴ H. Geertz, *Indonesian...*, dz. cyt., s. 31-32.

³⁵ D. Harnish, *Bali*, London 1998, s. 739.

³⁶ L. Gold, *Music in Bali. Experiencing Music, Experiencing Culture*, Oxford 2005, s. 8-9.

³⁷ Na Bali występuje 25 różnych typów gamelanów. Niektórzy uczeni podają liczbę 23.

1. *tua* (stare) – zalicza się do nich gamelany uważane za rdzennie balijskie, o charakterze sakralnym, np. *gamelan gambang*, *gamelan selonding*, *gamelan Luang*, *gamelan gong beri*, *gamelan gender wayang*, *gamelan angklung*;
2. *madya* (średkowe) – od czasu naśladowania przez dwory balijskie dworskiego życia hindusko-jawajskiego związane są z dworem i wieloma ceremoniami, np. *gamelan gambuh*, *gamelan Semar pagulingan*, *gamelan palemongan*, *gamelan bebarongan (babarongan)*, *gamelan gong geje*;
3. *baru* (nowe), datowane od 1915 roku, kiedy to utworzono *gamelan gong kebyar*, reprezentują kulturę świecką³⁸, np. wspomniani *gamelan gong kebyar*, *gamelan semara dana*, *gamelan arja*³⁹.

Warto jednak podkreślić, iż wyżej wspomniani uczeni nie uwzględnili w swojej klasyfikacji gamelanów wiejskich, wykonywanych głównie z bambusa, nie występujących na dworach i w czasie rytuałów związanych z hindu-dharma. Każdy z poszczególnych rodzajów gamelanów posiada własną historię, miejsce pochodzenia i specyfikę dźwiękową. W zależności od funkcji zespołów można podzielić je na trzy grupy: *wali* (funkcje sakralne), *babali* (funkcje związane z religią) oraz *balih-balihan* (funkcje świeckie)⁴⁰. Zgodnie z tradycją śpiewacy nie występują z dużymi gamelanami.

Największe gamelany składają się z 25 do 40 instrumentów wykonanych z brązu. Do zespołów zaliczają się brązowe gongi wertykalne (duży gong, *kempur*, *klentong/kemong*, *kempli*), gongi horyzontalne (*trompong*, *reyong*), metalofony (*gender*, *gangs*, *gangs pemade*, *gangs kantilan*, *ugal*, *jumblag/calung*, *panyacah*, *jegogan*), membranofony (bębny *kendang*), aerofony (*suling*) oraz okazjonalnie chordofony (*rebab*) i różnego typu idiofony (*ceng-ceng*, *ceng-ceng kopyak*, *rincik*). Ciekawą grupę stanowią instrumenty bambusowe. Oprócz fletów (*suling*) – zalicza się do niej *tingklik* (nazywany również *grantang* lub *rindik*), *angklung*, *guntang* (bęben szczelinowy) oraz *genggong* (rodzaj drumli). Mogą one występować pojedynczo lub w zestawieniu z innymi instrumentami, jednak podczas rytuałów rzadko pojawiają się w składzie dużych gamelanów. Na północy Bali można je spotkać głównie podczas ślubów oraz świeckich zabaw organizowanych przez daną społeczność wioskową. Ich delikatny dźwięk ma umilać czas przybyłym na uroczystość gościom.

³⁸ S. Sadie, *Indonesia – hasło*, London 1980, s. 180.

³⁹ S. Sadie, *Bali – hasło*, New York 2001, s. 297.

⁴⁰ Na te trzy podstawowe grupy dzielone są również tańce balijskie oraz codzienne aktywności Balijszczyków. Por. L. Gold, *Music in Bali...*, dz. cyt., s. 18-21.

W czasie wielu ceremonii mieszkańcy odbywają procesje z gamelanem – na przykład podczas *melasti*, kiedy to członkowie oraz osoby stowarzyszone z *banjarem* udają się nad morze, gdzie dokonuje się rytualne obmycie przedmiotów kultu, albo kiedy po wiosce przechadza się *Baronga*, mityczne zwierzę o czterech nogach, którego siła ma przepędzić złe duchy i demony⁴¹. W czasie procesji wykorzystuje się głównie instrumenty, które łatwo przenosić i na których można grać chodząc. Są to zazwyczaj: gongi wertykalne zawieszane na bambusowych kijach, *kempli*, *kendangi* oraz *ceng-ceng kopyak*, stanowiące główny trzon zespołu procesjonalnego.

