

A buddhista tanok megjelenése az ókori japán festészetben

GACSÁLYI ANNA

Bevezetés

A japán képi ábrázolás kezdetei, legkorábbi emlékei – sírkamrák rajzai, bronztükrök díszítései – egészen az őskorig nyúlnak vissza, azonban művészileg ezek még kiforratlanok és kezdetlegesek voltak.¹ Ennek a művészeti ágazatnak a fejlődését több minden befolyásolta, és külön ki kell emelni a kínai udvar és a koreai kultúra meghatározó szerepét.

A kezdeti időszakot tekintve a koreai, valamint a kínai dinasztiák stílusa jelent meg először az országban, és az első nagy változások ezeknek a kultúráknak köszönhetőek. Japán és Kína között eleinte ugyan nem volt közvetlen kapcsolat, azonban a Koreai-félsziget közvetítésével kínai elemeket is átvettek. A félsziget felől érkező kézművesek letelepedésével addig ismeretlen stílusirányzatok és technikák nyertek teret Japánban, amiket egyre többen kezdtek el alkalmazni, és idővel a helyi művészeti élet részévé váltak. Az új módszerekkel és technikákkal párhuzamosan fejlődött az írásbeliség, s ennek köszönhetően fokozatosan terjedt el az akkor új vallásnak számító buddhizmus is. Bár kezdetben a buddhista tanok csak az uralkodó réteg körében váltak népszerűvé, a VI. század elejétől kezdve egyre nagyobb szerepet kaptak a művészetben. Folyamatos térnyerése fellendítően hatott az építészetre, a szobrászatra és az iparművészetre, a későbbiekben pedig a festészet felvirágzásához is hozzájárult.²

Dolgozatom célja a fennmaradt legfontosabb alkotások elemzésével bemutatni a buddhizmus szerepét az ókori japán festészetben, valamint a kezdeti korszakokat tekintve megvizsgálni, milyen kulturális hatások fedezhetők fel ezeken a tárgyakon. Emellett fontos arra is kitérni, hogy az új tanok átvétele hogyan befolyásolta a japán képi ábrázolást.

A japán nevek és elnevezések esetében az akadémiai helyesírásnak megfelelően magyaros átírást alkalmazok. Ez alól kivételt képeznek a hivatkozott művek címei, illetve az adott művek szerzőinek nevei, melyeket a Hepburn-féle átírással (ヘボン式ローマ字, *Hebon-siki rómadzsi*) közlök.

A japán történeti korszakok kezdetéről és végéről eltérő adatokat találhatunk a szakirodalomban. Tanulmányomban Ito Nobuo *Japán művészet* című könyvének kormeghatározásait vettem alapul, és annak megfelelően datáltam az egyes korokat.

¹ Ito: Japán művészet, 26–27.

² Jamadzsi: Japán Történelem és hagyományok, 27–41.

Az ókori japán festészet kezdetei

A japán ókor, a Kodai (古代) körülbelül egy 250 évet átölelő korszak, amely az Aszuka-kort (飛鳥時代, 538–645), a korai Nara- vagy Hakuhó-korszakot (白鳳時代, 645–710) és a késői Nara-kort (奈良時代, 710–784), más néven Tempjő-korszakot (天平時代) foglalja magában. Egyes források a korai Heian (平安)- vagy Dzsógan-korszakot (貞観時代, 784–894) is a Kodai részének tekintik, mivel ez egy átmeneti korszak az ókor és a kora középkor között. A művészettörténetben a buddhizmus Kínából való átvételét – amit korábban 552-re, az utóbbi években 538-ra datálnak a kutatások – tekintik az ókor kezdetének.³

A festmények nélkülözhetetlen eszközei a vallási dogmák átadásának és a hívők felé való közvetítésnek. Japánban a legkorábbi képek – az egyes régészeti sírokban találhatóak kivételével – vallásos témával foglalkoztak.⁴ Az ókort megelőzően a festészet még igen kiforratlan volt, s bár Kjúsú északi részén található sírok falfestményeire jellemzőek az emberi- és állatalakok, különböző cselekvések, absztrakt mértani rajzok, de az alkotásokat a művészi ábrázolás nyers és kezdetleges formái jellemzik. Kína és Korea felől számos kulturális és művészeti hatás érkezett, ami erősen meghatározta a japán művészetet, és sok esetben új ágazatok, műfajok megjelenését eredményezte.⁵

A buddhizmus megjelenése

Buddha tanításai az V. századi Kínában már nagy népszerűségnek örvendtek, és a koreai Pekcse birodalomban (hangul: 백제, handzsa: 百濟, Kr. e. 18 – Kr. u. 660) is egyre nagyobb szerepet töltöttek be. Feltehetően először az V. század végétől jutottak el ezek a tanítások Japánba a koreai birodalomból érkezők révén. Pekcse 538-ban katonai segítséget kapott a japán udvartól, ezért köszönetképpen aranyozott bronz Buddha-szobrot és buddhista szent iratokat küldtek Kinmei császárnak (欽明天皇, *Kinmei-tennó*, 509–571) ajándékba, bemutatva ezzel egy új és magasabb rendű bölcs vallást az uralkodónak.⁶ Japánnak azonban már volt saját vallási rendszere, és eleinte nem reagált különösebben a felvetésre.⁷

A *Kodzsiki* (古事記, *Régi idők feljegyzései*) és a *Nihonsoki* (日本書紀, *Japán krónika*) is több helyen beszámol arról, hogy a IV. századtól kezdődően egészen a VI. század első feléig koreai szerzetesek és kézművesek, ún. kikadzsinok (歸化人) telepedtek le Japánban, akik ugrásszerűen fellendítették a japán mezőgazdaságot és kézművességet, és nagyban hozzájárultak a buddhizmus megszilárdulásához.⁸ Kezdetben a buddhizmus kevés szerephez jutott, illetve különösebb erőfeszítéseket sem tettek annak érdekében, hogy

³ Ito: Japán művészet, 28.

