

Művészet, vallás, kultúra

Sinológiai tanulmányok Miklós Pál emlékére

Szerkesztette: Csibra Zsuzsanna

Művészet, vallás, kultúra

Sinológiai tanulmányok Miklós Pál emlékére

Szerkesztette: Csibra Zsuzsanna

ELTE Konfuciusz Intézet

罗兰大学孔子学院

匈牙利布达佩斯

Budapest, 2019

Konfuciusz Könyvtár 3.

ISSN 2061-5272

ISBN 978-963-489-170-3

Konfuciusz Könyvtár 3.

Sorozatszerkesztő: Hamar Imre

Borító: Wu Zuoren [Vu Co-zsen] (1908-1997): Verekedő jakok.

Tus, papír; Miklós Pálnak szóló dedikációval.

© Hamar Imre, 2019

Kiadja az ELTE Konfuciusz Intézet

Felelős kiadó: Dr. Hamar Imre

Tördelő: Bukovics Zoltán

Cím: ELTE Konfuciusz Intézet, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/F

Tel.: (36)-(1) 411-6597

Fax: (36)-(1) 411-6598

www.konfuciuszintezet.hu

media@konfuciuszintezet.hu

TARTALOM

ELŐSZÓ.....	7
SÁRI LÁSZLÓ „LOBOG A HAJUNK, PALI!”	9
FAJCSÁK GYÖRGYI ECSETEK ERDEJE.....	17
HAMAR IMRE A DUNHUANGI, HATAGYARÚ ELEFÁNTON ÜLŐ SAMANTHABHADRA ÁBRÁZOLÁSÁN FELLEMLHETŐ INDIAI ÉS KÖZÉP-ÁZSIAI HATÁSOK.....	31
PAP MELINDA ÉNÜNK ÉS A VILÁG – A TANG-KORI TIANAI FILOZÓFIA TÜKRÉBEN	43
KÓSA GÁBOR YIJING (635–713) ÉS A SZUMÁTRAI BUDDHIZMUS.....	63
MECSI BEATRIX BODHIDHARMA ÉS AZ ARHATOK. MINTAKÉPEK ÉS MODELLEK A KELET-ÁZSIAI BUDDHISTA MŰVÉSZETBEN – EMLÉKEZÉS MIKLÓS PÁL TANÁR ÚRRA	81
KALMÁR ÉVA GYÉMÁNTPATÁK KISASSZONY, AVAGY HAGYOMÁNYOS KÍNAI SZÍNMŰ EURÓPAI SZÍNPADON	101
JUHÁSZ OTTÓ¹ KLASSZIKUS KÍNAI VERSEK MAGYARUL (MIKLÓS PÁL EMLÉKÉRE)	117
CSIBRA ZSUZSANNA „TUS ÉS ECSET”. ESZTÉTIKUM ÉS MISZTIKUM A SONG-KORI YOUJI IRODALOMBAN	133
HORVÁTH JANISZ ZHAO MENGFU TÁVOLSÁGOKAT ÁTÍVELŐ MŰVÉSZETE	147
SALÁT GERGELY PAIMAIHUI A MÚZEUM KÖRÚTON – A KÍNAI MŰKERESKEDELEM FELEMELKEDÉSE	157
KISS MÓNKA FUGEN ENMEI KÍNAI EREDETE KÉT INDIAI MESTER, KÉT HAGYOMÁNY?	173
JÓNÁS DÁVID A JÓGÁCSÁRA BUDDHIZMUS KIALAKULÁSA ÉS A „CSAK-TUDAT” TANTÉTEL.....	189
BIBLIOGRÁFIA MIKLÓS PÁL MŰVEIBŐL	205
RESUMÉ.....	215

¹ A kötet egyik szerzője, Juhász Ottó, sinológus, nyugalmazott pekingi nagykövet 2018. szeptember 2-án elhunyt.



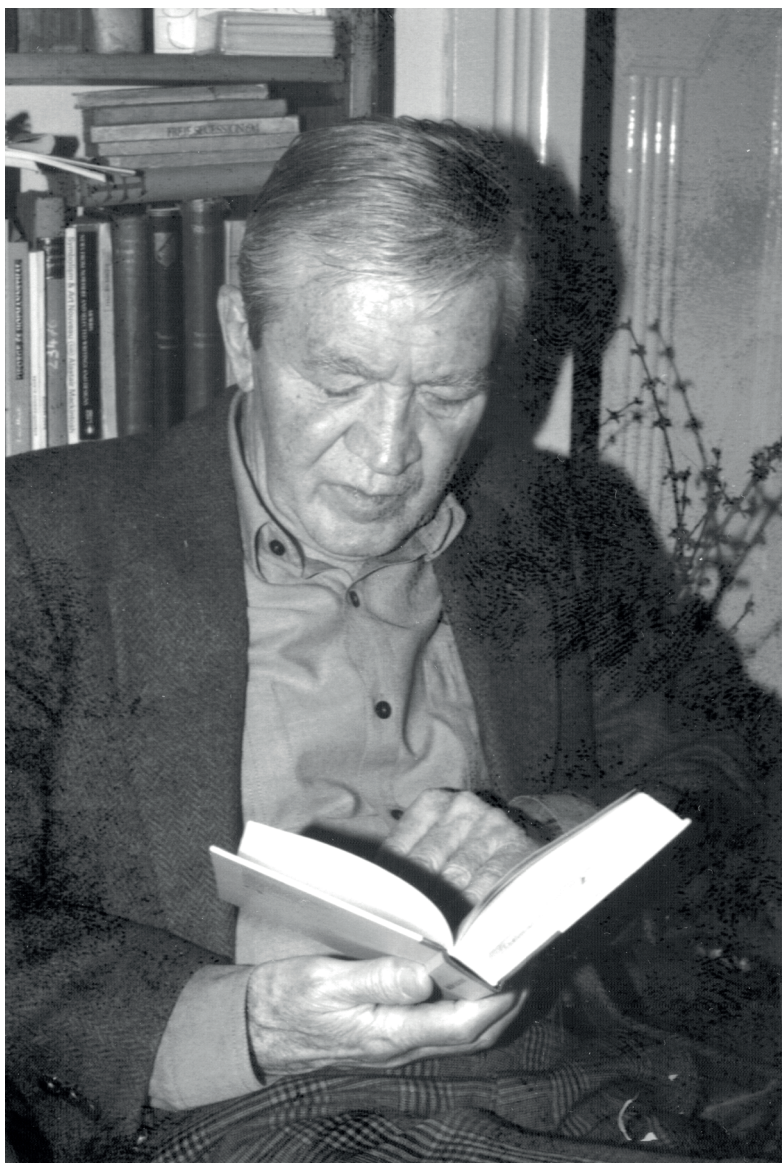
Wu Zuoren [Vu Co-zsen] (1908-1997): Verekedő jakok.
Tus, papír; Miklós Pálnak szóló dedikációval.

ELŐSZÓ

Miklós Pál (1927-2002) 1946 és 1950 között Eötvös-kollégistaként a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatója volt, ahol magyar-francia szakos bölcsészdiplomát szerzett. 1951-1954 között ösztöndíjasként Kínában a Peking Egyetemen kínai nyelvet és irodalmat, majd a pekingi Központi Képzőművészeti Főiskolán kínai művészettörténetet tanult. 1954-től négy évig a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum muzeológusaként dolgozott. 1959-ben a művészettörténet kandidátusa lett. 1958-1974 között az MTA Irodalomtudományi Intézet munkatársaként tevékenykedett. 1975-től 10 évig az Iparművészeti Múzeum főigazgatója, majd 1985-1987 között a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum igazgatója volt. 1987-ben vonult nyugdíjba. 1985-től az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán adott elő kínai művelődéstörténetet.

Miklós Pál életműve a kínai irodalom- és művészettörténeten át a vallásos művészen keresztül a vizuális antropológia kérdésköréig széles spektrumot ölel fel.

A kötetben közreadott tanulmányok a 2017. november 25-én a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kínai Tanszékének és a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum szervezésében megtartott „Tus és ecset” Miklós Pál emlékkonferencia előadásainak nyomán születtek. A kötet a kínai irodalom és magyar fordításainak története mellett a kínai művészet- és művelődéstörténet, vizuális antropológia, a hagyományos és modern kínai kultúra témaköreiből nyújt válogatást. A tanulmányok szerzői Miklós Pál tudományos és művészeti tevékenységét felidézve, az általa megkezdett kutatásokhoz kapcsolódva tisztelegnek kollégájuk, barátjuk, mesterük életműve előtt.



*Miklós Pál portréja
Hidvégi Máté felvétele az 1990-es évek első feléből.*

SÁRI LÁSZLÓ

„LOBOG A HAJUNK, PALI!”

MIKLÓS PÁL, A TUDOMÁNY ÉS A MŰVÉSZETEK
Egy nagy tudós emberi alakjáról

*„– Te hiszel a huzatban?! Tudd meg, hogy huzat
nem létezik! Képzeltetés, badarság.
– De hát lobog a hajunk, Pali!
– A tied tényleg lobog.”*

Zen anekdota

A valóságnak nevezett világ feltárására – a legrégebbi idők óta – egyfelől a tudomány, másfelől a művészet eszközei állnak az ember rendelkezésére. Mindkettőhöz más látás- és gondolkodásmód tartozik, a megismerés teljesen különböző módjai. Mindegyikkel a valóság *egyik* oldala, *egyik* fele ismerhető meg. Vagyis külön-külön egyik sem alkalmas a világ *egészének* a vizsgálatára. Hiába tudjuk ezt már elég régen és elég jól, kevesen használjuk mindkét látás- és gondolkodásmód eszközeit. Miklós Pál azon kevesek egyike volt, aki ilyen „kettős szemlélet” valamint „kettős tudás” birtokában tekintett a világra, és talán ezért ismert fel számos jelenségben valami olyan lényeges tulajdonságot, amelyre korábban kevésbé figyeltünk. Ám éppen ilyen eredetiek és minden tekintetben egyéniek voltak a felismeréseiből származó következtetései is. Ezeknek a meglátásoknak okos, alapos és nyelvileg is briliáns kifejtéseiből jött létre páratlan életműve, mely – több nyelven – érdeklődő olvasók sokaságának a szemét nyitotta rá mindenekelőtt a régi és a mai kínai világra.

A külső szemlélő számára olykor kissé rejtelmesnek mutatkozó „keleti valóság” azonban még a legkiválóbb képességű orientalistának sem könnyen adja meg magát. Konokul ellenáll, főként, ha úgy gondolja, hogy illetlenül, gorombán faggatják. Hogy mit is tehet ilyen helyzetekben az elkötelezetten valóságfeltáró nyugati kutató, azt Miklós Pálnak jó, öreg (a kínai középkorban igen népszerű) csan buddhista cimborái súgták meg bizalmasan. Az ő tapasztalataikat és tudásukat olvashatjuk ki a sinológus több kötetének fejezeteiből, az ide vonatkozó tudást legfőképpen a *Kapujanincs átjáró* (Helikon, 1987) című könyvéből.

A különös tónusú (Pali által magyarra kiválóan fordított) kínai buddhista példázatokból és az őket kísérő tanulmányokból megtudjuk, hogy amikor nem segítenek sem a tudományok, sem a művészetek, amikor minden kérdésünktől mereven elzárkóznak és némaságba burkolóznak a világ jelenségei, akkor a kutató leginkább „kiszimatolással” és „kihízelgéssel” próbálkozhat. Vagyis finoman, szép szóval kísérelheti meg a valóság

titkainak feltárását. Ehhez azonban fortélyos eszközök valóságos arzenálját kell bevetnie, és akkor *esetleg* megtudhat valamit a világ (korábban rejtett) jelenségeiről. Legalábbis ezt állítják ezek az átkozott bölcsek bolondok, a *csan* profán bűvészmesterei, akik mintha minden érdeklődőt meg akarnának tréfálni. Ám Miklós Pál maga is nagy bűvészmester, nagy garabonciás volt, átlátott a szítán. Esze ágában sem volt vitába szállni a mesterekkel (közöttük *Lin-csi* apáttal, *Nan-csüannal* vagy *Han-sannal*), hanem inkább összekacsintott velük, beszállt ő is a különös világmegfejtő játékba. Mert alapjában véve egy húron pendültek ám ők mindannyian, egyik sem volt külön a másiktól. Pali dörzsölte a tenyerét: kínai cimboráival közösen kifundált *csan* gesztusait (és valóságfeltáró módszereit) fricskának szánta a szögletes nyugati fejeknek. A szocializmus éveiben hosszan tartó, nagy némaság volt erre a válasz, sokáig senki sem értette, hogyan lehet félretenni európai logikánkat, hogyan lehet e nélkül bármit is felfogni a világból.

Miklós Pál Kapujanincs átjáró című könyve, *A Zen és a művészet* (Magvető, 1978), a *Tus és ecset* (Liget, 1996) valamint *A sárkány szeme – Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába* (Corvina, 1973) voltak azok a kötetek, amelyek a rendszerváltozás körüli években magyar nyelven elsőként szolgáltak a kínai kultúráról a szélesebb olvasóközönség számára is bőséges és megbízható ismeretekkel, és amelyek ugyanakkor máig a legszínvonalasabb szakirodalomnak számítanak.

Ezekből a kötetekből vált nyilvánvalóvá, hogy a *csan/zen* kultúra, ezen belül pedig leginkább az irodalom itthon is könnyen népszerűvé válhat. Ezek nyomán indult meg a korábban rossz szemmel nézett *csan* buddhista bölcselet és költészet magyar nyelvű publikálása. A hazai közönség végre sorra megismerkedhetett az irányzat költőivel, de a szellem frissítése és az értelem tágitása céljából a különféle kiadványokban feltűntek a *csan/zen* piktorainak, kertművészeinek, színjátszóinak, énekeseinek a produkciói is. Miklós Pál legtöbb követőjének ekkor kezdődött rendhagyó alámerülése az emberi értelem addig titkosnak vélt világába „a valóság másik oldalán”. Mert miképpen a tudós szerző, a követők is ennek a *túlso* világnak az útjait óhajtották megismerni, ezen a tájon igyekeztek leginkább eligazodni, felfedezéseket tenni. Ezért váltak nagyon gyorsan népszerűvé, sőt lettek *kultikussá* a sinológus – minderről a széles közönség számára is elmélyülten, de jól érthetően megszólaló – kötetek. Tiszta szívű, józan elméjű követők és félnótás, amatőr kalandorok indultak el Pali lépteinek nyomában. Bódító, édes líra, szarkasztikus, fanyar humor és szédítő ontológiai mélységek és magasságok jellemzik a *csan/zen* kultúrát, amely Miklós Pál közreműködésével nyílt meg előttük. Az ázsiai kultúrákra akkoriban erősen szomjazó érdeklődők izgatott örömmel fogadták munkáit, közöttük is legfőképpen a „legtisztább forrásból” merített kínai buddhista szövegek fordításait, és az ezeket magyarázó tanulmányokat.

Nála jobb vezetőt ezen az úton, ebben a világban el sem lehet képzelni. Utaltunk már rá: veszélyes, csúszós volt ez az út, nehéz volt itt a járás. Ma sem könnyű, különösen a tisztán nyugati módon gondolkodók számára. Onnan, a *csan* buddhizmus felől nézve, mi is mindenkor nyugatnak számítottunk, ám akkoriban ez a hátrány minálunk még marxizmussal is súlyosbítva volt. Úgy látszik, hogy az emberi elme ezen a féltekén nem szereti a kétféle működési módot, nem képes kétféle világlátást követni. Az európai

ember legnehezebben szocialista körülmények között viselte ezt a terhet. Csakhogy a nyugati elme a szocializmus előtt és után is mindenütt rögeszmésen kettéválasztotta és ma is kettéválasztja a művészi és a tudományos gondolkodást, vagy az egyiket vagy a másikat használja a világ megismerésére. De még az írásbeliséghez egyformán szorosan kötődő gondolkodási módokat is élesen szembeállítja egymással: például a filológiai és a szépírói szemléletet. Megint csak a „vagy így vagy úgy közelítsünk” kérdésének a csapdájához értünk. A rendszerváltozás után is bebizonyosodott, hogy a tudományos szemlélet körömszakadtáig ragaszkodik a konkrét, a tárgyyszerű viszonyulásokhoz, és retteg a művészi, a poétikus látás „homályától”, a sejtetéstől, a „bűvölő” közelítéstől, körüljárástól. Érthető is, hiszen sohasem próbálta, vagy ha olykor mégis, akkor csúnyán eltévedt a sejtések misztériumában. Akik pedig túlzottan művészien szemlélték a tudományhoz szorosabban tartozó területeket, elveszítették a talajt a lábuk alól.

Óriási közhely, hogy a régi Ázsiában a tudományos és a művészi gondolkodás nem különbözött, nem vált el egymástól. Oly mértékben azonos volt a kettő, hogy nem is lehetett volna szétválasztani őket, sem alkotói, sem befogadói oldalon. Valamint ugyancsak nem vált el a kultúrától a vallási látásmód és a vallásgyakorlat sem. Ezt az állapotot a nyugati kutatás is mindenkor előnyösnek tekintette, elismerte, hogy ebben az egységes szellemi közegben sokkalta könnyebben igazodnak el, könnyebben tájékozódnak a benne élők. Nyilvánvalóvá vált, hogy ugyanazt a valóságot kutatja a vallás és a művészet is, amit a tudomány. A művészi alkotás jelek együttese, olyan jeleké, amelyek a *valóság helyett* vannak, de mint ilyenek, vele adekvátak, korrespondensek. Ezek a jelek sajátosan értelmezik a valóságot, ám amennyiben együttesük (a műalkotás) következetesnek és értelmesnek ítéltető, az általa vizsgált valóság ugyancsak értelmesen és jól olvasható. (Ugyanez mondható el a vallási szemléletről, módszerekről és valóságértelmezésről is.)

Miklós Pali és régi kínai mesterei, úgy is mondhatnánk, a valóság változásait *hivatalból* is szem előtt tartották. Akik figyeltek erre, és komolyan vették a korrespondenciát, azonnal megállapíthatták, hogy a folyamatosan változó állapotok és viszonyok következtében a valóságról alkotott minden ítéletünk pillanatnyi, és csupán kontextuális érvényű, azaz nem tekinthető minden helyzetben és mindenkor végeredménynek. (Mire *bármely* valóság-diagnózisunkkal elkészülünk, a valóság megváltozik, és már egészen más arcát, más jellemzőit láttatja velünk.) Amikor tehát pusztán a tudományosság módszereivel és eszközeivel vizsgálódunk, igencsak helytelenül járunk el, ha tartós állandóságot (mozdulatlanságot) feltételezünk bármely vizsgált tárgy esetében. Tudományos megállapításainkkal (ítéleteinkkel) egyidejűleg ez okból is szükségesnek látszik másféle látásmód és értékelési eljárás alkalmazása is. A társadalomtudósok ajánlatos megismernie a művészi munka szempontjait és annak – a folyamatos mozgásban lévő valóságot is megragadni képes – módszereit, és ezek figyelembevételével kell vizsgálódnia és megállapításait megfogalmaznia. Ugyanakkor az alkotó művésznek is előnyös lenne ismernie a tudományos gondolkodás szempontjait és szabályait. Csakis mindezek együttes használatával alkothat a világról helyes ítéleteket az ember, csakis mindezek együttes alkalmazásával lehet megfelelő jelmagyarázó, megbízható valóságértelmező.

Pali képes volt a tudományos és a művészi látásmód, valamint az ezeknek megfelelő módszerek és eszközök *együttes* használatára. Még pontosabban: ez a kettős szemlélet vezette őt a tudományban, a művészetek területén és a hétköznapi életben is eredeti, egyéni meglátásokhoz, felismerésekhez. E kétféle világfürkészt egyeztetve minden területen kiemelkedő eredményeket ért el. Miközben tudósként konkrétan vizsgálódott, ismerősként járt-kelt a végtelenség távoli, transzcendens tájain is, ahol a művész otthonosabb. Tudós is volt és művész is: ezért alkotott olyan műveket, amelyek biztonsággal vezették el a legkülönbélebb érdeklődőket, tanítványokat és olvasókat céljaikhoz. Lehetőségessé vált számukra egy másik világ, az *orient* zavaróbb kétségek nélküli megismerése, biztonságos bejárása. Micsoda szerencsájuk, hogy közülük a csan/zen felé fordulóknak mindjárt Miklós Palival találkoztak, és nem tévedtek el ezen az úton!

Miklós Pál munkái akkoriban itthoni szakmai körökben is teljesen újak számítottak. Az orientalistáknak addig idehaza sem lehetőségük, sem bátorságuk nem volt ilyesmivel állni a nyilvánosság elé. Talán éppen emiatt igazán őszinte, komoly érdeklődés nem is támadt bennük a profán szemléletű kínai buddhizmus irodalma iránt. Kár lett volna áldozatos, nagy munkával elmerülni benne, azután a munka eredményeit az íróasztalfiókba rejtetni. Akit ennek ellenére vonzott ez a terület, az az ide vonatkozó szakirodalmat úgyis elolvashatta nyugati nyelveken. Tegyük hozzá azonban, hogy bár idegen nyelvű szakirodalom ezekben az évtizedekben már valóban bőséggel létezett, jól sikerült, irodalmi értékű fordításokkal nemigen találkozhattunk. Ezért is számítanak mind a mai napig valódi irodalmi és tudományos teljesítménynek, értéknek a Kapujanincs átjáró példázatainak fordításai és a kötet tanulmányai.

A megbízható, jó kalauz szerepéhez minden területen és minden helyzetben feltétlenül szükség van a megfelelő emberi habitusra, egyéniségre is. Amint láttuk, Pali jól ismerte az áhítat szintjét, a vallásihoz nem hasonlítható, józan formáját, amellyel a művészeteket, köztük a többségünk számára is közelebbit és némileg ismertebbet, az irodalmat, a költészetet szemlélte. Ez az őszinte közelítés tette őt kiváló műértővé és műfordítóvá, ez hitelesítette a művészi alkotásokról tett észrevételeit és megállapításait.

Palit a tudományos és a művészi munka mások által teremtett értékei is határtalanul boldoggá tudták tenni. Legfőképpen persze akkor, amikor az olvasott szerzők nem csak addig sosem sejtett gondolatokra leltek, vagy sosem gondolt következtetésekre jutottak, hanem amikor mindezt remekbe szabottan sikerült előadniuk, megfogalmazniuk is. Csakhogy a köznapiság katarzisaikhoz is csupán műértő juthat, vallják Miklós Pali emlegetett csan mesterei, és vallotta ő maga is. Még a köznapi élet történéseit is kizárólag felkészült műértőként élvezhetjük. Pali ennek az érzékeny értékelismerésnek a birtokában odáig jutott, hogy egészen könnyedén el tudta fogadni a művészetnek (mint „elemelt látásmódnak”) azokat a valósághamisításait is, amelyek – a művész hite szerint – a valóság megismerésének érdekében történtek. A művészet nem egyszer produkál efféle minden mértéket felülmúlóan profán mutatványokat, olykor még az is előfordul, hogy a valóság feltárásának céljából *tagadni* „kényszerül” a valóságot. Ez már az *abszurd* legtetszebb világa, az abszurdítás legmagasabb foka. De még ez is milyen szoros érintkezésben áll a tudománnyal, azzal a tudománnyal például, mely

az emlegetett csan mesterek látásmódját és munkáit igyekszik minél pontosabban érteni. A régi Keleten ezért nem jutott soha senkinek az eszébe, hogy szétválassza a tudományt és a művészeteket.

„*Ne szólíts meg, ha nincs mondanivalód!*” – figyelmeztet mérgesen minket is a tibeti közmondás. Miklós Pali családi és baráti körében bárki szájából, bármikor elhangozhatott volna ugyanez a figyelmeztetés. De nem hangzott el, mert ebben a körben mindenki ismerte a szabályt. Ebben a körben legfeljebb valamely szerző egyik-másik gyengébben sikerült munkája kapott olykor „mondanivalótlan” minősítést. Könnyű dolga van az orientalistának: az efféle bántó, sőt, néha egyenesen durva szigorúsáért bármikor a szemérmetlenül szokimondó kínai buddhista mestereket teheti felelőssé. A gátlástalanság csan/zen mesterei fogalmazták meg ugyanis legbátrabban, hogy nem töltheti az ember az életét udvarias előzékenykedéssel, tartalmatlan locsogásra figyeléssel, könyv alakú gondolatlanságok olvasásával, kép formájú megfigyelhetlenségek bámulásával és így tovább. De ne töltsük egyetlen drága percünket tudományos „kéjgáz” bódulatában sem, ahogy *Ligeti Lajos* figyelmeztette erre egykor tanítványai több nemzedékét. Mindenekelőtt a kíméletlenül őszinte régi kínai mestereknek köszönhetően az orientalisták akkori köreiből a *semmitmondás* számított a legfőbb bűnnek, maga volt az értelem meggyalázása, megkínzása, a szellem tagadása.

„*A műalkotás világnézeti kifejezés*” – definiálta a művészi munka eredményét *Hauser Arnold*, és ezzel a művészi munka kötelező feltételéül szabta a világnézeti mondanivalót, a filozófiai tartalmat. Pontosan ugyanez a helyzet a nem művészi munkavégzéssel is: amennyiben nem közvetít jól használható és értékelhető tartalmat, a leghétköznapiabb tevékenység sem becsülhető semmire. Viszont egy jól sikerült székláb vagy tisztességesen lesöpört járda is közvetíthet tisztán érthető világszemléletet, azaz világhoz való viszonyulást, hozzáállást. Pali igencsak szerette idézni *Hausernek* ezt a megállapítását (*Kép és kommunikáció*, MUOSZ, 1982) mint minőségi előírást. Ha valaki nem tud erről, vagy nem veszi elég komolyan az elvárást, csak kéjgáz, bármit mond, bármit csinál. Nem érdemes figyelni a munkájára, és nem is szabad. Semmit sem ér a mutatvány.

Elfogultságnak tűnhet az orientalisták egy újabb szerencsés helyzeti előnyét említeni itt, de kétségtelen, hogy érdeklődésünk egyik tárgya, a régi ázsiai költészet gyakorta élénk tűnő formája, az ún. *felmutató költészet* külön is figyelmeztet minket a fenti szabályra. Miklós Pál, ennek a költészetnek kiváló ismerőjeként is közvetítette barátainak és tanítványainak az ázsiai figyelmeztetést. Ha tehetséges és elegáns közlő vagy – ebben az esetben éppenséggel költő –, elég egy kép, és elég egy belőle származó (belőle fakadó) gondolat vagy érzés, és e kettővel máris mindent elmondnál. És nem is éppen bőbeszédűen. Bőven elég, ha a költemény csak néhány sorosra kerekedik. A többi már nem a te dolgod, képzelje vagy gondolja tovább a verset – a benne foglalt érzést vagy gondolatot – az olvasó. Vallja a „felmutató költő”, és máris odébbáll. Ő legyen a minta, kövesd az ő példáját. Sugallják az orientalistának a régi ázsiai poézis e tiszteletre és irigylésre méltó, *mértéktartó* alkotói. (A nyugati poéta talán csak az epigramma műfajában ennyire fegyelmezett.) Sose téveszd szem elől, szól tovább a figyelmeztetés: a szellemi minőség és az illem minden megszólalót kötelez. „*A fecsegésed tiszteletlenség*”

– folytatja a tibeti bölcsmondás. „*Musis et virtutibus*” – így pedig a latin jelszó foglalja össze a megszólalók erkölcsi kötelességét. Könnyen számba vehetjük azokat, akik ebből egész életükben jótányit sem engedtek.

A régi kínai írásbeliség és képzőművészetek rangos művelői – mint már itt is láttuk – nem egyszer az emberi világ egészen más részleteire voltak kíváncsiak, mint európai társaik. Nem kis mértékben ez okozza az orientalista és közönsége számára azokat a szokatlan élményeket, azokat a kellemes borzongásokat, amelyekhez – más területen – bizony ritkábban jutunk hozzá. Miklós Pál azt vallotta, hogy ezeknek a *felkavaró művészi élményeknek a pillanataiban jutunk el nembeliségünk csúcsára*. Alighanem ebben sem tévedett. Ezeket az élményeit mindig, minden körülmények között megejtő őszinteséggel vállalta, és az emberi szellem e műveit becsülte legtöbbször. Sohasem igyekezett például *Babits Mihály* vagy *József Attila* egy-egy strófáját – újra és újra olvasva sem – a már minden szítán átlátó, dörzsölt tudós közömbösségével fogadni. Ilyenkor nyíltan (de nem érzelmesen) *hódolt a költészetnek*, megadta magát a mű erejének. A *genus humanum* igazi, felemelő élménye az intellektus lélegzet-elállító szárnyalása. Ezt a magasságot jelentették számára a zsoltárok legjobb sorai, valamint a gondolati líra egyszerre felemelő és lesújtó nagy alkotásai. (Ezekből olvastunk fel neki családja körében halálos ágyán is.) De hasonló izgalommal és örömmel fogadta kedvenc szerzői tudományos eredményeiről készült beszámolóit is, például a svájci-francia sinológus, *Paul Demiéville* munkáit, vagy az élénk szellemű és széles érdeklődésű *Roland Barthes* költészeti, szemiotikai vagy filozófiai tárgyú írásait.

Az egyetemes írásbeliség és a képzőművészetek kimagasló teljesítményei között a sinológusnak világosan követhető irányt és tartást adott a görög filozófiához fűződő bensőséges kapcsolata. Minden csak töredék, amit az emberi szellem létrehoz, állították a *preszokratikus* filozófusok, és pontosan ezt gondolta Miklós Pál is. Persze, ezt is a maga módján: mindenekelőtt sinológusként. Mint a kínai bölcséleti irodalom kiváló ismerője, természetesen azonnal felfedezte a párhuzamot a preszokratikus gondolkodás és a kínai filozófia között, rokonságot talált köztük abban a tekintetben is, hogy egyik sem állt össze rendszerré, vagyis mindkettő felismerései, megállapításai valóban töredékek maradtak csupán. Másfelől az a személyes rokonszenv fűzte szorosabbá a kapcsolatát a görög filozófiával, amit akkor érezhet a sinológus, amikor észreveszi, hogy az őt leginkább izgató, talányos értelmű csan/zen szentenciák egy tőről fakadnak a görög apóriákkal. Kapcsolatukat még tovább erősítette az a felismerés, hogy a görög és a kínai gondolkodók (ez utóbbiak ugyancsak zömmel a csan követői közül) egyformán bátran és szentelenül, sőt arrogánsan fogalmazták meg *ad absurdum* vitt állításaikat. De ezek közé az egyezések közé sorolhatjuk azt a leginkább zavarba ejtő, közös stílusbeli jellemzőjüket is, hogy a kínaiak és a görögök is egyformán kíméletlenül bántak el szellemi ellenfeikkel, kiváltképpen és legalaposabban az ostobákkal.

A legtöbb ilyen jellegű egyezést Miklós Pál – a *taoisták*, a buddhisták és a görögök szemlélete között – a történelmi Buddhával nagyjából egyidős, *Hérakleitosz* írásaiban fedezte fel. Úgy emlegette a kínai bölcséletben legkorábban (*Lao-ce* Tao Te Kingjében) feltűnő efféle paradoxonokat, mint a kínai filozófia *hérakleitoszi* csúcsait. A taoisták

leleményeinél sokkal későbbi csan/zen paradoxonok pedig már a költői eszközök gyakori használatát tekintve is hasonlóságot mutatnak a hérakleitoszi maximákkal, valamint hasonlónak mondható mindkettőjük esetében a fokozott líraiságból származó többértelműség, az ún. homályos líraiság jelensége is. Hérakleitoszt éppen ezért nevezték később „homályos filozófus”-nak. Pali alkatának és ízlésének ez a tulajdonság is igencsak megfelelt, a szemlélet és a nyelv nyers humora, csípőssége kifejezetten a csan/zen általunk is felettebb kedvelt tónusára emlékeztette. Ezért a hangvételért Hérakleitoszt arisztokratikusnak nevezték a görög kortársak, a csan/zen mestereket pedig ugyanezért fölényesnek, gorombának, lekezelőnek. A hangnem és a szigorú bánásmód a kínai buddhisták gyakorlatában a meghökkentés, a kijózanítás céljából volt ugyan kötelező, ám a csan mesterek viselkedésére általában is kiválóan illik az arisztokratikus jelző.

Hogy Hérakleitosz miként figurázta ki a csan/zen filozófusokéhoz hasonló élvezettel az emberi oktalanságot, értetlenséget, miként állított pellengérré válogatás nélkül mindenfajta szellemi silányságot, arra jó példa az a megállapítása, amelyet szigorúsága jellemzésére leggyakrabban idéz az irodalom: *„A sokféle ismeret nem tanít meg arra, hogy esze legyen az embernek. Máskülönb Hésziodoszt és Püthagorasz meg Xenophanészt és Hekataioszt is megtanította volna.”* A királyi származású (bazileusz) filozófus, hogy örökölt társadalmi helyzetének megvetését demonstrálja, minden örökségéről lemondott testvére javára, és kizárólag a szellem arisztokráciáját hirdette. Viszont, amit ennek jegyében a kortársaival művelt, azt nyugodtan nevezhetjük kegyetlenkedésnek, éppen úgy, mint a csan tanítók – az irodalomból jól ismert – sértegetéseit, pofonjait, fenékebe rúgásait. Teljesen természetes, hogy a szellem e Hérakleitoszhoz hasonló kiválóságai, extravagáns harcosai nehezen viselték a tehetségtelenséget, bárgyúságot. Gyanítom, hogy e mérges, haragos harcosok közé tartozónak érezte magát Miklós Pali is, bár egyetlen egyszer sem szólt el magát, „titkos társaságuk” soha nem lepleződött le.

Hogy Pali görög filozófiához való viszonyát tovább árnyaljuk, érdemes még megemlíteni, hogy Hérakleitosz a buddhistákéhoz hasonló mély meggyőződéssel vallotta a különféle ázsiai filozófiáknak azt a sokat idézett alapvetését, hogy „egyetlen állandóság létezik csupán, a változás”. Hérakleitosz filozófiájából úgy ismerjük ezt, hogy *„panta rhei”*. E tekintetben Platón is Hérakleitosz követőjének tekinthető, akit Pali úgyszintén áhítattal olvasott. Ugyanakkor akadt görög filozófus (*Eleai Zénón*), akit szélhámosnak, csalónak, „primitív beugrató”-nak tartott híres paradoxonjai (például a jól ismert *Akhilleusz és a teknősbéka*) miatt. De elég gyakran szidalmazta Zénónt előszóban is, joggal neheztelt rá azért, hogy (görög létére!) ócska viccet csinált a bölcsesség szeretetéből.

Pali egyéniségéhez, gondolkodásához olyannyira hozzátartozott az efféle „kínai-görög szemléletű” filozófia, hogy ennek birtokában a legegyszerűbb élethelyzetekben is mélyértelműen és szellemesen tudott megnyilvánulni. Úgy is mondhatnánk: *csan módra*. A hétköznapi élet legapróbb jeleire is széles asszociációs körben reagált, egészen váratlanul emelt el a megszokott „helyéről” egy-egy jelenséget, majd kapcsolta össze valamely tőle egészen távolinak látszó másikkal. Az értő, figyelmes társak még könnyed, odavetett megjegyzéseire is gyakran felkapták a fejüket. Olykor egy vele megtett rövid

utcai séta vagy gyorsan fölhajtott korsó sör is fölért szemeszternyi tudással és belőle származó bölcsességgel. Ehhez persze az útítársaknak szívvel-lélekkel vele kellett lenniük ezekben a helyzetekben, amit viszont többnyire finoman és elegánsan elhárított. Nem volt szabad az egyetértés, a közelség lelkesült jelzése, főleg nem a fitogtatása. Sohasem volt érzelmes, kerülte az ilyenféle viszonyokat a kollégákkal. Ugyanakkor udvarias, figyelmes és előzékeny volt, minden körülmények között. Senki nem hallotta őt magáról beszélni. Az emberi létezés egészét mindig fanyarul bagatelizálta, különösen a szellem túlméretezett erőfeszítéseit szerette kipellengérezni. Ezt is valódi, gúnyos-ironikus csan gesztust idézően tette, akár valamelyik Tang-kori alteregója lépett volna elének. Humora hamisítatlan csan humor volt.

Szűkszavúságát, zárkózottságát az önmagával egyetértésben élő ember nyugalma, higgadsága magyarázta, amihez az is szorosan hozzátartozott, hogy még óriási tudását is minduntalan rejtegetni igyekezett. Semmiféle tudást nem tartott üdvöztetőnek. Sőt, kifejezetten haszontalannak és feleslegesnek vélt csaknem minden tanítást, még a legjobb szándékút is. Saját tudását is teljesen lényegtelennek és személytelennek tüntette föl. Talált tárgynak tekintette. Mégsem tudta eldobni, levetni az okosságát. Nyilvános vállalása ellen úgy védekezett, hogy elhárított minden tanítói elvárást, elutasított mindenféle pódiumi szereplést. Egész, színes és lenyűgözően kellemes egyéniségét észrevétlenségben igyekezett tartani. Legtalálóbban talán *Kardos Tatjana* kolléganőnk jellemezte egyszer: „Pali kitűnően álcázta magát.”

Nos hát, ilyenféle vonások tették Miklós Pált kiválósággá. Ritka emberi habitusa nélkül nem válhatott volna társadalomtudományok egész körének elismert tudósává, nem születtek volna meg nagyszerű tudományos felismerései, nem jöttek volna létre briliáns nyelvezetű és örökérvényű írásai. Az eddig említett kötetein túl mindezt meggyőzően bizonyítja a többi remekmű is, közöttük *A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok* (Magyar Helikon, 1959), *A kínai irodalom rövid történetének fejezetei* (Gondolat, 1960), a *Csi Paj-si* (Képzőművészeti Alap, 1962), az *Olvasás és értelem* (Szépirodalmi, 1971), a *Vizuális kultúra* (Magvető, 1976) és számos remekbe szabott műfordítása, zömmel a kínai irodalom kortárs alkotásaiból.

Mint egész egyéniségét, mindennapi munkáját is az egyszerűség jellemezte, akár tudományos kutatással, akár hivatali munkával teltek napjai. Munkássága minden területén kiemelkedő sikereket ért el, ám ezekről ő maga nem vett tudomást. Életének minden pillanata a jó, öreg csan buddhista cimborák tanításának szellemében telt, velük együtt meggyőződéssel vallotta, hogy „a köznapi élet maga az út”. A köznapiság, az egyszerűség a legjózanabb és legtisztességesebb viszony a világgal. Különben is: ennyi csupán az ember, több úgysem lehet.

ECSETEK ERDEJE

Miklós Pál és a kínai festészet kapcsolata az 1950-es években

Ha emlékezetünkbe idézzük Miklós Pál kínai vonatkozású könyveit, akkor *A Tunhuangi Ezer Buddha barlangtemplomok* 1959-ben, a *Cs'i Paj-si*-ről szóló kismonográfia 1962-ben, *A sárkány szeme* 1973-ban, *A zen és a művészet* 1978-ban, a *Tus és ecset* 1996-ban jelent meg, s valamennyi kínai művészettörténeti, művelődéstörténeti témát, elsősorban a festészet témakörét járja körül. E tanulmány ennek a történetnek a kezdetéhez igyekszik visszajutni, hiszen Miklós Pál okleveles magyar-francia szakos tanárként, egy év tanári gyakorlat után 1951 őszén vágott neki az ismeretlennek, s utazott el Kínába. Előtte 1946-1950 között a Pázmány Péter Tudományegyetem hallgatója, valamint az Eötvös József Collegium lakója és diákja volt, ahol kitűnő tanároktól kapott bevezetést az európai műveltségbe. Kínai utazását megelőzően egy igen rövid magyarországi felkészítést kapott, 1951 őszén érkezett meg Pekingbe, ahol 1951 októberétől 1954 augusztusáig tanult. Ez az időszak későbbi pályafutása, tevékenysége szempontjából meghatározó jelentőségű lett. Jelen tanulmány a Kínában töltött évek kapcsán két kérdésre keresi a választ:

1. Hogyan fordult Miklós Pál érdeklődése a kínai művészettörténet, illetve a festészet felé? Mit tanult, milyen kutatási program alapján dolgozott kínai évei során?
2. Milyen kapcsolati háló fűzte a kortárs kínai művészet világához? Melyek voltak választott festészeti mintái?

I. Miklós Pál kínai tanulmányai

Miklós Pál 1951 őszén érkezett meg Kínába, ahol 1950 decemberétől tanultak magyar aspiránsok (Galla Endre, Józsa Sándor, Mészáros Vilma és Tóth Barna). Az első csoport 1951 januárjában kezdte meg a kínai nyelvi tanulmányait a Peking Egyetemen. Miklós Pál bő félévvel később 1951 októberében egy következő évfolyammal kapcsolódott be a tanulásba, s 1952 júniusára kapott papírt arról, hogy magasabb fokú kínai tanintézetet (egyetem, főiskola) látogathat. Egy 1952 augusztusában keltezett irat tanúsága szerint Miklós Pál tervei között drámatörténet és mai kínai dráma tanulmányozása szerepelt¹, ami Magyarországon szerzett végzettségével tökéletes összhangban állt. Ennek jegyében érkezett vissza Magyarországról a nyári szünet után 1952 őszén Pekingbe. Saját tanulmányi beszámolója szerint 1952 október 15-étől a főiskolára való beköltözés idejéig

¹ MTA Levéltár VII. fond, Kínai aspiránsok anyaga. 1952 augusztusában kelt összefoglaló jelentés a Kínában tanuló magyar ösztöndíjasok tanulmányairól

(1953. március 15) „munkám nagyon partizánjellegű volt ... Saját magam összeállította bibliográfia alapján indultam, s az volt a célom, hogy ebben a kezdeti szakaszban általános áttekintést nyerjek a kínai művészettörténet egészéről.”² Tanárok vagy látogatott előadások említése nem bukkant fel az általam átnézett iratanyagokban vagy Miklós Pál leveleiben. Az elolvasott művek bibliográfiáját viszont mellékelte tanulmányi beszámolójához, és kérte, hogy azt Felvinczi Takács Zoltánhoz (1880-1964), a Hopp Ferenc Múzeum korábbi igazgatójához juttassák el, akit témavezetőként is szeretett volna maga mellett tudni.³ Felvinczi Takács Zoltánnal ismerték egymást, kapcsolatuk kifejezetten jó, sőt bensőséges volt, de az 1950-es évek szele mindig úgy hozta, hogy hivatalosan Horváth Tibor régész, a Hopp Ferenc Múzeum vagy ahogy akkor hívták Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum igazgatója kapta feladatként Miklós Pál kínai aspiránsi munkájának nyomon követését.

1952 őszétől élt Miklós Pálban a gondolat, hogy szakot vált, s kínai irodalom, kínai drámairodalom helyett művészettörténetet fog tanulni. Bizonyára minél előbb szeretett volna hivatalosan végigvinni a váltást, de a Magyar Tudományos Akadémia Tudományos Minősítő Bizottságának éppúgy engedélyezni kellett ezt, mint a kínai hatóságoknak. Nem igazán örültek neki egyik oldalon sem, ráadásul igen lassú és bürokratikus folyamat is volt a váltás, ahogy utóbb Miklós Pál fel is emlegette, s nehezményezte a szak- és intézményváltás kapcsán a magyar hivatalos szervek lassúságát.⁴ Hivatalosan 1953. március 15-től lett a pekingi Központi Képzőművészeti Főiskola (*Zhongyang meishu xueyuan*) művészettörténet szakos hallgatója. Nyilván a váltásnak számos oka vagy indítéka lehetett.⁵ Ezek egyike a tanulmányok későbbi hasznosíthatóságának kérdése volt. A Kínában tanuló első magyarok egyetemi végzettséggel rendelkezők voltak, akik a Magyar Tudományos Akadémia aspiránsaiként olyan szakirányt kerestek, amit később Magyarországon is hasznosítani tudtak, noha egyikük sem tudta (s a magyar hivatalok nagyon nehézkesen adtak választ arra a kérdésre), hogy hazatérésük után hol kívánják őket foglalkoztatni. A Kínában tanuló magyarok közül ketten irodalommal kezdtek foglalkozni (Galla Endre és Mészáros Vilma), Pajor Géza ókortörténetet szeretett volna tanulni, de volt, aki legújabbkori történelmet tanult (Józsa Sándor), míg a gazdaságtan Tálás Barna szakterülete lett (noha eredetileg Magyarországon pszichológiát végzett). Nyilván logikus gondolatnak tűnt, hogy ki-ki korábbi egyetemi tanulmányaival kapcsolatos stúdiumokat válasszon, viszont arra is hamar fény derült, hogy mindegyik szakirány merőben új terület lesz a jelölteknek, így a nagyobb váltás gondolata sem

² MTA Levéltár VII. fond, kínai aspiránsok anyaga. Miklós Pál 1953 június 8-án kelt beszámolója az 1952. október és 1953 májusa között végzett munkáról.

³ MTA Levéltár, Kínai aspiránsok anyaga. Miklós Pál beszámolója az 1952 október-1953 május közötti időszakról. 1953. június 8.

⁴ MTA Levéltár, Kínai aspiránsok anyaga. Miklós Pál beszámolója az 1952 október-1953 május közötti időszakról. 1953. június 8.

⁵ Egyik munkabeszámolójában a szakváltoztatás eszmei elindítójaként Safrankó Emánuel (1890-1965), akkori magyar nagykövetet (pekingi nagykövet 1950-1954) említi, mint aki felvetette, majd el is mélyítette benne a gondolatot.

volt kizárható. Miklós Pál az eredeti kínai irodalommal kapcsolatos tervek után olyan irányba nyitott, ami addig nem szerepelt senkinek a tanulmányi terveiben. Ugyanakkor más légkörre is vágyott (egy követségi értekezleten pl. gettónak nevezte az egyetemet⁶).

Az ő esetében a szakváltás intézményváltást is jelentett. A művészképzés -már csak jellegéből és múltjából fakadóan is nyitottabb volt a többi felsőoktatási intézménynél, s külföldi hallgatók és oktatók már a korábbi évtizedekben is tagjai voltak ezen intézményeknek. A *Zhongyang meishu xueyuan* Kína legtekintélyesebb művészképzőjének számított (a Hangzhou-i Nyugati Tó Festészeti Akadémia mellett). 1953 márciusa fordulópont lett Miklós Pál kínai tanulmányai szempontjából. Professzora Wang Xun lett, aki akkor már elismert művészettörténész-tanár volt. Ugyanakkor fontos rámutatni, hogy Kínában ekkor hivatalosan nem létezett művészettörténész képzés, sőt a művészképzés is nagyon visszafogott hallgatói létszámmal folyt. A helyzetet pontosan érzékelteti Miklós Pál egy megjegyzése: „az intézetben a III. éves művészhallgatók száma 250, az első, előkészítő évfolyamé 40, s a jövő tanévben is 40-re számítanak, egyelőre ennyit hagytak jóvá.”⁷ Olyan intézménybe került tehát, amelyben művészettörténetet tanulhatott, sőt reményei szerint kutathatott, de a képzésnek nem voltak olyan kőbe véssett keretei, mint azt más felsőoktatási intézményeknél a többi aspiráns tapasztalhatta.

Miklós Pál két művészeti témakör tanulmányozásába kezdett bele: az egyik Kína művészettörténetének általános áttekintése volt, a másik téma pedig Yungang szobrászata. Mindehhez Wang Xun professzor művészettörténeti kollégiumának hallgatása jelentette az alapot, ahol a főbb témakörök: 1. Dunhuang és a festészet kezdetei, 2. Yungang és Longmen szobrai, 3. a Song-kori tájkép, 4. a Song-kori madár-virág festészet, 5. Illusztráció és fametszet, 6. Porcelánművesség, valamint 7. az iparművészet áttekintése volt.

A művészettörténeti tanulmányokat az utazások és a műemlékek helyszíni bejárása mélyítette el. Miklós Pál már 1953 májusában a főiskolai tanárok vezetésével Yungangba látogatott, ahol egy hétig ismerkedett a buddhista barlangtemplom plasztikai anyagával.

1953 júliusában aztán már egyéni program szerint Dunhuangba indult. Professzorától kapott szigorú munkaterv alapján dolgozott, s útjára egy politikai szempontból feddhetetlen másodéves kínai szobrászhallgató kísérte el, egyrészt hogy segítse a nem éppen egyszerű vállalkozást, másrészt pedig ellenőrizze a kapott feladatok végrehajtását. A kéthónapos út feladataira és a gyűjtött anyagra később még visszatérünk, most annyit szeretnék ennek az utazásnak az útvonalával kapcsolatban kiemelni, hogy a Dunhuangból való visszaút során tervbe volt véve Maijishan barlangtemplomának meglátogatása is, ami azonban az 1953 szeptemberi heves esőzések miatt megghiúsult. A Pekingbe vezető visszaúton viszont Miklós Pál 1953 szeptemberében ellátogatott Longmen barlangtemplomához, így lényegében 1953 őszére meglátogatta Kína legfontosabb

⁶ MTA Levéltár, Kínai aspiránsok anyaga. A követség beszámolója az aspiránsok ügyeiről. 1953. március 26.

⁷ MTA Levéltár, Kínai aspiránsok anyaga. Miklós Pál beszámolója az 1952 október-1953 május közötti időszakról. 1953. június 8.

buddhista művészeti anyagának minden fontos helyszínét, ami nagyon komoly szakmai alap volt a téma ismeretéhez. Az aspiráns kínai tanulmányait a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából Horváth Tibor követte nyomon. Egy 1953 októberében írt levelében többek között arra hívta fel Miklós Pál figyelmét, hogy az újabban felfedezett barlangtemplomok anyagával, így Binglingsi barlangtemplomával is foglalkozzon.⁸

Pekingbe visszatérve 1953 őszétől Miklós Pál a főiskolán ismét látogatta Wang Xun óráit, ahol a téma ezúttal Kína Tang-kor előtti művészete volt. Ebben a félévben kezdte el tanulmányozni a pekingi Palota Múzeum festészeti anyagát. Látta az Országos Népművészeti és Iparművészeti kiállítást, később pedig a Xu Beihong emlékkiállítást. 1953 végén fordult figyelme a legújabbkori művészet felé középpontban az új grafikával, s Kínában elkészítendő szakdolgozatának témája: A mai kínai fametszet művészet lett.

1954 tavaszán a főiskolán a kalligráfia alapelemeivel is megismerkedett, s a Palota Múzeumban porcelán, lakk és jadeit anyagot tanulmányozott Chen Wanli professzor segítségével. Ehhez kapcsolódott a félév utazási programja is: Kína nagy iparművészeti központjainak meglátogatása. 1954 áprilisában Miklós Pál nekivágott Kelet- és Dél-Kínának. Tervei szerint Nanjing, Shanghai, Jingdezhen, Hangzhou, Guangdong (Shiwan), és Wuhan lettek volna utazásának állomásai. Feljegyzései szerint Sichuan tartományba is szeretett volna még elutazni, de oda közbiztonsági okokból nem engedték el. 1954 tavaszán már hivatalosan is tudja (a Magyar Tudományos Akadémia értesítéséből), hogy hazatérése után a Kelet-ázsiai Múzeumban fog dolgozni, így munkájában a Horváth Tibor igazgatóval és Felvinczi Takács Zoltánnal folytatott levelezése is orientálta.⁹ 1954 tavaszán aztán Miklós Pál maga jelezte munkajelentésében, hogy haza kíván térni, s a kutatómunkát Magyarországon szeretné folytatni. Ehhez a Magyar Tudományos Akadémia Tudományos Minősítő Bizottsága beleegyezését adta. Horváth Tibor véleményezte Miklós Pál jelentését, melyben elismerőleg szólt Miklós Pál munkájáról, de ő is szükségesnek és hasznosnak tartotta a hazatérést.¹⁰ (A többi aspiráns tanulmányideje meghosszabbítását kérte.) Miklós Pál két érvet jelölt meg a hazatérés mellett: az egyik a kutatás feltételeinek hiánya volt, hiszen egyrészt gyengék és nagyon hiányosak voltak a kínai könyvtárak, még a kínai szakirodalom is csak szórványosan volt hozzáférhető, a külföldi szakirodalom pedig szinte teljesen hiányzott. Másik érve, hogy kutatómunkája szakmai és módszertani vezetését gyengének találta. A kínai művészettörténet mellett alig tudtak tanárai vagy vezetőprofesszora eligazodást adni a többi keleti művészet anyagában, nyugati művészetét pedig egyáltalán nem ismerték. Mindez egyértelművé tette számára a kutatómunka és a dolgozatírás magyarországi folytatását.

⁸ Horváth Tibor levele Miklós Pálnak 1953 október 2. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattár A3571K

⁹ Miklós Pál dunhuangi kutatásai kapcsán itthonról teljes Dunhuang bibliográfiát kért, amit Horváth Tibor meg is ígért neki, továbbá magyar nyelven megjelent kínai művészettörténeti művek bibliográfiáját szeretne volna megkapni. Ebben Felvinczi Takács Zoltán segített neki. Lásd Horváth Tibor levele Miklós Pálnak 1953. október 2. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattár A3571K

¹⁰ MTA Irattár Kínai aspiránsok anyaga. 4553/II.-CL-F/1954 (1954. április 27.)

II. Utazás Dunhuangba

Miklós Pál kínai tanulmányévei alatt két nagy művészettörténeti témakör anyaggyűjtése volt meghatározó. Az egyik téma Dunhuang, az Ezer Buddha barlangtemplomok anyaga a másik téma pedig a 20. századi kínai művészet története, mindkét témakörnél nagyon erős képzőművészeti hangsúllyal.

Dunhuangra vonatkozó anyaggyűjtése 1953 augusztusában kezdődött saját dunhuangi látogatása idején. Az alapvetést, ahogy már fentebb említettem Wang Xun professzor művészettörténeti órái jelentették. Ezeken az órákon ismerkedett meg Miklós Pál Dunhuang művészettörténetével, de Dunhuang művészeti anyagának komoly beágyazottsága volt ekkor már nyugaton is. Mint az jól ismert Stein Aurél és Paul Pelliot 20. század eleji dunhuangi expedíciói nyomán megélénkült a kínaiak érdeklődése is a dunhuangi befalazott barlang anyaga iránt. Luo Zhenyu (1866-1940), az anyang környéki ásatások ismert kínai régésze, néhány kínai tudóstársával elérte, hogy az Oktatási Minisztérium megbízást adjon Fu Baoshu-nak a Dunhuangban maradt több, mint 8000 kézirat Pekingbe szállítására. (Végül 8697 kézirat érkezett meg a Kínai Nemzeti Könyvtárba, amelynek Dunhuang gyűjteménye ma több mint 16 000 kéziratot őriz.)

A Londonba és Párizsba került dunhuangi anyag az európai tudósok kitüntetett figyelmét élvezte. Stein Aurél és Albert von Le Coq publikációi után 1931-ben jelent meg Arthur Waley dunhuangi festményekről szóló könyve.¹¹ Az anyag Kínán kívüli tudományos feldolgozása¹², kiállításai¹³ és publikációi¹⁴ ösztönözték a barlangtemplom helyszínen található anyagának feltárását és feldolgozását is.

Dunhuang festészeti értékeinek felfedezése ugyanakkor a 20. századi kínai művészek érdeme volt. Sajátos módon segítették elő mindezt a kínai történelem hányattatott évtizedei az 1930-as-40-es években. 1937-ben Japán megtámadta Kínát, s a japán-kínai háború idején Kína fővárosát a védett sichuani hegyek közé, Chongqingba helyezték át. A fővárossal az intézmények, köztük a művészeti egyetemek és tanáraik is Chongqingba költöztek. A távoli Sichuanban alkotott a nyugatos festészet kiváló kínai mesterei közül Xu Beihong (1895-1953), Lin Fengmian (1900-1991) mellett a kínai tradíciókhoz erősebben kötődve alkotó, Zhang Daqian (nyugaton használt névváltozatban: Chang Dai-chien, 1899-1983), Pan Tianshou (1897-1971) és Chen Zhifo (1895-1962) is. A kényszerű távollét egyszerre jelentette a teljes elszakadást a tengerparti központoktól (Shanghaitól, Guangdongtól), s egyben Nyugattól is, a fokozottabb állami cenzúrát, ugyanakkor a belső-kínai területek felfedezését. Több kiállítás bizonyította, hogy jónéhány festő

¹¹ WALEY, ARTHUR: *A Catalogue of Paintings Recovered from Tunhuang by Sir Aurel Stein*, London, 1931

¹² MATSUMOTO EIICHI: *Tonkōga no kenkyū* (Dunhuangi festmények kutatása) I-II. Tokyo, 1937

¹³ A British Múzeumban 1913-ban állították ki először Stein Aurél második expedíciójának anyagát. Lásd *Guide to an exhibition of paintings, manuscripts and other archaeological objects collected by Sir Aurel Stein*, K. C. I. E. in *Chinese Turkestan*, British Museum, London, 1914

¹⁴ Többek között: CHAVANNES, ÉDOUARD: *Les documents chinois découverts par Aurel Stein dans les sables du Turkestan chinois*, Oxford, 1913

munkásságát megtermékenyítette az új környezet. Néhányan hosszabb-rövidebb utazást is tettek, s új témák (Belső-Ázsia sivatagjai, a dunhuangi barlangtemplomok falfestményei vagy Tibet) jelentek meg képeiken.¹⁵

Miklós Pál 1953 júliusában indult el az Ezer Buddha barlangtemplomokhoz.¹⁶ Az induláselőtt Stein, Pelliot és Djakonova tanulmányai mellett a legújabb kínai publikációkat is elolvasta, de tanulmányozhatta a főiskola tulajdonában lévő reprodukciókat és fényképeket is. 1953 július 29-én Pekingből vonattal vágott neki a hosszú útnak egy a főiskolán kijelölt utazótársával együtt. A kínai kormány adta az utiköltséget, amit kézhez kaptak, és maguk gazdálkodtak vele. Miklós Pálnak kiadták továbbá az arra az évre megszabott utazási költségét (3 millió yuant, ez kb. 1300 Ft-nak felelt meg) és kéthónapi ösztöndíját is kézhez kapta (havi 400 Ft körül volt az ösztöndíj, ami a kínai államtól kapott és a magyar állam által kiegészített ösztöndíjból állt.). Utitársa is ugyanekkora összeget vitt magával. Lanzhouig megszakítás nélkül vonaton tették meg az 1700 km-es utat. Megérkezésük után egynapos kényszerpihenő következett, ami a jegyvásárlás miatt elengedhetetlen volt, hiszen Lanzhoutól Dunhuangig autóbusszal, valójában teherautókon zötykölődve kellett utazniuk. A Főiskola ajánlólevelével jelentkeztek mindig a helyi kormányzerveknél, akik szállást és étkezést biztosítottak nekik. Augusztus 3-án indultak tovább Lanzhouból egy teherautó platóján. Naponta átlagosan 250 km-t tettek meg, de rengeteg csomag és 45 utas társaságában utaztak. Éjjelente átmeneti „fogadókbán” vettek szállást: Miklós Pál leírása szerint „két bakon négy szál deszka és néhány rovar volt a fölszerelés”. Három napig tartott az utazás Jiuquanig, amely Lanzhoutól mintegy 780 km-re fekszik. Itt ismét egy nap kényszerpihenő következett. Augusztus 7-én folytatták útjukat Dunhuangba, ami még 450 km-re feküdt. Másfél nap alatt tették meg ezt az utat, és augusztus 8-án délben érkeztek meg Dunhuangba. A helyi államvédelmi szakasz által kölcsönzött lovakon lovagoltak ki a mintegy 20 km-re fekvő Ezer Buddha barlangtemplomokhoz. Miklós Pál így írta le a helyszínt: „Itt van egy kis kutatóintézet: kis múzeum, könyvtár, dolgozók, lakások; 3 régész és 3 festőművész, valamint technikai személyzet lakik itt. Őrzik és rendben tartják a műemlékeket, elvégzik a szükséges restaurálást, a festők pedig a falképek másolását végzik. Itt kaptunk mi is egy szobát, s az itteni művészekkel együtt dolgoztunk egy hónapon keresztül. A három festőművésszel különösen meleg barátságot kötöttem, ami későbbi munkámban is igen nagy segítséget jelent majd.”¹⁷

Az egy hónapra tervezett kutatás első négy napjában végigjárták általános tájékozódás végett a 492 üreget, s Miklós Pált Duan Wenjie festőművész, a kutatóintézet helyettes vezetője kalauzolta, akihez később is szoros barátság fűzte. Az ötödik naptól

¹⁵ FAJCSÁK GYÖRGYI: „Dunhuang vonzásában” Az Ezer Buddha Barlangtemplom hatása a 20. századi kínai festészetre. In: *Kéklő hegyek alatt lótuszok tava. Tanulmányok Bethlenfalvy Géza tiszteletére*, (szerk. Kakas Beáta, Szilágyi Zsolt) L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2015: 377-389

¹⁶ Az utazás adatai lásd Miklós Pál saját beszámolója 1953. október 5. keltezéssel. MTA Levéltár VII. fond, (TMB 025/26/3-4.1954.I.)

¹⁷ MTA Levéltár VII. fond, Miklós Pál saját beszámolója 1953. október 5. keltezéssel (TMB 025/26/3-4.1954.I.)

önálló munka kezdődött, melyben a kiválasztott és a munkatervben előre meghatározott 42 reprezentatív üreg falfestményeinek tanulmányozása szerepelt. A 42 barlang között 9 Wei-kori, 3 Sui-kori, 4 korai Tang, 5 a Tang fénykorból való, 4 a Tang-kor közepéről, 7 kései Tang-kori, 4 Öt Dinasztia-beli, 4 Song-kor, 1 Xi-Xia és 1 Yuan-kori barlang volt. Miklós Pál ezeknek a barlangoknak a tematikus elrendezését alaprajzát és díszítményeit írta le. (A 90-es évek közepén magam is dolgoztam Miklós Pál jóvoltából ezzel a jegyzetanyaggal, s számos Dunhuangról akkorra már napvilágot látott könyv ellenére alapvető eligazodási pontot jelentettek vázlatai és felfegyzései.) A munka harmadik ütemét 1953 augusztusában az egy hétig tartó vázlatkészítés jelentette, majd az utolsó héten fényképezés zárta a kutatást a főiskola kölcsöngépével. Az elvégzett munkát Miklós Pál eredményesnek ítélte meg: „Saját véleményem is az a látottak alapján, hogy a 42 barlang alapján megismerhető és megismertethető az a művészet, amit Tunhuang jelent a kínai kultúrában.”¹⁸

Miklós Pál és kísérője 1953 szeptember 5-én hagyta el Dunhuangot. Útjuk Lanzhouig teherautókon utazva zajlott, hasonlóan mint egy hónappal korábban odafele. Utána viszont többször megszakították útjukat, először Tienshui-nál, ahonnan a Maijishan barlangtemplomokhoz szerettek volna eljutni. A várostól mintegy 50 km-re fekvő barlangtemplom közelében azonban semmilyen szállás nem volt, így a napok óta tartó heves esőzés keresztülhúzta a terveket. A Pekingbe tartó visszaúton Xi'anban is megálltak, ahol öt napot töltöttek. A Han- és a Tang-kor császársírai mellett a város nevezetességeit is felkeresték. Xi'anból aztán Luoyangba utaztak tovább, ahol az ásatások anyaga mellett a buddhista barlangtemplomot is meglátogatták. Szeptember 25-én érkeztek vissza Pekingbe, ahová Józsa Sándor visszaemlékezése szerint Miklós Pál hatalmas szakállal tért haza.¹⁹

Dunhuang a kutatás minden nehézsége ellenére hatalmas lendületet adott a kínai művészeti anyaggal való foglalkozáshoz. Miklós Pál maga is emlegette később, hogy „a felszabadulás óta én voltam itt az első európai, ezt külön hangsúlyozták mindig”²⁰ Itt ismerkedett meg Chang Shuhong (szül. 1904) Franciaországban tanult festőművésszel, aki 1943 óta élt Dunhuangban és vezetésével indult meg Dunhuangban a műemlékanyag gondozása és a falfestmények másolása. Ez utóbbi munkának különösen nagy jelentősége volt, hiszen a színes fénykép készítése előtt a festmények élethű másolása jelentette az eredeti alkotások dokumentálásának és megismertetésének egyetlen útját. 1951-ben a dunhuangi barlangtemplom falfestménymásolataiból Pekingben hatalmas kiállítást rendeztek, s e másolatok váltak a Rongbaozhai kiadó 1953-ban fametszet-technikával készített reprodukcióinak alapjává. Ezekből a tekercekből egy nagyobb válogatás ajándékként a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum anyagába is bekerült 1955-ben.

¹⁸ ibid.

¹⁹ Józsa Sándor kapott is ilyen fotót Miklós Páltól. Józsa Sándor személyes közlése 2017. november 17-én.

²⁰ MTA Levéltár VII. fond, Miklós Pál saját beszámolója 1953. október 5. keltezéssel

Miklós Pál később maga is alapvetően hozzájárult Dunhuang értékeinek magyarországi megismertetéséhez. 1959-ben a Magyar Helikon kiadónál jelent meg *A Tunhuangi Ezer Buddha barlangtemplomok* című műve, de a munka tervezete és a könyv vázlata már egy 1955-ös feljegyzéséből ismert.²¹ A kötet képanyaga minden valószínűség szerint több problémát is felvetett. Egy a kínai Felsőoktatási Minisztérium osztályvezetőjétől származó, beszámoló jelentésből tudjuk, hogy: "Miklós elvtárs Tunhuangban fényképeket készített. Ott általában nem szabad fényképezni, igaz, hogy kivételesen Miklós elvtársnak megengedték, de ezeket a fényképeket nem szabad nyilvánosságra hozni. A kínai szervek még maguk sem értékelték ki a tunhuangi anyagot, sok vitás kérdés van még ezzel kapcsolatban és ha most baráti országban egy nem százszázalekos értékelés látna napvilágot, az nagy kárt jelentene Kína számára." Miklós Pál végül 35 saját fényképét megkapta ugyan a kínai hatóságoktól (ezt Magyarországon adták át neki 1954 őszén), de kötelezettséget vállalt arra, hogy nem publikálja őket, így az 1959-ben megjelent Dunhuang könyv képanyagába sem kerülhettek be ezek a felvételek. A kötet képanyaga végül Kínában megjelent könyvek illusztrációinak reprodukálásával állt össze.

III. Miklós Pál kapcsolata a kortárs kínai művészet világával, s választott festészeti mintái

Miklós Pál másik fontos témája a 20. századi kínai művészet volt. 1953 őszén kezdett el modern kínai festészettel foglalkozni. Egyfelől a kínai szakdolgozati témája (*A mai kínai fametszet művészet*) révén megkerülhetetlen volt a 20. századi kínai festészet megismerése, másrészt szakirodalom híján adatgyűjtésre volt szükség. Elsősorban szóbeli információkra, a Pekingi Képzőművészeti Főiskola tanáraival, művészeivel és növendékeivel való beszélgetésekre tudta alapozni a dolgozatát. 1953 decembere és 1954 júniusa között több mint harminc művésszel találkozott és beszélgetett. Interjúira, adatközlőinek információira alapvetően támaszkodott később kandidátusi dolgozata elkészítésekor is, melynek témája: *A kínai művészet századunkban volt*.

Miklós Pál kapcsolati hálóját, találkozásait és ismeretségeit vizsgálva egy jellegzetes szociometriai háló áll össze a szemünk előtt. Ennek különös jelentősége van a 20. század közepi kínai művészet megismerése szempontjából. Azokat a találkozásokat és művészeket szeretném most kiemelni, akik a sarokkövei lettek a kínai művészetről való gondolkodásának. A bemutatott művészek révén ugyanakkor feltárul előttünk 20. század derekának kínai festésztörténete is. Lényegében minden jelentős mesterral találkozott dolgozata anyaggyűjtésének idején.

Feltehetően az első, de nagyon fontos találkozás 1953 májusában zajlott le. Miklós Pál Yungang barlangtemplomaihoz kirándult a főiskola festőtanárainak társaságában. Ezt a

²¹ Miklós Pál *Ezer Buddha Barlangtemplomok* című könyvének tervezete. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattár A3473K

kirándulást Li Keran festőművész vezette. Li Keran (1907-1989) 1929-től Hangzhouban a Hangzhoui Nyugati Tó Művészeti Akadémián tanult, s többek között Ling Fengmian követője volt. Az 1930-as években Lin Fengmian köréhez kötődött legerősebben az új kozmopolita kínai festészet, melyet a kortárs, de kínai gyökerekhez kötődő témák, valamint a keleti és nyugati technikák teljesen szabad használata jellemzett. Li Keran, mint a tájkép megújítóját ismerjük, de hozzá kötődik a vízibivalyt megülő vagy az állat közelében furulyázó pásztorfiú kompozíciójának számtalan változatban megjelenő képe is. A közismert chan buddhista példázathoz kapcsolódó képek végigkísérték Li Keran egész munkásságát, s Miklós Pál is őrzött ilyet a mestertől.

Miklós Pál 1954 március 5-én látogatta meg Wu Zuoren és nejét Xiao Shufangot pekingi lakásán. Wu Zuoren (1908-1997) Shanghaiból indult, ahonnan Xu Beihong biztatására ment Párizsba (1929 École des Beaux-Arts), majd Brüsszelbe (Académie Royale de Belgique) festészetet tanulni. 1935-ben tért vissza Kínába, s Xu Beihong mellett kezdett tanítani Nanjingban a Központi Egyetemen. A japán támadás után a Chongqingba költöző egyetemet ő is követte családjával. Főként japánellenes propaganda képeket készített. Wu Zuoren felesége 1939 végén elhunyt, s ekkor ő vándorútra indult. Az 1940-es évek elején Qinghai tartományban majd Tibetben élt. Ebben az időben fordult meg Dunhuangban is. Új témaként jelentek meg festményein a nyugat-kínai tájak, az itt élő népek, valamint e területek jellegzetes állatai (jakok, tevék)²² Alapos anatómiai tudás és virtuóz, spontán ecsetvonások jellemzik monokróm tussal festett tekercképeit.

Wu Zuoren fontos kapocs Xu Beihong és köre munkássága irányába, de Wu Zuoren más vonatkozásban is jelentős kapcsolat. Ő beszélt Miklós Pálnak az 1930-as évek shanghai-i irodalmi mozgalmakról, így a *Shanghai yishu daxue* magániskoláról, majd annak utódjáról a *Nanguo yishu daxue* működéséről. Az iskola jelentősége elsősorban az irodalom formálása révén volt nagy, noha képzőművészeti tagozatát egy ideig Xu Beihong is vezette. Ennek az intézménynek a művészei és növendékei vetették fel először a politikus művészet problémáját. Wu Zuoren ismertette meg Miklós Pállal a kortárs kínai drámaírók közül Tian Han (1898-1968) munkásságát, aki a kínai himnusz költője, a forradalmi film és zene egyik legfontosabb alakja, s Guo Moruo közeli barátja és küzdőtársa volt. De Wu Zuoren beszélt Ouyang Yuqianről is, akit Tian Han mellett a modern kínai dráma megteremtőjeként emleget ma már az irodalomtörténet. Itt lehet rálelni arra a folyamatosan élő kapcsolatra, amely Miklós Pált mindvégig kísérte, s a kínai irodalom vonzásában megtartotta.

Miklós Pál Wu Zuoren hatására különös figyelemmel fordult Xu Beihong (1895-1953) és tanítványainak munkái felé. Ez részben abból is fakadt, hogy Xu Beihong és tanítványainak szerepe meghatározó volt a Pekingi Képzőművészeti Akadémia életében, hiszen Xu Beihong 1953 szeptemberében bekövetkezett haláláig az Akadémia

²² Jellegzetes képeit lásd: FONG, WEN C.: *Between Two Cultures. Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001., 220. o., 222. o.

elnöke volt, s tanítványai fontos posztokat töltöttek be az intézményben. Másrészt Xu Beihong és tanítványai jelentették a kulcsot a kínai művészettörténet 1930-as évekbeli történetéhez. Xu 1927 után Shanghaiban a *Nanguo yishu daxue* képzőművészeti tagozatát vezette, majd Nanjingban a Központi Egyetem dékánja lett. 1937-ben a Nanjingból Chongqingba költöző Központi Egyetem képzőművészeti fakultása jelentette a kínai művészképzés folytonosságát, a Pekingi és a Hangzhoui Akadémia újraindulásáig. Xu Beihong, aki követte a költöző egyetemet Sichuanba is, valamint tanítványai a folytonosságot képviselték. A Sichuani területeken működő művészek közül aztán többen kapcsolatba kerültek Yenannal, a Kínai Kommunista Párt főhadiszállásával, s a Kínai Kommunista Párt művészetpolitikai elképzeléseinek szellemében dolgoztak.

