

# **Adam Bednarczyk**

---

Adam Bednarczyk – japonista, absolwent filologii orientalnej na Uniwersytecie Jagiellońskim (2006); doktorat uzyskał w Graduate School of Language and Culture, Osaka University (2010). Od roku 2011 pracuje jako adiunkt w Pracowni Języka i Kultury Japońskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; w latach 2011–2014 wykładał również w Katedrze Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Specjalizuje się w dawnej literaturze i kulturze japońskiej (zwłaszcza średniowiecznej prozie, kulturze dworskiej, historii kultury ludycznej). Autor monografii *Kinsei no eawase* (Toruń 2013).

# Sakralne ukryte frazy, sekularne ilustracje wierszy. O relacjach tekst–obraz w *Senmen Hokekyō sasshi*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.021>

**W**achlarz (jap. *ōgi* 扇) od wieków był w Japonii jednym z podstawowych przedmiotów osobistych. Już w okresie Heian (IX–XII w.) ówczesna arystokracja miała do dyspozycji dość szeroki wybór różnych wachlarzy: mężczyźni używali zazwyczaj cypryśnikowych *hiōgi*, a kobiety *akomeōgi*, latem zaś popularne były *kawahori*<sup>1</sup>. Część wachlarzy była również wykorzystywana podczas uroczystości i ceremonii dworskich<sup>2</sup>. Można je rozwijać i zamykać, od dawna uznawane były za eleganckie i niezwykle piękne przedmioty. Wachlarze zdobione drogim papierem, kaligrafiami i ilustracjami stały się małymi dziełami sztuki, których pożądaną nieraz tak samo, jak popularnego w tamtym okresie malarstwa zwojowego (*emaki* 絵巻).

Ilustracje na wachlarzach (*ōgi-e* 扇絵 lub *senmenga* 扇面画) powszechnie uznawano za rodzaj małoformatowego malarstwa japońskiego<sup>3</sup>, a mogły one przedstawiać najbardziej znane miejsca, cztery pory roku, sceny rodzajowe czy sceny do opowieści. Wraz z rozwojem i popularyzacją rodzimej poezji *waka* 和歌 ('japońska pieśń'), kiedy komponowanie wierszy stało się nie tylko formą praktyki literackiej, ale także środkiem komunikacji oraz istotnym elementem życia towarzyskiego i obyczajowego na dworze cesarskim i w rezydencjach arystokratów<sup>4</sup>, pojawiły się wachlarze z ilustracjami do wierszy albo z wizualnym przedstawieniem nastroju, który on wyraża. Tego typu ilustracje nazywane były *uta-e* 歌絵,

<sup>1</sup> Mowa tu o rozkładanych *hiōgi* 檜扇 'wachlarz cypryśnikowy', *kawahoriōgi* 蝙蝠扇 'wachlarz [w kształcie skrzydła] nietoperza', *akomeōgi* 柏扇 (wachlarze używane przez damy dworu), czy nierozkładanych *uchiwa* 団扇 (wachlarz liściasty) etc.

<sup>2</sup> Por. np. opis uroczystości oczyszczenia z 4. miesiąca 1. roku Tenshō (1131 r.), który możemy znaleźć w *Chōshūki* 長秋記 (Zapiski z długiej jesieni, I poł. XII w.) autorstwa Minamoto no Morotoki 源師時 (1077–1136), który wspomina o pięknie ilustrowanych wachlarzach, które zostały wykonane specjalnie na tę okazję. *Chōshūki*, t. 2, Zōho Shiryō taisei 7, Tōkyō 1958, s. 152–153.

<sup>3</sup> S. Shimomise 下店静市, *Yamatoeshi kenkyū* 大和絵史研究 (Badania nad historią malarstwa japońskiego), Tōkyō 1944, s. 566.

<sup>4</sup> Szerzej na temat poezji *waka* zob. [w:] M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1: *Od VI do połowy XIX*, Warszawa 1994, s. 26–35; także: I. Morris, *Świat Księcia Promienistego*, przeł. T. Szafar, Warszawa 1973, s. 175–180.

a ich głównym celem było umożliwienie znajdowania przyjemności w jednoczesnym, zintegrowanym odbiorze poezji, malarstwa i kaligrafii<sup>5</sup>. Wśród nielicznych dzieł przedstawiających *uta-e*, lub w ten sposób klasyfikowanych, znajduje się unikalna w swoim rodzaju seria ilustracji *Senmen Hokekyō sasshi* 扇面法華經冊子 (Album *Sutry Lotosu* na wachlarzach). Dzieło to jest nie tylko przykładem relacji zachodzących pomiędzy tekstem a obrazem, lecz także specyficzną kontaminacją treści sacrum-profanum.

*Senmen Hokekyō sasshi*, zwane również *Senmen koshakyō* 扇面古写經 (Stary Manuskrypt *Sutry* na wachlarzach), pochodzi ze świątyni Czterech Królów Nieba (Shitennō-ji 四天王寺) w Osace. Trafił on do Shitennō-ji jako wotum cesarzowej Fujiwara no Taiko, małżonki cesarza Toba 鳥羽<sup>6</sup>, która miała podarować owe dzieło podczas swojej pielgrzymki do tej świątyni w 2. roku Ninpei (1152 r.)<sup>7</sup>.

Sądzi się, że oryginalnie dzieło składało się z 10 serii (8 serii poświęconych samej *Sutrze Lotosu* plus po jednej serii w postaci tzw. ‘sutry otwierającej’ (*kaikyō* 開經) *Sutry Lotosu*, czyli *Sutry o Niewymiernych Znaczeniach* (*Muryōgikyō* 無量義經)<sup>8</sup>, a także tzw. ‘sutry zamykającej’ (*kechikyō* 結經), którą była *Sutra [Medytacji Bodhisattwy] Niezmienniej Dobroci* (*Kanfugenkyō* 觀普賢經)<sup>9</sup>. Do dnia dzisiejszego przetrwały tablice jedynie z 6 serii: nr 1, 6, 7, 8 z tekstem *Hokekyō*, oraz po jednej z *Muryōgikyō* oraz *Kanfugenkyō*. Łącznie, ze wszystkich oryginalnych 115 wachlarzokształtnych tablic do dziś zachowało się jedynie 59, które zawierają ilustracje<sup>10</sup>.

Składane na pół karty (tzw. *detchōsō* 粘葉装) w kształcie wachlarza to niewątpliwie niezwykle oryginalny format, który odzwierciedlał nowe tendencje artystyczne w malarstwie okresu Heian, gdzie od najpopularniejszej formy zwoju (*kansubon* 卷子本) przechodzono do formatu zeszytowego (*sasshibon* 冊子本). W związku z nietypowym formatem *Senmen Hokekyō sasshi* jego wymiary były następujące: wysokość – ok. 25,5 cm, rozpiętość – zewnętrzny łuk tablicy ma ok. 49,5 cm, zaś dolny ok. 19 cm. Ilustracje zdobiące karty stanowią przykład rodzimego malarstwa japońskiego (*yamato-e* 大和絵), które charakteryzowało się eleganckim i barwnym wykonaniem. Podobnie jak w wypadku zwyczajnych, ilustrowanych (lub niezdobionych) wachlarzy, tutaj również wykorzystano ozdobny papier (*ryōshi* 料紙). Ilustracje malowano przy użyciu tuszu i barwników, a wykańczono mika, płatkami i cieniutkim włosiem ze złota i srebra, złotym piaskiem etc.