⁴ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan, 32.

⁵ Ito: Japán művészet, 11–40.

⁶ Collcutt – Jansen – Kumakura: A japán világ atlasza, 56.

⁷ Noma: The Arts of Japan, 33–34.

⁸ Ito: Japán művészet, 28–38.

tovább terjesszék az új nézeteket. Azonban a klánok közötti uralkodásért folyó harcok miatt az új hit kérdése egy tisztán politikai verseny részévé vált. A hadakozásból győztesen kikerülő Szoga-család (蘇我氏, *Szoga udzsi*) a buddhista tanok támogatója volt, így a vallás megmenekült az üldözés veszélyétől, és a kormány támogatását élvezte.⁹ Sótoku Taisi (聖德太子, 574. február 7. – 622. április 8.) japán régensherceg szintén erősen hozzájárult a vallás megszilárdításához, a tanok hirdetése mellett számos templomot építtetett, sőt kommentárokat is fűzött az írásokhoz. Halála után az őt követő császárok is támogatták a buddhista tanokat, mivel így kívánták megerősíteni és biztosítani hatalmukat. Az állami támogatásnak köszönhetően nőtt a buddhista papok tekintélye és befolyása, azonban a vallásnak – mivel központi irányítás alatt állt, és teljes mértékben az uralkodótól függött – ekkor még nem volt erős kapcsolata a hétköznapi emberrel.¹⁰ A buddhista művészet korai szakaszából fennmaradt művek – vallási célokra túl – szinte kizárólag az udvarnak és a nemesi nemzetségek számára készültek.¹¹ A buddhista világkép és annak művészete mélyrehatóan befolyásolta a japán kultúra fejlődését, mivel a buddhizmus nem csupán egy fejlett filozófiai és erkölcsi rendszer behozatalát és átvételét jelentette, hanem ezzel együtt gazdag művészeti és zenei világgal rendelkezett, valamint magában hordozta a kínai, koreai és indiai kultúra elemeit, továbbá a kolostorok gazdasági és szociális szervezetét.¹²

Aszuka-kori alkotások

A III. és az V. század első fele között uralkodó Jamato-udvar (大和朝廷, *Jamato csótei*) központja Japán legősibb fővárosa a későbbi buddhizmus bölcsője. Ebben a térségben számos császári síremlék, ősi templomegyüttes és paloták maradványai találhatóak, emellett kultúrája jellemzően a kolostorok rítusaiban és képeiben összpontosult, ami a művészet felvirágzását eredményezte.¹³ Az Aszuka-korszakban megerősödött kultúra alapjait – amire nagy hatással volt a kínai kultúra – már a buddhista vallás tanai és eszméi képezték. Ahogy már említettem, a VII. századig a kínai kultúra beáramlása a koreai Pekcse közvetítésének volt köszönhető, azonban 630-tól kezdve a japán udvar közvetlen kapcsolatba lépett a Tang-dinasztiával (唐朝, *Tang csao*, 618–907),¹⁴ valamint szerzetesekből és diákokból álló küldöttségeket, ún. kentósikat (遣唐使) küldtek Kínába, akik nagyban meghatározták a tudományos, politikai és vallási élet fejlődését.¹⁵

Az új vallás erősen befolyásolta az építészetet és a szobrászatot, ami új művészi formaalkotást eredményezett felváltva a hagyományos kínai stílus addigi dominanciáját. A szobrászatot tekintve az Asuka-korban szoros volt a kapcsolat Japán, Kína és Korea között.

⁹ Noma: *The Arts of Japan*, 33–34.

¹⁰ Jamadzsi: *Japán történelem és hagyományok*, 44–50, 75–77.

¹¹ Ito: *Japán művészet*, 28–40; Collcutt – Jansen – Kumakura: *A japán világ atlasza*, 54.

¹² Cseh: *Japán buddhista művészet*, 7–11.

¹³ Noma: *The Arts of Japan*, 33.

¹⁴ Cseh: *Japán buddhista művészet*, 12.

¹⁵ Jamadzsi: *Japán történelem és hagyományok*, 39–51, 73–74.

Számos hasonlóság figyelhető meg a japán Tori-stílus (止利様式, *Tori jósiki*, 552–784), a kínai Északi Vei-dinasztia (北魏, *Bei Vei*, 386–534), valamint a koreai Kogurjo állam (hangul: 고구려, handzsa: 高句麗, Kr. e. 37 – Kr. u. 668) stílusa között. Bár ez idő alatt elsődlegesen a szobrászat volt meghatározó, a korszakban keletkezett festmények közül is fennmaradt néhány alkotás, amiből megismerhetők a korszak jellegzetességei. A gyakori tűzvészeket nagyon kevés kép élte túl, hiszen könnyen éghető anyagból készültek. Az Aszuka-kori buddhista festészet egyik legkorábbi példája a Tamamusi-zusi szekrény, ami a Hórijúdcsi templomegyüttes kincstárának tulajdonában áll, és a Tori-iskola által készített bronz Shaka-háromság mellett található meg az épületben.^{16 17}