Xu Beihong munkássága szervesen kötődött a kínai figurális festészet megújításához. Nézete szerint a kínai művészetnek a Tang-kor (618–907) realizmusából kellett megújulnia. Tanítványai -Jiang Zhaohe (蒋兆和, 1904-86), Li Hu (李斛), Zong Qixiang (宗其香, 1917-1999) Miklós Pál fontos interjúalanyai voltak. Jiang Zhaohe pl. saját képeiről mesélt 1954 májusi találkozásuk alkalmával, s meg is ajándékozta Miklós Pált egy általa rajzolt gyerekfej képpel.

Miklós Pál 1954 tavaszi utazása Kelet- és Dél-Kínába fontos találkozásokra adott alkalmat. 1954. április 6-án indultak el Pekingből a kötelezően mellészervezett szobrásznövendékekkel. Nanjing, Shanghai és Hangzhou volt az útirányuk. Egy 1954 április 20-án Hangzhouban kelt levelében Miklós Pál így írt Felvinczi Takács Zoltánnak: „Ma aztán művészeket látogattam, beszélgettem velük, ez is fontos tevékenység, és esős időben is lehet csinálni. Nagyjából így csinálok minden helyen. Nankingban és Sanghájban a múzeumok voltak fő célpontjaim, itt a Főiskola művészei. Persze minden más nevezetességet megnézek ezeken kívül is.... elég szabadon mozgunk”²³-tette hozzá. Shanghaiban Lu Xun egykori lakásán Miklós Pál fellistázta a híres író fametszet-gyűjteményét, amely a mai kínai fametszetről szóló dolgozata kiindulópontja lett.

Hangzhouban a Képzőművészeti Főiskolán olyan festőkkel találkozott mint Mo Pu 莫朴 (1915–96) és Zhang Yangxi, de Hangzhouhoz kötődik két nagyon fontos találkozása is. 1954 április 17-én találkozott a 20. század két kínai festőóriásával Pan Tianshou-val (潘天寿, 1897-1971) és Huang Binhong-gal (黄宾虹, 1865-1955). Pan Tianshou már tanulmányai révén is kötődött a Hangzhou-i Képzőművészeti Akadémiához, s később az intézmény vezetője lett (igaz akkor a Guomindang-kormány nevezte ki). 1957-ben aztán ismét kinevezték erre a posztra. Madár-virág képei méltán a 20. századi kínai festészet legragyogóbb alkotásai. Nagyon merész komponálás és képkiívágás jellemzi műveit.

A másik génusz Huang Binhong, akit hangzhoui lakásán keresett fel Miklós Pál. Huang Binhong tájképeivel vált elismert művésszé. A tájkép konkretizálása az 1920-as években, a kantoni Gao-fivérek által indított Lingnan-iskola jellegzetessége volt. A valóságos, hétköznapi tájat igyekeztek megjeleníteni egy modern természettudományos nézetekkel áthatott világnézet talaján. Huang Binhong is végigbarangolta és a piktúra számára felfedezte Kína tájait, azok gazdagságát és változatosságát. A kereső, kutató,

²³ Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattár A2621

felfedező szellem van jelen tájképein, s nem az idilli szépség iránti vonzalom, melyet az írástudói eszmény jegyében örökítettek meg a hagyományos kínai festők. Új elemként fedezte fel a táj egy-egy mozgalmasabb részletét: pl. egy-egy vizimadár csoportot, házakat. A színek használatával (pl. az atmoszféra érzékeltetése színekkel) pedig végképp átalakította a hagyományos kínai képformát. Miklós Pál birtokában is volt egy Huang Binhong tájkép, amelyen nagy lelkesedéssel magyarázta a modern kínai tájábrátolás jellegzetes vonásait.

Hangzhouból dél felé vezetett tovább az út 1954 áprilisában. Miklós Pál Guangdongba utazott kísérőjével, de semmilyen adatot nem ismerek arra vonatkozóan, hogy kivel találkozott Dél-Kínában. Pekingbe visszatérőben még megálltak Wuhanban, ahol az 1940-es évek vándorfestőivel, a kínai tájkép megújítóiként számon tartott mesterekkel találkozhatott. Li Xiongcai és Guan Shanyue műveikkel Nyugat-Kína tájainak is polgárjogot szereztek. Az interjúk témáiból annyi ismert csupán, hogy Guan Shanyue beszélt egy harmadik vándorfestőről Zhao Wangyunról (1906-77) is, s felidézte a vándorfestők 1940-es évekbeli életét. Szerepük azért igen fontos, mert ők vitték el Kína tengerparti vidékeiről Kína elzártabb nyugati tartományaiába (Sichuanba, Qinghaiba valamint Xinjiangba) a kínai festészet modern eszköztárát.

Pekingbe visszatérve Miklós Pál 1954 júniusára elkészítette a modern kínai fametszetről szóló dolgozatát, amely lezárta kínai tanulmányait. Dolgozata témája az 1950-es évek kínai művészettörténetének hangsúlyos fejezete volt. Az 1950-es években az akadémiák vezetőit kezdték felváltani a kommunista párt főhadiszállásán, Yan'anban kiképzett új vezetők, akik rendszerint a fametszetkészítésben járatos festők voltak. Az intézmények tananyaga leszűkült: csak a hivatalosan engedélyezett stílusok váltak oktathatóvá. Az ideológiai háttérter Mao Zedong 1942-ben Yan'anban elmondott két beszéde szolgáltatta. A művészetről és az irodalomról szólva Mao a tömegek szolgálatában jelölte ki feladatukat. Ma Zedong ebben a két beszédében megadta a kommunista párt hivatalos esztétikai állásfoglalását, ami hosszú évtizedekre meghatározta a művészet mozgásterét Kínában. A művészetet Mao a politikai akarat kifejezőjének nyilvánította, s irányítását állami intézményekre bízta. Mindez a művészet radikalizmusában, a választott témákban, s a formában is kifejezésre jutott (szocialista realista alkotások támogatása, monumentalításra való törekvés, egészen odáig, hogy a tájképeken például a vörös színnek kellett dominálnia).

Miklós Pál modern kínai fametszetről szóló dolgozata kényes kérdéseket érintett, s az egyensúly irányába vélhetően csak a Magyarországon elkészített kandidátusi dolgozatában tudott elmozdulni. A modern kínai fametszet és a hagyományos kínai festészet, *guohua* közötti szakadékot jól érzékelteti Felvinczi Takács Zoltán egy évekkel későbbi, Miklós Pál kandidátusi dolgozatához fűzött megjegyzése: „Kína mai művészete pedig a szakadás képét mutatja. Ilyen helyzetekben a közvetlenül érdekelt felek véleménye rendszeren pártvélemény, tehát művészeti kérdésekben csak féligazságot tartalmaz. A régi mérhetetlen értéket képviselő kínai művészet és a mai nyugati térhódítás közti küzdelem megítélése akkora tárgyilagosságot követel, amekkorára a mai küzdelmes idöket élő Kína nem képes. ... A grafikusok a kínai nemzeti ügy iránt lelkesültek, de

kínai jelleg munkáikban nincs. A kínai művészetet nem keltették újjá. A kínai kormány is Qi Baishit tüntette ki a legnagyobb kitüntetéssel.”²⁴ Miklós Pál munkájában korrekt és a lehető legszélesebb forrásszágon nyugvó adatolást végzett. A fametszetkészítőkre vonatkozó adatait olyan alkotók ellenőrizték mint Chen Shuliang (1901-), Xu Xingzhi (1927-), és Li Jun (1931-), akik maguk is tagjai voltak a yan’ani fametszetkészítő iskolának. Az interjúk másik részét, melyek kortárs festőkről és festészeti iskolákról szölettek csak a későbbi kandidátusi dolgozatába építette be. Nem véletlen tehát, hogy később maga is olyan életművek megismertetésére törekedett Magyarországon, mint amilyen Qi Baishi művészete volt. 1962-ben Qi Baishi születésének 100. évfordulójára jelent meg a festőről szóló kismonográfiája. Azt pedig érdekes és fontos párhuzamként teszem hozzá, hogy a Pekingi Főiskolán megismert csehszlovák tanulótlárs Jozef Hejzlar (1927–2012) is így tett később, csak ő 1970-ben publikálta Qi Baishiről szóló művét.

Miklós Pál művészekkel való találkozásait és interjúalanyait megismerve látnunk kell, hogy e találkozók jelentős része a főiskola segítségével és a tanárok javaslatára jött létre. A személyek megválasztása azt a képet tárja elénk, hogy a kínai művésztsadalom igen is tisztában volt értékeivel. Azokhoz a mesterekhez irányították Miklós Pált, akik fél évszázad vagy akár még hosszabb idő elteltével is jeles festőknek bizonyultak. Az pedig az érem másik oldala, hogy a külföldi aspiráns méltónak bizonyult ezekre az ismeretsegekre és komolyan építkezni tudott általuk, velük.

Egy egészen más típusú lehetőség is rendszeresen adódott Miklós Pál számára, hogy kínai művészekkel találkozzon, s ez a tolmácsolás volt. 1953 őszén érkezett Kínába Vincze Gergely (1923–) festőművész, akinek a tolmácsaként Miklós Pál maga írta, hogy „sok jelentős művésszel, műtörténésszel és kritikussal ismerkedtem meg, vagy mélyítettem el kapcsolatokat”²⁵ Feltevésem szerint Qi Baishihoz is egy hivatalos vendég kíséretében jutott el, és készített az idős mesterről felvételt. Qi Baishihoz fűződő mély kötődését azonban ennél is hitelesebben mutatja az a festmény, amelyet dolgozószobájában kanapéja fölé akasztva nézhetett.

Miklós Pál kínai gyűjtőmunkájának anyagát beépítette később kandidátusi dolgozatába, amely úttörő munkaként mutatta be elsősorban a helyszíni kutatásra és az interjúkra építve a 20. század első felének kínai festészettörténetét. Közel 150 művész adatolt munkája függelékében, s később még további 300 művész adatait gyűjtötte össze. A 150 művész közül a festők alkották a legnépesebb csoportot (közel 100-an voltak), míg a fametszők-grafikusok száma 50 körül mozgott.²⁶

Dolgozata egyik vonulata a hagyományos kínai festészet nagy mestereit, Wu Changshuot, Ren Bainiant (1840–1896) és Qi Baishit mutatta be. A másik szál a kínai tájkép megújításának folyamatát követte nyomon a Lingnan-iskolától a vándorfestőkön

²⁴ Részlet Felvinczi Takács Zoltán véleményéből Miklós Pál javított kandidátusi dolgozatáról, 1958. december 8. MTA Levéltár VII. fond. Miklós Pál kandidátusi anyag

²⁵ MTA Levéltár. Kínai aspiránsok anyaga. Miklós Pál munkabeszámolója az 1953 június-1954 január közötti időszakról, 1954. március 15-i dátummal.

²⁶ Miklós Pál kandidátusi dolgozata és a kiegészítések megírt pótlás. Gépelt kézirat, 1957-58. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Könyvtár

át. A harmadik vonal a figurális festészet eklekticizmusát tárta fel elsősorban Xu Beihong és tanítványai munkásságán keresztül. Ebben s részben került bemutatásra a nyugatos olajkép művelőinek két nagy csoportja is: az egyik csoportba a 19. századi realizmus követőit Xu Beihongot és Wu Zuorent sorolva, míg a másik csoportban a posztimpresszionista iskolákat (Liu Haishut, Ling Fengmiant és Ni Yite munkáit) tárgyalva.

A kandidátusi dolgozat a XX. századi kínai művészet összefoglalására tett fontos kísérlet. A dolgozat értékelésében a következőket olvashatjuk: „Érdeme, hogy kiterjedt kutatáson, helyszíni tanulmányon alapul, élő információk segítségével is nagy anyagot gyűjtött össze. Úttörő munka tehát, melyhez hasonló a külföldi irodalomban sincsen.”²⁷

Ebben foglalható össze Miklós Pál 20. századi kínai művészetre vonatkozó gyűjtő és analizáló munkája.

²⁷ MTA Levéltár Miklós Pál kandidátusi fokozatszerzésének anyagai 862/7

Érdemes összevetést kínál Miklós Pál kandidátusi dolgozata Michael Sullivan 1959-ben kiadott *Chinese Art in the Twentieth Century* című munkájával, amely az 1930-as és 40-es évek kínai művészköreinek és alkotóinak bemutatása mellett főként a nyugati művészet kínai művészetre gyakorolt hatását írta le. Sullivan kiemelten foglalkozott a század első felének jelentős kínai festőivel, s műve Miklós Pál munkájával és értékelésével számos párhuzamot mutat.

HAMAR IMRE*

A DUNHUANGI, HATAGYARÚ ELEFÁNTON ÜLŐ SAMANTABHADRA ÁBRÁZOLÁSÁN FELLELHETŐ INDIAI ÉS KÖZÉP-ÁZSIAI HATÁSOK

Samantabhadra a mahāyāna panteon egyik legnépszerűbb bodhisattvája, a Tang-kori, dunhuangi falfestmények gyakori szereplője. Népszerűsége minden kétséget kizáróan összefügg a huayan iskola Tang-kori virágzásával, valamint a császári támogatással, melyben a kínai buddhizmusnak ezen eredeti irányzata részesült. Samantabhadra, Mañjuśrī és Vairocana ugyanis az iskola központi szövegének, a *Buddhāvataṃsaka-sūtrának* központi alakjai. Ebben a sūtrában, amely Buddha legelső megvilágosodási élményét írja le, maga Buddha alig szól néhány szót, a különböző testrészeiből kiáradó, és a bodhisattvák testébe áramló fénnel hatalmazza föl leggyakrabban Mañjuśrīt vagy Samantabhadrát, hogy nevében a tant hirdessék. A huayan buddhizmusban Samantabhadra, Mañjuśrī és Vairocana az ún. „három szent” (*sansheng* 三聖), akik a buddhista ösvény három elemét, a gyakorlást, a bölcsességet és a megvilágosodásra irányuló tudatot jelképezik, külön-külön.¹

Számos olyan ábrázoláson, ahol Mañjuśrī és Samantabhadra egymás mellett látható, vagy pedig Vairocana jobb és bal oldalán állnak, a híres huayan szentháromságot alkotva, Mañjuśrīt és Samantabhadrát oroszlán, illetve elefánt hátán ábrázolják. A kanonizált ábrázolásmódban megjelenő idegen hatások bizonyítása érdekében, bemutatom a fehér elefánt motívum indiai eredetét, majd buddhista kozmológiai iratokból és mahāyāna sūtrákból vett hivatkozásokkal támasztom alá. ā

A hatagyarú elefánt, mint Indra airāvataja

A hatagyarú elefánt motívuma fellelhető az ind mitológiában, Indrát hat- vagy tízagyarú, fehér elefánton ülve szokás ábrázolni, ennek az elefántnak a neve a hinduizmusban *airāvata*.² A Rigveda is említést tesz a fehér elefántról, amely Indra isten hordozója, *vahanāja*.³

A buddhista forrásokban számos helyen megjelenik az *airāvata* vagy elefánt- király. A buddhista kozmológia egyik korai írásművét, a *Da loutan jinget* 大樓炭經 Dao'an 302-ben elkészült katalógusa szerint elsőként Dharmarakṣa fordította le kínai nyelvre,

* ELTE-SZTE-MTA Selyemút Kutatócsoport

¹ GIMELLO 1996: 341-441.

² DAYAL 1970: 295.

³ CRAVEN 1976: 6.

azonban csak Fali 法立 és Faju 法矩 későbbi fordítása maradt fenn.⁴ Az Indra mennyei világáról, a Trāyastriṃśáról szóló fejezetben a fehér, kincses elefánt neve Niluoyuan 倪羅遠, és az istenek kedvenc állata, akik valamennyien játszadozni szeretnének vele. A szöveg érdekessége, hogy itt az elefántnak hét, és nem hat agyara van, amennyi általában lenni szokott, továbbá a leírt látvány rendkívül összetett:

Az istenek mindannyian a fehér, kincses elefánttal akartak játszadozni, melynek Niluoyuan volt a neve. Az elefánt csodálatos átváltozással harminckét fejűvé változott, és mindegyik fején hét agyara volt. Az agyarakon hét tó keletkezett, s ezek mindegyikében hét lótuszvirág nőtt. Mindegyik lótuszvirágnak ezer levele volt, s mindegyik levélen egy jáde leány táncolt.”
諸天欲以白寶象戲，象名曰倪羅遠，象自化作三十二頭，頭有七牙，牙化作七浴池。浴池中各作七蓮華，蓮華枝有千葉，一葉上者有一玉女舞。⁵

Ugyanennek a fejezetnek egy másik bekezdésében az áll, hogy Yinluomo 伊羅摩 sárkánykirály (*longwang* 龍王) csodálatos módon átváltozott egy harminckét fejű elefánttá, melynek mindegyik fején hat agyara volt. Ezt követően, a fenti idézethez hasonlóan, tavak, lótuszvirágok és lányok jelennek meg.⁶ További érdekesség, hogy egy másik szövegben, a *Pitāputrasamāgamāban* (*Fuzi heji jing* 父子合集經, Tib. *Yab dang sras mjal ba'i mdo*), melyet Dharmarakṣa fordított le, az áll, hogy a Gandharva képes arra, hogy mágikus erejével elővarázsoljon egy ilyen elefántot, agyarakkal, tavakkal és lányokkal, majd felajánlja Buddhának.⁷

Ez a fajta varázslatos teremtmény nem csupán a mennyei világokban, isteni lények által lehetséges, hanem Buddha egyik legfőbb tanítványa, Śāriputra is képes rá, amint azt *A bölcs és a balga sūtrájában* (*Xian yu jing* 賢愚經) olvashatjuk, melyet Közép-Ázsiában állítottak össze, Khotanban elhangzó szerzetesi tanítások alapján.⁸

⁴ A szöveg későbbi fordításait lásd: Zürcher, *Buddhism in China Collected papers*. Leiden, Brill, 2013, 156-157. Zürcher rekonstrukciója szerint az eredeti cím *Loka-dhātu sūtra*, Lü Jianfu szerint pedig *Loka-sthāna sūtra*. Lásd: „The influence of Buddhism cosmology on the idea of the geographical Center in Pre Modern China” in: *Buddhism, Religious Studies in Contemporary China Collection*, Volume: 5, ed. by Lou Yulie, Leiden, Brill, 2015, 260.

⁵ CBETA, T01, no. 23, p. 293, a13-16.

⁶ 《大樓炭經》卷4〈9 切利天品〉：「爾時伊羅摩龍王言：『天帝釋已念我等。』便化作三十二頭象，一一頭化作六牙，一一牙上化作七浴池，一一浴池中化作七蓮華，一一蓮華上化作七玉女作妓樂。伊羅[*]摩龍王，以是種種作神化，往至天帝釋所，在前住」(CBETA, T01, no. 23, p. 295, b23-28).

⁷ 《父子合集經》卷6〈10 乾闥婆王授記品〉：「時諸乾闥婆王為供佛故，以神通力化作三十六俱胝愛囉嚩拏大龍象王，一一象王各有六牙，一一牙上而有七池，一一池中而有七蓮華，一一蓮華而有千葉，一一葉間有七夭女，一一夭女復以七女而為侍衛。」(CBETA, T11, no. 320, p. 935, a6-10). Ez a sūtra azt sugallja, hogy a nemek megkülönböztetése csupán illuzórikus. Lásd: Jose Ignacio Cabezon, *Sexuality in Classical South Asian Buddhism*. (Studies in Indian and Tibetan Buddhism) Wisdom publication, 2017, 320.

⁸ A sūtra összeállításáról lásd: Victor Mair, *The Linguistic and Textual Antecedents of The Sūtra of the Wise and the Foolish*. Sino-platonic papers 38, 1993.

Akkor Śāriputra varázsolt egy nagy, hatagyarú, fehér elefántot. Mindegyik agyarán hét lótuszvirág, és mindegyik virágon hét jáde leány volt. Az elefánt lassan a tavakhoz ballagott, és mind kiitta a vizet, ekkor a tavak eltűntek.

時舍利弗，化作一大六牙白象，其一牙上，有七蓮花，一一花上，有七玉女，其象徐庠，往詣池邊，并含其水，池即時滅。⁹

A *Buddhāvataṃsaka-sūtra* nem hozza kapcsolatba a fehér elefántot Samantabhadrával, azonban Indra királyi elefántjának nevezi. A tizenkettedik, „Bölcsek legnagyobbika” című fejezetben az áll, hogy az elefánt mágikus erejével képes harminckét fejet varázsolni magának, és hatalmában áll istenséggé válni. Az alábbi szövegben tetten érhetőek ugyanazok a látomásos elemek: az agyarakon hét tó van, a tavakban hét lótuszvirág nő, s a lótuszokon hét jáde leány énekel és táncol.

Indrának, az istenek királyának van egy királyi elefántja,
Amikor megtudja, hogy a király indulni készül,
Harminchárom fejet varázsol magának,
S mindegyiken hat agyara lesz.
Mindegyik agyarán hét tó van,
Tiszta vizű, illatozó, makulátlan, nyugodt és teli.
Mindegyik tiszta tó vizében,
Hét gyönyörűen elrendezett lótuszvirág van,
A hét szépséges lótuszvirág mindegyikén,
Hét menyei jáde leány van,
A kik tökéletes táncukkal és zenéjükkel,
Szórakoztatják Indrát, az istenek királyát.
Az elefánt elhagyhatja eredeti alakját,
És az istenekéhez hasonló testet varázsolhat magának,
Viselkedése és mozdulatai is egészen hasonlóak lesznek,
Mivel birtokában van az alakváltoztatás mágikus ereje.
Még van benne vágy, harag, és tudatlanság,
Mégis képes ilyen csodás erők kinyilvánítására.
Hát még az, aki az ügyes eszközök és bölcsesség birtokában van,
És a meditáció minden állapotában teljesen szabad.”¹⁰

釋提桓因有象王，	彼知天主欲行時，
自化作頭三十三，	一一六牙皆具足；
一一牙上七池水，	清淨香潔湛然滿；
一一清淨池水中，	各七蓮華妙嚴飾；

⁹ CBETA, T04, no. 202, p. 420, b21-24.

¹⁰ CLEARY 1993: 360-361.

彼諸嚴飾蓮華上，	各各有七天主女，
悉善技藝奏眾樂，	而與帝釋相娛樂。
彼象或復捨本形，	自化其身同諸天，
威儀進止悉齊等，	有此變現神通力。
彼有貪欲瞋恚癡，	尚能現此諸神通，
何況具足方便智，	而於諸定不自在！ ¹¹

A *Buddhāvataṃsaka-sūtra* „Tíz koncentráció” című huszonhetedik fejezetében hasonló leírást olvashatunk az elefánt-királyról, csakhogy itt prózában. A látomásos motívumok ebben a szövegrészben is megjelennek:

Az elefánt-királyhoz hasonlatos, amely egy arany hegy hét kincses barlangjában lakik. A barlangban körös-körül kincses korlátok találhatók, drágakőfák sorakoznak, és fentről aranyból készült háló borítja. Az elefánt teste tiszta fehér, olyan mint a jász és a hó, arany zászlókat tart a magasba, arany díszek borítják, ormányát drágaköves háló fedi, melyről ékes harangok függenek. Végtagjai épek, és hat agyara van, méltóságteljes és tökéletes, örül, aki látja. Jól nevelt és engedelmes. Ha a mennyei császár utazni akar valahová, az elefánt-király azonnal tudomást szeret a szándékáról, eltűnik a kincses barlangból, és megjelenik az égben, az istenek királya színe előtt. Mágikus erejének köszönhetően számos alakban meg tud jelenni, képes harminchárom fejet növesztetni, és mindegyik fejére hét-hét agyart varázsolni. Az agyarakra tavakat varázsol, a tavakra hét-hét lótuszvirágot, azokra hét-hét tündérlányt, akik egyszerre játszanak száz és ezer mennyei melódiát. Ekkor az istenek királya fölszáll erre az ékes elefántra, és felülmúlhatatlan palotájából elindul a virágoskert felé, mely teli s tele van fehér lótuszvirágokkal. Amikor a császár a virágoskertbe ér, leszáll az elefánt hátáról, és belép a minden-kincsek palotájába. A sok tündérlány mind őt szolgálja, énekszóval és zenével sokféle örömben részesíti. Ekkor az elefánt-király mágikus erejével elrejtí elefánt alakját, és isteni testet varázsol magának. A harminchárom istennel és a tündérlányokkal együtt a fehér lótuszok kertjében élvezettel játszadozik. Testi alakja, aurája, öltöze, viselkedése, beszéde és megjelenése olyan, mint a többi isten, semmiben sem különbözik tőlük, s így lehetetlen megkülönböztetni az elefántot az istenektől, annyira hasonlítanak.¹²

譬如伊羅鉢那象王，住金脇山七寶窟中，其窟周圍悉以七寶而為欄楯，寶多羅樹次第行列，真金羅網彌覆其上；象身潔白猶如珂雪，上立金幢，金為瓔珞，寶網覆鼻，寶鈴垂下，七[1]肢成就，[2]六牙具足，端正充滿，見

¹¹ CBETA, T10, no. 279, p. 79, a1-10.

¹² CLEARY 860.

者欣樂，調良善順，心無所逆。若天帝釋將欲遊行，爾時象王即知其意，便於寶窟而沒其形，至忉利天釋主之前，以神通力種種變現，令其身有三十三頭，於一一頭化作七牙，於一一牙化作七池，一一池中有七蓮華，一一華中有七采女，一時俱奏百千天樂。是時，帝釋乘茲寶象，從難勝殿往詣華園，芬陀利華遍滿其中。是時，帝釋至華園已，從象而下，入於一切寶莊嚴殿，無量[*]采女以為侍從，歌詠妓樂受諸快樂。爾時，象王復以神通隱其象形現作天身，與三十三天及諸[*]采女，於芬陀利華園之內歡娛戲樂，所現身相、光明衣服、往來進止、語笑觀瞻，皆如彼天，等無有異，無能分別；此象、此天，象之與天，更互相似。¹³

A Buddha születésénél megjelenő, hatagyarú elefánt

A buddhizmus az isteni állat motívumát valószínűleg a hinduizmusból kölcsönözte, a hatagyarú elefánt ugyanis buddhista kontextusban is megjelenik. A Buddha születéséről szóló legenda szerint, hatagyarú, fehér elefánt képében lép be anyja méhébe. A *Lalitavistara-sūtra* a következőképpen írja le ezt:

Fehér színű, hatagyarú kis-elefánt képében lépett be jobb oldalról anyja méhébe. Fejének rovaréhez hasonló vörös színe volt, agyari arany színben tündökölt. Végtagjai épek voltak, s ő maga tökéletes. Miután méhébe belépett, mindig a jobb oldalon tartózkodott, a bal oldalon sosem. Ezalatt az idő alatt Māyā királyné kényelmes ágyában feküdt, és a következőket álmolta:

Ezüstös fényű, hófehér elefánt hat agyarral,
Lába gyönyörű, teste tökéletes, szépséges vörös feje,
Gyémánt szilárdságú hajlatokkal könnyed a lépte,
A tökéletes elefánt belépett méhébe.

Soha nem látott, hallott, tapasztalt,
Kivételes öröm keríti hatalmába.
Testét és elméjét áldott öröm járja át,
Ahogy összpontosítva elmélyed.¹⁴

¹³ CBETA, T10, no. 279, p. 228, c27-p. 229, a17.

¹⁴ The Noble Great Vehicle Sūtra "The Play in Full" Āryalalitavistaranāmahāyānasūtra. Fordította: Dharmachakra Translation Committee, 2013, 46. <https://aryanthought.files.wordpress.com/2014/05/lalitavistara-sutra.pdf>

Ezt a híres jelentet örökítik meg a dunhuangi 232-es, 329-es és 375-ös barlangok falfestményei, melyek a Tang-kor elején készültek. Ezeken a festményeken az elefántnak két vagy négy agyara van, nem pedig hat, amint az várható lenne.

A hatagyarú elefánt, mint a „hét kincs” egyike

A korai szövegekben a hatagyarú, fehér elefánt a cakravartin hét kincse (*qibao* 七寶) között kerül említésre. Dunhuangban megtalálható a hét kincs ábrázolása, az elefántnak azonban csak két agyara van (331-es barlang). A *Cārya-nidāna sūtra* (*Xiuxing benqi jing* 修行本起經) a következőképpen írja le a fehér elefántot:

A fehér elefánt kincs: színe fehér, szemei sötétvörösek. Kiegyensúlyozottan áll hét végtagján, ereje száz elefántét is meghaladja. Sörényére és farkára fénylő, fehér gyöngyöket fűztek. Szájából hat agyar áll ki, melyek a hét drágakő színeiben pompáznak. Ha a király felül a hátára, egy nap alatt bejárja az egész világot, hajnalban indul, estére tér vissza, mégsem fárad el, nem merül ki. Ha vízen kel át, a víz meg sem mozdul, s lába nem lesz vizes. Ezért nevezik fehér elefánt kincsnek.

白象寶者，色白紺目，七肢平跢，力過百象，鬣尾貫珠，既鮮且潔，口有六牙，牙七寶色；若王乘時，一日之中，周遍天下，朝往暮返，不勞不疲，若行渡水，水不搖動，足亦不濡，是故名為白象寶也。¹⁵

Az *Ekottara-āgamā*ban (*Zengyi ahan jing* 增壹阿含經) Mahādeva – Śākyamuni korábbi megtestesülése, mint cakravartin¹⁶ – szert tesz erre a csodás állatra, amely „felszáll a levegőbe, kiegyensúlyozottan áll hét végtagján, szájából hat agyar áll ki, arany fejedőt visel, arany nyakláncot jáde dísszel, testét igazgyöngyökkel díszített háló borítja, jobb és bal oldalán arany csengők függenek. (乘虛而來，七肢平跢，口有六牙，頭上金冠，金為瓔珞，以真珠交絡其體，左右佩金鈴。) Csodálatos megjelenésén felül azt tartják róla, hogy mágikus erővel bír, mely lehetővé teszi számára, hogy különböző alakban jelenjen meg. (象有神力，變形自在。¹⁷)

¹⁵ CBETA, T03, no. 184, p. 463, a6-10.

¹⁶ NAKAMURA, Bukkyōgo daijiten, 925a.

¹⁷ CBETA, T02, no. 125, p. 807, b11-13.

A Chaddanta jātaka

A hatagyarú elefánt motívuma szorosan összefügg a buddhizmussal, a jātaka történetek egyike, a *Chaddanta jātaka* ugyanis a hatagyarú elefánt- király történetét meséli el.¹⁸ A történet szerint a Himalája hegységben, a Chaddanta tó mellett élt nyolcezer királyi elefánt, akik természetfeletti erejüknek köszönhetően képesek voltak röpködni a levegőben. Királyuknak, Chaddantának két királynéja volt, Cullasubhaddā és Mahāsubhaddā. Az elefánt- király népével együtt az Arany- barlangban lakott. Cullasubhaddā örökösen féltékenykedett Mahāsubhaddára, és neheztelt miatta a királyra. Egy napon a király ötszáz pacceka buddhát látott vendégül. Cullasubhaddā felajánlotta nekik a tulajdonában lévő vadon termő gyümölcsöket, és azért fohászkodott, hogy Subhaddā királynéként szülessen újjá, Madda király családjában, hogy később Benáresz királyának feleségeként elküldhesse a király vadászát, hogy megölje az elefánt- királyt. Ezután visszautasította az ételt, és éhen halt. Madda királyságban született újjá, a királyné lányaként, majd később kívánságának megfelelően Benáresz nagy hatalmú királyának felesége lett. Egy napon azt mondta a királynak, hogy egy hatagyarú elefántról álmodott, és mindennél jobban vágyik azokra az agyarakra. A király összehívta vadászait, a királyné pedig kiválasztotta közülük a csúnya, otromba Sonuttarát, aki valamikor a Magasztos ellensége volt. A vadász hét év, hét hónap és hét nap elteltével eljutott az elefánt- király hazájába. Mérgezett nyílával halálos sebet ejtett az elefánton, azonban képtelen volt eltávolítani a hatalmas állat agyaraait. A haldokló elefánt- király segített neki levágni az agyarakat, és megkérdezte tőle, hogy miért akarta megölni őt. A vadász feltárta előtte, hogy kinek a parancsára cselekedett így, s amikor a király megtudta, hogy ez elhunyt feleségének a kívánsága, nem érzett haragot iránta, sőt, az agyarak mágikus erejével segített a vadásznak hét nap alatt hazatérni. Amikor a királyné megkapta az agyarakat, eszébe jutott előző férje, és olyan elviselhetetlen fájdalom költözött a szívébe, hogy még aznap belehalt bánatába.

Lényeges eleme a történetnek, hogy akárcsak a korábbi legendákban, az elefántnak, vagy az elefánt agyarának mágikus ereje van. A jātaka széles körben ismert lehetett Indiában, ugyanis a Sanchi stüpa (50-25 B.C.) északi kapuján, a felső architráv belső faragása ezt a történetet örökíti meg. Habár nagyjából három és fél méter hosszú felület állt a művész rendelkezésére, mégis egyetlen jelenet ábrázolása mellett döntött. A teljes felületet elfoglalja a lótuszokkal teli tó, ahol a banyan fák mellett húsz elefántot láthatunk, pontosan úgy, ahogyan a jātaka kezdő jelenetében olvashatjuk. A Sanchi stüpa

¹⁸ Angol nyelvű fordítást lásd: „The Jātaka or Stories of The Buddha’s Former Births.” (páli nyelvből, többen fordították, prof. E. B. Cowell szerkesztésével) Vol. V. fordította: H. T. Francis, M.A., Cambridge, Cambridge University Press, 1905, 20-30. A *Journal Asiatique* 1895-ben található egy részletes tanulmány a *Chaddanta-jātakáról*, M. L. Feer tollából, amely öt különböző szövegváltozat (két páli, egy szanszkrit és két kínai nyelvű) összehasonlításán alapul. A jātaka kínai változatát lásd: *Za biyu jing* 雜譬喻經, CBETA, T04, no. 205, p. 504, b2-c23; *Da Zhuangyan lun jing* 大莊嚴論經, CBETA, T04, no. 201, p. 336, b11-p. 338, a13. Az előző egy rövidebb változat prózában, az utóbbi hosszabb, és versbetéteket tartalmaz akárcsak a páli szöveg.

két másik architrávján is a *Chaddanta-jātakā*ból vett jeleneteket láthatunk, az egyik egy, a másik pedig három jelenetet ábrázol.¹⁹ A híres Ajanta templomban szintén láthatunk a *Chaddanta-jātakā*ból vett jeleneteket a 10-es barlang 53-as lemezén, ahol az átfedések térbeliséget érzékeltetnek.²⁰

A hatagyarú elefánton ülő Samantabhadra

A hatagyarú, fehér elefánton ülő Samantabhadra leírásának locus classicusa a *Lótusz szútra* utolsó, „Samanabhadra bodhisattva bátorítása” című fejezete, mely arról szól, hogy Samantabhadra meg fogja óvni azokat, akik a Lótusz szútrát recitálják, és ad nekik egy *dhāraṇī*t. Ebben a leírásban a hatagyarú, fehér elefánt csupán másodlagos szerepet játszik, mint a bodhisattva megjelenésének eszköze, ugyanúgy, mint *airātava* Indrának.

Ha ötszáz év elmúltával, a zűrzavaros világban lesznek olyan szerzetesek, szerzetesnők, világi hívő férfiak és nők, akik keresik, megőrzik, recitálják, lemásolják és gyakorolni kívánják a Lótusz szútrát, azok őrizték elméjükben céltudatosan harminchét napon át. Harminchét nap elteltével megjelenek az érző lények előtt, hatagyarú, fehér elefánt hátán, számtalan bodhisattvával, és azok kíséretével együtt, olyan formában, ahogy csak látni szeretnének. Nagy örömeikre kifejem és tanítom számukra a Tant, és egy *dhāraṇī* varázsmondást is adok nekik. Miután ezt a *dhāraṇī*t megkapták, a nem emberi lények nem tudnak ártani nekik, az asszonyok nem tudják megzavarni elméjüket, és én is védelmezni fogom őket. Kérlek, Magasztos engeddd, hogy ezt a *dhāraṇī*t tanítsam!²¹

若後世後五百歲、濁惡世中，比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷，求索者、受持者、讀誦者、書寫者，欲修習是法華經，於三七日中，應一心精進。滿三七日已，我當乘六牙白象，與無量菩薩而自圍繞，以一切眾生所憐見身，現其人前，而為說法，示教利喜，亦復與其陀羅尼呪，得是陀羅尼故，無有非人能破壞者，亦不為女人之所[14]惑亂，我身亦自常護是人。唯願世尊聽我說此陀羅尼[15]呪。²²

A másik fontos szöveg, amely hatagyarú elefánt hátán ülve írja le Samantabhadrát, a *Samantabhadra kontemplációjának sūtrája* (*Fo shuo guan puxianpusa xingfa jing* 佛說觀普賢菩薩行法經). A szöveg más kontemplációról szóló sūtrákhoz hasonlóan egy apokrif mű, melyet a kínai közönség igényeihez szabtak.²³ Négy kontemplációról szóló sūtrát

¹⁹ DEHEJIA 1990: 374-392.

²⁰ UPADHYA 1994:161.

²¹ *Lotus sutra* 2007: 314.

²² CBETA, T09, no. 262, p. 61, b9-18.

²³ MAI 2009: 240-302.

Dharmamitrának tulajdonítanak, Yamabe azonban ezt kétségesnek tartja.²⁴ Ez a négy, valamint két másik hasonló témájú szöveg az ötödik század derekán íródott.²⁵ A sūtrák Turfanból származó meditációs hagyományokon, illetve kínai gyakorlatokon alapulnak. A *Samantabhadra kontemplációjának sūtrája* leír egy vizualizációs gyakorlatot, melynek tárgya a fehér elefánt, tavakkal, lótuuszvirágokkal és leányokkal az agyarán. Ez a szöveg a buddhista ikonográfiára is hatást gyakorolt, és írott alapot szolgáltat azokhoz az ábrázolásokhoz, melyeken Samantabhadra egy lótuuszvirágokra lépő elefánttal együtt látható.

Samantabhadra bodhisattva testének mérete határtalan, hangja határtalan, megjelenése határtalan. E világra jövetel óhajától vezérelve, saját mágikus erejének segítségével kicsire varázsolja a testét. Mivel a Jambudvīpa népét három súlyos akadály terheli, bölcsességének ereje által átváltozva fehér elefánt hátán jelenik meg. Elefántjának hat agyara és hét végtagja van. Végtagjai alatt hét lótuuszvirág nő. Az elefánt színe fehér, mint a hó, a fehér legszebb árnyalata, mellyel még a kristály vagy a Himalája havas csúcsa sem vetekedhet. Az elefánt testének hossza 450 yojana, magassága 400 yojana. Hat agyarának tetején hat tó nyugszik, mindegyik tóban tizennégy lótuuszvirág nő, melyek akkorák, mint a tó. A virágok gyönyörűen kinyílnak, az égi fák királyához hasonlóak. Minden virág közepén egy-egy jászminőségű leány van, bőrszínük bíborvörös, és tündöklőbbek az istennőknél. Kezeik közt öt hárfa jelenik meg, s mindegyiket ötszáz hangszer kíséri.”²⁶

普賢菩薩身量無邊、音聲無邊、色像無邊，欲來此國，入自在神通促身令小，閻浮提人三障重故。以智慧力化乘白象，其象六牙，七支跂地，其七支下生七蓮華。象色鮮白，白中上者頗梨、雪山不得為比。身長四百五十由旬、高四百由旬。於六牙端有六浴池，一一浴池中生十四蓮華，與池正等，其華開敷如天樹王。一一華上有一玉女，顏色紅輝有過天女，手中自然化五箜篌，一一箜篌有五百樂器以為眷屬。²⁷

²⁴ YAMABE 1999:107.

²⁵ 1) *Guanfo sanmei hai jing* 觀佛三昧海經, T.643, az állítólagos fordító Buddhahadra, 2) *Guan Wuliang shoujing* 觀無量壽佛經, T.365, az állítólagos fordító Kālayāśas, 3) *Guan Mile puta shang sheng doushuaitian jing* 佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經, T.452, 4) *Guan Puxian puta xingfa jing* 觀普賢菩薩行法經, T.277, az állítólagos fordító Dharmamitra, 5) *Guan Xukongzang puta jing* 觀虛空藏菩薩經, T.409, az állítólagos fordító Dharmamitra, and 6) *Guan Yaowang Yaoshang erputa jing* 佛說觀藥王藥上二菩薩經, T.1161, az állítólagos fordító Kālayāśas.

²⁶ <http://www.buddhism.org/Sutras/2/Samantabhadra.htm>

²⁷ CBETA T09, no. 277, p. 389, c27-p. 390, a9.

Összegzés

A cikkben megkíséreltem bemutatni a hatagyarú, fehér elefánt buddhista forrásokban megjelenő, különböző megjelenési formáit. Ami a dunhuangi kultúra nyugati és keleti kultúrákkal való keveredését illeti, nyilvánvaló, hogy Samantabhadrának, a *Buddhāvataṃsaka-sūtra* legfontosabb kinyilatkoztatójának, jellegzetesen kínai ábrázolása – mely szerint hatagyarú, fehér elefánton ül – nyugati kulturális elemeket hordoz. A fehér elefánt motívuma mélyen gyökerezik az indiai kultúrában, ez Indrának, az istenek urának hatásállata, továbbá buddhista kozmológiai szövegek korai fordításai szintén megemlítik a hatagyarú, fehér elefántot. Dunhuangban a Tang-dinasztia korai éveitől kezdve jelen van az elefántnak ez a formája. Lao Gan felvetése szerint a tengxiani, Han-korra datált féldombormű egy hatagyarú elefántot ábrázol, ami az indiai motívum igen korai átvétele lehet.²⁸ Véleményem szerint azonban nem erről van szó, ugyanis az elefánt itt valamiféle páncélzatot visel, amely tévesen agyaraknak látszik.

A Samantabhadra ábrázolásokon fellelhető indiai hatáson kívül, bizonyos Közép-ázsiai hatások is fellelhetők. A *Samantabhadra kontemplációjának sūtrája*, az *Avataṃsaka-sūtra*, valamint a *Da loutan jing* 大樓炭經 című, korai kozmológiai szöveg mind magán hordoz valamilyen Közép-ázsiai hatást, ugyanis a szövegek első fordítója, Dharmarakṣa Közép-Ázsiába utazott, s így a szövegek keletkezése kapcsolatban áll a Közép-ázsiai régióval. Feltételezésem szerint az a rendkívül kidolgozott, látomásos kép, mely szerint az elefánt agyagain tavak vannak, a tavakban lótuszok, a lótuszokon táncoló leányok, Közép-Ázsiában keletkezhettek, ahol erőteljes hagyománya van a vizuális meditációnak, amint azt a kontemplációs sūtrák is alátámasztják.

²⁸ LAO 1954: 366-369.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- CABEZON, JOSE IGNACIO. 2017. „Sexuality in Classical South Asian Buddhism”. *Studies in Indian and Tibetan Buddhism*. Wisdom publication,
- CLEARY, THOMAS. 1993. *The Flower Ornament Scripture: A translation of the Avatamsaka sutra*. Shambala, Boston.
- CRAVEN, ROY C. A. 1976. *Concise History of Indian Art*. Oxford University Press, New York.
- DAYAL, HAR. 1970. *The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*. Motilal Banarsidass, Delhi.
- DEHEJIA, VIDYA. 1990. „On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art.” *The Art Bulletin*, 72, 3.
- GIMELLO, ROBERT. 1996. „Ch’eng-kuan on the Hua-yen Trinity”. *Chung-Hwa Buddhist Journal* 9.
- LÜ JIANFU. 2015. „The influence of Buddhism cosmology on the idea of the geographical Center in Pre Modern China”. *Buddhism. Religious Studies in Contemporary China Collection*, Volume: 5, ed. by Lou Yulie. Brill, Leiden.
- LAO KAN. 1954. “Six-Tusked Elephants on a Han Bas-Relief.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 17, 3-4.
- Lotus sutra*. 2007. Kínai nyelvből, Kumārajīva fordítása alapján fordította Tsugunari Kubo és Akira Yuyama. Numata Center for Buddhist Translation and Research.
- MAI, CUONG T. 2009. *Visualization Apocrypha And The Making Of Buddhist Deity Cults In Early Medieval China: With Special Reference To The Cults Of Amitābha, Maitreya, And Samantabhadra*. Ph.D. Dissertation, Indiana University.
- MAIR, VCTOR. 1993. *The Linguistic and Textual Antecedents of The Sūtra of the Wise and the Foolish*. Sino-platonic papers 38.
- UPADHYA, OM D. 1994. *The Art of Ajanata and Sopoćani, a comparative study*. Motilal Banarsidass, Delhi.
- The Noble Great Vehicle Sūtra “The Play in Full” Āryaśālistavistaranāmamahāyānasūtra. Fordította: Dharmachakra Translation Committee, 2013, <https://aryanthought.files.wordpress.com/2014/05/lalitavistara-sutra.pdf> (utolsó letöltés: 2019. február 6.)
- YAMABE NOBUYOSHI. 1999. *The Sūtra on the Ocean-Like Samādhi of the Visualization of the Buddha: The Interfusion of the Chinese and Indian Cultures in Central Asia as Reflected in a Fifth Century Apocryphal Sūtra*. Ph.D. diss., Yale University.
- ZÜRCHER, ERIK. 2013. *Buddhism in China Collected papers*. Brill, Leiden. <http://www.buddhism.org/Sutras/2/Samantabhadra.htm> (utolsó letöltés: 2019. február 6.)
- www.cbeta.org

ÉNÜNK ÉS A VILÁG – A TANG-KORI TIANAI FILOZÓFIA TÜKRÉBEN

1. Bevezetés

Kínában az indiai eredetű buddhizmus mahāyāna irányzatai terjedtek el, és váltak meghatározóvá, melyekre általában jellemző a Śākyamuni Buddhának tulajdonított, legkorábbi buddhista tanítások átértelmezése, új fénybe helyezése.¹ Ezen felül, a kínai buddhizmus Sui- (581–618) és Tang-korban (618–907) kialakuló, újszerű elméleteket kidolgozó, sinizálódott iskolái erőteljesen magukon viselik a hagyományos kínai gondolkodás hatását. Az iskolák jeles gondolkodói, bár nem tagadták a buddhizmus alaptanításait – sőt, minden igyekezetükkel azon voltak, hogy az általuk képviselt hagyományt (a pátriárkák láncolatának kidolgozása által) és tantételeiket (a Buddha szavainak tartott szövegekből vett gyakori idézetekkel) magához a történelmi Buddhához visszavezessék – az átvett tanokat újszerű megvilágításba helyezték. A hangsúlyok áthelyezésével, a tanítások rendszerezésével, és a lefordított szövegek merész interpretációjával a kínai tudós szerzetesek merőben új elméletekkel álltak elő.²

A tiantai 天台 a sinizálódott buddhizmus iskolái közül a legkorábbi, *de facto* alapítója a hagyományosan negyedik pátriárkaként számon tartott Zhiyi 智顗 (538–597), aki nem kisebb feladatot tűzött ki maga elé, mint az időszámításunk kezdetétől Kínába áramló hatalmas mennyiségű, különböző filozófiai iskolák szellemi termékeként létrejövő buddhista szövegek, és a szerteágazó, gyakran egymásnak ellentmondó tanítások rendszerezését, összefüggő eszmerendszerré kovácsolását. A feladat látszólag szinte lehetetlen, ugyanis a rendelkezésre álló temérdek szöveg más-más közegben, időben, helyen és céllal keletkezett. Találunk köztük szanszkrit nyelvből készült fordításokat, különböző szövegekből és szövegtörödékekből összeállított kompilációkat, de bőven akad közöttük ún. apokrif szöveg is, amely valójában kínai szerző műve, aki a hitelesség érdekében szanszkrit szöveg fordításaként tünteti föl a művet. A közös bennük az, hogy függetlenül attól, hogy a szöveg hinayāna vagy mahāyāna háttérű, madhyamaka, yogācāra vagy más filozófiai iskola szellemi terméke, függetlenül attól, hogy Śākyamuni Buddha koránál hány száz évvel később keletkezett, hogy Indiában, Kínában vagy esetleg valahol Belső-Ázsiában készült, valamennyi szöveg, kivétel nélkül azt állítja, hogy magától Buddhától származik. Míg a kutató szemével nézve, teljességgel elfogadhatatlan, hogy valamennyi a történelmi Buddha szava és tanítása legyen, a korabeli hívő szerzetes, gyakorló buddhista, aki igazságként fogadta el a szent szövegek minden szavát, nem kételkedhetett ebben. Az ellentétek feloldására

¹ A legkorábbi buddhai tanokról lásd: KÖRTVÉLYESI 2013: 39–56.

² A buddhizmus sinizálódásának folyamatáról és a kialakult iskolákról lásd: HAMAR 2017.

kiváló megoldókulcsot kínál a *Lótusz szútrában* (kínai fordítása: *Miaofa lianhua jing* 妙法蓮華經) kinyilatkoztatott *upāya* (avagy „ügyes eszközök/módszerek”; *fangbian* 方便 vagy *quan* 權) tanítása, mely szerint Buddha mindig a hallgatóság szellemi igényéhez, tudati szintjéhez igazította tanítását.³ Továbbá, az a korai buddhista tanítás, mely szerint Buddha tanítása olyan, akár a tutaj, amely a folyón való „átkelésre szolgál, nem megőrzése való”,⁴ a végső igazság pedig szavakkal kifejezhetetlen, fogalmi úton leképezhetetlen, s csupán meditáció és intuitív bölcsesség (*prajñā*; *bore* 般若) útján fogható föl, élhető át a maga valóságában. A végső cél a buddhizmusban tehát nem valamiféle dogmaként felállított igazság megfogalmazása és tisztelete, hanem a mindenre kiterjedő szenvedés megszüntetése, a létforgatagból (*saṃsāra*) való megszabadulás által, ami a *nirvāṇa* (racionális úton szintűgy meghatározhatatlan) állapot.

A Zhiyi által felvetett, majd Zhanran 湛然 (711–782) által tökéletesített tanítások rendszerezésének (*panjiao* 判教) alapját tehát az *upāya* („ügyes eszközök/módszerek”) tana szolgáltatja. E kereteken belül, a gondolkodó szerzetes feladata annak meghatározása, hogy mely szöveg és mely tanítás milyen mértékben tartalmazza a végső igazságot, s mi az, ami csupán „ügyes eszköz”. Mindez nagyfokú szabadságot ad a buddhizmus kínai gyakorlóinak számára, hogy a tant egyéni vallási élményeik mentén, alapján véve kínai gondolkodásuk, kultúrájuk lenyomatát hordozó meglátásaik szerint elemeire bontsák, majd újraalkossák.⁵ Így jön létre az a piramisszerű, hierarchikus elvek mentén felépített rendszer, melynek csúcán a *Lótusz szútra* áll, mint a szent szövegek legtökéletesebbike, és amelyen belül a Kínában megjelent, a korabeli buddhista világ által ismert, szerteágazó és gyakorta ellentmondásos szövegek és tanítások megtalálják az őket megillető helyet.⁶ A *Lótusz szútra*, a tiantai filozófia szerint, azért a legtökéletesebb, mivel képes az ügyes módszereket alkalmazva rámutatni a végső soron valós tanításra (*kai quan xian shi* 開權顯實). Zhiyi A *Lótusz szútra rejtélyes jelentésében* (*Miaofa lianhua jing xuanyi* 妙法蓮華經玄義) a lótuuszvirág metaforájával szemlélteti ezt az elképzelést, ahol az egymás után kinyíló szirmok az ügyes módszerek, vagyis a relatív tanítások jelképei, a virág közepén elhelyezkedő gyümölcs pedig a legvégső, tökéletes tanításé. A szirmok azért nyílnak ki, hogy végül láthatóvá válják bennük a gyümölcs. Miután a *Lótusz szútra* felnyitotta a nem végső tanításokat és kinyilvánította a végsőt, valamennyi *sūtra* és valamennyi tanítás megnyílik, és a végső igazság hordozójává, kifejezőeszközzé válik. A *Lótusz sūtra* nagysága abban áll, hogy képes ezt a változást előidézni.⁷

³ A *Lótusz szútra* „Ügyes eszközök” c. fejezetét lásd: POROSZ 1995: 41–44.

⁴ „Példázat a kígyóról” c. beszéd; MN 22. VEKERDI 1989: 62.

⁵ A tanítások rendszerezése nem csak a tiantai iskolára volt jellemző, a huayan iskola képviselői szintén kidolgozták a maguk rendszerét, melynek csúcsára az általuk legfontosabbnak ítélt szöveget, az *Avataṃsaka sūtrát* (*Huayan jing* 華嚴經) helyezték. HAMAR 1998/B.: 331–349.

⁶ A tanítások tiantai iskolai szerinti rendszerezését lásd: CHAPPELL 1983.

⁷ ZIPORYN 2000: 144–149.

Zhiyi sokat idézett tézise, amely fő műveiben több helyen is megtalálható, így hangzik: „Nincs oly szín, és nincs oly illat, mely ne lenne azonos a középúttal.”⁸ 一色一香無非中道。A középút fogalma a három igazság (*san di* 三諦) tanítását idézi, amelyről bátran kijelenthetjük, hogy a Zhiyi által kidolgozott leglényegesebb paradigma, minden további elmélet kiindulópontja. A három igazság a madhyamaka filozófia két igazság elméletének újrafogalmazása, a mindenkori tiantai filozófia alapja.⁹ A három igazság a következő: a függő (*jia* 假) igazság (vagyis a megnyilvánult jelenségvilág igazsága), az üresség (*kong* 空) igazsága és a közép (*zhong* 中) igazsága. A jelenségek lényegi természetük szerint üresek, az üresség pedig a jelenségekben ölt formát, e két igazság egyenrangú és egyenértékű, mindkét igazság egyszerre jellemez valamennyi létezőt, és csak a rátekintő tudaton múlik, hogy egyiket vagy másikat, vagy mindkettőt egyszerre látja a létezőkben. A közép igazsága azt jelenti, hogy e két igazság végső soron nem különböző, ez a „közép” azonban nem logikai egyenlőségjel, sokkal inkább tartalmazást, magába foglalást jelent – és ilyenformán a hangsúlyok áttételének kulcsmozzanata. Eszerint szemlélni a valóságot annyi, mint egyszerre meglátni az üres, függő és közép igazságát minden létezőben, vagyis azt, hogy egy lételem egyszerre jelenség, üresség, közép, és e három egyszerre. Mindhárom igazság minden pillanatban teljesen tartalmazza a másik kettőt.¹⁰ Ennek megfelelően a világban megjelenő különböző létezők sokaságát egy egységes egészként kellene látni, amelyben minden részecske minden más részecskével összefügg, mivel az egyes tartalmazza a nagy egészet, és a nagy egész is visszatükröződik, benne található valamennyi részecskében. Egy lételem, mint jelenség egyedi és megismételhetetlen, térben és időben különálló egységet alkot. Valamennyi lételemnek a végső természete azonban a kettősségektől, különbségektől mentes üresség-természet. Ez a Zhiyi által megfogalmazott kölcsönös tartalmazás (*huju* 互具, *xingju* 性具, *ju* 具) elve, amely a három igazsággal együtt, a mindenkori *tiantai* filozófia, minden problémával szemben sikeresen alkalmazható megoldókulcsa. A madhyamaka üresség ideáljával szemben Zhiyi tehát a világot mindent magába foglaló tökéletes, teljes, kerek egészként (*yuan* 圓) értelmezte,

⁸ A *Lótusz sūtra rejtélyes jelentésében* (*Miaofa lianhua jing xuanyi* 妙法蓮華經玄義) három helyen szerepel (T33: 1716, p. 683, a7; p. 694, b25-26; p. 720, c1), A *Lótusz sūtra szövegelemzésében* (*Miaofa lianhua jing wenju* 妙法蓮華經文句) egyszer (T34: 1718, p. 50, c29), a *Nagy lecsendesedés és szemlélődésben* (*Mohe zhiguan* 摩訶止觀) pedig négyszer (T46: 1911, p. 1, c24-25; p. 27, a27-28; p. 42, b2-3; p. 75, b5-6). Zhiyi más műveiben is előfordul ez a kijelentés, és Zhanran is nagyon sokszor idézi kommentárjaiban.

⁹ Swanson a három igazság elméletét a *tiantai* buddhizmus kulcsának nevezi. (SWANSON 1989: IX.) A két igazság (*paramārtha-satya* és *saṃvṛti-satya*) elmélete Nāgārjuna (Longshu 龍樹; Kr. u. 2-3. sz.) *madhyamaka* filozófiájából ered, az első az üresség igazságát jelenti, mely minden lételem végső természete, a második a jelenségek viszonylagos igazságát. Zhiyi újítása a harmadik igazság, a közép igazságának bevezetése. A két igazság és három igazság összefüggéseiről, kialakulásáról lásd: Swanson 1989: 1-17.

¹⁰ A szemlélődés három módszere (*san guan* 三觀) a *tiantai* iskola által kidolgozott, rendkívül hatékonynak tartott meditációs módszer, melyben a meditáló a létezőket egyszerre szemléli úgy, mint jelenség (*jia guan* 假觀), mint üresség (*kong guan* 空觀) és mint mindkettő együtt, vagyis közép (*zhong guan* 中觀), továbbá az igazságok egyik tagjából kiindulva szemléli a másik kettőt. A szemlélődés három módszeréről lásd: SWANSON 1989: 116-123.

úgy, hogy ennek a szemléletnek az alapja a minden lételem végső természetét alkotó üresség. Zhiyi filozófiájának alappilléreit alkotják azok a szentenciák, melyek kijelentik, hogy: egy gondolat-pillanatban benne található a háromezer világ (*yinian sanqian* 一念三千), a létezés tíz birodalma¹¹ kölcsönösen tartalmazza, átjárja egymást (*shijie huju* 十界互具), a három igazság pedig tökéletes, teljes egységet alkot (*yuanrong sandi* 圓融三諦) stb.¹²

Zhanran az iskola második legmeghatározóbb alakja, neki köszönhető a tiantai filozófia Tang-kori reneszánsza. Írásainak nagy része kommentár, egyetlen értekezése, *A gyémánt penge* (*Jin'gang bei* 金剛錚; T46:1932), az élettelen tárgyak buddhatermészetének kérdését járja körül, ám egyszersmind a tiantai filozófia kvintesszenciáját is adja. Az értekezés szövegét elemezve átfogó képet kapunk a tiantai filozófia világáról, és sajátos válaszokat kapunk a buddhizmus által feltett legfőbb kérdésekre. A továbbiakban a szövegből kiválogatott idézeteken keresztül, a buddhista (azon belül elsősorban a mahāyāna) filozófia kulcsfogalmai köré építkezve, teszünk kísérletet annak felvázolására, hogy milyennek látja a tiantai iskola énünket és a világot.

2. A személyes „én” fogalma

A legkorábbi buddhai tanításokban nem kapunk válaszokat olyan metafizikai, kozmológiai kérdésekre, mint például: a világ örök vagy véges; a megvilágosodott lény létezik a fizikai test halálát követően, vagy pedig a nirvána, „ellobbanás”, a szenvedésteli létforgatagból való megszabadulással együtt, egyszersmind a végső megszűnést is elhozza stb.¹³ A szöveg tanúsága szerint Buddha elzárkózik a válaszadástól, mondván, hogy a probléma annyira összetett, hogy mire kimerítően kifejtené a választ, a kérdező élete véget érne. A példaként felhozott mérgezett nyíl hasonlatával Buddha gyakorlásra buzdít, és óva int a meddő filozófiai fejtegetésektől, melyet ahhoz a balga cselekedethez hasonlít, amikor a gyorsan ható méreggel átítatott nyílvevővel meglőtt ember nem kihúzni akarja a nyílvevőt, hanem megtudakolni, hogy ki, miért, hogyan stb. lőtte ki azt a nyílvevőt.¹⁴ Ennek ellenére, a fent említett és hasonló lételméleti kérdések hosszú évszázadokon keresztül, szerzetesek ezreit sarkallták gondolkodásra, elméletek felállítására, hiszen a világ és énünk megismerése, létezésünk megértése olyan problémák, melyek korszaktól és kultúrkörötől függetlenül, mindannyiunkat foglalkoztatnak.

¹¹ A „tíz (lét)birodalom/világ” nem fizikai világokat jelent, hanem különböző tudatállapotokat, melyek a tudat minőségének megfelelően létrehozzák a szubjektumot és annak környezetét. A létezés tíz birodalma (*shi fajie* 十法界) hierarchikus sorrendben a következő: 1. pokol (*dīyū* 地獄); 2. éhező szellemek (*egui* 餓鬼); 3. állatok (*chusheng* 畜生); 4. titánok vagy asurák: harcoss félistenek (*axiuluo* 阿修羅); 5. emberek (*ren* 人); 6. istenek (*tian* 天); 7. *śrāvakák* (*shengwen* 聲聞); 8. *pratyeka-buddhák* (*dūjue* 獨覺; *yuanjue* 緣覺); 9. bódhiszattvák (*pusa* 菩薩); 10. buddhák (*fó* 佛).

¹² SWANSON 1989: 115–157.

¹³ A még nem válaszolt kérdésekről lásd: „Málunkjáputta” c. fejezet, MN 63. VEKERDI 1989: 103–105.

¹⁴ VEKERDI 1989: 103–105.

A legkorábbi buddhista tanok alappilére az a három jellemző (*lakṣaṇa*), amely a létezést múlandóként (*anitya*; *wuchang* 無常), szenvedéstelként (*duḥkha*; *ku* 苦) írja le, s a személyes énbe vetett hit helyett az éntelenség (*anātman*; *wuwo* 無我) valóságát hirdeti.¹⁵ Az ind kultúrában mélyen gyökerező *ātman* fogalma a „lélek”, „önvaló” értelmét hordozza, ennek tagadott alakja az *anātman*, „éntelenség”, amely az örök, változatlan, személyes én létezését tagadja.¹⁶ A magyarázat röviden fogalmazva az, hogy a világon minden (élő és élettelen egyaránt) okok és feltételek következtében születik, majd szűnik meg létezni, s ez az állandó változás, áramlás a tér, az idő és a létezés legkisebb egységét is meghatározza. Így tehát semmi nincs, ami örök és változatlan lenne. A lényeket az ún. „öt halmaz” alkotja (*skandha*; *yun* 蘊)¹⁷, melyek a tudatlanság okán pillanatról pillanatra, újra meg újra létrehozzák azt a tudathalmazt, amelyet tévesen személyes énként érzékelünk és élünk meg. A mindentől és mindenki mástól elkülönülő személyiség, valamint ehhez az éntudathoz való ragaszkodás a tudatlansággal egyenértékű, a tudatlanság pedig a születés és halál örök körforgását (*saṃsāra*; *shengsi* 生死) meghatározó szenvedés oka és gyökere. Nem csupán énünk összetett és mulandó, ugyanilyen a világon minden. A jelenségek ún. *dharmákból* (*fa* 法) épülnek föl, melyek a létezés legkisebb elemei, mozgató erői.

Az i. e. 1. század körül kialakuló mahāyāna továbbviszi a fenti gondolatot, és nem csak a személyes én és a jelenségek állandótlanságát állítja, hanem a létezés legkisebb alkotórészeit, a *dharmákat* is üresnek (*śūnya*; *kong* 空) írja le. Az üresség a mástól független, önmagában való lét hiányát jelenti. Ugyanakkor, ahogyan a forma (jelenség) végső természete az üresség, ugyanúgy az üresség lényegi természete, hogy formaként (a jelenségek végtelen permutációjaként) jelenik meg, ölt testet, s a kettő akár az érme két oldala, se nem teljesen azonos, se nem különböző. A Kínában máig rendkívüli népszerűségnek örvendő *Szív szútra* (*Xin jing* 心經) a mahāyāna *prajñāpāramitā* irodalom kvintesszenciáját a következő, sokat idézett mondatban foglalja össze:

Sáriputra! A forma nem különbözik az ürességtől, az üresség nem különbözik a formától. A forma üresség, az üresség forma.¹⁸
舍利子! 色不異空，空不異色。色即是空，空即是色。

Az üresség és az éntelenség tanítása fölveti a kérdést, hogy ha minden múlandó, a személyes én pedig illuzórikus, hogyan lehetséges az önművelés, a vallásgyakorlás és végső soron a megszabadulás? A madhyamaka filozófia által megfogalmazott ún. „két igazság” tana, amely mélyreható és hosszú távú hatást fejtett ki, s a kínai tiantai filozófiát

¹⁵ SKILTON 1997: 25-29.

¹⁶ A fogalmak eredetéről lásd: KÖRTVÉLYESI 2013: 54-56.

¹⁷ Az öt halmaz a következő: anyagi formák v. test (*rūpa*), érzetek (*vedanā*), észleletek v. képzetek v. felfogás (*saṃjñā*), késztetések v. meghatározottságok (*saṃskāra*) és tudat v. tudatosság (*viññāna*). SKILTON 1997: 70.; SZEGEDI 2013: 69-71.

¹⁸ *Bore boluomiduo xin jing* 般若波羅蜜多心經 T08: 251, p. 848, c8-9. A nagy terjedelmű *prajñāpāramitā* szútrákhoz képest ez a rövidített változat később, i. sz. 300-500 körül keletkezett.

is alapjaiban határozza meg, választ kínál a kérdésre. Az ún. „konvencionális igazság” (*saṃvṛti satya*; *sudi* 俗諦) szintjén a jelenségek jelenséggént léteznek, mint ahogyan a délibáb is létező jelenség. A létforgatagban részt vevő személyes én, tehát feltételelesen, függő értelemben létezik, tapasztal, elszenvedi tetteinek következményeit, és képes a vallásgyakorlás általi megszabadulásra. A „végső igazság” (*paramārtha satya*; *zhendi* 真諦) szintjén, a megvilágosodott tudat bölcsességével szemlélve azonban a személyes én üres, állandó lényegiségtől mentes. A *saṃsāra* (*shengsi* 生死) és a *nirvāṇa* (*niepan* 涅槃) – avagy a tudatlanság által meghatározott „én” és a megvilágosodott tudatállapot – ilyen értelemben nem egymás ellentétei, hanem a nem-kettősség értelmében egyazon valóság vetületei, a különbséget a rátekintő tudat minősége jelenti.¹⁹

A fentiek összegzésekként elmondhatjuk tehát, hogy a buddhizmus énünket állandó változásban lévő tudatfolyamként fogja föl, mely akár egy óriási folyó, látszólag önazonos, ugyanakkor pillanatról pillanatra változik, s mint ilyen, állandó lényegiségtől mentes. A minket körülvevő valóság tudatunk tárgya, s a kettő összzhatásából jön létre és szűnik meg gyors egymásutániságban az éntudat. A létezés tehát a tudatosság változó pillanatainak állandóságként érzékelt folyamata, melyben a tudat játssza a kulcsszerepet.

A továbbiakban a tiantai filozófiában (pontosabban Zhanran fent említett művében) megjelenő „személyes én” (*ātman*) fogalomköréhez kapcsolódó fogalmakat és ezek kontextusát vizsgáljuk meg, és vetjük alá elemzésnek. A szövegben több kínai terminus is összefügg a személyes énnel, ezek a következők: „én” (*wǒ* 我); „én és az enyém” (*wǒ wǒsuǒ* 我我所); „ragaszkodás az énhez/az én fogalmához” (*wǒzhí* 我執); „lélek” (*shénwǒ* 神我); „személy” (*rén* 人); „önmagunk/önmaga” (*zì* 自); „test/személyes én” (*shēn* 身); valamint a közvetlen karma eredményeképpen létrejövő test és tudat, azaz a „személyes én” (*zhèng* 正). A felsorolt fogalmakra általában jellemző, hogy a konvencionális, avagy függő igazság tartományába sorolhatók, jelenséggént léteznek, de a végső igazság felől megközelítve, állandó, független lényegiségtől mentesek. A legtöbb ellentétpárral együtt jelenik meg a szövegben (én és mások, a személy és a világ stb.), melyek a nem-kettősség tanításának értelmében kettős és nem-kettős természetűek. Másképpen fogalmazva: a „függő igazság” szintjén, jelenséggént különböznek egymástól, ám a „végső igazság” szintjén, az üresség okán, nem-kettős természetűek. A tiantai három igazság szemszögéből megvilágítva: kettő, nem-kettő, kettő és nem-kettő egyazon pillanatban, melyre a „kettős és nem-kettős” (*bu er er er* 不二而二) formula utal. Néhány reprezentatív példa az „én” (*wǒ* 我) fogalmaira:²⁰

¹⁹ Nágárdzsuna üresség-filozófiájáról lásd: RUZSA 2013: 80-83. A madhyamaka függően keletkezéséről lásd: HAMAR 2009: 27-42.

²⁰ A *gyémánt penge* című értekezésből válogatott idézetekben csupán a kiemelt fogalmak elemzésére szorítkozom, a szöveg részletes elemzését lásd: PAP 2011.

A valós jelleg lényegiségét ugyan miért sajátítanánk ki amazokra [élettelen tárgyakra] és **énre** [élőlényekre]?²¹

真如之體，何專於彼我？

A buddhatermészet a **személy** és a dharmák ürességében megnyilvánuló valós jelleg.²²

佛性者，即人、法二空，所顯真如。

Nekem és minden más lénynek egyaránt ilyen természetünk van, ezért nevezzük buddhatermészetnek.²³

我及眾生，皆有此性，故名佛性。

A lények időtlen idők óta a **személyes én és az én által birtokolt tárgyak** [kategóriái] szerint gondolkodnak. Ha ilyen nézeteket valló [lényeket] tanítunk, akkor egyelőre helytelen azt mondani, hogy [a buddhatermészet] mindenhol jelen van.²⁴

眾生無始計我、我所。從所計示，未應說遍。

Amikor a lények a **személyes én valóságába vetett hittel** ragadják meg a létezést, akkor nincsenek buddhák, hanem csak lények vannak.²⁵

眾生以我執取之，即無佛，唯生。

A fenti példákból láthatjuk, hogy a személyes létezés alapját képező „én” fogalmaiban gyakran szerepel az első szám első személyt jelölő névmás (*wǒ* 我), amely nem más, mint az öt halmazból felépülő, összetett, illuzórikus én (*ātman*), melynek valamilyen szinten való tagadása a mindenkori buddhista filozófia alaptétele. Az értekezés szövegében ez az első szinten értelmezett „én” többnyire valamilyen más fogalommal kontrasztív párt alkotva szerepel. Legtöbbször a tág értelemben vett személyes ént jelenti, az önálló tudattal rendelkező élőlényeket az élettelen világot felépítő *dharmákkal*, vagy az anyagi formával szemben. De találunk példát arra is, ahol az „én” konkrétan a szubjektumot jelenti, és ilyen értelemben kontrasztív párja az összes többi élőlény, mindenki, aki nem „én vagyok”. Függetlenül attól, hogy milyen fogalommal áll párban, az ellentétpárokat minden esetben a fentebb kifejtett nem-kettőség jellemzi, ilyen értelemben és céllal használja a szerző. Az idézett szövegekben olyan alaptanításokat idéző fogalmak is előfordulnak, mint az én és az én birtoktárgyai, illetve az énképzethez való ragaszkodás, melyek a vágyakozás, kötődés megnyilvánulási formái, tudatlanságban gyökereznek és szenvedéshez vezetnek, s mint ilyenek helytelenek és kiküszöbölendők. Zhanran is, mint téves nézetekre hivatkozik rájuk.

²¹ T46: 1932, p. 782, b20.

²² T46: 1932, p. 783, b3-a13.

²³ T46: 1932, p. 784, c15-12.

²⁴ T46: 1932, p. 782, b7.

²⁵ T46: 1932, p. 784, c12.