Większość kart *Senmen Hokekyō sasshi* zdobią ilustracje obyczajowe, ukazujące sceny z życia zarówno arystokracji, jak i prostych ludzi. Już sam fakt, że dzieło stanowi wizualny

<sup>5</sup> *Utae* były wykorzystywane jako ilustracje ozdabiające różne przedmioty, włączając w to parawany, przesuwane przepierzenia *fusuma* etc. Por. J. S. Mostow, *Uta-e and Interrelations Between Poetry and Painting in the Heian Era*, Reprint of Ph. D. thesis, UMI Dissertation Services, 1988, s. 2 i n.

<sup>6</sup> 74. cesarz Japonii (1103–1156; panował w latach 1107–1123) imię książęce Munehito, pierwszy syn cesarza Horikawy.

<sup>7</sup> Por. T. Yanagisawa 柳澤孝, *Senmen Hokekyō sasshi no seiritsu o meguru shomondai* 扇面法華經冊子の成立をめぐる諸問題 (Wokół problematyki powstania *Senmen Hokekyō sasshi*), [w:] *Senmen Hokekyō no kenkyū* 扇面法華經の研究 (Badania nad *Senmen Hokekyō*), Tōkyō 1972.

<sup>8</sup> Skr. *Ananta Nirdeśa Sūtra*, chiń. *Wuliang Yijing*.

<sup>9</sup> Pełna nazwa w skr. *Samantabhadra Bodhisattva Dhyāna Caryā Dharma Sūtra*, jap. *Bussetsu Kanfugen Bosatsu Gyōhōkyō*, chiń. *Fo Shuo Guan Puxian Pusa Xingfa Jing* 佛說觀普賢菩薩行法經.

<sup>10</sup> Jeśli chodzi o lokalizację poszczególnych tablic, największa część kolekcji przechowywana jest w skarbcu świątyni Shitennō-ji. Pojedyncze tablice przechowywane są również m.in. w Tokijskim Muzeum Narodowym, w świątyni Saikyō-ji w mieście Ōtsu, skarbcu świątyni Hōryū-ji w Ikaruga, Muzeum Sztuki Idemitsu w tokijskiej dzielnicy Chiyoda.

przekrój życia całego ówczesnego społeczeństwa, stanowi o niezwykłości tego dzieła<sup>11</sup>. Jego unikalny i oryginalny charakter podkreśla dodatkowo wykorzystanie scen rodzajowych jako tła dla buddyjskiego tekstu sakralnego – zjawisko dotąd niespotykane w innym dziele, wręcz „niewyobrażalne”<sup>12</sup>. Autor albumu pragnął zapewne, aby czytelnik zainteresował się nie tylko tekstem, ale żeby zwrócił uwagę także na sceny stanowiące do niego podkład. Świadczy to o dużej wartości faktograficznej i artystycznej dzieła, w którym wykorzystane ilustracje nie zostały dobrane przypadkowo. Stanowią one integralny element całej tablicy i uzupełnienie do danego fragmentu wykaligrafowanego tekstu sutry, w których odnajdujemy rodzaj „słów/fraz-kluczy”, pozwalających uchwycić związki pomiędzy tekstem a obrazem.

Jedną z najważniejszych prac, które przybliżają problematykę ilustracji w rzeczonym dziele, jest artykuł Shirahaty<sup>13</sup>, który klasyfikuje ilustracje służące za tło/podkład (jap. *shita-e* 下絵) dla tekstu *Sutry Lotosu*<sup>14</sup> jako *uta-e*. Niemniej jednak zwraca uwagę na jeden ważny fakt, który utrudnia jednoznaczną identyfikację tych ilustracji. Jak pisze, inne dekoracyjne sutry z okresu, kiedy powstało *Senmen Hokekyō*, zawierają rysunki czy tak zwane *ashide* 葦手 (dosł. ‘pismo [przypominające] trzciny’, które było dekoracyjnym, obrazkowym stylem kaligrafii) – formy wizualne, które mogłyby wskazywać na to, że mamy do czynienia z *uta-e*. W tym wypadku ilustracje na pierwszy rzut oka zdają się pełnić funkcję ozdobną, pozostając bez bezpośredniego związku z tekstem. W rzeczywistości jednak tak nie jest, co Shirahata uświadomił sobie przypadkiem<sup>15</sup>.

*Uta-e* nie były jedynie ‘ilustracją’ do wiersza, lecz ich ‘piktorializacją’ (*kaigaka* 絵画化), czy też inaczej mówiąc – ich wizualnym przedstawieniem<sup>16</sup>. Piktorializacja sugeruje, iż zachowana jest spójność treści pomiędzy tekstem a obrazem, to znaczy, że treść werbalna znajduje odbicie w treści wizualnej, co w rezultacie ma reprezentować ten sam utwór. Istniało jednak kilka technik obrazowania czy też piktorializacji wierszy. Najwcześniejszą formą *uta-e* były te, w których podmiot liryczny był umiejscowiony niejako poza obrazem, tak jakby wypowiadający słowa wiersza spoglądał na ilustrację, która miała go „odzwierciedlać słowami”. Dopiero później, mniej więcej pod koniec IX wieku, kiedy szczególnie popularno-

<sup>11</sup> T. Kenji, *The Shitennojō Albums of Painted Fans*, „Ars Orientalis” 1961, vol. 4, s. 325

<sup>12</sup> Y. Shirahata 白畑よし, *Utae to shite no senmen Hokekyō shita-e* 歌絵としての扇面法華経下絵 (Ilustracje podkładowe na Albumie „Sutry Lotosu” na wachlarzach jako piktorializacje wierszy), „Kokka” 國華, nr 1149, Tōkyō 1991, s. 7.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 7–19. Do najważniejszych japońskojęzycznych omówień tego dzieła należą m. in. T. Matsushita 松下隆章, *Senmen Hokekyō sasshi: shinkokuhō yori* 扇面法華経冊子—新国宝より (Album „Sutry Lotosu” na wachlarzach: od czasu, gdy został uznany jako nowy skarb narodowy), „Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan kenkyūshi” 東京国立博物館研究誌 1952, nr 16, s. 24–27; S. Komatsu 小松茂美, *Heian jidai yamatōe no tankyū: Hokekyō sasshi no kenkyū* 平安時代倭絵の探求: 法華経冊子の研究 (Studia nad malarstwem japońskim w okresie Heian: Studia o Albumie „Sutry Lotosu” na wachlarzach), Tōkyō 1986; H. Yotsutsuji 四辻秀紀, „Hokekyō sasshi” no seiritsu nendai o megutte: shiyō saretā shiryō no apurōchi 「法華経冊子」の成立年代をめぐって—使用された料紙からのアプローチ (Wokół daty powstania Albumu „Sutry Lotosu” na wachlarzach. Z perspektywy zastosowanego papieru), „Biyō” 尾陽 2004, nr 1, s. 59–75; E. Akao 赤尾榮慶, M. Sano 佐野みどり, *Hokekyō sasshi* 法華経冊子, „Kokka” 國華, nr 118(3), Tōkyō 2012, s. 54–58.