Tamamusi-zusi

A Tamamusi-zusi (玉虫厨子), azaz Aranybogár-szekrény feltehetően a VII. század közepén, 650 körül készített ereklyetartó lakkszekrény, amely az Aszuka-kori lakkművészet, egyszersmind a buddhista festészet egyik legkiemelkedőbb, ma is létező példája. A szekrény egy magasabb talpazatból, egy pódiumból és egy képcsarnokból áll. Nevét a tamamusi bogár (*Chrysochroa fulgidissima*) irizáló szárnyairól kapta, és a szekrény szegélyét s képcsarnokát díszíti.¹⁸ A hozzávetőleg 226,6 cm magas lakktárgy kámfor- és ciprusfából készült. Külső és belső felületein, téglalap alakú alapzatán, homlokzati- és oldalajtóinak belsején is gazdagon díszített festmények, lótuszvirág-díszlécek és domborított Buddha-figurák láthatók, hátoldala pedig egy szakrális értékkel bíró hegyvidéki tájat ábrázol három pagodával.¹⁹ Kisebb méreténél fogva vélhetően nem egy templomhoz tartozott, sokkal inkább magánszemélyek használhatták. Emellett a szentély alakja és kialakítása hasonlít a buddhista templomokéhoz, így elképzelhető, hogy templom helyett templomként funkcionált, mivel akkor még nem voltak gyakoriak a buddhista építmények.²⁰ A vallási történetekre, bódhiszattvákra és a négy őrző királyra fekete lakk alapon vörös, sárga, világosbarna és zöld színhasználat jellemző, stílusában pedig – ellentétben a korabeli szobrászattal, ami az Északi Vei-dinasztia munkásságával állítható párhuzamba²¹ – a kortárs Tang-dinasztia festményeihez hasonló. Sokáig élt az a feltevés, hogy a Tamamusi-zusi festményei speciális olajfestéssel készültek, és a világ legkorábbi olajfestményeinek tekintették, azonban ma már az a nézet vált általánosan elfogadottá, hogy lakktechnikával készítették őket.²²

A szekrény alsó részének négy oldalán látható képek buddhista jeleneteket ábrázolnak:

¹⁶ Swann: A Concise History of Japanese Art, 50–53.

¹⁷ Ito: Japán művészet, 34–40.

¹⁸ Swann: A Concise History of Japanese Art, 53.

¹⁹ Jaanus: Japanese Architecture and Art Net Users System: Tamamushi no zushi.

²⁰ Walley: Flowers of Compassion, 265–322.

²¹ Noma: The Arts of Japan, 36.

²² Ito: Japán művészet, 39–42.

az elején két szerzetes látható, amint az ereklye előtt füstölőt tart, hátul a buddhista kozmológia által a világ közepének tekintett Sumeru-hegy (須弥山, *Sumiszen*) alakja rajzolódik ki, ami a buddhista világegyetemben elválasztja az eget, a földet és az óceánt. A korai buddhizmus nagy hangsúlyt fektetett Sákjamuni személyére és tanítására, emiatt sok művészeti alkotás foglalkozik ezzel a témával.²³ A két oldalsó panelen két *dzsataka* történet (ジャータカ) – Buddha életéről szóló történetek még megvilágosodása előtt – látható, melyek Buddha előző életeinek eseményeiről számolnak be. A *bódhiszattva áldozata* című kép ezek közül az egyik legismertebb, ami az éhes tigrisek című elbeszélését ismerteti, melyben Buddha egy kiugró sziklán állva felfigyelt a szakadék mélyén lévő éhező tigrisre és annak négy kölykére. A szenvedő állatok láttán szánalom fogta el, úgyhogy a mélybe vetette magát, feláldozva testét az éhező állatoknak. A festmény folyamatos elbeszélésként közvetíti a történetet, a tetején kezdődik, ahol az első Buddha-alak a hegyen leveszi köntösét. A kompozíció középső részén a második alak látható, miután leugrott a szirtről. Végezetül Buddha a kép alján jelenik meg, ahol a tigris és kölykei felfalják őt. A képmesélés e módszere szintén megtalálható az indiai sztúpákon és a kínai Tunhuang-barlangfestményeken. Az elbeszélés három jelenete szekvenciálisan egy panelben van megjelenítve lendületes, ám finom vonalvezetéssel és hangsúlyozottan rajzos motívumokkal.²⁴ A fekete lakkalapon dominánsan kiemelkednek a piros alakok és sziklák, továbbá a növényekkel tarkított, sziklás táj kék és zöld formái, melyek ornamentális stílusúak. A mozgalmasságot tovább erősíti a néhol megjelenő sárga szín. A festmény stílusa megfelel az akkori normáknak, azonban megfigyelhetőek rajta a horizontális tekercskép, az *e-maki* (絵巻) – a XIV. századtól egészen a XVI. századig nagy népszerűségnek örvendő festészeti irányzat – jellegzetességei is.²⁵ A képcsarnok frontális ajtaján a négy oltalmazó király jelenik meg páncélzatban, hosszú, leomló sáldíszítéssel. Az oldalsó ajtókat a kezükben lótuszvirágot tartó bódhiszattvakkal, a képcsarnok belsejében lévő falakat pedig kis, sorban ülő Buddhákkal díszítették.²⁶

Tendzsukoku Súcsó Mandala

A Tendzsukoku Súcsó Mandala (天寿国繡帳) a hetedik század elején készült és a fennmaradt japán hímzés legrégebbi példája. A kor festészeti stílusáról a képek mellett a textíliák és hímzések motívumai is rengeteg információval szolgálnak. A Nara mellett található Csúgúdzsi templomban (中宮寺) felfedeztek egy szövettöredéket,²⁷ amit a buddhista képi művészet részének tekintenek a szöveten megjelenő történet miatt.²⁸ A

²³ Noma: *The Arts of Japan*, 272–273.