Hasonlóan értelmezendő fogalompárok az „önmagunk” (zi 自) és „mások” (ta 他). Továbbá, a személyeket eredményező közvetlen karma, maguk a „lények” (zheng 正), szemben a közvetett karma által létrehozott világgal, élettelen „környezettel” (yi 依). Ez utóbbinak a buddhák világában, a megvilágosodott tudat szintjén megjelenő megfelelői a „test(-ek)” (shen 身) és a „föld(-ek)” (tu 土), amelyek a mahāyāna panteont benépesítő buddhák megjelenési formáját, valamint az általuk létrehozott csodálatos világokat, ún. tiszta földeket jelentik. A test itt a test (forma) és a tudat együttesét jelenti. Ez utóbbi fogalmak, lényegüket tekintve szintúgy nem-kettős természetűek, egyazon buddhatudatnak a megnyilvánulásai. Néhány példa:

Ez azért van, mert te már nagyon régóta nem jól fogod föl az ok és eredmény, **magam** és mások, környezet és **személy** [nem-kettősségét], [és nem jól] szemléled saját tudatodban a tudatot, Buddhát és a lényeket.²⁶
良由自昔，不善遍攬，因果、自他、依正，觀於己心，心、佛、眾生。

Egyetlen gondolatban benne található az ok és az eredmény, a közönséges és a szent, a mahāyāna és a hīnayāna, a környezet és a **személy, önmagunk** és mások.²⁷
念中具有因果、凡聖、大小、依正、自他。

Vannak, akik azt állítják, hogy a [buddhatermészet] a **személyen** belül van, [ha ez így volna], akkor a **testtel** együtt pillanatról pillanatra változnia kellene.²⁸
世言身內，必須隨身剎那時運。

A **testek** és a **földek** egymás megfelelői, [ezért] ami elmondható a **testről**, elmondható a **földről** is. Ugyanígy van a hīnayāna és a mahāyāna, az egy és a sok esetében is.²⁹
身土相即，身說土說，大小一多，亦復如是。

... [belátjuk, hogy] az Avīci pokol környezete és **lényei** teljes egészében a legszentebb lény [Buddha] tudatában lakoznak, és Vairocana [Buddha] **személye** és földje sem található a legközönségesebb lény egyetlen gondolatán kívül.³⁰
阿鼻依正全處極聖之自心，毘盧身土不逾下凡之一念。

²⁶ T46: 1932, p. 783, c11-15.

²⁷ T46: 1932, p. 785, b26.

²⁸ T46: 1932, p. 781, c20-15.

²⁹ T46: 1932, p. 786, a19-1.

³⁰ T46: 1932, p. 781, a21-26.

Következtetésképpen elmondhatjuk, hogy az önálló entitásként felfogott, mással vagy másokkal szemben meghatározott személyes én a tiantai filozófiában is csupán feltételesen, jelenségmenten létezik. A szöveg egészen végigvonuló ellentét párok a forma és az üresség nem-kettős természetén keresztül értelmezendők. A tiantai iskola három igazságról szóló tanításának értelmében tehát, a személyes „én” jelenségmenten létező (a függő igazság szerint), valódi természete szerint üres (az üresség igazságának értelmében), továbbá minden egyes pillanatban létező és nemlétező, sem nem létező, sem nem nemlétező egyszerre (a mindent tartalmazó közép igazságának értelmében). A személyes énbe vetett hit kettősségeket teremt (én és mások, én és a világ stb.), amely tudatlanságot szül, és szenvedéshez vezet.

2. Az egyetemes „én” és a tudat fogalma

Míg az örök, változatlan, személyes lélek tagadásra kerül a buddhizmus valamennyi iskolájában, a tudatosság vagy a tudat nem. Az „én” ilyen értelemben a tudatosságok egymásra következő, egymásból keletkező pillanatnyi egységeinek folyamata. Ez maga a tudatfolyam, amely bár állandó változásban van, a test halálakor nem szűnik meg létezni, hanem az élet és a halál örök körforgásában újra meg újra formát ölt, testet alakít ki. A tudat/tudatosság kulcsfogalmak a buddhizmusban, ez az, ami megkülönbözteti az érző lényeket az élettelen tárgyaktól. A tudat lehet szennyezett és lehet tiszta. Különböző mértékben szennyezett tudatuk a lényeknek van, akik a szennyezettség mértékétől függően a tudat különböző tartományokban, ún. létbirodalmakban³¹ születnek újjá, hogy elszenvedjék saját tudatlanságban gyökerező vágyaik, ragaszkodásaik stb. eredményét. Tiszta tudatuk a buddháknak van, akik elérték a megvilágosodást és maguk mögött hagyták az élet és halál körforgását.

Az indiai mahāyāna 4. században kialakuló yogācāra irányzata kijelenti, hogy a tudat végső soron létezik, valós lényegiséggel (*svabhāva*; *zìxìng* 自性) bír. Az üresség az iskola követői szerint azt jelenti, hogy a tudat kettősségektől mentes, azaz nincs lényegi különbség a rátekintő tudat és a tudat által felfogott tárgyak között. A yogācāra iskola által kidolgozott „csak-tudatosság” (*wéishí* 唯識) tana alapjaiban határozta meg a kínai buddhizmus filozófiáját. Inspiráló tényezőként hatott, és lett számos új elmélet kiindulási pontjává. A „csak-tudatosság” yogācāra alapfogalma azt jelenti, hogy minden, amit tudatunk tapasztal, valójában a tudatunkból ered, nincs lényegi különbség a tudat és a különböző érzékszervekhez kötődő tudatosságok által érzékelt tárgyak között.³² Másképpen fogalmazva, minden, amit a külvilágból érzékelünk, tudatunk része, nem külső, hanem belső. A Kínában általánosan elfogadott „csak-tudat” (*wéixīn* 唯心) tanításban a tudat fogalma többlettartalommal telítődött, mely a tathāgatagarbha

³¹ A tíz létbirodalom felsorolását lásd fentebb a 9. lábjegyzetben. A kölcsönös tartalmazás elve miatt a tíz létbirodalom valójában száz, mivel mindegyik a maga szintjén tartalmazza az összes többi, továbbá valamennyi élőlényekre és élettelen környezetre osztható.

³² A csak-tudatosságról lásd: HAMAR 1995: 61-78.

hagyomány hatásának köszönhető.³³ A *hit felkeltése a mahāyānában* (*Dasheng qixin lun* 大乘起信論; T32: 1666) című nagyhatású mű az „egy tudatnak” (*yi xin* 一心) két aspektust tulajdonít, e két aspektus az „abszolút tudat” (*xin zhenru* 心真如) és a „jelenségvilágban megjelenő tudat” (*xin shengmie* 心生滅). A szövegben kifejtésre kerül, hogy a jelenségek az abszolút tudatból származnak, s a jelenségvilágban megjelenő tudat alapja a tathāgatagarbha.³⁴ A kiforrott *huayan* filozófia úgy tekint a tudatra, mint az univerzum végső valóságára, minden jelenség eredő forrására, melyből a létezés végtelen számú megnyilvánulási formái keletkeznek. „A tudat miként a festő, / képes megfesteni a világokat, / az öt *skandha* belőle születik, / nincs, amit ne teremtené.”³⁵

A tiantai iskola alapítója, Zhiyi a kölcsönös tartalmazás elvének fényében kijelenti, hogy a csak-tudat nem más, mint csak-forma, csak-szín, csak-illat stb, azaz a világ minden létezője egyszerre csak-tudat, csak-forma, csak-hang, csak-illat stb.³⁶ Ez a nézet a tudat, mint eredő forrás elmélettel szemben a kölcsönös tartalmazást, valamint a forma és a tudat kölcsönösségét, nem-kettősségét hangsúlyozza. A kölcsönös tartalmazás szerint, minden egyes *dharma* a három igazság értelmében magába foglalja az összes többi, és ő maga is benne található a létezés valamennyi megnyilvánulásában. A tiantai iskola tehát a tudat elsőbbségének hangsúlyozása helyett a kölcsönösségre helyezi a hangsúlyt. Megszünteti az egy, tiszta eredő forrás képzetét, s helyette azt állítja, hogy a tudatosság bármely pillanata lehet a meditáció tárgya, a bölcsesség és a megvilágosodás kiindulópontja.

³³ A kínai buddhizmusban a csak-tudatosság (*weishi* 唯識; *vijñaptimātra*) fogalmat a *faxiang* 法相 iskola tanításaival hozták összefüggésbe. A buddhizmus iskoláinak *dharma*-természet (*faxing zong* 法性宗) és *dharma*-jelleg (*faxiang zong* 法相宗) iskolákra való felosztása Kínában történt. Ez a két fogalom széles körben elterjedt a Kelet-ázsiai buddhizmusban. A hagyomány a két fogalom megalkotását és a kínai buddhizmus iskoláinak egyik, vagy másik csoportba sorolását a *huayan* iskolához tartozó Fazang 法藏 (643–712) nevéhez fűzi. Fazang valóban használta a *faxiangzong* elnevezést Xuanzang 玄奘 (600–664) *yogācāra* tanításaira, azonban Hamar bebizonyította, hogy a *dharma*-természet és *dharma*-jelleg megkülönböztethető elnevezés alkalmazása valójában Chengguan 澄觀 (738–839) műve volt. Chengguan rendszerében a *faxiangzong* (*dharma*-jelleg irányzat) a *mahāyāna* kezdetleges tanításait foglalja magába, és általában a *yogācāra* tanításokat sorolja ebbe a kategóriába, míg a *faxingzong* (*dharma*-természet irányzat) a *mahāyāna* végső tanításait foglalja magába, és általában a *madhyamaka* és a *tathāgatagarbha* tanításokat tartalmazza. (HAMAR 2007: 195–220.) A tágabb értelmet nyert csak-tudat (*weixin* 唯心; *cittamātra*) fogalma a *chan* és a *huayan* iskolákkal függ össze. (Lai 1977: 65.)

³⁴ HAMAR 2017: 85–86. (A tathāgatagarbha fogalom magyarázatát lásd a következő alfejezetben.)

³⁵ HAMAR 2008: 15.

³⁶ ZIPORYN 2000. p. 164. Zhiyi *Sinianchu* 四念處 című művében kritika alá vonta és egyoldalúnak ítélte a csak-tudat vagy csak-tudatosság tanítását, művében így ír erről: „Nincs tudat a formán kívül, és nincs forma a tudaton kívül. Ha nem különíthetjük el a formát [a tudattól], akkor nincs önmagában létező forma, akkor hogyan is lehetne önmagában álló tudatosság? Bizony nincs önmagában álló tudatosság! A tökéletes tanítás szemszögéből [a csak-tudatosság] csak-forma [azt is jelentheti, hogy: csak-szín], csak-hang, csak-illat, csak-íz, csak-tapintás és csak-tudatosság. Ha mindezt összefoglaljuk, akkor [azt kell mondanunk, hogy] minden egyes *dharma* tökéletesen tartalmazza a *dharma-dhātu* valamennyi dharmáját.” 離色無心、離心無色。若不得作此分別色，無分別色，云何得作分別識？無分別識耶！若圓說者，亦得唯色、唯聲、唯香、唯味、唯觸、唯識。若合論，一一法皆具足法界諸法等。(T46: 1918, p. 578, c6-10)

Zhanran értekezésében számos helyen megjelenik a tudat (*xīn* 心) fogalma, melyet a szerző minden esetben a „csak-tudat” (*wéixīn* 唯心) tanítás fényében használ és értelmez, mint egyetemes princípiumot, végső valóságot. Több helyen is rámutat, hogy végső soron nincs különbség a személyes tudat és annak tárgyai, azaz a tudat és az azt körülvevő élettelen környezet között. Másképpen fogalmazva, a tudat a személyes ént és az élettelen környezetet is tartalmazza. Az élettelen tárgyak buddhatermészetének bizonyításában ez Zhanran érvelésének egyik sarkalatos pontja. Minden, amit külső valóságként észlelünk, valójában a tudat kivetülése, s csupán a kollektív karma eredménye, hogy az egyazon létsíkhoz tartozó lények nagyjából ugyanazt (de sosem pontosan ugyanazt) a külső világot érzékelik. Ilyen értelemben a reflektáló tudat (személyes én) és a tudat által felfogott tárgyak kettőssége végső soron illuzórikus, a felfogott világ valójában tudatunk része, tudatunkon belül helyezkedik el, s ami igaz a tudatra, az igaz kell legyen annak tárgyaira is.

A *gyémánt penge* értekezésben a tudat fogalmára Zhanran minden esetben az általánosabb jelentésű *xīn* 心 szót használja, a „tudatosságként” fordított *shī* 識 kifejezést egyszer sem. A fogalom önmagában, és más buddhista kategóriákkal párban is előfordul. Néhány reprezentatív példa:

Hinni abban, hogy a **csak-tudat** mindent magába foglal, és mégis bizonytalanok lenni [a felől, hogy az élettelen tárgyaknak] van [buddhatermészetük] **vagy sem, annyit jelent, mint bizonytalanok lenni afelől, hogy saját tudatunknak van** [buddhatermészete] vagy sem.³⁷
 信唯心具，復疑有無，則疑己心之有無也。

Ezért, ha valaki megérti a **csak-tudat** tanítását, akkor az is világossá válik számára, hogy a [tudat] lényegisége mindent magába foglal, hogyan is létezhetne különbözőség és azonosság [a tudat és annak tárgyai között]?³⁸
 故達唯心，了體具者，焉有異同？

Ezért tudom, hogy minden egyes porszem, és **minden egyes tudat** [természete azonos] valamennyi élőlény és Buddha **tudatának természetével. Hogyan is [lehetnének bizonytalanok] egyedül afelől, hogy saját tudatunknak van** [buddhatermészete] vagy sem?³⁹
 故知一塵、一心，即一切生、佛之心性。何獨自心之有無耶？

[Ha az okban megvan az eredmény természete], akkor egyetlen porszem és **egyetlen tudat** sincs, amely ne lenne a három test [*trikāya*] és a három erény [tantest, bölcsesség és megszabadulás] természetének magva.⁴⁰
 使一塵、一心無非三身、三德之性種也。

³⁷ T46: 1932, p. 782, b20.

³⁸ T46: 1932, p. 782, b20-c7.

³⁹ T46: 1932, p. 782, b20-c11.

⁴⁰ T46: 1932, p. 782, a6.

Érdemes röviden áttekintenünk, hogy melyek azok a fogalmak, amelyeket Zhanran a tudattal párban, vagy azzal összefüggésben használ. A „tudat”, a „csak-tudat” (*wéixīn* 唯心) és „egy/egyetlen tudat” (*yī xīn* 一心) fogalmak a szövegben lényegében ugyanazt a mindent tartalmazó és mindent átható, egyetemes tudatot jelentik. A „saját tudat” (*wǒxīn* 我心; *jǐxīn* 己心; *zìxīn* 自心) a meditáció alapja és eszköze, a vallásgyakorlás kiindulópontja. A tiantai filozófia szerint a meditáció tárgya a lények szennyezett tudata kell legyen, amely a buddhatermészetet és a világ minden létezőjét egyaránt tartalmazza.⁴¹ A szövegben több helyen előforduló fogalompáros a tudat (*xīn* 心) és a tudat tárgyai (*jìng* 境), melyek viszonyát fentebb elemeztük. A forma (*sè* 色) és a tudat (*xīn* 心) kettőssége szintén megjelenik, s a szerző a fogalmak közt lévő nem-kettősség, kölcsönösség és tartalmazás elvét hangsúlyozza. Hasonló kettősséget alkot a „tiszta/valódi tudat” (*zhēn xīn* 真心) és a „szennyezett/tudatlan tudat” (*fānnào xīn* 煩惱心; *huòxīn* 惑心), előbbi a buddhák sajátja, utóbbi pedig a lényeké.

Az univerzális tudat fogalmával az én átlépi a személyiség határait, egyetlen lény egyetlen tudatpillanata tartalmazza a létezés egészét, és a tudatosság legkisebb egysége is betölti az univerzumot. Ezt jelenti, hogy „egy gondolatpillanat tartalmazza a három ezer világot”, s erre utalnak az értekezés kezdő sorai is:

Ha [a buddhatermészet] alapján elmélkedünk, és erre támaszkodva meditálunk, akkor a közönséges és a szent eggyé lesz, mint ahogyan a színek és az illatok [különbözősége] is szertefoszlik tőle, és kitisztul minden, [belátjuk, hogy] az *Avīci* pokol⁴² **környezete és lényei** teljes egészében a legszentebb lény [Buddha] tudatában lakoznak, és Vairocana [Buddha] személye és földje sem található a legközönségesebb lény egyetlen gondolatán kívül.⁴³

若是而思之，依而觀之，則凡聖一，如色香泯淨，阿鼻依正全處極聖之自心，毘盧身土不逾下凡之一念。

3. A buddhatermészet és az abszolút tudat

A buddhatermészet fogalmának eredeti változata a *tathāgatagarbha* (*rulai zang* 如來藏). A kifejezés jelentése nem egyértelmű, „Buddha embrió”, „Buddha méhe”, „Buddha kincses tárháza” mind lehetséges fordítások. A fogalom lényegi jelentése, hogy valamennyi lény eredendően rendelkezik a buddhák bölcsességével és erényeivel, vagyis az Ekképben Érzett (Tathāgata, azaz Buddha) tudatának „természetével”. Ezt a tiszta lényegiséget azonban elfedik, gúzsba kötik a tudati szennyeződések. A

⁴¹ ZIPORYN 2000: 191.

⁴² Az *Avīci* a poklok pokla, a nyolc égő pokol legmélyebb bugyra, ahol a bűnösök szünet nélkül szenvedések közt halnak meg és születnek újjá azonnal, hogy ismét szenvedjenek és meghaljanak.

⁴³ T46: 1932, p. 781, a21-25.

vallásgyakorlás célja ilyen értelemben nem valaminek a megvalósítása, hanem annak a tudatosítása, felfedése, ami eredendően bennünk van. A mahāyāna tanítás egyik alapköve, hogy minden lény képes a megvilágosodásra, képes beteljesíteni azt, amit Buddha elért. A tathāgatarabha tan pedig magyarázatot ad rá, hogyan lehetséges, hogy a tudatlanság által meghatározott lények – azaz pontosabban fogalmazva, a pillanatnyi tudatosságokból összeálló szennyezett tudatfolyamok – végül megtisztulva elérik a megvilágosodás állapotát. E szerint az elmélet szerint mindez azért lehetséges, mert valamennyi érző lény eredendően magában hordozza a buddhaság tiszta lényegiségét. A végső valóságként, legdrágább belső kincsként felfogott buddhatermészet a vallásgyakorlás kiindulópontja, eszköze és végső célja is egyben.

A 20. század derekán, Japánban létrejövő ún. „kritikai buddhizmus” (*hihan bukkyō* 批判仏教) irányzata szerint, a buddhatermészet a védikus *ātman* fogalmához hasonló, és mint ilyen ellentmond az éntelenség alaptanításának.⁴⁴ Ugyanakkor fontos kihangsúlyoznunk, hogy a buddhatermészet nem személyes lélek, hanem az ürességhez vagy az univerzális tudathoz hasonlóan, egyetemes, mindenhol jelen van, mindent áthat. A buddhatermészet és a lények tudatának egymáshoz való viszonya – mivel a két fogalom eredete két különböző irányzathoz kötődik – meglehetősen összetett, sokrétű kérdés, melyre a kínai buddhizmus iskoláin belül különböző válaszok születtek. Általában a yogācāra rendszer nyolcadik tudatosságával, az ún. tárház tudatossággal (*ālaya-vijñāna*) hozták összefüggésbe, ugyanakkor ellentmondást szül az a tény, hogy a tárház tudatosságot alapvetően szennyezettnek, míg a buddhatermészetet tisztának tartották. A két irányzat kölcsönhatása számos újszerű elmélet ihletőforrása lett Kínában.

A Tathāgatarabha elmélet gyökerei a 3. századi Indiába nyúlnak vissza, kiindulópontnak a *Tathāgatarabha-sūtrát* tekintjük, amely kilenc hasonlat segítségével szemlélteti a buddhatermészet létezését a lényekben. Valamennyi hasonlat egy szennyezett közegben, rejtve jelenlévő tiszta és értékes lényegiségről szól.⁴⁵ Ezt az alap gondolatot a később keletkezett mahāyāna szövegek tovább gazdagítják.

A fogalom korai kínai fordítása a *ruilai zang* 如來藏, amely nagyjából szó szerint adja vissza az eredetit, megértése azonban magyarázatra szorul. A fogalom lényegi jelentését visszaadó buddhatermészet (*fóxìng* 佛性) fogalma első hallásra is értelmezhető. Ez utóbbi kifejezés először a mahāyāna *Mahāparinirvāṇa-sūtra* kínai fordításaiban jelent meg. Mivel könnyebben értelmezhető, és a hagyományos kínai gondolkodáshoz is közelebb áll, később ez a változat terjedt el a kínai buddhizmusban. A mahāyāna *Mahāparinirvāṇa-sūtra* legfontosabb tanításai, hogy a *nirvāṇa* örök, örömteli, személyes és tiszta, valamint minden lény eredendően magában hordozza a buddhák megvilágosodott természetét. A kínai fordítások megjelenését követően, széles körben tanulmányozták, és nagy hatást gyakorolt a sinizálódott buddhizmus iskoláira. A tathāgatarabha, avagy a buddhatermészet tanítása jóval népszerűbb lett Kínában és Kelet-Ázsiában, mint Indiában volt, s a tiantai, huayan 華嚴 és chan 禪 iskolák filozófiájának szerves részévé

⁴⁴ HUBBARD 2004: 189.

⁴⁵ A szöveg fordítását, elemzését lásd: ZIMMERMANN 2002.

vált. Népszerűsége köszönhető annak, hogy a kínai követők jobban tudtak azonosulni a létezéssel és a vallás kérdéseit pozitívabb színben feltűntető elméletekkel, ezen kívül, a lények buddhatermészetének elmélete párhuzamot mutat az emberi természet jóságának (*xing shan* 性善) tanításával, amely Menciusznak köszönhetően a konfucianus gondolkodás részévé vált.⁴⁶

A tiantai filozófia részeként a buddhatermészet különbözik az ātman fogalmától, mivel nem személyes, nem osztható részekre, és nem zárható a test/tudat által lehatárolt téren belülré. Zhanran értekezésében részletesen tárgyalja, hogy miért abszurd az a feltételezés, hogy a buddhatermészet részekre osztható, az egyéni test/tudat határain belülre zárható. Többször is megismétli azt az állítást, hogy a buddhatermészet, akár az üres tér, egyetemes, mindent magába foglal, mindent áthat. A *Mahāparinirvāṇa-sūtra* hárfá-hasonlata érzékletesen szemlélteti a lények és a bennük lévő buddhatermészet viszonyát. E szerint a buddhatermészet úgy található meg bennünk, mint hangok a hárfá belsejében – ha darabokra törjük a hárfát, nem találjuk meg benne a dallamokat, ha viszont értő zenész finom ujjai érintik a húrokat, a zene hangja betölti a végtelen teret.⁴⁷ Tiantai szemszögből nézve, a buddhatermészet megvalósításának kiindulópontja a lények személyes, szennyezett tudata, amely ok formájában, azaz lehetőségként tartalmazza a buddhák tudatát. Ugyanakkor, a megvilágosodott lények erénye által, akik már megvalósították a *nirvāṇa* tiszta tudatállapotát, a buddhatermészet *végtelen, határtalan, mindenhol jelenlévő*.

Zhanran értekezésében a *foxing* 佛性 kifejezést, vagy ennek rövidítéseként a *xing* 性 írásjegyet használja. Azonos értelemben, egy-egy helyen megjelennek a *zangxing* 藏性 ([Tathāgata-]garbha természet) és a *rulaixing* 如來性 (a Tathāgata természete) összetett kifejezések is. A *rulaizang* 如來藏 kifejezés nem jelenik meg a szövegben, ami utal arra, hogy a Tang-kor közepére a *foxing* 佛性 vált uralkodóvá. Érdeemes figyelni arra, hogy Zhanran hozzáilleszti a *xing* 性 írásjegyet a „Tathāgata” és a „garbha” jelentéseknek megfelelő írásjegyekhez, ami arra enged következtetni, hogy a „természet” szó a képzet szerves részévé vált.

Mivel az értekezés témája az élettelen tárgyak buddhatermészete, a fogalom végigvonul a szövegben. Leggyakrabban a buddhatermészet három oka (*san yin foxing* 三因佛性) kerül kifejtésre, elemzésre. A hármas rendszer szerint értelmezett buddhatermészet Zhiyi nevéhez fűződik, aki a három igazság elméletével állította párhuzamba a buddhatermészet három aspektusát. Első a megvilágosodás elérésének közvetlen oka (*zheng yin* 正因), a buddhatermészet valósága, amely lehetőségként szunnyad a lények tudatában. Másik kettő a bölcsesség („értelem-ok”, *liao yin* 了因) és a gyakorlás („tett-ok”, *yuan yin* 緣因), mint feltételek, melyek szükségesek ahhoz, hogy a buddhaság állapota megvalósuljon, az ok kiteljesedjen, és eredménnyé változzon. E hármas értelmezés fényében a buddhatermészet nem statikus entitás, nem valamiféle kifinomult szubsztancia, hanem sokkal inkább dinamikus folyamatként ábrázolódó,

⁴⁶ HAMAR 2017: 79-80.

⁴⁷ T12: 374, p. 519, b6-17.

a buddhaság kiteljesítése irányába ható erők, tudatfolyamatok összessége.⁴⁸ A három igazság és a kölcsönös tartalmazás egyetemes tiantai téziseinek értelmében a három ok kölcsönösen tartalmazza egymást, egy és három egyidőben, egyik sem értelmezhető önmagában, a másik kettő nélkül. Egyszerűbben fogalmazva: nem tehetünk szert bölcsességre gyakorlás nélkül, a gyakorlás bölcsesség híján meddő, továbbá mind a bölcsesség, mind pedig a gyakorlás értelmét veszti a buddhává válás lehetősége, jövőbeli ígérete nélkül stb.

Ha elfogadjuk a buddhatermészet fentiek szerinti hármas felosztását (márpedig Zhanrannak Zhiyi követőjeként el kellett fogadnia), akkor szükségszerűen felmerül az élettelen tárgyak problémája, amelyek köztudottan nem képesek a bölcsesség kifejlesztésére, vagy a meditáció gyakorlására. Zhanran első körben számos oldalról kielemezve bebizonyítja, hogy a közvetlen ok végtelen, mindent áthat, és nem zárható a lényeken belüli térbe, majd a három igazság kölcsönös tartalmazásából arra következtet, hogy ami igaz a közvetlen okra, az igaz kell legyen a másik kettőre is, ellenkező esetben nem beszélhetnénk kölcsönös tartalmazásról. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy azon lények esetében, akik nem gyakorolják a buddhista utat, nem keresik a bölcsességet és a megvilágosodást, a közvetlen ok tartalmazza a nem megnyilvánult formában, szunnyadó lehetőségként létező másik kettőt. Ez a megállapítás a nem törekvő és nem gyakorló lényekre és az élettelen tárgyakra egyaránt érvényes. Néhány példa:

A lények buddhatermészete olyan, mint az üres tér, sem nem belső, sem nem külső. Ha lenne külső és belső része, akkor ugyan miért mondanánk, hogy minden helyen jelen van?⁴⁹

眾生佛性，猶如虛空，非內非外。若內外者，云何得名，一切處有。

Ezennel megállapítom, hogy a lényekben a [buddhatermészet] **alapvető-okának lényegisége mindenhol jelen van / mindent magába foglal.**⁵⁰

今立，眾生正因體遍。

Ami a [buddhatermészet] **három okát illeti, mivel te még soha nem törekedtél tudatosan a megvilágosodásra, és semmilyen gyakorlatot nem tettél ennek érdekében, ezért [a te esetetben] a buddhatermészet tett- és értelem-oka** egyformán **alapvető-oknak** nevezendő. Ezért mondom, hogy valamennyi lényben megvan a **buddhatermészet alapvető-oka.**⁵¹

三因由未發心，未曾加行，故性緣了，同名正因。故云眾生，皆有正性。

⁴⁸ SWANSON 1990: 171-180.

⁴⁹ T46: 1932, p. 781, b8-15.

⁵⁰ T46: 1932, p. 781, b12-8.

⁵¹ T46: 1932, p. 786, a1-15.

Most már nagyvonalakban értem az elveket, amiket állítottál. Lényegét tekintve annyi, hogy minden egyes élőlény tudata minden [helyet és tárgyat] áthat, és **buddhatermészete** is mindent betölt. A tudat mindent tartalmaz, és a **buddhatermészet** is mindent magába foglal, akárcsak az üres tér. Egyiken és másikon belül sincs akadály, egyik és másik is mindenhova kiterjed.⁵²

今亦粗知，仁所立理。只是一一有情心遍，性遍。心具性具，猶如虛空。彼彼無礙，彼彼各遍。

A buddhatermészet gyakran szerepel a tudattal összefüggésben: mindkettő határtalan, mindent áthat, tartalmaz mindent és akadálytalan, akár az üres tér. A különbség a kettő között csupán annyi, hogy míg a tudat lehet szennyezett (lények) és lehet tiszta (buddhák), addig a buddhatermészet kettősségeken túli, tiszta lényegiség. A kilenc létbirodalomban újjászülető lények az „én” és az „enyém” téves képzei mentén kettősségeket kreálnak, a buddhák azonban felülemelkedtek a kettősségeken, s a létezést tökéletes, kölcsönös tartalmazásban lévő egészként élik meg, amelyben minden mindennel összefügg. A buddhatermészet bár jelen van a szennyezett világokban, nem szennyeződik be, valójában sem nem tiszta, sem nem szennyezett, mivel minden kettősségen túli. A *tathāgatagarbha* tiszta és szennyezett aspektusait a *Laṅkāvatāra sūtra* a tenger és a hullámok hasonlatával szemlélteti: bár a felszínen a hullámok állandó változásban követik egymást, a tenger víz-természete nyugodt és változatlan.⁵³

A buddhatermészet a buddhákkal, lényekkel és az élettelen tárgyakkal összefüggésben is meghatározásra kerül, s ezek a kategóriák tulajdonképpen a létezés egészét lefedik. A buddhák buddhatermészete a kiteljesedett, megvalósított, tökéletes buddhatermészet, míg a lényeké rejtett lehetőség. Zhanran gyakran hangsúlyozza, hogy a lények buddhatermészete sem nem belső, sem nem külső, olyan mint a mindenhol jelenlévő üres tér, olyan formában van meg bennünk, mint dallamok a hárfában. A tiantai filozófia szerint téves azt állítani, hogy a buddhatermészet csak és kizárólag tiszta, ugyanis valójában kettősségeken túli, és a kölcsönös tartalmazás állapotában van valamennyi jelenséggel és dharmával. Kettősségekben csupán a tudatlanság által elhomályosított tudat gondolkodik. Abban a pillanatban, amikor egy lény eléri a buddhaság állapotát, az ő mindenén áthatoló tudatán belül, mely azonos az egyetemes buddhatudattal, a létezés egésze megvilágosodás természetűvé válik.

⁵² T46: 1932, p. 784, b28-c1.

⁵³ T16: 672, p. 619, b29-c6. A *huayan* iskola mestere, Chengguan az elv és a jelenségek viszonyát hasonlította a tengerhez és a hullámokhoz (*Alkomentár az Avatamsaka sūtrához; Da fangguang fo huayan jing sui shu yanyi chao* 大方廣佛華嚴經隨疏演義鈔 T36: 1736, p. 72, b8-13): „Most a jelenségekből és az elvből kiindulva azt magyarázom el, hogy nem egyek és nem különbözőek. Mivel nem különböznek, ezért teljesen azonosak. Mivel nem egyek, ezért nem szűnnek meg [saját tulajdonságaik]. Megkülönböztetettek, így a jelenség és az elv két rész. Olyan, mint a tenger és a hullám. Egy hullám teljesen áthatja a tengert, ezért azonos a tengerrel. A tenger teljesen benne van egy kis hullámban, ezért [a hullám és a tenger] nem kettő. Ahogy teljesen benne van egyetlen hullámban, ugyanúgy a többiben is jelen van. [A hullám] azonos a tengerrel.” HAMAR 1998/A: 92.

Az értekezés megírásának célja az élettelen tárgyak buddhatermészetének bizonyítása. Ennek érdekében Zhanran az érvek hosszú sorát sorakoztatja föl. Ilyen érv például az, hogy a létezők élőkre és élettelenekre való felosztása alacsonyabb rendű tanítás, a hinayāna hatáskörébe tartozik, a mahāyāna viszont a nem-kettősséget tanítja. További érv, hogy a csak-tudat tan értelmében az élettelen környezet a rávilágító tudat tárgya, s mint ilyen, a tudaton belül helyezkedik el. Abból, hogy a buddhatermészet nem vonatkozik az élettelen környezetre, az következne, hogy nem vonatkozhatna a tudatunkra, vagy annak egészére. Ha csupán tudatunk egy részére vonatkozna, nem mondhatnánk rá, hogy akadálytalan, mint az üres tér. Habár nyilvánvaló, hogy az élettelen tárgyak nem képesek vallásgyakorlás útján elérni a megvilágosodást, de mivel a buddhák és a lények tudatán belül helyezkednek el, a buddhatermészet egyetemes valósága ezeket is átjárja.

4. Következtetések

A *gyémánt penge* című értekezés témája konkrétan az élettelen tárgyak buddhatermészetének bizonyítása, azonban a műben előforduló buddhista szakkifejezések és elméletek elemzésével kirajzolódik előttük a világ képe, ahogyan azt a Tang-kori tiantai szerzetesek látták. A buddhizmus alaptételéhez híven, és a buddhizmus többi irányzatához hasonlóan, a tiantai gondolkodók is úgy vélik, hogy a személyes én, *ātman* végső soron nem létezik. A személyes én képze, és a hozzá való ragaszkodás a tudatlanság következtében alakul ki. A fenti elemzésből láthattuk, hogy a szövegben a személyes én legtöbbször az első szám első személyre utaló *wo* 我 névmással, ennek összetételeivel vagy szinonimáival kerül kifejezésre. Minden esetben a képzet feltételes volta, állandótlansága kerül hangsúlyozásra. Gyakran ellentétpárokkal összefüggésben szerepel a fogalom, ahol az ellentétpárok közti összefüggés a nem-kettősség.

A „csak-tudat” tan értelmében felfogott tudat fogalmával az én elveszíti személyes, egyéni, behatárolt jellegét, és univerzális méretet ölt. A lények szennyezett tudata, amely a tiantai iskola szerint a meditáció alapja és kiindulópontja, az egész világot tartalmazza. Zhiyi szentenciájából, mely szerint „egy gondolatpillanat tartalmazza a háromezer világot” az következik, hogy a személyes tudat gyakorlás, meditáció és bölcsesség általi tökéletes megismerése a világ megismerésével egyenlő. A tudatosság egyetlen pillanata elegendő a létezés megértéséhez, a valóság megtapasztalásához, mely a létforgatagból való megszabadulást eredményezi. A lények és a buddhák tudata valójában ugyanaz az egyetemes tudat, a különbség csupán annyi, hogy a lények, mivel kettősségekben gondolkodnak, megalkotják az „én és a többiek”, az „én és a világ” kettősségeit, majd elszenvedik saját behatárolt tudatosságuk következményeit.

Az egyetemes tudat belső lényegisége a buddhatermészet, amely abszolút princípium, végső valóság/igazság is egyben. A buddhatermészet a tudathoz hasonlóan határtalan, mindent tartalmazó, mindenhol jelenlévő, lényekben és buddhákban, élőkben és élettelenekben egyaránt. A buddhatermészet nem különül el a szennyezett világoztól, hanem részt vesz a létforgatagban, s közben kettősségeket túli, tiszta természete nem

szennyeződik be. Zhanran személyes tanítványa, Mingkuang 明曠 a tűz és a tüzelőanyag hasonlatával érzékelteti ezt a gondolatot: égés közben a tűz (buddhatermészet) főlemésztí a fát (tudati szennyeződéseket), s miközben a fa/tüzelőanyag elég, a tűz természete semmilyen kárt nem szenved.⁵⁴ A buddhatermészet olyan ösztönző erő, amely a lényeket a vallásgyakorlás és végső soron a megszabadulás felé vezérli. Amikor kettősségekben látjuk a valóságot (én és mások, jó és rossz, öröm és bánat stb.), akkor létrejön a személyes én illúziója, mely ilyen értelemben minden szenvedés, gyötrellem forrása. A kettősségek meghaladásával a tudat a valóságot a tökéletes kölcsönös tartalmazás egységének állapotában látja, a személyes én megszűnik létezni, ami nem más, mint a szenvedés megszűnése, a *nirvāṇa* állapotának megvalósítása. Zhanran szavaival összefoglalva:

Tudnunk kell, hogy az élőlények csak a [buddhatermészet] abszolút princípiumával rendelkeznek, a buddhák pedig megjelenítve valósággá váltották azt. Az élőlények csak a jelenségeket [szemlélik], a buddhák viszont bizonyosságot szereztek az abszolút princípium felől. Ezért tehát a lények csak a tudatlanságon belül [látják] a jelenségeket és az abszolút princípiumot. A buddhák pedig rendelkeznek a megvilágosodáson belüli jelenségekkel és abszolút princípiummal. A tudatlanság és megvilágosodás habár különböznek egymástól, a [bennük lévő] jelenségek és abszolút princípium lényegisége azonos. Ezért, ha egy buddha megvalósítja a tant [eléri a megvilágosodást], akkor a *dharma-dhātū*-ban nem marad olyan [létező], amely ne ennek a buddhának a környezete és személye lenne. Ez egy buddha és valamennyi buddha esetében is így van. A lények maguk is a buddhák környezetén és személyén belül helyezkednek el, ők azonban megkülönböztetve látnak fájdalmat és örömet, felemelkedést és hanyatlást. Minden dolgot egyenként mérlegelnek, kialakítják saját személyüket és saját világukat, [melyben] tiszta és szennyezett keveredik egymással, teremtés és rombolás egyformán benne található. A te kérdéseid értelme vajon nem ez volt röviden?⁵⁵

⁵⁴ „Kérdés: Ha a leghitványabb magában hordozza a szentség természetét, akkor az Avīci pokol perzselő tüzei milyen természetűek? Válasz: A jelenségek szerint és a téves érzékelés szerint van égés, és van nem-égés [vagyis van olyan a birodalmak közt, ahol a szenvedés tüze éget, és van olyan, ahol nem]. Az abszolút princípium szerint nincs sem égés, sem nem-égés. [Kérdés]: Mi van akkor, ha ebből kifolyólag a leghitványabb lény és [a hozzá tartozó] jelenségek természete is mindent áthat? Válasz: Amikor azt mondjuk, hogy a természet mindenhol jelen van, akkor az abszolút princípiumnak megfelelő természetet értjük ezalatt. A felébredt, a bölcs természete ez, ezért nevezzük buddhatermészetnek. Olyan, mint a tűz természete, amely szétterjedve a bambuszok és fák közt, elemésztí azokat, de vajon megsérül-e [égés közben] a tűz természete? Ami elég, azok a lények, de a buddhatermészet abszolút princípiuma természetéből adódóan semmilyen kárt nem szenved.” (X56: 932) 問：凡具聖性，阿鼻燒爇，其性如何？答：從事從迷，有燒不燒，從理從悟，無燒不燒。若爾，凡下竝事性遍，云何？答：言性遍者，謂理性也。覺智家性，故名佛性。如火家性，遍於竹木，淹破竹木，火性何傷？燒爇眾生，性理天然不受衰惱。(Személyes jegyzetek A gyémánt penge értekezéshez; Jin'gang bei lun siji 金剛鉅論私記).

⁵⁵ T46: 1932, p. 784, c24-p. 785, a1.

應知，眾生但理，諸佛得事。眾生但事，諸佛證理。是則眾生，唯有迷中之事、理。諸佛，具有悟中之事、理。迷悟雖殊，事理體一。故一佛成道，法界無非此佛之依正。一佛既爾，諸佛咸然。眾生自於佛依正中，而生殊見苦樂(樂)、昇沈。一一皆計，為己身土，淨穢宛然，成壞斯在。仁所問意，豈不略爾？

Az élettelen tárgyak buddhatermészetének bizonyítása a buddhatermészet egyetemességének kimutatása miatt lényeges. Ha a tudat tartalmazza a tudat tárgyait, s azok a tudat kivételései, akkor egyetemes princípiumként a buddhatermészet is ilyen kell legyen.

A kínai buddhizmus képviselői arra törekedtek, hogy a különböző eredettel rendelkező buddhista tanokat összehangolják, koherens, összefüggő rendszerré kovácsolják. Zhanran értekezésében tetten érhető ez a törekvés. A buddhista tanok sajátos megvilágításba helyezésével választ kapunk éntünk és világunk összefüggéseire, a létezés eredetére és végcéljára, miközben határozott, érvekkel jól alátámasztott létfilozófia rajzolódik ki előttünk. A jelen tanulmányban nagyvonalakban végig követhettük, hogy a tiantai filozófiában hogyan értékelődnek át az éntünket meghatározó *anātman* (éntelenség) és a világot jellemző *śūnyatā* (üresség) buddhista alaptanításai, egy olyan eszmerendszerben, amely a világot mindent tartalmazó, tökéletes, kerek egészként, a lényünket alkotó végső, tiszta lényegiséget pedig univerzális, mindent magába foglaló princípiumként látta. A sinizálódott buddhizmus tipikus alakjaként Zhanran teszi mindezt úgy, hogy közben (látszólag) mindvégig hű marad az Indiából átvett buddhista tanok örökségéhez.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- CHAPPELL, DAVID W. 1983. *T'ien-t'ai Buddhism: An outline of the Fourfold Teachings*. Tokyo, Daiichi-Shobo.
- HAMAR IMRE. 1995. „A csak-tudatosság logikai bizonyítása. Vaszubandhu: A húsz versszak kommentárja (Vimsatiká).” In Fehér Judit – Horváth Z. Zoltán (szerk.) *Buddhista logika. Történelem és kultúra* 12. Budapest, Orientalisztikai Munkaközösség – Balassi Kiadó, 61-78.
- HAMAR IMRE. 1998/a: *Kínai buddhizmus a középkorban. Cs'eng-kuan élete és filozófiája*. (Történelem és kultúra 15.) Budapest, Orientalisztikai Munkaközösség – Balassi Kiadó.
- HAMAR IMRE. 1998/b.: „The Doctrines of Perfect Teaching in Ch'eng-kuan's Introduction to his Commentary on the Hua-yen-ching.” In *Journal of The Center for Buddhist Studies* 3. Taipei, 331-349.
- HAMAR IMRE. 2007. „A Huayan Paradigm for Classification of *mahāyāna* teachings: The Origin and Meaning of Faxiangzong and Faxingzong.” In *Reflecting Mirrors: Perspectives on Huayan Buddhism*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 195-220.

- HAMAR IMRE. 2008. „A Yogācāra filozófia hatása az *Avataṃsaka sūtrában* és kínai értelmezéseiben”. In *Kereknyomok 4. Orientalisztikai és buddhológiai folyóirat*. Budapest, A Tan Kapuja Buddhista Főiskola, 5-24.
- HAMAR IMRE. 2009. „Egy Nāgārjuna-mű a Csoma-gyűjteményben – A függően keletkezés.” In Hamar Imre (szerk.) *Távol-keleti Tanulmányok 2009/1.*, Budapest, Távol-keleti Intézet, 27-42.
- HAMAR IMRE. 2017: *A kínai buddhizmus története. Konfuciusz Könyvtár 2.* Budapest, ELTE Konfuciusz Intézet.
- HUBBARD, JAMIE. 2004. „Critical Buddhism (Hihan Bukkyō)” In Buswell, Robert E. Jr. (ed.) *Encyclopedia of Buddhism*. New York, Thomson Gale, 189.
- KÖRTVÉLYESI TIBOR 2013: „A Buddha filozófiája” In Szilágyi Zsolt-Hidas Gergely (szerk.) *Buddhizmus. Vallástudományi könyvtár 6.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 39-58.
- LAI, WHALEN 1977: „The Meaning of „Mind-Only” (Wei-hsin): An Analysis of a Sinitic Mahāyāna Phenomenon.” In *Philosophy East and West*, Vol. 27 (1.), University of Hawaii Press, 65-83.
- PAP MELINDA. 2011. *Az élettelen tárgyak buddhatermészetének bizonyítása Zhanran A gyémánt penge című művében.* (PhD disszertáció). Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- POROSZ TIBOR. 1995. *Lótusz szútra*. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Kiadó.
- RUZSA FERENC. 2013. „A legnagyobb buddhista filozófusok” In: Szilágyi Zsolt-Hidas Gergely (szerk.) *Buddhizmus. Vallástudományi könyvtár 6.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 79-94.
- SKILTON, ANDREW. 1997. *A buddhizmus rövid története*. Budapest, Corvina.
- SZEGEDI MÓNKA. 2013. „A rendszeres buddhista filozófia” In: Szilágyi Zsolt-Hidas Gergely (szerk.) *Buddhizmus. Vallástudományi könyvtár 6.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 59-78.
- SWANSON, PAUL L. 1989: *Foundations of T'ien-t'ai Philosophy. The Flowering of the Two Truths Theory in Chinese Buddhism*. Berkeley, California, Asian Humanities Press.
- SWANSON, PAUL L. 1990. „T'ien-t'ai Chih-i's Concept of Threefold Buddha Nature – A Synergy of Reality, Wisdom, and Practice.” In Griffiths, Paul J and Keenan, John P. (eds.) *Buddha Nature: A Festschrift in Honor of Minoru Kiyotaka*. Tokyo, Buddhist Books International, 171-180.
- VEKERDI JÓZSEF. 1989: *Buddha beszédei*. Helikon Kiadó, Budapest.
- ZIMMERMANN, MICHAEL. 2002: *A Buddha Within: The Tathāgatagarbhasūtra, the Earliest Exposition of the Buddha-Nature Teaching in India. Bibliotheca Philologica et Philosophica Buddhica VI.* Tokyo, The International Research Institute for Advanced Buddhism, Soka University.
- ZIPORYN, BROOK. 2000. *Evil and / or / as The Good: Omniscentrism, Intersubjectivity, and Value Paradox in Tiantai Buddhist Thought*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

YIJING (635–713) ÉS A SZUMÁTRAI BUDDHIZMUS

Miklós Pál *Tus és ecset* című kötetében két buddhista zárándokról is írt: „Egy kínai zárándok” [1995] című esszéjében Faxian 法顯 (337 – kb. 422) utazásait eleveníti fel, míg „Ennin shonin útleírása” [1994] című írásában a japán Ennin 円仁 (794–864) kínai látogatását elemzi.¹ Miklós Pál e műveihez kapcsolódva jelen tanulmány azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszott Szumátra egy másik híres zárándok, Yijing 義淨 (635–713) életében.²

1. Yijing élete és művei

Yijing eredeti neve Zhang Wenming 張文明 volt, és Fanyangból 范陽 (a mai Peking Daxing 大兴 kerületében) származott.³ Fiatalon lett szerzetes: a források többsége szerint nyolc [hét] évesen,⁴ egy másik forrás szerint pedig tizenöt [tizennégy] évesen,⁵ általában ez utóbbit szokták idézni.⁶ A mai Shandong tartománybeli Shentong 神通 templomban tanult Shanyu 善遇 és Huizhi 慧智 (vagy Huixi 慧習) szerzetesektől,⁷ az utóbbi elsősorban a *vinaya* iránt keltette fel az érdeklődését.⁸ A fenti ellentmondásra talán éppen ez az időszak nyújtja a megoldást: Yijing 8 évesen kerülhetett a kolostorba, de csak 15 éves korában lett szerzetes.

A teljes szerzetesi avatásban 654-ben részesül, és a 646-ban elhunyt Shanyu 善遇 helyét mint *upādhyāya* Huizhi 慧智 veszi át, akinek *vinaya* iránti érdeklődését és a kínai *vinaya* helyzetéről alkotott negatív képét Yijing is megörökli.⁹ Már fiatalkorában

¹ MIKLÓS 1996A, 1996B.

² Írásomban jelzés nélkül felhasználtam korábbi tanulmányom (KÓSA 2013) néhány részletét.

³ Yijing életrajzát lásd *Song Gaoseng zhuan* 宋高僧傳 (T50.2061: 0710b07–0711b04).

⁴ A *Song Gaoseng zhuan*-ban (0710b08) a *tiaochen* 髻亂 (a gyermekre jellemző haj és fog lecserélődése) kifejezés szerepel a családtól való elválással és a szerzetességet jelölő hajlevágással (*ciqin luofa* 辭親落髮) kapcsolatban, és ez a kifejezés nagyjából a nyolc éves korra utal (MATSUDA 2014: 53. n.171). A *Shishi jigū lüe* 釋氏稽古略 (3. fej.) még egyértelműbben fogalmaz: „Nyolc éves korában elhagyta a családját és szerzetes lett” (T49.2037: 0820b20: 髻亂出家為僧). A *chujia* 出家 kifejezés gyakran már önmagában is a szerzetessé válást jelenti, de itt talán éppen a rendkívül zsenge életkor miatt egészíti ki a szerző a ‘szerzetessé vált’ (*wei seng* 為僧) kitételrel. Erre látszik utalni, hogy a kifejezés több más személy esetében is előfordul a nyolc évvel összefüggésben ([zhi] ba sui chujia wei seng [至]八歲出家為僧): T50.2059: 0404c20, T50.2064: 0961a04, T51.2067: 0023c18, T51.2068: 0093a17, T53.2122: 0992a07–8.

⁵ *Quan Tangwen* 全唐文 914: 年十五出家.

⁶ TAKAKUSU 1896: xxv, LAHIRI 1995: xxiii, KLEINE 2017: 145.

⁷ T54.2125: 0231c18.

⁸ KLEINE 2017: 145.

⁹ TAKAKUSU 1896: xxvi. Yijing későbbiekben említett teljes buddhista neve Sanzang fashi Yijing 三藏法師義淨 (Yijing Tripitaka mester) volt (MAYER 2004: 912).

a két nagy buddhista zárandokot, a *vinaya* iránt érdeklődő Faxiant és a filozofikusabb beállítottságú Xuanzangot 玄奘 (kb. 600–664) tekintette példaképének.¹⁰ Mialatt Kína különböző helyein buddhista tanulmányait folytatja, Chang'anban 長安 664-ben valószínűleg tanúja volt Xuanzang hivatalos temetési ceremóniájának.¹¹

Több szerzetestársával elhatározzák, hogy elzarándokolnak Indiába (elsősorban a Keselyű-csúcsra, Gr̥dhrakūṭa, Jiufeng 鷲峯),¹² társai azonban különféle okokra hivatkozva kihátrálnak ebből a vállalásból, így 671. december 1-én Yijing egy Shanxing 善行 nevű fiatal szerzetessel indul el Guangzhou-ból indiai útjára egy perzsa¹³ [Bosi 波斯] hajón.¹⁴ Elsődleges motivációja az volt, hogy a kínai buddhista közösség fegyelmi szabályzatrendszerének (*vinaya*) rossz helyzetén javítson az eredeti források beszerzése révén.¹⁵ Miután 20 napon belül megérkezik Śrīvijayába (Foshi 佛逝), hat hónapot tölt Szumátrán Śrīvijaya fővárosában, ahol szanszkrit nyelvtant tanul (*xue shengming* 學聲明).¹⁶ Innen az ekkor még Szumátrán található maláj területre (Moluoyu guo 末羅瑜國) megy (amely épp ekkor válik Śrīvijaya részévé),¹⁷ ahol két hónapot tölt, majd továbbindul a Maláj-félszigeten található Kedah-ba¹⁸ (Jietu 羯荼). Ezután több mint tíz napos hajózás után a Nikobár-szigeteken (Luoren guo 裸人國, vagyis a Meztelenek országában) köt ki,¹⁹ végül innen 673. második hónapjának 8. napján, két hét utazás után jut el Északkelet-Indiába, Tāmralipti (Danmolidi 耽摩立底) kikötőjébe, amelyet Kelet-India déli vidékének (*Dong Yindu zhi nanjie* 東印度之南界) nevez.²⁰

Indiában társakat keres, szanszkritul tanul (*xue fanyu* 學梵語),²¹ illetve egy Deng 燈 nevű mesterrel és kerekedőkkel együtt elindul Nālandā (Nalantuo 那爛陀) és a Mahābodhi *vihāra* (Bodhgaya) felé,²² ez utóbbtól tíznapi járóföldre megbetegszik, így minden igyekezete ellenére nem tud útítársaival továbbmenni, lemarad, ráadásul helyi gonosztevők megtámadják, ruháját elveszik.²³ Végül beéri társait, együtt eljutnak Nālandāba, a Keselyű-csúcsra és a Mahābodhi *vihāra*-ba. Indiában végiglátogat még néhány zárandokhelyet, majd Nālandában, a buddhista világ legnagyobb kolostorában, „egyetemén”²⁴ kb. 10–11 évet tölt tanulással: egyebek között logikát (*hetuvidyā*), *vinayát*,

¹⁰ SEN 2006.

¹¹ TAKAKUSU 1896: xxvi.

¹² T51.2066: 0007c04–5.

¹³ „Eljutottam Guang(dong)ba, és egy perzsa hajóskapitánnyal egyeztettem a találkozás időpontját, hogy délre mehessek” (隨至廣府，與波斯舶主期會南行). Vö. TAKAKUSU 1896: xxviii.

¹⁴ WOLTERS 1986: 5.

¹⁵ WOLTERS 1986: 5, HEIRMAN 2008: 151–152.

¹⁶ T51.2066: 0007c28. A *shengming* 聲明 a *śabdavidyā* kínai megfelelője.

¹⁷ Yijing jegyzete: T51.2066: 0007c29: 往末羅瑜國 (今改為室利佛逝也)。

¹⁸ Erről lásd JACQ-HERGOUALC'H 2002: 193–229.

¹⁹ Vö. TAKAKUSU 1896: xxxviii–xxxix.

²⁰ T51.2066: 0008a13–14, vö. MAYER 2004: 912.

²¹ T51.2066: 0008a15.

²² T51.2066: 0008a16.

²³ T51.2066: 0008a17–24. A nehézségek részletes leírása megtalálható más zárandokok életrajzaiban is.

²⁴ Erről lásd például SCHARFE 2002: 143–162.

madhyamaka és *yogācāra* filozófiát tanul,²⁵ és sok szöveget gyűjt össze (több mint 500 000 *ślokának* [*wushi wan yu song* 五十萬餘頌] nevezi).²⁶

685-ben visszafelé szintén Tāmraliptin keresztül indul (miközben könnyebben ismét megtámadják), hajóval Kedah-ba, majd Szumátrára megy, és itt marad további tíz évig, leszámítva egy 689-es, három hónapos utazást Guangdongba, ahonnan egy szerzetestárrsal (Zhengu 貞固) érkezik vissza.

Kínába csak 695-ben tér vissza Wu Zetian 武則天 kínai császárnő (ur. 690–705) udvarába, aki kinevezi a császárnő kedvenc templomába, a Foshoujisi-be 佛授記寺.²⁷ Luoyangban 洛陽 695. május 1. és 699. szeptember 6. között a Khotanból (Yutian 于闐) származó Śikṣānandával (Shichanantuo 實叉難陀) dolgozik együtt az *Avataṃsaka-sūtra* fordításán.²⁸ 700–713 között pedig a már a saját maga vezette fordítókkal együtt fordítja az Indiából visszahozott kb. 400 mű némelyikét, Chang’anban és Luoyangban egyaránt hosszabb időt töltött,²⁹ 713-ban 79 éves korában halt meg.

Yijingre jellemző a *Mūlasarvāstivāda-vinaya* és az ezoterikus buddhizmus iránti együttes érdeklődés, ami egyrészt a 7. századi Nālandāra, másrészt a tibeti és részben a japán (Shingon) irányzatokra is jellemző volt és maradt (bár Kínához és Koreához hasonlóan Japánban a Dharmaguptakák Négyrészes vinayája [T.1428: *Sifenlü* 四分律] volt a meghatározó).³⁰

Yijing mintegy 56 művet fordított kínaira, ezek között található *āgamák*, *avadānák*, *mahāyāna* szövegek, és különféle művek a *yogācāra* és logika, a tantra és a *vinaya* (különösen *mūlasarvāstivāda*) köréből.³¹ A teljesség igénye nélkül a következők a legfontosabbak (a hosszabb műveknél a tekercsszám is feltüntetve):

²⁵ MAYER 2004: 912.

²⁶ T51.2066: 0008b12–13.

²⁷ BROWN 2004: 371.

²⁸ HAMAR 2007: 149.

²⁹ MAYER 2004: 912.

³⁰ KLEINE 2017: 146.

³¹ MAYER 2004: 913.

I. VINAYA:

Genben shuo yiqie youbu pinaiye 根本說一切有部毗奈耶 (T23.1442).³²

Genben shuo yiqie youbu bichuni pinaiye 根本說一切有部苾芻尼毘奈耶 (T23.1443): 20 tekercs.

Genben shuo yiqie youbu pinaiye pigeshi 根本說一切有部毘奈耶皮革事 (T23.1447).

Genben shuo yiqie youbu pinaiye poseng shi 根本說一切有部毘奈耶破僧事 (T23.1450): 19 tekercs.

Genben shuo yiqie youbu pinaiye zashi 根本說一切有部毘奈耶雜事 (T24.1451): 40 tekercses mű.

Genben shuo yiqie youbu nituona mudejia 根本說一切有部尼陀那目得迦 (T24.1452): 10 tekercs.

Genben shuo yiqie you bu baiyi jiemo 根本說一切有部百一羯磨 (T24.1453): 10 tekercs.

Genben shuo yiqie youbu jiejing 根本說一切有部戒經 (T24.1454).

Genben shuo yiqie youbu bichuni jiejing 根本說一切有部苾芻尼戒經 (T24.1455).

Genben shuo yiqie youbu nituona mudejia shesong 根本說一切有部尼陀那目得迦攝頌 (T24.1456).

Genben shuo yiqie youbu lue pinaiye zashi shesong 根本說一切有部略毘奈耶雜事攝頌 (T24.1457).

Genben sapoduo bu lüshe 根本薩婆多部律攝 (T24.1458): 14 tekercs.

Genben shuo yiqie youbu pinaiye song 根本說一切有部毘奈耶頌 (T24.1459): 3 tekercs.

2. DHĀRAṆĪ

Manshushili zhousang zhong jiao liang shuzhu gongde jing 曼殊室利呪藏中校量數珠功德經 (T17.0787).

Fo shuo Foding zunsheng tuoluoni jing 佛說佛頂尊勝陀羅尼經 (T19.0971).

Fo shuo da kongque zhou wang jing 佛說大孔雀咒王經 (T19.985).

Fo shuo Guanzizai pusa ruyi xin tuoluoni zhou jing 佛說觀自在菩薩如意心陀羅尼咒經 (T20.1081).

Xiangwang pusa tuoluoni zhou jing 香王菩薩陀羅尼呪經 (T20.1157).

Manshushili pusa zhousang zhong yi zi zhouwang jing 曼殊室利菩薩呪藏中一字呪王經 (T20.1182).

Fo shuo chengzan rulai gongde shenzhou jing 佛說稱讚如來功德神呪經 (T21.1349).

Fo shuo zhuangyan wang tuoluoni zhou jing 佛說莊嚴王陀羅尼呪經 (T21.1375).

Fo shuo bachu zuizhang zhou wang jing 佛說拔除罪障咒王經 (T21.1396).

Fo shuo tiandi bayang shenzhou jing 佛說天地八陽神呪經 (T85.2897).

[*Guanshiyin pusa ruyi xin tuoluoni jing* 觀世音菩薩如意心陀羅尼經.]

³² Habár az 50 tekercses fordítás nem teljes, de rendkívül lényeges, nem pusztán a szerzetesekre és a világi hívőkre vonatkozó szabályokat tartalmazza, hanem *avadānākat* és *sūtrákat* is.

III. GYÉMÁNT-SZÚTRA

Fo shuo neng duan jin'gang boreboluomiduo jing 佛說能斷金剛般若波羅蜜多經 (T8.239).
Neng duan jin'gang boreboluomiduo jing lunshi 能斷金剛般若波羅蜜多經論釋 (T25.1514).
Neng duan jin'gang boreboluomiduo jing lun song 能斷金剛般若波羅蜜多經論頌 (T25.1514).

IV. EGYÉB

Jinguangming zuisheng wang jing 金光明最勝王經 (T16.665).³³
Jinguangming zuisheng wang jing shu 金光明最勝王經疏 (T39.1788).
Chengweishi baosheng lun 成唯識寶生論 (T31.1591).
Yaoshi liuliguang qifo benyuan gongde jing 藥師琉璃光七佛本願功德經 (T14.451).
Fo shuo piyu jing 佛說譬喻經 (T4.217).
Fo shuo liao zhibing jing 佛說療痔病經 (T21.1325).
Fo shuo wuyun jie kong jing 佛說五蘊皆空經 (T2.0102).
Fo shuo san zhuan falun jing 佛說三轉法輪經 (T2.0110).
Fo shuo miaose wang yinyuan jing 佛說妙色王因緣經 (T3.0163).
Fo shuo Mile xiasheng chengfo jing 佛說彌勒下生成佛經 (T14.0455).
Fo shuo dasheng liuzhuan zhuyou jing 佛說大乘流轉諸有經 (T14.0577).
Changzhua fanzhi qingwen jing 長爪梵志請問經 (T14.0584).
Fo shuo shanye jing 佛說善夜經 (T21.1362).
Fo shuo wuchang jing 佛說無常經 (T17.0801).
Ba wuxia youxia jing 八無暇有暇經 (T17.0756).
Ruding buding yin jing 入定不定印經 (bevezető: *Da Zhou xinfan sanzang shengjiao xu* 大周新翻三藏聖教序) (T15.646).
Fo wei hailongwang shuo fayin jing 佛為海龍王說法印經 (T15.0599).
Fo shuo yiqie gongde zhuangyan wang jing 佛說一切功德莊嚴王經 (T21.1374).
Liumen jiaoshou xiding lun 六門教授習定論 (T31.1607).
Zhangzhong lun 掌中論 (T31.1621).
Quyín jiashe lun 取因假設論 (T31.1622).
Guanzong xianglun song 觀總相論頌 (T31.1623).
Guan suoyuan lun shi 觀所緣論釋 (T31.1625).
Yinming zheng li men lun 因明正理門論 (T32.1629).
Zhiguan men lun song 止觀門論頌 (T32.1655).
Shouzhang lun 手杖論 (T32.1657).

A fenti lista alapján nem kétséges, hogy Yijing elsődleges hozzájárulása a kínai buddhizmushoz a vinaya területén nyilvánult meg. Ugyanakkor talán nem evidens, hogy a vinayával ilyen mélységben foglalkozó fordító egyben a különféle dhāraṇik (egyébként jelentős mértékben rövidebb) szövegeire is hangsúlyt fektessen.

³³ A 31 fejezetes *Suvarṇaprabhāṣottama-sūtra* külön kiemelendő, mert rendkívül népszerű volt Kelet-Ázsiában, az eredeti szanszkrit és a több kínai fordítás mellett létezik tibeti, khotani, szogd, ujjur, tangut és mongol fordítása is (LUDVIK 2004: 709).

A fentiekén kívül Yijing nevéhez kötődik az első szanszkrit-kínai szótár (*Fanyu qianzi wen* 梵語千字文, T54.2133).

Mindezekén felül két, Szumátrán írt, utazásokkal kapcsolatos munkája is fennmaradt. Az egyik a saját utazásaival függ össze, a címe: „A déli tengerektől hazaküldött beszámoló a buddhista vallásgyakorlásról” (T54.2125: *Nanhai jigui neifa zhuan* 南海寄歸內法傳). A 692-ben befejezett³⁴ és Szumátráról Kínába küldött mű négy tekercsre és 40 kisebb egységre tagolható, és az általa bejárt vidékek 40 buddhista szokását hasonlítja össze a kínai buddhista szokásokkal, célja pedig az, hogy ez utóbbiakat visszavehesse a *Mūlasarvāstivāda-vinaya* szerinti ‘eredeti’, romlatlan állapotukba,³⁵ így a szöveg egyszerre kívánt deskriptív és preskriptív lenni.³⁶

A másik munka 56 zárándokot (49 kínait és 7 koreait) mutat be, ennek címe: „Beszámoló a buddhista szerzetesekről, akik a nyugati vidékeken keresték a Dharmát a nagy Tang-dinasztia idején” (T51.2066: *Da Tang xiyu qiufa gaoseng zhuan* 大唐西域求法高僧傳).³⁷ Ez utóbbi címe a Huijiao 慧皎 (497–554) által összeállított *Gaoseng zhuan* 高僧傳 (‘Kiváló szerzetesek életrajzai’) című munkára rimel, amelyben a szerző az i. sz. 67–519 között aktív 496 kiemelkedő buddhista szerzetes életrajzát jegyezte fel, és amelyet később a buddhista hagiográfiai irodalomban több mű is követett (pl. *Xu gaoseng zhuan* 續高僧傳, *Song gaoseng zhuan* 宋高僧傳, *Ming gaoseng zhuan* 明高僧傳).

2. Yijing Szumátrán

A 671-ben Indiába zárándokló Yijing³⁸ 義淨 (635–713) tehát hat hónapot töltött az akkor már virágzó szumátrai thalasszokráciában, Śrīvijaya államban, majd két hónapot Malájuban.³⁹ Mikor Indiából 685 körül visszatért, még 10 évet maradt Śrīvijayában, hogy ott írja meg műveit, illetve hogy buddhista szútrákat fordítson. Dél-Kínába csak papírért és tusért ment 689-ben, majd a megfelelő eszközökkel és négy segítővel Szumátrára visszatérve további hat évet töltött fordítással, és csak 695-ben tért vissza Kínába. Mindez már önmagában is azt jelzi, hogy az egyik legfontosabb kínai zárándok Szumátrát megfelelőbb helynek tartotta szanszkrit szövegek fordítására, mint szülőföldjét. Gyakran idézett leírásában, amely a 700–703 között már Kínában fordított *vinaya*-szövegben szerepel, egyértelművé is teszi, hogy miért érdemes Szumátrán tanulmányozni a buddhista tanokat:

³⁴ Vö. TAKAKUSU 1896: LIII–LV.

³⁵ TAKAKUSU 1896: XIX.

³⁶ KLEINE 2017: 146.

³⁷ CHAVANNES 1894, LAHIRI 1995.

³⁸ Lásd például WOLTERS 1986.

³⁹ Malāyu ekkor még nem a Maláj-félszigetet jelentette, hanem szintén Szumátrán volt, a Jambi folyó környékén (ANDAYA 2001: 319, REICHLÉ 2007: 218. n.4), bár létezik olyan vélemény is, amely szerint egy jóval nagyobb területet jelölt, M.C.S. DISKUL (1980: 2) szerint a 14. századi *Nāgarakṛtāgamā*ban például Bhūmi Malāyu Szumátra egészére vonatkozott.

A déli tengerek szigeteinek [Śrīvijayában] mindegyikén sokan tisztelik (Buddhát), a királyok és az államok vezetői (Buddha) áldás(ának) tiszteletét viselik szívükön. Śrīvijaya (fővárosának) külső területén⁴⁰ ezernél is több szerzetes él, akik a tanulást szívükön viselik, ezen kívül pedig sokan gyűjtenek alamizsnát. Ugyanazt tanulmányozzák és olvassák, amit a Középső Országban [India, Madhyadeśa], a szerzetesi szabályok között sincs egy sem, amelyik különbözne (az indiaitól). Ha egy Tang [kínai] szerzetes nyugatra kíván menni, hogy tanulmányokat folytasson, maradjon itt [Śrīvijayában] egy-két évig, gyakorolja a Tan előírásait, jobb, ha csak utána megy tovább Indiába.⁴¹

A sokszor hivatkozott fenti szövegből tehát egyebek között egy olyan szumátrai települést ismerünk meg, ahol ezernél több buddhista szerzetes lakott. Ennél többet (háromezret) Yijing egyedül az északkelet-indiai Nalándában említ (bár O.W. Wolters szerint ez utóbbi túlzásnak mondható⁴²). A *vinaya*-szakértő Yijing talán azért maradt ilyen sokáig Śrīvijaya fővárosában, mert a 7. században az itt élő buddhista szerzetesek nagyobb része a *mūlasarvāstivādin* irányzatot képviselte (Malāyuban volt néhány mahāyāna követő),⁴³ nem véletlen talán, hogy a fenti idézet éppen a *Mūlasarvāstivāda-ekaśatakarman* kínai fordításában kapott helyet.

A fenti idézet kapcsán érdemes kitérni néhány földrajzi elnevezésre. A ‘déli tengerek szigetei’ (*nanhai zhu zhou* 南海諸洲) elnevezés, úgy tűnik, Yijing sajátos használata, lényegében csak az ő műveiben tűnik fel, és egyértelmű, hogy hozzátétőlegesen a mai indonéz szigetvilágot takarja. Ami a Zhongguo 中國 kifejezést illeti, a szövegösszefüggésből egyértelműnek tűnik, hogy a későbbiekben közismerten Kínát jelölő Zhongguo 中國 (Középső Birodalom, Középső Ország) elnevezés itt Indiára vonatkozik (a szanszkrit *Madhyadeśa* kínaira ültetése), hiszen Yijing azt kívánja hangsúlyozni, hogy a Kínához jóval közelebb lévő Szumátrán ugyanolyan viszonyok várják az utazót, mint a zarándoklata végcélját képező Indiában. Ennek az Indiára és Kínára egyaránt vonatkoztatható elnevezésnek egy sajátos magyarázatát találjuk már az Yijing által

⁴⁰ A *guoxia* 郭下 értelemben szereplő *kuoxia* 廓下 zárt településre utal, de valószínűleg nem kőből épült, hanem a királyi központon kívüli lakóhelyek sorát jelöli, talán a Bukit Seguntang területét értették alatta (WOLTERS 1986: 26–27).

⁴¹ *Genben shuo yiqie you bu baiyi banmo* 根本說一切有部百一羯磨 [Mūlasarvāstivāda-ekaśatakarman] T24.1453: 0477c: 南海諸洲咸多敬信，人王國主崇福為懷。此佛迦廓下僧眾千餘，學問為懷，並多行鉢，所有尋讀乃與中國不殊，沙門軌儀悉皆無別，若其唐僧欲向西方為聽讀者，停斯一二載，習其法式，方進中天亦是佳也。 Mint ezt O.W. WOLTERS (1986: 6) megjegyzi, Yijing hajlamos a Śrīvijayával kapcsolatos aktuális információkat mellékes jegyzetek, odavetett megjegyzések formájában közölni, amire kiváló példa a fenti, egyébként rendkívül fontos idézet.

⁴² WOLTERS 1986: 27.

⁴³ TAKAKUSU 1896: xli, JACQ-HERGOUALC’H 2002: 183, REICHLÉ 2007: 16. Ezzel ellentétben E. E. MCKINNON (1985: 2. n.4) úgy fogalmaz, hogy Szumátrán eredetileg a mahāyāna buddhizmus volt meghatározó.

olyannyira tisztelt Faxiannél is: „A Középső India az ún. Középső Ország [中國], a közemberek ruhája, itala és étele azonos a Középső Birodalméval [中國].”⁴⁴ Ez a Faxian-féle mondat megjelenik a Li Daoyuan 酈道元 (kb. 466–527) által kommentált és ekként megőrződött *Shuijingzhu* 水經注 című földrajzi munka 1. fejezében is: „India állama innentől (Mathurā = 摩頭羅國) délre a Középső Ország [中國], az emberek jómódúak, gazdagok. Ami a Középső Országot [中國] illeti, a ruházkodásuk és az ételük azonos a Középső Birodalméval [中國], ezért nevezik Középső Országnak.”⁴⁵

Yijing másodjára Zhongtian 中天 néven utal Indiára, ez összefügg India egyéb, hagyományos elnevezéseivel. India ókori és középkori kínai nevei egyebek között a következők voltak: Yuandu⁴⁶ [Shendu] 身毒, Juandu 捐毒, Tianzhu 天竺, Xiandou 賢豆, Xindu 忻都, Xindusi 欣都思, Xindi 信地, Xintou 辛頭, Xintou 新頭, Xintao 新陶, Yindu 印都, Yindu 印毒.⁴⁷ Ezeken felül a kínai források gyakran osztják Indiát öt részre, és így az egészet Öt Indiának hívják (Wu Tianzhu guo 五天竺國, Wu Yindu 五印度, vagy rövidítve: Wu Yin 五印, Wu Tian 五天), de, mint erre S. Kuwayama felhívja a figyelmet, nem a modern földrajzi érzékünk szerint osztották fel az égtájak szerint: Közép-India (a Yijing által használt Zhong Tian 中天) például magában foglalta a Ganges és a Yamunā folyók területeit és Nyugat-Bengáliát is.⁴⁸

Ami a számunkra itt most fontosabb Śrīvijayát illeti, ennek szintén több kínai átirása létezett, de ezek száma jóval kisebb volt: Shilifoshi 室利佛逝 / 室利佛誓 / 尸利佛逝, Foshi 佛逝 / 佛誓, Sanfoqi 三佛齊.⁴⁹ Yijing maga a legutóbbit leszámítva a többi felváltva használja. Az Indiával, Kínával és a Közel-Kelettel is szoros gazdasági és kulturális kapcsolatot ápoló Śrīvijaya a 7. és 13. század közötti tengeri nagyhatalom (thalasszokrácia) volt Szumátrával mint központtal. Fővárosa a több mint 100 éves felvetés és jelenleg is érvényben lévő konszenzus szerint Palembang környékén volt.⁵⁰

⁴⁴ *Gaoseng Faxian zhuan* 高僧法顯傳, T51.2085: 0858a19-20: 中天竺所謂中國, 俗人衣服飲食亦與中國同。

⁴⁵ 天竺諸國, 自是以南, 皆為中國, 人民殷富。中國者, 服食與中國同, 故名之為中國也。Vö. PETECH 1950: 19–20.