<sup>14</sup> Pełna nazwa tej najważniejszej sutry buddyzmu mahajanistycznego brzmi *Sutra Lotosu Mistycznego Prawa* (skr. *Saddharma Pundarika Sūtra*, jap. *Myōhō Renge Kyō*, chiń. *Miaofa Lianhua Jing* 妙法蓮華經).

<sup>15</sup> Badacz przypatrując się jednej z ilustracji i tekstowi zauważył, że pewne słowa i frazy sutry opisują lub odnoszą się do przedstawionej w tle sceny rodzajowej. Szczegóły por. Y. Shirahata, op. cit., s. 7.

<sup>16</sup> J. S. Mostow, *Painted Poems, Forgotten Words. Poem-Pictures and Classical Japanese Literature*, „Monumenta Nipponica” 1992, vol. 47, nr 3, s. 332

ścią cieszyły się *byōbu-uta* 屏風歌, czyli ‘wiersze naparawanowe’ (również ‘wiersze [na zdo-bione malowidłami] parawany’)<sup>17</sup>, pojawiają się dzieła, w których możemy identyfikować poetę z postacią w spiktorializowanym wierszu. Poeta staje się integralnym elementem ilustracji, która wizualizuje wiersz. Ponadto, istniały jeszcze tak zwane *shikakuteki kakekotoba* 視覚的掛詞 ‘wizualne wyrazy łączące’<sup>18</sup>, które – na zasadzie homonimii słowa w wierszu ze słowem oddającym pewien szczegół na ilustracji – pozwalały połączyć z pozoru niezwiązane ze sobą treści werbalne i wizualne<sup>19</sup>. W przypadku *Senmen Hokekyō sasshi* będziemy mieli do czynienia raczej z dwoma pierwszymi technikami piktorializacji wierszy.

Przechodząc do omawiania poszczególnych tablic, należałoby jeszcze wspomnieć ogólnie o tematyce ilustracji. Na większości ilustracji znajdziemy postacie arystokratów, którzy oddają się różnym rozrywkom czy sztukom, ale również prostych ludzi, rzemieślników czy wieśniaków, którzy są pochłonięci swoimi codziennymi obowiązkami. Niewątpliwie ta eklektyczność tematyki, wyrażająca się w ukazywaniu scen z życia całego ówczesnego społeczeństwa, stanowi o wielkiej historycznej i kulturoznawczej wartości albumu. W czasach, kiedy zainteresowania i gusta artystów wszelkich sztuk skupiały się niemal wyłącznie na życiu arystokracji dworskiej, *Senmen Hokekyō sasshi* wychodziło poza tę tematykę.

Większość tablic, na których widzimy zachowania ludzi, ich emocje, pozycję, różne przedmioty, w swojej formie i przeznaczeniu, zdaje się unikalnymi obrazami z życia doczesnego. Spójrzmy przykładowo na kartę nr A-4<sup>20</sup>, która jest zatytułowana *Keiryū* 溪流 (‘potok w dolinie’). Jak wskazuje tytuł, głównym motywem ilustracji jest rzeczka, której wartki strumień meandrujący doliną burzy się, tworząc co rusz wiry. To właśnie na tle jednego z takich wirów znajduje się napis *rinne* 輪廻, który jest buddyjskim terminem oznaczającym ‘transmigrację [duszy]’, ‘reinkarnację’, a który wywodzi się z sanskryckiego słowa *samsāra* (‘płynąć’). Na innej tablicy możemy zobaczyć ‘Mężczyznę na wozie ciągnionym przez woła’ (ilustracja nr B-6/3, *Ushi ni niguruma o hikaseru otoko* 牛に荷車を曳かせる男), gdzie na ciele zwierzęcia, które z wielkim wysiłkiem przewozi ciężkie towary, widnieje napis: *mizukara de nai inochi o oshimu* 不自惜身命 ‘z żalnością [rozmyślam] o innym istnieniu (dosł. niebędącym mną samym)’. Słowa te są odwołaniem do buddyjskiej zasady poszanowania życia każdej istoty, obdarzania jej ludzkim współczuciem. Podobną w swoim wydźwięku treść ukrywa scena przedstawiona na tablicy nr B-6/4, której protagonistami

<sup>17</sup> Więcej na temat *byōbu-uta* zob. J. T. Sorensen, *Optical Allusions: Screens, Paintings, and Poetry in Classical Japan (ca. 800–1200)*, Brill 2012.

<sup>18</sup> *Kakekotoba* 掛詞 (zwane też *yukarikotoba* ゆかり詞), czyli ‘wyrazy łączące’ (ang. ‘pivot-word’), to trop stylistyczny w tradycyjnej poezji japońskiej. Polega on na przenoszeniu frazy w ramy nowej konstrukcji syntaktycznej i semantycznej; rodzaj gry słownej, gdzie wyrazy lub kilka sylab posiada podwójne znaczenie i funkcję. Wykorzystywano tutaj homofoniczność, a także synonimię całkowitą lub częściową (synonimem mogła być nawet tylko jedna sylaba w wyrazie). Szerzej zob. W. Kotański, *Kilka uwag o środkach zdobniczych w starożytnej poezji japońskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1961, 2 (38), s. 137–138.

<sup>19</sup> Z techniką takiego piktorializowania mamy do czynienia w przypadku wiersza Ki no Tsurayukiego 紀貫之 (ok. 872–945). Z opisu treści ilustracji na parawanie dowiadujemy się, że obrazuje ona polowanie z sokolami. Tymczasem sam wiersz zdaje się przedstawiać całkowicie oddmienną scenę – koszenie traw zwarzonych mrozem... Zadziałała tu jednak technika *kakekotoba*, gdzie kluczowym słowem staje się *karu*, które może oznaczać zarówno ‘polować’ 狩る, jak i ‘ząć, ścinać’ 刈る. Pojawia się ono w oryginalnym opisie sceny zobrazowanej na parawanie i w samym wierszu. Por. *Tsurayuki-shū* 貫之集, 20; [w:] *Tosa nikki: Ki no Tsurayuki zenshū* 土佐日記: 紀貫之全集, red. B. Hagitani 萩谷朴, Tōkyō 1950, s. 140, [za:] J. S. Mostow, *Painted poems...*, s. 328–329.