²⁴ Ulak: *Japanese Art*

²⁵ Ito: *Japán művészet*, 41, 99.

²⁶ The Saylor Foundation: *The Tamamushi Shrine*

²⁷ Textile Research Centre TRC Leiden

²⁸ Ito: *Japán művészet*, 40–41.

mandala a buddhista univerzum reprezentációja, melynek középpontjában egy istenség áll. A központi alakot különböző világok, spirituális szakaszok veszik körül, melyeket a megvilágosodás eléréséhez végig kell járni. Általában ezeket a képeket meditációs gyakorlatokhoz használták.²⁹A hímzett textilrészletekből álló alkotás szerkezetének elemzéséből kiderült, hogy a töredékek két darabból állnak: a szövet egyik része egy *súcsó* (繡帳), azaz hímzett függöny, a másik része pedig az 1275-ben készült Tendzsukoku Mandala-replika maradványai.³⁰ Mai formáját az Edo-korban (江戸時代, Edo dzsidai, 1615–1868) nyerte el, amikor összeillesztették az eredeti hímzés darabjait a késő Kamakura-kori (鎌倉時代, Kamakura dzsidai, 1185–1333) replikával.³¹

A Sótoku Taisi életéről szóló magyarázat (上宮聖徳法王定説, *Dzsógú Sótoku Hó-ó Teiszecu*) szerint a buddhista textil Sótoku herceg emlékére készült, és – Szuiko császárné (推古天皇, *Szuiko-tennó*, 554-628) engedélyét követően – felesége, Tacsibana no Óiracume (橘大郎女) készítette el udvari hímzőkkel. A *tendzsukoku*, vagyis a mennyei föld³² jeleneteit tiszteletteljes felajánlásnak szánták a herceg békés nyugalmáért. A gazdag hímzésen megjelenített történet a hercegnő hitveséről, Sótoku régenshercegről szól, bemutatva az elhunyt uralkodó buddhista paradicsombeli reinkarnációjának egyes állomásait. Az eredetileg hat négyzetméteres selyemszövetből napjainkra alig egy négyzetméter maradt meg,³³ emiatt nehéz az eredeti kompozícióra következtetni.³⁴ A fennmaradt képek alapján valószínűleg a selymen megjelenő világ egy olyan ideális birodalomnak tekinthető, ami egyenértékű az éggel vagy a mennyel, ahol a nap és a hold egyszerre ragyognak, és ahol fantasztikus állatok, hallhatatlanok és más mennyei lelkek lakoznak.³⁵ Sokan úgy vélik, a hímzésen a herceg a buddhizmus nyugati paradicsomában látható.³⁶ Kora ellenére a lila selymen hímzett minták színei még mindig rendkívül élénkek, a varrástechnika nagyon finom és aprólékos.³⁷ A körvonalakon belül megjelenő bonyolult öltésminták jól reprezentálják a korabeli hímzés jellegzetességeit.³⁸

A szövet tükrözi azt a kelet-ázsiai kulturális hullámot, amely Japán vizuális kultúráját alakította a VII. században. A férfiak és nők ábrázolásmódja meggyőző bizonyítéka a koreai félsziget és a Japán szigetek közötti erős kapcsolatnak. Az egyedül álló figuráknak egyedi kisugárzása, személyes varázsa van.³⁹ A jobb felső részen álló férfi hosszú, vörös, deréktájon zsinórral megkötött kabátban látható, melynek ujjrésze eltakarja összetett kezeit. A felsőrész alatt speciális, rakott öltözéket visel hosszú nadrággal és hegyes cipővel.

²⁹ Wardwell – Watt: *When Silk was Gold*, 95.

³⁰ del Rosario Pradel: *The Tenjukoku Shucho*

³¹ Tokyo National Museum: *The Tenjukoku Shucho Mandara*

³² Az írásjegyek alapján a 'Tendzsukoku' azt jelenti: 天: mennyország, 寿: hosszú élet és 国: föld/ország, ami a *mennyei élet földjeként* fordítható.

³³ Ito: *Japán művészet*, 40–41.

³⁴ Noma: *The Arts of Japan* 54.

³⁵ Granoff – Shinohara: *Images in Asian Religions* 278.

³⁶ Deacon – Calvin: *War Imagery in Women's Textiles*, 129.

³⁷ P. Swann: *A Concise History of Japanese Art*, 56.

³⁸ Tokyo National Museum: *The Tenjukoku Shucho Mandara*

³⁹ Noma: *The Arts of Japan*, 54.