⁴⁶ Erről a kiejtésről lásd BAGCHI 1948: 371–372.

⁴⁷ BAGCHI 1948. Itt most csak a jelenlegi kiejtést adom meg, természetesen az adott mű korának megfelelő, rekonstruált kiejtést kell figyelembe venni.

⁴⁸ KUWAYAMA 2002: 280: „‘Central India’ covers the area conceived as the center of Indian civilization, or the Ganga-Yamuna *doab*, often including western Bengal.”

⁴⁹ A különböző alakokról lásd például PELLIO 1904: 321, a rekonstrukcióról lásd JACQ-HERGOUALC’H 2002: 234–235.

⁵⁰ TAKAKUSU 1896: XLIV, PELLIO 1904: 348, WOLTERS 1986: 4.

3. Buddhista szokások Szumátrán

Yijing három művében maradtak fenn utalások a szumátrai buddhizmusra:⁵¹ 1. *Nanhai jigui neifa zhuan*; 2. *Da Tang xiyu qiufu gaoseng zhuan*; 3. A *Mūlasarvāstivāda-ekaśatakarman* fordításának kommentárjában. A következőkben elsősorban a saját tapasztalatán alapuló első munkából mutatok be néhány olyan részletet, amelyek a déli tengerek szigeteire (egyebek között tehát Szumátrára) jellemző buddhista szokásokat hivatottak leírni. Mivel, mint fent láttuk, e szokások nagyrésze megegyezik az indiaival, így itt most kizárólag olyan példákat mutatok be, amelyekkel kapcsolatban Yijing hangsúlyozza, hogy eltér az indiai praxistól.

Mielőtt néhány leírásra rátérnék, érdemes megnézni, hogy miként jellemzi általánosan Yijing a déli tenger szigeteinek (*nanhai zhu zhou* 南海諸洲) buddhizmusát.

A déli tenger szigetein több mint tíz ország található, egyöntetűen a *Mūlasarvāstivāda* (irányzatot követi), de időnként tiszteletnek örvendő a *Śaṃmitīya*⁵² is, mostanában pedig néhányan egyszerre (követik) a másik két (irányzatot). (Nyugati irányból sorolva: Polushi [Barus] sziget, Moluoyou [Malajzia], ami most Śrīvijaya, Mohexin (Mahasin) sziget, Heling [Kalingga] sziget, Dandan (Natuna) sziget, Penpen sziget, Poli [Bali] sziget, Juelun [Kunlun, Cōn Lōn]⁵³ sziget, Foshibuluo [Bhōgapura] sziget, Ashan sziget, Mojiaman sziget, továbbá [egyéb] kis szigetek, melyeket nem tudok itt teljesen felsorolni.) Ezek mind a buddhista tant követik, a többségük a Kis szekeret, csak Malajziában van kevés Nagy szekér (követő).⁵⁴

Az indonéz szigetvilágban tehát egyértelműen a „*hīnayāna*” irányzatok vannak túlsúlyban, egyedül a minket közelebből érdeklő, immáron Śrīvijaya fennhatósága alá tartozó maláj területeken jelent meg a *mahāyāna*. Mivel Yijinget elsősorban a *vinaya* érdekli, így a megjegyzései is erre vonatkoznak, a ruházat kapcsán például megjegyzi:

A déli tenger szigetein a (buddhista) apácák különleges ruhát hordanak, amelyet ugyan nem a nyugati (indiai) módon készítenek, de szintén *saṃkakaṣikānā* [páli: *saṅkacchikā*]⁵⁵ neveznek. Két könyök⁵⁶ [90 cm] hosszú

⁵¹ WOLTERS 1986: 5.

⁵² *Apabhraṃśa* nyelvet használó korai pudgalavāda irányzat egyike.

⁵³ Ezzel az egyszerű azonosítással nem mindenki ért egyet, lásd például KANG 2015.

⁵⁴ T54.2125: 0205b11–16: 然南海諸洲有十餘國，純唯根本有部，正量時欽，近日已來少兼餘二(從西數之有婆魯師洲、末羅遊州即今尸利佛逝國是、莫訶信洲、訶陵洲、呬咄洲、盆盆洲、婆里洲、掘倫洲、佛逝補羅洲、阿善洲、末迦漫洲，又有小洲，不能具錄)。斯乃咸遵佛法，多是小乘，唯末羅遊少有大乘耳。

⁵⁵ Kínai elnevezései: *sengjiaoqi* 僧脚崎; *sengjia* 僧迦; *sengjiezhi* 僧竭支; *sengqueqi* 僧却崎; *sengjiaqijia* 僧脚却迦; *qizhi* 祇支; *jiezhi* 竭支.

⁵⁶ A *zhou* 肘 az indiai *hasta* (kb. 45 cm) kínai megfelelője.

és két könyök széles, a két végét összevarják, hozzávetőleg egy lábnnyit [kb. 30 cm] kihagyva (varratlanul). A sarkait egy hüvelyknyire [kb. 3 cm] beszérik. Felülről bújtatják át a vállakat és a fejet, a jobb vállat pedig kidugják. Nincs hozzá deréköv, és eltakarja a hónaljat, a mellkast, lent a köldökön át túler a térden (is). Ha valaki viselni kívánja, ezzel nem sért meg (semmilyen szabályt). Két helyen van rögzítve, és képes arra, hogy eltakarja, ha (valakinek) a kinézete visszatetsző. Ha valaki nem szereti (hordani), az is rendben van, akkor a nagy szerzetesek (*mahābhikṣu*) által hordott *saṃkakaṣikā* viselje. A kolostoron belül vagy a szobákban egy *kuśūlaka* és egy *saṃkakaṣikā* (elegendő).⁵⁷

A déli szigetekre jellemző, de az indiaiak számára megmosolyogtató másik szokással kapcsolatban pedig ezt írja Yijing:

A déli tengerek szerzetesei magukkal visznek egy 3-5 lábnyi (90-150 cm) szövetet, amely duplán van összehajtva, mint egy évésnél használt törülköző. Amikor leborulási szertartást mutatnak be, a térdük alá helyezik. Amikor mennek, a vállukon hordják. Amikor nyugati (indiai) szerzetesek idejönnek és észreveszik, mosolyognak rajta.⁵⁸

Szintén a szerzetesi szabályokkal függ össze az a kérdés, hogy mennyi ideig kell böjtölni egy betegség után, itt Yijing nem pusztán leírja a különbséget, hanem magyarázatot is ad, még ha ez meglehetősen általános is.

Nyugat-India Lāṭa államában ha valaki megbetegszik, egy fél hónapot vagy egy teljesen böjtöl. Megvárják, hogy a betegség elmúljon, és csak utána esznek, Indiában legfeljebb hét nap telik el (a betegség után), a déli tengereknél 2-3 nap. Ez a természeti körülmények, a szokások és a testi adottságok különbségeinek köszönhető.⁵⁹

A következő leírás Yijing legrészletesebb beszámolója egy a déli szigetvilágra jellemző buddhista ünnepről, mellyel kapcsolatban joggal feltételezhetjük, hogy jelentős részében éppen a szumátrai tapasztalatán alapul. A leírás alapvetően egy világiak és szerzetesek által közösen megtartott *uposattha* (sz. *upavasatha*) ünnepet mutat be, melynek során Buddha szobrát körbeviszik, megfürdetik, illetve füstölökkel, virágokkal, valamint egyéb ajándékokkal fejezik ki tiszteletüket iránta, mindezt elsősorban az érdemszerzés céljából.

⁵⁷ T54.2125: 0216a24-b02: 南海諸國，尼眾別著一衣，雖復制匪西方，共名僧脚崎服。長二肘寬二肘。兩頭縫合，留一尺許，角頭刺著一寸。舉上穿膊貫頭，拔出右肩。更無腰帶。掩腋，蓋乳，下齊[臍]，過膝。若欲此服著亦無傷。緣則唯費兩條。彌堪掩障形醜。若不樂者，即可，還須同大苾芻著僧脚崎服。其寺內房中俱蘇洛迦及僧脚崎。

⁵⁸ T54.2125: 0221a14-17: 南海諸僧，人持一布巾長三五尺，疊若食巾。禮拜用替膝頭，行時搭在肩上。西國苾芻來見，咸皆莞爾而笑也。

⁵⁹ T54.2125: 0224c22-25: 其西天羅茶國，凡有病者絕食，或經半月，或經一月。要待病可然後方食。中天極多七日。南海二三日矣。斯由風土差互四大不同。

A déli tenger tíz szigetén az ünnepi felajánlás még pompásabb. Az első napon bételdiót, illatos olajat, valamint egy kevés rizsszemet helyeznek egy levélből készült tartóba, majd ezt egy nagy tálba helyezik, és fehér kapokrost(-kendővel) letakarják. Vízzel töltött aranykorsóból a földre csöpögtetnek (a tál) előtt, hogy ezzel hívják a szerzeteseket, és hogy két nappal később délelőtt beillatosítsák magukat és fürdőt vegyenek. A második napon délután megverik a dobokat és (más) hangszereket, elhelyezik a füstölőket és a virágokat, előszólítják a tiszteletreméltó rend szerint a szekereket és a hordszékeket, a lobogók ragyognak a napon. A szerzetesek és a világiak tömegesen vonulnak a(z adományozó) ház(ának) udvarához, ahol sátrat állítanak fel, az arany vagy bronz képmás csak úgy ragyog és fénylik, melyet bekennek illatos anyaggal, majd a (képmást) elhelyezik egy tiszta tálban. Mindannyian füstölőt és vizet hoznak, és őszinte odaadással megfürdetik, majd miután egy illatos kendővel megtörölték, beviszik a csarnokba, ahol füstölőket és lámpásokat állítanak fel, és dicshimnuszokat énekelnek. Ezután a (kolostori) előjáró az adományozónak [*dānapati*] elmondja a *dānagāthāt* [az adakozás versét], elmagyarázva az érdemszerző cselekedet (hatását). Ezután elkezdik hívni a szerzeteseket, hogy jöjjenek ki és mossák meg a kezüket és szájukat, majd cukrozott vizet isznak, és sok bételdiót esznek, majd szétszélednek.

A harmadik napon dél körül (az adományozó) belép a kolostorba, és tisztelettel bejelenti, hogy elérkezett a megfelelő idő. Miután a szerzetesek megfürdenek, az *uposatha* ház (*zhaijia* 齋家) felé indulnak. Ismét felállítják a szobrot, röviden megfürdetik, (de) a füstölők, a virágok és a zene kétszer annyi, mint az előző reggel. Elhelyezik a felajánlásokat a képmás előtt, és (a szobor) mindkét oldalán öt vagy tíz, díszbe öltözött fiatal lány (vagy fiú, ha úgy alakul) sorakozik: egyesek füstölőtartót és arany fürdőkancsót tartanak, mások füstölőt, lámpást, friss virágot és fehér légycsapót. (Az emberek) különféle illatszertartókkal és dobozba helyezett tükrökkel érkeznek, hogy ezeket felajánlják a képmás előtt. Megkérdeztem, hogy milyen szándékkal (cselekszik mindezt), azt válaszolták, hogy áldásért, (mivel) ha most nem végzik el ezeket a felajánlásokat, akkor később aligha részesülnek ennek jutalmában, vagyis ésszerű, hogy ezt jócselekedetnek nevezik.

Ezután felkérik egy szerzetest, hogy a (szobor) ülőhelye előtt hosszasan térdelve magasztalja Buddha erőnyeit, majd megkérik még két szerzetest, hogy a szobor mellett helyet foglalva olvassanak fel egy rövidebb *sūtrából* egy fél vagy egy egész oldalt. Néha megáldják a szobrokat és közösen buddha-szemet rajzolnak neki, hogy ezáltal még nagyobb áldást [(jövőbeli) boldogságot] szerezzenek. Ezután (a szerzetesek) tetszésük szerint visszatérnek (a képmás) valamelyik oldalára, visszahajtják a *kāṣāya* [a szerzetesi ruha] két szegélyét [...] kézmosás után pedig étkezni mennek.

Ennek előírása és módja, vagyis a föld tehéntrágyával történő beszórása, a víz megfigyelése és a lábak mosdatása, illetve maguk az elfogyasztott ételek, nagyobbészrt azonosak az indiai étkezési szokásokkal, csak abban különböznek, hogy a háromszorosan tisztá (hús)⁶⁰ fogyasztása általános. Ezenkívül gyakran levélből készítenek tálcat, amely olyan széles is lehet, mint egy fél gyékény, akár egy vagy két *dounyi* [10 vagy 20 liter] főtt rizst is el lehet rajta helyezni, de használnak olyan edényeket is, amely egy vagy két *shengnyit* (liternyit) tud befogadni, és ezt viszik a szerzetesek elé, hogy átnyútsák nekik.

Ezután húsz vagy harminc fajta ételt szolgálnak fel, de ez csak a szegényebbek esetében van így. Királyi család vagy nagy gazdagságúak esetében bronztálakat, bronztálakat és nagyjából gyékény nagyságú, levélből készült edényeken osztják szét (az ételt). A lakomán fogyasztott étel és ital akár száz fajta [ízű] is lehet. Az ország királya elveti megbecsült státuszát és szolgának hívhatja magát, a szerzeteseknek felszolgálva az étkeket. (A szerzetesek) minden ételt fogadjanak el, semmit se utasítsanak vissza, mert ha csak annyit vesznek, amennyi elegendő, az adományozó nem örvend, (csak) akkor lesz elégedett, ha túlzottan is bőven van (ételből): négy vagy öt *dounyi* (40-50 liternyi) rizsétel, két-három tálcaányi sütemény és gyümölcs. Az adományozó rokonai és ötödik házig tartó szomszédai mind hozzák a különféle felajánlott ételeket: rizst, süteményt vagy leveszöldséget. Így aztán egyetlen ember által otthagytott étel háromnak vagy négynek elegendő lenne, de egy bőségesebb lakománál (a maradékot) még tíz ember sem tudná elfogyasztani. Amit (a szerzetesek) meghagynak, azt a szerzetesek a (világi) segítőikre hagyják, akik magukkal viszik.⁶¹

⁶⁰ A *san jing rou* 三淨肉: olyan állat húsa, amelyet a szerzetes nem látott és hallott elpusztulni, illetve amellyel kapcsolatban kétely nélkül biztos abban, hogy nem számára vágta le.

⁶¹ T54.2125: 0210c10-0211a19: 然南海十洲齋供更成殷厚。初日將檳榔一裹及片子香油并米屑少許，並悉盛之葉器安大盤中，白疊毛蓋之。金瓶盛水當前瀝地，以請眾僧，令於後日中前塗身澡浴。第二日過午已後，則擊鼓樂設香花，延請尊儀棚車輦輿，幡旗映日法俗雲奔。引至家庭施張帷蓋，金銅尊像裝飾皎然，塗以香泥置淨盤內，咸持香水，虔誠沐浴，拭以香主捧入堂中，盛設香燈方為稱讚。然後上座為其施主，說陀那伽他，申述功德。方始請僧出外澡漱，飲沙糖水多嗽檳榔，然後取散。至第三日禺中入寺敬白時到，僧洗浴已引向齋家。重設尊儀略為澡沐，香花鼓樂倍於昨晨，所有供養尊前普列，於像兩邊各嚴童女，或五或十，或可童子量時有無：或擎香爐執金澡罐，或捧香燈鮮花白拂。所有粧臺鏡奩之屬，咸悉持來佛前奉獻。問其何意答是福因，今不奉獻後寧希報，以理言之斯亦善事。次請一僧座前長跪讚歎佛德。次復別請兩僧。各昇佛邊一座，略誦小經半紙一紙，或慶形像共點佛睛以來勝福。然後隨便各就一邊，反襦袈裟[·]兩角前繫深手就食。威儀法式，牛糞塗地，觀水濯足，及所食噉，行食法用並與西方大同，然其別者，頗兼三淨耳。並多縫葉為槃，寬如半席，貯粳米飯一斗二斗，亦用為器，受一升二升，擊向僧處當前授與。次行諸食，有三二十般，此乃貧窶之輩也。若是王家及餘富者，並授銅槃銅碗及以箸器。大如席許。餽饌飲食數盈百味。國王乃捨尊貴位，自稱奴僕，與僧授食。虔恭徹到隨著皆受，更無遮法。若但取足而已，施主心便不快，見其盈溢方成意滿。粳米飯則四斗五斗，餅果等則三盤兩盤。其親屬隣伍之家咸齋助供，或飯或餅，羹菜非一。然一人殘食，可供三四。若盛設者，十人食亦未盡，其所殘食，皆任眾僧，令淨人將去。

4. Más buddhisták Szumátrán

Ahogy Dunhuang a nyugatot és keletet összekötő szárazföldi Selyemútnak volt fontos állomása, úgy Szumátra hasonló pozíciót foglalt el a tengeri Selyemút mentén az Indiából Kínába, illetve Kínából Indiába utazók számára.⁶² Mint azt az egyébként viszonylag kevésbé feltárt régészeti emlékek is bizonyítják, a buddhizmus az 5–7. század között meghatározóvá vált Szumátrán,⁶³ egyebek között olyan indiai térítőknél köszönhetően, mint a Kasmírból származó Gunavarman (Qiunabomo 求那跋摩, 367–431)⁶⁴ vagy a dél-indiai Kancipuram-beli Dharmapāla (korai 7. sz.).⁶⁵

A helyi epigráfiai emlékek megerősítik ezt a jelenlétet: a 682–686 közötti időszakra datálható, a mai Palembang környékéről, tehát Śrīvijaya feltételezett központjából⁶⁶ származó nyolc darab, feliratos kő (szanszkrit *praśasti*, indonéz *prasasti*) között talán Śrī Jananāsa király által a Śrīkṣetra park építése kapcsán elrendelt Talang Tuwo-felirat mutatja leginkább a buddhista terminológia hatását.⁶⁷ A dél-indiai pallava írással, szanszkrit szavak alkalmazásával, de alapvetően ómalájul írt, 684-re datálható feliratot (50x80 cm) L. C. Westenenk találta 1920-ban a Palembang közelében lévő Bukit Seguntang („Seguntang domb”) lábánál, jelenleg a Museum Nasionalban (Jakarta) található.⁶⁸

684. március 23-i napon megalapították a Śrīkṣetra nevű parkot *punta hiyaṃ* Śrī Jananāsa utasítására. Íme a Fenség szándéka (a következő) [*praṇidhānāṇḍa*]: Minden itt elültetett (növény) (...) és minden jó tettem szolgáljon az összes lény javára. (...) Ezen felül (az ide látogatóknak) legyenek jó barátaik [*kalyāṇamitra*], hogy megszülessen bennük a *bodhicitta* [*vodhicitta*] és a Három Drágakő [*ratnatraya*] szeretete [*maitri*]. (...) Legyenek még gondolataikban kitaratóak, legyen övék a mahāsattvák [*mahāsattva*] gyémánt-teste [*vajraśarīra*], legyenek páratlan erejűek, legyenek győzedelmesek [*jaya*], emlékezzenek előző életükre [*jātimara*], érzékszerveik legyenek épek, legyenek formára szépek, boldogok, mosolygósak, nyugodtak, kellemes hangúak, Brahmā-hangúak [*vrahmasvara*]. Szülessenek férfiként (újja) [*jādi lāki*], maguktól legyen létezésük, váljanak a *cintāmaṇi* edényévé [*cintāmaṇinidhāna*], legyen hatalmuk a(z újja)születesek felett [*janmavaśitā*], hatalmuk a karma felett [*karmmaśitā*], hatalmuk a szennyezettségek felett

⁶² LAHIRI 1995: 1. N.3.

⁶³ REICHLÉ 2007: 7.

⁶⁴ STACHE-ROSEN 1973.

⁶⁵ REICHLÉ 2007: 16.

⁶⁶ A G. COEDÈS által javasolt és általánosan elfogadott Palembanggal szemben néhány kutató máshol feltételezte Śrīvijaya fővárosát: J. L. MOENS (Kelantan, Maláj-félsziget), R. BRADDEL (Sabak, Kalimantan), megint mások pedig Thaiföldön (DISKUL 1980: 1).

⁶⁷ REICHLÉ 2007: 17–19.

⁶⁸ COEDÈS 1930: 38. A Bukit Seguntangnál Buddha-szobrot is találtak, melyet korábban a 3–5. századra, jelenleg a 7. századra datáltak (MCKINNON 1985: 11. Pl. 6; 13. n.24, utóbbiban NIK HASSAN SHUHAIMY 1979-es véleményét idézve).

[*kṛśavaśītā*], és végezetül ériék el a tökéletes és végső megvilágosodást [*anuttarābhisamyaksamvōdhi*].⁶⁹

A Yijing által említett öt kiváló buddhista mester egyike, Śākyakīrti Szumátrán élt.⁷⁰ „A déli tenger Śrīvijayában él Śākyakīrti (...), aki India öt részét bejárta és széles körű műveltséget szerzett.”⁷¹ A 7-8. században Szumátrán minden bizonnyal jelen voltak bizonyos ezoterikus buddhista eszmék.⁷² A Kínában majd jelentős szerephez jutó ezoterikus mester, Vajrabodhi (Jin’gangzhi 金剛智) és tanítványa, Amoghavajra (Bukong[gangzhi] 不空[剛智]) mindenesetre Śrīvijayában tartózkodtak, mielőtt Kínába indultak volna tovább. Yuanzhao 圓照 (719–800) szerint mester és tanítványa nem Szumátrán, hanem a szomszédos Jáván találkoztak 718-ban.⁷³ Az egyik népszerű ezoterikus szöveg a *Mahāmāyūrī-vidyārājñī-sūtra* volt, amelyet többször is lefordították kínaira, a 4-8. században összes hatszor, 705-ben éppen a Szumátráról nemrég visszaérkező Yijing (T. 985).⁷⁴ Zhu Yu 朱彧 1119-es *Pingzhou ketan* 萍洲可談 beszámolója utal arra, hogy egy Śrīvijayából érkező buddhista az eredeti változatot recitálja (még ha a kínai szerző nem is ismer rá erre a kínai fordítás alapján).⁷⁵

Guangzhouban egyszer részt vettem egy lakomán, ahol nagyszámú külföldi gyűlt össze a hivatalban. A külföldiek vezetője elővezetett egy Śrīvijayából származó egyént, aki (elmondása szerint) kiválóan tudta recitálni a *Kongque mingwang-szútrát* (*Mahāmāyūrī-vidyārājñī-sūtra*). Magam részéről azt gondoltam, hogy a buddhista írásokban szereplő ún. „igaz szavakat” (*dhāraṇī*-kat) különösen nehéz megérteni, így azt gyanítottam, hogy csalásról van szó, és szívesen szerettem volna erre bizonyítékot, meghagytam tehát neki, hogy recitálja el. Az ember mindkét kezét a háta mögé tette, egy oszlopnak támaszkodott és felkiáltott, a hangja olyan volt, mint amikor egy edénybe forrásban lévő vizet öntenek, de egyetlen hang sem hasonlított a Páva-*dhāraṇī* áthagyományozódott szövegére. Azt mondtam, hogy ezt a művet már többször lefordították, és ez nem lehet azonos ezzel, de a szokás szerint a halottaknak ajánlják fel ezt a művet, és nem értem, hogy érthetne egy kínai lélek bármit is ebből.⁷⁶

⁶⁹ Az eredeti szöveg átírását lásd CÉDÈS 1930: 39–40, a francia fordítást lásd CÉDÈS 1930: 40–42, a fenti magyar fordítás alapvetően ez utóbbi alapján készült, a szöveges zárójelben szereplő megféleltetések pedig az előbbiből illesztettem be.

⁷⁰ REICHEL 2007: 16.

⁷¹ T54.2125: 0229c16–17: 南海佛逝國。則有釋迦羅栗底 (...) 歷五天而廣學矣。

⁷² MIKSIC 2016.

⁷³ WOODWARD 2004: 338, LEHNERT 2011: 351.

⁷⁴ WOLTERS 1983: 53.

⁷⁵ OVERBEY 2016.

⁷⁶ *Pingzhou ketan* 萍洲可談 2. feje.: 余在廣州，嘗因稿設，蕃人大集府中。蕃長引一三佛齊人來，云善誦《孔雀明王經》。余思佛書所謂《真言》者，殊不可曉，意其傳訛，喜得為證，因令誦之。其人以兩手向背，倚柱而呼，聲正如瓶中傾沸湯，更無一聲似世傳《孔雀真言》者。余曰其書已經重譯，宜其不同，但流俗以此書薦亡者，不知中國鬼神如何曉會。

Yijing *Da Tang xiyu qiufa gaoseng zhuan* című művében számos olyan buddhistát említ, akik Szumátrán éltek rövidebb vagy hosszabb ideig.

A Jiaozhou-beli 交州 Yunqi 運期 malájul és szanszkritul is tudott, világi hívő lett Yijing odaérkezéséig, de utána újra téríteni kezdett.⁷⁷ A Jingzhou-beli 荊州 Wuxing 無行 szerzetestársával, Zhihonggal 智弘 együtt egy hónap alatt jutott el Śrīvijayába, a király szívélyesen fogadta, a rendkívüli vendégeknek kijáró aranyvirágokat szórt elé, majd továbbment Moluoyu-be és Kedah-ba.⁷⁸

Lizhou-beli 澧州 Dajin 大津 mester néhány évig maradt Śrīvijayában, ahol szanszkrit műveket tanulmányozott, és malájul is megtanult (*jie Kunlun yu* 解崑崙語).⁷⁹ Mint fent említettük, Zhengu 貞固 689-ben Yijinggel együtt tért vissza Śrīvijayába, ahol társa lett.⁸⁰ Zhengu tanítványa Meng Huaiye 孟懷業 (szanszkrit nevén Saṅghadeva), szintén Śrīvijayában tanult, jól ismerte a szanszkrit és maláj nyelvet (*jie Gulun yu* 解骨崙語), és fordító (*fanyi* 翻譯) lett.⁸¹ A Bianzhou-beli 汴州 Daohong 道宏 (szanszkrit nevén Buddhadeva) Śrīvijayában a *Vinaya-piṭakát* (*Lüzang* 律藏) tanulmányozta.⁸²

Ami a későbbi idöket illeti, a 11. században szintén Szumátrán (Suvarṇadvīpán) élt Dharmakīrti, akihez állítólag Atiśa (Dīpaṃkara Śrījñāna) elzarándokolt.⁸³ Atiśa 1012–1024 között tartózkodott Śrīvijayában (Palembangban vagy Jambiban).⁸⁴ Még ha Atiśa mesés útja ebben a formában aligha történhetett meg, de a Dharmakīrtihez történő utazás ténye valószínűsíthetően igaz, hiszen a tibeti szöveg Dharmakīrtit egyértelműen híres szumátrai gurunak mutatja be.⁸⁵

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a nagyjából tíz éven keresztül Szumátrán tartózkodó Yijing művein keresztül bepillantást nyerhetünk a szumátrai buddhizmus sajátosságaiba, és megállapíthatjuk, hogy a buddhizmus fontosabb centrumaihoz képest látszólag a periférián elhelyezkedő Szumátra talán lényegesebb szerepet játszott, mint ahogy ez első pillantásra tűnhet.

⁷⁷ T51.2066: 0004a22–26; LAHIRI 1995: 39.

⁷⁸ T51.2066: 0009b14–18; LAHIRI 1995: 94.

⁷⁹ T51.2066: 0010b03–5; vö. LAHIRI (1995: 103) rosszul fordítja a maláj tudásra vonatkozó részt.

⁸⁰ Vö. LAHIRI 1995: 116–117.

⁸¹ T51.2066: 0011c16–19; LAHIRI 1995: 118.

⁸² T51.2066: 0012a11–12; LAHIRI 1995: 120–121.

⁸³ BROWN 2004: 371, MIKSIC 2010: 23–24.

⁸⁴ WOODWARD 2004: 347.

⁸⁵ Atiśa tibeti legendájának fordítását lásd DECKER 1995: 535–540.

ELSŐDLEGES FORRÁSOK

- Da Tang xiyu qiufa gaoseng zhuan* 大唐西域求法高僧傳 (T51.2066) [Yijing].
Genben shuo yiqie you bu baiyi banmo 根本說一切有部百一羯磨 [Mūlasarvāstivāda-
 ekaśatakarman] T24.1453 [Yijing].
Nanhai jigui neifa zhuan 南海寄歸內法傳 (T54.2125) [Yijing].

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ANDAYA, LEONARD Y. 2001. „The Search for the ‘Origins’ of Melayu.” *Journal of Southeast Asian Studies* 32.3: 315–330.
- BAGCHI, P. C. 1948. „Ancient Chinese Names of India.” *Monumenta Serica* 13: 366–375.
- BROWN, ROBERT L. 2004. „Indonesia and the Malay Peninsula.” In: Robert E. Buswell, Jr. (ed.-in-chief) *Encyclopedia of Buddhism*. New York, Thomson Gale, 370–372.
- CHAVANNES, ÉDOUARD. (trad.) 1894. *Mémoire composé à l’époque de la grande dynastie T’ang sur les religieux éminents qui allèrent chercher la Loi dans les pays d’Occident, par I-tsing*. Paris, Ernest Leroux.
- CEDES, GEORGE. 1930. „Les inscriptions malaises de Çrīvijaya.” *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient* 30: 29–80.
- DECKER, HUBERT. 1985. „Atiśa’s Journey to Sumatra.” In Donald Lopez (ed.) *Buddhism in Practice*. Princeton, Princeton University Press, 532–540.
- DISKUL, M.C. SUBHADRADIS. 1980. *The Art of Śrīvijaya*. Kuala Lumpur – Oxford – New York – Melbourne, Oxford University Press; Paris, UNESCO.
- HAMAR, IMRE. 2007. „The History of the Buddhāvataṃsakasūtra: Shorter and Larger Texts.” In Imre Hamar (ed.) *Reflecting Mirrors: Perspectives on Huayan Buddhism*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 139–167.
- HEIRMAN, ANN. 2008. „Yijing’s View on the Bhikṣuṇīs’ Standard Robes.” *Chung-Hwa Buddhist Journal* 21: 145–158.
- JACQ-HERGOUALC’H, MICHEL. 2002. *The Malay Peninsula: Crossroads of the Maritime Silk-Road (100 BC-1300 AD)*. Leiden, Brill.
- KANG, HEEJUNG. 2015. „Kunlun and Kunlun Slaves as Buddhists in the Eyes of the Tang Chinese.” *Kemanusiaan* 22/1: 27–52.
- KLEINE, CHRISTOPH. 2017. „Health Care in Indian Monasteries Selections from Yijing’s Record of the Inner Law Sent Home from the Southern Seas.” In C. Pierce Salguero (ed.) *Buddhism and Medicine: An Anthology of Premodern Sources*. New York, Columbia University Press, 145–160.
- KÓSA GÁBOR. 2013. „A buddhizmus története a Maláj-félszigeten, Szumátrán és Jáván a 15. század előtt.” In Hidas Gergely – Szilágyi Zsolt (szerk.) *Buddhizmus*. Budapest, Magyar Vallástudományi Társaság – L’Harmattan, 296–323.
- KUWAYAMA, S. 2002. *Across the Hindukush of the First Millenium: A Collection of the Papers*. Kyoto, Kyoto University, Institute for Research in Humanities.

- LAHIRI, LATIKA. (trans.) 1995. *Chinese Monks in India: Biography of Eminent Monks Who Went to the Western World in Search of the Law During the Great T'ang Dynasty*. [Buddhist Tradition Series 3.] Delhi, Motilal Banarsidass.
- LEHNERT, MARTIN. 2011. „Amoghavajra: His Role in and Influence in the Development of Buddhism.” In Charles B. Orzech – Henrik H. Sørensen – Richard K. Payne (eds.) *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*. Leiden, Brill, 351–359.
- LI, RONGXI. (trans.) 2000. *Buddhist Monastic Traditions of Southern Asia: A Record of the Inner Law Sent Home from the South Seas*. Berkeley, Calif., Numata Center for Buddhist Translation and Research.
- LUDVIK, CATHERINE. 2004. „A Harivaṃśa Hymn in Yijing's Chinese Translation of the Sutra of Golden Light.” *Journal of the American Oriental Society* 124/4: 707–734.
- MATSUDA, WILLIAM JOHN. 2014. *Beyond Religious: Kūkai the Literary Sage*. (Ph.D. diss., University of Hawai'i, Mānoa)
- MAYER, ALEXANDER L. 2004. „Yijing.” In Robert E. Buswell, Jr. (ed.-in-chief) *Encyclopedia of Buddhism*. New York, Thomson Gale, 912–913.
- McKINNON, E. EDWARDS. 1985. „Early Politics in Southern Sumatra: Some Preliminary Observations Based on Archaeological Evidence.” *Indonesia* 40: 1–36.
- MIKLÓS PÁL. 1996a. „Egy kínai zárándok.” In *Tus és ecset*. Budapest, Liget, 171–177.
- MIKLÓS PÁL. 1996b. „Ennin shonin útleírása.” In *Tus és ecset*. Budapest, Liget, 179–193.
- MIKSIC, JOHN N. 2010. *The Buddhist-Hindu Divide in Premodern Southeast Asia*. (Nalanda-Sriwijaya Centre Working Paper Series No.1.) Singapore, Nalanda-Sriwijaya Centre, Institute of Southeast Asian Studies.
- MIKSIC, JOHN. 2016. „Archaeological Evidence for Esoteric Buddhism in Sumatra, 7th to 13th Century.” In Andrea Aciri (ed.) *Esoteric Buddhism in Mediaeval Maritime Asia: Networks of Masters, Texts, Icons*. Singapore, ISEAS-Yusof Ishak Institute, 253–273.
- OVERBEY, RYAN R. 2016. „Vicissitudes of Text and Rite in the Great Peahen Queen of Spells.” In David B. Gray – Ryan Richard Overbey (eds.) *Tantric Traditions in Transmission and Translation*. Oxford, Oxford University Press, 257–283.
- PELLIOT, PAUL. 1904. „Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII^e siècle.” *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 4: 131–413.
- PETECH, LUCIANO. 1950. *Northern India according to the Shui-ching-chu*. Roma, Instituto Italiano Per Il Medio Ed Estremo Oriente.
- REICHLE, NATASHA. 2007. *Violence and Serenity: Late Buddhist Sculpture from Indonesia*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- SCHARFE, HARTMUT. 2002. *Education in Ancient India*. [Handbook of Oriental Studies 16.] Leiden, Brill.
- SEN, TANSEN. 2006. „The Travel Records of Chinese Pilgrims Faxian, Xuanzang, and Yijing: Sources for Cross-cultural Encounters.” *Education about Asia* 11/3: 24–33.
- STACHE-ROSEN, V. 1973. „Gunavarman (367–431): A Comparative Analysis of the Biographies found in the Chinese Tripitaka.” *Bulletin of Tibetology* 10/1: 5–54.

- TAKAKUSU, JUNJIRO. (trans.) 1896. *A Record of the Buddhist Religion as Practised in India and the Malay Archipelago (AD 671-695)*. New Delhi, Munshiram Manoharlal [Oxford: Clarendon Press].
- WOLTERS, O. W. 1983. „A Few and Miscellaneous Pi-chi Jottings on Early Indonesia.” *Indonesia* 36: 49–65.
- WOLTERS, O. W. 1986. „Restudying Some Chinese Writings on Sriwijaya.” *Indonesia* 42: 1–41.
- WOODWARD, HIRAM. 2004. „Review Article: Esoteric Buddhism in Southeast Asia in the Light of Recent Scholarship.” *Journal of Southeast Asian Studies* 35.2: 329–354.

MECSI BEATRIX

BODHIDHARMA ÉS AZ ARHATOK. MINTAKÉPEK ÉS MODELLEK A KELET-ÁZSIAI BUDDHISTA MŰVÉSZETBEN

Emlékezés Miklós Pál tanár úrra

I. Bevezetés

Több mint 20 év telt el amióta Miklós Pál tanár úr óráit hallgathattam az ELTE-n, és nagyon boldog voltam, hogy művészettörténet és japán szakos diákként végre hallhattam a kelet-ázsiai művészetről, művelődéstörténetről lebilincselően izgalmas, inspiráló előadásokat. Tulajdonképpen nem túlzás azt állítani, hogy Miklós Pál tanár úrnak köszönhető, hogy az életem a kelet-ázsiai művészet irányába fordult, és témavezetőként sok személyes találkozás és beszélgetés során egyre jobban megismerhettem az ő sokszínű, izgalmas és inspiratív személyiségét. Előadásai mind a mai napig élénken élnek bennem, szinte kalandfilmként látom magam előtt a személyes történeteit, kalandjait, ahogy lóháton járta be a dunhuangi barlangtemplomokat, vagy ahogy egy elkötözött lábú kínai néni fordult utánuk, amikor elmentek előtte az utcán. Miklós Pál igazi reneszánsz ember volt: minden érdekelt, nyitottan és megismerésre kész hozzáállással viszonyult a világ dolgaihoz. Nála nem különült el az irodalom, történelem és művészet, és nem is ért véget a tudása egy-egy diszciplína határainál. Ő igazi humanista módon érdeklődött az ember iránt, az Európától távol élő emberek által létrehozott művek és az ezeken át kifejeződő gondolkodásmód és kultúra hozzánk közelebbé tételével segített az elmélyedésben és a ráhangolódásban. Nagyon hálás vagyok azért a tudásért, aminek köszönhetően az Academy of Korean Studies programján a tanár úr óráin elsajátított kulcsfogalmak ismeretének köszönhetően az Akadémia művészettörténész tanára Yi Song-mi professzorasszony különös szakmai odafigyeléssel segítette kutatásaimat és ajánlotta tanulmányaim doktori szinten való folytatását Londonban, a School of Oriental and African Studies művészettörténet-régészet szakán.

Amikor egyetemistaként Miklós Pál tanár urat kerestem meg, hogy vállalja a szakdolgozatom témavezetését, az izgatott, hogy hogyan volt lehetséges, hogy egy buddhista irányzat, a *chan*¹ buddhizmus vallásalapítójából játék baba válhatott Japánban. Miklós Pál tanár úr könyveiben (például *A Zen és a művészet* című könyvében) nagyon szemléletesen és bölcs humorral ír azokról a jelenségekről, amik különlegessé teszik a *chan* buddhizmust a korabeli buddhista iskolák között, és kiemelte a szokatlan elemek,

¹ Ismertebb japán nevén „Zen”.

a megszokott gondolkodásmódból való kizökkenés gyakorlatait – elsősorban a Rinzai Zen iskola esetében.

Művészettörténészként viszont sorra véve a *chan* buddhizmus alapítójának ábrázolásait, az ábrázolások eredetének kérdése kezdett érdekelni, hogy hogyan kristályosodnak ki és válnak népszerűvé bizonyos ábrázolási módok. Hogy mi határozza meg, hogy felismerhető legyen az ábrázolt személy? Voltak, illetve vannak-e alternatív ábrázolási formák, és kimutatható-e, hogy miért váltak bizonyos ábrázolási módok népszerűvé?

Visszaemlékezésként e tanulmányomban az akkori szakdolgozatom témájának egy tovább gondolt szegmensét mutatom be, felhasználva a magyar és idegen nyelven részleteiben már megjelent tanulmányaim szövegrészeit,² összefűzve a tanulságokat.

II. Bodhidharma és az arhatok

Bodhidharmáról, a *chan (zen)* buddhizmus legendás alapítójáról úgy tartják, hogy az 5–6. században élt Indiában, azonban a legkorábbi fennmaradt ábrázolásai csak a 11–12. századból származnak (Mecsi 2014). Két különböző ikonográfiai típusa jelent meg Kínában, és később e kétfajta ábrázolás keveredett egymással. Az egyik a szakálltalan típus, a másik – sokkal népszerűbb – ábrázolás Bodhidharmát szakállas, nagydarab férfiként jelenítette meg indiaias vonásokkal és sötét bőrrrel, aki gyakran csuklyát visel. Kontextustól függően vannak egyalakos Bodhidharma-képek és csoportképek is, illetve triptichonok központi képeként is előfordul az ábrázolása. Ezek közül a legkorábbi a **csoportképben** való megjelenítés.

Bodhidharma ábrázolásának eredete visszavezethető az *arhatok* képi reprezentációira, és valószínű, hogy az *arhatok* csoportképeiből vált ki az önálló Bodhidharma-ábrázolás, de az is elképzelhető, hogy Bodhidharma már eleve az 500 *arhat* csoportjába tartozott.

Gyakran találkozhatunk a kínai, koreai és japán művészetben buddhista szenteket, vagyis *arhatokat* ábrázoló képekkel és szobrokkal. Ezek általában 16-os, 18-as vagy 500-as csoportokban ábrázolják őket, akiket gyakran sötét bőrrű, indiai külsejű, sokszor groteszk megjelenésű személyeknek mutatnak be.

A szanszkrit *arhat* szó eredeti jelentése: „érdemes az adományokra”, amely jelentés jól tükröződik a fogalom kínai fordításában is: (應供) *ying* „adományoz” és 供 *gong* „felajánlások” írásjegyek összetételéből, de találhatunk e szóra olyan fordításokat is, mint például „aki nem születik újjá” (不生) vagy „igaz ember” (真人) (DE VISSER 1923: 6).

Az *arhat* szó kínai kiejtése *áluòhàn* vagy *luòhàn*, japánul *rakan*, koreaiul *nahan* vagy *arahan*. Általában 500-as, 16-os és 18-as csoportokban említik őket, amely csoportosítások közül a legrégebb az 500-as csoport.

De Visser (1923: 21–28) összegyűjtötte a legkorábbi buddhista forrásokat Indiából, és azt a következtetést vonta le, hogy az 500-as szám nem konkrét szám, hanem egyszerűen csak

² Lásd a bibliográfiában.

annyit jelent, hogy „nagyon sok”. A legtöbbet idézett és legnagyobb befolyással bíró forrás a *Feljegyzések a buddhista tanítás fennmaradásáról, ahogy azt Nandimitra, a nagy arhat magyarázza*. Ezt a szöveget Nandimitra, egy 2. században élt Srí Lanka-i szerzetes írta. A szöveget Xuanzang fordította kínaira 654-ben *Da Aluohan Nandimiduoluo Suoshuo Fazhuji* címen, de gyakran csak *Fazhuji*ként hivatkoznak e forrásra (FONG 1957: 35). Ebben a szövegben 16 *arhat* jelenik meg, akiknek a nevei és a hozzájuk tartozó területek vannak megnevezve, és a szöveg azt is bemutatja, hogy hogyan bízta rájuk a Buddha a tan védelmét.

A különböző csoportokban szereplő *arhatok* nevei és a *Fazhuji* 16-os listája között számos eltérés található. Eredetileg az *arhatokat* a Buddha személyes tanítványainak tartották, de csupán öt személy található itt a Buddha 100 tanítványának nevei között, és csak egy (Rāhula) a tíz legfontosabb tanítvány sorában. Amikor az 500 *arhat* között 29 *arhatot* név szerint is megneveznek, mindössze négy (Piṇḍola Bharadvāja, Vakula, Cūdapanthaka és Rāhula) szerepel az *arhatok* 16-os listáján (De Visser 1923: 197). A *Lótusz-szútrában* 500 *arhatból* 11 szerepel név szerint, de csak Vakula szerepel közülük a 16 között. A *Mahāyānāvātaśāstra*, amelyet az északi Liang-dinasztia (397–439) idején fordítottak kínaira, csak két *arhatot* (Piṇḍola és Rāhula) említ név szerint (De Visser 1923: 198).

Lévi és Chavannes (1916) megjegyzi, hogy az *arhatok* eredetileg a *hīnayāna* buddhizmus-hoz kapcsolódnak, de a *mahāyāna* buddhizmus mégis beépíti alakjukat a saját világképébe, ahol a szerzetesek és *arhatok* helyett a *bodhisattva* kultusza a hangsúlyos. Mi lehet hát az *arhatok* integrálásának az oka és a jelentősége a *mahāyāna* buddhizmusban?

Wen Fong (1957: 28) úgy magyarázza ezt a jelenséget, hogy a *mahāyāna* buddhizmus az *arhatok* szerepeltetésével bemutatja alacsonyabb státuszukat, bár nem veti el teljesen tanításukat (ahogy ezt szépen szemlélteti a *Lótusz-szútra* égő ház-hasonlata). A *hīnayāna*ra jellemző *arhatok* szerepeltetése a *mahāyāna* buddhizmusban ahhoz is köthető, hogy bizonyos *hīnayāna*-szövegek (az *Ekottarāgamasūtra* és a *Sāriputra paripṛcchāsūtra*) amelyek a négy nagy *śrāvaka* e világban maradásáról szólnak, összekötik e tanítást Maitreya, a jövő *buddhája* (jelenleg *bodhisattva*) eljövételével. Maitreya az egyetlen *bodhisattva*, akit elfogad a *hīnayāna* buddhizmus is, és a 2–3. században írt *mahāyāna* *Lótusz-szútrában* is igen fontos szerepet tölt be, megelőzve a később sokkal népszerűbbé váló *Avalokiteśvara* és *Mañjuśrī bodhisattvák* kultuszát (FONG 1957: 31–33).

Az *arhatok* 16-os csoportban való szerepeltetése a négy égtáj sokszorozásával függhet össze, ahol védik a tanokat. Viszont Indiában kialakult az egyik *arhat*, Piṇḍola önálló kultusza is. Erről egy 18. századi japán forrás számol be részletesen, alapul véve a kultusz leírásának kínai fordítását (*Qing Binduluo Fa*). Tibetben, Mongóliában és a kínai lámaizmusban a 16 *arhat* másféle sorrendben szerepel, és néha további két személyt kapcsolnak a csoporthoz, *Dharmatrātát* és a „nagy hasú Buddhát” (De Visser 1923: 62–78).

Kínában az 500 *arhat* kultusza a *Tiantaishan* környékén virágzott, ahol a legkorábbi indiai forrásokban említett *Buddhavanagiri*-barlangokban élő 500 *arhat* szolgált mintául. Itt időről időre megjelentek *arhatok* a hétköznapi emberek között szerzetesnek álcázva magukat. A kultusz legkorábbi említése a 10. századból származó *Song gaosengzhuan* című írásban található, amely a Song-korban élt híres szerzetesek életrajzát tartalmazza.

Az *arhatok* legkorábbi képi ábrázolásairól író források alapján úgy gondolható, hogy az 5–6. században már készültek agyagszobrok és festmények, ahol csoportban ábrázolták őket, de csupán 10. századi másolataik és az írásos említések maradtak fenn róluk (DE VISSER 1923: 103).

Az egyik legfontosabb *arhat*ábrázolás *Guanxiu* (832–912) szerzetes nevéhez köthető, aki különös, fák alatt vagy barlangban meditáló, eltűlzott vonású *arhat*jainak az ábrázolására álmában kapott inspirációt.

Az 500 *arhat* ábrázolásához számos különböző gondolat és képi forrás szolgált alapul. Általában elmondható, hogy Kínában az idegen, csodatévő szerzetesekben való hiedelem nagyon erősen befolyásolta a képi hagyományt (Hsu 2017: 108). De Kínában megjelennek olyan személyek is az 500 *arhat* sorában, mint például *Liang Wu* császár és később a Qing császárok (*Kangxi* és *Qianlong*), sőt, a 16. században *Marco Polo*, a híres európai utazó is feltűnik az 500 *arhat* között (DE VISSER 1923: 139)!

A 13. század közepétől a Yuan-dinasztia mongol származású uralkodói szoros kapcsolatot tartottak a tibeti buddhista vallási vezetőkkel, ami az *arhatok* képi ábrázolásaira is erős hatással volt. *Zhao Mengfu* (1254–1322), a Song-uralkodócsalád leszármazottja, az egyik legnevesebb tudós festő és kalligráfus 1304-ben készült, vörös ruhás szerzetest ábrázoló képe és a rajta olvasható felirat nagyon tanulságos az ekkoriban jellemző vallási környezet és az idegen földről érkező szerzetesek alakjának feldolgozása szempontjából.

A *Guanxiu*-féle hagyomány álomban látott groteszk, emberfeletti képességekkel rendelkező mágikus figuráit ekkortájt váltotta fel a realiztikus, valós tapasztalatokra támaszkodó ábrázolásokon alapuló szemlélet. Viszont ha megfigyeljük, *Zhao Mengfu* nagyon is ragaszkodott a *Guanxiu* által lefektetett hagyományokhoz, ami kitűnik az ábrázolt szerzetes gesztusából és a környezetéből: ugyanúgy előre nyújtja jobb kézfejét, és egy odvas fa alatt ül. A különbség talán a kevésbé eltűlzott, inkább valódi személy benyomását keltő megjelenítésben rejlik.

1596-ban *Ding Yunpeng* (ca. 1547 - 1628) újraélesztette a *Guanxiu*-hagyományt, de alakjait összefűzve, az Európából a jezsuiták által Kínába hozott metszetes nyomatok vonalkázott stílusát is magán viselő stílusban ábrázolta őket. A dél-kínai Ningbo kikötőjében működő műhelyek az *arhatok* életének narratív elemeit hangsúlyozták. Beltéri vagy tájba helyezett képeiken több alkalommal látható, amint az *arhatok* kapcsolatba kerülnek másokkal, vagy csodás tetteket hajtanak végre. A Yuan-kortól kezdve az indiaias vonások hangsúlyozása és a *chan* pátriárkák ábrázolásaival való szoros kapcsolat jellemezte az *arhat*ábrázolásokat. (MECSI 2018:197–206.)

Egy 12. század elejéről származó, 500 *arhatot* ábrázoló képsorozaton jól látható egy nádszálon álló, vízen átkelő sötét bőrű *arhat*, aki nagyon sok hasonlóságot mutat Bodhidharmának azzal az önálló ábrázolásával, ahol a pátriárkát a Jangce folyón egy nádszálon való átkelésakor festették le.



Zhou Jichang: Arhatok átkelnek a folyón. 111.5 x 53.1 cm, Tus és színek selymen. 1178 körül.
 Museum of Fine Arts, Boston (A Daitokuji buddhista kolostor gyűjteményéből, Kiotó, Japán).
 (Kép forrása: <http://www.mfa.org/collections/object/lohans-crossing-the-river-24232>)

III. A legkorábbi Bodhidharma ábrázolások

Bodhidharma legelső képi ábrázolásairól az 1120 körül készült Huizong császár inventáriumában a *Xuanhe huapu* című műben olvashatunk, ahol megemlíti a 8. századi festő, *Chen Hong* művei között a hat *chan* pátriárka ábrázolását.³

A 9. század első felében készült Platform szútra dunhuangi változatában megtalálható, hogy a folyosón a *Lañkāvatāra* szútrából vett történetek illusztrációi láthatók, ahol az öt *chan* pátriárka ábrázolása is megjelenik.⁴

Li Gonglin (1049-1106) festő munkái között is említenek egy képet, ahol a pátriárka átadja a dharma-köntöst. (MEYER 1923 chapter III/63.)

Ezen korai ábrázolásokról sajnos nem tudjuk, miként is néztek ki, csak a szöveges említés maradt meg róluk.

III.1. A Kōzanji Bodhidharma

Az első azonosítható Bodhidharma ábrázolás egy 1054-re datált kínai fametszetes nyomat alapján készült 13. századi rajz, amely Japánban a Kiotó közelében, *Toga no Ō*-ban lévő Kōzanji kolostorban maradt fenn. A fametszetes nyomaton látható hat ábrázolást, amely a *chan* tanítás átadását illusztrálja Bodhidharmától Huinengig, a japán rajzoló két összeillesztett papírra készítette el.⁵ Az első ábrázoláson látjuk Bodhidharmát, a jobb

³ LAING 1978: 273, BARNHART 1997.

⁴ YAMPLOSKY 1967.

⁵ A rajzon, jobbra fent láthatjuk a Kōzanji templom pecsétjét. Az alapító Myō-e Shōnin (1173-1232) idején fontos művészeti központ volt ez a hely, ahol kínai képek másolásával is foglalkoztak. Ezek a képek szolgálták aztán mintaképként a később Japánban készült buddhista ábrázolásokhoz. Az itt dolgozó művészek közül megemlíthetjük a Kōya-hegyről érkező *Genshō* apátot (1146- 1208 után), Myō-e Shōnin tanítványát, *E-nichibōt* (aktív a 13. század első felében, aki a híres meditáló Myō-e képet festette, és akinek a nevéhez köti a szóban forgó pátriárka-nyomat másolatát Mochizuki) és *Shunga* és *Kaneyasu* néven működött még itt két, kevésbé ismert művész. (FONTEIN-HICKMAN, 1970: 1-5) Myō-e Shōnin mélyen érdeklődött az *Avatamsaka* (Kegon) iskola kínai gyökerei iránt, és Fontein és Hickmann azt is megjegyzi róla, hogy maga személyesen másolta le a *Gandavyūha* szöveg illusztrációit. (Uo.) Az is ismeretes, hogy Myō-e erőteljesen szimpatizált a Zen tanítással, hogy tanítványainak azt tanácsolta, hogy kérjék ki Zen mesterek tanácsát, ha elakadtak a buddhista tanok tanulmányozásában. (Uo.) Myō-e kezdeményezte az úgynevezett *Daruma Kashiki* szertartást is, amit Bodhidharma tiszteletére hozott létre, úgyhogy nem meglepő, hogy ebben a kolostorban találjuk meg a hat *chan* pátriárka ábrázolását. (Uo.)

Nem ismerjük a rajz eredetijeként szolgáló kínai nyomatot, de valószínűnek látszik, hogy a másoló a hat ábrát szabadon rendezte el a két összeillesztett lapra, és el is hagyhatott képi részleteket, amelyek esetleg a kínai eredetin jelen voltak. (Uo.)

Chapin (1945-46: 75-78) úgy véli, az eredeti kínai kép prototípusát egy *Jōjin* (1011-1081) nevű japán szerzetes készítette el, aki 1072-ben járt Kínában, és nem is tért onnan vissza. Naplójában (*San Tendai Godaisan ki*) feljegyzi 1073-ból, hogy meglátogatta Luoyangban a *Chuanfa yuan* nevű helyet, ahol a szütagyűjteményből kikölcsönözte a hat *chan* pátriárka ábrázolását, amit másnap már vissza is adott és a másolatokat azonnal Japánba küldte. A feljegyzés azt is megemlíti, hogy a hat pátriárka ábrázolásait két papírlapon küldte el Japánba. (WATANABE 1934, CHAPIN 1945-46: 75-78). Jōjin itt tartózkodott, amikor *Qisong*, a *Chuanfa Zhengzong ji* írója ebben a kolostorban halt meg 1072-ben.

felső sarokban, őt *Huike*, a második pátriárka ábrázolása követi balra fent, *Sengcan*, a harmadik pátriárka középen jobbra, *Daoxin*, a negyedik pátriárka középen balra, *Hongren*, az ötödik pátriárka a jobbra lent, majd végül *Huineng*, a hatodik pátriárka ábrázolása zárja a sort a kép bal alsó részén.

Bodhidharma egy kétoldalt felfelé ívelő támlájú széken ül, bal kezében botot tart. Tanítványai veszik körül. *Huike* (hagyományosan 487-593) térdel előtte. Levágott bal karjából ömlik a vér, és levágott karja a késsel együtt előtte hever a földön. Ez azt a jelenetet mutatja be, amikor *Huike* a legendák szerint levágja bal karját, csakhogy felfigyeljen rá Bodhidharma és tanítsa őt. Bodhidharma széke mögött három alak áll, kettőt a fölöttük lévő feliratok alapján tudunk azonosítani. Ők *Daofu* szerzetes és *Zongchi* szerzetesnő ábrázolásai. A harmadik valószínűleg *Daoyu* lehet.⁶ Ez a három tanítvány volt jelen, amikor Bodhidharma átadta a pátriárka köntöst *Huikének*, ezzel hivatalosan utódjául választva őt.

A kép legszó bal sarkában a felirat az eredeti nyomtatott kínai forráson található szöveg másolata, amelyből kiderül, hogy a képet 1054-ben nyomtatták. Ez a felirat elég esetlegesen és összesűrítve szerepel a kép sarkában, és a következőképpen oldható fel:

„Zhihe évének 11. hónapja első napján kezdték a nyomtatást és *Runei neishi sheng* és *Neishi Huangmen chen Chenlu* mutatta be (a mű tervét?) a császárnak, aki saját kézbe vette ezt az ügyet.”⁷

A Bodhidharma körüli felirat pedig a következőt írja:

„A tanítvány *Daoyu* és *Zongchi* szerzetesnő. Egy (i.e. első csoport)”

„Az első pátriárka, Bodhidharma, posztumusz neve *Yuanjiao* (i.e. tökéletes kerekességű megvilágosodás) *Chanshi*.”

„A második pátriárka [*Huike*], amikor még csak gyakorló volt.”

Huike itt fiatal világi emberként jelenik meg. Bodhidharma előtt térdel, a vér még ömlik levágott karjából. Előtte, mint valami felajánlás Bodhidharmának, hever ott levágott karja, mellette még a kés is látható, amivel *Huike* levágta a karját.

Ez az egyetlen olyan ábrázolás, ahol *Huike* nem szerzetesként, hanem világi emberként került ábrázolásra, és az is különös, hogy a levágott karja nem ruhával leborított kosárban vagy tálon látható, sőt még a képen a kés is szerepel. *Qisong* leírásában *Huikét Shenguang*-nak, néha *Sengkének* hívják,⁸ ami szó szerint „Ke szerzetes”-ként fordítható, és úgy írják le, mint aki negyvenéves korában találkozik Bodhidharmával.⁹ *Chapin* megjegyzi, hogy *Suzuki Esszéinek* első kiadásában 1963-ban azt írja, hogy “ez

⁶ Nem minden írásjegyzet látszik élesen a képen, de *Daoyu* neve fordul elő *Zongchi* szerzetesnővel együtt a forrásokban, amikor Bodhidharma tanítványaival jelenik meg. Például abban a történetben, ahol a tanítás megértésével kapcsolatban említik, hogy míg e két tanítvány csak a „bőrét”, illetve „húsát” ragadták meg a tanításnak, addig *Huike* egészen a velejét értette meg. *Qisong* írja le ezt a történetet (*Chuanfa Zhengzhong ji* [A Dharma igaz leszármazásának feljegyzései] (T.51.2078). Cf. *SUZUKI* 1963: 177, *CHAPIN* 1945-46: 75-78.

⁷ *CHAPIN* 1945-46: 75-78.

⁸ *QISONG* T.51.2078.

⁹ *DAOXUAN* (645), a 7. század közepén írja, hogy *Huike* 40 éves volt, amikor Bodhidharmával találkozott.

az ember (akit később Huikének hívtak) azt mondják, hogy egy világi ember volt, vagy egy konfuciánus katona.”¹⁰ Viszont ezt az állítást nem hivatkozza meg, és máshol sem találunk erre még hivatkozást, hogy Huike világi ember lett volna.¹¹



Kōzanji Bodhidharma. Részlet a hat pátriárkát ábrázoló rajzból. 13. századi másolat egy 1054-es kínai fametszetes nyomatról. tus papíron, Toga no O (Kiotó mellett, Japán)
(Kép forrása: Fontein-Hickmann 1970:no.1)

¹⁰ SUZUKI 1963: 176.

¹¹ A Huike mint világi személy hagyományáról Mochizuki cikkét idézik (valószínűleg Mochizuki Shinkyō, aki az öt kötetes Bukkyō daijiten buddhista enciklopédiát állította össze). (cf. WATANABE 1934: 437, CHAPIN 1945-46: 75-78).

Fontein-Hickman (1970: 1-5) ezt a fajta ábrázolást úgy magyarázza, hogy mivel a *Xugaosengzhuan* című műben (645) szerepel Huike találkozása banditákkal (bár sok részletében más elemeket is tartalmaz a történet), így meglehet szerintük, hogy a félkarú ábrázolás a banditákkal való találkozás utáni balesetre utalhat, és hogy a művész egy olyan szövegváltozatot követhetett Fontein-Hickmann szerint, ahol nem felszentelt szerzetesként ábrázolják Huike-t. Bár ilyen szövegvariánsról nincs jelenleg tudomásunk.

Mivel a buddhista művészet kutatásában (is) félre kell tennünk azt a hosszú ideig meghatározó szemléletet, miszerint mindig a szöveges források hatnak a képi ábrázolásokra, valószínűbbnek tartom, összevetve ezen ábrázolást a korabeli *arhat*ábrázolásokkal, ahol világi személyek jelennek meg adományaikkal az *arhatok* előtt hasonló képi kompozícióban, hogy a képi kompozíciók hathattak ezen ikonográfiai típus megjelenésére és nem feltétlenül kell szöveges forrást keresnünk elsődleges meghatározó elemként. (Bár a korabeli szóbeli legendaképződést sem hagyhatjuk ilyenkor figyelmen kívül.)

Viszont az a fajta ábrázolás, ahol egy buddhista mester (*arhat*) előtt világi emberek mutatnak be áldozatot, adományoznak nekik valamit, gyakran előfordul a Song-kori *arhat*-ábrázolásokon. Elképzelhető, hogy ez az ábrázolási hagyomány még korábbi példákra támaszkodik, mivel korábbi mesterek nevére hivatkozva készültek a későbbi ilyen kompozíciók. A *Lu Lengjián*nak (aktív ca. 730-758) tulajdonított hat album lap (egyenként 30 x 53 cm) a Pekingi Palotamúzeumban a híres Tang mester nevét viseli, de bizonyítható, hogy később, a Song korban festették.



Lu Lengjia-nak (aktív ca. 730-758) tulajdonítva: részlet az arhatokat ábrázoló albumból, Peking, Palotamúzeum (Kép forrása: Hall 1989:23)

Lu Lengjia az egyik legismertebb festő a 8. században, és a legendás festő, *Wu Daozi* (aktív 710-760 körül) tanítványa, aki magával egyenrangúnak ismerte el. Az albumban ábrázolt pátriárkák szerzetesi ruhát viselnek és világi ruhás imádkozók és ajándékoztatók veszik körül alakjukat. Az album minden lapján a jobb alsó sarokban olvashatjuk Lu Lengjia nevét. A többi felirat pedig az ábrázolt személyek nevei és a sorozatban elfoglalt számozásuk kínai és tibeti írással. Eszerint az ábrázolt személyek sorban a harmadik, a nyolcadik, a tizenegyedik, a tizenkötödik és a tizenhétedik *arhatok*. Minden lapon 26-37 pecsét látható, amelyeket akkor nyomtak a képre, amikor újramontírozták őket. Ami érdekes, hogy nem találunk 12. századnál régebbi pecséteket a képen. A tizenhetedik és tizenhétedik *arhat*, akiket sárkánnyal, illetve tigrissel ábrázoltak, csak a későbbi koroktól váltak népszerűvé, és az ábrázolt bútorok stílusa is arra engednek következtetni, hogy a képet a Song, és nem a Tang korban készítették.¹² Tehát elképzelhető, hogy a Tang kori kompozíciókat újraalkották a Song-kori környezet ábrázolásával.

¹² HALL 1989: 22-23, MESNIL 1999: 67-69.

A nyolcadik *arhat*ot ábrázoló kép feltűnő hasonlóságokat mutat a Kōzanji Bodhidharma kompozíciójával. Az ülő helyzet, a bot a kézben, az enyhén előredőlő póz, a szandálos lábak, ahol az egyik láb kissé felemelkedik, hangsúlyozza a két kép közötti hasonlóságokat. Az *arhat* előtt imádkozó figura egy világi személy idegen vonásokkal, turbánszerű fejdíszet visel és korallokkal teli tálat ajánl fel neki.

Hasonló jelenetet láthatunk Zhou Jichang 12. században készült képén, ahol zárándokok ajánlanak fel adományokat az előttük megjelenő *arhat*oknak (Boston Művészeti Múzeum). Ez a kép más szempontokból is érdekes. A háttérben látható vörös leplés *arhat* egészen hasonló a későbbi Bodhidharma-ábrázolásokhoz, ahol Bodhidharmát testes, vörös ruhás szakállas figurának mutatják be, akinek egy foga mintha hiányozna.



Zhou Jichang: Zarándokok ajadékokat ajánlanak fel *arhat*oknak. 111.5 x 52 cm, Tus és színek selymen. 1178 körül. Museum of Fine Arts, Boston (A Daitokuji buddhista kolostor gyűjteményéből, Kiotó, Japán).
(Kép forrása: <https://www.mfa.org/collections/object/pilgrims-offering-treasures-to-lohans-24135>)

Az indiai zömök férfi, akinek jellegzetes két elülső foga van, már megjelenik a Tang korban is a dunhuangi barlangtemplomok festményein. (Dunhuang Bihua, 1959, fig. 172 PLATE 43)¹³

A Lu Lengjia-képen látott kompozíciós séma igen népszerű volt a Song-korban. Például *Liu Songnian* (aktív 1170-es évektől a 13. század elejéig) 1207-re datálható képe egy nagyon hasonló ülő alakot ábrázol, bottal, hasonló szerzetesi öltözetben, mint a Kōzanji-beli Bodhidharma vagy a Lu Lengjia-féle *arhat*. Előtte egy világi öltözetű, kisebb méretben ábrázolt fiatalember látható, amint adományt nyújt felé. Az öltözete hasonló a Kōzanji-beli képen Bodhidharma előtt megjelenő Huike öltözetéhez.



Liu Songnian (aktív 1170-es évektől a 13. század elejéig): arhat és egy világi személy. 1207.
Tus és színek selymen. Függő tekerckép 118,1 x 56 cm Taipei Palotamúzeum
(Kép forrása: Bo Songnian 1997, no.36)

¹³ Bodhidharma hiányzó első fogáról lásd az 1125-ben készült *Biyan lu* című írást.

III.2. A Kanchi-in Bodhidharma

Egy másik korai kínai ábrázolás másolata a Zen pátriárkákról a kiotói *Tōji Kanchi-in* nevű altemplomában maradt fenn 1154-ből, ami nagy valószínűséggel egy 1064-ben Suzhouban a *Wanshou yuan*-ban emelt kő sztlél faragványának pacsolatán alapul. (*Chuanfa Zhengzong ji* illusztrált tekercs, Jōen másolata. Az eredetit *Fori Qisong* (1007-1072) szerkesztette 1061-ben, megtalálható az Atami Művészeti Múzeumban, eredetileg Kanchi-in, Kiotó).¹⁴



Chuanfa Zhengzong ji illusztrált tekercs, Jōen másolata. Az eredetit *Fori Qisong* (1007-1072) szerkesztette 1061-ben, megtalálható az Atami Művészeti Múzeumban, eredetileg Kanchi-in, Kiotó.

(Kép forrása: Brinker-Kanazawa 1996. fig. 109.)

Az illusztrált tekercs a tanítás átadását ábrázolja. A könyv három részből áll: a *Chuanfa Zhengzong ji*, *Chuanfa Zhengzong dingzu tujian*, és a *Chuanfa Zhengzong lun* részekből.¹⁵ A *tripitakā*-ba került változat sajnos nem tartalmaz illusztrációkat. Úgy vélik, hogy a Kanchi-inbeli változat illusztrációit maga a szerző Qisong készítette. A Bodhidharmát és Huiket ábrázoló kép alatt a következő feliratot olvashatjuk:

A huszonnyolcadik pátriárka Bodhidharma. [kisebb betűkkel:] nem mindig hívták őt ezen a néven, hanem ismert volt *Dharmatārā*ként is: Mind a harminchárom beszédében [vége a kisbetűs résznek] Dél-indiai származású volt, Sha-ti-li [i.e., Ksatriya], és az ország királyának fia. Prajnātārā alatt

¹⁴ WATANABE 1934: 435–438.

¹⁵ T. 51. 768-73. A *Taishō Tripitaka* különálló részekként publikálja a három írást. (Nos. 2078, 2079 és 2080), de eredetileg az első cím tartalmazta mind a három írást. (CHAPIN 1945-46: 78-85)

lépett be a szerzetesrendbe és megkapta a tanítást. Azt mondják, ez a tanítás Guanyin Pusától származik. Hatvanhét éven át gyakorolta a tanítást, majd elment keletre Zhendanba (i.e. Kínába): amit átadott, az a következő volt: "Közvetlenül az ember szívére mutass, és engedd, hogy megértse valódi természetét, és Buddhává váljon." Nem támaszkodott írásokra. Először Liangba ment: de mivel nem nyílt számára lehetőség ott, Észak Wei-be távozott. Itt Songshaoban tartózkodott [i.e. Shaoshiban, ami a Song hegy része] kilenc évig. Itt tanítványává fogadta Huikét, aki követte őt az Úton. Utána átadta neki a nagy tanítást és a patriarkátus szimbólumait, a szerzetesi köntöst és a szilkét. Így hát ő az első pátriárka, aki ezen a földön (i.e. Kínában) tovább vitte a tanítást. Utána a Shaolin kolostorba ment, ahol belépett a *Nirvāṇāba*. A *gāthā*, amellyel átadta a tanítást a következő volt: Erre a vidékre jöttem és átadtam a tanítást, amely megvéd az illuzórikus vágyaktól. Egy virág öt szirmát nyitja és a gyümölcs [i.e. a Megvilágosodás] kiteljesedik [vagy természetesen megérik].

A Kanchi-in tekercs végén a felirat arról tájékoztat, hogy ezt a dokumentumot Jōen másolta a *Zenrinji* templom meditációs csarnokában a Nimpyo negyedik évének (1154) hetedik hónapjának tizenharmadik napján. A Jōen által lemásolt eredeti dokumentum valószínűleg 1061 és 1154 között érkezhettek Japánba.

Bodhidharma és Huike ábrázolása a második legkorábbi Bodhidharma-ábrázolás, és ezen a képen egyszerre van ábrázolva a levágott kar, és a patriarkátus átadásának szimbólumai, a szerzetesi köntös és a koldulószilke is, holott e két esemény (a kar levágása és a patriarkátus átadása között éveknek kellett eltelniük, de ez a fajta ábrázolás igen gyakori a művészetben, ahol a leglényegesebb eseményeket sűrítik bele egy képbe). Huike itt szerzetesi viseletben látható, amint Bodhidharma előtt térdel.

Közöttük egy kis asztalon látható a kendővel letakart levágott kar. Huike a patriarkátus szimbólumait, a köntöst és a szilkét tartja a jobb kezében, amelyeket Bodhidharma adhatott át neki.¹⁶

A képet tartalmazó mű történetéről és tartalmáról Chapin ír Watanabe cikkére támaszkodva.¹⁷ Az e tanulmányban felhasznált források szerint két nyomtatott változata létezett ennek a könyvnek. Az első egy magánkiadás volt, ami *Wanshou Chanyuanban* készült Suzhouban 1064-ben. A második nyomtatott változat, mivel az eredeti könyv elveszett, ami a fuzhoui *Kaiyuan* siben készült, valószínűleg 1164-ben készült az 1104-ben készült magánkiadás másolata nyomán. Sajnos nincs információnk arról, hogy ezen kiadások tartalmaztak-e illusztrációkat. Viszont nagyon érdekes az a rész a *Chuanfa Zhengzong ji* könyv elején, ami megemlékezik arról, hogy átadták a császárnak a művet. (T 51.715)

¹⁶ Bodhidharma köntösének természetellenesen felfelé ívelő váll körüli része különös párhuzamot mutat a korábban látott Kōzanji-féle ábrázolás széktámlájának ívével!

¹⁷ CHAPIN 1945-46.

A hegyekben korábban alapos kutatásokat végeztek, hogy megtalálják a Tripitaka (részleteit), szútrákat és szerzetesek életrajzeit. Az az anyag, amit a *chan* mesterekről és pátriárkákról találtak, összefűzték és revízió alá vetették. A fellelt hibákat, még ha régen is írták, kivették a szövegekből és választani kellett a szövegváltozatok közül, még ha mind régiek voltak is, hogy mi kerüljön be a végleges változatba. A pátriárkákra [különösen Bodhidharmára!] vonatkozó tények és dátumok különbségeit az olyan könyvekben, mint a *Chuan denglu* [azaz a *Jingde Chuan denglu*], az életrajzokban talált állításokat és hosszú évek történelmét át kellett dolgozni, összefűzni és javítani, amikor ezt a művet kiadtuk, amely több tízezer szót tartalmaz. [A császár] kijelentette, hogy ez a mű *Chuanfa Zhengzong ji* néven, míg az a [rész], amelyben illusztrációk is vannak a buddhista pátriárkákról, *Chuanfa Zhengzong dingzu* tónak neveztetik, és a végén a pátriárkák tanításait tartalmazó rész pedig *Chuanfa Zhengzong lunnak*. Az egész mű összesen 12 juan és egy rész a pátriárkák képeivel, amelyet Wu mester festett selyemre. (T 51.715).