Każdy z gamelanów ma swoją niepowtarzalną barwę. Poszczególne metalofony już w trakcie ich robienia strojone są wobec siebie nawzajem. Skale w muzyce balijskiej zorganizowane są w ramach dwóch systemów tonalnych: *pèlog* (siedmiostopniowy) i *slèndro* (pięciostopniowy)⁴². Ze skalą *pèlog* związane są bóstwa męskie, zaś ze skalą *slèndro* – żeńskie. Opozycyjne w znaczeniu symbolicznym skale nawiązują do podstawowych dychotomii takich jak niebo – ziemia, mężczyzna – kobieta, ojciec – matka i bezpośrednio się z nimi wiążą. W starych traktatach⁴³ o muzyce można odnaleźć informacje o wysokościach, na których intonowana jest mantra⁴⁴, i odpowiadających im bóstwach, kolorach i kierunkach ceremonialnych.

Bogowie, kolory i dźwięki odzwierciedlające kierunki świata przedstawiają się następująco⁴⁵:

WSCHÓD	Iśwarastawa (Iśwara)	biały	<i>dang</i>
POŁUDNIOWY WSCHÓD	Maheswara (Mahesora)	szafrań	<i>ndang</i>
POŁUDNIE	Brahma	czerwony	<i>ding</i>

⁴¹ Balijszczycy wierzą, że *Barong* przynosi błogosławieństwo i swoistą ochronę domostwom i ich mieszkańcom, polom i uprawom, dlatego podczas wielu ceremonii, głównie w czasie trwania *Galungan*, w jego asyście przechadzają się po wiosce, cmentarzu i polach.

⁴² S. Sadie, *Indonesia...*, dz. cyt., s. 186.

⁴³ W tym przede wszystkim w opracowanym przez I Made Bandem, *Prakemba Sebuah Lontar Gamelan Bali*, Denpasar 1988.

⁴⁴ Poza mantrą i mudrami, ważną rolę w modlitwach kapłanów Pedanda odgrywa dźwięk dzwonka *ganta* – nieodzowny atrybut wyższego duchownego.

⁴⁵ Opracowane na podstawie: I Made Bandem, *Prakemba...*, dz. cyt.

POŁUDNIOWY ZACHÓD	Rudra	różowy	<i>nding</i>
ZACHÓD	Mahadewa	żółty	<i>deng</i>
PÓŁNOCNY ZACHÓD	Śankara	zielony	<i>ndeng</i>
PÓŁNOC	Wisnu	czarny	<i>dung</i>
PÓŁNOCNY WSCHÓD	Sambu	niebieski	<i>ndung</i>
CENTRUM	Śiwa	różne ko- lory	<i>dong</i> (na górze), <i>ndong</i> (na dole)

Dźwięk *ndong* bardzo często utożsamiany jest również z Bud-
dą. *Axis mundi*, przechodząc przez dźwięki *dong* i *ndong*, łączy dźwięk
dung z dźwiękiem *ding*. Ważny jest również fakt, iż poszczególne
dźwięki, kolory i kierunki, bezpośrednio nawiązujące do układu przest-
rzennego *Bhuwana Agung*, a także bogowie – łączyć się będą również
z *aksara* (alfabetem balijskim):

<i>dung</i>	-	A (Ang)
<i>ndeng</i>	-	Śi (Śing)
<i>ndung</i>	-	W (Wang)
<i>deng</i>	-	Ta (Tang)
<i>dang</i>	-	Śa (Sang)
<i>nding</i>	-	Ma (Mang)
<i>ndang</i>	-	Na (Nang)
<i>ding</i>	-	Bha (Bang)
<i>dong</i>	-	I (Ing) (Śiwa)
<i>dong</i>	-	Y (Budda) ²

Tym sposobem poszczególne utwory zawierają różne, wystę-
pujące w skomplikowanych relacjach, informacje.