A nők zsinór nélküli hosszú kabátot viselnek a ruha felett, hosszú szoknyával és egy táskához hasonló kiegészítővel. Ez a hosszúkás szövetdarab a *taszuki* (襷), ami az egyik vállról lóg le a mellkason át az ellentétes oldalon körülbelül csípőmagasságig. A nők közül hárman függőleges csíkozású szoknyát hordanak, így a ruha redőző hatást kelt. Két alakon pedig vízszintes vonalazású szoknya látható, a szoknya különböző típusú fodrozódását sugallva. A kompozícióban részt vevő emberek kilétéről megoszlanak a vélemények. Egyes feltevések szerint olyan embercsoporthoz tartoznak, akik felvonuláson vagy rituális tevékenységben vesznek részt, és az uralkodó elit tagjait vagy a hozzájuk tartozókat képviselik. Mások szerint paradicsomi újjászületett lelkek, mivel a hímzett függönyök a buddhista tiszta földet, a paradicsomot ábrázolják.⁴⁰

Az emberalakok mellett feltűnnek különböző templomok, lótuszvirágok, teknősbékák, mindenféle madarak motívumai.⁴¹ A fennmaradó minták között a bal felső sarokban megtalálható a hold szimbolikus ábrázolása: egy nyúl gyógyszeres tégellyel és egy kasszia fával. Sajnos az a részlet, amin a nap szimbóluma lehetett, már nem létezik – az ilyen motívumok a temetkezési ikonográfia fontos részét képezték, és megtalálhatóak más kelet-ázsiai képi ábrázolásokon. A bal felső sarokban a holdszimbólum mellett más motívumok is megtalálhatók, például fekete és piros felhők, középen egy rügyszerű motívum, két teknős, piros, hullámzó indák és zöld növényi formák. Ez a töredék fontos információt nyújt az eredeti kompozíció száz teknősének elhelyezésével kapcsolatban. A teknősök páncélján négy-négy írásjegy található, így összesen négyszáz karaktert hímeztek a selyemre. A megmaradt két teknős közül az egyik sokkal jobb állapotú. Meglepő módon az erőteljesebb színeket megőrző részek tartoznak az eredeti, 622-es szövethez.⁴² Szintén ezen a részleten feltűnik egy piros madár csőrében zöld színű legyezőpálma-motívummal. A karmazsinvörös madár (朱雀, *szuzaku*) Kelet-Ázsiában általában a négy égtájat szimbolizáló állat (四神, *sisin/sidzsín*) egyike. A négy állatalak reprezentálja a földrajzi irányokat és a menny szegmenseit. A vörös madár a déli irányt uralja,⁴³ azonban arra nincs bizonyíték, hogy a négy állat a *tendzsukoku* ikonográfiájához tartozna. A vörös madarat más motívumok veszik körül – fekete-vörös felhő, teknős, stb. –, ami azt sugallja, hogy a madár itt nem *sisin*ként jelenik meg. Az ilyesmi ritkán ugyan, de előfordul, és Koreában is láthatunk rá példát.⁴⁴

A hímzett függöny témája nemcsak a mennyei birodalom ábrázolására korlátozódott, hanem többek között tartalmaz temetkezési rítusokat, vagy bemutatja buddhista szerzetesek egy csoportját, illetve egy különálló szerzetest, aki megkongat egy harangot. A szerzetesek jelenléte megerősíti a buddhizmus fontosságát a VII. században. Úgy tartják, hogy aki a vázlatokat készítette, olyan bevándorlók leszármazottja, akik által elterjedt a

⁴⁰ Granoff – Shinohara: *Images in Asian Religions*, 264–267.

⁴¹ Ito: *Japán művészet*, 40–41.

⁴² Tokyo National Museum

⁴³ Lázár: *Az ókori kínai négy égtájőr-kultusz*, 325–327.

⁴⁴ Granoff – Shinohara: *Images in Asian Religions*, 269–272.

kínai és koreai kultúra az országban.⁴⁵ Összességében a szövegen megtalálható motívumok azt az elképzelést támasztják alá, hogy a hímezett függöny ikonográfiai programja nagyon hasonlít több, az V-VI. században keletkezett koreai és néhány dél-kínai sírban található festményéhez.⁴⁶

Hakuhó-kori művek

A korai Nara-korszak, más néven Hakuhó-korszak egy rövid, alig ötven éven át tartó időszak, amely a Taika Reform (大化の改新, *Taika no Kaisin*) kezdetétől, 645-től tart egészen 710-ig, az akkori főváros Heidzsó-kjóba (平城京) – ma Nara – történő áthelyezéséig.⁴⁷ A 'Hakuhó' elnevezés szó szerint fehér főnixet jelent, és eredetileg a VII. század második felére jellemző szobrászati irányzat leírására szolgált. Vannak olyan tudósok, akik ezt a ötven évet korai Nara-korszaknak hívják, mivel úgy vélik, a korszakra jellemző szobrászati technika ebben az időszakban nem más, mint a késő Nara-korszak (710–794) szobrászati stílusának előzménye.⁴⁸

Míg az Aszuka-kori művészetre első sorban a kínai Hat-dinasztia (六朝, *Liu Csao*, 220–589) és azon belül is az Északi Vei-dinasztia volt erős befolyással, addig az átmeneti korszaknak tekinthető Hakuhó-korban már egyre inkább a Tang-dinasztia stílusának volt döntő szerepe. Ez a változás a szobrászat és a festészet műveit megfigyelve volt a legszembeötlőbb.⁴⁹ A kínai Tang-korszak hatására a Hakuhó-kori buddhista művészet sokkal érettebbé és kifinomultabbá vált, s erőteljes nemesi kultúra bontakozott ki.⁵⁰ A Kínába látogató szerzetesek sok esetben hoztak magukkal festményeket – mind másolatokat, mind eredetiket –, emiatt gyakran nehéz megmondani a korai festmények eredetét, vagy hogy japán vagy kínai művész készítette-e őket. Az utóbbi időben a korabeli műalkotások egyre nagyobb hányadáról derül ki, hogy Japánban készült, nem pedig Kínából hozott. Ahhoz képest, hogy a festészet ebben az időszakban már majdnem ugyanolyan fontos szerepet játszott, mint a szobrászat, nagyon kevés mű maradt fenn. A néhány megmaradt emlék különösen értékes, mivel belőlük következtethetünk az akkor uralkodó kínai és japán művészeti stílusokra. Ezek közül is a leginkább kiemelkedőek a Hórijúdzszi falfestményei.⁵¹

A Hórijúdzszi-templom aranycsarnoka

A korai festmények között fennmaradt legismertebb alkotás egy VII. század végi falfestmény, amely a narai Hórijúdzszi-templom (法隆寺) aranycsarnokában (金堂, *kondó*)

⁴⁵ Tokyo National Museum

⁴⁶ Granoff – Shinohara: *Images in Asian Religions*, 270–278.