A szövegből megtudhatjuk, hogy Renzong császár a Song korban hivatalosan is elfogadta a *chan* iskola által támogatott Qisong által rajzolt buddhista pátriárkák listáját. Azt is fontos megjegyeznünk, hogy Qisong nagyon sok egymásnak ellentmondó anyagot talált, amelyek közül sokat figyelmen kívül hagyott saját megítélése szerint vagy ugyanabban a templomban élő más szerzetesek tanácsára hallgatva. E templomban élt akkor a japán szerzetes, Jōin is.

Ebből a szövegből megtudhatjuk, hogy a dingzu tuijuehoz készült illusztrációk elvesztek és nem találhatók a *Tripitakában*.

Valószínű, hogy az illusztrációkat nem vették figyelembe, mivel a Bodhidharmáról (és valószínűleg más pátriárkákról) készült illusztrációk nem feleltek meg a szövegben leírtaknak.

De az is lehetséges, hogy valamelyik festő, akinek volt egy nem illusztrált Bodhidharma-életrajza (mint például a *Jingde chuandeng lu* szövege) készített maga illusztrációkat a szöveghez. Később ezt a szöveghez hübb változatot kezdték el használni a Bodhidharma -legendákhoz és a dingzu tuijue illusztrációit figyelmen kívül hagyták.

A *Taishō shinshū daizokuyō* (T) szövege a *Zōjōji Hōen* gyűjteményének Ming-kori kiadásán alapul. Ha összevetjük a császári gyűjtemény Song-kori kiadásával (*Kannai-shō Toshō Ryō*), azt látjuk, hogy bár a képek hiányoznak a Ming kiadásból, az egész szövegrész hiányzik a Toshō Ryō másolatból. Watanabe szerint a Kanchi-in tekercs pontosan megegyezik a *Tripitakában* található változattal, ezért Chapin úgy véli, hogy a képeket szándékosan törölték abból a kiadásból, amely a *Tripitaka* szerkesztéséhez szolgált mintaképül.

Az egyedüli különbség a megemlékező rész a Kanchi-in tekercs végéről. És az is, hogy a Kanchi-in tekercs egy ajánlást is tartalmaz, ami így hangzik:

A Sramana (szerzetes) Shoujian, Zhiyi és Qiaochu egy kőtáblát emeltetett Wanshou Chanyuanon Suzhouban. A Julubeli Moyuan írta (az írásjegyeket) és a pecsétek írásjegyeit is a tábla felső részén. A yanmeni Tongdi készítette a véseteket. A keleti Wubeli Kun shanról érkezett Hefu adományozta a pénzt a kő felállításához és elrendelte a munkásoknak, hogy ássák ki a kő helyét.

A Kanchi-in tekercs végén egy vázlatot láthatunk a sztéléről, rögzítve annak méretét és az életrajzok helyét a sztélén.¹⁸ Mivel a Kanchi-in tekercsen az életrajzok hasonlóképp vannak elrendezve, Watanabe szerint a Kanchi-in tekercs a sztélé ábrázolásait követi. De az is lehet, hogy a sztélé ábrázolásait készítették a tekercs eredetije nyomán.

A felirat szövege:

„Jōen másolta a Zenrinji meditációs csarnokában Nimpyō (1154) 7. hónapjának 13. napján, a Jitsunin példányával összevetve.”

A tekercshez rögzített másik papíron pedig a következő szöveg áll:

„Hori ki-i 5. évének (1755) 8. hónapjának 5. napján javították.”

Watanabe cikkében leírja, hogy Jitsunin a jobboldali miniszter fia volt, és a buddhista tanítást megkapta *Kakusho Ho Shinnō*tól, aki Ninnaji apátja lett. Jōenről nincsenek információink. Watanabe szerint a sztélét 1064-ben emelték és a Kanchi-in tekercs eredetijét valószínűleg 1064 és 1154 között hozhatták Japánba.

Watanabe szerint a Chuanfa Zhengzong ji szövegének elején olvasható megemlékezésben szereplő Wu által készített rajz lehetett a mintája a sztélé ábrázolásainak. A Kanchi-in tekercs ruharedőinek megfogalmazása a 11. századi stílusban készült, amely később a japán emaki tekercses modelljéül is szolgált.

IV. A *chan* és az *arhatok*

A *chan* (japánul *zen*) buddhizmus különösen kedvelte az *arhatokat*. Japánban a Rinzaí és az Ōbaku *zen* az 500 *arhat* kultuszát, míg a Sōtō *zen* irányzat a 16 *arhat* kultuszát részesítette előnyben. Amikor alapítójukat, az indiai Bodhidharmát ábrázolták, a rendelkezésre álló *arhat* ábrázolásokat használták kiindulási pontnak.

Bodhidharma *arhat*nak is tekinthető, így ez a hasonlóság nem meglepő. Az érdekesség viszont az, hogy a nádszálon álló, vízen átkelő Bodhidharma első fennmaradt említése csupán a 13. századból származik.

Ez a legenda talán az egyik legidézettebb történet Bodhidharma életéből, ahol a pátriárka egy nádszál segítségével kel át a Jangce-folyón. Újra alaposan megvizsgálva ezt a legendát megtehetjük annak okát, hogy miért is kelhetett át Bodhidharma a nádszálon, egyes újabb legendák szerint nem csak a Jangce-folyón, hanem a tengeren

¹⁸ Nyolc kínai láb magas és öt kínai láb széles.

is, és talán ennél az epizódnál mutatható ki több-kevesebb bizonyossággal a képek és szövegek különös kapcsolata, megcáfolva számos kutató e téren végzett vizsgálódása alapján levont következtetéseket. Az egyik legkorábbi eredeti nádszálás Bodhidharma ábrázolás a 13. század elejére keltezhető. Festőjének nevét nem ismerjük, de annyit tudunk, hogy a képen található kísérőszöveg írója *Changweng Rujing* (1163-1228), a híres kínai meditációs mester, a hazánkban is egyre népszerűbb híres japán szerzetes-filozófus, a Sötét Zen iskola megalapítója, *Dōgen Kigen* (1200-1253) tanítója volt. Sajnos ez a festmény elveszett a Második Világháború alatt, csak fényképek maradtak róla. A festmény az 1228-as év előtt keletkezhetett, vagyis a festményen található írás készítőjének halála előtt. Bodhidharma kopasz, szakállas és fülbevalót visel. Ruhája hullámzik a szélben. A legkorábbi „Bodhidharma nádszálon” ábrázolások között *Jitang Liyaofu* (Jp. Kidō Rigyōfu) tusfestményét említhetjük még, amelyen *Yishan Yining* (Jp. Issan Ichinei, 1247-1317) felirata olvasható: „Lábaim alatt mélység és világosság”. A kép fújtus technikával készült. (Jp. *Fukizumi*). A kiotói Nanzen-ji templomi gyűjteményében található *Kian Sōen* (1261-1313) japán szerzetes feliratát viselő színes selymestmény tartozik még a korai példák közé. Míg ezek a 13. századi alkotások e téma legkorábbi fennmaradt példái, egy Shaolin kolostorból (Shaolinsi, ahol Bodhidharma 9 éves fal-meditációját töltötte a legendák szerint) származó pacskolat (domborműről tussal készített képi másolat) azt sugallja, hogy valószínűleg a téma már létezett a 11. század közepén is. A kép felirata szerint az a kődombormű, amelyről a pacskolatot készítették, 1308-ban készült. Azonban a képet kísérő szöveg a 11. században uralkodó Északi Song császár, *Renzong* (r. 1023-1064) dicsőítő szavait tartalmazza, tehát valószínűnek tartható, hogy a kép is a szöveggel egyidejű prototípust mutathat.

A nádszálon való átkelés témáját nem találjuk meg Bodhidharma legrégebbi szöveges legendái között. A *Xu Gaoseng zhuan* című írásban (*Híres szerzetesek életrajzai*, 645) nem találunk említést a folyón való átkelés epizódjáról. A szöveg csak arról számol be, hogy Bodhidharma Kínába először Liu Song területére érkezett, és aztán északra, Wei államába ment. A *Putidamo nanzong ding shifei lun* (*Bodhidharma déli iskolájával kapcsolatos igaz és hamis nézetekről szóló értekezés*, 732) tartalmazza Bodhidharma Liang Wu császárral folytatott eredménytelen beszélgetését, majd Bodhidharma Shaolin kolostorba való távozását, de nem tesz említést a folyóról. A *Fabao-templom feljegyzései* (*Lidai Fabao ji*, 774), a *Baolin kolostor feljegyzései* (*Baolin zhuan*, 801), és a *Tang-korszak régi története* (*Jiu Tang shu*, 945) mind megegyeznek ebből a szempontból. A Pátriárka-csarnok gyűjteménye (*Zutang ji*, 952) írja, hogy „Bodhidharma titokban a folyó északi partjára távozott”. 11. századi források – *A mécses áthagyományozásának feljegyzései* (*Jingde Chuan deng lu*, 1004) és *A Tan átadása az igaz iskolában* (*Chuanfa zhengzong ji*, 1061) – említik Bodhidharma Jangce-folyón való átkelését, de egyik sem beszél a nádszálról. A legkorábbi fennmaradt írásos forrás Bodhidharma nádszálon való átkeléséről a Jangce-folyón a *Wujia Zhengzong zan* (*A törvényes tanítások az Öt Házból*, 1254), amely így ír erről az epizódról: „[Bodhidharma] letört egy nádszálat, átkelt a Jangce-folyón, megérkezett a Shaolin-kolostorhoz és 9 évig nézte a falat.” Egy valamivel későbbi forrás, a *Zizhi Tongjian* (1270) így írja le a jelenetet:

„A 19. (napon) elhagyta Liang területét. Letört egy nádszálat, átkelt a folyón, északra sietett, és a 3. (napon) elérte Wei állam határát.”

Miért jelenik meg a nádszál Bodhidharma legendájában? Fontein és Hickman úgy magyarázza ezt a jelenséget, hogy ahol a korábbi források a „titokban, lopva” jelentésű karaktert használtak, a későbbi források ezt a „letört egy nádszálat” jelentésű két karakteres szöveggel helyettesítették be. Ez a változtatás félreolvasás eredménye is lehet – magyarázza Fontein és Hickmann –, ami gyakran előfordul a kínai irodalmi hagyományokban. Brinker és Kanazawa szintén hasonlóképp magyarázzák ezt a változást, mondván, hogy talán a legenda egy félreértésen alapul, egy szöveg vagy szövegrészlet téves magyarázatán, vagy azon a szándékon, hogy Bodhidharma tiszteletét megmentsék, miután Liang Wu császárnál nem járt sikerrel. (BRINKER–KANAZAWA 1996) De mégiscsak érdekes, hogy e szöveges források szerzői miért a nádszálat választották közlekedési eszközül. Voltak előzményei ennek a motívumnak valahol? A nádszál nem a legkézenfekvőbb eszköz a folyón való átkeléshez, így hát elgondolkodtató, hogy miért is választották a szerzők? Vizsgálódásaink elvezetnek más képi ábrázolásokhoz, hogy megválaszolhassuk ezt a kérdést. Tudjuk, hogy a művészek gyakran használnak korábbi ábrázolási módokat, formákat – gyakran nem is tudatosan –, amikor új jelentéseknek kell formát adniuk. Így ábrázolták Jézust a legkorábbi időkben mint Apollót, vagy a görög filozófusok figuráit használták fel a keresztény apostolok megjelenítéséhez. De több ilyen példa ismert a művészet történetéből. Mik voltak hát a forrásai Bodhidharma nádszálon való átkelésének?

Láthatjuk hát, hogy Bodhidharma nádszálás átkelésének vizuális ábrázolásai megelőzik az írásos forrásokban való megjelenésüket. Az „Arhatok átkelnek a folyón” téma megelőzi Bodhidharma átkelés-legendáját. Ezeken a festményeken és tusrajzokon a buddhista szentek (*arhatok*) nagyon hasonlóak a későbbi Bodhidharma-ábrázolásokhoz. A híres kínai művész *Li Gonglin* (ca.1041-1106) egyik albumlapján, ahol folyón átkelő *arhatokat* mutat be, nagyon jól példázza ezt a hasonlatosságot. Egy másik szemléletes példa a kiotói Daitoku-ji templomból származó 500 *arhatot* ábrázoló képsorozat egyik darabja, ahol az előtérben egy Bodhidarmához megtévesztésig hasonlító buddhista szent látható, amint nádszálon állva kel át a vízen. Ezek a buddhista *arhatok* igen szoros kapcsolatban állnak a Kínában már a Buddhizmus elterjedése előtt is oly népszerű taoista halhatatlanokkal, akiket gyakran ábrázoltak oly formán, hogy különféle képzelt és valóságos eszközökön- vagy épp eszközök nélkül-, a víz felszínén könnyűszerrel szelik a víz habjait, így kelve át szárazlábbal a tengeren.

Tehát a vizuális ábrázolásokon (vagy a szóbeli hagyományban?) már korábban megjelenő elemeket később integrálták az írásos legendaszövegekbe (Mecsi 2008).

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BARNHART, RICHARD et al. 1997. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven, Yale University Press.
- BO SONGNIAN 1997. *Collection of Paintings of the Four Schools of the Southern Song Dynasty*. Tianjin: People's Fine Art Publishing House
- BRINKER-KANAZAWA 1996. *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*. Based on a Catalogue of an Exhibition at the Museum Rietberg and Kyoto National Museum, 1993.
- CHAPIN, HELEN. 1945-46. „Three Early Portraits of Bodhidharma.” *Archives of the Chinese Art Society of America* 1, 66-95.
- DE VISSER, MARINUS WILLEM. 1923. *The Arhats in China and Japan*. Berlin, Oesterheld & Co.
- FONG, WEN. 1957. „The Lohans and a Bridge to Heaven.” In *Freer Gallery of Art Occasional Papers*, 3/1. Washington, Freer Gallery of Art, 1-63
- FONTAINE, JAN – HICKMAN, MONEY. 1970. *Zen. Painting and Calligraphy*. Boston, Museum of Fine Arts.
- HALL, DICKSON. 1989. *Chinese Paintings in the Palace Museum Beijing, 4th-14th century*. Hong Kong, Joint Publishing.
- HSU, EILEEN HSIANG-LING. 2017. *Monks in Glaze. Patronage, Kiln Origin, and Iconography of the Yixian Luohans*. Leiden-Boston, Brill.
- LAING, E. J. 1978. „Hsüan-ho hua-p'u.” In Etienne, Balazs – Hervouet, Yves. *A Sung Bibliography*. Hong Kong, The Chinese University Press, 273.
- LÉVI, SYLVAIN – CHAVANNES, EDOUARD. 1916. „Les seize Arhat protecteurs de la loi.” *Journal Asiatique* 8, 205-75.
- MECSI BEATRIX. 1999. „A japán keijfeljancsi. Avagy: Hogyan lett a szentből játékbaba?” *Műhely: kulturális folyóirat különszám*, 116-117.
- MECSI BEATRIX. 2000. „A Zen Buddhizmus alapítója a művészetek tükrében.” In Padányi József et al. (ed.) *Pro Scientia Aranyérmesek V. Konferenciája: Sopron, 2000. november 5-7.: előadások*. Budapest, Pro Scientia Aranyérmesek Társasága. 67-71.
- MECSI BEATRIX. 2000. „Hogyan érkezett Bodhidharma Japánba?” In Birtalan Ágnes – Yamaji Masanori (eds.) *Orientalista Nap 2000*. Budapest, MTA Orientalisztikai Bizottság; ELTE Orientalisztikai Intézet, 245-257.
- MECSI BEATRIX. 2003a. „Halhatatlanok-e a buddhista arhátok?” In Pásztori Bernadett – Szatmári Alexandra (eds.) *Pro Scientia Aranyérmesek VI. Konferenciája: Miskolc, 2003. november 28-30.: előadások*. Budapest, Pro Scientia Aranyérmesek Társasága, 212-217.
- MECSI BEATRIX. 2003b. „How did Bodhidharma come to the East?: The Visual Representations of Bodhidharma in East Asian Art with a special Emphasis on the Korean Bodhidharma-paintings.” (Ph.D. dissertation). London, School of Oriental and African Studies.

- MECSI BEATRIX. 2005. „Why did Bodhidharma Come from the West? Origins of Representations of the First Zen Patriarch.” In Darren Garvey (ed.) *Proceedings of the Hawaii International Conference on Arts and Humanities*, 2005.01.13. Honolulu (HI), University of Hawaii at Manoa, College of Education, 4156–4165.
- MECSI BEATRIX. 2007. „A Szent és a Játékbaba. A Zen Buddhizmus alapítójának alakja a nem-zen hagyományok tükrében.” In Molnár Pál – Farkas Ildikó (eds.) *Japanisztika a Bölcsészstudományban*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, 203–210.
- MECSI BEATRIX. 2007. „East Asian Art from Western Point of View: The Case of Bodhidharma, the Founder of Zen Buddhism.” *Acta Historiae Artium Academia Scientiarum Hungaricae* XLVIII, 329–339.
- MECSI BEATRIX. 2007. „Evolution, Distribution and Commercialization of the Images of Bodhidharma, Or: How did a Religious Founder Become a Toy?” In Szerdahelyi István – Wintermantel Péter (eds.) *Japanológiai körkép: Emlékkönyv az ELTE BTK japán szakos képzésének húszéves jubileumára*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 245–254.
- MECSI BEATRIX. 2008. „The Power of Images on Texts Re-Examined: The Case of Bodhidharma’s Crossing and the Mass-Consumption of Bodhidharma-Images in Japan and Contemporary South Korea.” *Archiv Orientalní* 76, 217–249.
- MECSI BEATRIX. 2009. „Átkelés a nádszálon. Kép és szöveg kapcsolata a kelet-ázsiai vallásos művészetben.” In Szele Bálint (ed.) *Pro Scientia Aranyérmesek IX. Konferenciája*: Kaposvár, 2008. október 2-4.: előadások. Budapest, Pro Scientia Aranyérmesek Társasága, 46 – 58.
- MECSI BEATRIX. 2009. „Az Átkelés a nádszálon legenda eredetének kérdéséről.” In Hamar Imre – Szilágyi Zsolt (eds.) *Távol-keleti Tanulmányok*. Budapest, MTA Orientalisztikai Bizottság, 103–122.
- MECSI BEATRIX. 2010. „Bodhidharma in Contemporary South Korea: The Founder of Chan Buddhism from Sacral to Popular Culture.” In Tan Er-Win et al. (szerk.) *Korean affairs: A contemporary view*. Kuala Lumpur, Perpustakaan Negara Malaysia, 135–147.
- MECSI BEATRIX. 2014. „Bodhidharma in China, Korea and Japan: Models for Representations and Commercialization of the Legendary Founder of Chan Buddhism in East Asia.” In Lopes, Rui Oliveira (ed.) *Face to Face. The Transcendence of the Arts in China and Beyond – Historical Perspectives*. (Global Art Monograph Series.) Lisbon, CIEBA/FBAUL, 170–200.
- MECSI BEATRIX. 2014. „Bódhidharma. A chan buddhizmus legendás alapítójának ábrázolásai és népszerűsítése Japánban.” *Távol-keleti tanulmányok*, 125–134.
- MECSI BEATRIX. 2016. „Differences in Visuality of Buddhist Figures in Korean and Japanese Art.” In Haussler, Sonja – Jonsson Gabriel (eds.) *Proceedings from the 2016 NAJAKS Conference at Stockholm University*. (Stockholm, Svédország, 2016.08.17–2016.08.19.) Stockholm, Stockholm University, 55–76.
- MECSI BEATRIX. 2016. „Special Features of the Popularization of Bodhidharma in Korea and Japan.” *Asian Studies* 4.1, 131–150.

- MECSI BEATRIX. 2018. „Buddhista szentek Indiából a távol-keleti művészetben.” In Ittész Máté (ed.) *Hamārī adhyāpikā: Tanulmányok Indiáról Négyesi Mária tiszteletére.* (Indológia Tanszék, ELTE BTK, Budapest) Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 197–206.
- MESNIL, EVELYNE. 1999. “Les Seize Arhat dans la peinture chinoise (VIIIe-Xe s.) et les collections japonaises : prémices iconographiques et stylistiques” In *Arts asiatiques* 54, 66–84.
- MEYER, AGNES E. 1923. *Chinese Painting as reflected in the thought and art of li lung-mien (1070-1106).* New York: Duffield and Co.
- MOCHIZUKI SHINKŌ. 1931- 36. *Bukkyō daijiten.* Tōkyō : Bukkyō Daijiten Hakkōjo.
- NINGBO. 2009. *Nihon Bukkyō 1300-nen no genryū subete wa koko karayatte kita (Sacred Ningbo. Gateway to 1300 Years of Japanese Buddhism).* kiállítási katalógus, Nara National Museum. 2009
- QISONG. „Chuanfa Yuan” In *Chuanfa Zhengzhong ji* 傳法正宗記 [A Dharma igaz leszármazásának feljegyzései], T.51.2078.
- SUZUKI, D.T. 1963. *Essays in Zen Buddhism, First Series.* London, Rider & Company. T.D. 2060.50.425a-707a.
- WATANABE HAJIME. 1934. „Dembō Shōju Teiso zukan. [An Illustrated Scroll of the Tch'ouan-fa-tcheng-tsong-ting-tsou-t'ou in the Kanchi-in Temple, Kyoto./ A Tan átadásának illusztrált tekercsképeiről]” *Bijutsu kenkyū* 33
- XUGAOSENGZHUAN. 645. 續高僧傳. [Kiegészítés a kiemelkedő szerzetesek életrajzához].
- YAMPLOSKY, PHILIP B. 1967. *The platform sutra of the sixth patriarch: the text of the Tun-huang manuscript with translation, introduction, and notes.* New York, Columbia University Press.

KALMÁR ÉVA

GYÉMÁNTPATAK KISASSZONY, AVAGY HAGYOMÁNYOS KÍNAI SZÍN MŰ EURÓPAI SZÍNPADON

Miklós Pál az 1960-as évek elején a Színháztudományi (ma: Magyar Színházi) Intézet munkatársa volt. Feldolgozta az Intézet tulajdonába került kínai nyelvű könyveket és drámaszövegeket, majd maga is fordított drámákat: Kuan Han-csing (Guan Hanqing): Csao Pan-ör, a mentőangyal című vígjátékát, valamint Lao Sö (Lao She): Teaház című modern drámáját. A kínai színház és a kínai dráma minden kutatója, így jelen sorok szerzője is elődjének tekinti a jeles sinológust.

A *Gyémántpatak kisasszony* című színdarabot, S.I. Hsiung művét 1936. szeptember 25-én mutatta be Budapesten a Nemzeti Színház. Ez volt az első teljes kínai színmű, melyet magyar színpadon előadtak, mégpedig a kínai színdarab egyes elemeinek felhasználásával, és nagy sikerrel.

Az eredeti darab szerzője egy akkor Londonban élt, művelt kínai: Hsiung Shih-I¹, a mű címe pedig: *Lady Precious Stream: an old Chinese play done into English according to its traditional style*. Az első kiadás² megjelenésében is igen különleges volt: merített papíron, 100 példányban jelent meg a szerző aláírásával minden egyes példányon. A szerzők között a címlapon szerepel még Lascelles Abercrombie, Ye Chiang és Peihung Hsu. L-Abercrombie (1881–1938), a korszak neves költője és kritikus, oxfordi professzor írt előszót a műhöz, melyben megállapítja, hogy „... tulajdonképp ez nem fordítása egyetlen színdarabnak; Mr. Hsiung egy híres drámai téma több változatát olvasztotta egybe”. Négy illusztráció a könyvben a híres kínai festőtől, Xu Beihongtól (徐悲鴻 1895–1953) származott, tizenkettő pedig Ye Chiangtól, azaz Jiang Yitől (蔣彝 1903–1977), a neves kalligráfustól, aki a kínai művészet nyugati megismertetésében szerzett múlthatatlan érdemeket. A színdarab ősbemutatóját a Little Theatre-ben tartották, Londonban, 1934. november 28-án, rendezője: Nancy Price és a szerző, Hsiung. Közel ezer előadást ért meg, a társulat vendégszerepelt a darabbal több európai országban, a siker nyomán színre vitték Svájcban, Írországon, Németországban, majd még számos más európai országban is. 1935-ben színpadra került New Yorkban a Broadway-n, a Booth Theatre-ben, Morris Gest produkciójaként. – Ezek után kérte fel a budapesti Nemzeti Színház a már nagybeteg Kosztolányit a mű átültetésére, akinek ez az utolsó nagylélegzetű fordítása.

A Nemzeti Színház előadásának rendezője a színház igazgatója, Német Antal volt, játékmester: Millos Aurél, zene: Ránky György, jelmez: Jaschik Álmos.

¹ Az eredeti kiadáson a szerző így írja a saját nevét; kínaiul: 熊式一 py: Xiong Shiyi.

² Hsiung Shih-I 1934.

Németh Antal igazi kínai hangulatú előadást akart rendezni, ezért azon túl, hogy a szerzőnek az előadásmódra vonatkozó rendkívül részletes leírásai szerint vitte színre a darabot, tudva, hogy a kínai színpadon a mozdulatoknak milyen fontos a szerepe, a táncos-koreográfus Millos Aurélt kérte fel játékmesternek, aki azután maga is megírta tapasztalatait:

...Hsiung mintegy sűrített montázsát adja a kínai színjátéknak az európai felvonásszisztéma szerint tagolt *Gyémántpatak kisasszony*ban. ... Ha tehát európai színház viszi színpadára ezt a darabot, akkor a színház nem kényszerül arra, hogy teljesen leutánozza a kínai színházat, mivel az európai színészekkel tökéletesen amúgy sem oldható meg. Az európai színészekből ugyanis hiányzik elsősorban az a boszorkányos tánc- és mozgáskultúra, valamint akrobatikai tudás, amely a kínai színészeket oly erősen jellemzi. ... Hsiung játékának előnye tehát, hogy abban a kínai játék és egyáltalán a kínaiasság ízét az előadás európai módszerekkel tudja nyújtani. ... most a távol-keleti író látszógen át varázsolható a színpadra saját hazája, Kína és méghozzá hangsúlyozottan nem az írás, hanem inkább az igazi és nálunk még ismeretlen abszolút színjátszás tükrében. Dr. Németh Antal rendezői elgondolása szerint rám, mint játékmesterre hárult az előadás előkészítése. ... Nem utánozzuk le a kínai színházat, hanem a *Gyémántpatak kisasszonyt* a fent említett európaiasított alapon hozzuk létre, de természetesen mindég a kínai színjátszás sajátos modorára támaszkodva.³

Az előadás tehát a kínai színpadról a szerző által adott leírás szerint szinte díszlet nélküli színpadon zajlott. „Jobboldalt egy székhöz erősített pózna mellett, melyre néhány árva kis levelet kötözték, feketeruhás férfi áll, baloldalt pedig egy furcsa alakú asztal mellett másik, hasonlóan öltözött férfi foglal helyet. Ezek a kínai színpad kellékei, ... s a színpadot üresnek kell tekintenünk.”⁴ A siker egyik összetevője az a kétségtelenül szokatlan pantomimszerű játék volt, amely által a színészek nem látható tárgyakat varázsoltak a nézők szeme elé, vagy egyszerű kellékeket megelevenítettek. A jelmezeket a kor jeles képzőművésze, Jaschik Álmos tervezte, kínai elemeket is felhasználva, a szereplők jórészt túldíszített selyem köntösöket és gyöngyös fejdíszeket viseltek, a darab alaphangulatának megfelelően kissé groteszk hatást keltettek. A jelmeztervek képei fennmaradtak a Bajor Gizi Színészmúzeum gyűjteményében.

³ MILLOS 1936.

⁴ HSIUNG--KOSZTOLÁNYI 5.



Zenét is jeles zeneszerző: Ránky György komponált az előadáshoz.

Az előadásról számos kritika jelent meg. Olvashatunk csodálkozó, sőt rajongó beszámolókat, s olyanokat is, melyek a bemutatón megjelent előkelőségek nevét sorolja. Több kritikus, például Kárpáti Aurél a Pesti Naplóban meglehetősen távolságtartással ír:

A vékonyszálú és érzelmesen érdektelen, naiv történetet S. I. Hsiung úr, a londoni kínai követség sajtóattaséja alkalmazta színpadra, egyrészt mint eredeti kínai mesejátékot, másrészt mint a nevezett műfaj önnön paródiáját.

Londonban, ahol jobban ismerik a kínai drámát és színjátszást, mint nálunk, nagy sikere volt a darabjának. Nyilván azért, mert ott – azonfelül, hogy a szöveget alaposan megrövidítették – értékelni tudták mindazokat a rejtett finomságokat, amelyekkel a *Gyémántpatak kisasszony* szerzője hazája színházi hagyományait kivicceli, stílusát felfricskázza és nevetségessé torzítja. ...⁵

Más kritikusok is megjegyzik, hogy Londonban a közönség végignevette az előadást. A kritikusok többsége elragadtatottan ír a színészi játékról, Különösen Bajor Gizi alakításáról. De akad kivétel is. Illés Endre szerint:

⁵ KÁRPÁTI 1936: 14.

Bajor Gizi Gyémántpatak kisasszonya – főleg a játékos jelenetekben, s különösen a harmadik felvonásban – sokszor elragadott. De éppen ott, amikor a könnyűségben fel kellett volna szárnyalnia, szivárványlania valami költészetnek is: Bajor Gizi játékosságból egyenesen egy Sudermann-dráma szirupszerű érzelmességébe vetette magát. Komolyan vette azt, amiről színpadi partnerei minden lehető alkalommal kivillantották, hogy -- *játék*.⁶

Hsiung darabja, mint már utaltunk rá, nem egyetlen kínai mű fordítása, hanem Kínában több változatban keringő téma nyugati nézők számára átdolgozott változata. Az eredeti mű, melynek színjátéki és népi elbeszélésként terjedő változatai is fennmaradtak kínaiul: Wang Baochuan⁷, azaz a *Wang házból való Drágakő-karperec (kisasszony)*. A téma peking-opera változatát és számos más helyi színjátéki formáját ma is gyakorta játsszák Kínában. A peking-opera változat címe: *Vörös sörényű vadló*.⁸

Az itt következő táblázat mutatja, hogy Hsiung átdolgozása alapvetően a peking-opera változat cselekményét követi, egyes részeket szinte szó szerint átvesz, de több ponton, különösen az elején és a végén jelentősen megváltoztatja a cselekményt a kínai eredetihez képest, hogy a nyugati néző számára befogadhatóvá tegye a cselekményt és a drámai helyzeteket.

WANG BAOCHUAN avagy Vörös sörényű vadló

Baochuan kisasszony álmodik: csillag hull rá, tüzet lát: legényt lát, kimegy a virágoskertbe a szolgálólánnyal

Gyémántpatak kisasszony

Gyémántpatak, Wang Yun miniszterelnök harmadik lánya maga akar férjet választani, de apja ez nem helyesli. Próbátételek a kertben: a sziklaasztal elmozdítása, versírás. Wang Yun két veje, Sárkányvezér és Tigrisvezér kudarcot vall, mindig a kertész, Hsieh Ping-Kuei győzedelmeskedik. Wang Yun megígéri, hogy Gyp labdadobással választhat jövődóbelit magának. Gyp megmondja Hsiehnek, hogy jöjjön el, mert őt akarja választani.

⁶ ILLÉS 1936 (1990)

⁷ 王宝钏 Wang Baochuan, a főszereplő neve.

⁸ 紅鬃烈馬 Hongzong liema

A kapun túl megjelenik Xue Pingui a szegénylegény: testén a tehetség, a nagyra hivatott alkat csodás jelei. Baochuan elmondja neki, hogy 2. hó 2-án hímes labdát dob majd jövődbelijének. Kéri: legyen ott.	
A labdadobás napja, kérők. Xuét nem engedik be, de a Holdbéli Öreg varázslattal bejuttatja	Kérők érkeznek. Gyp mindenkinek szavát veszi, hogy elfogadják azt, akinek a labdát dobja. Hsieh kapja a labdát, a többiek lekoldusozzák, Wang Yun sem fogadja el vejéül. Gyp leveti drága ékszereit és ruháit, apjának adja. Hsieht és a szegénységet választja.
A hímes labdát Baochuan Xuének, a szegénylegénynek dobja. Wang Yun miniszterelnök, Baochuan apja nem akarja a szegénylegényt vejének. Baochuan nem változtat szándékán. Apa és lánya között vita, „tenyértörés” 掌擊. Az apa leüti a lányát, majd kikergeti a palotából	
A fiatal pár egy pincegátdorba (Kosztolányi kifejezése) költözik. A császár parancsot ad, hogy aki legyőzi a vörös sörényű vadlovat, az magas rangot kap. Xue győz, rangot kapna, de apósa kérésére elküldik a nyugati hadjáratba előőrsnek. Ellátmányt küldet a feleségének és ígéretet kap, hogy mindig küldenek ugyanennyit neki. Elbúcsúzik a feleségétől.	Narrátor magyarázatai a helyzetről. A pincegátdor, ahol az ifjú pár él. Katonák hoznak tüzelőt és rizst. Azután érkezik Hsieh katonaként. Megölte a vörös sörényű szörnyet, vagyis egy tigrist. Most mennie kell a Napnyugati Birodalom ellen harcolni. Búcsú a feleségétől
Hírsztelik, hogy Xue elesett a hadjáratban, de Baochuan nem hiszi el. Anyja meglátogatja a lányát a pincegátdorban. Mivel a hír szerint férje meghalt, Baochuant újra férjhez adnák, de ő nem hajlik a szóra. Megbetegszik.	Anyja meglátogatja a lányát. Gyp már hallotta, hogy a férje elesett, de nem hiszi a hírt. Anyja magával vinné a lányát, mert apja férjhez akarja adni. De Gyp nem engedelmeskedik, egyedül visszamegy a gátdorba.

Xue már 18 éve elhagyta hazáját. Annakidején a csatában győzött, de Wei, a sógora leitatta és a vörös sörényű vadlóra kötözve kikergette a pusztába. A nyugati birodalom fejedelmének lánya, Daizhan hercegnő mentette meg. A nyugati uralkodó Xuének adja a lányát, majd halála után ő lesz a király.	Narrátor leírja a Nyugati Birodalmat: Hsieh ott a király. Úgy került oda, hogy a csata után sógora egy lóra kötözve az ellenség táborába küldte. A nyugati hercegnő mentette meg. Halogatja már 18 éve a vele kötendő házasságot. Megjelenik a Vadlúd, és azt kiáltja: Hsieh hűtlen. Lelövik, Hsieh megtalálja a felesége levelét. Leitatja a hercegnőt és azonnal hazaindul. Két hágón átjut, a harmadiknál utoléri a Hercegnő. Hsieh elmondja az igazat. A Hercegnő előbb megsértődik, majd hadaival mégis elkíséri.
Öreg Halhatatlan vadlúd alakjában megjelenik a nyugati királyságban, lelövik, de csak a levelet találják meg, melyet Baochuan küldött Xue Pingguinak. Xue elhatározza, hogy hazamegy. Leitatja a hercegnőt, átjut két hágón, a harmadiknál kísértetnek nézik, mert úgy tudják, hogy meghalt. A toronyban találkozik a hercegnővel, aki üldözésére indult. Tisztázzák a helyzetet, a hercegnő egy aranygalambot ad Xuének, ha elereszti, az majd jelzi, hogy bajban van.	
Xue megérkezik a pincegádorhoz, ahol a felesége 18 éve vár rá. Próbára teszi, bajtársa nevében udvarolna neki, de az asszony hűséges. Ezután ő nem engedi be Xuét a gádorba. Végül egymásra találnek.	A pincegádornál Hsieh találkozik Gyppal. A kölcsönös próbatétel (szinte szó szerint azonos a két darabban.)
Xue elmegy a palotába, elszámoltatná apósát és sógorát, hogy miért nem küldték rendszeresen feleségének az ellátmányt.	Hsieh a palotába sietne, hogy számon kérje: miért hagyták éhezni a feleségét.
Vadászat az Ezüst Űr hegyen. Xuét a sógora el akarja veszejtetni. Xue megtudja, hogy apósa és sógora a császár megdöntésére készül. Elengedi az aranygalambot. A hercegnő nyomban indul hadai élén Xue megsegítésére. A palotában lefogják Wang Yunt és a vejét. A császár meghal. Xue lesz a császár.	Hosszú kommentár az előző eseményekről. Wang Yun 60. születésnapja. Nem tudják, hogy Hsieh megérkezett, férjhez akarják adni Gypot. Parancs a császártól: fogadják a Nyugati Birodalom királyát (azaz Hsieht) és tartóztassák le Sárkányvezért és Tigrisvezért.

Xue mint uralkodó törvényt ül. Apósát is halálra ítéli, de a lánya kegyelmet eszközöl ki. számára. A sógorát kivégezteti.

A narrátor kommentárja: egy újabb szereplőt kell bevonni a játékba, mert különben nem tudna mit tenni a nyugati Hercegnővel, ez a szereplő pedig a Külügyminiszter. Hsieh ítélkezik Tigrisvezér felett, halálra ítelné, Mindenki kegyelmet kérne neki, Hsieh senkit nem fogad, de végül anyósa kérésére megkegyelmez, és negyven botütésre ítéli Tigrist.

Megjelenik Daizhan hercegnő. Pillanatnyi érzelmi összecsapás a két nő között, majd Baochuan elfogadja a hercegnőt másik asszonyként, egyenrangúként saját magával. Az idők sorsát is rendezik.

Gyp bemutatja „sógornőjét” Nyugati Hercegnőt, majd bemutatják a Hercegnőnek a Külügyminisztert. Ő kezét csókol az angol etikett szerint a Hercegnőnek. Gyp nem karol bele Hsieh-be, hanem kezét csókol saját magának.

Hasonlóságok és különbözőségek:

- A történet egészében követi az eredetit, de csak némely jelenetek pontosan azonosak, például az, amikor Xue Pinggui (Hsieh Ping-Kuei) visszatér és próbára teszi a feleségét, majd az is próbára teszi őt. Szinte szó szerinti egyezés.[Ez az egyik olyan jelenete az eredeti darabnak, amit a kínai színpadon is gyakran önállóan is előadnak.]
- Hsiung a nyugati közönség számára érthetővé és elfogadhatóvá akarja tenni a művet ezért
- narrátort szerepeltet, aki egyáltalán nem drámai és nem színházi módon mesél és kommentál. [Ilyen narrátor a kínai színpadon nincsen, inkább valamelyik szereplő mondja el, hogy hol és miként bonyolódtak az események, melyek nem jelentek meg a színpadon.]
- A „rendezői utasításokat” is részletesen kidolgozza, ott a kínai színpad hagyományos sajátosságait is elmagyarázza.
- Megváltoztatja a főszereplő nevét: Baochuan, vagyis Drágakő Karperec helyett a kínaiul azonosan hangzó Gyémántpatak lesz a női főszereplő neve. A történetet is idomítja a közönség feltételezett ízléséhez: kimaradnak a misztikus vagy mesei elemek (a Holdbéli Öreg, az Öreg Halhatatlan, a Vörös sörényű vadlóból csak egy hatalmas tigris lesz stb.); többször is „Isten akaratára” hivatkoznak. – Elmarad a „szülötiszelet” folytonos emlegetése, ami a kínai műben igen fontos. -- Nagyon kihangsúlyozza azt a momentumot, hogy Gyémántpatak a szegénységet választja: „Nem koldushoz megyek férjhez, munkáslány megy egy munkáshoz.” Amikor a Nyugati Birodalmat leírja, a narrátor szövegében megjelenik az összes sztereotípiát, amit a nyugatiakról a kínaiak mondani szoktak: „Külsejük merőben szokatlan: mindnyájának, férfinak-nőnek egyaránt vörös a haja, zöld a szeme, éktelen nagy az orra és szőrös a keze.”(idézet Kosztolányi fordításából)

- Sok jelenetben megjelenik a ceremonialitás, körülményesség – ahogyan nyugaton képzelik a kínaiak egymás közötti érintkezését.
- A két asszony motívumát merőben másként ábrázolják. Mivel a nyugati közönség nem tudná elfogadni, hogy a főhősnek két felesége van, akik ráadásul a végén teljes békében vállalják ezt a szerepet, az angol változat szerint Hsieh Ping-Kuei 18 éve halogatja a menyegzőt a nyugati hercegnővel, majd mikor kénytelen bevallani, hogy Gyémántpatak a felesége, az kifakad, mint egy megvezetett nyugati menyasszony: „úgy, szóval nős vagy”. Végül pedig a szerző beiktat egy új szereplőt, a Külügyminisztert, aki ismeri a nyugati szokásokat és köszöntéseket (itt a „nyugati” már modern értelemben, nem a darabbeli Nyugati Birodalomra vonatkozik), és ő lesz a Hercegnő párja. A darab azzal végződik, hogy Gyémántpatak eljätssza, hogy neki is kezét csókolnak, de nem a férje, hanem ő maga magának.

A szerző egyfelől pompás és elegáns kínai életet jelenít meg, a darab cselekménye számtalan váratlan fordulatot tartalmaz, bevallott célja volt a szerzőnek, hogy a kínai emberről akkoriban Nyugaton kialakult negatív képet átrajzolja, de a darabban elejétől végig groteszk humor érvényesül.

A *Gyémántpatak kisasszony* magyar szövegét Kosztolányi Dezső fordításában **rövidítve** közölte a Színházi Élet,⁹ a fordítás teljes szövege csak kéziratban maradt fenn.¹⁰

Gyémántpatak kisasszony

Kínai játék 3 részben
Írta: S. I. Hsiung. Fordította:
Kosztolányi Dezső

A darab előadási joga kizárólag dr. Marton Sándor színházi kiadványától, (Budapest, IV., Bécsi-utca 1.) szerezhető meg. Az engedély nélküli előadást szigorúan bünteti az 1921. évi LIV. t.-c. Copyright 1936 by dr. Alexander Marton, Budapest.

Színrekerült a NEMZETI SZÍNHÁZBAN a következő szereposztásban:

Wang Yun	Gözon Gyula
Wangné	Borky Lili
Su	Lehotay Árpád
Wei	Abonyi Géza
Aranypatak	Lánczy Margit
Ezüstpatak	Aghy Erzsé
Gyémántpatak	Bajor Gizi
Hsieh Ping Kuei	Uray Tivadar

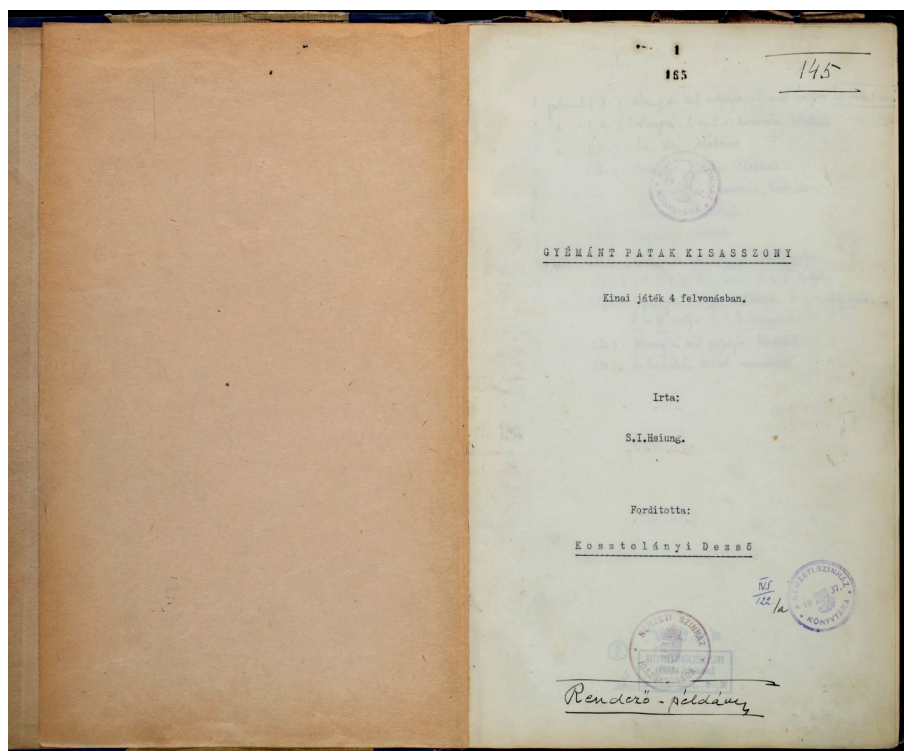
1. kőr, 2. kőr, 3. kőr, 4. kőr, Hercegnő, Ma Ta, Kiang Hai, Ma, Hóhér, Külügyminiszter, Komorna, Or, Koesis, Szolga, Kellekes, Katona, Taoista pap



Bajor Gizi
(Angelo felv.)

⁹ Színházi Élet XXVI. évfolyam 43. szám, 1936. okt. 18–24. 105–130, (színdarabmelléklet)

¹⁰ HSIUNG – KOSZTOLÁNYI.



Az előadásról egy korabeli színikritika ekként tudósít:

A díszletet, a tájat, ahol a darab lejátszódik, csak a szereplők előadásából, szavaiból és kifejező mozdulataiból ismeri meg a kínai néző. Hsiung darabjában is *el kell képzelniünk* a kertet, a dombot, sőt a lovat, melyen Hsieh Ping-Kuei csatába megy. Ő csak néhány mozdulattal jelzi, hogy lovagol. Két szolga két széket tesz eléje: most egy hegyszoroson lovagol át. Ugyanezek a szolgák néha kaput ábrázolnak, néha vadludat. Egyszer székre állnak és zacskóból fehér papírszeleteket szórnak: ez a hóvihár. Bájos és mély ez a színjátszó hagyomány: finom intellektust s csiszolt képzelőerőt kíván a közönségtől.¹¹

Az előadásnak sikere volt, mintegy húsz alkalommal játszották, továbbá Bajor Gizi jeles szerepei között máig számon tartja aínháztörténet.

¹¹ BA_LINT, 1936

Miért lehetett sikere Hsiung Shih I darabjának?

Ebben az időben a kínai dráma és a kínai színház még angol nyelvterületen is ismeretlen volt. Fordítások ugyan különböző világnyelveken már megjelentek, elsősorban a kínai színjáték első virágkorának, a 13–14. századi *zajunek*, azaz vegyes színjátéknak az alkotásai, de színre nem kerültek, legfeljebb átdolgozott formában és iskolai színjátékként.

Ez a darab valójában könnyed mesejáték, fordulatos, sokrétű cselekménnyel. Az eredeti kínai mű koherensebb, értékei elsősorban saját műfajában, peking-operaként a kínai közönség számára nyilvánvalóak. (Kínában sem adják elő általában az egész művet, csak egyes epizódjait, például az apa és leánya közötti konfliktust ábrázoló *Háromszoros tenyértörés* 三击掌 *san-ji-zhang* című jelenetet, vagy a Wang Baochuan és Xue Pinggui kölcsönös próbatételét megjelenítő *Wu-jia-po* 武家坡 -t.) Az angol nyelvű átdolgozás a Keletről és Kínáról alkotott korabeli elképzelésekhez igazodik, groteszk, mulatságos hangnemben mutatja be a kínai élet elképzelt ceremonális elemeit, a túlzott udvariaskodást, a hangsúlyos érzelmességet. A szerző nagy gondot fordított arra, hogy az előadás tükrözze a kínai színjátszás sajátosságait. Részletesen kidolgozott minden játékra vonatkozó momentumot, az angol kiadás *acting edition* változatában,¹² mely a londoni előadás után jelent meg, külön részletes leírást ad a kellékekről, a zenekíséretéről és a világításról is. A szokatlan játékmód, a mesterien eltervezett koreográfia, a láthatatlan kellékek pantomim-elemekkel való megjelenítése mind hozzájárult a sikerhez. A nyugati színjátszás többek között ezen előadás által felfedezte magának a megszokottól eltérő, szabadabb színjátékstílust, amely által később, a huszadik század derekán gyökeresen megváltozott a „dobozszínház” koncepciója Európában és Amerikában.

Különös jelenséggel van tehát dolgunk: a kínai színjátszás nagyon erős hatást gyakorolt a nyugati játékmódra a huszadik században, de kínai színművek alig kerültek színre európai vagy amerikai színpadokon, s ha igen, akkor sem volt a *Gyémántpatak kisasszony*hoz fogható sikerük. (A kínai színművek régebbi, magyarországi előadásait egy korábbi írásomban már számba vettem.¹³) Pedig kínai szerzők sokszor és sokféleképpen kísérelték meg színre vinni a drámairodalom kiemelkedő műveit, valamint mindent megtettek a nyugati drámák kínai közönség számára befogadható módon való színpadra állítása érdekében. A továbbiakban néhány ilyen példára szeretnék hivatkozni.

Először is Tang Xianzu 湯顯祖(1550–1616) 16–17. századi író (Shakespeare kortársa!) *Bazsaróza lugas* (牡丹亭) című művéről, mely a kínai drámairodalom irodalmi értelemben is kiemelkedő alkotása. Ez a színjáték eredetileg 55 jelenetből áll, a teljes mű előadása több napig tartana, ezért Kínában is csak egyes jeleneteit adják elő eredeti formában. A mű különféle *kunqu* 昆曲 változatai azonban népszerűek, de ezek is mind átíratok, lerövidítik a cselekményt, vagy kiemelnek belőle egyes részeket. [Magyarázatképpen: a *kunqu* a kínai színjáték legkifinomultabb műformája, eredetileg Tang szülőföldje, Jiangxi tartománybeli dallamokon alapuló opera-dráma, énektechnika,

¹² HSIUNG 1936.

¹³ KALMÁR 1985.

mozdulatművészet és táncművészet szempontjából a legnagyobb művészi tökéletesség jellemzi. Mintegy fél évezrede alakult ki, és mindmáig fennmaradt, ma a világörökség részeként tartják számon.].

A *Bazsarózsa lugas* rövid tartalma: Du Liniang nemes kisasszony bezárva, a világtól elvonulva él, mint a felsőbb osztálybéli leányok akkoriban Kínában. Egy tavaszi napon kertjében elalszik a bazsarózsa lugasban, álmában egy szép ifjúval találkozik, egymásba szeretnek, szerelmeskednek. Mikor a lány fölébred, búskomorságba esik, elemésztí magát, megfesti önarcképét, meghagyja, hogy ha meghal, temessék el a kertben a képpel együtt. Valóban meg is hal. Arra jár az az ifjú, akit a lány álmában látott, Liu Mengmei, megtalálja a képet, beleszeret. A lányt közben az alvilág bírása elé idézik. Az megrendülve a lány szépségétől és igaz érzelmeitől, úgy dönt, hogy visszaengedi az emberi világba. Előbb mint kísértet jelenik meg szerelmének álmában. A fiú szenvedélyes szerelemtől vezérelve exhumálja, és varázslat segítségével életre kelti. Összeházasodnak, egymáséi lesznek. Ám a lány atyja azt gondolja, hogy a leánya kísértetet látja csak, a fiút sírrablással vádolja. Végül az uralkodó tesz igazságot és a szerelem győzedelmeskedik.



Shen Fenyong, kunqu színésznő a *Bazsarózsa lugas* 2006-os, a Pekingi Egyetemen bemutatott előadásán.

Mivel ezt a művet a kínai drámairodalom kiemelkedő alkotásaként tartják számon, a 2016-os évben (Tang Xianzu halálának 400. évfordulója alkalmából) többen és többféleképpen színpadra állították. Tan Dun a híres kortárs zeneszerző, aki nemrégiben Budapesten is vendégszerepelt, hetvenöt percre sűrítette a cselekményt, modern zenét komponált hozzá, és a kunqu előadásmódját megtartva bemutatta alkotását a New York-i Metropolitan Museum belső kertjének színpadán. A siker nem maradt el: két éven át minden hétvégén telt ház előtt játszották, és felkerült az internetre is¹⁴. A mű hagyományokon alapuló zenéje különleges, modern zenei effektusokkal egészül ki: Tan belekomponálta a zenébe a víz csobogását, a madarak csivitelését, a szél zúgását, a bogarak percegését is. Aki ezt az előadást végignézi, annak minden bizonnyal ismernie kell a kunqu előadásmódjának elemeit, vagy legalábbis nyitottnak kell lennie a hagyományos kínai színház formanyelvére. Megéri a fáradságot: megdöbbentő erejű előadásban lehet része. Az utolsó jelenet, amelyben a Liu életre kelti szerelmét, Orfeusz és Euridiké történetét idézi fel; itt a szerelem legyőzi a halált, a jelenet azonban éppoly döbbenetes, mint görög párjában.

Tang Xianzu drámájának egy másik jelenetét, a főhősnő bazsarózsa lugas béli álmát emeli ki egy másik modern előadás, amely a digitális technikát is felhasználja, és a színjáték hagyományos formáját ötvözi modern vizuális elemekkel, a színpad közepén, egy átlátszó paraván mögött hagyományos kosztümökbe öltözött szereplők játszanak hagyományos mozdulatokkal, közben a gázfüggönyökkel három felé választott előszínpadon vetített vizuális képek jelennek meg, melyek a hagyományos játékhöz asszociálható képzeletbeli történeteket ábrázolják. A közönség is besétálhat a gázfüggönyök közé, alakíthatja a játékot.¹⁵

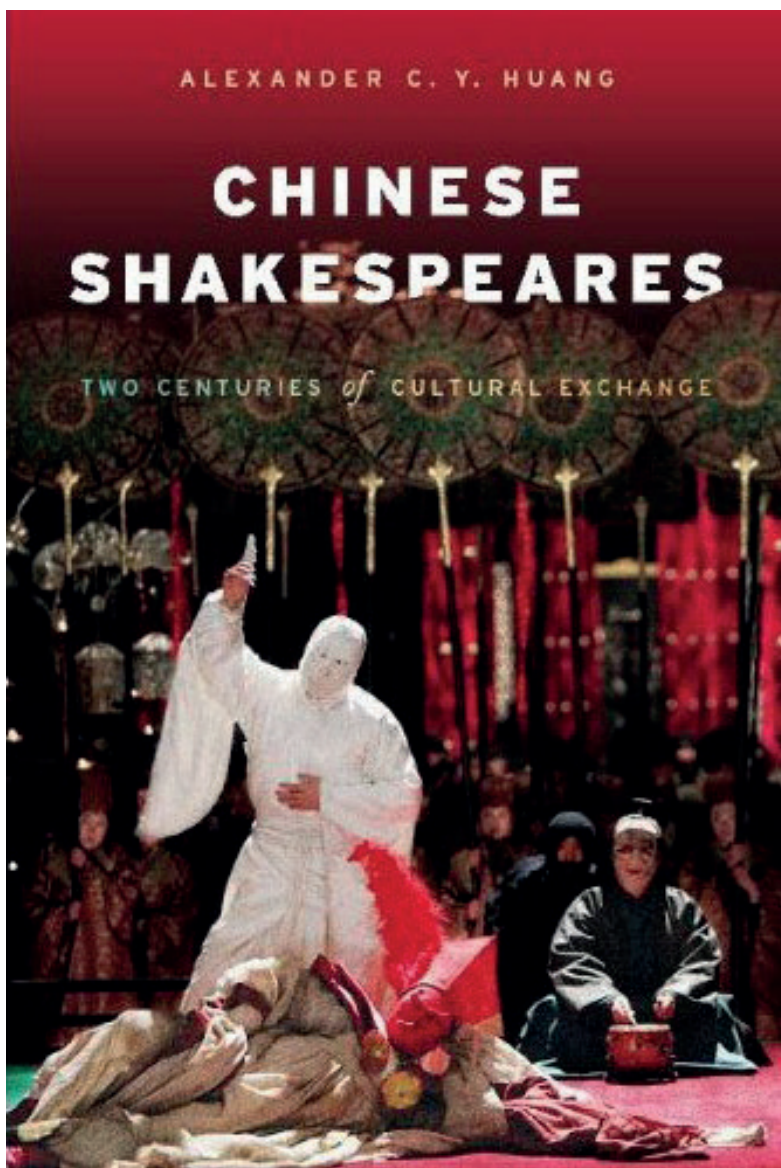
Magyarországra a *Bazsarózsalugas* előadása sem hagyományos, sem modern felfogásban nem jutott el, ellenben a szerzőjének életéről szóló, nyugati jellegű operát, Xu Jianqiang zeneszerző alkotását 2018 januárjában az Operavizsga Fesztivál keretében előadta a Shanghai Zeneakadémia fiatal társulata. Itt egy másik kínai törekvést érhetünk tetten: kínai szerzők nyugati drámai formákba öntik mondanivalójukat a kínai múlt kiemelkedő alakjairól és eseményeiről, kettős célt tűzve maguk elé: saját közönség számára ismerős témák jelennek meg nyugati (számunkra hagyományos) formában, így e formák Kínában is egyre elfogadottabbak lehetnek. Másfelől amikor Nyugaton mutatják be ezeket a műveket, a befogadható stílusú előadásban ismertetik meg (művészi szintű ismeretterjesztésként) a nyugati közönséget saját hagyományaikkal.

A kulturális kereszteződés más példáit találhatjuk meg a különös kínai Shakespeare-előadásokban. Shakespeare kínai útjának és elfogadásának történetét itt nem ismertethetem.¹⁶

¹⁴ TAN DUN 2016.

¹⁵ INTERACTIVE ARCHITECTURE LAB 2017; CHEN GENGFANG 2014.

¹⁶ A témát széleskörűen tárgyalja HUANG, ALEXANDER 2009.



A könyv címlapján a Macbeth szecsuan operára átkomponált változatának egy jelenete látható, Tian Mansha előadásában.

Itt csak néhány Shakespeare előadás példájára szeretnék hivatkozni, amelyekben valóban a két kultúra összefonódását érhetjük tetten.

A *Hamlet* kínai előadásainak történetében mérföldkövet jelentett az Edinburgh-i Fesztiválon 2011-ben bemutatott *Zi Dan herceg bosszúja* című peking-opera előadás.¹⁷ Az előadás áthelyezi a Hamlet cselekményét Kínába, a Hadakozó Fejedelemségek korának egy fiktív államába. A cselekmény lényegében azonos az eredeti *Hamlet*-ével, kimaradt Fortinbrass szerepe, Hamlet Angliába küldése, Rosencranz és Guildenstern sorsa. A szereplők a színpadon a peking-opera jelmezeit viselik, az előadást a peking-opera zenekara kíséri, kínai zenét játszanak, az előadók kiaknázzák az operára jellemző játékmód mind a négy elemét, az éneket, a prózai szöveget, a mozdulatok nyelvét és az akrobatikát is. A főszereplő színész nyilatkozata szerint bizonyos bonyolult érzelmeket a peking-opera eszközeivel nem lehet megjeleníteni, helyette a mozgás, akrobatikus jelenetek kerültek előtérbe. Az előadás alkotói abban a reményben ötvözték így a kínai színjátszás elemeit az Erzsébet-kori színház leghíresebb drámájával, hogy a nyugati közönség az ismert történetet látva kevésbé idegenkedik a hagyományos kínai színház előadásmódjától, mintha a kínai történelem valamely, számára ismeretlen históriáját adnák elő.

Másfelől azt is elmondták a darab alkotói, hogy tapasztalataik szerint a hagyományos színház iránti érdeklődés Kínán belül is megcsappant, különösen a fiatalok körében, ezért egy ilyen előadás, amely megújítja a peking-opera stílusát is, és a nyugati drámairodalom legjelesebb alkotását jeleníti meg, a kínai fiatalok számára is érdekessé teszi ezt a kulturális kereszteződésből született előadást.

A Shanghai Peking-opera Társulat ezt az előadást felújította a 2016-os „Shakespeare évben”, és szerepelt vele Chicagóban és Torontóban is.

A *Hamlet* másik különleges és bámulatos előadása a peking-opera egyik legnagyobb jelenkori színészenek nevéhez fűződik: Zhang Jun (张军) néhány kellék és különös bábok segítségével egymaga adta elő a tragédiát *I, Hamlet* címen. Ebben az előadásban természetesen nem a *Hamlet* teljes cselekményét játszotta el a színpadon, de képes volt rá, hogy jelmezét egy-egy hajlással ide-oda váltva egyszerre két szereplőt jelenítsen meg: bábokat mozgasson és velük egy-egy jelenetet kidolgozzon; átváltozott Oféliává és Gertrudisszá is, mozdulatai segítségével a színpadon láthatatlan tárgyakat jelenített meg, egy óra tizennégy perc alatt lejátszódott a szemünk előtt a dán királyfi tragédiája. A New York-i, 2017 január 9-i előadás megtekinthető az interneten.¹⁸

Végül még egy, korábbi Shakespeare előadást szeretnék megemlíteni, a *Lear királyt*, amelyet Londonban adtak elő 2006-ban David Tse Ka Shing rendezésében, három társulat: a Royal Shakespeare Company, a Shanghai Art Center és a Yellow Earth Theatre közös produkciójaként, két nyelven: kínaiul és angolul (feliratozva), különféle nemzetiségű színészekkel. Ebben az előadásban Lear shanghai-i házáat és vagyonát osztja fel leányai között, Cordélia, aki Angliában nevelkedett, rosszul érti

¹⁷ MOORE 2011.

¹⁸ ZHANG JUN 2017

apja szavait, kiközösítése így a kínai migráció érzékeny pontjára is rátapint. Lear maga pedig a taoista értelemben vett megvilágosodást keresi, azért hagyja el saját otthonát. A modern világ kapzsisága, családi kötelekeket elszagató számító kegyetlensége jelenik meg a fémfalakból épített, rideg színpadon. A rendkívüli előadás számosat felvonultat a modern színházi törekvések közül (több nyelven beszélő színészek, videóbetétek, zenekíséret), a szöveg azonban hűséges a shakespeare-i eredetihez. Ez az előadás más értelemben interkulturális, mint az előző kettő: inkább nyugati marad, de a kínai kultúra színeit is bevonja az előadásba.

Zárszó gyanánt arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a kínai művészek otthon és külföldön mindent megtettek, egyrészt hogy a nyugati színműirodalom nagy alkotásait saját közönségük számára befogadható módon elvigyék a kínai színpadra. Másrészt saját színházművészetüket olyan formában alakították át, hogy az elnyerhesse a nyugati közönség tetszését. A kínai színműirodalom jelentős alkotásai azonban, ha lefordították is nyugati nyelvekre e drámákat, nem kerültek (eredeti formájukban nyilvánvalóan nem is kerülhettek) színre a kínaiul értő világ határain kívül.

Azt gondolom, adósai vagyunk a kínai színháznak és drámairodalomnak.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BÁ_LINT. „Gyémánpatak kisasszony”, (A kritikus szerény monológja), *Magyarország*, 1936. szeptember 26., 8.
- CHEN GENFANG. 2014. Intangible cultural heritage preservation: An extraordinary study of digitization of the historical literature of Chinese Kunqu opera librettos- = *Journal of Computing and Cultural Heritage*, Vol 7. no.1 1-16.
- HSIUNG SHIH-I 熊式一. 1934. *Lady Precious Stream: an old Chinese Play done into English according to its traditional style*. London, Methuen.
- HSIUNG SHIH-I – KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. 1936. *Gyémánpatak kisasszony*. Rendező-példány. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Gyűjtemény, G 145.
- HSIUNG SHIH-I 熊式一. 1936. *Lady Precious Stream*. Acting Edition. London, Methuen.
- HUANG, C_Y ALEXANDER (ALEXANDER CHENG-YUAN). 2009. *Chienese Shakespeares: two centuries of cultural exchange*, New York: Columbia University Press.
- ILLÉS ENDRE. 1990. *Halandók és halhatatlanok*, Budapest, Szépirodalmi, 382-383.
- INTERACTIVE ARCHITECTURE LAB, URL: www.interactivearchitecture.org/interactive-dramaturgy-for-chinese-kunqu-opera-the-peony-pavilon.html (utolsó letöltés: 2017. november 3.)
- KALMÁR ÉVA. 1985. „A kínai színjáték és a magyar színpad”. In Ferenczy Mária (szerk): *Kína kultúrája Magyarországon*. Budapest, MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 21-26.
- KÁRPÁTI AURÉL. „Gyémánpatak kisasszony. A Nemzeti Színház pénteki bemutatója.” *Pesti Napló*, 87. évf., 220. sz., 1936. szeptember 26. 14.

- MILLOS AURÉL. „Gyémántpatak kisasszony. Kis kínai színház Budapesten.” *A Színpad*, 2, (1936) 257., URL: [http:// bibl.u-szeged.hu/2432/1/a_szinpad_002_256–259.pdf](http://bibl.u-szeged.hu/2432/1/a_szinpad_002_256-259.pdf) (utolsó letöltés: 2017. november 10.)
- MOORE, MALCOM. 2011. *The Reverence of Prince Zi Dan*, *The Telegraph*, URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/8701649/Edinburgh-Festival-2011-The-Revenge-of-Prince-Zi-Dan-The-secret-of-Hamlet-in-Chinese.htm> (utolsó letöltés: 2018. június 29.)
- TAN DUN. 2016. *The Peony Pavilion*, Metropolitan Museum of Arts [U.S.], URL: <https://www.metmuseum.org/peonypavilion>. (utolsó letöltés: 2018. május.21)
- ZHANG JUN. 2017. Asia Society Video gallery, URL: <https://asiasociety.org/video/i-hamlet-chinese-opera-star-zhang-jun-complete> (utolsó letöltés: 2018. június 16.)

JUHÁSZ OTTÓ

KLASSZIKUS KÍNAI VERSEK MAGYARUL (MIKLÓS PÁL EMLÉKÉRE)

Miklós Pál, a reneszánsz ember – akit szerencsém volt személyesen ismerni – nagy erudícióval és invencióval foglalkozott, egyebek között, a kínai civilizáció irodalmi, művészeti, esztétikai, és lingvisztikai szegmenseivel, a kínai nyelv tonalitásával, homonímiájával, szavainak többértelműségével s az ebből adódó poétikai sejtelmességgel, a kínai írásrendszer sajátosságaival és í. t. Figyelme kiterjedt a klasszikus kínai versek magyarra fordításának kérdésére is. Ez utóbbi kérdéskört átfogón elemzi Csibra Zsuzsanna alapműve.¹

Forrásnyelv

A klasszikus kínai versek magyar műfordításainak csak *elenyésző töredéke készült kínai eredetiből*. Jellemző mintavételi forrásnak tekinthetjük a *Klasszikus Kínai Költők* (KKK) c. antológiát,² amely ugyan korántsem tartalmazza az összes magyarra fordított kínai verset, de mégis irányadó, mivel több mint 1200 (ha pontosan számoltam: 1236) versfordítást tartalmaz. Közülük a *kínai eredetiből* készült fordítások száma csupán ötvenhat, sinológus-fordítók (ábécé sorrendben): Csongor Barnabás (24 vers), Ecsedy Ildikó (12 vers), Galla Endre (15 vers), és Tőkei Ferenc (7 vers). E fordítások nemcsak adekvát esztétikai élményt nyújtanak, ami a fordítók költői vénáját dicséri, hanem a versek hangulatát is; teljesítményük mögött ott van a *kínai civilizáció* (a nyelv, a történelem, a filozófia, az irodalom a művészet, az észjárás, a mentalitás és í. t.) ismerete, ami műfordításaik aranyfedezete.

A klasszikus kínai versek magyar műfordításai *túlnyomórészt másodlagos, közvetítő nyelvi források* alapján íródtak, a KKK-antológiában szereplő fordítások valamivel több, mint 95%-a. A közvetítő forrás szerencsésebb esetben nyersfordítás volt; a „műfordítás műfordítása” sok hibalehetőséget rejt magában (óhatatlanul Karinthy irodalmi karikatúrája jut az ember eszébe: *Jöttem a Gangesz partjairól...*).³ A közvetítő nyelv támasztotta nehézséget enyhítheti a műfordító Kínával kapcsolatos ismereteinek kellő szintje, másodlagos forrásnyelvi tudása és fordítói ars poétikája.

A kínai versek magyar műfordítói javarészt – a magyar költészeti hagyománnyal összhangban – kiváló költők is voltak. Valamennyiüknek meg kellett küzdeni a korlátozott, jórészt *csak egyirányú intercivilizációs átjárhatósággal*. Hálásak lehetünk nekik műfordítói missziójukért, hiszen a magyar közönség az ő révükön került kapcsolatba

¹ CSIBRA 2016.

² *Klasszikus kínai költők* 1967.

³ KARINTHY <https://keptelenseg.hu/viccek/karinthy-frigyesmuforditas-77293> (utolsó letöltés: 2018. május 24.)

a kínai költészettel. Érdemüket aligha kisebbíti, hogy fordításaik számos darabja olyan *szép magyar vers*, amelynek megírására történetesen kínai eredetű szövegek ihlették őket. Jellemző ez azon fordítások jelentős részére is, amelyek (pl. a Dalok könyve dalszövegei) magyar sinológusok prózafordításaira támaszkodva készültek.

Az alábbiakban – néhány műfordítás-elméleti és –gyakorlati kérdés fölvetésén túl – Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc egy-egy műfordításával, valamint Szabó Lőrinc két ún. kínai versével foglalkozom. Egyáltalán nem gondolom, hogy kettejük teljes fordítói életműve az itt tárgyalt egy-egy fordítás alapján, általános érvénnyel megítélhető lenne, ugyanakkor a példákat mégis jellemzőnek tartom.

Kosztolányi és Szabó Lőrinc egyaránt másodlagos, közvetítő forrásnyelvekből vagy – mint olykor Szabó Lőrinc – magyar nyersfordításból dolgozott.

Translatio vagy összekötés?

A *fordítás* fogalmának megnevezése, szemantikailag vizsgálva, nyelvenként attól függően változik, hogy az adott nyelvi közösségben a fordításnak melyik mozzanatára helyeződik a hangsúly.

A *modern kínai* nyelvben a *fanyi* 翻译 (翻譯) első írásjegyének fő jelentése: a térbeli viszonyokat (fönt-lent, kívül-belül) *megváltoztatja, fölcseréli*, ill. valamely *menyiséget megtöbbszöröz*. A kéttagú szó alapjelentését a második írásjegy hordozza: írott vagy hangzó *szöveget egyik nyelvről a másikra* (sőt, klasszikus kínai nyelvről mai kínaira) *lefordít*. A műfordításra a kínai nyelvben sincs külön szó. Az orosz *perevod* is az átvitelt, az átvezetést hangsúlyozza.

Kedvenc latin szótáram⁴ elbizonytalanít. A fóliáns szerint az *Interpres* jelentése *Tolmács*, s ekképpen a közvetítésből indul ki; a *Transfero* jelentése: *Meg-tolmácsolom*, ez az átvitelre, áthelyezésre teszi a hangsúlyt; a *Translator* jelentése: *Egy nyelvről másra-fordító*, s ez is az átvitel mozzanatát helyezi előtérbe. Ez utóbbi szó került át az általam ismert neolatin nyelvekbe és az angolba.

A magyar *fordít* a kínai *fan* első jelentésével mutat rokonságot.

A műfordítás mibenlétéről magyar szerzők könyvtári polcokat írtak tele. Funkcionális szemszögből (s mi lenne fontosabb a műfordítás funkciójánál?) e fogalmat Kabdebó Lóránt határozta meg frappánsan: „*A műfordítás összeköt.*”⁵ Valóban, a műfordítás olyan közvetítés, amely összeköttetést teremt kultúrák és – esetünkben – civilizációk között.

A magyarországi műfordítás-elméleti írások következtetéseiket azokból a magyar műfordításokból vonják le, amelyek európai nyelvekből készültek. Ám e következtetéseknek csak egyes általánosítható („általános emberi”) elemei hasznosíthatók kínai-magyar relációban. Épp ilyen univerzálisan érvényes meghatározás az, ami az összekötés funkciójára vonatkozik.

⁴ PÁPAI PÁRIZ FERENC (Franciscus Páris Pápai), BOD PÉTER (Petrus Bod): *Dictionarium Latino-Hungaricum et Hungarico-Latino-Germanicum*, Szeben, 1767.

⁵ KABDEBÓ 2010:141.

Műfordítás kinaiból magyarra

Angolból, franciából vagy akár oroszról magyarra fordítani annyit tesz, hogy egy *másik kultúrában* született művet kell áthoznunk, átköztetnünk *a mi kultúránkba*. Így az összekötés – a közös civilizációs háttér és szocializációs élmény okán – a műfordítónak és művelt olvasójának nem jelenthet különösebb interkulturális értelmezési problémát.