<sup>20</sup> Dla łatwiejszej identyfikacji poszczególnych tablic, autor poprzez duże litery oznaczał kolejne sutry (*A-Muryōgikyō*, *B-Myōhōrengikyō*, *C-Fugenkyō*), pierwsza cyfra wskazuje zaś na serię, a druga – numer konkretnej ilustracji.

są 'Jastrząb i zając' (*Taka to usagi* 鷹と兎). W miejscu, gdzie przysiadł zając wypatrzony przez jastrzębia, dojrzymy słowa: *jumyō hakaru bekarazu* 壽命不可量 'nie można zmierzyć długości życia'. Jest to kolejne odniesienie do wiary buddyjskiej, a jednocześnie wyraz współczucia dla życia zająca, który nie wie, czy dane mu będzie doczekać następnego dnia. To także wizualny wyraz idei nietrwałości życia (jap. *mujō* 無常), buddyjskiej *vanitas*, która podówczas stanowiła jedną z głównych idei estetycznych w literaturze i sztuce<sup>21</sup>.

Jak wynika z krótkiej interpretacji powyższych tablic, widać, że frazy wyabstrahowane z tekstu sutry nie tylko odnoszą się do treści ilustracji, ale pozostają także w ścisłym związku z ideami buddyjskimi. Obrazowanie wierzeń i idei religijnych w formie ilustracji niesakralnych, to jest w formie scen sekularnych (zarówno w formie ilustracji, jak i tekstu) – na pozór niemających związku z religią – nie jest oczywiście czymś niezwykłym w średniowiecznej kulturze japońskiej<sup>22</sup>. W wypadku *Senmen Hokekyō sasshi* istotne jest jednak to, że ilustracje i tekst sutry ewokują także treści wierszy z najwybitniejszych antologii poezji rodzimej: *Man'yōshū* 万葉集 (Zbiór dziesięciu tysięcy liści, ok. 781), *Kokinwakashū* 古今和歌集 (Zbiór pieśni dawnych i współczesnych, 905), czy zbioru opowieści do wierszy *Ise monogatari* 伊勢物語 (Opowieści z Ise, X w.). Nawiązujące do sutr barwne tablice stanowią jednocześnie 'ilustrację-zagadkę' lub 'ilustrację-rebus', czyli *hanji-e* 判じ絵, które pozwala doszukać się asocjacji pomiędzy ilustracją a wierszem. Dzięki temu ilustracja staje się medium łączącym treści religijne z poezją. Pozostająca w ścisłych relacjach z treścią sutry ilustracja – odczytywana za pomocą specjalnych 'ukrytych fraz' (*inpukuteki kotoba* 隠伏的詞)<sup>23</sup> – stanowi jednocześnie wizualne przedstawienie nastroju i sceny, które są wyrażone w wierszu.

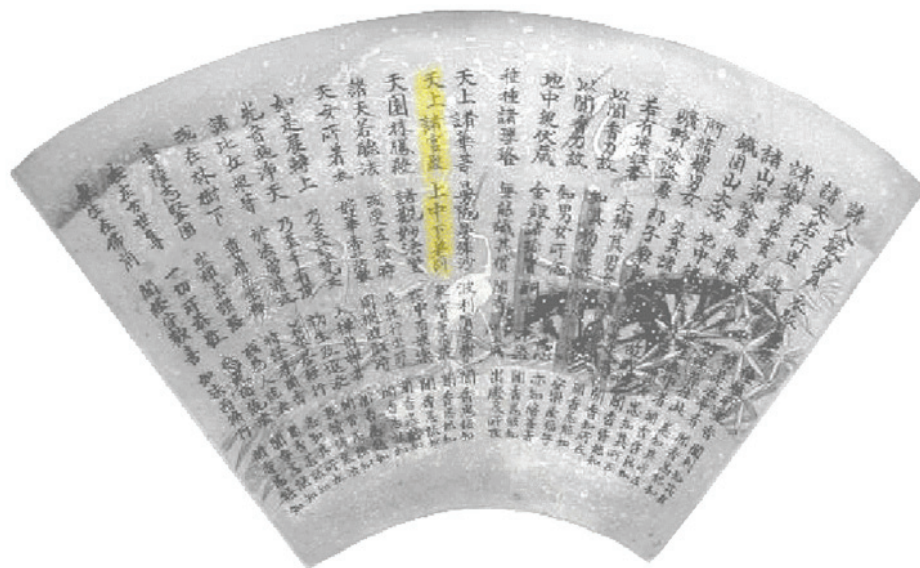
Tablica B-6/10 zatytułowana *Shimo ni kasasagi* 霜に笠鷺 ('czaple pośród mrozu') przedstawia piękną, zimową scenerię, gdzie pośród śniegu lub szronu widzimy dwie dostojne czaple stojące po dwóch stronach mostka. Nad czapłą, która znajduje się na lewym brzegu strumienia, widnieje napis: *tenjō no shokyūden jōchūge sabetsu* 天上諸宮殿上中下差別 'w niebiańskich rezydencjach różni się między tym, co na górze, środku i na dole'. Motyw czapli przerzucającej kładkę przez rzekę stanowi kanwę starej chińskiej legendy, która związana jest ze świętem Tanabata 七夕, obchodzonym od wieków każdego 7. dnia 7. miesiąca. Według legendy, wieczorem tego dnia czaple rozkładają swoje skrzydła i łączą je w most, który powstaje nad Niebiańską Rzeką<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Pojęcie *mujō* (skr. *anitya*) stanowiło jeden z podstawowych buddyjskich terminów teologicznych, zarówno w buddyzmie mahajanistycznym, jak i hinajanistycznym, oznaczał nietrwałość, niestałość, skończoność wszystkich bytów, uwikłanie w niekończące się inkarnacje, nieodłącznie związane z cierpieniem, których kressem mogło być jedynie dostąpienie nirwany (skr. *nirvāna*, jap. *nehan* 涅槃, 'wyzwolenie od cyklu narodzin i śmierci, czyli *samsāra*'). W buddyzmie hinajanistycznym ta koncepcja teologiczna była wyrażana w postaci tetrady ideograficznej *shogyōmujō* 諸行無常 'wszystkie byty są nietrwałe'. Więcej na temat kategorii *mujō* zob. K. Olszewski, *Kolor kwiatów drzewa śāla przypomina, że wszystko co rozkwita, niechybnie szczerźnie – o wpływie nauki buddyjskiej o niestałości wszechrzeczy (mujōkan) na estetykę japońską okresu Heian (IX–XII w.)*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 243–244.

<sup>22</sup> Doskonałym przykładem takiej tendencji mogą być zbiory krótkich opowieści (*setsuwa* 説話) odnoszących się do buddyzmu (np. *Konjaku monogatari* 今昔物語, I poł. XII w.), gdzie idee buddyjskie przekazywane są poprzez sceny sekularne.

<sup>23</sup> Termin ukuty przez autora niniejszego tekstu.

<sup>24</sup> To właśnie most na Niebiańskiej Rzece, który budują sroki, pozwala spotkać się – niczym parze kochanków – gwiazdzie Kengyū 牽牛 (dosł. 'Pasterza'; Altair) z gwiazdą Shokujo 織女 (dosł. 'Tkaczka'; Wega).