⁴⁷ Sadao – Wada: *Discovering the Arts of Japan*, 52.

⁴⁸ Biswas: *Indian Influence on the Art of Japan*, 48.

⁴⁹ Ito: *Japán művészet*, 44.

⁵⁰ Jamadzszi: *Japán történelem és hagyományok*, 67.

⁵¹ Swann: *A Concise History of Japanese Art*, 79–81.

található, ám az eredeti mű szinte teljes egészében megsemmisült egy 1949-es tűzvészben.⁵² A festmények olyannyira megperzselődtek, hogy szinte csak fekete-fehér körvonalak maradtak belőlük. Szerencsére a katasztrófát megelőzően színes fényképeket készítettek róluk, aminek köszönhetően rekonstruálni tudták őket eredeti méretben. Az épület korát illetően hosszú viták folytak, egyes feljegyzések szerint már 606-ban felépült, azonban közel hetven évvel később, 670-ben tűzvész áldozatául esett. A későbbiekben az a nézet lett általánosan elfogadott, hogy a Hórijúdzi legtöbb része – az aranycsarnok, az ötszintes pagoda és a belső kapu – később, a VII. század végén vagy a VIII. század elején épült újjá,⁵³ a festményeknek pedig legkésőbb 741-ig kellett elkészülniük. A becslések alapján azt tartják a legvalószínűbbnek, hogy a képeket 710 körül festették meg⁵⁴ ismeretlen mesterek. Az alkotók kilétéről azért semmit nem tudunk, mivel a festményeket Buddhának ajánlották fel, miáltal az alkotók személye jelentéktelenné vált. Naitó Toradzsiro (内藤 虎次郎, 1866–1934) művészettörténész szerint ezek a festmények a mahájána buddhizmus képeinek legjelentősebb alkotásai, és a távol-keleti művészet fejlődésének csúcát képviselik.⁵⁵

Az aranycsarnokban négy fő panel, egyenként körülbelül 3x2,6 méter nagyságú festmény és 8 függőleges panel, hozzávetőleg 3x1,6m-es kép volt látható. Sokáig problémát okozott a képeken megjelenő alakok meghatározása. A négy széles panelen a buddhista háromság, a *szanzonbucu* (三尊仏) – hármas ábrázolás: középpontjában Buddha, jobb és bal oldalán egy-egy kísérőjével⁵⁶ – jelenik meg, a nyolc keskeny panelen pedig önálló alakok láthatóak.⁵⁷ A korszak legnépszerűbb hitvallása a tiszta föld szekta (浄土仏教, *dzsódo bukkjó*) tana volt. Az Amida-hit alaptétele szerint, ha Amida Njóri (阿弥陀如来) kegyelmében bízunk, a nyugati paradicsom tiszta földjén fogunk újjászületni. Mivel Amida az egyik legnépszerűbb megváltó istenség,⁵⁸ emiatt is feltételezik, hogy az épület nyugati oldalán Amida Buddha és az ő uralma alatt álló Nyugati Paradicsom található, ezért a másik három kép a többi égtájnak megfelelő Buddhákat és azok paradicsomjait ábrázolhatta: Jakusit (薬師), a gyógyító Buddhát, Sakát (釈迦), a történelmi Buddhát, és Mirokut (弥勒), az eljövendő Buddhát.⁵⁹

A legépebben maradt részen Amida paradicsoma látható. A kompozíció közepén a központi istenség, Amida Buddha jelenik meg karmazsinvörös köntösben, két oldalán állandó kísérőivel: Kannonnal (観音) a kegyelem, és Szeisivel (勢至), a bölcsesség bódhiszattvájával. Amida két keze *tenbórin-in* (転法輪印, szanszkrit: *dharmacsakra mudrá*) pózban, vagyis a Tan kerekét mozgásba hozó kéztartásban van, miközben lótusz alakú trónján ül *kekkaфуza* (結跏趺坐, sz.: *ghjánászana, padmászana*) helyzetben, más

⁵² Tanaka: Japanese Ink Painting, 9.

⁵³ Ito: Japán művészet, 32–50.

⁵⁴ Swann: A Concise History of Japanese Art, 81.

⁵⁵ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan, 56–57.

⁵⁶ Kenkichi – Edwards: Japanese Garden Dictionary.

⁵⁷ Swann: A Concise History of Japanese Art, 81.

⁵⁸ Cseh: Japán buddhista művészet, 38.