Kinaiból műfordítani viszont azt igényli, hogy fordító és olvasója is kilépjen az *európai/nyugati civilizációból*, és átlépjen *egy másikba*: a *kínai konfuciánus civilizációs körbe*. E két civilizáció között a XVI-XVIII. századig, kiváltképp a kínai újkorig (1840-ig) nem alakult ki gyakori, eleven, még kevésbé folyamatos kapcsolat. Mindkét nagy civilizáció önálló, eltérő utat járt be. A selyemút szellemi közvetítő szerepe – bár létezett – de korlátozott volt.

A kínai gondolkodásra, mentalitásra a „három tanítás” vagyis a *konfuciuszi morálfilozófiai normák*, a (filozófiai, vallási és alkimista-tudományos-életvezetési) *taoizmus* és a *sinizált buddhizmus*, ill. ezek történelmileg kialakult *szinkrézise* gyakorolt döntő befolyást. (Hozzájuk társult – de hallgatólagosan, inkább csak rejtve – az Első Császár idején uralkodó doktrína: a *legizmus*, amely az akkori brutális, embertelen kormányzásnak volt elméleti alapja, de amelynek racionális elemeit a Han-korban, konfuciuszi alapokon, becsempészték a szinkrézisbe). Esetünkben tehát a fordításkor és befogadáskor nem kulturális különbséget, hanem *civilizációs szakadékot* kell(ene) áthidalni, miközben az intercivilizációs átjárhatóság – főleg európai-nyugati oldalról kiindulva – túlságosan korlátozott.

Kortárs kínai költő versének fordítását valamelyest könnyíti, hogy a kínai újkor kezdetétől (1840-től, vagyis az *első ópiumháborútól*) – a modernizáció kategorikus imperatívuszától kényszerítve – Kína nyugatosodott. Az ún. beszélt nyelvi (*baihua* 白话), szabadvers jellegű modern kínai líra a múlt század elejétől jobbra a nyugati szabadvers mintájára alakult ki, és nem kötik a klasszikus költészet prozódiai szabályai. *Kínában máig nem jött létre a klasszikus hagyományt integráló modern költészeti szintézis*.

A nyugatosodás a gyakorlatban ma azt jelenti, hogy egy érettségizett kínainak vannak fogalmai az európai, a nyugati történelemről, irodalomról, gondolkodásmódról, mentalitásról. De fordítva ez nem mondható el. A *mi nyugati civilizációnkban* nem divat más civilizációkkal alaposabban megismerkedni. A mi húsz százalékunk meg van győződve arról, hogy a rajtunk kívüli nyolcvan százalék kötelessé a mi modellünket szőröstül-bőröstül átvenni. (Ez a kölcsönös ismertségi diszkrepancia már most kellemetlen tapasztalatokkal jár a Nyugat számára, s a helyzet a jövőben csak rosszabbodhat.) De térjünk vissza a klasszikus kínai vers fordításának problémáira.

A kínai nyelvet szakadék választja el a magyartól, a fordítónak ezt is le kell(ene) küzdenie. A kínai nyelv tonális. A klasszikus kínai versre, mindenekelőtt a „mértékes versre” (*lüshi* 律詩) és a „dalversre” (*ci* 辭) jellemző a zenei tónusok váltakozásának kötöttsége. Az ebben rejlő esztétikum magyarul reprodukálhatatlan. S ezen – általánosan alkalmazható gyakorlatként – aligha lehet segíteni a veláris és palatális hangrendű

magyar szavak közötti válogatással, amint avval Weöres Sándor invenciózusan kísérletezett.

A kínai nyelv izoláló és eredendően egytagú (minden ún. szótag önálló jelentéssel bír, külön írásjeggyel leírható szó) az adott szó két- vagy többtagúsága esetén is. A klasszikus költészet versmondatainak (sorainak), valamint a cezúrák elválasztotta ütemeknek a szótagszáma rendszerint kötött. Kínaiból magyarra fordított versekben szokás az eredeti szótagszám kettőzése. De ez nem lehet merev szabály, minthogy agglutináló nyelvünk szavai többségükben többtagúak. A kínai sormetszetek esztétikuma legfőlegbb akkor reprodukálható, ha a fordító a hangsúlyos, magyaros formát választja.

A kínai nyelvben a jelentést hordozó hangcsoportok („szótagok”) hangjai szigorú szabályok szerint építkeznek, követik, vagy nem követhetik egymást. A *mai kínai köznyelv* teljes fonetikai bázisa mindössze négyszáztizen-valahány „szótag”, más szavakkal: a mai kínai nyelv limitált számú homonimák halmazata. S ez jellemző a klasszikus kínai fonetikára is. A kiejtés koronként változott, de hogy pontosan milyen volt, arra csak következtetni tudunk. A kiejtés változásait az írás gyakorlatilag nem követhette, hiszen az írásjegyek fogalmakat jelölő szimbólumok, amelyek – ellentétben a betűírással – nem „a hangzó beszéd leírt képei”. És Kínában a régi korokban is erős volt a tájnyelvi tagoltság.

Egy mai, közepes terjedelmű kínai értelmező írásjegy- és szótárban a pinyin (拼音) átírás szerint *shivel* jelölt hangcsoportot 84 írásjegy képviseli, az ún. egyes tónust (*shí1*) 18, a kettést (*shí2*) 16, a hármast (*shí3*) 7, a négyest (*shí4*) 41 és a tónus nélkülit (*shí*) kettő. E 84 írásjegy közül, van, amelynek jelentése: *kadáver*; a másiké *tíz*; megint egy másiké *vers*; van, amelyik jelentése *fos* és í. t. Hogy lehetne így a magyar fordítástól elvárni azt a fajta zeneiséget, amelyet Kosztolányi oly fontosnak tartott? Persze, a kínai nyelvnek is van zeneisége, amelyet a prozódia – elsősorban a klasszikus prozódia – ki is használ a „szótagok” tonalitása révén. (A tónusoknak szerepük van az értelem-megkülönböztetésben, s mivel az ének dallama a „szótagok” tónusait elnyomja, ezért az általunk kínai operának nevezett színpadi műfaj áriáinak szövegét, ha tehetik, kivetítik.)

A nyelvi különbségekből adódó problémákat áttekintve Csongor Barnabás úgy véli: „A külső forma kötöttségeinek hajhászása a kínai versek fordításában erőltetett, s nem szolgálja a fordítás hűségét.” Csongor azt tanácsolja, hogy a „mértékes verset” rímes, jambikus formában, a „régies verseket”, a népdalokat a magyar hangsúlyos vers formájában fordítsuk. „Kínai versek fordításában szerintünk döntő fontosságú a gondolati tartalom hű visszaadása. S azon belül is a költői képek megtartása.”⁶

Elkerülhetetlenül ki kell még térni a kínai írás *artistikumára* mint esztétikai forrásra. A ma is használt kínai írásrendszer több mint háromezer évvel ezelőtt alakult ki. A hagyomány az írásjegyek feltalálását különböző mitikus alakokhoz köti. Egyik változat szerint e történelmi tettet a négyszemű Cang Jie 倉頡, a Sárga Császár⁷ minisztere hajtotta

⁶ CSONGOR 1960: 201-202.

⁷ Huang di 黃帝. Legendás kultúrhérosz, a Közép őre, állítólag i. e. 2697-ben lépett trónra. Bizonyítatlan hagyomány.

végre, akit *a madarak földi lányomai ihlettek meg*. Íme, az írás eredetmondájában megjelenik a kínai írás művészi szépsége, a kalligráfia művészetének alapja. (A kínai kalligráfia azonos értékű a festészettel, s talán korábbi is annál.) Ráadásul az írásjegyeknek történetileg többféle stílusuk alakult ki, nem beszélve az ecsetírás egyéni variációiról. Egy kétkötetes kalligráfiai írásjegytár a *szép, szépség (mei 美)* jelentésű írásjegy 29 változatát tartalmazza.⁸ Hogy lehetne ezt latin betűs írással érzékeltetni? A klasszikus kínai versek javarészt a szemnek szánt könyv-versek voltak. Amelyeket megírásuk idején hallás után is értettek, későbbi korokban csak vizuálisan voltak érthetők. A képvers (kalligram) mint helyettesítő megoldás számunkra szóba sem jöhet.

Kínai-magyar viszonylatban tehát a műfordítás intercivilizációs cselekmény, amelynek követelményei, eszközei aligha állíthatók párhuzamba az európai nyelvekből készült műfordítások iránt támasztható igényekkel, megoldásokkal.

A jó műfordításhoz szükséges, de nem elégséges feltétel a szakadékokat áthidalni képes (lehetőleg kongeniális) műfordító. Emellett szükség van a célnyelvi társadalom befogadóképés közegére is. Kínai-magyar viszonylatban ez rendkívül szűk kört érint. A befogadóképesség fontosságát bizonyítja magyar-kínai relációban Petőfi többé-kevésbé sikeres kínai recepciója (annak ellenére, hogy kongeniális műfordítókról aligha beszélhetünk), míg József Attila kínai recepciójának kudarca a befogadóképesség (ezen belül az adekvát nyelvi, poétikai eszközök) hiányára vezethető vissza.

Kosztolányi és Wang Wei, Kosztolányi és a kínai szinkrézis

A műfordítás, mint teljes értékű költői alkotás, megközelítésének egyik jellemző magyar esete a Kosztolányi Dezsőé, aki egy 1928-as írásában meggyőződéssel vallotta: *„A fordítás mindig ferdítés is.”*⁹ De ez így nem igaz. Érezhette ezt Kosztolányi, ezért toldotta meg a mondatot egy *issel*.

Példának okáért a magyar *szeretlek* fordításai (我愛你, I love you, ich liebe dich, ja ljublj u t'ebja) a magyar szóval azonos érzést, hangulatot közvetítenek (ki lehet próbálni). Nincs itt semmi ferdítés. Legfeljebb büszkén kihúzzhatjuk magunkat, hogy mi egyetlen szóval fejezzük ki azt, amit más nyelvek két-három szóval (az egyes szám első személyű alany az idézett példákban akár el is hagyható).

A jó műfordítói hídverés esztétikai és egyben tartalmi hitelességet követel. A tartalmi alapkövetelményt talán Lator László fogalmazta meg a legtömörebben: azt kell lefordítani *„ami ott van”*,¹⁰ (vagyis: ami nincs ott, azt ne). Wang Wei esetében elsődlegesen a buddhizmusnak, de nem elhanyagolhatóan a *„három tanítás”* többi összetevőjének szellemiségét is át kell hozni.

Kosztolányi a *poeta aestheticus* alapállásából kiindulva, mint *translator aestheticus* gyakran mellőzte a filológiai pontosságot, sokkal inkább arra törekedett, hogy

⁸ ZHANG II. 1881-1883.

⁹ KOSZTOLÁNYI 1999: 511.

¹⁰ Idézi BARNA 65.

műfordítóként is szép magyar verseket produkáljon. (Csibra Zsuzsanna Kosztolányival kapcsolatban, finoman „átköltésekről” ír. ¹¹ Azt hiszem, sokszor inkább utánérzésről van szó.) A KKK-antológia sinológus válogatói és szerkesztői (Csongor Barnabás és Tőkei Ferenc) Kosztolányi 216 kínaivers-fordítása közül tizenötöt válogatott be a KKK antológiába, egyet az első kötetbe és tizennégyet a másodikba, utóbbiak között van a *Bambuszok között* című is.

Kosztolányi itt bemutatandó kínaivers-fordításának szerzője a Tang-kori Wang Wei 王維 (699 v. 701–761). Wang hithű buddhista családban született. Erős, személyes buddhista meggyőződésére utal, hogy húsz éves korában fölvette a Mo-jie nevet, amely eredeti utónevével összevonva (Wei-mo-jie 維摩詰) *Vimalakirti*, indiai, laikus (családban élő), buddhista szútraszerző kínai neve.

Wang Wei sokoldalú művészi adottsága már gyermekkorában megmutatkozott. Tehetségre valló versei, festményei, kalligráfiái és zenei talentuma okán már tizenöt éves korában a fővárosi elit kedvence lett. Feltűnően fiatalon, huszonegy évesen, a felsőszintű államvizsgán elnyerte a *beérkezett írástudó*, 進士 (*jnshi*) titulust. Konfuciánus beütésére utal, hogy ezt követően államigazgatási tisztségeket vállalt. Hivatali pályáját a birodalmat megroggyantó, nyolc évig tartó An Lushan-féle katonai lázadás csaknem derékba törte. A lázadók fogságában, kényszerűen hivatali beosztást vállalt, s az emiatti felelősségre vonástól öccse közbenjárása révén menekült meg.

Wang Wei a Tang-kori tájleíró költészet 山水田園詩 (*shanshui tianyuan shi*) kiemelkedő képviselője volt. Művészetét méltatva a Szung (Song 宋)-kori Szu Si (Su Shi 蘇軾 1036–1101) mondta: „verse festmény, festménye költemény” 詩中有畫，畫中有詩. Élete alkonyán – hivatalt ugyan még akkor is vállalva – ún. félremeteségbe 半官半隱 vonult.¹² Ebben az időszakában elsődlegesen a böjtölés és a buddhista meditációs gyakorlás foglalkoztatta. Az utókor „a költészet buddhájaként” (*shi Fo* 詩佛) is emlegeti. Elsődlegesen ez az életérzés hatja át itt következő költeményét, a *Bambuszok között* címmel fordítottat is.¹³

Az eredeti vers írásjegyekkel, és *mai, köznyelvi olvasata*¹⁴ pin-yin átírással (a latin betűs szótagok utáni számok az adott hangcsoport zenei tónusát jelzik):

竹裏館 zhu2 li3 guan3

獨坐幽篁裏 du2 zuo4 you1 huang2 li3

彈琴復長嘯 tan2 qin2 fu4 chang2 xiao4

深林人不知 shen1 lin2 ren2 bu4 zhi1

明月來相照 ming2 yue4 lai2 xiang1 zhao4

¹¹ CSIBRA 97.

¹² A remeteséget a taoisták is gyakorolták, ritkábban a természetbe költözés, de leginkább a közéletből való kivonulás formájában.

¹³ Kínai és japán költők. é.n. 70.

¹⁴ Az igazi természetesen a Tang-kori, fővárosi kiejtés lenne (beleértve a magyarban reprodukálhatatlan tonalitást is). Ugyanez vonatkozik a később következő Tu Fu-vers fonetikus átírására is.

Szószerdet: 筍 itt: a költő bambuszerdei laka

簟 bambuszerdő

琴 kezdetben öt, később hét selyemhúrú lant/citera

嘯 füttyörész, dúdol, recitál

相 kölcsönösséget jelöl

A vers prózafordítása (tőlem, J.O.)¹⁵:

BAMBUSZERDEI LAK

Magamban ülök árnyas/csöndes bambuszerdőben,

lantot pengetve, meg hosszan füttyörészve.

Senki sem ismeri e [bambusz]erdőmélyi [helyet],

[csak] a fényes hold jött ragyogni rám.

A vers a „tájképfestő” poétika mesterműve. Szóhasználata keresetlen, szépsége jórészt épp természetes egyszerűségében rejlik. Négy versmondatból (sorból), versmondatonként öt írásjegyből (szótagból) áll 五言四句 (*wuyan siju*); sormetszete: 2+3; rímképlete: *abab*.

A Kosztolányi-féle változat:

BAMBUSZOK KÖZÖTT

Fekszem, köröttem bambuszok.

A lantomon lágy dal buzog.

Oly szép, ne hallja fül soha,

Csupán te Hold, vén cimborá.

A fordításban a Wang Wei-i életérzésből vajmi kevés jön át. A fordító a fordított szövegre rávetítette saját európaiságát, kosztolányiságát. Olyan szép Kosztolányi-verset olvashatunk, amely méltó Kosztolányi nyelv művészetéhez, s amely egyúttal kielégítette a kor magyar olvasójának kínai egzotikum iránti igényét is.

Lássuk, hogyan vélekedett e fordításról – meglehetősen szigorral, de nem indokolatlanul – a sinológus Miklós Pál? *„Kommentár talán nem is kell hozzá. A költői/fordítói szabadságot tiszteletben tartom. Azt ugyan kétlem, hogy lantot lehetne fekvőre pengetni, de még a dal lágy buzgása is hagyján. A vers a 3-4. sor hűtlen fordulatával, az irigy önzés (individualizmus) felfakadásával és a Hold frivolan bizalmaskodó letegezésével válik teljesen európaivá, sőt, Kosztolányivá. ... Kosztolányit véletlenül választottam ki, bármelyik korabeli műfordítót példának hozhattam volna. Kosztolányi legalább jó versikeket adott saját modorában, a többiek – a külföldieket is beleértve*

¹⁵ A prózafordításokat tájékoztatásul, nem értékelés megalapozásául közlöm.

még ennyit sem. ... A példát a két gondolkodásmód különbözőségének kézzelfoghatóbbá tételére idéztem. De talán arra is jó, hogy figyelmeztessen fordítót is, olvasót is: ez egy másik világ.”¹⁶

Miklós Pál véleményéhez annyit érdemes hozzáfűzni hogy Wang Wei e versét is áthatja a kínai kozmológia alapeszméje: az égi világ (a hold), a földi világ (a bambuszerdő) és az emberi világ (a költő) harmonikus egysége. Wang Wei életpályája és költészete – e verse is – egyúttal példázza a három tanítás vallási-doktrinális szinkrézisé: a költő mint félremeteségbe vonult ember: buddhista 佛教徒 (*fojiao tu* és egyben visszavonulásra hajlamos taoista 道家 *daojia*) beállítottságú, és mint hivatali beosztást továbbra is vállaló írástudó pedig konfuciánus 儒者 (*ruzhe*) volt.

Kosztolányi e fordítása nem követi sem a szótagszám kettőzésének szokását, sem az eredeti rímképletet. Ennek azonban a műfordítói teljesítmény megítélésének szempontjából nincs jelentősége sem itt, sem más esetekben.

Kosztolányi – mint 1913-ban írta – kínai-versfordításait „pontos német, francia és angol szövegek nyomán” készítette.¹⁷ A közvetítő nyelv használata mindig lehet *mentség*. Kosztolányi azonban nem volt mentes bizonyos, a közvetítő nyelvvel kapcsolatba hozható *felületességtől*. Példája ennek egy meghökkentő ötlete, amely abból származott, hogy az angol *springs* szót egyszerűen a *spring* többes számú alakjának hitte. Erre alapozva állította, hogy a kínaiak „Sárga Tavaszna” nevezik a halált¹⁸ (valójában: sárga forrásról van szó)¹⁹, s hozzáteszi még, hogy „A sárga az előkelőség, a fönség színe.” Illyés Gyula hitelt adott a zseniális költőtárs véleményének, mint mondta: Kosztolányi „pompás kis tanulmányának”, és ő is úgy gondolta, hogy „Gyászuk színe a sárga, egyben az előkelőség és a fönség színe is”²⁰ (A gyász színe hagyományosan a fehér, ma inkább a fekete.) De a „sárga tavaszt” – figyelmeztetésre – nem vette át.

Kosztolányi fordítói attitűdjével, filológiai pontosságával kapcsolatban tisztelője és egyik műfordításkötetének szerkesztője Vas István megjegyzi: Kosztolányi „Fordítói gyakorlatában is volt valamilyen kihívó könnyelműség, mely ritkán mélyedt el az idegen vers 'leglelkébe', inkább a látványos hangulatára tört.”²¹ De Vas István nem általánosít, rámutat, hogy Kosztolányinak „van sok lényegien hű fordítása is”.²² De melyek?

E Wang Wei-vers lefordításának példája is jelzi, hogy a fordító milyen gargantuai nehézségek leküzdésére vállalkozott. Kosztolányi Dezső teljesítménye tiszteletet érdemel, és köszönettel tartozunk neki, hogy e költeményt is beemelte a magyar irodalmi köztudatba.

¹⁶ MIKLÓS 1996: 32-33.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI 1999: 501.

¹⁸ Kínai és japán költők. 2004: 170.

¹⁹ Sárga forrás *huangquan* 黄泉, az egyik taoista felfogás szerint itt tartózkodnak az elhunytak.

²⁰ Kínai szelence. 6. old. Valójában az „öt szín” közül a sárga az „öt világtáj” legfontosabbikához: a Középhez társul. Nem véletlenül. A kínai nemzet bölcsője a Sárga-folyó öntözte Észak-kínai Alföld lösztalaján ringott. A Sárga-folyó a löszhordalék színéről kapta nevét. A lösz neve kínaiul: sárga föld (*huangtu* 黄土), ennek az alábbi Tu Fu-versben is van jelentősége..

²¹ Kínai és japán költők é. n. 215.

²² Ibid. 216.

Szabó Lőrinc és Tu Fu, Szabó Lőrinc és a kínai filozófia

Egy másik, magyar műfordítói attitűd képviselője Szabó Lőrinc. Ő *translator doctus* is volt, aki nem csak szépségre, hanem filológiai hűségre is törekedett. Az Örök barátaink c. fordításgyűjteményben – amely a költő kisebb lírai versfordításait tartalmazza – összesen harminc kínaivers-fordítása található, valamennyi a nagy Tang-kori költőtriáztól: Li Taj-potól (Szabónál Li Taj Pe)²³ és Po Csü-jitől²⁴ öt-öt, Tu Futól húsz fordítása. Az említett KKK-antológiába 11 Szabó Lőrinc-fordítást válogattak be, valamennyi Tu Fu-vers, közöttük A Jü Hua Palota is. E tizenegy fordítás közül az Örök Barátainkban kilenc található (a másik kettő: A mai estéről és A Lang-folyó).

Szabó Lőrinc a kínai nyelvtudás hiányát igyekezett gondosan ellensúlyozni. Mint az Örök barátaink első kötetének egyik Bevezetésében írta „...a kötet valamennyi ... verse közvetlen fordítás; a többi [tehát a kínaiak is]... magyar nyersszövegek vagy külföldi verses vagy prózai fordítások segítségével, legtöbbször négy-öt fordítás egybevetése és mérlegelése alapján készült.”²⁵

Itt bemutatandó fordítása is Tu Fu-mű. Tu Fu (Du Fu 杜甫, 712-770) hagyományosan hivatalt viselő, konfuciánus családban született. Első versét hét éves korában írta. Hivatali karrierre vágyott, de a *beérkezett írástudó* titulust nem tudta megszerezni, a legfelsőbb szintű államvizsgán háromszor is megbukott²⁶ (egy ízben – előjárói beavatkozás nyomán – a vizsga valamennyi résztvevőjét megbuktatták). Elképzelhetetlen, hogy műveltségi hiányosságai miatt nem járt sikerrel, sokkal inkább a vizsgatémákhoz fűzött kommentárjaival lehettek elégedetlenek. Titulus híján kapcsolatokat keresett, és verseivel kívánta magára felhívni a figyelmet. Tizennégy évig „előszobázott” a fővárosban, Chang'anban. Első, meglehetősen alacsony hivatali megbízatását későn, 44 évesen kapta (59 éves korában halt meg). Konfuciánus beállítottsága nem zárta ki, hogy mély barátságot kössön a *költészet taoista halhatatlanjaként* 詩仙 tisztelt Li Taj-poval.

Tu Fu költészete alapvetően közéleti, hazafias jellegű. Egyik központi témája: az egykor virágzó Tang-birodalom hanyatlása, a fegyveres harcokban kivérzett ország népének szenvedése. Versei szinte krónikaszerűen követik a történelmi eseményeket, ez az oka, hogy az utókor „lírai történelemnek” 詩史 is nevezi őket.²⁷

Az An Lushan tábornok által elindított katonai lázadás nyolc éve és a nem szűnő udvari intrikák Tu Fu karrierjét derékba törték, 758-ban hivataláról lemondott, ettől kezdve szegénységben élt, Chengduban pl. zsúpfedelű, kunyhószerű épületben 草堂 (caotang) lakott. Költészetét saját kora nem becsülte kellőképpen. Igazi értékét fél évszázaddal halála után fedezték föl. Az utókor azóta *poéta-szentként* 詩聖 (shisheng) tartja számon.

²³ Kínában ismert nevén Li Bai 李白 (701-762). Bohém, kóborló, szabados, borissza életmódot folytatott. Pályafutásának egy szakaszán a császár kedvence, udvari költője volt.

²⁴ Bai Juyi 白居易 (772-846). Sikerrel tette le az államvizsgát, megszerezte a *beérkezett írástudó* titulust 進士.

²⁵ SZABÓ 1958:19-20.

²⁶ CSONGOR 1955: 8.

²⁷ CHEN 2007: 12. Chen Caizhi (sz. 1971) a Kínai Társadalomtudományi Akadémián doktorált, az Akadémia Irodalomtudományi Kutatóintézetének kutatója.

Alább tárgyalandó költeményét 757-ben írta. A versben szereplő romos palota²⁸ a hanyatló Tang-birodalmat szimbolizálja.

Tu Fu verse írásjegyekkel és – a mai köznyelv szerinti – pinyin átírással:

玉華宮

yu4 hua2 gong1

溪回松風長，	xi1 hui2 song1 feng1 zhang3
蒼鼠竄古瓦。	cang1 shu3 cuan4 gu3 wa3
不知何王殿，	bu4 zhi1 he2 wang2 dian4
遺構絕壁下。	yi2 gou4 jue2 bi4 xia4
陰房鬼火青，	yin1 fang2 gui3 huo3 qing1
壞道哀湍瀉。	huai4 dao4 ai1 tuan1 xie4
萬籟真笙竽，	wan4 lai4 zhen1 sheng1 yu2
秋色正蕭灑。	qiu1 se4 zheng4 xiao1 sa3
美人為黃土，	mei3 ren2 wei2 huang2 tu3
況乃粉黛假。	kuang4 nai3 fen3 dai4 jia3
當時侍金輿，	dang1 shi2 shi4 jin1 yu2
故物獨石馬。	gu4 wu4 du2 shi2 ma3
憂來藉草坐，	you1 lai2 jie4 cao3 zuo4
浩歌淚盈把。	hao4 ge1 lei4 ying2 ba3
冉冉征途間，	ran3 ran3 zheng1 tu2 jian1
誰是長年者。	shui2 shi4 zhang3 nian2 zhe3

Szószeret:

湍: sodró [vízfolyás]

粉黛假: [festett, embert ábrázoló szobrocska mint] sírmelléklet

冉冉: lassan, lassacskán

²⁸ E helyt a Tang-házi Gaozu császár 624-ben építtetett palotát, amelyet Az Emberség És Bölcsesség Palotájának 仁智宮 nevezett el. Az építményt 647-ben kibővítették, és Yuhua Gong-nak (Pompás Jádépalotának) keresztelték át. 651-ben buddhista kolostorrá alakították, de nevét megtartották. Xuan Zang 玄奘 szerzetes (602-664) négy és fél évig dolgozott itt (is) az általa Indiából hozott szent könyvek fordításán, és itt hunyt el.

A vers prózafordítása (tőlem J.O.):

A Pompás Jádepalota

Kanyargó csermely, a fenyvest erős szél fújja,
 ódon tetőcserepeken zöldes patkányok futkároznak.
 Nem tudni melyik uralkodó/herceg palotája
 maradt meg [itt], a sziklameredély alatt.
 Sötét/hűvös²⁹ termekben zöld/kék lidércfény,
 a romlott úton szomorú vízerek.
 A természet hangjai: az igazi zene,³⁰
 az őszi színek tiszták, elragadóak.
 A gyönyörű dámák lösszé váltak,
 akár a [velük eltemetett] sírszobrok.³¹
 És az egykor szolgálatukra rendelt aranyos hinta is,³²
 s ami a múltból itt maradt, az csupán [a sírjuk előtti] kőből való lószobrok.
 Búsán ülök a gyepre,
 fennhangon énekelek, [szemem] csordultig könnyel.
 Az [élet]úton araszolva,
 ki élhet meg magas kort?

Szabó Lőrinc fordítása:

A JÜ-HUA PALOTA

Patak bujkál, fenyőt zúgat a szél,
 Tört cserepek közt patkánynép zörög.
 Mi állt itt? Fejedelmi palota?
 Romjainál roppant szirt: égbe döf!
 Sötét termekben kék lidérc inog.
 Rossz utakon itt-ott bús víz csörög.
 Fuvolahalk a természet szava;
 hars színein mind több az őszi pötty.

²⁹ A *yint* 陰 többértelműsége miatt célszerű két szóval fordítani.

³⁰ A versmondattól szó szerinti fordítása: „Tízezer *lai* 籟 [zengzete]: az igazi *sheng* 笙 és *yu* 芋 [hangja].” A *lai* régi korok bambuszból való fúvós hangszere. Vitatják, hogy egyáltalán milyen lehetett. A *sheng* és a *yu* két bambuszorgona neve. E versmondattól fordítása a kínai irodalomtörténészek értelmezését követi.

³¹ A *sírszobroknak* értelmezendő három írásjegy (*fen* 粉, *dai* 黛 és *jia* 假) első két eleme egy-egy szépségügyi szert jelöl; a *fen*: fehér rizspúder, a *dai*: fekete szemöldökfesték. A vers kínai elemzői a három írásjegyet együttesen értelmezik (sminkelt) *sírszobornak*. Az embert ábrázoló sírszobrok annak emlékét idézik, hogy az ősidőkben a halottal élőket is eltemettek.

³² Egyes kínai irodalmárok szerint e helyt a császár aranyhintáiról van szó, s a lószobrok is az ő sírjaik előtt állnak.

Porladnak a festett síri babák,
 a szép hölgyek habteste sárga föld.
 Aranyhintaik eltűntek: egy-egy
 kő-ló idézi csak a múlt időt.
 Bánatosan dőlök a gyepre, dal
 zeng ajkamon – Óh, csak a könny örök:
 ha múlik minden, élhet-e soká
 a vándor a vándor dolgok között?

Szabó Lőrinc-től olyan mives fordítást kapunk, amely átadja az eredeti vers elégikus hangulatát, megőrzi a költői képeket és filológiai pontossága kielégítő. E fordítás is magán viseli Szabó Lőrinc kéz- és védjegyét, de anélkül, hogy – mint fordító – Tu Fu és a magyar olvasó közé akart volna állni. Valójában társalkotói szerepet töltött be. És épp ez által vált e fordítás a Szabó Lőrinc-i oeuvre szerves részévé.

E fordítás (nyilván a közvetítő nyelvi fordítást követve) megtartja a fonetikus átirás szerinti címet, követi a szótagkettőzés gyakorlatát, és megtartja az eredeti vers páros sorvégein végigvonulót, a mai olvasatban is érzékelhető összecsengést.

Szabó Lőrincnek erős affinitása volt a Kelet s ezen belül Kína iránt, kitartón törekedett Kínával kapcsolatos és buddhista műveltségének gyarapítására. Megismerkedett Lao-ce és Csuang-ce taoista filozófiájával, valamint a hedonista Jang Csü nézeteivel. Értette a kínai logikát, „...szívesen választ kínai bölcselőket és buddhista mondákat legszemélyesebb filozófiája kimondására”.³³

A költő Kína iránti intenzív érdeklődését mutatja kilenc ún. kínai verse,³⁴ amelyek természetesen töről metszett Szabó Lőrinc-versek. A kínai mitológikus alakok, megragadták a költő fantáziáját. Közülük Szun Vu-kung, a majomkirály is,³⁵ a Nyugati utazás³⁶ c., XVI. században írt, de a VII. században játszódó közkedvelt klasszikus kínai regény főszereplője. E Kína-szerte népszerű irodalmi alak ihlette a költőt *Szun Vu Kung lázadása* c. költeményének megírására.³⁷

Szabó Lőrinc ráértett a Szun Vu-kung-jelenség emberi lényegére: „Valószínűnek tartom, hogy Szun Vu Kung, a Majomkirály, az emberi szívet, érzésvilágot jelképezi.”³⁸

³³ KABDEBŐ 2010: 36. L. még 45.

³⁴ Közülük hat a *Különbékében*, egy-egy-egy pedig a *Régen és mostban*, a *Harc az ünnepértben* és a *Te meg a világban* jelent meg.

³⁵ KABDEBŐ 2010.:25-26.

³⁶ *Xiyou ji* 西遊記. A regény magyarul is olvasható. Vu.

³⁷ A Szubhúti apáttól emberfeletti képességeket eltanult Szun Vu-kung az Ég uralkodójának, a Jáde Császárnak a trónjára tört. A császár Buddhát hívta segítségül, aki megértette az elbizakodott, lázadó majommal, hogy fölötte nincs hatalma. Az epizód a regény elején, a VII. fejezetben olvasható. L. Vu 116-123. old. Forrásaiból Szabó Lőrinc feltehetően nem értesült arról, hogy a Vu-kung buddhista beszélő név. Vu (*wu* 悟): megvilágosodik, ráébred; kung (*kong* 空): üresség, vagyis ráébredt, hogy a világon minden üres. Szun (Sun 孫): kínai családnév, vö. Szun Jat-szen. Szun Vu-kong névadását l. Vu I. 25.

³⁸ SZABÓ 1990: 547.

Kabdebó Lóránt az 1935-ben írt verset – a költő poétai alkatának kialakulását elemezve – összegzésnek nevezi.³⁹

Szun kudarcos lázadása azt példázza, hogy még az sem omnipotens, aki rendkívüli képességei miatt annak hiszi magát. Szun – nem számolva saját korlátaival – az eget tartó öt oszlop egyikére ráírja, hogy ott járt, egy másikat pedig levizeli, de rá kellett döbbsennie saját törpeségére, és arra, hogy Buddha tenyeréből nem szabadulhat.

Szun Vu-kung amolyan nemzeti hős. Alakjában a Nyugati utazás modern kori kínai olvasói nemzetük szimbólumát vélhetik fölfedezni. (A kínai-szovjet ellentétek eldurvulásának idején a kínai belső propagandában a Majomkirályt Kína, a falánk Nyolctilalmas disznót Hruscsov megfelelőjeként emlegették. Egyébként a szóban forgó regényben mind Szun, mind Nyolctilalmas egy főtebbi lábjegyzetben már említett Xuan Zang szerzetes kíséretéhez tartoztak.)

Szabó Lőrinc kilenc, ún. kínai verse közül – legalábbis számomra – kiemelkedik a *Dsuang Dszi álma*,⁴⁰ amelyben továbbfejleszti a kínai taoista filozófus híres, kétszemélyes pillangó hasonlatát, háromszereplőssé lényegítve át. Csuang-ce eredeti filozófiai szövegének tudós magyar fordítása:

Egyszer régen Csuang Csou azt álmodta, hogy ő pillangó, csapongó pillangó, amely szabadnak és boldognak érzi magát, s mit sem tud (Csuang) Csouról. Hirtelen azonban felébredt, és íme, ő volt az, a valóságos (Csuang) Csou. Most aztán nem tudom, vajon (Csuang) Csou álmodta-e, hogy pillangó, vagy talán a pillangó álmodja éppen, hogy ő (Csuang) Csou? Pedig (Csuang) Csou és a pillangó között biztosan van némi különbség. Íme, ezt nevezem a dolgok (wu) átalakulásának (hua).⁴¹

A Szabó Lőrinc-vers:

Dsuang-Dszi álma

Kétezer évvel ezelőtt Dsuang Dszi,
a mester, egy lepkére mutatott.
– Álmomban – mondta, – ez a lepke voltam
és most egy kicsit zavarban vagyok.

– Lepke, – mesélte, – igen, lepke voltam,
s a lepke vigan táncolt a napon,
és nem is sejtette, hogy ő Dsuang Dszi...
És felébredtem... És most nem tudom,

³⁹ KABDEBÓ 1985: 57-58. Két pontosító megjegyzés a *Szun Vu Kung Lázasához*: ad 1. versszak 4. sor: a gyümölcsök és virágok *hegyén*; ad 3. versszak 3. sor: és feldúlta az *égi palotát* is.

⁴⁰ Magyaros átírással Csuang-ce, pinjinnel Zhuang Zi 莊子, Zhuang Mester, teljes nevén Zhuang Zhou (Csuang Csou 莊周, i. e. 369- i.e. 275 v. 286). Taoista filozófus.

⁴¹ *Kínai Filozófia*. 79. (A költő forrása német nyelvű volt. L. SZABÓ 1990: 530-531.)

most nem tudom, – folytatta eltűnődve, –
mi az igazság, melyik lehetek:
hogyan Dsuang Dszi álmodta-e a lepkét
vagy a lepke álmodik engemet? –

Én jót nevettem: – Ne tréfálj, Dsuang Dszi!
Ki volnál? Te vagy: Dsuang Dszi! Te hát! –
Ő mosolygott: – Az álombeli lepke
épp így hitte a maga igazát! –

Ő mosolygott, én vállat vontam. Aztán
valami mégis megborzongatott,
kétezer évig töprengtem azóta,
de egyre bizonytalanabb vagyok,

és most már azt hiszem, hogy nincs igazság,
már azt, hogy minden kép és költemény,
azt, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét,
a lepke őt és mindhármunkat én.

Szabó Lőrinc Kína iránti affinitására és egyben saját gondolatfűzési logikájára jellemző, amit e verséről írt: *„Ez valami ismeretelméleti költemény; maga a tiszta poézis, mondták rá. El lehetne – meg is tették – képzelni, hogy meggyújtunk egy gyertyát, eléje állítunk egy tükröt: akkor két gyertya látszik. Ha már most a gyertya túlsó oldalán még egy tükröt állítunk oda, abban nemcsak a valóságos gyertya, hanem a tükörkép gyertya is látszik. Bele lehet úgy nézni bármelyikbe, hogy gyertyák végtelen sorává nő a tükröződés...”*⁴²

Szabó Lőrinc összekötő típusú műfordításai és saját, empátiadús, kínai inspirációjú versei révén a kínai irodalom és filozófia maradandó nyomot hagyott a magyar költészetben.

⁴² SZABÓ 1990: 530-531.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BARNA IMRE. 2018. *Pont fordítva*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- CHEN CAIZHI. 2007. *Du Fu rövid életrajza*. 陈才智: 杜甫简介. In: 杜甫 [Du Fu]. Wuzhou Chuanbo Chubanshe 五洲传播出版社.
- CSIBRA ZSUZSANNA. 2006. *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban*. Budapest, Argumentum Kiadó.
- CSONGOR BARNABÁS. 1955. „Tu Fu”. In: *Tu Fu versei*. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- CSONGOR BARNABÁS. „Kínai műfordításainkról”. In: *Filológiai Közöny*, I. 1960. 197-206.
- KABDEBŐ LÓRÁNT. 1985. *Szabó Lőrinc*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- KABDEBŐ LÓRÁNT. 2010. *Centrum és redivivus*. Parnasszus Könyvek, Magasles, VIII.
- KARINTHY FRIGYES: *Műfordítás*. <https://keptelenseg.hu/viccek/karinty-frigyes-muforditas-77293> (utolsó letöltés: 2018. május 24.)
- Kínai Filozófia. Ókor. Második kötet*. 1964. Vál., ford., a bevezetéseket és a jegyzeteket írta Tőkei Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Kínai és japán költők*. Szerk. Vas István. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. é.n.
- Kínai és japán költők*. 2004. Budapest, Sziget Könyvkiadó.
- Kínai szelence*. 1958. Ford., a jegyz. és a bevez. írta Illyés Gyula. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Klasszikus kínai költők*. 1967. Ford. András László, Arany János et al. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. 1999. *Nyelv és lélek*. Budapest, Osiris Kiadó.
- MIKLÓS PÁL. 1996. *Tus és Ecset*. Budapest, Liget Könyvek.
- SZABÓ LŐRINC. 1958. *Örök barátaink, Első könyv*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- SZABÓ LŐRINC. 1990. *Vers és valóság, Első kötet*. Budapest, Magvető Kiadó.
- VU CSENG-EN. 1980. *Nyugati utazás avagy a Majomkirály története. I-II*. Ford., a jegyz. és az utósz. írta Csongor Barnabás. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- ZHANG YUdong 1996. (vezető szerk.) Shufa zihai, Xin Shidai Chubanshe (张又栋. 书法字海·下卷, 新时代出版社.) [*Kalligráfiai nagyszótár, II. Kötet*].

„TUS ÉS ECSET”. ESZTÉTIKUM ÉS MISZTIKUM A SONG-KORI YOUJI IRODALOMBAN

Miklós Pál *Tus és Ecset* című kötetében összegyűjtött kultúrtörténeti tanulmányai között a könyv végén *Egy kínai „zöld” a középkorban* címmel emlékezik meg Liu Zongyuanról, a Tang-kori utazóról, aki száműzetését töltötte a vad délvidéken. Az alábbi tanulmány a tus és az ecset szimbolikájában rejlő vizualitás és verbalitás kérdéseit, látvány és reflexió egységét igyekszik bemutatni a páratlan megidéző erejű útleírásokban.

A kínai irodalom történetében az útleírások irodalmának folyamatos változása követhető nyomon: gyökereit a Hat dinasztia korában, valódi kezdeteit viszont a Tang-korszakban ismerhetjük fel, virágzása a Song-dinasztia alatt következett be, a késő Ming- és a kora Qing-korban pedig már széles körben elterjedt gyakorlatnak tekinthető.

Az utazások során szerzett élmények és tapasztalatok narratív rendszerezése már a korai szövegemlékekben is felbukkant, amely az ismeretlen világ feltérképezésével és az arról szóló híradás igényével társult. A legkorábbi ilyen mű a *Mu tianzi zhuan* (穆天子傳), de a Han-korból fennmaradt pl. Zhang Qian (張騫 megh. i.e. 113.) baktriai utazásának dokumentációja az i.e. 2. századból. A későbbi útinaplók között figyelemre méltóak pl. a buddhista szerzetesek utazásairól szóló feljegyzések, amelyek között az első legjelentősebb Fa Xian (法顯) 15 évig tartó zarándokútja Indiába 399-414 között, a Tang-kori zarándok Xuanzang (玄奘) utazása 629-645-ig tartott, végül Yijing (義淨) következett, ő 24 évig volt úton (671-695). Mindhárman jelentős szerepet játszottak az indiai-kínai kapcsolatok megújításában, a buddhista szövegek és tanítások szélesebb körű megismertetésében.¹ Az utazásaikról készült beszámolók értékes történeti források több okból is. Először is a buddhista tanítások és szertartások leírásában továbbá a kolostori intézményes formák megismerésében jelentett jelentős előrelépést. Másodsorban fontos információkkal szolgált a Kína és India között elhelyezkedő államok politikai és társadalmi viszonyairól, és betekintést nyújt a kulturális különbségek megértésének és egymásra hatásának kérdéseibe. A beszámolókból ugyanakkor képet kaphatunk a nagy távolságokat átfelölő, több évig tartó utazások természetéről, a gazdasági és kereskedelmi kapcsolatokról, amelyek a kereskedők és zarándokok között alakultak ki. Faxian volt az első és valószínűleg a legöregebb szerzetesek egyike, aki útra kelt India felé. 399-ben,

¹ A buddhizmus népszerűségének növekedésével szerzetesek százai indultak el India felé, hogy felkeressék a buddhista közösségeket, meglátogassák a szent helyeket, és iránymutatást találjanak a fellelhető szent szövegekből a mindennapi élet gyakorlatában felmerülő kérdéseikre. A megterhelő utazások során szerzett tapasztalatokat azonban csak néhány szerzetes részletes beszámolójából ismerjük, valószínűleg ez az egyik magyarázata annak, hogy hírnevet szerezhettek zarándoklatukkal.

amikor elindult Chang'anból, már elmúlt hatvan éves. Tapasztalatait a *Foguo ji* (佛國記 Feljegyzések a buddhista országokról) című útjegyzeteiben foglalta össze,² amely egyszersmind az első híradás a Kínából Indiába vezető útról, és érdekes, sokat idézett forrásként szolgált a korabeli földrajzi leírásokhoz.³

A kutatók egyetértenek abban, hogy a valódi tájleíró próza a 4. század körül kezd kialakulni Kínában, vagyis olyan leírások keletkeztek, amelyben a táj elemeinek méltatása tisztán irodalmi-esztétikai elveken nyugszik.⁴ A szövegek tartalmát, stílusát, nyelvezetét és műfaji jegyeit tekintve sokszínű anyaggal állunk szemben, a leírások leggyakrabban a balladákban, előszókban (序 *xu*), kommentároknál (注 *zhu*), levelekben (書 *shu*), feljegyzésekben (記 *ji*) jelentek meg. A Hat dinasztia és a Tang-korszakban keletkezett útleíró írások jobbára az utóbbi, *ji* formában keletkeztek, ahogyan azt a buddhista zarándokok esetében is láttuk, ezek az írások azonban nem távoli, idegen tájakra viszik el az olvasót, hanem a birodalom határain belül maradván legendás de ismerős helyeket mutatnak be. Az írástudók kirándulásai, utazásai során szerzett élményeiket azonban jórészt nem prózai írásokban, hanem lírai formában örökítették meg. A tájleíró versek legtöbbször a *fu* (賦) és a szabályos *shi* (詩) versek műfajában születtek, amelyekben a természetről szóló részek filozofikus gondolatokat ébresztenek. Tao Yuanming (陶淵明 365-427) és Xie Lingyun (謝靈運 385-433) költészetében a taoista-buddhista hagyományból ismert, átszellemített természetképek elevenednek meg, melyek a világmindenség működésének törvényszerűségeit közvetítik. A táj sejtelmességében és misztikumában kifejeződhet a gondolatainak és érzelmeinek kiszolgáltatott ember belső világa, expresszív képekben tárulhat fel benne a féltve őrzött intimitás.⁵

A Tang-kor nagy költőinek verseiben azonban a líra műfajának arisztokratikus szabályrendszere határokat is szabott ennek a kibontakozásnak, ezek a korlátok leginkább a vizuális művészetben, a későbbi tájképfestészetben váltak legyőzhetővé. A Tang-kori költők mindezek ellenére adekvát kifejezési formának találták a szabályos verseket azoknak az élményeiknek a megragadására - legyen az valós tapasztalat vagy éppen a képzelet szülte, szürreális benyomás - amelyek sokszor vallásos tartalmakkal vegyülve átvezetik az olvasót a fantázia vagy a fikció világába. Li Bai (李白 701-762) és Wang Wei (王維 699-759) verseinek természeti képei egyszerre kalauzsolnak el Kína nevezetes tájaira, híres hegycúcsaira, és közvetítik az utazó meditatív gondolatait, melyet a hely szellemisége ihletett. Ezek a versek a kortárs írástudói kör tagjain kívül a későbbi lírikusok és prózaszerzők számára is megtermékenyítő erejű irodalmi művek

² *Fa-hien (Fa-hszen) Feljegyzések a buddhista országokról*. Tőkei Ferenc fordítása. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár, Magyar Elektronikus Könyvtár.

³ A 6. században Li Daoyuan (酈道元 megh. 527) a *Shuijingzhu* (水經注 Kommentár a vizek könyvéhez) című kommentárjában Közép-Indiáról a Faxian által lejegyzett ismeretekre támaszkodik.

⁴ Vö. HARGETT 2016: 112, STRASSBERG 1994:27.

⁵ Xie Lingyun költészetében és filozófiai írásaiban a természet, legfőképp a vizek és a hegyek (shanshui) ábrázolása metafizikai jelentéssel telítődik. Írásai erős buddhista befolyást tükröznek, a leíró résznek nemcsak a látható külvilág és a gondolati sík azonosságaira irányítják a figyelmet, hanem azok metafizikai összefüggését is felmutatják.

maradtak.⁶ A kínai műveltségesezmény és irodalmi ízlés normarendszere folytán az írástudó elit jobban preferálta a verses formákban mint a prózai szövegekben való önkifejezést. A prózaírások esetében mindig fennállt annak lehetősége, hogy a szöveg a lírai műfajok felé közelítsen, annak szabályait kövesse. Ahogyan azt a korabeli irodalomkritikai írások is mutatják, az irodalmi diskurzus jobbra a költészet kérdéseire fókuszált, a próza irodalomtörténeti szempontú értékelése is a költészetelméletből nőtt ki. Ennek a tendenciának a legjobb példája a *pianwen* (駢文), amely szimmetrikus szerkezetével inkább emlékeztetett a költészetre mint a prózára. A Tang-kortól kezdve azonban a prózai szövegeket uraló, általánosan használt szövegalkotási stílus kihívóra talált a *guwen* propagálói részéről, amely a klasszikus nyelvhasználat puritán stílusát állította szembe a túldíszítetté vált, írásbeli stílussal szemben.

Az útleírások a klasszikus kultúra korszakának változatos stílusú és irányultságú irodalmi termékei, amelyek a *youji* (游記 útifelfeljegyzések) vagy a *youji wenxue* (遊記文學 útifelfeljegyzések irodalma) fogalmakkal körvonalazhatóak leginkább. Ezeket a kategóriákat azonban csak a 20. századi kutatások eredményeként kezdték használni az ilyesfajta szövegtípusok osztályozására, a kínai irodalomtörténeti vizsgálódás a 70-es 80-as évekig nem terjedt ki ezekre a munkákra. Mivel a kínai birodalomban nem tekintették az útleírásokat sem irodalmi munkáknak, inkább érezték geográfiai műveknek, ezért a gyűjteményes kiadványok szerkesztésekor felmerült az igény egy átfogó műfaji megjelölésre.⁷ Ez azonban nem azt jelenti, hogy az úti élményekről szóló írásoknak nem volt a korábbi irodalmi gyakorlatban elfogadott, műfaji megjelölése. A próza irodalmi értékének megítélése miatt azonban ezek a kategóriák kevésbé definiáltak voltak, nagy mozgásteret, értelmezési lehetőséget biztosítottak a próza szövegek megalkotóinak. A rövid terjedelmű prózai műfaji megnevezések között a leggyakoribbak a *xiaoshuo* (小說), a *huaben* (話本) és a *biji* (筆記), amelyek tehát nem jelentenek egyértelműen meghatározható műfaji kategóriákat, az egyes prózai írások között meglehetősen nagy az átfedés.⁸

A *biji* („ecsetvázlat” vagy „írástudói jegyzet”) műfajként először a Déli dinasztikák idején jelentkezett, a Tang-korra tökéletesedett, majd a Song-korban érte el virágkorát, amikor önálló műfaji megjelölésként bukkant fel. Néhány irodalomtörténész a *bijit* a *xiaoshuoból* származtatja. A *biji* megnevezés számos variációban ismert, mint *suibi* (隨筆), *bitan* (筆談), *bilu* (筆錄), *zaji* (雜記) az angol nyelvű szakirodalomban sokféle fordításban jelenik meg,⁹ magyar megfelelőjeként a tárca, a rajz, a karcolat kisprózai műfajokat

⁶ Meg kell azonban említeni, hogy a Tang-kori költők közül pl. Wang Wei lírai alkata prózai írásokban is megmutatkozható, lásd a hegyekből Pei Dihez írott levelét. STRASSBERG 1994:113.

⁷ A *Cihai* szótár 1979-es kiadásának *youji* címszavában ez áll: „irodalmi műfaj, a próza egy fajtája. Élénk írásstílust és érzékeltes leírásokat alkalmaz, amely rögzíti és elbeszéli, ami egy utazás során látható és hallható egy bizonyos hely politikai és társadalmi életéről, helyi viszonyairól és szokásairól, tájairól, híres helyeiről, történelmi helyszínekről stb. Ezen kívül kifejezi a szerző gondolatait és érzéseit.”

⁸ YANG-ADKINS 1980: 1-14.

⁹ Pl. *occasional notes*, *note-form literature*, *brush notes*.

kapcsolhatjuk ide, de a továbbiakban is a *biji* kifejezéssel referálunk rá. Első felbukkanása egy könyvcímhez kötődik, Song Qi (宋祁 998-1061) három tekerceses munkájának adta ezt a címet. A szövegforma népszerűsége azonban tovább folytatódott a Ming- és a Qing-korszakban is.¹⁰

A *biji* műfaji-prozódiai szabályai nincsenek kőbe vésve, olyannyira, hogy a *zhiguai* (志怪) típusú történetek egy részét is idesorolják, és gyakran keverik a *xiaoshuo* megnevezéssel is, ezért a *biji* típusú szövegek száma több ezerre tehető. Nevezhetjük kötetlen prózai írásmódnak is szemben a hivatalos prózastílus szabálykövető szövegalkotásával. A kötetlenség minden tekintetben igaz ezekre a szövegekre, megírásuk nem kíván nagyobb előkészületet vagy felkészültséget, bármilyen témában és bármikor készülhet ilyen alkalmi feljegyzés. Az alkalmi nem valamilyen ünnepi vagy speciális eseményt jelent ebben az esetben. Csak kínálkozó lehetőséget, amely aktualitásával témájává válhat egy szélesebb érdeklődésre számot tartó írásműnek. A hivatalnoki életmóddal összefüggő utazások az útleírásokhoz hasonlóan a *biji* típusú írásművek esetében is nagy motivációs alapot jelentettek, híradásokat fogalmaztak meg, ismereteket közöltek, tévhiteket oszlattak el mindarról, amit útközben vagy épp állomáshelyükön tapasztaltak. Forrásaik tehát a közelebbi ismerősök rokonok beszámolóí és anekdotái, amelyek erősítik a témához való személyes kötődést és érdeklődést, és ennek kifejezésének vágyát. A *biji* mindig a klasszikus írásbeli nyelv szabályait követi, így mentes minden túlzástól és az irodalmi elismertségért vívott harctól. A műfaj keretei viszont alkalmasak arra, hogy „első kézből” kapott információkat továbbítsanak, azaz a hivatalos, formális csatornák helyett, informális módon közvetítsenek ismereteket, melyek csakis ezen a módon szerezhetők meg.¹¹

A mai irodalomkritika a *biji* három fő tematikai típusát különbözteti meg. Első helyen említik a narratív jellegű *bijiket*, amelyek rövid, tömör írások rendkívüli dolgokról, személyekről, amelyek általában nem valóságosak. Ennek tipikus példája a *Soushen ji* (搜神記 A természetfeletti keresése), A második típusba sorolják a történelmi témájú írásokat, amelyek híres helyek és események historikus hátterét dolgozták fel, számtalan kulturális vonatkozású utalással gazdagítva, ahogyan azt a *Xijing zaji* (西京雜記 A Nyugati főváros különféle történetei) szövegei is bizonyítják. A harmadik csoportba a kritikai *bijiket* sorolják, egyik legjellegzetesebb képviselői a *shihuak* (詩話), a költészet elméletéről értekező, írástudói esszék. Ez a csoportosítás azonban nem fedi le a történetek többségét, vannak olyanok, amelyek egyik kategóriába sem férnek bele. Az azonban megállapítható, hogy a *bijik* nagy részében – különösen a Song-koról kezdődően

¹⁰ HARGETT 2001: 562.

¹¹ Shen Gua (沈括 1031-1095) *Mengxi bitan* (夢溪筆談 Az álompatak feljegyzései) című gyűjteménye egyik reprezentánsa a korabeli *biji* formának. A gyűjtemények általában fejezetekre tagolódnak, melyek időnként tematikus rendben címet is kapnak. A több hasonló témát feldolgozó történet esetében hasznos az ilyen csoportosítás, megkönnyíti az antológia áttekintését. Néhány kötetben megfigyelhető rendezőelv a szövegek közötti tematikai koherencia, azonban ez egyáltalán nem követelmény. A témái kutatói rámutattak, hogy a történetek kötetbe rendezésének koncepciója párhuzamba állítható a Song-kor tudományos megközelítésének enciklopédikus jellegével.

– található olyan fejezet, amely a szokatlan jelenségekkel foglalkozik, amellet hogy aktuális politikai témákat is megszólaltat. A *biji* tehát minden tekintetben nyitott műfaj, amely valóban megfelel a *za* (雜, változatos, sokféle) fogalmának.¹² A fenti kategóriák és az azokba sorolható szövegtípusok jellegzetességei mentén kirajzolódnak azok az értékek, amelyek ugyan nem adnak biztos tematikai támpontokat a műfaji határokat illetően, de hangsúlyossá tesznek két olyan ismérvet, amelyeket viszont következetesen felmutatnak ezek a művek: a valóság átesztétizált vagy / és misztikumba hajló jelenségeit.

A 11. században a *guwen* (古文) újabb reneszánsza a prózát irodalmi magaslatokba emelte. Az általánosan történelmi, filozófiai, kulturális témákat felvonultató írások hangvétele Ouyang Xiu (歐陽脩 1007-1072) és Su Shi (蘇軾 1037-1101) írásaiban személyesebbé vált, a Tang-korra jellemző normakövetés és szigorúság jelentősen lazult, amellet, hogy a mindennapi témák ellenére a kifinomult és udvarias nyelvi kifejezés továbbra is a legfőbb kívánalmak között szerepelt. A Song-korban jellemzően megmaradt a két tábor különállása, a személyes, egyéni megközelítéseket is megengedő prózairodalom egyre több műfajban engedett teret az írástudóknak az önkifejezésre.

A Song-korban kicsúcsosodó technikai fejlődés az irodalom és kultúra területén is éreztette hatását, a könyvnyomtatás terjedésével nemcsak számos népszerű irodalom kaphatott nagyobb publicitást, lendületet adott az írodalmároknak kiadói tevékenységükben is, előszeretettel állítottak össze saját munkáikból készült antológiákat. Ezek a gyűjtemények a legkülönbözőbb műfajú szövegeket tartalmazták, amelyek között helyet kaptak a hivatali munkájukhoz köthető írásművek és speciális alkalmakra komponált írások is. A megélenkül mindennapi irodalmi tevékenységnek köszönhetően a költészet napi gyakorlása mellett a prózában megfogalmazott gondolatok is egyre kifinomultabb és kiforrottabb formákban jutottak kifejezésre. A prózai műfajokban a klasszikus nyelvű, írástudói történetmesélés mellett egyre határozottabban körvonalazódott a városi polgárság szórakoztatását szolgáló irodalmi műfajok felemelkedése. A népszerű, szórakoztató irodalom beszélt nyelvi stílushoz való közelítése egy újabb vonalon erősítette és támogatta a prózai műfajok differenciálódását. A klasszikus próza és a történetmesélés hagyományain kibontakozó elbeszélő próza két, egymástól jól elkülöníthető ága a továbbiakban erős kölcsönhatásban alakította a prózairodalom fejlődési irányát.

A 11. század közepétől egyre többen fordultak a próza ezen válfaja felé, az írástudói elit képviselői, mit pl. Su Shi és követői is létrehozták a maguk gyűjteményét. A műfaj népszerűsége a nyomtatásban megjelent kötetek egymást követő kiadásában is mérhető. A *biji* iránti érdeklődés növekedése témaválasztásán kívül a mindennapi élethez való alkalmazkodásában is magyarázható. A műfaj sajátosságai a korabeli társadalom szükségletei szerint alakultak, a széles érdeklődést generáló írásművek jól tükrözik, milyen tevékenységek és tendenciák jellemzik a kikapcsolódás szabadidős formáit. A festészet és kalligráfia művelése, az antik kultúra tanulmányozása és természetesen a versírás mellett a novellairodalom is a művelt írástudók szívügyévé vált. A dinasztikus

¹² HARGETT 2001: 560.

történetírás szemléletmódjához képest ezekben az írásokban megnyilatkozhat egy alternatív interpretációs attitűd, amely adott esetben kiegészítést jelenthet a hivatalos állásponttal szemben.¹³

A kínai kultúrában egészen mást értünk útleírásról, mint amit az európai útikönyvekben megszoktunk. Az első és legfontosabb különbség a szövegfajta keletkezési körülményeiben keresendő. A kínai útifeljegyzések többnyire a művelt írástudói réteg életmódjához köthetők. A hivatali pozíció elfoglalásához gyakran nagy távolságokat átívelő, hosszú utazásokra volt szükség, amelynek során azonban nem távoli, egzotikus tájakra jutott el az utazó, hanem hazája sokszínűségét, kulturális gazdagságát fedezhette fel. Az idegen vidékekről szerzett benyomásait tehát nem a kívülálló szemével, hanem a közös hagyományok alapján igyekezett leírni.

Az írásművek jellegzetességei a következő pontokban összegezhetők: személyes élményekről szóló beszámólót tartalmaz, legyen az rövid kirándulás, hosszabb utazás vagy távoli vidékek felfedezése. Lejegyzésének módjára kronologikus rend jellemző, amely gyakran a naplóformát idézi. A szerzők különösen nagy figyelmet szentelnek híres földrajzi helyeknek, természeti képződményeknek, történelmi helyszíneknek, és tartalmazza a szerző tárgyához fűzött reflexióit, véleményét, interpretációit. Az útleírások gyakorlati jelentőségét sokoldalú, informatív jegyei adják, a földrajzi adatok mellett történelmi és irodalmi ismeretekkel szolgálnak.¹⁴ A kínai útifeljegyzések irodalmának egyik jellegzetes aspektusa a vizuális erő, amellyel megidéz a különleges helyszínek látványát. A bőséges információközlés helyett ezek az írások a benyomások leírására töreksenek, amellyel sikerül megosztaniuk az olvasóval az utazás során szerzett élményeket.¹⁵ Ennek titka abban rejlik, hogy más irodalmi leírásokkal szemben a szöveg érzékelteti a mozgást egyik látványosságtól a másikig, miközben az olvasó is megtapasztalhatja a tér és idő viszonyát. A hely sajátosságainak felfedezése nem csak a fizikai-földrajzi körülményeket jelentik, minden utazás kiegészül az arra vonatkozó történelmi, kulturális és irodalmi ismeretek asszociációival. A felkeresett helyszínek által behatárolható tér egy óriási hálót alkot, amelyben az olvasó az utazóhoz hasonlóan élményeit rendszerezheti szemben az egyszerű tájleírással, amelynek statikussága többnyire csak a látványelemek felsorolását engedi.

A kínai útleírások fejlődési vonalát néhány szerző munkájának bemutatásával vázoljuk fel. A Hat dinasztia idejéről származó írások közül a szöveg irodalmi jegyei miatt kiemelkedik Li Daoyuan (酈道元 466 v. 472-527) munkája, a *Shuijingzhu*. Tájleírásainak érzékletessége és finomsága számos későbbi szerző stílusát megihlette. A következő leírásban a Jangcén hajózva mutatja be Kína egyik leghíresebb természeti

¹³ A *biji* hagyománya tovább élt a Qing-korban is, 20. századi kiemelkedő képviselője Lu Xun (魯迅 1881-1936) volt. Prózaírodalmi jelentőségén túl a *biji* történelmi vonatkozásai is felkeltették a kutatók figyelmét. A nyugati kutatók szintén érdeklődéssel fordultak a *bijik* informatív szövegei felé, Jacques Gernet *Kína hétköznapijai a mongol hódítás előestéjén 1250-1276* című könyvét főként a Song-kori *biji* irodalomra alapozta.

¹⁴ HARGETT 2001: 561.

¹⁵ YU 1983: 23.

képződményét, a folyót szegélyező három szoros (三峡 *sanxia*) vidékét, amelyben a költészet ünnepélyességével ír a látványról:

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处，重岩叠嶂，隐天蔽日，自非停午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿溯阻绝，(...) 春冬之时，则素湍绿潭，¹⁶

A Három szoros 700 li hosszan kapcsolódik a folyó mindkét partjának hegyeihez, megszakítás nélkül. Súlyos sziklák, magasodó csúcsok árnyékolják be az eget és zárják ki a Napot. Hacsak nem dél van vagy éjfél, nem látható a Nap vagy a Hold. Amikor beköszönt a nyár, a víz a hegyekig emelkedik, minden irányban akadályokba ütközünk(...) Tavasszal és télen fehér áradat rohanja le a zöld medret(...)

A szerző tájhoz fűződő viszonyát korábbi leírásoknál nem tapasztalt egyszerűség és tisztaság jellemzi. A szöveg irodalmi jellege nem a megszokott moralizáló hangvételben jut kifejezésre, hanem a természettel szembeni újszerű látásmódban, amelyben a taoista élet- és világszemlélet talált kifejezési formát. Li Daoyuan terjedelmes, 40 fejezetes munkája túllépett a korábbi tájleíró próza keretein, amelyek jórészt megmaradtak a dokumentációs jellegnél.¹⁷ Az ő leírásainak szerkezetében azonban megfigyelhető a leírás-reflexió szoros összhangja, azaz a leírást a szerző kommentárja, kiegészítése teszi teljessé. Ez az a mozzanat, amely bekapcsolja az író a szövegalkotás folyamatába, teljes személyiségével jelen van a mű keletkezésénél. Megfigyelései, ismeretei, benyomásai nélkülözhetetlenné válnak a tárgy megértése és befogadása szempontjából, mi több közös kulturális alapot képezve igyekszik közelebb hozni olvasóját az írásműhöz. Li Daoyuan kommentárja azonban nem kizárólagosan a szubjektív benyomásokra alapozta népszerűségét, a leírásokat számtalan, klasszikus szövegemlékből vett idézettel tette gazdagabbá, amelyek között találhatók irodalmi-történeti és földrajzi szakmunkák is. Ezeken felül kitér a bejárt helyek kulturális tradícióira, szokásaira is, és bemutatja népmese-hagyományait. Az általa kikristályosított prózastílus meghatározta az irodalmi útleírások fő csapásvonalát, különösen a Song-kortól kezdve a szerzők az ő nyomdokait követték.

A tájleíró, alkotói gyakorlat a 9. század elejétől kezdve változott, nagy szerepe volt ebben Liu Zongyuannak (劉宗元 773-819). A magas pozíciót betöltő hivatalnok élete és karrierje hirtelen törést szenvedett, amikor politikai támogatói elvesztették befolyásukat az udvarnál, és velük együtt szövetségeseik is nem kívánatos személyekké váltak. Liu Zongyuant hivatala elvesztése mellett a civilizálatlan vidéknek számító délre, Yongzhouba száműzték.¹⁸ Itt alkotta meg *Yongzhou baji* (永州八記 Nyolc feljegyzés

¹⁶ LI DAOYUAN 1984: 34, 1067-68.

¹⁷ HARGETT 2016: 118.

¹⁸ ECSEDY ILDIKÓ (ford.) 1997. Megszeretem a száműzetést, Terebess. Lásd még MIKLÓS PÁL Tus és Ecset c. könyvének idevonatkozó fejezetét.

Yongzhouról) című esszéit, amelyek Yongzhou környéki kirándulásairól készített, kronologikus bejegyzések.¹⁹ Ezek között az egyik leghíresebb írása, amely a későbbi útleírások számára követendő példává vált, a *Gumu tan xi Xiaoqiu ji* (鉬姆潭西小邱記 Feljegyzés a Gumu tótól nyugatra fekvő Xiaoqiu dombokról):

得西山後八日，尋山口西北道二百步，又得鉬姆潭。潭西二十五步，當湍而浚者為魚梁。梁之上有丘焉，生竹樹。其石之突怒偃蹇，負土而出，爭為奇狀才，殆不可數。

A nyolcadik napon, miután elértem a nyugati hegyeket, tovább haladtam 200 lépést a hegyektől északnyugatra, és elértem a Gumu-tavat. A tótól 25 lépésnyire nyugatra, éppen ahol a víz feltorlódik és mélyül, egy gátat építettek. A gáton van egy kis dombocska, ahol fák és bambuszok nőnek. A sziklák élesen kiugróak, büszkén és méltósággal nyúlnak el, magukon hordva a földet kiugranak, egymással versenyezve alkotnak különös formákat, hogy felsorolni is lehetetlen.

A feljegyzés befejezéseként a szerző személyes véleményét olvashatjuk, amelyben a látvány páratlan szépségén és idillikus hangulatán átút a keserűség, ami a helyzet feldolgozásának nehézségeiből adódik, és újraértelmezi a természetjárásban feloldódni vágyó utazó sorsát. A kitaszítoottság érzése nem múló teherként nehezedik a vándorra, így még inkább felerősíti az érintetlen természet és a civilizált környezet kontrasztját.

Liu Zongyuan, és a nyomdokaiban járó szerzők útinaplóinak szerkezete tudatos írói szándékot mutat, az esszéírás szabályainak alávétve tagolódik, a négy fő szerkezeti egység a következő: 1. a bevezetés, amelyben a szerző röviden meghatározza a helyszínt. 2. a különleges tájkép választékos leírása, tömör, lényegre törő mondatokkal, amelyet a 3. részben a szerző hozzáfűzött gondolatai követnek. Ennek terjedelme és írói koncepciója szerzőnként változik, a helyszín látványának méltatása mellett olyan témákat is belevegyíthet, amelyek a szerző távolibb asszociációit rögzítik, mint ahogyan ezt Liu Zongyuan feljegyzésében is olvasható. Az ember nélküli táj szikláinak és a szerző sorsának párhuzamai metaforaként villantják fel a legbenső tapasztalatot, amely a magány és haszontalanság tapasztalatából fakad. A 4. rész rövid befejezést, összegzést fogalmaz meg keretbe zárva a kompozíciót. Liu Zongyuan vitathatatlan eredményeket ért az útfeljegyzések irodalmának fejlődésében, műfaji kereteinek kidolgozásában. Nyelvezetének spontaneitása, a leírásainak dinamizmusa leginkább a gazdag igehasználatban ragadható meg, ezáltal a látszólag mozdulatlan természet megelevenedik, megszemélyesített képekben tárja fel sokszínűségét.²⁰ A Tang-korszak másik nagy eredményének Li Ao (李翱 kb. 772-841) munkáját tartja az irodalomtörténet, amely a naplószerű bejegyzésekre épülő formát valósította meg. A napló egy 809-es

¹⁹ STRASSBERG 1994: 141.

²⁰ HARGETT 2016:115-116.

utazását dokumentálta Loyangból Kantonba, amely a *Lainan lu* (來南路 Utazás délre) címet kapta.

Az utazási feljegyzések irodalmának valódi népszerűségét azonban csak a Song-korban érte el, ennek magyarázatát három pontban határozhatjuk meg. Az első, hogy a közlekedési és kommunikációs csatornák ekkor bővültek olyan mértékben, hogy lényegesen könnyebbé és kényelmesebbé vált az utazás. Másodszor a Song-kori irodalmárok előszeretettel dokumentálták a mindennapi élet eseményeit, harmadszor pedig az államigazgatás bürokratikus intézményeinek kibővítésével jelentősen megnőtt a hivatali vállalkozó írástudók száma, akik a szabályok szerint három évente változtattak állomáshelyet, és mivel folytonos mozgásban voltak, nagy távolságokat utaztak be a birodalom egymástól távol eső központjai között. Ennek következménye az úti beszámolók számának növekedésében, és a hivatalnok-írástudók irodalmi aktivitásában mérhető fel leginkább.

A Song-kori úti esszék Liu Zongyuan-i hagyományát folytatták azok a szerzők, akik a többnyire rövid, egynapos kirándulásaikat örökítették meg pár száz írásjegyes terjedelemben. Ezek a feljegyzések híres helyekről, hegyekről szóltak, népszerűségét mutatja, hogy az írástudók korabeli népes társadalmá előszeretettel próbálta ki irodalmi tehetségét ebben a műfajban. A legismertebb esszéírók között találhatjuk Wang Anshit (王安石 1021-1086) és Su Shit (蘇軾 1037-1101) is, előbbi a *Feljegyzés a Baochan hegyről* (游褒禪山記), utóbbi pedig a *Feljegyzés a Shizhong-hegyről* (石鐘山記) című esszéjében rögzítette gondolatait.²¹ Wang Anshi kirándulása a hegyen található barlangba végül filozofikus fordulatot vett, az egyik útitárs aggodalmai miatt végül visszafordult a társaság, és nem jutott el tervezett úticéljához. A különös tapasztalat viszont a szerző elmélkedő mondataiban jutott kifejezésre:

而世之奇偉、瑰怪、非常之觀，常在於險遠，而人之所罕至焉，故非有志者不能至也。有志矣，不隨以止也，然力不足者亦不能至也。有志與力，而又不隨以怠，(..)亦不能至也。然力足以至焉而不至，於人為可識，而在己為有悔；盡吾志也，而不能至者，可以無悔矣，其孰能識之乎？此余之所得也！²²

A világ különleges, nagyszerű, legendás, különös és rendkívüli látványosságai gyakran veszélyes távolságokban vannak, ahová az emberek ritkán jutnak el. Tehát akiben nincs elég akarat, nem juthat el oda, akiben van elég akarat, és nem próbálja meg, olyan mint akinek nincs elég ereje, és nem érheti el. Akinek van akarata és ereje is, de mégsem próbálja meg, azt lustának fogják tartani (..) de nem érhet el oda. De akinek ereje elég, mégsem éri el, azt kigúnyolják, és maga is bánkódhat

²¹ STRASSBERG 1994: 188.