Ilustracja 1: *shimo ni kasasagi*

Scena zilustrowana na powyższej tablicy koresponduje szczególnie blisko z jednym z wierszy autorstwa Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (ok. 718–785). Ten wybitny poeta z okresu Nara skomponował wiele wierszy, jednak szczególnie ten jeden, włączony do antologii *Shinkokinwakashū* 新古今和歌集 (Nowy zbiór pieśni dawnych i współczesnych, 1205), a także wybrany do zbioru *Ogura hyakunin isshu* 小倉百人一首 (Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów, 1235?)<sup>25</sup>, wskazuje na odwoływanie się do wspólnego motywu.

かさゝぎの渡せる橋におく霜の白きを見れば夜ぞふけにける  
*Kasasagi no wataseru hashi ni oku shimo no shiroki o mireba yoru zo fukenikeru*<sup>26</sup>  
 Na moście, który [nad Niebiańską Rzeką] rozpięły czaple [swe skrzydła rozpościerając],  
 osiadł szron, i gdy jego biel [niczym gwiazdy blask] ujrzałem, zapadła już noc głęboka!  
*Shinkokinwakashū*, 6: 620

Choć współcześnie słowo *kasasagi* (鵲 lub 笠鷺) oznacza po japońsku srokę, a w chińskiej wersji legendy o Tanabata to sroki, a nie czaple, budują most nad Niebiańską Rzeką, to w tradycji japońskiej mamy niewątpliwie do czynienia z wymagowaną przeprawą utworzoną przez czaple (współl. [ao]sagi)<sup>27</sup>. Sam most jest wizualno-literacką metaforą schodów mających prowadzić do niebiańskiego pałacu. Na ilustracji wyrażającej głębokie wzruszenie Yakamochiego, który wpatrywał się w szron pokrywający schody pałacu cesarskiego, od-

<sup>25</sup> Zob. Fujiwara no Teika, *Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*, przekł. i oprac. A. Zalewska, Poznań 2008.

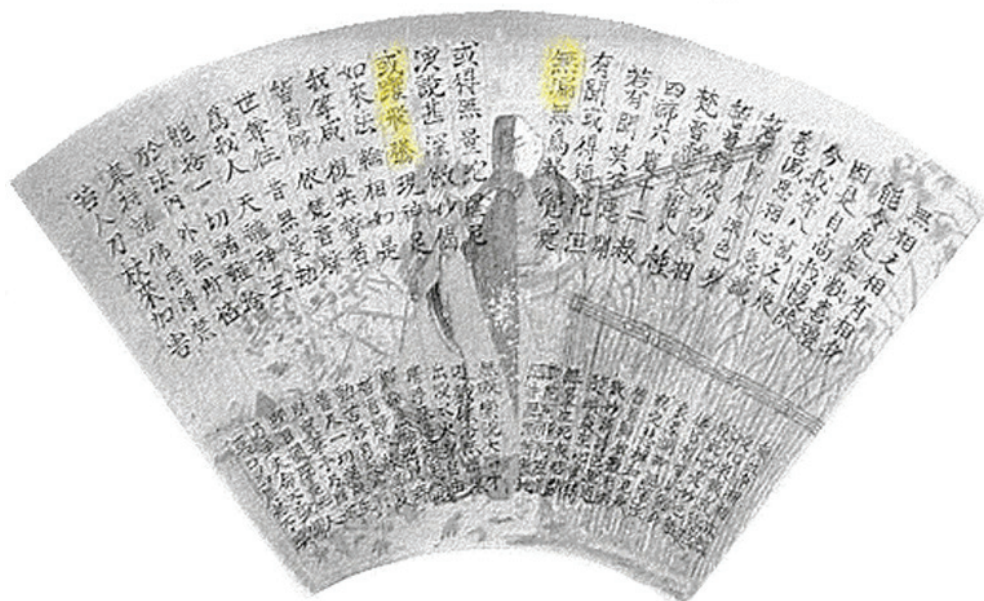
<sup>26</sup> Tekst oryginalny *Shinkokinwakashū* za bazą danych *Jidai tōgō jōhō shisutemu*, [http://tois.nichibun.ac.jp/database/html/waka/waka\\_i010.html#i010-006](http://tois.nichibun.ac.jp/database/html/waka/waka_i010.html#i010-006) [stan na dzień: 16.01.2013].

<sup>27</sup> Y. Shirahata, op. cit., s. 9. Zdjęcia tablic opracowano na podstawie Y. Shirahata oraz materiałów własnych autora.

najdziemy także sitowie czy rodzaj kolaski, jednak to czaple znajdują się w centrum uwagi. Ptaki stanowią główny motyw *uta-e* i pozwalają na jego interpretację.

Kolejna tablica oznaczona tutaj A-3 nosi tytuł *Momijigari* 紅葉狩 ('podziwianie klonowego listowia'). Ilustracja przedstawia jesienną aurę: po prawej stronie karty możemy dostrzec fragment ogrodu i żywopłotu, a za nim klon, który pokrywa ubarwione w odcieniach czerwieni i cynobru listowie. W samym środku scenerii stoją zaś dwie młode kobiety; jedna z nich wpatrując się w stronę klonu wkłada do rękawa swego kimona jego opadłe liście.

Ukryta fraza, którą odnajdziemy w części znajdującej się nad głową kobiety, mówi: *moru [koto] nashi* 無漏 'nic się nie wysypuje'. Sugeruje ona, że kobieta napelnia rękaw liśćmi



Ilustracja 2: *momijigari*

tak, aby się z niego nic nie wysypywało. Podobny związek pomiędzy treścią ilustracji a tekstem sutry znajdujemy w wypadku drugiej zobrazowanej postaci kobiecej. Dama w żółtym stroju trzyma w prawej dłoni odłamaną gałąź klonu, a nad gałęzią widnieje napis: *aru odorite tobiagaru* 或躍飛騰 'jedne tańczą, to się [znowu] wzbijają', co się *explicite* odnosi do liści, które unoszone na wietrze to się wzbijają, to opadają. Niejako werbalnym uzupełnieniem zilustrowanej scenerii jest wiersz, który znajdziemy w 5 księdze *Kokinwakashū*.

もみちばは袖にこきいれてもていでなん秋は限りとみんなのため  
*Momijiba wa sode ni kokiirete moteidenamu aki wa kagiri to min hito no tame*<sup>28</sup>  
 Może byśmy włożyły [trochę] klonowych liści do rękawów i zabrały ze sobą? ...  
 Dla tych, którzy koniec jesieni ujrzeć by chcieli...