⁵⁹ Ito: Japán művészet, 49.

néven lótusz- vagy vadzsraülésben.⁶⁰ Amida lótusztrónjának alsó és felső részét festett lótuszvirágok ölelik körbe, melynek virágain üdvözült lelkek ülnek. A kompozíció alsó részén található a drágakövekkel teli tó, mely túlcserül a nyolc erényben gazdag víztől (八功德水, *hacsi kudokuszui*). Összességében a kompozíción huszonnégy bódhiszattva található, ebből négyet Amida felett ábrázoltak, miközben lelkesen Amida felé pillantanak. Trónja alatt két alak jelenik meg, akik fél kézzel megérintik arcukat.⁶¹ Japán buddhista festészetében az ábrázolt alakokat komolyság és nyíltság jellemzi. A központi Buddha-alak mereven előre néző tekintete egyszerre kiegyensúlyozott és lágy, továbbá a kép oly módon lett megfestve, hogy az oda érkező szembenézzen Amidával.⁶² Mindez az évtizedek alatt elhalványult falfestményeken is megfigyelhető volt.⁶³

Az északi falat két nagy panel díszíti, ebből az egyikben Jakusi paradicsoma rajzolódik ki. A struktúra központjában Jakusi Buddha jelenik meg ülőpózban egy trónon, amit egy lótusz támaszt alá, körülötte pedig bódhiszattvák és harcos szentek állnak. A motívumok között több átfedés is van. Buddha feje fölött ezen a panelen is található egy baldachin mozdulatlan, függő bojtokkal, mellette két *apszara* – menyeyi énekes és táncos⁶⁴ – alakja tűnik fel, ahogy az égen úszva virágokat hintenek szét. A bal felső sarokban egy harcos feje borul lángokba, ami lelki erejének égő intenzitását szemlélteti. Ugyanez a lelki erő és átható koncentráció árad tekintetéből.⁶⁵ A másik fal Miroku Boszacu paradicsomát mutatja, míg az utolsó panelen Saka látható Amidához hasonlóan *kekafuza* pózban egy oltárszerű emelvényen, amit bóthiszattvák és *arhátok*⁶⁶ kísérnek.⁶⁷

A méltóságteljes alakok vörös színű körvonalai vázlatosak és erőteljesek, a vonalvezetés egyenletes, azonos vastagságú, szinte drótszerű. A képeken használtak árnyékolást, ami a távol-keleti művészetre egyáltalán nem vagy alig volt jellemző. Az árnyékolás elsősorban kiemelő funkciót látott el, azonban a térbeliség érzékeltetéséhez is használták.⁶⁸ A térhatást különböző technikák segítségével teremtették meg, az árnyékolás mellett leggyakrabban a vonalak egymásba való átmenetével, a színerősséggel és a színek mélységével érték el. A színek már megfakultak ugyan, színhasználata viszont rendkívül gazdag: dominál a zöld, a cinóber és az ultramarin. Feltehetően élénk és ragyogó színvilágú volt, ami tovább erősítette a kép monumentalitását. A falfestmények piros árnyalataihoz elsősorban cinóbert, vörös okkert és miniumot használtak; sárgához sárga okkert és litharge-ot (ólom-oxid), a zöldhöz malachit zöldet, a kékhez azurit kéket, a fehérhez kaolint, vagy más néven kaolinitet, a feketéhez pedig indiai tintát. Miután a belső vályogfalakat finom fehér agyaggal, kaolinnal⁶⁹ bevonták, és

⁶⁰ Cseh: Japán buddhista művészet, 32.

⁶¹ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan 57.

⁶² Ito: Japán művészet, 50.

⁶³ Swann: A Concise History of Japanese Art, 82–83.

⁶⁴ Britannica, The Editors of Encyclopaedia: *apsara*

⁶⁵ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan 57.

⁶⁶ szanszkritul az „érdemre méltók”, vagyis „megvilágosodottak”, akik „megszabadultak az újjászületés láncolatától: psat.hu/sites/default/files/legacy/konferencia/Mecsi.PDF (2022.08.16)

⁶⁷ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan, 57.

⁶⁸ Swann: A Concise History of Japanese Art, 82–83.

⁶⁹ Ito: Japán művészet, 49–50.

felvázolták a tervet erre az alapra, a művész először fekete és piros festéket használt, majd ezután adta hozzá a színeket. Mikor a VIII. század elején elkészültek a Hórjúdzszi falfestményei, a japán művészek már elsajátították az új technikát, viszont a falfestményeket temperával festették száraz felületre, ezért módszerüket nem lehet egyértelműen freskónak nevezni.⁷⁰

Az aranycsarnok négy legnagyobb falfestményével ellentétben – melyek a négy Buddhát elevenítik meg saját paradicsomaikkal – az egyik kisebb panelen két *apszara* látható repülés közben. Az alakokat vörös színű körvonallal festették meg, a színezést ásványi alapú festékekkel készítették el száraz, finom textúrájú falfelületen. Az *apszarák* megjelenésében a Tang-dinasztia kiforrott stílusjegyei és érzéki jellemrajzai fedezhetők fel.⁷¹ A tudósok között általános egyetértés van abban, hogy a Hórjúdzszi-festmények stílusa közép-ázsiai hagyományokkal bír, erős közép-indiai befolyással.⁷² A Tang-dinasztiával való kapcsolat nemcsak a kínai kultúra, hanem az egyetemes műveltség beáramlását is jelentette, mivel a Tang-kori Kínában ismertek voltak az iszlám, az indiai és így az európai kultúra elemei.⁷³ A Tang-kori festmények az indiai és közép-ázsiai mintákat vették alapul, s ez a hatás a Hórjúdzszi Aranycsarnokának falfestményein is meglátszik. Kínában egyetlen hasonló falfestmény sem maradt fenn ebből az időszakból,⁷⁴ így közvetlen a Hórjúdzszi falán található alkotások az egyedül fennmaradt Tang-stílusú falfestmények.⁷⁵

Összegzés

A koreai és a kínai kultúrának az ókori japán festészettel való kapcsolatát megvizsgálva látható, hogy a különböző korszakok folyamán folyamatos és erőteljes hatással voltak a szigetország művészetére. Eleinte – amíg nem volt közvetlen kapcsolat Kínával – főleg Korea hatásának volt köszönhető a fejlődés, azonban ahogy a Tang-udvar 630-tól kezdve személyes kapcsolatot ápolt Japánnal, Kína vált meghatározóvá. Míg a Tendzsukoku Súcso Mandalán látható alakok a Koreai-félsziget öltözködési stílusát reprezentálják, addig a később keletkezett művek – például a Hórjúdzszi falfestményei – már az erőteljes Tang-hatást tükrözik.