²² WANG ANSHI. You baochanshan ji <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=291064&remap=gb> utolsó letöltés: 2018.06.25.

miatta. Nekem volt akaratom, de nem érhettem el, mégsem bánkódom, ki gúnyolhatja ki ezért? Ez az, amit ebből tanulságként nyertem.²³

Hasonlóképpen filozofikus Su Shi írása is, ő azt kifogásolta a régi legenda eredetét kutatva, hogy a hegyen hallható csengő hangok titkát nem tárták fel megfelelően azok, akik mint pl. Li Daoyuan korábban írtak róla. Teret engedtek a mendemondáknak, így a legenda sokáig homályban maradt.

A Song-kori követségi feljegyzések szövegei a kor útleírásainak egyik jelentős részét teszik ki. A megváltozott politikai erőviszonyok következményeként a 11-13. században az északi határ mentén megerősödő idegen államok folytonos veszélyt jelentettek a kínai területekre. A Liao- és a Jin-csapatok portyázásai és betörései diplomáciai csatornák megnyitására kényszerítették Kínát. A határ mentén kialakított követségeket működtető tisztviselők a diplomáciai események dokumentálása mellett utazásaikról, és az idegen területeken tapasztalt benyomásaikról is számot adtak. Ezek az írások informatív jellegüknél fogva, és nem irodalmi értékeik miatt kerültek a figyelem középpontjába. A hivatalos dokumentumok nagy része elveszett, a fennmaradt írások a 12. századból valók, és a Jin-fővárosba, Yanshanba (a mai Peking) tett látogatásokról adnak hírt. A leginkább ismert és tanulmányozott két szöveg Fan Chengda (范成大 1126-1193) *Lanbei lu* (攬轡錄 Feljegyzések a kantár megragadásáról) című és Lou Yue (樓鑰 1137-1213) *Beixing rilu* (北行日錄 Napi jegyzetek az északi utakról) című munkája.

Az írásművek másik jelentős, talán legjelentősebb csoportját azok a feljegyzések teszik ki, amelyek hosszabb, több hónapos, akár közel 2000 mérföldes utazásokat mutatnak be. A vízi utakról készült útinaplók állomáshelyükre vagy onnan hazautazó hivatalnokok művei. A változatos tájakat bemutató leírások művészi és nyelvi színvonala felülmúlja a rövidebb esszék és a követségi összefoglalók irodalmi minőségét. Az útinaplók hosszabb terjedelme lehetőséget biztosított arra, hogy megfeleljenek a magasabb elvárásoknak. Két írásmű reprezentálja leginkább a Song-kori vízi útleírásokat, az egyik a már említett Fan Chengda *Wuchuan lu* (吳船錄 Feljegyzések a Wuba vezető hajóútról) és Lu You (陸游 1125-1209) *Ru Shu ji* (入蜀記 Feljegyzés Shuba tett útról), mindkettő 1170-es években keletkezett és a Szecsuánt Zhejianggal összekötő víziutat írja le, különböző irányból. A hosszadalmas utazás során az írástudók elegendő időt szánhattak a helyi viszonyok megismerésének, felkereshettek híres zarándokhelyeket és történelmi helyszíneket és gyönyörködhetek lenyűgöző természeti látványosságokban. Az itt szerzett élményeket - a megfelelő szabadidő birtokában - igényes formában rögzítették. A követségi feljegyzésekkel szemben ezek az útinaplók nem tartoztak kötelező beszámolóval a feljebbvalók felé, sem politikai színezetük nem befolyásolta a tartalmi kereteket. Az írástudók személyes érdeklődése és műveltsége szabott kereteket a számtalan kulturális-történelmi vonatkozás és személyes gondolat szövegbefoglalásának. Fan Chengda írásának legtöbbet idézett és méltatott részlete a szecsuáni *Emeishan* (峨眉山) tett látogatása, amelyet egy tíz napos kirándulás alkalmával keresett fel. A kirándulás

²³ STRASSBERG 1994: 176.

során nemcsak a környező vidéket járta be, hanem feljutott a szent hegyre is, amelyen a legendás optikai halójelenségét²⁴, mint Buddha dicsfényét azonosította²⁵:

復詣巖殿致禱，俄氛霧四起，混然一白，僧云銀色世界也。有頃，大雨傾注，氛霧辟易。僧云：「洗巖雨也，佛將大現。」兜羅綿雲復布巖下，紛郁而上，將至巖數丈輒止。雲平如玉地，時雨點有餘飛。俯視巖腹，有大圓光，偃臥平雲之上。外暈三重，每重有青黃紅綠之色。光之正中，虛明凝湛，觀者各自見其形現於虛明之處，毫釐無隱，一如對鏡，舉手動足，影皆隨形而不見傍人，僧云攝身光也。此光既沒，前山風起雲馳，風雲之間，復出大圓相光，橫亙數山，盡諸異色，合集成辨。峰巒草木，皆鮮妍絢蒨，不可正視。雲霧既散，而此光獨明，人謂之清現。凡佛光欲現，必先布雲，所謂兜羅綿世界。光相依雲而出，其不依雲，則謂之清現，極難得。²⁶

Második látogatásomkor betértem a sziklatemplomba imádkozni, hirtelen minden irányból sűrű fehér köd terjengett, majd fehérbe burkolt mindent. Egy szerzetes azt mondta, ez az ezüst világ. Aztán kicsivel később nagy eső zúdult le, és a sűrű köd eltűnt. A szerzetes ekkor így szólt: ez a sziklát letisztító nagy eső, vagyis Buddha nemsokára megjelenik. Fehér felhők gyülekeztek a szikla alatt, vastagon egymás tetején, felmagasodtak a szikla tetejéig néhány méteres magasságig, majd hirtelen megálltak. A felhők felszíne olyan sima volt, mint a jádekövezet. Időről időre újabb esőcseppek szállodtak. Lenéztem a szikla oldaláig, egy nagy fénykör terült el a sima felhők tetején. A külső gyűrű háromrészből állt, mindegyik kék, sárga, vörös és zöld színű volt. A fény közepén különösen fényes volt. Mi, akik ott bámészkodtunk, mindannyian láttuk magunkat abban a fényességben, apró részletességgel, mintha csak egy tükörbe néztünk volna. Ha felemeltük a kezünket vagy megmozdítottuk a lábunkat, a tükörképünk követte, de nem láttuk a mellettünk állók tükörképét. A szerzetes azt mondta róla, ez a testet elnyelő fény. Amikor a fény eltűnt, az előttünk álló hegy felől szél kerekedett és elűzte a felhőket. Aztán a szélben a felhők között ismét egy kerek fény bukkant elő, szétterülve a hegyek között, különleges színekben játszott és egybe fonta azokat. A hegygerincen és a csúcsokon a fák és a füvek frissen és pompázatosan tündököltek, hogy nem lehetett egyenesen rájuk nézni. A felhők és a köd feloszlottak, de az a fény magában továbbra is fénylett. Az emberek

²⁴ A halójelenséget a magas felhők jégkristályain megtörő napfény hozza létre, amely fehér vagy színes fénygyűrűt alakít ki. Ennek egy rendkívül ritka következménye lehet a melléknep megjelenése, amely a fényes égítést (a Nap vagy a Hold) mellett tűnik fel az égen.

²⁵ HARGETT 2001: 558.

²⁶ FAN CHENGDA. Wuchuan lu. <https://www.gutenberg.org/files/27581/27581-0.txt> utolsó letöltés: 2018. 01.31.

tiszta jelenésnek nevezik. Mielőtt a Buddha fénye megjelenik, felhők gyülekeznek, ezért nevezik vattába burkolt világnak. A fény a felhőkön keletkezik, ha nem a felhőkön látszik, akkor tiszta jelenésnek hívják, ez rendkívül ritka.²⁷

Fan Chengda és Su Shi útleírásaiban olyan történeteket olvashatunk, amelyek a *chuanqi* műfajában is megállnák a helyüket. Su Shi a köcsengők legendáját meséli el, amely valójában a természeti jelenség racionális magyarázatához vezet el az olvasót. A titokzatos csengőhangot a sziklákról visszaverődő hegyi patakok csobogása adja. Fan Chengda beszámolójában viszont a ritka, légköri jelenség leírása vallásos áhitattal övezve szokatlan értelmet nyer. A hegy körül megjelenő szivárványos fénykör a hívő buddhista szemszögéből túlmutat a természet csodálatán, a spirituális megtisztulással egyenértékű élményt jelent. A történet kibontakozásában finoman kapcsolódik a narratív szál a leíró részekkel, a látvány érzéketlen bemutatása kiegészül a furcsa jelenség filozofikus értelmezésével, mindezt tökéletesen megkomponált formában tárja olvasói elé. A Song-kori úti beszámolók sajátossága, hogy olyan tájakról mesélnek, amelyeket korábban a nagy költőelődök is bejártak, így ezek az írások válaszok is lírájukra. Su Shi és Fan Chengda is előszeretettel idéztek Du Fu vagy Li Bai verseiből, kitértek azok értelmezésére, majd hozzáfűzték saját kommentárjaikat.

A tájleíró prózaszövegek jelentősége a misztikus motívumokra építő, *zhiguai* (志怪) és a *chuanqi* (傳奇) történetek viszonylatában abban összegezhető, hogy ezek az írásművek feloldják a határt a geográfiai leíró munkák és a szubjektív, egyéni benyomásokon alapul útikalauzok között. Míg az előbbi szövegek szoros rokonságot mutatnak a historiografikus írások szerkezetével és fegyelmezett stílusával, addig ez utóbbi teret enged a valóság sajátos, rendhagyó értelmezésének, vagy éppen a szürreális benyomásoknak, és adott esetben a racionálisan megmagyarázhatatlan élményeknek állít emléket. Az írástudói gyakorlatban a Tang-kor végétől megvalósuló tájleíró prózában ezeket a jegyeket egyszerre ismerhetjük fel, az utazó valós helyszíneken, létező nevezetességeket látogat meg, feltárja a földrajzi hely történelmi múltját, miközben igyekszik megsejtenni a pillanat egyediségét, a jelenlét és a tapasztalás sokféle összefüggését. Az utazó személye, történelmi-kulturális meghatározottsága és vallási-filozófiai elkötelezettsége lesz a kapocs a térbeli és időbeli távolságok között, amelyek így életszerűvé teszik az anekdotikus elemek, legendás részletek rendkívüliségét.

Az írástudók személyes érintettsége, az utazás-tapasztalás hitelessége olyan aspektussal gazdagította a nem mindennapi jelenségekről szóló beszámolókat, amely sok elemző szerint a *zhiguai* jellemző, leglényegesebb ismertetőjegyet halványítja el, vagy szünteti meg végleg a történetekben: a fiktív elemek túlsúlyát. A korai szellemi történetek valóban sajátos interpretációi az értelemmel nehezen felfogható eseményeknek, a művelt réteg részéről pedig érthető a kétkedés és a távolságtartás a babonáságként megbélyegzett mesékkel szemben, melyeknek sok esetben irodalmi értéke is kétségbe

²⁷ HARGETT 2008: 66-67.

vonható. Ahogyan azonban azt egyes útleírások kapcsán kifejtettük, a távoli tájakon utazó tanult hivatalnokok sem tudták kivonni magukat a lenyűgöző természeti képek hatása alól, és nem egyszer maguk is magyarázkodni voltak kénytelenek szürreális tapasztalataik kapcsán. A *chuanqi* azaz a 'furcsa dolgok átadása' tehát továbbra is a világ szokatlan elemeire koncentrálni élt tovább az irodalmi hagyományban, nyelvisztisztikai szempontból viszont érzékletesebbé, művészibbé, irodalmibbá vált. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tendenciát sem, amely révén a *zhiguai* démonikus erői a természet erőinek elvont formáiban jelennek meg a Song-kori tájleírásokban, melyek már nem az elemeknek kiszolgáltatott egyszerű ember fogalmai révén kelnek életre előttünk, hanem a művelt írástudó taoista-buddhista színezetű, vallási meggyőződéséből nyernek létjogosultságot. Ezek a történetek tartalmukat tekintve még nem lesznek kevésbé misztikusak, csak másfajta, a bölcselkedésbe hajló valóságérzékelés szűrőjén keresztül mutatják be az összefüggéseket. Talán ezért is számíthattak nagyobb népszerűsége az igényes irodalmi alkotásokat kedvelő olvasók körében.

A prózai műfajok növekvő népszerűségét bizonyítja, hogy a Song-kortól kezdve a korszak neves alkotói szívesen fordultak a próza felé, a mesék, feljegyzések, a szórakozást és a kikapcsolódást szolgáló ecsetvázlatok a szabadidő kellemes eltöltésének eszközüvé váltak. Az ismeretlen tájakról és népcsoportokról szóló beszámolók nemcsak informatív földrajzi és néprajzi anyaguk révén, hanem a helyi monda- és anekdotakincs feldolgozása révén is gazdagították az irodalmi hagyományt. Valóság és fikció, ténytudás és képzelet szétválaszthatatlanul egybeforrott ezekben a szövegekben, amelyek változatos nyersanyagként szolgáltak a későbbi, nagyepikai műfajoknak, a novelláknak és regényeknek.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Fa-hien (Fa-hszen): Feljegyzések a buddhista országokról.* Tőkei Ferenc fordítása. Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár, Magyar Elektronikus Könyvtár.
- FAN CHENGDA. Wuchuan lu . (范成大, 吳船錄) .[Feljegyzések a Wuba vezető hajóútról] <https://www.gutenberg.org/files/27581/27581-0.txt> (utolsó letöltés: 2018. január 31.)
- HARGETT, JAMES M. „Some Preliminary Remarks on the Travel Records of the Song Dynasty (960-1279)”. In *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR) Vol. 7, No. 1/2 (Jul.,1985), pp. 67-93.
- HARGETT, JAMES M. 2001. „Sketches”. *A Columbia History of Chinese Literature*. New York, Columbia University Press. 560-565.
- HARGETT, JAMES M. 2008. *Riding the River Home. A Complete and Annotated Translation of Fan Chengda's (1126-1193) Diary of a Boat Trip To Wu (Wuchuan lu)*. Hong Kong, The Chinese University Press.
- HARGETT, JAMES M. 2016 „Chinese Travel Writing”. In *The Routledge Companion to Travel Writing*. ed. Carl Thompson. Routledge, New York. 112-125.
- LI DAOYUAN. 1984. *Shuijingzhu jiao*. Shanghai, Shanghai chubanshe. (酈道元, 水經注校, 上海, 上海出版社) [A „Kommentár a vizek könyvéhez” javított kiadása]
- LIU CUNG-JÜAN. 1997. *Megszeretem a száműzetést*. Ford. Ecsedy Ildikó et al. Budapest, Terebess Kiadó.
- LU HSÜN. 1959 *A Brief History of Chinese Fiction*. Yang Hsien-yi and Gladys Yang, trans. Peking, Foreign Languages Press.
- MIKLÓS PÁL. 1994. „Egy kínai „zöld” a középkorban”. *Tus és Ecset*. Budapest, Liget Kiadó. 359-389.
- Mostani és régi idők csodálatos látványai* .1960 Ford. Kemény Katalin : A verseket ford. Kalász Márton : Az utószót írta Tőkei Ferenc. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- STRASSBERG, RICHARD E. (trans.)1994. *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*. Los Angeles, University of California Press.
- YANG, WINSTON L.Y.- ADKINS, CURTIS P. (eds.)1980. *Critical Essays on Chinese Fiction*. Hong Kong, The Chinese University Press.
- YU, ANTHONY C. 1988. „History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative.” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR), 10: 1-19.
- YU GUANGZHONG. 1983. „The Sensuous Art of Chinese Landscape Journal” . Trans. by Yang Qinghua, *Renditions*, 19-20. (Spring- Autumn 1983) 23-40.
- WANG ANSHI. You baochanshan ji. (王安石 , 游褒禪山記) [Feljegyzés a Baochan hegyről] <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=291064&remap=gb> (utolsó letöltés: 2018. június 25.)

ZHAO MENGFU TÁVOLSÁGOKAT ÁTÍVELŐ MŰVÉSZETE

I. A városi vizuális környezet északon és délen

Leginkább a földrajzi környezet, a természet adottságai, a táj jellegzetessége befolyásolja az életmódot, olykor az emberek közötti kommunikációs viszonyt, a filozófia-világnézeti gondolkodást. Ezzel szoros összefüggésben a térfoglalást, az építészetet és művészeti ábrázolásmódot is. Kínában az északi hegy-völgyek sziklás tájain, a gyors folyású folyók mentén kialakult, főleg „függőlegesen” determinált, szögletekbe beszabályozott, határozottan kontúros, karcos kifejezésforma volt a meghatározó. Délen viszont a vízigényes rizstermesztés öntözött síkságain, a lassan hömpölygő széles folyamok partján, a messzire ellátó lankás látvány, a finoman hullámzó, uralkodó „vízszintes” lett a jellemző. Ezek az irányok néha kiegyenlítődték, néha pedig erősen éles ellentétben álltak egymással. A földrajzi területek ilyen különbségéhez kapcsolódóan az ott lakók az életvitelüknek, szokásaiknak, habitusuknak megfelelően alakították ki a lakóhelyüket, formálták az építészetben is megjelenő művészetüket.

Az északi nagyvárosok Chang'an 長安, Louyang 洛陽, Kaifeng 開封 (a mongol Dadu 大都 is) észak-dél főtengelyirányú területrendezési elveken épültek, vonalzóval húzott egyenesek mentén, hálószerűen keresztező tágas utcákkal, határokat szegélyező városfalakkal. A jól belátható utcák két oldalát fűzfákkal beültetett vizesárkok szegélyezték. Az árkokon keresztül kis, ívelt hidak vezettek az otthonokba.¹ A magas tömőrfalas, földszintes, egykapus, belső udvaros házakra (*seheyuan* 四合院), lakónegyedekre a befelé forduló zártság volt jellemző. A négy utca határolta városnegyedek közötti áteresztő kapuk, a keresztirányú főtengely mellett nagyterületű, szimmetrikusan elhelyezett piacok működtek. Az áruk szállítása a döngölt földutakon teherhordó állatokkal, szekerekkel, kétkerekű kizikocsikkal történt. Az utcára nyíló bódékban, fedett üzletekben, csarnokokban folyt a termények, kézműipari termékek szigorúan felügyelt kereskedése. Az állandóan poros utcák, a belső udvaros zártfalú házoldalak, szürke cseréptetők egyhangúságát az épületek között parkok, virágoskertek, gyümölcsösök törték meg. A magas fallal, őrtornyokkal körülvett városfalon kívüli építkezés már sokkal rendezetlenebb módon zajlott. Itt a távolról jött kínai és a messziről érkezett idegen kereskedők zsúfoltan egymás mellé épített földszintes házai, utcafrontjai aránytalan és ugráló térfelületekkel zavaros összhatást eredményeztek. A kulturális szokások mássága mutatkozott így meg. A mindenkori látványhoz természetesen hozzátartozott a sokféle népesség (türk, ujjur, perzsa, arab, tibeti, szogd, indiai...) színes népviselete, jellegzetes áruinak tarka kavalkádja.

¹ THILO 1985: 113.

A Tang-kori kínai kultúrában a Jangce folyótól délre elterülő síkság világa a birodalom peremterületének számított, hosszú ideig az elmaradottság szimbóluma volt. A száraz északi síkságról délre költözött (1127) Song-dinasztia korában a folyami és tengeri kereskedelem fejlődése révén mélyreható gazdasági és társadalmi változások következtek be. Nagylétszámú városok alakultak ki, a kulturális élet itt is virágzásnak indult.² A császári főváros Lin'an 臨安 (Hangzhou 杭州) mellett Wenzhou 温州, Fuzhou 福州, Quanzhou 泉州 városok többszázszáz lakossága magasba terjeszkedő, többemeletes házakat épített. A rendszertelenül, tervezetlenül szorosan egymás mellé felállított vázszerkezetű, faoszlopos épületekhez az alapanyag (fa, bambusz, tetőcserép) a fővárostól délre elterülő erdőségekből hajóval érkezett. A követ kizárólag a trapéz metszetű városfalak, boltíves hidak, tömör gátak, magas pagodatornyok építésére, és a süppedő talaj miatt az utak és utcák kövezésére használták. Ezt a kemény anyagot az oszlopalap kivételével se lakóházak, se középületek felépítésénél nem alkalmazták. Az azonos építési elven készülő papírléres, sokajtós és sokablakos házaknak nem voltak tartó- és alapfalai. Az egymástól körülbelül háromméternyi távolságban álló függőleges oszlopok, gerendaközök, válaszfalak száma határozta meg a ház nagyságát, tulajdonosa gazdagságát. Az építmények között keskeny csatornák, kanyargós, szűk sikátorok tagolták a teret. A mindig kétlejtős nyeregtetős, légies tetőzet látható födél részeit aprólékosan megfaragták, és a mértani vagy indás motívumokat élénk sárga, kék, zöld és piros színűre festették. Ezek fölött díszelegtek az ívesen felgömbülő tetőt borító színes zománcozott cserepek. Az emeleti lakószobáknak keresztvonalú farácszatokból készült, olykor színes olajos papírral bevont ablakai az utcára vagy a belső udvarra néztek. A bambuszrácszatot, függönyöket, kárpitokat használó boltok, éttermek vagy kis kézművesműhelyek pedig a földszinten helyezkedtek el. Az üzletajtó felett a magasítottan keskeny, törtvonalú homlokzatokon nagyon feltűnő, színes cégérek, harsány dekorációk hívták fel a járókelők figyelmét a szolgáltatásokra. A melegebb éghajlatú tavak, csatornák és rizsföldek vidékén élő emberek mindig téglalap alaprajzú házai az utcára nyíltak. A mindennapi élet, a kereskedelem, az üzleti forgalom az állandóan kitárt ajtóknál, a szabad ég alatt zajlott.³ A sűrűn beépített városok lakóinak ellátását a keresztül-kasul behálózó csatornákon úszó hajókkal, csónakokkal oldották meg. A szűk utcákon hordárok és teherhordó állatok vitték a temérdek árut. Az élénk kereskedelmi tevékenységnek köszönhetően rendkívül gazdag áruválaszték (luxuscikkek Délkelet-Ázsiából, Indiából, Arábiából is érkeztek) várta a vevőket. A hatalmasra duzzadt, tolongó tömeget éttermekben, vendéglőkben, teaházakban vagy az utcai pultoknál szolgálták ki. Szakosodott piacokon még mutatványosok is szórakoztatták a közönséget. Mindez ellentétben állt a császári udvar hivatalos, a magas rangú hivatalnokok által hirdetett hagyományosan visszafogott konfuciánus értékrendjével.⁴

² DAWSON 2002: 62.

³ GERNET 1980: 120–123.

⁴ DAWSON 2002: 63 p.

A művészetkedvelő írástudó hivatalnokok – akik a társadalom előkelő, vezető rétegéhez tartoztak – természetesen mindenhol külön negyedekben, kerítéssel védett kertes házakban laktak. A taoista szemlélettel felépített házaik és berendezett lakrészeik aránya, pavilonjaik és kertjeik elrendezése a helyi, természeti egyensúlyt vette figyelembe. A főépületben mindig volt egy „központi csarnoktér” (*tang 堂*), amely a szertartásos oltárnak, kultikus tárgyaknak adott helyett. A hagyományosan, mereven szabályozott arisztokratikus életvitel ellenpontja a kerti lyukacsos bazalt szikla volt, amely a gondolatok szabadságának, áramlásának és rejtőzködésének érdekes szimbolikus tárgya.

Ezeknek a vizuális környezeti különbségeknek is szerepe volt az északi-déli kalligráfia és festészet vonalvezetése, esztétikája közötti eltérésben. Az akadémista írás- és festőstílusok szigorú szabályokat állítottak fel az írástudó alkotóknak. A kánonoktól való eltérést csak a már elismert, kiváló kalligráfusoknak, festőknek „engedélyezték”; a művészi kreativitást az ecsettechnikai virtuozitás, az ötletes vonalvezetés egyéni szabadsága határozta be. Az északi területeken, a Tang-korban kialakított kissé sarkos, „szabályos” stílusú (*kaishu 楷書*) írásforma a déli területeken kisebb vizuális kerettel, de nagyobb ívelésekkel és vékonyabb vonalvezetéssel már könnyedebb írásképet eredményezett. Az északi szubjektív, erősen impulzív „vad/őrült fogalmazó írás” (*kuang caoshu 狂草書*) [Huai Su 懷素, Zhang Xu 張旭] területfoglaló lendületének követése délen viszont maníros túltengéshez, idegesítő szélsőségekhez vezetett. A témaformákon és az ábrázolásmódon túl az északi tájképfestészet (sziklás, meredek hegyek, leeső zuhatagok) „szárazon dörzsölő” ecsettechnikájától (*tubi cacun 秃筆擦皴*) is nagyon különböztek a déli (lankás dombok, széles folyamok) „nedvesen szétfolyás” (*xuanran liuchang 渲染流暢*) lágy, átmenetes körvonalú foltfelületei.

A 13. században a politikai, társadalmi és szociális átalakulásban a messzi tájakat elválasztó és összekötő irodalmi, képzőművészeti stílusok, iskolák, irányzatok egyedisége, mássága sajátos reakciókat, egyéni sorsokat eredményezett. Érdekes példa erre a század közepén született Zhao Mengfu életútja, munkássága, művészi fejlődése és kiteljesedése.

II. Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322) életrajza⁵

Írástudó hivatalnok, tudós, festő, kalligráfus, műértő/műgyűjtő, költő, zenész

Zhao Mengfu a Song-dinasztia alapítója, a zendülő tábornokból lett Taizu császár 宋太祖 (ur. 927–976; Zhao Kuangyin 趙匡胤) tizenegyedik leszármazottja. A Déli-Song birodalom első császáranak, Gaozong 宋高宗 (1107–1187; ur. 1127–1162) késői rokonaként 1254-ben, a déli Song császári fővárostól, Lin'an-tól 臨安 (Hangzhou 杭州) nem messze északra, a Tai-tó melletti Wuxing 吳興 városában született. A herceg írástudó dédnagyapja, nagyapja és az apja is magas hivatalnoki rangban szolgálta

⁵ REN DAOBIN 1984. SONG LIAN 1999.

az uralkodókat már az északi Song fővárosban, Daliangban 大梁 (*Kaifeng* 開封) is. Az édesapa Zhao Yuyan 趙與峇 nyolc fia között Mengfu a hetedikként jött világra. Születésének esztendeje a kínai kalendárium *Jiayin* éve 甲寅, ezért Zhao felvett/adott nevei közül olykor *Jiayinren*nek 甲寅人 is hívták. A felvett művésznevét, mint a „Vízcsillámlás-palota útjának embere” (*Shuijingong daoren* 水晶宮道人 – a jelző Wuxing város költői neve), vagy mint az alkotó műtermének költői elnevezéseit „Sirály-hullámpavilon” (*Oubo ting* 鷗波亭), „Fenyőfa hava műterem” (*Song xue zhai* 松雪齋) váltogatva használta a pecsételéskor. Ismert még a Zi’ang 子昂 neve (1316-tól még Renzong császár is így szólítja őt) és néhány, a kormányzati rangjához, művészeti tevékenységéhez kapcsolódó tiszteleti neve: „Nagytitiszteletű előljáró” (*ronglu dafu* 榮祿大夫), „Kultúra tudósa” (*wenmin* 文敏), Wei állam hercege (Wei guogong 魏國公).

Mengfu intelligens és értelmes gyerek volt. Négy évesen kezdte az iskolát, könnyen tanult és szó szerint idézett hosszabb szövegeket is. 1265-ben meghalt az édesapja, ezután a művelt édesanyja, Qiu 丘 tanította tovább. 14 évesen tette le az első hivatali vizsgáját, 20 évesen a Császári Akadémia legmagasabb iskolai megmérettetésén (*guozi jiankaoshi* 國子監考試) is túl volt. Katonai posztot vállalt – szárnysegéd Zhenzhouban 真州 –, de 1276-tól a hadi pályán kérdésessé vált az előmenetele a mongolok által már meghódított déli területeken. „Leszerelése” után nem akart hivaltalt vállalni a Yuan kormányznál, tüntetőleg nem akarta szolgálni a hódítókat. A családi birtokok földjáradékából előkelő módon élve Wuxingban nem volt feltétlenül szüksége a kormányzati jövedelemre. Ókori klasszikusokat tanulmányozott, elsősorban Konfuciusz tanait, kapcsolódó magyarázatokat. A filozófia mellett kalligráf stílusokat elemzett. Sokat tanult a konfuciánus tudós Ao Ji 敖繼 mestertől, művészi képességeit, ecsettechnikáit az ő segítségével fejlesztette. Tehetséges kortársaival – Qian Xuan 錢選, Yao Shi 姚式, Mou Yinglong 牟應龍 – rendszeresen vitatkoztak az írástudói létről, a tanulás-tanítás felelősségéről, a művészetekről. Komoly dilemmaként merült fel közöttük a mongol császári adminisztrációval való együttműködés, a „kollaboráció” erkölcsisége. Anekdoták megemlítenek egy beszélgetést ebből az időből. Édesanyja ezt kérdezte tőle: „a Yuan kormánynak szüksége van a Jangce folyótól délre élő tehetségekre. Ha te nem tudod felhasználni a megtanultakat, akkor miben is különbözel az átlagembertől?”

1279-ben meghalt a Song dinasztia gyermekcsászára, Zhao Bing 趙昺, így ezt utolsó jelként értelmezte a kínai császári udvarház-restauráció lehetetlenségéhez. Keserűségét feledni szövegelemző tanulmányt, írásjegyelemző értekezést írt (25 évesen!) az Írások könyve (*Shangshu jizhu* 尚書集注) általa szerkesztett kiadásához.

1282-ben a barátai közül már többen hivaltalt vállaltak a hódítók szolgálatában, ő azonban továbbra is elutasította azt. Ellenezte a leigázott Kínában a mongol Yuan dinasztia (1271–1368) kormányzásának néhány kezdeti rendelkezését, amelynek célja volt a pusztítás mellett a kínai írás és ezáltal a kultúra eltüntetése, helyettesítése. Megalázónak érezte még a népesség megkülönböztető besorolását [1. mongolok, 2. idegenek, 3. északi hanok, 4. délen lakók/barbárok (*yi mengguren* 一蒙古人, *er semuren* 二色目人, *san hanren* 三漢人, *si nanzi/manzi* 四南子/蠻子)]. Hivatalnoki állás helyett inkább a festőművészi képességeit fejlesztette tovább, vagy zenét gyakorolt a *qin*-citerán.

A szépapja ecsetkezelésének technikájával, erőteljes stílusával írta le ekkor a Tang-kori kitűnő költő, Du Fu 杜甫 (712–770) néhány versét. (Ez a legkorábbi egyéni mű amelyik Zhao Mengfu munkáiból fennmaradt.)

Az 1286-os év viszont sok változást hozott. A kínai írástudók társadalmi megkülönböztetése, nagylétszámú mellőzése miatt délen akadozott az adminisztráció működése. Ezt felismerve Shizu császár 世祖 (Kubiláj kán) az északi fővárosból, a Jangce folyótól délre küldte a Hanlin Császári Akadémia magas rangú hivatalnokát, Cheng Jufu 程矩夫 főtanácsost, a tehetségek felkutatására. Miután a kiváló képességű Zhao Mengfu a Song császári család egyik leszármazottja is volt, ezért ő többszörösen megfelelt a jelöltségnek. Először ódkodott a mongol irányítású császári közhivatal elvállalásától, de végül töprengések, hosszas megbeszélések után további húsz jelölttel együtt – köztük Zhang Bochun-nal 張柏春, sógorával és Wu Cheng 吳澄 (1249–1333) barátjával, konfucianus írástudóval –, elvállalta a megbízást. A hozzáállásuk megváltoztatását a következőkkel indokolták: az elbukott Song dinasztia értelmiségének kesergő, önmarcangoló hangulatából, a tehetetlen dühtől befeszült stílusok (*nuzhang jinmai* 怒張筋脉) elhagyásával, a tenni akarással kívántak kilépni – példaképül választva Li Ling 李陵 tábornok és Su Wu 蘇武 Han-kori tetteit, valamint Li Yong 李邕 (678–747) művészetpolitikai hozzáállását a nem kínai nemzetiségű Tang udvarhoz.

Mielőtt az északi fővárosba utazott, az év 12. hónapjában feleségül vette Guan Daosheng 管道昇 (1262–1319) úrhölgyet.

1287 tavaszán megérkezett a mongol Yuan birodalom Dadu 大都 fővárosába. A császári audiencia után Ye Li 葉李 hadügyi miniszteri tanácsos mellett a titkári pozíciót kapta a kancellárián az országos futárszolgálat ügyében. Magas hivatalnoki rangja lehetőséget adott császári, tartományi kincstárak, gyűjtemények meglátogatására. Például a Hanlin Történelmi Hivatalban is számos régi kéziratot, festményt, kalligráfiát tanulmányozhatott, némelyikhez komoly elemző, műértő értekezéseket írt. Érveléseivel megbecsülést vívott ki magának a főhivatalnokok között, munkásságnak elismeréseként 1290-ben a Tudós Kiválóságok Akadémiája tagjai közé választották (*Jixianyuan zhixueshifengyi dafu* 集賢院直學士奉議大夫). Feljegyezték róla, hogy még a császárnak is merész válaszokat adott személyi ügyekben, mert ügyesen használta a hagyományos kínai verselési formát a finom utalásokra.

1292-ben a fővárostól délre fekvő Jinan 濟南 körzet kormányzójának nevezték ki. Mint ahogy a korábbi türk nyelvű Tang, úgy a mongol Yuan császári udvarban az uralkodó és környezete sem beszélt kínaiul. Nagyon más volt a kulturális háttér, anno mégis kialakult a korra jellemző kifinomodott művészet, esztétikai minőség. Az új hódítóknak példa volt ez a korábbi modell, a kínai hivatalnokokat is e kor tanulmányozására, felújítására bíztatták. Zhao is sokat foglalkozott a korai Tang-kor – általa kissé merevnek tartott – vizuális stílusával.

Kubiláj kán halála (1294) után Zhao, mint vámhivatali cenzor, sokat utazott Wuxing, Dadu, Jiangnan, Suzhou és Hangzhou között. Műértői hírneve okán sok magángyűjteményt nézhetett meg. Ezeken az alkalmakon is sokszor felkérték kalligráfiák, festmények értékeléseire, kolofonok (*tiba* 題跋) írására.

1299-ben a Hanlin (Művészeti) Akadémián is magas tisztséget kap (*Hanlin xueshi chengzhi* 翰林學士承旨). A nyarat Hangzhouban töltötte, itt kapta a Zhejiang tartomány és egyéb területek Konfucianusi Oktatás tanfelügyelője (*Zhejiang dengchu ruxue tiju* 江浙等处儒學提舉) hivatali rangot. A következő évtől 1308-ig a hangzhou-i hivatalában és lakóhelyén, a műtermében dolgozott.

A kínai neveltetésű Ajurbavada koronaherceg – aki rajongott a festészetért és a kalligráfiáért – 1310-ben a fővárosba hívta, oktatással kapcsolatos új hivatali posztot ajánlva (*zhongshun dafu* 中順大夫). Népes családjával (feleség, 3 fiú, 6 lány, szolgálók) 32 napig hajózott a Nagy Csatornán. A császár a tizedik hó 21. napján, Zhao Mengfu mestert a felesége kíséretében fogadta audiencián.

1311-ben a trónra került Ajurbavada kán Renzong 仁宗 néven lesz kínai császár, aki bátyja alkalmatlan minisztereit menesztette, a konfucianus hivatalnokvizsgák rendszerét visszaállította, és újra alkalmazta a hagyományos oktatást követő Deng Wenyuan 鄧文原 és Li Kan 李衍 művésztanárokat.

1313-ban kinevezték a Hanlin Akadémia lektorhelyettesének, és egyidejűleg a Hanlin Történelmi Hivatal szerkesztőjének (*Hanlin shijiang xueshi, zhizhigao, tongxiu guoshi* 翰林侍講學士、知制誥、同修國史). Egy évre rá a Jixian Akadémia lektorhelyettese is lett.

A következő években elsősorban a hagyományos kínai kultúra oktatásával kapcsolatos szövegeket, kalligráfiákat alkotott, műértő és szövegtani elemzéseket írt, bambusz és tájképeket festett. Elindította a 'Vissza a régiekhez' mozgalmat (*fugu yundong* 復古運動), felélesztette a császárság kora előtti íráskutatását, írásjegyváltozás történetének elemzését.

1316 negyedik hó 27. napján Renzong rendeletben utasította a Li Shu vezette Császári Könyvtárat Zhao Mengfu „Ezer Írásjegyes szöveg” összes kalligráfiáinak lemásolására, kincstári elhelyezésére. Tizenhét kötet gyűlt össze. Ez év nyaratól lett a Hanlin Akadémia igazgatója (*Hanlin ronglu dafu* 翰林榮祿大夫).

1319 tavaszán családjával együtt vissza akart térni a fővárosból Wuxingbe. A hosszú hajóúton felesége, Guan Daosheng meghalt. Zhao Mengfu 69 éves korában, 1322. év hatodik hó 16. napjának alkonyán, alkotás, beszélgetés és nevetés közben hunyt el.

III. Zhao Mengfu írásművészete, technikája, stílusa, változásai

Fiatal korában a hivatalnoki pályára készülve állandóan tanult. Az apjától kapott mintalapok vonalhiú másolásának segítségével ismerkedett az írástechnikával. Először hegyi kecske szőréből készült ecsettel húzta az északon kanonizált írásjegyformákat (*kaishu* 楷書). Az iskolában már a jellemzően lentebb fogott, hajlékony szőrű nyest és mókus ecsettel kiváló „kis formátumú szabályos” stílusú (*xiao kaishu* 小楷書) szövegeket írt. A Déli-Song császári udvarban közkedvelt „folyamatos félkurzív” (*xingshu* 行書) stílus karaktereinek mozdulathú eléréséhez a kicsit magasabban fogott ecsetszár volt

szükséges.⁶ A lazább csuklómozdulatot igénylő „fogalmazó” (*caoshu* 草書) írásképpel sokszor próbálkozott, de ezzel a stílussal csak hatvannégy éves kora után lett elégedett.

Az igazi szakmai tudást az ismert kalligráfusok alkotásainak elemzésével, a mozdulatok másolásával szerezte meg. A példaképül tartott szép papja, Song Gaozong 宋高宗 császár, a két híres Wang (Wang Xizhi 王羲之 és fia Wang Xianzhi 王献之), Liang Gu 梁鹄 (2. szd.) „kancellista” (*lishu* 隸書) és Zhong You 鍾繇 (151–230) „szabályos” (*kaishu* 楷書), „Zhang-fogalmazó” (*Zhang caoshu* 章草書) stílusát tanulmányozta.

1284-ben Hangzhou könyvpiacán megvette a Zu kiadó 10 kötetes kalligráf fadúcnyomatait (*Chunhuage tie* 淳化閣帖). Ezt Song Taizong 宋太宗 (ur. 972–997) parancsára Wang Zhu 王著, a császári Hanlin Művészeti Akadémia kalligráfusa (*Hanlin shishu* 翰林侍書), állította össze, 102 mester 420 munkájáról. A fadúccokat még a Tang-dinasztia középső korszakában készítették. A tízből 4 gyűjtemény a két Wang 233 munkáját tartalmazza. A köteteket a kalligráfusok társadalmi helyzete alapján rendszerezték: Császárok [1], Miniszterek [2–4], Különböző iskolák [5], Wang Xizhi [6–8], Wang Xianzhi [9–10]. Zhao szorgalmasan másolgatta mindegyiket, feljegyzései alapján több mint százszor. A szövegek mélyebb megértéséhez elmélyült a buddhista, taoista tanokban is. Írásművészete határozottá, magabiztossá fejlődött, ám nem volt még átütő ereje, hiányzott az egyéni szellem kisugárzása.⁷

A császári udvari hivatal elfogadása után a kincstárban őrzött értékes, régi kalligráfiákat kutatta. A Tang-kori Ouyang Xun 歐陽詢 (557–641), Yan Zhenqing 顏真卿 (709–785) és Liu Gongquan 柳公權 (778–865) fémjelezte északi kalligráf hagyományt tanulmányozta, Du Fu 杜甫 (712–770) és Li Bai 李白 (701–762) verseit elemezte. Érdekelte az Északi-Song mesterek közül Su Shi 苏轼 (1037–1101) szabad szóhasználata, Huang Tingjian 黃庭堅 (1045–1105), Mi Fu 米黻 (1051–1107) erőteljesen megjelenő virtuóz írásképe. A belülről jövő határozott (*shenhou* 深厚), de mégis finoman kifejező (*qishi* 氣勢), mívesen elegáns vonaleztétika (*shan shenmeixue* 善審美學) foglalkoztatta.

Kitartó kutatómunka következtében a saját „folyamatos félkurzív” írásstílus megváltozott: a karakterei szélesebbek, vízszintesei hosszabbak, ívesebbek, és az írásképe lendületesebbé vált (*jitai heng fa* 奇態橫發). Ez főleg annak köszönhető, hogy ráértett egy már elfeledett írástechnikára: a Tang-kor előtti kalligráfusok az írás közben megtekerték az ecetszárat, ezáltal a vonalívek vizuálisan „plasztikusabb” hatást (*zaoyi jianjie boshen* 造詣見解頗深) értek el. Az akadémista tanításokban ez a tekerés nem volt megengedett. A Tang- és Song-kori mesterek alkotásainak másolásához a rögzített fogás a legeredményesebb technika. Viszont az apró csavaró „trükk” nélkül a Han-kori Zhong Yao 鍾繇 (151–230) karaktereit nehezen, a Jin-kori Wang Xizhi 王羲之 (303–361) és fia, Wang Xianzhi 王献之 (344–386) eleganciáját pedig sehogy sem sikerült követni. Új ismeretének köszönhetően 1295-ben megnézhetette Wang Xizhi leghíresebb alkotását,

⁶ QIU ZHENGZHONG 2001.

⁷ HU CHANGCHUN 35–39.

az *Orchidea pavilon előszava* kalligráfiát a Tang-kori Feng Chengsu 馮承素 másolatában (*Tangmo shenglongben Lantingxu* 唐摹神龍本蘭亭序), és műértő szöveget is írhatott hozzá.⁸

Ez a nagyszerű felfedezés hatással volt a „kis formátumú szabályos” írásképeire is. Felszabadultabb, játékosabban kísérletező (*zuixin xiaokai* 醉心小楷) variációkkal, de mégis egységes formanyelvvel verseket, vitairatokat, értekezéseket, hosszabb elemző szövegeket is írt. Kortársai méltó elismeréssel dicsérték alkotásait (*bili roumei zhensui* 筆力柔媚真髓).

Mindeközben még új festészeti formanyelvet alkotott az ember- és állatábrázolásban is, különösen sajátosat a mongoloknak kedves „lótenyésztés” (*fan ma* 蕃馬) témakörében.

Tanfeligyelőként Zhejiangba visszatérve, a munkája mellett egy újabb évtizedet foglalkozott a régi kalligráfiák kutatásával. Alkotásaiba immár a déli stílusokat is könnyedén beolvasztotta, melynek eredményeképp a karakterei, az írásművészete energikusabb (*ji ti jingshen* 結體精審) és mégis lágyabb, méltóságteljesebb (*yuanrun baoman* 圓潤飽滿) lett.⁹

1310-ben Renzong császár új megbízása ismét a fővárosba szólította. Zhao Mengfu mestert különösen kedvelte az 1290-es évek közepén, még Kubiláj kánnak festett „Lófürdetés” (*xima tu* 洗馬圖) című tekercképe óta. A tisztelet kölcsönös volt; Zhao nászajándékként az új császár részére selyemre festette a „Lóitatás az őszi tisztáson” (*qiu jiao yinma tu* 秋郊飲馬圖) elnevezésű alkotását. A kínai kultúráért rajongó uralkodó művészeteket kedvelő környezetében új feladatot talált magának: feléleszteni a régi írások kutatását, tanulmányozni az írásjegyek rajzolatának változását, fejlődését, pontosítani a régi szövegek jelentését (*zunxun gufa* 遵循古法). Az ókori bronzedényeken, kőtáblákon, bambuszlapokon talált karakterek aprólékos elemzéseiből érdekes módon a saját írásának vonalvezetése, formaszerkezete is letisztultabbá, kifinomultabbá vált (*qiongji jingmi* 窮極精密). Ékes bizonyítéka ennek az 1318-ban írt értekezése Huai Su 懷素 (737–799) „fogalmazó” stílusú (*Lunshu tie* 論書帖) kalligráfiáján.

Szellemi irányzatának óriási hatása, sok követője akadt. A kínai értelmiség ráeszmélt, hogyha az idegen uralom alatt a saját kultúrájának oktatás-nevelési feladatát elhanyagolja, akkor megszakadhat a több ezer éves folyamatos műveltségének továbbadása. A letargikus hangulatból felrázott írástudók friss szellemi erővel kezdtek kutatni, tanulmányozni, alkotni, tanítani, a mongol Renzong császár támogatásával. Ez a pezsgés túllépett az észak-déli irányzatok esztétikai különbségén, sőt, a látszólagos kulturális ellentétén is. Zhao Mengfunak sikerült az északon megmerevedett akadémiizmust és a déli „poshadt” állóvizet az önisméltó unalmasságából felkavarni. Visszanyúlt a közös alapokhoz, és egyben új szintre emelte azt. Az irányzat szintén támogatást nyert a gazdasági fellendülésben meggazdagodott kereskedők részéről is, akik gyermekeik taníttatásán keresztül remélték az előkelők közé jutást.¹⁰

⁸ McCausland 2011: 63.

⁹ Hu Changchun 35–39.

¹⁰ Ezen tanulmány nem tért ki a Déli-Song kései és a Yuan-kor korai szakaszának történelmi-politikai, gazdasági, szociológiai változásainak okaira, összefüggéseire, kölcsönhatásaira; csupán a környezetet vizuális meghatározóit megemlítve egy kor, egy művész alkotásainak esztétikai érdekességeire fókuszált.

ÖSSZEFOGLALÁS

Kína északi és déli természeti adottságainak különbözősége az ott lakók életmódját, kulturális szokásait jelentősen meghatározta. A 13. század közepén a Déli-Song dinasztiában született császári rokon, Zhao Mengfu akadémista művészetét erősen befolyásolta, átalakította a hivatalnoki állás elvállalása a mongol Yuan császári udvar szolgálatában. Az északi és déli területek sajátos esztétikai stílusát tanulmányozva, a közös alapok újragondolásával, alkotóművészeti értékeket emelt magasabb szintre. Elmondható, hogy egy nyitott szellemiségű, tehetséges művész, a messzi vidékek kulturális eltéréseit értelmezve, sok-sok gyakorlással megismerve és elfogadva, kitartó munkával áthidalhatja a különbségeket – még az erős politikai ellenszélben is.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- D'ANCONA, JACOB. 1999. *A fény városa*. Debrecen, Csokonai Kiadó.
- DAWSON, RAYMOND. 2002. *A kínai civilizáció világa*. Budapest, Osiris Kiadó.
- GERNET, JACQUES. 1980. *Kína hétköznapijai a mongol hódítás előestéjén 1250–1276*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- HU CHANGCHUN 胡長春. 2001. *Zhao Mengfu kalligráfiájának művészete 趙孟頫的書法藝術*. Chongqing Sanxia xueyuan bao, No. 5., vol. 17.
- MCCAUSLAND, SHANE. 2011. *Zhao Mengfu Calligraphy and Painting for Khubilai's China*. Hong Kong, Hong Kong University Press.
- MIKLÓS PÁL. 1973. *A sárkány szeme*. Budapest, Corvina Kiadó.
- QIU ZHENGZHONG 丘振中. 2001. *A kalligráfia technikájának elemzése gyakorlatokkal 書法技法的分析與訓練*, Hangzhou, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe.
- REN DAOBIN 任道斌. 1984. *Zhao Mengfu életrajza 趙孟頫系年*. Zhengzhou, Henan renmin chubanshe.
- SONG LIAN 宋濂. 1999. *Yuanshi 元史*, 172. kötet (pp. 2685–2688).
- THILO, THOMAS. 1985. *Hagyományos kínai építészet*. Budapest, Corvina Kiadó.

PAIMAIHUI A MÚZEUM KÖRÚTON – A KÍNAI MŰKERESKEDELEM FELEMELKEDÉSE

Ha 2018-ban az ember a budapesti Múzeum körúton járt, az Astoria szomszédságában lévő galéria kirakatában hatalmas kínai írásjegyekre lehetett figyelmes: 拍卖会 *paimaihui*, vagyis 'aukció' (1. kép). A műkereskedők jellemzően tudják, mit csinálnak, így feltételezhetően jó okkal írták ki kínaiul is, hogy náluk árveréseket szoktak tartani. Ez a jó ok nyilván az, hogy célközönségük közé bekerültek a letelepedési államkötvénnyel vagy más módon Magyarországra került – esetleg turistaként éppen itt járó – jómódú kínaiak is, akik pénzük egy részét műtárgyakba fektetik. Bár a kínai műgyűjtésnek ősi hagyományai vannak, a modern kort tekintve itt egy új jelenségről van szó, hiszen a 2000-es évekig a kínaiak semmilyen módon nem voltak jelen a nemzetközi műkereskedelemben. Az élelmes Múzeum körüti galériás persze késett néhány évet, hiszen a nagy kínai bevásárlások már egy évtizede elkezdődtek, de talán így is csurran-cseppen neki valami, ha követi a trendet. De mit keresnének kínai gyűjtők az Astoriánál?

Elektrosokk

Nem többet, mint egy évtizedet érdemes visszamenni az időben – hangsúlyozva, hogy az alábbiakban a kötet többi tanulmányától eltérően nem nagybetűs Művészetről lesz szó, hanem elsősorban kisbetűs pénzről. Valamikor a 2008-as gazdasági világválság körül döbbsen rá a nemzetközi művészeti világ, hogy a kínaiak egyik napról a másikra főszereplők lettek – már nemcsak alkotókként, kiállítások, fesztiválok sztárjaiként, hanem tőkeerős vásárlókként is.

„China China China!!!!” – e lelkes, ijedt, vagy talán bizakodó – de mindenképpen figyelemfelkeltő – címmel hirdette 2009-ben egy kiállítását a Palazzi Strozzi és a Sainsbury Centre for Visual Arts, a kínaiak berobbanására reflektálva, egy új korszak kezdetét jelezve.¹ Ekkorra a gyűjtők, kurátorok, aukciósházak már nem tehették meg, hogy nem vesznek tudomást a kínai műalkotásokról – és a kínai vásárlókról. A kínai műtárgyak minden korábbinál drágábban keltek el, a nemzetközi árveréseken egyre nagyobb számban tűntek fel a kínai gyűjtők, s a kínai aukciósházak akkora forgalmat bonyolítottak, ami korábban elképzelhetetlen lett volna.

Ekkoriban úgy tűnt, hogy Kína eljutott a csúcsra, pedig mindez csak a kezdet volt. A 2009-es nagy ugrás után 2010 ugyanis újabb meglepetést hozott. Kína nem egyszerűen csak megszilárdította pozícióját az egyik fontos műtárgypiacként, hanem – a modern műkereskedelem történetében először – az aukciósházak bevételét tekintve

¹ További információért lásd a projekt honlapját: <http://www.strozzina.org/chinachinachina/>

Kína lett a világelső, megelőzve az Egyesült Államokat és az Egyesült Királyságot (2. kép). A globális árverési forgalom 33,0%-át Kína adta ez évben, míg az USA 29,9%-ot, Nagy-Britannia 19,4%-ot, Franciaország 5,1%-ot ért el.² Ahogy egy elemző fogalmazott ekkoriban: „Olyan ez, mint egy elektrosokk a globális művészeti piac történetében.”³ És itt nem arról volt szó, hogy a gazdagodó kínaiak elkezdtek felvásárolni az addigi képzőművészeti világsztárok alkotásait – bár ilyenre is volt példa –, hanem arról, hogy új sztárok tűntek fel, pontosabban az addig csak Kínában ismert alkotók felkerültek a globális listákra. Érdemes felidézni itt a legnagyobb bevételt hozó alkotók tízes listáját 2010-ből, a fordulat évéből, amikor tulajdonképpen a mai kánon kialakult (a kínai alkotókat dőlt betűvel emeltük ki):⁴

1. Picasso, Pablo (1881–1973): 361 493 772 dollár
2. Qi Baishi 齊白石 (1864–1957): 339 231 302 dollár
3. Warhol, Andy (1928–1987): 313 535 564 dollár
4. Zhang Daqian 张大千 (1899–1983): 304 303 005 dollár
5. Giacometti, Alberto (1901–1966): 213 618 702 dollár
6. Xu Beihong 徐悲鴻 (1895–1953): 176 249 208 dollár
7. Matisse, Henri (1869–1954): 174 029 764 dollár
8. Modigliani, Amedeo (1884–1920): 139 795 698 dollár
9. Fu Baoshi 傅抱石 (1904–1965) 125 214 666 dollár
10. Lichtenstein, Roy (1923–1997): 112 531 769 dollár

Látható, hogy ebben az évben a tíz legnagyobb árverési forgalmat generáló művész közül négy kínai volt, s mind a négyen a modern festészetet képviselték (modern alatt itt a 20. század első két harmadában aktív alkotókat értjük). Ez teljesen elképzelhetetlen lett volna akár csak egy-két évvel korábban is – 2009-ben Qi Baishi ugyan már felfért a tízes listára, de korábban egyáltalán nem szerepelt itt kínai művész.

Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy egyfajta mennyiségi tényezőt is figyelembe kell venni, a fenti kínai alkotók ugyanis meglehetősen termékenyek voltak, és már ekkor is sok művük került kalapács alá. A legdrágábban elkelt egyedi műtárgyak globális listájára ekkor még csak egyetlen kínai alkotás fért fel, a Yuan-házi Wenzong 元文宗 császár (1304–1332) egyik tájképe, amely 44 850 000 amerikai dollárért kelt el.⁵

Miután átvette a vezetést, 2011-ben Kína tovább növekedett: árverési bevételei 49%-kal (!) nőttek egyetlen év alatt, ami természetesen bőven elég volt a világelsőség megőrzéséhez. Ebben az évben az aukciók forgalmának 41,4%-a keletkezett Kínában, így az USA 23,6%-ra, Franciaország 4,5%-ra esett vissza, míg az Egyesült Királyság

² ARTPRICE 2011: 11. Egy évvel korábban, 2009-ben Kína még csak a harmadik volt 17,4%-os részesedéssel (ARTPRICE 2010: 12). Más intézmények az Artprice-étől eltérő számokat adnak meg, de a trendek mindenhol egyértelműek.

³ A mondat Thierry Ehrmanntól, az Artprice elnökétől származik. AFP 2011.

⁴ ARTPRICE 2011: 32.

⁵ ARTPRICE 2011: 30.

részesedése 19,4% maradt.⁶ A tíz legtöbb bevételt hozó művész listájára ezúttal hat (!) kínai került fel, a fentiek mellett Wu Guanzhong 吴冠中 (1919–2010) és Li Keran 李可染 (1907–1989). Sőt Zhang Daqian első kínaiként a történelemben 554 537 029 dollárral világelső lett, és a második helyet is egy kínai mester, Qi Baishi foglalta el (510 576 030 dollár)⁷, olyan művészeket maguk mögé utasítva, mint Picasso vagy Warhol. Az éves árverési rekord is egy kínai alkotáshoz kötődik: Qi Baishi *Magasodó fenyő négyszavas pecsétírásos sorpárral* (*Songbo gaoli tu – zhuanshu si yan lian* 松柏高立图-篆书四言联) című festményéért 57 202 000 dollárt fizetett valaki (érdeesség, hogy a festmény Chiang Kai-shek 60. születésnapjára ajándéknak készült). A harmadik és a hatodik legnagyobb összegért is kínai festmény cserélt gazdát.⁸

Mindez nem csupán egyenári szenzáció volt: a kínai művészek és a kínai műtárgypiac az évtizedben tartották a 2010-es évek elején megszerzett pozícióikat. Az Arprice éves jelentéseit összevetve 2007 és 2017 között a 3. képen szereplő diagram szerint alakult a kínai műtárgypiac globális súlya. Látható, hogy 2007-ben és 2008-ban a kínaiak jelenléte minimális volt a világon (7,3% és 7,2%), messze le voltak maradva az USA és az Egyesült Királyság mögött, nagyjából Franciaországgal voltak egy súlycsoportban. (Korábban még jelentéktelenebb volt a kínai piac, 2006-ban 4,9%-os részesedéssel bírtak, az ennél korábbi Artprice kiadványokban Kína nevesítve sincs, az „egyéb országok” közé sorolják.) 2009-ben került sor az első nagy ugrásra, bár 17,4%-kal még mindig le voltak maradva a britek mögött; 2010-ben aztán az első helyre ugrottak (33%), a következő két évben 40% feletti eredménnyel uralták a piacot, s 2013 óta 30–40% között mozog a súlyuk; ez idő alatt egyetlen olyan év volt (2015), amikor az USA ideiglenesen visszavette az első helyet.

A fentiek természetesen nem abszolút számok, hanem arányok, maga a globális forgalom évről évre meglehetősen hektikusan változik, például egy-egy ritka festmény piacra kerülése hirtelen megdobhatja az adatokat (például 2017-ben Leonardo da Vinci *Salvator Mundi*-ja önmagában 9%-kal járult hozzá az amerikai bevételekhez⁹). Ráadásul mi itt egyetlen cég (Artprice) adatbázisait használtuk, más szereplőknél valamelyest eltérő számokat találhatunk. S ha nemcsak a nyílt árverések bevételeivel számolunk, hanem a galériák és műkereskedők egyéb forgalmát is figyelembe vesszük, akkor Kína még 2017-ben is csak a harmadik helyen állt a világon az USA és az Egyesült Királyság mögött a műkereskedelem volumenét tekintve; s az is megemlítendő, hogy az árveréseknél probléma, hogy a licitálás után tényleges fizetésre sokszor nem kerül sor, a tárgy nem cserél gazdát, és ez Kínában különösen gyakori.¹⁰ Itt azonban nem valamiféle piaci elemzéssel szeretnénk előállni, hanem egy teljesen egyértelműen kirajzolódó trendet – Kína előretörését és helyzetének konszolidálódását – kívánjuk megmutatni, és ennek a trendnek egyetlen intézmény egyetlen adata sem mond ellent.

⁶ ARTPRICE 2012: 4.

⁷ ARTPRICE 2012: 32.

⁸ ARTPRICE 2012: 30.

⁹ E rekordról lásd CHRISTIE'S 2017.

¹⁰ VELIMIROVIĆ 2018, GERLIS 2018: 32.

Tanulságos lehet egy másik lista, amely azt mutatja meg, hogy az elmúlt tíz évben mely kínai alkotók szerepeltek a világon a tíz legnagyobb árverési bevételt produkáló művész listáján. 2007-ben és 2008-ban egyáltalán nem volt ilyen kínai mester, 2009-től aztán az alábbiak szerint szerepeltek kínaiak a top 10-ben:

2009: Qi Baishi

2010: Fu Baoshi, Qi Baisi, Xu Beihong, Zhang Daqian

2011: Fu Baoshi, Li Keran, Qi Baishi, Xu Beihong, Wu Guanzhong, Zhang Daqian

2012: Fu Baoshi, Li Keran, Qi Baishi, Xu Beihong, Zhang Daqian

2013: Qi Baishi, Zao Wou-ki (Zhao Wuji 赵无极, 1920–2013), Zhang Daqian

2014: Qi Baishi, Zhang Daqian

2015: –

2016: Cui Ruzhuo 崔如琢 (1944–), Fu Baoshi, Qi Baishi, Wu Guanzhong, Zhang Daqian

2017: Fu Baoshi, Qi Baishi, Zao Wou-ki, Zhang Daqian

Amióta tehát kínaiak egyáltalán szerepelnek az első tízben, vagyis 2009 óta, a 2017-ig eltelt 9 évben Qi Baishi 8-szor volt a globális top 10-ben, Zhang Daqian 7-szer, Fu Baoshi 5-ször, Xu Beihong 3-szor, Li Keran, Wu Guanzhong és Zao Wou-ki 2-szer, Cui Ruzhuo 1-szer.¹¹ A helyezéseket természetesen befolyásolja, hogy egy alkotótól éppen hány művet kínáltak fel eladásra az adott évben, hogy került-e valakinek igazán jelentős alkotása kalapács alá, illetve egy sor egyéb tényező, de az nagyjából elmondható, hogy Qi Baishi, Zhang Daqian és Fu Baoshi az árverések kínai állócsillagai, és a mezőny többi tagja is állandó szereplő. Vagyis a kínai élvonal meglehetősen stabil, az igazán nagy forgalmat a kanonizált és biztonságos modernnek generálják.

Érdemes megjegyezni, hogy a nyugaton az elmúlt másfél évtizedben rendkívül divatos kínai – posztmodernnek nevezhető – kortárs művészekkel szemben az árverések élvonalai egy másik nemzedéket képviselnek. A fenti művészek jellemzően a 20. század első egy-két harmadában voltak aktívak vagy futottak be, s művészetük valamiképpen a klasszikus kínai festészet – a nyugati technikák és szemlélet hatását is magán viselő – folytatásának tekinthető, irányzatuk „akadémikusként” is kategorizálható. Az egyetlen élő (technikailag kortársnak tekinthető) alkotó, Cui Ruzhuo (1944–) is hagyományos tusfestményeket készít. A nyugaton ünnepelt kínai posztmodern művészet, amelynek képviselői rendszeresen szerepelnek a különböző nemzetközi kiállításokon, biennálékon és egyéb eseményeken, s már-már médiaszármazék számítanak, a műtárgypiacon egyelőre kevésbé sikeresek, mint a külföldön kevésbé érdekesnek tartott akadémikus alkotók. Ez utóbbiakban azonban a kínai galériák, múzeumok, gyűjtők láthatólag jobban bíznak, hiszen a hivatalos kánon részei, így műveik jobb eséllyel megőrzik értéküket. Ezt tükrözi az árverési bevételek alapján készített fenti lista is (aminek kevésbé előkelő helyein kortársak is szerepelnek).

¹¹ ARTPRICE 2010–2018 alapján.

A legdrágábban elkelt egyedi műalkotások tekintetében is Qi Baishi az első. Minden idők legnagyobb összegért elkelt kínai festménye az ő 1925-ös alkotása (*Tizenkét paraván tájképpel, Shanshui shier tiao ping* 山水十二条屏), amely 140,8 millió dollárnyi *yan*-ért kelt el 2017-ben (4. kép);¹² a második helyezett Huang Tingjian 黄庭坚 (1045–1105) *Dizhu ming* 砥柱铭 című kalligráfiája (63,9 millió dollár), a harmadik ismét csak Qi Baishi már említett *Magasodó fenyője* (57,2 millió dollár).¹³

A kínai műkincspiac felemelkedése együtt járt egy másik jelenséggel, a kínai aukciósházak megjelenésével. A globális piacvezető ma is a Christie's és a Sotheby's, a 2017-es 14,9 milliárd dolláros árverési bevételből az előbbi 4,45 milliárdot (29,9%), az utóbbi 3,38 milliárdot (22,7%) ért el; ám rögtön utánuk harmadikként ott következik a kínai Poly International (1,025 milliárd, 6,8%) és negyedikként a China Guardian (815 millió, 5,5%).¹⁴ A legnagyobb bevételű aukciós házak 2017-es listáján az első tíz között öt kínai szerepel. Ha figyelembe vesszük, hogy a Christie's és a Sotheby's a 18. században alakultak, és rendkívül kiterjedt nemzetközi hálózattal rendelkeznek – ráadásul Kínában is jelen vannak, vagyis a kínai növekedésből ők is részesülnek –, míg velük szemben a China Guardian 1993-ban, a Poly International 2005-ben jött létre, s elsősorban helyi művészettel foglalkoznak, ezek az eredmények megdöbbentőek.¹⁵ Persze mint Kínában mindennel, az aukciósházakkal kapcsolatban is felmerül néhány furcsaság. Például a piacvezető Poly International (Beijing Baoli Guoji Paimai Youxian Gongszi 北京保利国际拍卖有限公司) anyavállalata a Poly Group (Zhongguo Baoli Jituan Gongszi 中国保利集团公司), amely elsősorban fegyverkereskedőként ismert; a China Guardian (Zhongguo Jiade Guoji Paimai Youxian Gongszi 中国嘉德国际拍卖有限公司) tulajdonosa pedig a jó politikai kapcsolatokkal rendelkező Chen Dongsheng 陈东升, a Taikang 泰康 nevű biztosítótársaság alapítója, aki – mellesleg? nem mellesleg? – Mao Zedong unokájának férje. A nagy külföldi aukciósházak tevékenységét Kínán belül erősen korlátozzák, 1949 előtti műtárgyakat nem árulhatnak, s a Sotheby's-nek kényelmetlen vegyes vállalati formában kell együttműködnie egy kínai állami céggel.¹⁶ Persze Kínában az ilyen jelenségekkel együtt kell élni, és mindez a számokon nem változtat.

Összességében a fenti fejlemények arra utalnak, hogy az elmúlt tíz évben a világ műkincspiaca alapvetően megváltozott. Az évszázadokon át jellemző nyugati – eleinte brit-francia, majd amerikai–brit – dominancia időszaka véget ért, s feltűnt egy újabb szereplő, amely önmagában önálló pólust képez, a területet háromszereplőssé téve (vagy ha a franciákkal is számolunk, négy szereplőssé). De mire vezethető ez vissza, és mennyire fenntartható ez a helyzet?

A növekedés okai

¹² A rekordról lásd HAAS 2017.

¹³ VELIMIROVIĆ 2018.

¹⁴ ARTPRICE 2018.

¹⁵ A két vezető kínai aukciósházról lásd honlapjukat: www.polypm.com.cn, illetve www.cguardian.com.

¹⁶ LEHR 2017.

Kínában nemigen van olyan életterület, ahol ne figyelhetnénk meg hatalmas változásokat és növekedést, így a kínai műkincspiac hirtelen fejlődése és élre törése illeszkedik a Kínában zajló általános folyamatokhoz. Van azonban néhány egyedi tényező, amely a kínai műkereskedelem súlyának növekedésében kiemelt szerepet játszott. Az alábbiakban a legfontosabb ilyen tényezőket tekintjük át.

Hagyomány

Mindenekelőtt érdemes hangsúlyozni, hogy a kínai az egyik leggazdagabb és legrégebbi képzőművészeti hagyománnyal rendelkező nép a világon. Már a Sárga-folyó és a Jangce völgyének neolit közösségei magas szintű tárgykultúrát hoztak létre, ez aztán tovább élt és fejlődött a Kr. e. 2. évezred első kínai államaiban, majd azóta lényegében töretlenül a mai napig. A képző- és iparművészet egyes ágai tömegesen jelen voltak a mindennapi életben, bizonyos műfajok pedig kiemelkedő megbecsültséggel rendelkeztek. Az utóbbi másfél évezredben a festészet néhány ágának és a kalligráfiának a gyakorlása a politikai-szellemi elit időtöltése volt, nem ritkán császárok is hódoltak e szenvedélyeknek, s a társadalmi presztízs az alkotásokra is kivetült. Témánk szempontjából fontos, hogy a műgyűjtésnek is legalább két évezredes tradíciója van, s a híres gyűjtők között császárokat, magas rangú írástudó-hivatalnokokat, kiemelkedő művészeket találunk. Összességében a klasszikus Kínában a világ egyik leggazdagabb és legkifinomultabb képzőművészeti szférája jött létre és virágzott évezredekken át.

A 19. századtól zajló modernizáció és a nyugatosodás hatásai gazdagították a kínai művészeteket, de nem szorították őket háttérbe, és nem léptek teljesen a helyükre. Új formák, technikák, stílusok érkeztek kívülről, de a legsikeresebb kínai művészekké azok váltak, akik nem módosíthatatlanul átvették ezeket, hanem integrálták őket saját hagyományukba, új művészi nyelvet létrehozva. Ez a nyugati hatásokat is befogadó modern kínai művészet gyorsan fejlődött az 1950–60-as évekig, amikor is a politikai kampányok (nagy ugrás, kulturális forradalom stb.), illetve a szocialista realizmus egyedurialma két évtizedre megakasztotta a fejlődést. A hagyomány azonban nem szakadt meg, s a súlyos károkat okozó pusztítások után az 1970-es évektől új virágkor kezdődött a kínai művészeti életben. Azóta a kínai képzőművészet különösen sokszínűvé vált, együtt élnek a hagyománykövető és a hagyományt elvető, a tradicionális és a modern, a kínai és a nyugati, az akadémikus és az avantgárd irányzatok és alkotók. Ez a hatalmas múlt és ez az egyedi gazdagság megteremti a kínai művészeti élet –benne a műkereskedelem – mennyiségi alapjait.

A kínai hagyományos társadalomban a nagy presztízsű képzőművészeti ágak képviselőinek biztos és nagy tisztelettől övezett pozíciójuk volt. A kínaiak megbecsülték a művészeit, és az állami támogatásnak is ősi hagyománya van. Az alkotók többsége nem valamiféle különc volt, aki a társadalmon kívül élte életét, hanem az írástudó elit tagjaként vagy legalábbis megbecsült mesteremberként hozott létre műtárgyakat.¹⁷ Egy olyan tradíció

¹⁷ MIKLÓS 1973: 33–43.

hordozói voltak, amely a kínai élet és identitás középpontjában állt, s ennek megfelelően kezelték őket. A hagyomány és az állam által kanonizált alkotásokkal való foglalkozás, azok gyűjtése régóta megbecsült, értéket megőrző és teremtő tevékenység, tehát a modern típusú műgyűjtés – bár egyes aspektusai idegenek – gyorsan be tudott ágyazódni a kínai közegbe.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a kínai hagyomány azért is fontos, mert a modern és kortárs kínai képzőművészet gyakran utal rá, merít belőle. Az évezredes témák, formák, technikák a mai művészek számára identitásuk, „kínaiságuk” keresése, megfogalmazása során kapaszkodóként, igazodási pontként szolgálnak. A 20–21. századi kínai képzőművészet jelentős részének központi eleme a kínai tradíció újraértelmezése, csak a kínai posztmodern alkotók egy része szakít vele teljesen. Ez az oka annak, hogy az utóbbi vonulat jóval népszerűbb Nyugaton, mint a hagyományos kínai műfajok: kódrendszere ugyanis a nem kínai közönségnek jobban érthető, mint a tradicionalista vagy a tradíciókra reflektáló alkotásoké – ugyanakkor ez utóbbiak Kínában sikeresebbek, üzletileg is, ahogy ezt a fenti árverési adatok is bizonyítják.

Élet

A képzőművészet a társadalom szerves és megbecsült része, sok ember választja hivatásául. Valószínűleg a világon Kínában él a legtöbb művész, s ez a mennyiségi szempontokon – nagy merítési bázis – túl amiatt is fontos, mert ennek köszönhetően Kínában rendkívül eleven, pezsgő művészeti élet zajlik.¹⁸ A művészeti nevelés végigkíséri az általános és középiskolát, s a művészeti iskolák – mind az állami, mind a magánintézmények – országsszerte virágkorukat élik. Mindez nemcsak az alkotók magas számához járul hozzá, hanem ahhoz is, hogy folyamatosan újratermelődik egy művészet iránt fogékony, azt értő közeg, amely a művészeti élet anyagi alapját is megteremti (hogy ez a közeg az összlakossághoz képest nem túl népes, nem igazán számít, hiszen így is sokmillióst tömegről beszélünk). Kialakultak ennek az életnek a terei is. Az utóbbi egy-két évtized leglátványosabb fejleménye ezen a téren az úgynevezett művészeti negyedek megjelenése a nagyvárosokban: festők, szobrászok és egyéb alkotók birtokba veszik a rozsdáövezetek kiürült gyárpéleteit, és műtermeket, galériákat, művészkávézókat alakítanak ki, amelyek az alkotás számára szabad, inspiráló és eleven légkört biztosítanak, közösségi térként szolgálnak, de a műtárgyforgalomban is szerepük van.¹⁹ Ezek

¹⁸ Hivatalos honlapja (<http://www.caanet.org.cn>) szerint a Kínai Képzőművészek Szövetségének (Zhongguo Meishujia Xiehui 中国美术家协会) 2018-ban 15500 tagja volt, de ezek az országos szövetségbe felvett, a legmagasabb szinten elismert, professzionális akadémikus művészek. A ténylegesen alkotással foglalkozók száma ennek sokszorososa.