*Kokinwakashū*, 5:309

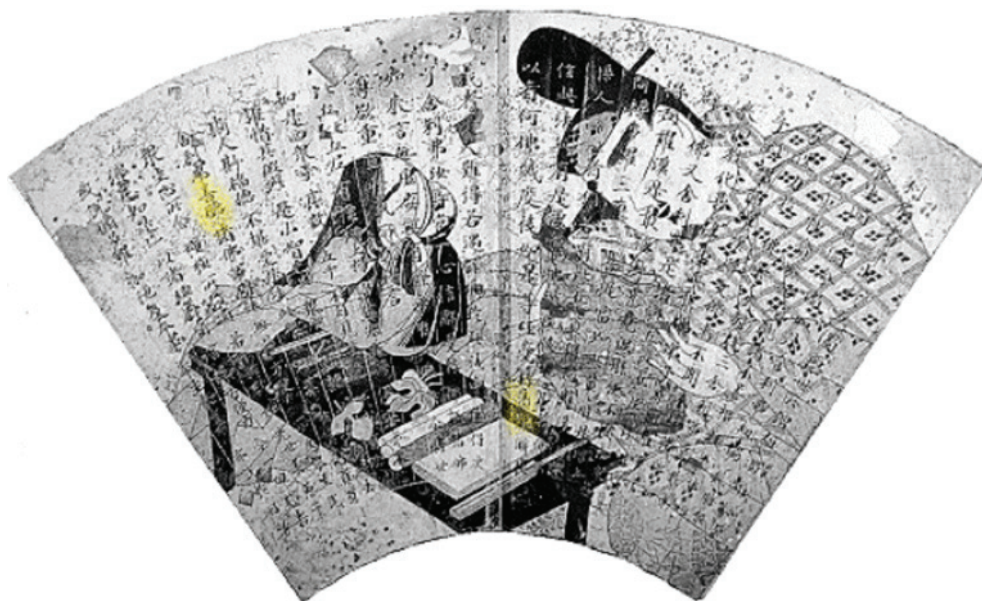
<sup>28</sup> *Kokinwakashū*, seria „Nihon koten bungaku taikei” t. 8, red. U. Saeki, Iwanami Shoten, Tōkyō 1965, s. 162.



Występująca tutaj fraza *aki no kagiri* funkcjonuje jako zabawa słowna, bowiem wyraz *aki* oznacza ‘jesień’, ale też ‘otwarcie’, tutaj otwarcie/wlot do rękawa. W połączeniu ze słowem *kagiri*, czyli ‘koniec’, ‘kres’, całość możemy rozumieć jako ‘koniec jesieni’ (jak wyżej), ale również ‘koniec [rękawa mych szat]’.

Przykładem sceny z wytwornego życia arystokracji może być tablica B-1/9, czyli *Fumi o yomu kugyō to warawame* 文を読む公卿と童女 (‘arystokrata i dziewczyna czytający tekst’). Ilustracja przedstawiająca eleganckiego szlachcica, który jest pochylony nad kartką papieru, zapewne odczytując na głos jej treść, oraz opartą o sekretarzyk młodą damę, która z uwagą i skupieniem wsluchuje się w to, co mężczyzna czyta, ewokuje znaną scenę z *Genji monogatari* 源氏物語 (Opowieść o księciu Genjimu, 1008). W rozdziale „Wakamurasaki” 若紫 opisana jest scena, gdzie naprzeciw siebie siedzą Genji i młoda Murasaki no Ue.

Powyższa scena miała miejsce w zimie, ale na stoliku widocznym na ilustracji leżą dwa liście morwy papierowej (jap. *kaji* 梶), które, jak wiadomo, są związane z celebracją święta



Ilustracja 3: *fumi o yomu...*

Tanabata.<sup>29</sup> Właśnie ten szczegół odróżnia scenę zilustrowaną na tablicy B-1/9 od sceny opisanej w powieści Murasaki Shikibu. Dodanie do ilustracji liści morwy papierowej sprawiło, że nabrała ona charakteru ‘ilustracji-zagadki’ (*hanji-e*). Spróbujmy pokazać interrelacje występujące pomiędzy niniejszą ilustracją z poniższym wierszem z *Man’yōshū*.

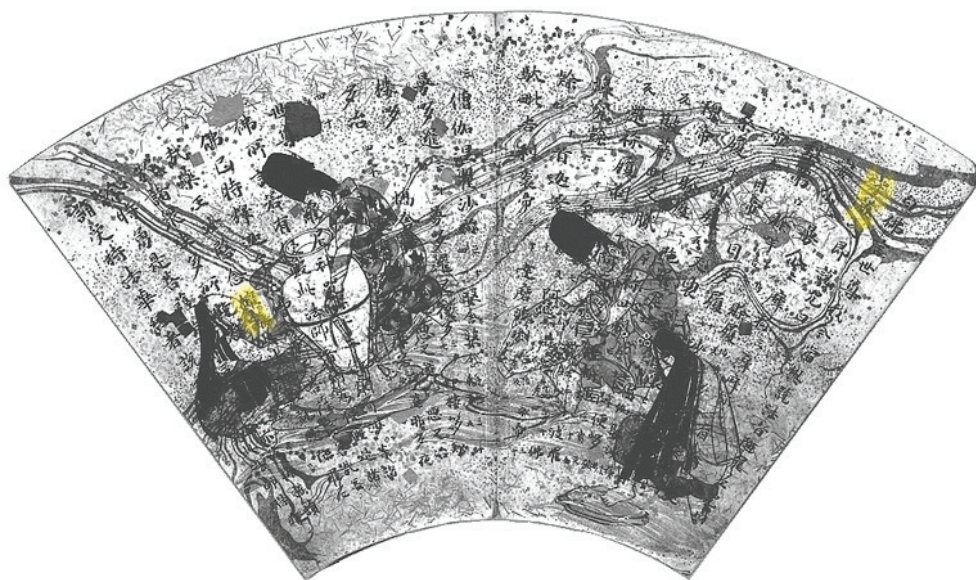
<sup>29</sup> Chodzi tutaj o rodzaj romantycznej wróżby, w której liście morwy papierowej są wykorzystywane z dwóch powodów: 1) są trójczęściowe, z czego ich część środkowa ma kształt serca, 2) homonimiczne słowo *kaji* oznacza również ‘wiosło’. Już ponad tysiąc lat temu wierzono, że jeśli napisze się na liściu morwy papierowej życzenie dotyczące miłości, a następnie puści z biegiem strumienia niczym wiosło od łódki, dopłyń on do Niebiańskiej Rzeki, a wtedy życzenie się spełni.

向ひみて見れども飽かぬ吾妹子に立ちわかれ行かむたづき知らずも  
*Mukaiite miredomo akanu wagimoko ni tachihanare ikamu tazuki shirazu mo*<sup>30</sup>  
 Ile bym się na ciebie nie patrzył, nie znudzi mi się to, moja ukochana.  
 Jakżesz mógłbym cię opuścić? – nie mam pojęcia...

*Man'yōshū*, 4:665

Deklaracja podmiotu lirycznego o jego bezgranicznym oddaniu dla ukochanej wyrażona jest w słowach *akanu wagimoko* ('nie znudzi mi się [patrzenie na ciebie] moja ukochana'), gdzie kochankowie są blisko siebie, co dostrzeżemy także w wypadku siedzącej obok siebie pary na ilustracji. Leżące na stoliku dwa liście *kaji* również zdają się do siebie przybliżać, niczym Pasterz i Tkaczka, którzy spotykają się na nocnym niebie podczas Tanabata. Ukryte frazy, które możemy odszukać w tekście sutry, odnoszą się przede wszystkim do postaci arystokraty odczytującego jakieś pismo. Między stolikiem a kartką papieru znajdziemy słowo *dokujō* 讀誦 'recytacja', a nad postacią kobiety widnieje fraza *yoku kiku* 善聽 'dobrze słuchać', 'dobrze się wsłuchiwać'. Możemy to interpretować w kontekście zarówno odczytywania tekstu, który trzyma w dłoniach mężczyzna, ale również szerzej – w kontekście czytania, bądź recytowania sutr. Także druga ukryta fraza odnosi się do uważnego słuchania „recytowanego” tekstu, bez względu na to, czy miałby to być wiersz, czy fragment sutry. Zestawienie sceny zilustrowanej na karcie B-1/9 z historią opisaną w *Genji monogatari*, a także wierszem z *Man'yōshū*, tworzy swego rodzaju wielopoziomową zagadkę, której struktura oparta jest na relacjach werbalno-wizualnych.