A szomszédos országokkal való élénk kapcsolatoknak és a japán udvar támogatásának köszönhetően a buddhizmus egyre nagyobb teret nyert, ami nemcsak a vallási életben, hanem a művészetekben is megfigyelhető. Az új vallás egyre erőteljesebb hatása az idő előrehaladtával egyre több vallási tartalmú alkotás létrejöttét eredményezte. A buddhista tanok tehát jelentős mértékben hatottak az idők során az ókori festészet fejlődésére, ami egyrészt azzal magyarázható, hogy mind a vallás, mind a művészeti élet elsődlegesen az

⁷⁰ Biswas: Indian Influence on the Art of Japan, 57–58.

⁷¹ Sadao – Wada: Discovering the Arts of Japan, 65.

⁷² Biswas: Indian Influence on the Art of Japan, 57–58.

⁷³ Jamadzszi: Japán Történelem és hagyományok, 74.

⁷⁴ Swann: A Concise History of Japanese Art, 82.

⁷⁵ Ito: Japán művészet, 50.

arisztokrácia és a császári udvar kiváltsága volt, így a tanok iránti érdeklődés a művészeti alkotásokon is azonnal megmutatkozott. Másrészt a buddhizmussal nem csupán egy fejlett filozófiai és erkölcsi rendszer terjedt el, hanem annak gazdag művészeti és zenei világa is.

Felhasznált szakirodalom

- Biswas, Sampa: Indian Influence on the Art of Japan. New Delhi: Northern Book Centre, 2010.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. [„apsara”](#). Encyclopedia Britannica, 2010.12.14.
- Collcutt, Martin – Jansen, Marius – Kumakura, Isao: A japán világ atlasza. Ford. Kertész Balázs, Szentgyörgyi József, Tóti András. Budapest: Helikon, 1997.
- Cseh Éva: Japán buddhista művészet. Budapest: Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 1996.
- Deacon, A. Deborah – Calvin, E. Paula: War Imagery in Women’s Textiles: An International Study of Weaving, Knitting, Sewing, Quilting, Rug Making and Other Fabric Arts. Jefferson: McFarland, 2014.
- del Rosario Pradel, Maria: [„The Tenjukoku Shucho and the Asuka Period Funerary Practices”](#)
- Granoff, Phyllis – Shinohara, Koichi: Images in Asian Religions: Texts and Contexts (Asian Religions and Society). Vancouver, B.C.: University of British Columbia Press, 2004.
- Ito Nobuo et al.: Japán művészet. Szerk. Ferenczy László, ford. Halmy Ferenc. Budapest: Corvina, 1980.
- Jaanus: [Japanese Architecture and Art Net Users System: Tamamushi no zushi](#).
- Jamadzsi Maszanori: Japán történelem és hagyományok. Ford. Kara György. Budapest: Gondolat, 1989.
- Kenkichi, Ono – Edwards, Walter: [Japanese Garden Dictionary: A Glossary for Japanese Gardens and Their History. 2010.](#) „sanzonbutsu三尊仏”.
- Lázár Marianna: „Az ókori kínai négy égtájör-kultusz tárgyi és szellemi kulturális örökségének vizsgálata Japánban.” = Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.): Kortárs Japanológia I. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015, 325–333.
- Mecsi Beatrix: [Halhatatlanok-e a buddhista arhátok?](#) = Pásztori Bernadett – Sztármári Alexandra (szerk.): Pro Scientia Aranyérmesek VI. Konferenciája. Miskolc, 2003. november 28–30. Budapest: Pro Scientia Aranyérmesek Társasága, 212–217.
- Noma, Seiroku: The Arts of Japan – Ancient and Medieval. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1966.
- Sadao, S. Tsuneko – Wada Stephanie: Discovering the Arts of Japan: A Historical Overview. Tokyo: Kodansha International, 2003.
- Swann, C. Peter: A Concise History of Japanese Art. Tokyo: Kodansha International, 1979.
- Tanaka, Ichimatsu: Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu (The Heibonsha Survey of Japanese Art). New York & Tokyo: Weatherhill/Heibonsha, 1980.
- Textile Research Centre TRC Leiden: [Tenjukoku Shucho](#).
- Tokyo National Museum: [The Tenjukoku Shucho Mandara and the Statue of Prince Shotoku Exhibition](#).
- The Saylor Foundation: [The Tamamushi Shrine](#).
- Ulak, T. James: [Japanese art](#) = Encyclopedia Britannica, 24 Mar. 2020.
- Walley, Akiko: „Flowers of Compassion: The Tamamushi Shrine and the Nature of Devotion in Seventh-Century Japan” = Artibus Asiae 2012, 72 (2), 265–322.
- Wardwell, E. Anne – Watt, C. Y. James: When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.