W czasie głównych rytuałów religijnych występuje jeden lub
więcej gamelanów, grających w różnym czasie lub symultanicznie.
W tym ostatnim przypadku gamelan tworzy pełną reprezentację ko-
smosu i przeszłości. Struktura muzyczna i instrumenty nawiązują do
przygotowanych z pożywienia darów i do kosmologii, a każde przed-

stawienie gamelanu stanowi aktywne rytualne dary. Dlatego też przed każdym występem muzycy modlą się w świątyni. Niejednokrotnie tuż przed samym występem do spotkania muzyków z bóstwami przygotowuje kapłan, który modląc się wyraża jednocześnie wspomniane wcześniej trzy elementy balijskiego hinduizmu. W czasie modlitwy w głowie ma myśl (*idep*), na ustach świat (*sabda*), a dłońmi (używając *mudr*) wyraża czyny (*bayu*)⁴⁶. Członkowie zespołu składają dary gamelanowi w ogóle, ale także gongom, w których, zgodnie z wierzeniem Balińczyków, mieszka duch gamelanu, oraz duchom zamieszkującym dane miejsce. Przed każdym występem oczyszczana jest również przestrzeń, w której będą grać muzycy. Jest to o tyle istotne, że niejednokrotnie muzyka jest jednym ze środków umożliwiających przejście w stan transu tancerzy oraz osób uczestniczących w ceremonii lub rytuale. Trans, będący skutecznym sposobem realizowania celów psychologicznych oraz społecznych, o różnorodnym charakterze, stanowi kluczowy element każdej ceremonii oraz koreluje z formą i strukturą socjologiczną społeczeństwa⁴⁷. Na Bali,

„gdzie opętanie wplecione zostało w system wspólnych wierzeń, doszło do wykształcenia specjalnych obrzędów, stanowiących nie tylko tło i oprawę, lecz także służących wywołaniu tego zjawiska. Określony, symboliczny gest, rytualny taniec czy melodia pełnią podczas tych ceremonii funkcję inicjującą lub kończącą trans opętania. Poprzez muzykę wpływa się także na sam przebieg i dynamikę tego fenomenu”⁴⁸.

Trans tworzy podstawy kultu religijnego, dlatego też reguluje relacje pomiędzy bóstwami a ich wyznawcą, najczęściej kapłanem, tancerzem, muzykiem. Niejednokrotnie w czasie transu bóstwo zastępuje ich osobowość, zaczyna przemawiać przez ich ciała. Zachodzi szczególny rodzaj paktu pomiędzy światem nadprzyrodzonym a wybraną jednostką i jej grupą społeczną⁴⁹. Zdarza się, że uczestnicy rytuałów wpadają w stany skrajnego odcięcia od rzeczywistości⁵⁰. Zgodnie z wierzeniami Balińczyków to właśnie przez osoby w transie mogą przemawiać bogowie. Do kontaktu z bóstwami i duchami doprowadzają muzyka, śpiew i taniec, wywierający wpływ fizjologiczny na mózg uczestnika

⁴⁶ I Made Bandem, F.E. Debor, *Kaja and Kelod...*, dz. cyt., s. 23-24.

⁴⁷ J. Dębiec, *Opętanie. Próba psychopatologicznego ujęcia problemu*, Kraków 2000, s. 36.

⁴⁸ Cyt. [za:] tenże, s. 22.

⁴⁹ Tenże, s. 25.

⁵⁰ C. Geertz, *Interpretacja...*, s. dz. cyt., s. 54.

ceremonii, wywołując stan dysocjacji⁵¹. W momentach związanych z przechodzeniem w stan transu bardzo ważną funkcję stanowi powtarzalność granych dźwięków, zapach palonych kadzideł oraz święta przestrzeń, w jakiej znajdują się kapłani, muzycy i tancerze, posługujący się gestami i symbolami czytelnymi dla uczestników ceremonii. „Kiedy ktoś wpada w trans, zwykle wiadomo, co o całym zjawisku myślą obserwatorzy”⁵². Wykorzystywane przez nich symbole mieszczą się w grupie pojęć i wyobrażeń kultury balijskiej.

Sekwencje muzyczne wspomagające stany transowe są niezmiennie, podobnie jak kompozycje z grupy *wali*. Warto jednak dodać, iż coraz częściej poszczególne muzyczno-taneczne *seka* stanowią odzwierciedlenie zmieniającego się świata. Zespoły wychodzą naprzeciw oczekiwaniom współczesnego odbiorcy i coraz częściej wykonują różne utwory i akompaniują tańcowi przeznaczonemu między innymi dla masowego turysty. Tworzone są nowe świeckie kompozycje, wykonywane przez muzyków grających nie tylko na instrumentach gamelanu, ale także wykorzystujących inne instrumenty, takie jak gitara elektryczna czy perkusja. Każdy gamelan ustanawia własny dyskurs w spełnianiu części społecznego lub religijnego kontekstu.