Niektóre z ilustracji w *Senmen Hokekyō sasshi* przedstawiają większą grupę ludzi, najczęściej w trakcie wykonywania jakichś codziennych zajęć. Przykładem może tu być tablica B-8/4 zatytułowana *Ōbin o atsukau danjo* 大瓶を扱う男女 'mężczyźni i kobiety zajmujący się wielkimi stągwiami'.



**Ilustracja 4: ōbin o atsukau danjo**

<sup>30</sup> *Man'yōshū*, seria „Nihon koten bungaku taikei” t. 4, red. I. Takagi et al., Iwanami Shoten, Tōkyō 1957, s. 291.

Na ilustracji widzimy dwie pary mężczyzn i kobiet, które szykują stągwie do przechowywania alkoholu. Oto utwór korespondujący z obrazem przedstawionym na karcie.

なかなか人にあらずば酒壺に成りにてしかも酒に染みなむ  
*Nakanaka ni hito to arazuba sakatsubo ni nari niteshi kamosake ni shiminamu*<sup>31</sup>  
 Bardziej od mego niedoskonałego człowieczego istnienia pragnąłbym się stać  
 niczym ta stągiew na wino, w którym mógłbym się również zanurzyć...  
*Man'yōshū, 3:343*

Postaci na ilustracji, które wydają się zanurzone w strumieniach czarnego tuszu, niewątpliwie wyglądają dość niezwykle, tak samo jak niezwykle wydaje się wizja schowania się w wielkiej stągwi. Słowo *kamosake* występujące w wierszu we frazie *kamosake ni shiminamu*, odnosi się niewątpliwie do trunku wytwarzanego w procesie fermentacji. Czasownik *shimu* będzie tu wyrażał nie tylko zanurzenie się w alkoholu. Jeśli spojrzymy na ilustrację, mężczyźni i kobiety myjący stągwie stoją po kostki w wodzie. Zatem słowo *shimu* funkcjonuje tutaj jako łącznik między ilustracją a wierszem.

Słowami, które wiążą ilustrację z tekstem sutry, będą *shugo* 守護 oraz *yōgo* 擁護. Pierwsze oznacza 'ochronę', 'protekcję', co się odnosi do podpory, chwytu, który utrzymuje w pozycji pionowej stągiew z białej porcelany widoczną z lewej strony. Również słowo *yōgo* oznacza 'wsparcie', 'ochronę', ale w kontekście przytrzymywania naczynia przez czyszczące go osoby.

Jedną z najbardziej znanych tablic albumu jest karta nr B-7/8, czyli *Kusa-awase* 草合 ('konkurs [zestawiania i porównywania] traw')<sup>32</sup>. Na równinie zebrały się dziewczęta, które miło spędzały czas na zabawie. Była to zwyczajna zabawa w zbieranie rozmaitego ziele. Wszystkie uczestniczki wspólnie je podziwiała, a osoba z najmniej okazałą rośliną przegrywała i musiała zdjąć element swojego ubioru, i przekazać w prezencie komuś innemu. Jeśli spojrzymy dokładnie na omawianą kartę, w dolnej jej części znajdziemy postać całkowicie nagiej kobiety, a nieco wyżej drugą, która właśnie zaczyna dopiero zrzucać górne odzienie.

<sup>31</sup> *Man'yōshū*, s. 177.

<sup>32</sup> Był to rodzaj tradycyjnej japońskiej zabawy zwanej *mono-awase* 物合 ('konkursy obiektów/przedmiotów'), w której dwie drużyny – prawa i lewa – porównywały przedmioty, oceniali, który jest lepszy, piękniejszy od innego i decydowali, który wygrał. Szczególnie różne rośliny stanowiły oryginalny obiekt tego typu konkursów. Urządzano bowiem 'konkursy/turnieje ziele' (*kusa-awase* 草合 lub 鬪草), 'konkursy kwiatów' (*hana-awase* 花合) czy 'turnieje korzeni [iryśsa]' (*[shōbu]ne-awase* [菖蒲]根合). Najstarszym, potwierdzonym i niewątpliwie najbardziej reprezentatywnym typem *mono-awase* wykorzystującym do zabawy rośliny było *kusa-awase*. Choć posiada ona korzenie plebejskie, z czasem stała się również rozrywką arystokratów z Heian. Co więcej, *kusa-awase* zostało prawdopodobnie zapożyczzone z kontynentu, gdyż pierwsze wzmianki o tej zabawie można spotkać już w *Jingchu Suishiji* 荆楚歲時記 (Kronika Chu) autorstwa Zong Lin 宗慄. Jak można przeczytać w tych starochińskich zapiskach: „5. dnia 5. miesiąca ludzie zbierali się, tańczyli i deptali po trawach, bawiąc się przy tym [i uczestnicząc] w konkursach na najpiękniejsze z ziół. Zbierali pioluny i robili z nich laleczki, którymi dekorowali dzwierza i wejścia do chat, a oczyszczali tak domostwa ze złych mocy” (百草之戲 採艾以為人懸門戶上 以禳毒氣. „*Satsuki itsuka, shimin narabi momogusa o fumu, mata momogusa o tataikai wa su no tawamure ari, yomogi o torite motte hito ni tsukuri, monko no ue ni kake, motte dokke o harai.*”; kunten zostały dodane przez autora); por. Moriya M. 守屋美都雄, *Keiso Saijiki: Chūgoku minzoku no rekishiteki kenkyū* 荆楚歲時記: 中國民俗の歴史的研究 (Kronika Chu. Badania historyczne chińskiego folkloru), Tōkyō 1950, s. 123.