W zmieniającym się świecie, dzięki religii hindu-dharma przetrwała muzyka gamelanowa. Patrząc analogicznie, również religia balijska zachowała swój wizerunek dzięki muzyce, bez której nie mogłaby istnieć. Starannie kultywowane kompozycje nie tylko mają magiczną moc, przede wszystkim umożliwiają, tak ważne dla Balijszczyków, odczuwanie wspólnoty. Ta współzależność sprawia, że religia hindu-dharma, wraz z ceremoniami i rytuałami oraz muzyką gamelanową spełniającą funkcje sakralne i te związane z religią, będą trwać tylko i wyłącznie pod warunkiem kontynuowania wzajemnych relacji. Przytoczone przez autorkę przykłady wskazują na silny związek poszczególnych elementów kultury balijskiej, w tym przede wszystkim muzyki, z religią hindu-dharma. Żaden z tych elementów kultury nie mógłby istnieć samodzielnie, zachowując jednocześnie określone funkcje. Muzyka gamelanowa pełni istotną rolę w procesie enkulturacji, przy jej pomocy przekazuje się ponadpokoleniowe wartości, dlatego można przypuszczać, że na Bali mamy do czynienia z gwarantem istnienia ciągłości kultury balijskiej, ale również religii hindu-dharma. Dzięki muzyce gamelanowej Balijszczyki chronią swoją tożsamość religijną i kulturową.

⁵¹ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 79.

⁵² M. Douglas, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, Kraków 2004, s. 121.

Streszczenie

Balijski świat przepełniają bogowie, duchy i demony, co powoduje, że wyspiarze pogrążeni są w kosmologicznym dualizmie, gdzie między dobrem a złem musi zachodzić harmonia istnienia, stanowiąca podstawowy fundament kosmologii balijskiej. W zachowaniu równowagi we wszechświecie pomaga Balijszykom religia hindu-dharma, która jest konkretna, skoncentrowana na działaniu, występuje w ścisłym związku z codziennością oraz nosi znikome ślady filozoficznego wyrafinowania. Każdego dnia religia ta przenika się ze sztuką i razem towarzyszą Balijszykom od narodzin aż do śmierci, stanowiąc dobro wspólne mieszkańców Wyspy. W interakcjach społecznych bardzo ważną rolę odgrywają ceremonie i obrzędy religijne, dostarczające wielu aktywności estetycznych. Nadrzędne odczuwanie wspólnoty i sakralnej rzeczywistości wspomagane jest muzyką gamelanową, której skale oraz poszczególne dźwięki bezpośrednio odnoszą się do bóstw i porządku makrokosmosu; wiąże się również z *aksara* (alfabetem balijskim).

Zarówno religia hindu-dharma, jak i muzyka gamelanowa – nie mogłyby istnieć samodzielnie, zachowując jednocześnie określone funkcje. Dzięki muzyce gamelanowej Balijszyki chronią swoją tożsamość religijną i kulturową.

Abstract

Bali's world is filled with gods, spirits and demons – which is a cause for the Islanders to be sank in cosmological dualism where between the good and the bad there must occur the harmony of existence constituting the basic foundation of Bali's cosmology. To preserve the balance in the universe – hindu-dharma religion, which is concrete, concentrated on action, occurs in close relation to everyday life and hardly bears the traces of philosophical refinement, helps the Balinese. Every day this religion intermingles with art and together they accompany the Balinese from the moment of birth till the day of death, constituting the Islanders' common good. In social interactions, religious ceremonies and rituals play a very important role – delivering also many aesthetical activities. The superior feeling the community and the sacred reality is supported by gamelan music, the ranges and specified sounds of which relate directly to the gods and the macrocosm order; it is also connected with *aksara* (the Balinese alphabet).

Both the hindu-dharma religion and the gamelan music – could not exist individually while preserving their specified functions. Due to the gamelan music the Balinese protect their religious and cultural identity.

Dokumentacja



1. Ceremonia pogrzebowa, Anturan, 2009 r.
(fot. B. Stachowska).



2. Gamelan ibu-ibu, Singaraja, 2009 r.
(fot. R. Lesner-Szwarc).



3. *Pemade*, 2009 r. (fot. R. Lesner-Szwarc).



4. *Trompong*, 2009 r. (fot. R. Lesner-Szwarc).



5. Bębniarz, Denpasar, 2009 r.
(fot. R. Lesner-Szwarc).



6. Sekcja *suling gambuh*, Denpasar, 2009 r.
(fot. R. Lesner-Szwarc).



7. *Gamelan angklung*, 2009 r. (fot. M. Ćwiek).