Ilustracja 5: *kusa-awase*

W tekście sutry – mniej więcej na wysokości ramienia rozbiierającej się dziewczyny – znajdziemy informację, która będzie nas odsyłała do zilustrowanej sceny: *nanji wa yuijo* 汝者唯除 „tylko ty zostaniesz wykluczona”. Z frazą tą koresponduje jeszcze jedna: *kusatori* 草取 „zbieranie ziela”, która kryje się w lewym, górnym narożniku tablicy. Ilustracji odpowiada zaś następujący wiersz z *Man'yōshū*:

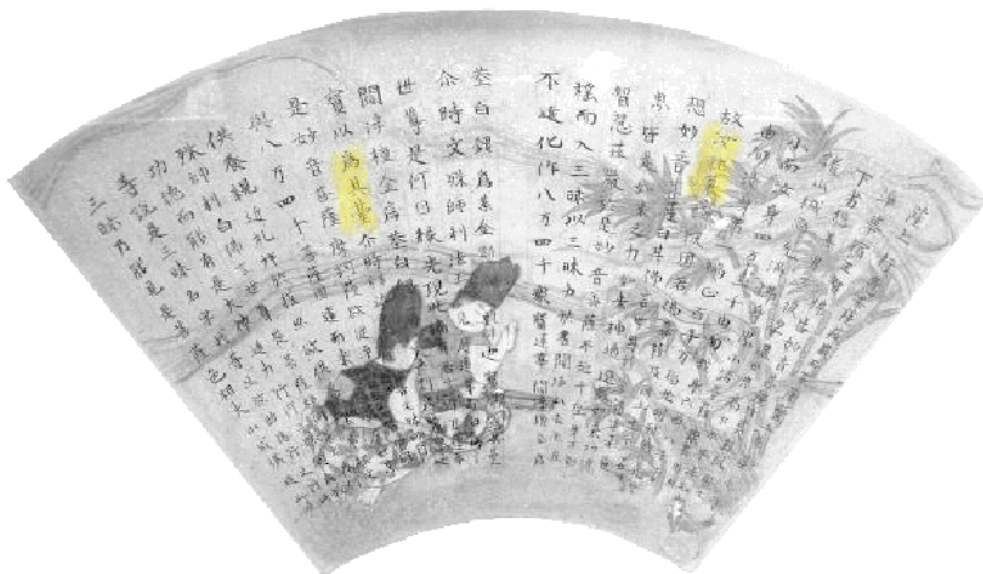
振分けの髪を短み青草を髪に縮くらむ妹をしそ思ふ  
*Furiwake no kami o mijikami aokusa o kami ni takuramu imo o shi zo omou*<sup>33</sup>  
 Krótkie i rozpuszczone są jej włosy, lecz może by je opleść zieleń?  
 Mej ukochanej, o której wciąż rozmyślam...

*Man'yōshū*, 11:2540

Zabawa zieleń: zbieranie traw i kwiatów, urządzenie tańców, oplatanie i zdobienie szat i włosów roślinami wskazuje na pradawną zabawę w *kusa-awase*. Urządzały ją młode dziewczęta, których arcybutem są krótkie, rozpuszczone i rozdzielone przedziałkiem na środku głowy włosy, czyli *furiwake (no) kami*. Mowa jest o nich w tekście wiersza, ale widzimy je także u wszystkich dziewięciu dziewcząt przedstawionych na ilustracji.

Niezwykle ciekawą scenę ukazują również tablica B-7/9 zatytułowana: *Suzume ni wana o kakeru otokotachi* 雀に罌をかける男達 (‘mężczyźni zastawiający pułapkę na wróble’). Spoglądając na ilustrację, widzimy dwóch arystokratów, którzy przysiedli nieopodal bambusowych zarośli. Nie przyszedli tam jednak odpoczywać, lecz aby schwytać wróble. Pod jed-

<sup>33</sup> *Man'yōshū*, seria „Nihon koten bungaku taikei” t. 6, red. I. Takagi et al., Iwanami Shoten, Tōkyō 1960, s. 195.



Ilustracja 6: *suzume ni wana o kakeru...*

ną z gałęzi przygotowali bowiem specjalną pułapkę i wyczekują, aż uda im się w odpowiednim momencie ją zamknąć. A nadarzyła się taka sposobność, gdyż przy pułapce pojawiły się dwa młode wróbelki. Tymczasem w zaroślach kryją się ich rodzice i zdają się ćwierkotać do dzieci: „Uważajcie! Nie idźcie tam!”. Właśnie taki sens zawiera w sobie ukryta fraza, którą odnajdziemy w tekście sutry: *nanji*, [*soko e*] *yukuna* 汝往莫 „nie idź[cie tam!]”. Również fraza *sono tame* [*no*] *dai* 爲其基 „jedzenie [zapodane] w celu [schwymania ptaków]” nawiązuje do treści ilustracji. Spójrzmy jeszcze na wiersz odwołujący się do motywu ‘pułapki’.

目には見て手には取らぬ月の内の楓のごとき妹をいかにせむ  
*Me ni wa mite te ni wa toraenu tsuki no uchi no katsura no gotoki imo o ikanisen*<sup>34</sup>  
 Choć me oczy Cię widzą, nie mogę pochwycić Ciebie – niczym [legendarnego]  
 cynamonowca [rosnącego] na księżycu – moja ukochana, cóż mi więc czynić?  
*Man'yōshū*, 4:632

W powyższym utworze to nie wróble są obiektem, który ma zostać pochwycony. Podmiot liryczny opisuje swoją tęsknotę za ukochaną osobą nazywaną *imo* (‘ukochana’). Pomimo że wydaje się tak blisko niego, to w rzeczywistości jest ona dla niego nieuchwytna, tak bardzo, jak legendarny cynamonowiec rosnący na księżycu. Podobnie jak daremne są starania mężczyzn pragnących pochwycić wróble, tak próżne są zabiegi mężczyzny, który nigdy nie posiędzie tak bliskiej mu kobiety.

*Album Sutry Lotosu na wachlarzach* to niewątpliwie niezwykle dzieło sztuki. O jego oryginalnym i unikalnym charakterze świadczy co najmniej kilka faktów. Po pierwsze, nie jest to jedynie tekst sutry ozdobiony ilustracjami i specyficzną ornamentyką tradycyjnego

<sup>34</sup> *Man'yōshū*, seria „Nihon koten bungaku taikei” t. 4, s. 283.

malarstwa japońskiego (*yamato-e*). Tekst sutry oraz ilustracje stanowią integralną całość. Po drugie, obrazujące różne sceny rodzajowe ilustracje stanowią niespotykaną w sztuce kontaminację tekstu sakralnego i malarstwa sekularnego. Po trzecie, ilustracje z albumu stoją w ścisłych relacjach z ówczesnymi utworami poetyckimi. Mamy tu do czynienia z 'ilustracjami do wierszy' (*uta-e*), które oddają sens znanych i popularnych wierszy z najwybitniejszych antologii. Zależności zachodzące pomiędzy wierszem a tekstem są nierzadko wręcz ewidentne, co wskazuje na bardzo złożoną strukturę dzieła. Można by rzec, że autorzy *Senmen Hokekyō sasshi* stworzyli tutaj swego rodzaju wielopoziomą zagadkę, której struktura oparta jest na relacjach werbalno-wizualnych. Po czwarte, albumową wersję sutry przeznaczoną z pozoru dla celów religijnych, można traktować jednocześnie jako wspaniały materiał do odkrywania rodzimej poezji, przez co dzieło zyskuje walor edukacyjny, ale i rozrywkowy. Po piąte, bogata ikonografia i ornamentyka dzieła stanowi ogromne źródło wiedzy o życiu codziennym zarówno arystokracji, jak i prostych ludzi. Pośród nielicznych źródeł prezentujących codzienny świat tych drugich *Senmen Hokekyō sasshi* jest niewątpliwie dziełem o dużej wartości historycznej.