¹⁹ A további tájékozódáshoz segítségül felsorolunk néhány galériát és művészeti negyedet az ismertebbek közül: 798 Art District (más néven Dashanzi, Peking), Caochangdi (Peking), China Art Archives & Warehouse (Peking), Red Gate Gallery (Peking), Art Scene China (Peking, Shanghai), Vitamin Creative Space (Guangzhou), China Academy of Arts galériái (Hangzhou) stb. A művészeti szcéna rendkívül eleven, hetente nyílnak az új helyek, s zárnak be vagy alakulnak át a régiek.

a negyedek turisztalátnyosságként is funkcionálnak, s jellemzően a helyi hatóságok támogatják vagy legalábbis tudomásul veszik őket.²⁰

A művészeti negyedek, magángalériák, alkotói műhelyek egyfajta alulról jövő kezdeményezésként jönnek létre, de – a kínai hagyománynak megfelelően – a művészeti élet akadémikus intézményei is virágoznak. A legnagyobb presztízsű – világhírűnek nevezhető – intézmények a pekingi Központi Képzőművészeti Főiskola (Zhongyang Meishu Xueyuan 中央美术学院) és a hangzhoui Kínai Képzőművészeti Főiskola (Zhongguo Meishu Xueyuan 中国美术学院), de gyakorlatilag minden tartomány és nagyváros rendelkezik a maga művészeti főiskolájával vagy művészeti karával a számtalan alacsonyabb szintű képző intézmény mellett. Sose látott mértéket öltött a nemzetköziesítés, a kínai művészek és művészeti intézmények ma már világszerte rendelkeznek kapcsolatokkal és indítanak közös projekteket.

A hagyományos és nem hagyományos intézmények, a tömegekhez eljutó művészeti oktatás és a művészeteket elismert tevékenységként kezelő hagyomány olyan dinamikus, pezsgő, vibráló atmoszférát alakítanak ki, amelyben több százezer művészi ambíciókkal rendelkező ember tanul, kísérletezik és alkot – no meg esetenként vásárol –, s amely hosszú távon is tömegbázist és ezzel anyagi alapot hoz létre a kínai képzőművészeteknek. Arról nem is szólva, hogy ilyen számok mellett szinte garantált, hogy időről időre egy-egy valódi világszintű tehetség is megjelenik.

Állam

Kínában a művészeti élet és az állam sosem volt független egymástól; ez a kapcsolat megnyilvánulhatott egyes művészek állami támogatásában, császári festőakadémiák működtetésében, császári gyűjtemények létrehozásában és folyamatos gyarapításában; de természetesen cenzúrában, a művészetek kontrolljában is. A művészetek feletti kormányzati ellenőrzés Mao Zedong időszakában extrém méreteket öltött, s azóta ugyan az állam visszahúzódott, de nem mondott le a kínai művészeti élet irányításáról, terelgetéséről. Ennek vannak negatív aspektusai – a politikai cenzúra nemcsak, hogy jelen van, de a 2010-es években még fokozódott is –, de a kínai művészeti életet és piacot serkentő hatásai sem elhanyagolhatók.

A 2000-es évek egyik divatszava a kínai politikai életben a „puha erő” (*soft power*, *ruan shili* 软实力) volt, ami az országok azon képességét jelenti, hogy más országok és lakóik viselkedését vonzerejükkel, kulturális mintáikkal befolyásolják.²¹ A puha erő tehát a hatalom egy olyan formája, amely erőszak vagy azzal való fenyegetés nélkül működik, s amelynek forrását olyan tényezők képezik, mint a populáris és magas kultúra, politikai rendszer és értékrend, oktatás, sport, gasztronómia, kereskedelmi márkák stb. Természetesen a puha erő nem teljes újdonság, hiszen kulturális diplomácia és hasonlók évezredek óta léteznek – Kínában ez különösen elmondható –, de az 1990-es években

²⁰ SEPE 2018, YUE 2014.

²¹ A koncepció első részletezését lásd NYE 1990.

Amerikában kidolgozott koncepció ennek hatalmi vetületére helyezi a hangsúlyt, ami a politikai döntéshozókat fogékonyabbá teszi az ide illeszthető tevékenységek iránt.

A kínai kormány felismerte, hogy az ország politikai és katonai hatalma ellenére puha ereje viszonylag csekély, az ország imázsán sok javítanivaló van. Ez konkrét veszteségeket is okoz a kínaiaknak: márkáik presztízse alacsony, így versenyképességüket alacsony árak adja – ami alacsony haszonkulcsot jelent –, politikai és gazdasági vezetők tárgyalási pozíciói gyengébbek a sokszor mások által megszabott napirend vagy az ellenséges hozzáállás miatt, a nyelvi nehézségek akadályozzák a gördülékeny üzletmenetet, a Peking számára kedvezőtlen döntések más országokban népszerűek lehetnek. Emiatt a kínai puha erő növelése felkerült a kínai kormányzat hivatalos célkitűzései közé, állami dokumentumokban is gyakran találkozhatunk vele. Ez azzal jár, hogy nagy mennyiségű költségvetési pénzt fordítanak a kínai kultúra, nyelv, márkák stb. külföldi népszerűsítésére, Kína elfogadottabbá és szerethetőbbé tételére.²²

A klasszikus, modern és kortárs művészet a puha erő egyik fontos eleme: ha egy országból divatos és kelendő műalkotások kerülnek ki, az az országnak az imázsára is kivetül, és az ország maga is divatossá válhat. A kínai kormány felismerte, hogy a művészeti élete és annak alkotásai iránti érdeklődés vonzerővé konvertálható, ezért az állam komoly összegeket fektet a kínai művészetek külföldi megismertetésébe. Ennek is köszönhető, hogy a kínai művészek – a tradicionalisták, a modernek, de a posztmodernnek is – nagy erővel jelen vannak a nemzetközi seregszemléken, expókon és biennálékon, a nagy múzeumokban pedig reprezentatív kiállításokat rendeznek. Ezekben így vagy úgy, de jellemzően jelen van az állami szponzoráció is.

Arra is van törekvés, hogy Kínát globális képzőművészeti központtá tegyék, ennek jegyében hipermodern múzeumok épülnek, amelyeknek már az épületei is világscenzációk.²³ Állami támogatással indulnak nemzetközi együttműködések, diákcseraprogramok, ösztönzik és támogatják a bi- és multilaterális művészeti projekteket. A központi kormányzat és a helyi vezetések prioritásként kezelik, hogy Kína túllépjen az olcsó gyártóközpont szerepen, és ahogy a csúcstechnológiában és az innovációban, úgy a képzőművészetek területén is globális centrum legyen.²⁴

Természetesen nemcsak külső és hatalmi szempontok vezérlik a művészettel kapcsolatos állami szerepvállalást. A lakosság kulturális színvonalának emelése, a „szellemi civilizáció” kialakítása évtizedek óta újra és újra előkerül mint jelszó,²⁵ de a kínai gazdasági fejlődésnek köszönhetően az elmúlt időkből pénz is van minderre. Ennek

²² A kínai puha erőről lásd például SALÁT 2010.

²³ A kínai múzeumi szcéna fejlődéséről lásd SALÁT 2012. Érdemes itt megemlíteni néhány kiemelkedő kínai képzőművészeti múzeumot (a kereshetőség kedvéért az angol nevükön szerepelnek): National Art Gallery (Peking), He Xiangning Art Museum (Shenzhen), Guangdong Museum of Art (Guangzhou), Shanghai Art Museum, Shanghai Museum of Contemporary Art, Today Art Museum (Peking), Ullens Centre for the Arts (Beijing) stb. Az utóbbi években rengeteg új múzeum nyílt. A növekedést a szakértők is alig tudják követni.

²⁴ A helyi kezdeményezésekről lásd GRUNBERG 2018.

²⁵ Lásd például KAUFMAN 2018.

egy részét a művészeti infrastruktúra fejlesztésére fordítják, a már említett művészeti főiskolák és egyéb iskolák mellett egyre kiterjedtebb az állami múzeumok, galériák, művészeti vásárok és szervezetek hálózata. S ezt kiegészítik a magánkezdeményezések, a milliárdosok és cégek által alapított galériák, a magánszponzoráció és a műkereskedelem különböző csatornái. Sok nagyváros rendszeresen rendez művészeti vásárokat, biennálékat, triennálékat,²⁶ az újonnan alapított aukciós házak pedig – ahogy már említettük – globális tényezőkké váltak.²⁷ Az állami szereplők – a központ mellett a helyi kormányzatok, a kulturális szervezetek és intézmények, a különböző szintek kulturális káderei –, illetve a magánaktorok sokszor közösen dolgoznak a kínai művészeti élet fejlesztésén (és kordában tartásán), a köz- és a magánszféra együttműködése gyakori jelenség. A művészeti élettel összefüggésben megmozduló hatalmas összegek természetesen közvetve vagy közvetlenül hatnak a műgyűjtés kultúrájára, a műalkotások piacára és árára is.

Pénz

Végül, de semmiképpen nem utolsósorban a kínai műkincspiac növekedésének okai között meg kell említeni a kínai középosztály és elit felemelkedését és megjelenését a műkincspiacon. Ez nemcsak a kínai viszonyokat változtatta meg, hanem az egész világra hatással volt. Ahogy Guillaume Cerutti, a Sotheby's francia kirendeltségének vezetője fogalmazott: „[A kínai vásárlók megjelenése] a legnagyobb dolog, ami az elmúlt húsz évben a művészeti világban történt. Az Egyesült Államok és Európa közti egyensúlytól elmozdultunk egy három résztvevős verseny felé, ami egy valóban globális piac kialakulásához vezetett”.²⁸

A műtárgyak gyűjtésének ősi tradíciója a 2000-es években újjáéledt. Szinte egyik napról a másikra megjelent Kínában egy 300 milliós középosztály és rengeteg (dollár-) milliomos. Kínában a milliomosok száma 2011-ben érte el az egymillió főt,²⁹ 2017-ben már másfélszer annyian, 1 590 000-en voltak³⁰. Hasonlóan meredeken növekszik a dollármilliárdosok száma, 2017-ben már Nagy-Kínában élt a legtöbb ilyen (475 fő),

²⁶ A legnagyobb művészeti vásárok: ShContemporary (Shanghai), CIGE (China International Gallery Exposition, Beijing), Shanghai Art Fair, Guangzhou International Art Fair, Shanghai Biennale, Beijing Biennale, Shenzhen Biennale, Canton Triennale stb.

²⁷ A korábban említett Poly International és China Guardian mellett a globális top 10-ben szerepelnek még az alábbi kínai aukciós házak 2017-ben: Council International (<http://www.council.com.cn/>), RomBon (<http://www.rb139.com/>), Xiling Yinshe (<http://www.xlysauc.com/>), Holly International (<http://www.hollypm.com.cn/>). A lista az Artprice 2017 Summary részében található. Egyéb fontos cégek: Hanhai (www.hanhai.net), Huachen (<http://www.huachenauctions.com/>), Jiuge (www.jgauc.com), Sungari (www.sungariauction.com) stb. A Sotheby's és Christie's hongkongi kirendeltségei elsősorban kínai műalkotásokkal foglalkoznak.

²⁸ PEDROLETTI – GUERRIN 2012.

²⁹ BALFOUR 2011.

³⁰ MORREL 2017.

s a kínai milliárdosok létszáma évek óta hetente kettővel növekszik.³¹ A gazdag kínaiak jelentős része – az egyéb luxusfogyasztás mellett – műtárgyakat is vásárol, s a mintát követi a feltörekvő középosztály is. Ennek az egyszerű divatnál mélyebb okai is vannak. Egyrészt a műkincsvásárlás hosszú távon viszonylag megbízható befektetés, a jól kiválasztott műtárgyak válság idején is jó eséllyel megőrzik értéküket (sok értékpapírnál mindenesetre jobban), így biztonsági okokból racionális, ha a megtakarítások egy részét műtárgyakban őrzik – nem is szólva az esetleges haszonról egy-egy alkotó, korszak vagy stílus divatossá válása esetén. Másrészt az „arc” kínai hagyományának megfelelően a jómódú kínaiak igyekeznek megmutatni vagyonukat, aminek a bevett újjazdag szokásokon (aranyozott Ferrarik, túlméretezett Rolexek stb.) túllépve a megvásárolt és a múzeumokban a nagyközönségnek bemutatott műtárgyak jó eszközei. Egy cég presztízsét is növelheti például a székházban kiállított színvonalas gyűjtemény vagy a külön e célra épített magánmúzeum. Harmadrészt a műkincsvásárlás a politikai elittel való kapcsolatépítés módja is, például egy külföldre került kínai darab megvásárlásával és hazahozatalával vagy a vásárláson keresztüli művészetszponzoráció által a vásárló hazafias érzületeiről is tanúságot tehet, nagy publicitás mellett. Mindez megmagyarázza, hogy a kínai elit miért költ műtárgyakra, s azt is biztosítja, hogy amíg ez az elit létezik, a műkereskedelmi forgalom se csökkenjen jelentősen. S itt érdemes megjegyezni, hogy míg a kínai műtárgyak vásárlóinak nagy része kínai – hiszen a nyugati kánonban kínai alkotók nem szerepelnek, így valódi értékükkel a nyugati gyűjtők nincsenek tisztában –, addig a nyugati alkotásokat nemcsak az európaiak vagy amerikaiak veszik, hanem a kínaiak is. Vagyis elindult egyfajta féloldalas globalizáció ezen a területen is, ami azzal jár, hogy a nyugati műtárgyak egy része Kínába vándorol, különösen a legújabb generációs gyűjtők tevékenységének köszönhetően.³²

Összegzés: pukkan-e a buborék?

A kínai műkereskedelem felemelkedésével kapcsolatban sokszor felmerül, hogy valós és megalapozott növekedés zajlott-e le, s nemcsak valamiféle buborékról van-e szó, ami előbb-utóbb kipukkad (ahogy Kínával kapcsolatban rendszeresen szó esik ingatlanbuborékról, részvénybuborékról, hitelbuborékról stb. is). Az biztos, hogy a fenti látványos előretörésben szerepet játszott néhány átmeneti tényező. A 2008-as pénzügyi világválság sokkal jobban érintette a nyugati gazdaságokat, mint a kínait, s a kínaiak súlyának ekkori megnövekedése azzal is magyarázható, hogy a nyugati piacok recesszióba kerültek, a gyűjtők elbizonytalanodtak, miközben a kínaiak önbizalma megnőtt. Az is tény, hogy a műgyűjtés egyfajta divattá vált a kínai újjazdagok körében, ami az árakat sokszor irreálisan felverte. A divatok a mai Kínában különösen gyorsan jönnek-mennek, s ez megtörténhet a műgyűjtéssel is.

³¹ UBS – PwC 2018.

³² CHOW 2017, GERLIS 2018: 34–35.

A kínai műkincspiac feltörését azonban egész biztosan nem csak a nyugati válság vagy valamiféle Kínán belüli tömegpszichózis okozta. Ezt már csak az is igazolja, hogy a válság kitörése óta eltelt egy egész évtized, illetve a valóban irreális csúcsokat hozó 2011–2012-es évek is fél évtizede mögöttünk vannak, ám semmi nem utal összeomlásra, a kínaiak helyzete stabilizálódott.

Néhány extrém eredményű árverést leszámítva nem látjuk jelét annak, hogy jelentős buborékok lennének a rendszerben. Az azonban elképzelhető, hogy a műtárgydivat lecsengésével az árak némileg esni fognak, és a gazdaság általános bővülését meghaladó növekedést már nem látunk a műkereskedelemben. Minden jel arra utal, hogy a kínai piac magas szinten stabilizálódott, és hosszú távon számítani kell rá, hogy a globális piac nagyjából egyharmadát a kínai teszi ki. Ennek szilárd alapjai vannak: a kínai képzőművészeti alkotások minősége és mennyisége, a kiterjedt kulturális intézményrendszer, a kultúrát prioritásként kezelő állam és nem utolsósorban az egyre növekvő és egyre jobban képzett kínai középosztály és elit garantálja, hogy Kínával hosszú távon számolni kelljen, még ha a növekedés idővel fenntarthatóbb szintre áll is be.

Mindennek hatása Magyarországon is érezhető lesz: a 2010-es években a magyarországi kínai kolónia létszáma csaknem a kétszeresére növekedett, s az új érkezők többsége – aki a letelepedési államkötvény adta lehetőséget használta ki – kifejezetten jómódú. Ők sok területen az otthoni mintákat követik – például ingatlanokat vesznek befektetési céllal, akárcsak az elit otthon maradt tagjai –, s számíthatunk arra, hogy a műkincspiacon is megjelennek vásárlóként, érezhető változásokat okozva. Tehát a Múzeum körüli kereskedő alighanem jó úton jár, amikor kínai nyelvű hirdetést ragaszt a kirakatába. Persze az igazán öröndetes fejleménynek azt tartanánk, ha a kínai művészeti előretörés nem abban merülne ki, hogy néhány Aba-Novák vagy Mednyánszky kínai kézbe kerül, hanem ha a kínai képzőművészettel kapcsolatos legfontosabb információk részeivé válnának az általános műveltségnek, bekerülnének a vizuális nevelés tananyagba, az alkotások maguk pedig a kiállítási és piaci körforgásba.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- AFP. 2011. „Electroshock’: China Tops Global Art Market.” *The Independent*, 2011. március 25. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/electroshock-china-tops-global-art-market-2252688.html> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2008. *2007 Art Market Trends. Tendances du marché de l'art*. URL: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2007.pdf> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2009. *2008 Art Market Trends. Tendances du marché de l'art*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2008_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2010. *2009 Art Market Trends. Tendances du marché de l'art*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2009_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2011. *Art Market Trends 2010*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).

- ARTPRICE. 2012. *Art Market Trends 2011*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2011_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2013. *The Art Market in 2012*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/the_art_market2012_online_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2014. *The Art Market in 2013*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2015. *The Art Market in 2014*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2014_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2016. *The Art Market in 2015*. URL: https://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2016_en.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2017. *The Art Market in 2016*. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2016> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- ARTPRICE. 2018. *The Art Market in 2017*. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2017> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- BALFOUR, FREDERIK. 2011. „China’s Millionaires Leap Past 1 Million on Growth, Savings.” *Bloomberg*, 2011. június 1. URL: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2011-05-31/china-s-millionaires-jump-past-one-million-on-savings-growth> (utolsó letöltés: 2018. január 18.).
- CHOW, VIVIENNE. 2017. „How a New Generation of Chinese Art Collectors Are Taking on the World.” *South China Morning Post*, 2017. szeptember 5. URL: <https://www.scmp.com/week-asia/society/article/2109781/how-new-generation-chinese-art-collectors-are-taking-world> (utolsó letöltés: 2018. január 10.).
- CHRISTIE’S. 2017. „Leonardo’s Salvator Mundi makes auction history.” *Christie’s*, 2017. november 15. URL: <https://www.christies.com/features/Leonardo-and-Post-War-results-New-York-8729-3.aspx> (utolsó letöltés: 2018. január 12.).
- GERLIS, MELANIE. 2018. „The 5 Biggest Myths About the Chinese Art Market.” *Artnet Intelligence*, Report No. 1, 28–37.
- GRUNBERG, LAURA. 2018. „Contemporary Art and Soft Power: Lessons From Southern China.” *The Diplomat*, 2018. április 12. URL: <https://thediplomat.com/2018/04/contemporary-art-and-soft-power-lessons-from-southern-china/> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- HAAS, BENJAMIN. 2017. „Paintings by Chinese Artist Qi Baishi Sell for Record £105m.” *The Guardian*, 2017. december 18. URL: <https://www.theguardian.com/world/2017/dec/18/qi-baishi-chinese-artist-paintings-twelve-landscape-screens-sell-record-auction> (utolsó letöltés: 2018. január 15.).
- KAUFMAN, ALISON. 2018. „China’s Discourse of ‘Civilization’: Visions of Past, Present, and Future.” *The Asan Forum*, 2018. február 19. URL: <http://www.theasanforum.org/chinas-discourse-of-civilization-visions-of-past-present-and-future/> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).

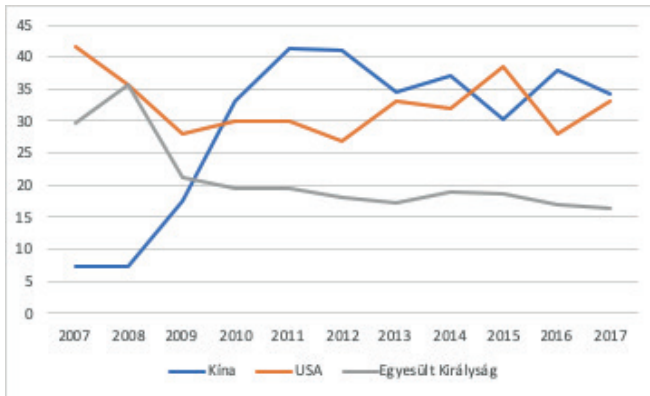
- LEHR, DEBORAH. 2017. „China’s Art Market Is Booming – But Not for Foreigners.” *Huffington Post*, 2017. március 1. URL: https://www.huffingtonpost.com/entry/chinas-art-market-is-booming-but-not-for-foreigners_us_58b6fb0de4b0563cd36f6399?guccounter=1 (utolsó letöltés: 2018. január 20.).
- LIN Qi. 2010. „Calligraphy Masterpiece Sets Record at 436.8 Million Yuan.” *China Daily*. 2010. június 5. URL: http://www.chinadaily.com.cn/china/2010-06/05/content_9938409.htm (utolsó letöltés: 2018. január 15.).
- MIKLÓS PÁL. 1973. *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Budapest, Corvina.
- MORRELL, ALEX. 2017. „The 18 Countries with the Most Millionaires.” *Business Insider*, 2017. április 18. URL: <https://www.businessinsider.com/countries-with-most-millionaires-2017-4> (utolsó letöltés: 2018. január 15.).
- NYE, JOSEPH S. JR. 1990. „Soft Power.” *Foreign Policy* 80, 153–171.
- PEDROLETTI, BRICE – GUERRIN, MICHEL. 2012. „China’s Investors Redraw the Map of the Art Market.” *The Guardian*, 2012. április 17. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/17/china-wealthy-beijing-art-market> (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- SALÁT GERGELY. 2010. „Kína puha ereje.” *Kommentár* 2010/6, 100–113.
- SALÁT GERGELY. 2012. „Történelmi torlódás – ősi és pártállami gyűjtemények, hipermodern múzeumpéldék a változó Kínában.” *MúzeumCafé* 6.2, 20–29.
- SEPE, MARICELA. 2018. „Place Identity And Creative District Regeneration: The Case Of 798 In Beijing And M50 In Shanghai Art Zones.” *METU Journal of the Faculty Of Architecture* 2018/2, 151–171.
- UBS – PwC. 2018. „New Visionaries and the Chinese Century. Billionaires insights 2018.” *PricewaterhouseCoopers*. URL: https://www.pwc.ch/en/publications/2018/PwC_Billionaires_2018.pdf (utolsó letöltés: 2018. január 21.).
- VELIMIROVIĆ, ANDREJA. 2018. „What Do the Top 3 Most Expensive Chinese Artworks at Auction Say About its Market?” *Widewalls*, 2018. január 5. URL: <https://www.widewalls.ch/chinese-art-market-analysis-2017/> (utolsó letöltés: 2018. január 17.).
- YUE ZHANG. 2014. „Governing Art Districts: State Control and Cultural Production in Contemporary China.” *The China Quarterly* 219, 827–848.



1. kép – Paimaihui a Múzeum körúton. Budapest, 2018. március 1. A szerző felvétele.



2. kép – Az Artprice 2010-es éves jelentésének címlapja. Amikor még azt hitték, Kína eljutott a csúcstra.
Forrás: Artprice 2011.



3. kép – Egyes országok árverési bevételei (a globális bevételek százalékában).

Forrás: Artprice 2008–2018, saját szerkesztés.



4. kép – Qi Baishi: Tizenkét parván tájképpel. A legdrágábban elkelt kínai festmény.

Forrás: http://culture.ifeng.com/a/20171025/52786053_0.shtml.

KISS MÓNIKA

FUGEN ENMEI KÍNAI EREDETE KÉT INDIAI MESTER, KÉT HAGYOMÁNY?

Nem ismeretlen gyakorlat, hogy a régi kínai kultúra egyes elemeinek „maradványait” Japánban keresik a kutatók.¹ Kína viharos történelme nem szolgálta aktívan a buddhista kultúra fennmaradását, tehát nem meglepő, hogy annak bizonyos része Japánban élt tovább. Kutatásom jelenlegi állása szerint ez történt Fugen Enmei bodhisattvával 普賢延命菩薩 is, akinek tanait és ábrázolásait Tang Kínából vitték japán szerzetesek a szigetországba, hogy az ott kialakított ezoterikus hagyomány egyik fontos – bár még mindig kevésbé ismert – részévé váljon. Vajon hogyan kötődik ez az istenség Kínához, és lehetnek-e esetleg indiai gyökerei? Ebben a tanulmányban választ keresek arra, hogy honnan származhat maga az istenség.

Japánban csak abban a két irányzatban van jelen Fugen Enmei, amelyeknek az ezoterikus tanítások (is) a hagyományuk részét képezik. Ezen két irányzat, a Shingon 真言 és a Tendai 天台, történelme két szerzetessel, Kūkaijal 空海 (774-835) és Saichōval 最澄 (766-822) indul, akik egy küldöttség tagjaiként, de külön hajóval vágtak neki az útnak, hogy Kínában új tanításokat sajátítsanak el. A japán buddhizmusban a mai napig jelenlévő két irányzat azután bontakozott ki, hogy ez a két legendás szerzetes hazatért rengeteg buddhista kincsével. Utánuk kettejük tanítványai, majd azok tanítványai is többen eljutottak még Kínába, mielőtt teljesen megszakadtak volna a japán-kínai kapcsolatok a 9. század legvégén.²

A szerzetesek sok esetben hagytak hátra olyan írásokat, amelyekben a Kínából hazavitt (*shōrai* 請来) kincseket listázzák, vagy akár – mint Kūkai – hosszabban is írnak a kínai helyzetről, és sokszor olvashatjuk az új tanítások dicséretét is.³ Ezek a leírások és listák fontos források a kínai buddhizmus kutatása számára is, hiszen a korabeli buddhista irányzatok és az ottani buddhista írott kultúra közegéről mesélnek, amelynek egy jó része elpusztult azóta.

Számos japán szerzetes megfordult nagyobb kínai buddhista központokban, mint például az akkori főváros, Chang'an 長安 számos templomában, vagy a Tiantai-hegyhez 天台山 és a Wutai-hegyhez 五台山 hasonló híres buddhista hegyeken. Három központját tartják számon a kínai ezoterikus tanoknak, méghozzá a fővárosi Daxingshan si 大興善

¹ Lásd például a 2017-ben megjelent összefoglaló kötetet Kína építészetéről, XINIAN, FU. 2017. *Traditional Chinese Architecture: Twelve Essays*. New Jersey: Princeton University Press.

² A kapcsolat nem sokkal később ismét fennállt, ahogy például egy Jōjin 成尋 (1011-1081) nevű tendai szerzetes fennmaradt útinaplójából (*San tendai godai san ki* 參天台五臺山記) is tudjuk. Jōjin 1070 és 1072 között tartózkodott Kínában, és többek között a Wutaishanon és Tiantaishanon is járt.

³ Ezek mind egy helyen vannak összegyűjtve a Taishōzōban: T55.2159 – 2176.

寺 és Qinglong si 青龍寺 templomokat, továbbá a Wutaishanon található Jin'ge si 金閣寺 templomot.⁴

A bodhisattváról (*bosatsu* 菩薩) már többször is írtam,⁵ ezért csak röviden felvázolom, hogy milyen szerepet tölt be a japán buddhizmusban. Alakja a hosszú életért és a betegségekből való meggyógyulás érdekében tartott Fugen Enmei-szertartással fonódott össze Japánban a 11. század óta. A szertartást a Taimitsu 台密⁶ ezoterikus hagyományban a mai napig celebrálják négy évente a Hiei-hegyen 比叡山.⁷

Fugen Enmei alakjában Fugen (Samantabhadra) bodhisattva 普賢菩薩 ezoterikus alakjáról beszélhetünk, hiszen ő is hatagyarú fehér elefánt(ok) hátán ül.⁸ Fugen Enmei alakja csak a fent említett két irányzatban jelenik meg, amelyekben – és a kapcsolódó szertartásban – több buddhista szútrát is Fugen Enmei hagyományához kötnék. Ezek a következők:

- A gyémánt-életkhossz *dhāraṇī* megfelelő recitálásának szertartása (*Kongō jumyō darani nenjuhō* 金剛壽命陀羅尼念誦法, T20.1133);
- A gyémánt-életkhossz *dhāraṇī* szútra szertartása (*Kongō jumyō darani kyōhō* 金剛壽命陀羅尼經法, T20.1134A);
- A gyémánt-életkhossz *dhāraṇī* szútra (*Kongō jumyō darani kyō* 金剛壽命陀羅尼經, T20.1134B);
- A Buddha által hirdetett, minden buddha gyémánt-életkhossz *dhāraṇī* szútrája (*Bussetsu issai nyorai kongō jumyō da-rani kyō* 仏說一切如來金剛壽命陀羅尼經, T20.1135);
- A Buddha által hirdetett, a minden buddha tudatának fényével felruházott *Samantabhadrayū* legkiválóbb gyémánt-*dhāraṇī* szútrája (*Bussetsu issai nyorai-shin kōmyō kaji Fugen bosatsu enmei kongō saishō darani kyō* 仏說一切如來心光明加持普賢菩薩延命金剛最勝陀羅尼經, T20.1136).

Az utolsó a fenti öt írásból kimondottan Fugen Enmei bodhisattva szerepéről és alakjáról szól, és konkrét bizonyítékot ad a szöveg első mondataiban arra vonatkozólag, hogy

⁴ CHEN 2011: 286.

⁵ KISS 2015, KISS 2017

⁶ A japán Tendai irányzat ezoterikus hagyományának megnevezése, szemben a Shingon irányzat hagyományival, amiket Tōmitsunak 東密 neveznek.

⁷ A szertartás egyike a négy nagy szertartásnak (*shika daihō* 四簡大法). A másik három a Shijōkō hō 熾盛光法, a Shichi butsuYakushi hō 七佛藥師法 és az Anchin hō 安鎮法.

⁸ Az indiai hinduizmusból a buddhista panteonba integrált Indra is ilyen elefánt hátán ül, azonban Fugen és Fugen Enmei az elefánt hátán hordott lótusz trónon foglal helyet, a japán ábrázolásokon Indra pedig közvetlenül az állat hátán ül. Samantabhadra bodhisattva alakjáról és a hatagyarú fehér elefánt eredetéről lásd bővebben HAMAR, IMRE. 2018. „The Indian and Central Asian Influence on the Image of Samantabhadra Riding on a Six-Tusked Elephant in Dunhuang.” In: Yang Fuxue Liu Yuan (ed.) *Dunhuang yu dongxi fang wenhuade jiaorong* 敦煌与东西文化的交融. Dunhuang, pp. 327-337.

Fugen bodhisattváról van szó, aki egy *titkos samādhiból*⁹ kiemelkedve válik Fugen Enmei bodhisattvává azáltal is, hogy a gyémánt-élethossz *dhāraṇī*¹⁰ hirdeti:

如是我聞。一時佛在旃伽河側。與諸大比丘僧菩薩摩訶薩天人衆俱。爾時會中有普賢菩薩。住如來祕密三摩地。從三昧起。現大神通力。諸佛加持宣金剛壽命陀羅尼。¹¹

Így hallottam: a Buddha egyszer a Gangesz-folyó partján volt nagy *bhikṣu* szerzetesek, *mahāsattvák* és isteni lények sokaságával. Akkor Samantabhadra bodhisattva (is) az összegyűltekek között volt, a Tathāgata titkos *samādhi*jában tartózkodott. (Amikor) kiemelkedett ebből a *samādhiból*, csodás természetfeletti erőket mutatott. A Tathāgaták erejükkel ruházták fel, és (így) hirdette a gyémánt-élethossz *dhāraṇī*, ami minden érző lénynek meghosszabbítja az életét, annak érdekében, hogy ne haljanak meg az idejük előtt vagy erőszakos halállal.

A másik négy írás a gyémánt-élethossz *dhāraṇī*n keresztül kapcsolódik a Fugen Enmei szútrához, azokban azonban vagy nem említik Fugen Enmei bosatsut név szerint, vagy Gyémánt-élethossz bodhisattvaként (Kongō jumyō bosatsu 金剛壽命菩薩) hivatkoznak rá.¹²

A kettősség végigköveti a bodhisattva egész történelmét: két úton, két irányzat szerzetesei által jutott el Japánba. Ábrázolásait is két csoportra lehet osztani, két ikonográfia szerint: a kétkarú és a húszkarú istenségre.¹³ A szerzetesek írásaikban gyakran kitérnek a bodhisattva két hagyományára, vagyis a Fugen Enmei szútrában található leírásra (kétkarú alak) és a Vajrabodhi szájhagyományra (húszkarú alak). Az alábbiakban ennek a két hagyománynak eredek a nyomába, és megvizsgálom azt is, hogy hogyan jutottak el Japánba.

⁹ A *samādhi* (*sanmai* vagy *sanmaji*) alapvető fogalom az ezoterikus tanításokban. Jelentése „koncentráció”. A buddhista tanításokban a mély meditáció (*dhyaṇa*) keresztül lehet elérni ezt a tudatállapotot. A titkos jelző pedig magára az ezoterikus tanításra vonatkozik, amit japánul *mikkyō*-nak hívnak, vagyis titkos tanításoknak.

¹⁰ A *dhāraṇī* az ezoterikus irodalmak alapvető fogalma, leginkább varázsigeként szokták fordítani, habár a pontos jelentésén a mai napig vitáznak a szakemberek. Erről bővebben lásd például COPP, PAUL 2014. *Body Incantatory: Spells and the Ritual Imagination in Medieval Chinese Buddhism*. New York: Columbia University Press.

¹¹ T20.1136: 579a6 – 10.

¹² Kiss 2017: 105.

¹³ Ezen a két csoporton belül is vannak kisebb különbségekkel rendelkező festmények, erről bővebben lásd Kiss 2015.

Amoghavajra és Fugen Enmei

A kínai ezoterikus buddhizmus fénykoraként a Tang dinasztia uralkodásának korszakát (618-907), pontosabban a 8. századot szokás megjelölni. Ebben a században három indiai mester szerzett magának hírnevet, mint az ezoterikus buddhizmus pátriárkái: Śubhakarasiṃha (637-735), Vajrabodhi (671-741), és Amoghavajra (705-774). Utóbbi mint Vajrabodhi tanítványa érkezett 720 körül a Tang fővárosba, de valójában már kilenc éves korától Kínában tartózkodott, és bár indiai apától származott, a szanszkritot például Vajrabodhitól sajátította el.¹⁴ Ahogyan a később lejegyzett életrajzaikban is megjelenik, mindhárom mester nagy hírnévre tett szert, és pártfogóra talált valamelyik Tang császárban, aki mindenféle címekkel és javakkal halmozta el az egyes mestereket.¹⁵ Amoghavajra például mágikusnak titulált szertartásaival komoly patrónusra lelt Daizong császár 代宗 (ur. 762-779) személyében, akinek hála a mester olyan mértékben kapott támogatást az ezoterikus tanok terjesztésére, mint senki más a kínai buddhizmus történetében.

Miért is foglalkozunk most Amoghavajra személyével? Természetesen azért, mert ő van megjelölve, mint a Fugen Enmei szútra fordítója.¹⁶ Ezzel az adattal azonban akadhatnak problémák. Először is, kételkedhetünk a fordító megnevezésére használt előszóban, ugyanis nemcsak az komplikálja a dolgot, hogy minden – még a poszthumusz kapott – titulusa is fel van sorolva, de a szokásos „fordította császári parancsra” (奉詔譯) is hiányzik a megjelölés végéről, csak a „fordította” (譯) karakter szerepel ott. Továbbá, szintén kétségre ad okot, hogy hiányzik a szöveg minden korabeli kínai listáról, amikben az újonnan készült fordításokat sorolják fel, és ez igen kérdésessé teszi a mester fordítói munkáját a Fugen Enmei-szútra esetében. Az Amoghavajra szövegeivel foglalkozó szakemberek ráadásul úgy gondolják, hogy az indiai mester nevével fémjelzett szövegek egy része egyáltalán nem az ő fordítása, sőt mi több, ezek nem is fordítások.¹⁷

A kételyt keltő tények mellett, azonban van több olyan is, ami mégis kapcsolatot feltételez(het) Amoghavajra és Fugen Enmei között. A mester maga nagyon kötődött a Samantabhadra-kultuszhoz, többek között ő volt a „fordítója” a *Puxian jingang saduo lue yujia niansong yi gui* 普賢金剛薩埵略瑜伽念誦儀軌 (T20.1124) szövegnek.¹⁸ Ez az egyetlen

¹⁴ DESSEIN 2003: 318; HAMAR 2017: 102-103.

¹⁵ HAMAR 2009: 71-76. A három mester életrajzainak fordítását lásd továbbá CHOU, YI-LIANG. 1945. „Tantrism in China.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 8, nos. 3-4, pp. 241-332.

¹⁶ T20.1136: 579a06 – 08. 大興善寺開府儀同三司肅國公特進試鴻臚贈司空諡大辨正廣智食邑三千戶師子國三藏沙門不空譯

¹⁷ IYANAGA 1985: 642; OSABE 1990: 126.

¹⁸ Ennek a szövegnek igen kétes az eredete, és a kezdő sorból (我今說 „Én most elmagyarázom”) sokkal inkább lehet arra következtetni, hogy ez egy Kínában alkotott szöveg lehet, semmint egy fordítás. A szöveg címe is arra enged következtetni, hogy ez, és az ehhez hasonló *nenju hō* 念誦法 vagy *nenju giki* 念誦儀軌 (mindkettő jelentése körülbelül az, hogy „kántálási gyakorlat/szertartás”) megnevezésű szövegek, nyelvezetük és tartalmuk miatt is, valószínűleg Kínában készült írások. A Taishōzōban összegyűjtött ezoterikus írások közül körülbelül tizennyolc szerepel ezekkel a megnevezésekkel a címben, amiből tizennégy Amoghavajra fordításaként van számon tartva.

szöveg, amiben Samantabhadra és Vajrasattva (金剛薩埵) eggyé válnak, ezáltal köti össze a vajrát és a vajraharangot Samantabhadra alakjával, vagyis integrálja az istenséget az ezoterikus panteon gyémánt világába, ugyanis a szövegben is azt olvashatjuk, hogy így jelenik meg Samantabhadra a Gyémánt világ mandalán (Kongökai mandara 金剛界曼荼羅).¹⁹ Tehát ez a hagyomány a gyémánt világhoz köti Vajrasattván keresztül Samantabhadra, vagyis az így kialakuló Fugen Enmei alakját. A Fugen Enmei-szútrában leírt istenség (1. kép) és Vajrasattva (2. kép) közös vonása a kezükben tartott vajra és vajraharang, amelyek Amoghavajra számára különleges jelentőséggel bírnak, ezt megemlíti a végrendeletében is – egyik később lejegyzett életrajza szerint Amoghavajra ezeket az ezoterikus szertartás során használt szimbolikus tárgyakat mesterétől, Vajrabodhitól kapta.²⁰



1. kép Fugen Enmei bosatsu, Zuzōshō 図像抄 (Kōya-hegy).

(Kép forrása: TZ Vol. 3. No. 31, pp. 18/19. között)

2. kép Vajrasattva, Kongökai kue dai mandara 金剛界九會大曼荼羅 (Ninnaji).

(Kép forrása: TZ Vol. 1, p. 963.)

¹⁹ T20.1124: 531b02. 入金剛界大曼荼羅(茶)羅

²⁰ ORLANDO 1981: 115; T52.2120: 0844b08 – 09. 吾受持金剛。鈴杵并銀盤子菩提子念珠水精念珠并合子。T50.2061: 0713b24 – 26. 乃以五股金剛鈴杵先師所傳者并銀盤子菩提子水精數珠。

Amoghavajra cselekedeteiben is megjelenik a Samantabhadra iránti tisztelet. Írásai között találunk egy olyan feljegyzést, miszerint Taiyuanben 太原 a Dazhungfu si 太崇福寺 templom Haoling-csarnokába 號令堂 egy Samantabhadra-szoborhoz kért engedélyt és forrásokat Daizong császártól. Ennin leírásából pedig tudjuk, hogy a szintén császári támogatással 767 körül újjáépített Jin'ge si templom környékén nemcsak egy Samantabhadra-szertartási tér (*dōjō* 道場) de egy Samantabhadra-templomépület is volt, benne a bodhisattva szobrával (a bejegyzés leírását lásd lejjebb). Könnyen elképzelhető, hogy ezt a két helyet is az Amoghavajra által felügyelt újjáépítés alkalmával hozták létre.

Amoghavajra a végrendeletének is tekinthető utolsó dokumentumában is megemlíti tanácsként a tanítványainak, hogy „váljatok eggyé Samantabhadra testével”,²¹ amihez nagyon hasonló kifejezést olvashatunk az előbb említett *Puxian jingang saduo lue yujia niansong yi gui* szövegben is.²² Ha figyelembe vesszük Amoghavajra szoros kapcsolatát Samantabhadra bodhisattvával, és az írásaiban is említett, a mester által javasolt eggyé válást a bodhisattva testével, akkor feltételezni lehet, hogy a szútrát és az ábrázolást is Amoghavajra hívta életre.

Már csak az a kérdés marad hátra, hogy mégis hogyan kapcsolódott össze az élethosszabbítás Amoghavajra személyével? Daizong császár 773-ban az indiai mesterre bízta hosszú ideje betegeskedő lányát, Qionghuát 瓊華. A források szerint a császár ráadásul lányával együtt Amoghavajrának ajándékozott egy 5050 kötetből álló buddhista kánont is, amit a Daxingshan si templom szútrafordításra épített létesítményében (*hongyōin* 翻經院) helyeztek el.²³ A gyógyulása érdekében a kolostorba a mester mellé adott lány azonban 774-ben meghalt. Még ugyanabban az évben követte Amoghavajra is a lányt a halálba. A Fugen Enmei-szútra fordítójaként való megjelölésében Amoghavajra neve mellett a Daxingshan si templomot említik, továbbá a betegeskedő hercegnő életének meghosszabbítása elegendő indok lehetett a mesternek, hogy „lefordítson” (létrehozzon?) egy pont erre használható szöveget, amiben többek között „kedvenc” bodhisattvája a főszereplő. Nem tartom valószínűnek, hogy mindez csupán merő véletlen lenne. Bár eddig a Wutai-hegy tűnt a közös nevezőnek Fugen Enmei Amoghavajra-hagyományában, de sokkal inkább úgy tűnik, hogy a Tang fővárosi kolostor lesz a kulcs az istenség eredetének vonatkozásában. Ezt az a tény támasztja alá legjobban, hogy a Fugen Enmei-szútrához vagy az abban leírt ábrázoláshoz köthető három, 9. századi japán buddhista szerzetes, Ennin 円仁 (794-864), Eun 惠運 (798-869) és Shūei 宗叡 (809-884) is járt ebben a kolostorban, sőt feljegyzés van arról, hogy mind ugyanattól a kínai szerzetestől, egy bizonyos Yuanzheng 元政 (?-?) mestertől kaptak beavatást a Gyémánt világba és annak mandalájába.²⁴ Ennin a fennmaradt útinaplójában, a *Nittō guhō junrei* gyökiban 入唐求法巡礼行記 is megemlíti, hogy a mestertől beavatást kapott.²⁵

²¹ T52.2120: 0845a13 – 14. 汝等諸子是從佛口生從法化生得佛法分。即同普賢身。

²² T20.1124: 0531b03 – 04. 剎那剎那常懷得普賢菩薩身。

²³ ORLANDO 1981: 74; SEN 2014: 215; T52.2120: 843a19 – 22. 瓊華真人真如金剛一切經一藏凡五千五十卷。(…)並賜不空。當院安置。

²⁴ CBETA D40, no. 8903: 0058a19 – 21. 又人王五十四代仁明天王治六年承和五年(戊午)六月十三日奉勅慈覺大師圓載圓行常曉慈運宗叡等六人同道入唐先值長安城大興善寺翻經院元政阿闍梨學金剛界大教五瓶灌頂及圖繪金剛界大[曼-又+(元-凡+又)]荼羅

²⁵ ONO 1967: 283. 大興善寺有二元政和尚一、深解二金剛界一、事理相解。

Vajrabodhi hagyománya

Fugen Enmei másik ikonográfiai tradíciója, amit a források legtöbbször Vajrabodhi szájhagyományaként (金剛智口決/訣) emlegetnek, Kūkaihoz vezethető vissza, aki soha nem járt a Wutai-hegyen vagy a Daxingshan si templomban, de a Tang főváros másik nagy ezoterikus buddhista központjának számító Qinglong si templomban Amoghavajra közvetlen tanítványától, Huiguotól 惠果 (746-805) sajátította el a titkos tanításokat.²⁶

Kūkai írásai között egy helyen, a *Shinjitsukyō monku* 真実经文句 (T61.2237) kommentárjában találjuk meg Fugen Enmei említését, amit a *Dairaku kongō fukū shinjitsu sanmaya kyō han'nya haramitta rishu shaku* 大樂金剛不空真實三摩耶經般若波羅蜜多理趣釋 (T19.1003) című, Amoghavajra által kínaira fordított szútrához készített. A szövegben összekapcsolja Fugen Enmeit Daianraku bosatsuval 大安樂菩薩 és Vajrasattvával is.²⁷ Daianraku bosatsu szanszkrit neve Vajrāmoghasamayasattva, aki az Anyaméh mandala (Taizōkai mandara 胎藏界曼荼羅) Egyetemes tudás udvarában (Henchiin 遍智院) foglal helyet. A húszkarú Fugen Enmei bodhisattva alakja (3. kép) teljesen megegyezik utóbbival (4. kép).



3. kép Fugen Enmei bosatsu, Zuzōshō 圖像抄 (Kōya-hegy).

(Kép forrása: TZ vol. 3, No. 32, pp. 18/19. között)

4. kép Vajrāmoghasamayasattva, Daihi taizō dai mandara 大悲胎藏大曼荼羅 (Ninnaji).

(Kép forrása: TZ vol. 1, p. 649.)

²⁶ HAMAR 2007: 190.

A legelső utalás erre a szájhagyományra a tendai szerzetes, Chōen 長宴 (1016-1081) által írt *Shijū jōketsu* 四十帖決 írásban található 1045-ből. Shingon és tendai írásokban egyaránt előfordul a Vajrabodhi szájhagyományra való hivatkozás a húszkarú Fugen Enmei-ábrázolásnál.

²⁷ T61.2237: 0613b06 – 07. 初句明大樂金剛普賢延命金剛薩埵菩薩位

Tanítványai közül Jichie 実恵 (vagy 実慧, 786? – 847)²⁸ követte Kūkait közvetlenül halála után a Tōmitsu hagyományok legmagasabb beosztásában, a Tōji templom vezetőjeként (*Tōji chōja* 東寺長者), de nem mindenben követte mestere gyakorlatait.²⁹ A szerzetes egyik írásában, a *Hino'o kuketsuben* 檜尾口訣 (T78.2465) olvashatunk Fugen Enmeiről.³⁰ Jichie először leírja a Gyémánt-élethossz dharani gyakorlatot (*Kongō jumyō dhārani hō* 金剛壽命陀羅尼法), amely teljesen megegyezik a gyémánt-élethossz szövegekben leírtakkal, majd azt mondja, hogy Enmei bosatsu Samantabhadra-Vajrasattva egy manifesztációja.³¹ A Kanshinji-templom 觀心寺 kincseit felsoroló írás (*Kanshinji engi shizaichō* 觀心寺縁起資財帳) is alátámasztja azt, hogy Jichie, Kūkai által, ismerte a bodhisattva alakját, ugyanis a listában szerepel egy Fugen Enmei-festmény, amely a templom Nyohōdō csarnokában 如法堂 lett elhelyezve.³²

Egy 1213-ra datált másolatban maradt fenn a Daigoji templomban 醍醐寺 a *Shishu goma honzon narabini kenzoku zuzō* 四種護摩本尊及眷屬圖像 című kézirat, amelyet a 821-es, Chisen 智泉 (789?-825) szerzetes által írt mű másolatának tartanak.³³ A mű végén lévő feljegyzésből (*okugaki* 奥書) megkapjuk az eredeti dátumát, és egy köztes másolatot, amelyet egy Ejū 恵什 (??) nevű szerzetes készített a Zenrinji-templomban 禅林寺, ezt egy Shūjitsu 宗実 nevű szerzetes másolta le ismét 1213-ban.³⁴ A címe is mutatja, hogy ikonográfiai rajzokkal foglalkozik a mű, szinte teljes mértékben rajzokról beszélhetünk, néhol egy-két megjegyzéssel. Fugen Enmei alakja is feltűnik a buddhista istenségek között, akinek a hűszkarú változatát láthatjuk (5. kép). Mivel az eredeti 821-re datált, ezért ezt az ábrázolást tekinthetjük a legkorábban Japánba került verzióknak, hiszen az Ennin által Kínából hazavitt Fugen Enmei-rajz csak 847-ben érkezik meg.

²⁸ Shingon szerzetes, Kūkai 10 fő tanítványa (*jū dai deshī* 十大弟子) közül az egyik.

²⁹ IKEDA 2018: 245.

³⁰ Az írás címe a Hino'o-hegyre utal, ahol a Kanshinji nevű templom épült fel, amit Jichie Kūkai másik tanítványával, Shinshōval 真紹 (797-873) építtetett.

³¹ T78.2465: 0025a12. 口決云。 (...) 延命菩薩亦是普賢金剛薩埵之變

³² DNBZ vol. 86: 282. 普賢延命像 一鋪三副

³³ Chisen Kūkai egyik közvetlen tanítványa volt. Úgy tartják, hogy a Shingon alapító mester unokaöccse volt. Van a szövegnek olyan fennmaradt verziója, amiben Chisent magát megnevezik, mint készítő.

³⁴ TZ01: 886. 惣廿七帳 就中二張半 (八二一) (虫損) 弘仁十二年四月十六日記 僧□ 写本云 (一一四五) (虫損) 天養二年初秋六月以恵什闍梨□ 書於禅林寺経蔵 {云/々} 以(本力)(写力) 建暦三年五月十七日少輔法眼□□□ 宗実



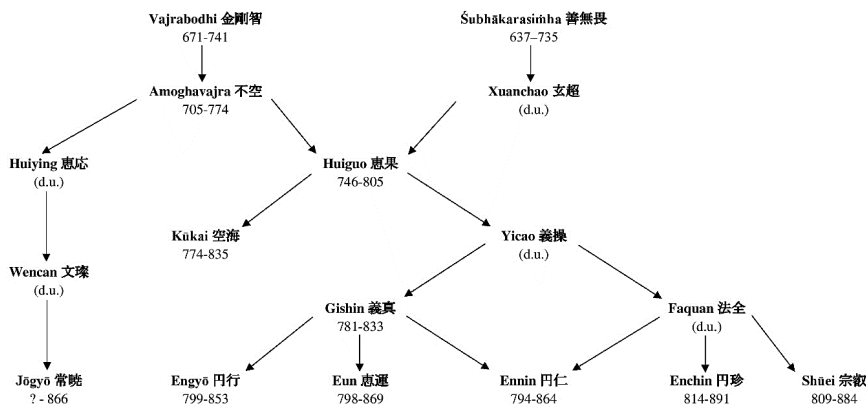
5. kép Fugen Enmei bosatsu. Shishu goma honzon narabini kenzoku zuzō 四種護摩本尊及眷属図像.
(Kép forrása: TZ Vol. 1, p. 833.)

A szájhagyományt a Heian- és Kamakura-korokban írt Tōmitsu- és Taimitsu-kommentárok is megemlítik, mindenhol egyértelműen jelezve, hogy Huiguotól származik, és Kūkai volt az, aki Japánba vitte.³⁵ Ebben csak az a feltűnő, hogy Amoghavajra és Vajrabodhi sincs megemlítve. A kutatók csak az elmúlt évtizedekben kezdtek el azzal foglalkozni, hogy talán nem volt annyira egyeneságú a Kūkai által Japánba vitt ezoterikus hagyomány, mint ahogyan azt korábban gondolták.³⁶ Huiguonál azonban nemcsak Amoghavajrát tartják számon, mint a szerzetes mesterét, hanem egy Xuanchao 玄超 (?-?) nevű (talán sillai) szerzetest is, aki a harmadik nagy Tang-kori indiai mester, Śubhakarasiṃha közvetlen tanítványa volt (1. ábra), és azt is megtudjuk,

³⁵ *Shosetsu fudōki* 諸説不同記 (Shinjaku 真寂, 886-927), *Shoson yōshō* 諸尊要抄 (Jitsuun 実運, 1105-1160), *Besson zakki* 別尊雜記 (Shingaku 心覚, 1117-1180), *Hishō* 秘鈔 (Shōken 勝賢, 1138-1196), *Kakuzenshō* 覚禅鈔 (Kakuzen 覚禅, 1143-1213), *Asabashō* 阿婆縛抄 (Shōchō 承澄, 1205-82), *Hishō mondō* 秘鈔問答 (Raiyu 頼瑜 1226-1304).

³⁶ TANAKA 1998: 92.

hogy nem másba kapott tőle beavatást, mint az Anyaméh-világ és a *Mahāvairocana szútra* tanaiba.³⁷ Egy másik forrásban az is megvan jelölve, hogy Xuanchao adta tovább Kūkainak ezeket a tanításokat.³⁸ Mindezek után vajon nevezhetjük-e még ezt Vajrabodhi hagyományának?



1. ábra A Fugen Enmei bodhisattva szempontjából fontos,
a Tang Kínába utazott japán szerzetesek mester-tanítvány kapcsolata

Amoghavajra hagyománya Japánban

A Vajrabodhi nevével társított hagyomány Japánba kerülése egyértelműen a Shingon-alapító mesterhez köthető, de vajon mi a helyzet Amoghavajra hagyományával? Itt két olyan szerzetes tevékenységét kell megvizsgálnunk, akik mindketten a Taimitsu ezoterikus hagyományhoz kapcsolódnak, sőt valójában sokkal inkább elindítói a Tendai irányzat ezoterikus tanításainak, mint előttük Saichō.

Ennin említi először a bodhisattva alakját egy Samantabhadra-csarnokban a Wutaishanon 840-ben, miután megnézte a Jin'ge si 金閣寺 templomot, ahonnan lefelé megnéztek egy Samantabhadra szertartási helyet (普賢道場) és egy szútratárházat (経蔵), majd beléptek a Samantabhadra-csarnokba (普賢堂).³⁹

³⁷ T50.2057: 0295a08–10. 又於無畏三藏和上弟子玄超和上邊。求授大悲胎藏毘盧遮那大瑜伽大教。

³⁸ T51.2081: 0786c24 – 0787a04. 次沙門玄超阿闍梨復將大毘盧遮那大教王及蘇悉地教傳付青龍寺東塔院惠果阿闍梨。阿闍梨又*傳付成都府僧 惟尚又云惟明汴州辨弘。新羅國僧惠日。悟真。日本國空海。當院僧義滿。義明。義證。義照。義操。義愍。法潤付法傳阿闍梨灌頂位者數百十二人

³⁹ ONO 1967: 95. 開普賢堂。礼普賢菩薩像。三象並立。背上安置一菩薩。堂内外莊嚴、綵畫鏤刻、不可具言。

Ennin 847-es hazatérése után fennmaradt a magával vitt kincsek listája is, amelyben megtaláljuk a valószínűleg a Wutai-hegyen megismert ábrázolást is. Azért valószínűleg, mivel a későbbi tendai Fugen Enmei szertartások alkalmával egy nevével fémjelzett mandala ábrázolást említenek a legtöbbször, mint a szertartás *honzonját* 本尊. Mandalának hívott ábrázolása azonban csak rajzként maradt fenn (6. kép) két rituálé-gyűjteményben, amelyek Shingaku 心覺 (1117-1181) nevéhez fűződnek.



6. kép Fugen Enmei mandala, Besson zakki (Ninnaji).
(Kép forrása: TZ Vol. 3, p. 330.)

Hazatérte után Ennin több újonnan hozott gyakorlatot is elkezdett implementálni a Tendai irányzatban, többek között olyanokat is, amelyeket Wutaishanon ismert meg. A Hokke zanmainak 法華三昧 (Lótusz meditáció) nevezett gyakorlat, amellyel a szerzetes a Hokke senbō 法華懺法 nevezetű, korábban Saichō által megismertetett szertartásnak az új verzióját mutatta be Japánban, Zhiyi 智顗 (538-597), a Tiantai iskola alapítójához vezethető vissza.⁴⁰ A feljegyzésekből kiderül, hogy az Ennin által elkezdett Monju hachiji hō 文殊八字法 a Wutai-hegyhez és az ottani Mañjuśrī-kultuszhoz köthető.⁴¹ A *Shoku Nihon kōki* 続日本後紀 említi a legelső Enmei hō 延命法 szertartást is, amelyet 850-ben

⁴⁰ KOMINAMI 2018: 3-4.

⁴¹ KOMINAMI 2018: 13. és SZKT 3: 235. Kashō (嘉祥) 3. éve, 2. hónapjának 15. napja. Az eredeti szöveg: 請名僧六十口於紫宸殿。限三ケ日。轉讀大般若經。又請天臺宗座主前入唐請益傳燈大法師位圓仁及定心院十禪師等於仁壽殿。令修文殊八字法。

Ennin egy Bonshakuji 梵釈寺⁴² nevű templomban tartott.⁴³ Erről a szertartásról sajnos nincsen részletesebb feljegyzés, így nem tudjuk meg, hogy milyen jellegű lehetett, esetleg milyen ábrázolást használtak, habár sejteni lehet, hogy az Ennin által Japánba hazavitt, az Enryakuji templomban felépített Zentōin 前唐院 nevű kincstárban elhelyezett ábrázolás kapott helyet mint *honzon*.

Felettébb különös, hogy több Fugen Enmeihez kapcsolódó forrást találunk Enchin esetében. Ez azért érdekes, mert egyrészt, ha időrendben nézzük a forrásokat, akkor a legkorábbi feljegyzés, amikor az Enmei-mantrát és a Gyémántélethossz-szútrát együtt recitálták 852-ből (Ninju 仁寿 2. éve) maradt fenn.⁴⁴ Feltételezni lehet, hogy Enchin Kínába indulásakor, ahova csak 853-ban indult el, ismerte a bodhisattvát, míg Ennin már 847-ben visszatért a Fugen Enmei-ábrázolással. Ekkor Enchin szintén a Hiei-hegyen tartózkodott, ahol 850-ben kinevezték a tíz meditációs mester egyikévé (*jūzenji* 十禪師)⁴⁵, azzal egy időben, hogy Ennin különféle, valószínűleg Kínából hazavitt szertartásokat kezdett tartani ezeknek a szerzeteseknek az élén.⁴⁶ Enninnel tehát valószínűleg gyakran találkozhatott Enchin, másképp valószínűleg nem ismerhette volna meg Fugen Enmeit, hiszen később Kínában nem járt sem a Wutai-hegyen, sem a Daxingshan si templomban. Másrészt, a *Kanmuki* 感夢記 című írásából azonban tudjuk, hogy kínai tartózkodása alatt Enchin látott egy álmot, amiben Fujiwara no Yoshifusa 藤原良房 (804-872), jobb oldali miniszter egy Fugen Enmei-ábrázolást készíttetett, amit utána a saját lakhelyének „mantra-recitálásra használt szertartási körében” (*持念道場*) terített ki.⁴⁷ Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a Yōgon 永嚴 (1075-1151)⁴⁸ nevű, shingon szerzetes Yōsonbō 要尊法 című írása szerint három hagyománya van a Fugen Enmeinek. Ezek szerint tehát Kūkai, Ennin és Enchin is hagyományozott Japánban Fugen Enmei-ábrázolást, ami bár nagyon hasonlít Enninéhez, de míg Enninnél egytestű és háromfejű elefántról beszél, addig Enchin hagyományában három elefánt szerepel.⁴⁹

⁴² This no longer existing temple was established by Emperor Kanmu in 786 in the Shiga district 滋賀郡 of Ōmi province 近江国 (today Ōtsu city in Shiga prefecture).

⁴³ SZKT Vol. 3: 235. Kashō (嘉祥) 3. éve, 2. hónapjának 5. napja. Az eredeti szöveg: 緣梵釋寺修延命法故也.

⁴⁴ DNBZ Vol. 28: 1297-1298. Az eredeti szöveg: 奉讀 金剛壽命經一千九百二十卷 每日五卷 延命眞言十一萬九千遍 每日三百遍.

⁴⁵ Vagy más néven *naikubu jūzenji* ni 供奉十禪師.

⁴⁶ DNBZ Vol. 28: 1335.

⁴⁷ DNBZ Vol. 28: 1225. Az eredeti szöveg: 又乘相造二一得普賢延命像一。張二著自宅中持念道場一。A szövegben rövid kommentárral van jelölve a 乘相 kifejezés, ami e szerint, a 丞相 átirata, ami a miniszteri rangot (*daijin* 大臣) jelölte más néven. Vagyis csak ebből a „jobb-oldali miniszter” (右大臣) megnevezésből tudjuk, hogy kiről beszél Enchin.

⁴⁸ Yōgon a Ninnaji templom szerzetese volt, és neve felmerül a híres Zuzōshō 圖像抄 – Jikkanshō 十卷抄 vitában is, mely szerint ő lehetett az egyik (vagy mindkettő) összeállítója egy Ejū 恵什 (?-?) nevű szerzetessel együttműködve. Lásd erről bővebben TAMURA, RYŪSHŌ 田村隆照. 1969. „Zuzōshō – Seiritsu to naiyō ni kan suru mondai 圖像抄–成立と内容に関する問題”. *Bukkyō geijutsu* 佛教藝術, Vol. 70, pp. 42-66.

⁴⁹ T78.2478: 199c01 – 04. 普賢延命有三說 菩薩像如常 一象三頭。慈覺傳 菩薩像如常 三象三頭。智證傳 大安樂不空尊二十臂四象。大輪五千小象。以四天立四象頭上。弘法傳

A fennmaradt források arra engednek következtetni, hogy a szútrát először Eun, shingon szerzetes vitte Japánba 847-ben.⁵⁰ Eun ugyanabban az évben tért vissza Japánba, mint Ennin, de míg utóbbi a Hiei-hegyen az Enryakuji 延暦寺 templomba ment, addig a shingon szerzetes hazatérése után egy évvel megalapította saját templomát, az Anshōji 安祥寺 templomot. A templom kincseit felsoroló forrás, az *Anshōji shizaichō* 安祥寺資財帳 megemlíti nemcsak az alapítást, de a Daxingshan si templomot is, sőt a listában találunk egy Enmei butsu 延命佛 szobor említést is.⁵¹ A másik szerzetes, akinél megtaláljuk az importált kincsek között a Fugen Enmei-szútrát, az Shūei, aki 865-ben tért vissza Japánba.⁵² Az ő pályafutása igen érdekesen alakult: először a Hiei-hegyre ment tanulni, majd beavatást kapott több olyan ezoterikus buddhista mestertől, aki meghatározó személy volt a korszakban, mint például két tendai szerzetestől, Gishintől 義真 (781-833)⁵³ és Enchintől, majd két shingon szerzetestől, Jichietől és Shinshōtől is.

Összegzés

Rendkívül nehéz egy majd 1300 éves múlttal rendelkező hagyomány eredetének a vizsgálata, főként, ha figyelembe vesszük azt a kutatást nehezítő tényezőt, hogy az eredeti kialakulási helyén nem maradt fenn. Sokszor tudósítás-foszlányokból, évszázadokkal később felállított leszármazási kapcsolatokból, és kommentárokból kell összerakni egy ilyen hagyomány terjedésének az útját, de még így is nehéz bármi bizonyosat kijelenteni. Fugen Enmei bodhisattva esetében pont ilyen problémákba ütközünk. A fentebb bemutatott bizonyítékok azonban nem hazudnak, és annyi következtetést le lehet vonni, hogy a két hagyomány már Kínában létezett, és két külön hírvívővel, két úton jutott el Japánba a 9. század folyamán, ahol az egyik a Tōmitsu, a másik pedig a Taimitsu hagyománynak lett az alapja a következő több mint egy évezredben. Egyértelművé vált azonban, hogy a két hagyományt még egy szempontból, még egy kettősségből értelmezni lehet: az ezoterikus tanítások középpontjában álló Két világ mandala szempontjából. A kétkarú istenség Vajrasattvával egyesülve jelenik meg a Gyémánt világban, míg a húszkarú istenség Vajrāmoghasamayasattva alakjában jelenik meg az Anyaméh világban. Fugen Enmei bodhisattva alakjának vizsgálatán keresztül világossá vált, hogy ezeket a hagyományokat különféleképpen örökölték tovább a 9. században a Tang Kínában, hiszen Kūkai csak az egyik tradíciót ismertette meg hazájában, pedig elsőként kapott beavatást a japán szerzetesek közül mindkét világ tanításaiba. Ebből tehát kiderül, hogy az Ennin, Eun és Shuei szerzetesek által meglátogatott Daxingshan si templomban a Xuanchao által átadott doktrínák különböztek a Qinglong si templomban Huiguo által tovább örökölt tanoktól.

⁵⁰ T55.2168A: 1087c22. 最勝延命經一卷; T55.2168B: 1089a29 - b01. 佛說一切(諸)如來心光明加持普賢菩薩延命金剛最勝陀羅尼經一卷 大廣智不空譯.

⁵¹ DNBZ vol. 86: 302. 秘密教伝法祖師 (...) 延命佛像 壹軀

⁵² T55.2174A: 1108b06 - 09. 一切如來心光明加持普賢菩薩延命陀羅尼經一卷 不空三藏譯此同先請壽命(經)同本異譯也 四紙; 普賢菩薩延命金剛最勝陀羅尼經一卷 不空三藏譯(異譯也)四紙.

⁵³ Tendai szerzetes, Saichō és a kínai Daosui 道邃 (?-?) és Shunxiao 順曉 (?-?) tanítványa.

RÖVIDÍTÉSEK

DNBZ	<i>Dai nihon bukk'yō zensho</i> 大日本仏教全書
SZKT	<i>Shintei zōho Kokushi taikēi</i> 新訂増補国史大系
T	<i>Taishō shinshū daizōkyō</i> 大正新脩大藏經
TZ	<i>Taishō shinshū daizōkyō zuzō</i> 大正新脩大藏經圖像

ELSŐDLEGEK FORRÁSOK

- Anshōji shizaichō* 安祥寺資財帳. DNBZ vol. 86. Tokió: Bussho Kankō Kai, 1917-1918.
- Bussetsu issai sho nyoraishin kōmyō kaji Fugen bosatsu enmei kongō saishō darani kyō* 仏説一切諸如來心光明加持普賢菩薩延命金剛最勝陀羅尼經. [Amoghavajra] T20.1136
- Chishō daishi zenshū* 智証大師全集. Vol. 4. DNBZ vol. 28. Tokió: Bussho Kankō Kai, 1917-1918.
- Da Tang Qinglongsi sanchao gongfeng dade xingzhuang* 大唐青龍寺三朝供奉大德行狀. T50.2057
- Daizong zhao zeng sikong da bianzheng guangzhi sanzang heshang biaozi ji*, 代宗朝贈司空大辯正廣智三藏和上表制集. [Yuanzhao 円照] T52.2120
- Eun risshi sho mokuroku* 惠運律師書目錄. [Eun 惠運] T55.2168B
- Eun zenshi shōrai kyōhō mokuroku* 惠運禪師將來教法目錄. [Eun 惠運] T55.2168A
- Hino'o kuketsu* 桧尾口訣. [Jichie 実恵] T78.2465
- Kanshinji engi shizaichō* 觀心寺緣起資財帳. DNBZ vol. 86. Tokió: Bussho Kankō Kai, 1917-1918.
- Liangbu dafa xiangcheng shizi fufa ji* 兩部大法相承師資付法記. [Haiyun 海雲] T51.2081
- Puxian jingang saduo lue yujia niansong yi gui* 普賢金剛薩埵略瑜伽念誦儀軌. [Amoghavajra] T20.1124
- Shinjitsu kyō monku* 眞實經文句. [Kūkai 空海] T61.2237
- Shin shosha shōrai hōmon tō mokuroku* 新書寫請來法門等目錄. [Shuei 宗叡] T55.2174A
- Shishu goma honzon narabini kenzoku zuzō* 四種護摩本尊及眷屬圖像. [Chisen 智泉?] TZ01
- Shoku nihon kōki* 續日本後紀, Vol. 20. SZKT Vol. 3. Tokió: Yoshikawa Kōbunkan, 2000.
- Song gaoseng zhuan* 宋高僧傳. [Zanning 贊寧] T50.2061
- Tendai myōmoku ruiju shō* 天台名目類聚鈔. Vol. 1. [Jōshun 貞舜] CBETA D40, no. 8903
- Yōsonbō* 要尊法. [Yōgon 永嚴] T78.2478

FELHASZNÁLT IRODALOM

- CHEN, JINHUA. 2011. „Esoteric Buddhism and Monastic institutions”. In: Orzech, Charles – Sørensen, Henrik – Payne, Richard (eds.) *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*. Leiden: Brill, pp. 286-293.
- DESSEIN, BART. 2003. „The Glow Of The Vow Of The Teacher Samantabhadra “Puxian Pusa Xing Yuan Zan” *Samantabhadrācāryapranidhānarāja.” *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 56, No. 2/4, pp. 317-338.

- HAMAR, IMRE. 2007. „Buddhizmus a Heian-korban: Saicho és Kukai.” In: Szerdahelyi István (szerk.) *Japanológiai körkép*. Budapest: Eötvös Kiadó, pp. 183-201.
- HAMAR, IMRE. 2009. „A kínai ezoterikus buddhizmus története.” In: Hamar, Imre – Salát Gergely (szerk.) *Kínai történelem és kultúra – tanulmányok Ecsedy Ildikó emlékére*. Sinológiai Műhely 7. Budapest: Balassi Kiadó, pp. 65-79.
- HAMAR, IMRE. 2017. *A kínai buddhizmus története*. Konfuciusz Könyvtár 2. Budapest: Konfuciusz Intézet
- IKEDA, TOMOMI 池田友美. 2018. „Kūkai ikō no mikkyō kai kaishaku 空海以降の密教戒解釈”. *Chisan gakuho* 智山学報, vol. 67, pp. 243-256.
- IYANAGA, NOBUMI. 1985. „Récits de la soumission de Maheśvara par Trailokyavijaya.” In: Strickmann, Michel (ed.) *Tantric and Taoist Studies in honour of R. A. Stein*. 3. köt, *Mélanges Chinois et Bouddhiques*, XXII. Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises, pp. 633-745.
- KISS, MÓNKA. 2015. „Fugen Enmei bosatsu ikonográfiai meghatározásának néhány problematikus pontja.” *TÁVOL-KELETI TANULMÁNYOK* 2014(1-2), pp. 67-92.
- KISS, MÓNKA. 2017. „Szútrák a hosszú élethez Amoghavajra fordításában: A Fugen Enmei szútra kutatásának margójára.” *TÁVOL-KELETI TANULMÁNYOK* 2016(2), pp. 87-126.
- KOMINAMI, MYŌKAKU 小南妙覚. 2018. „Jikaku Daishi Ennin nittō guhō no seika – Hieizan bukkyō no kakuritsu wo kishite 慈覚大師円仁入唐求法の成果—比叡山仏教の確立を期して”. *Shisō* 史窓, Vol. 75, pp. 1-23.
- ONO, KATSUTOSHI 小野勝年. 1967. *Nittō guhō junrei gyōki no kenkyū* 入唐求法巡礼行記の研究. Vol. 3. Tokyo: Suzuki Gakujutsu Zaidan
- ORLANDO, RAFFAELLO. 1981. *A Study of Chinese Documents Concerning the Life of the Tantric Buddhist Patriarch Amoghavajra (A. D. 705-774)*. PhD Disszertáció. Princeton University
- OSABE, KAZUO 長部和雄. 1990. *Tōdai mikkyō shi zakkō* 唐代密教史雑考. Tokyo: Hokushindō
- SEN, TANSEN (ed.). 2014. *Buddhism Across Asia. Networks of Material, Intellectual and Cultural Exchange*. Szingapúr: Institute of Southeast Asian Studies
- TANAKA, YŪBUN 田中悠文. 1998. „Shingon mikkyō shiryō – Honkoku, yakuchū kenkyū – Kongōchi, Fukū hen 1. 真言密教史料 翻刻・訳注研究 —金剛智・不空編1—.” *Gendai mikkyō* 現代密教, vol. 10, pp. 91-111.

A JÓGÁCSÁRA BUDDHIZMUS KIALAKULÁSA ÉS A „CSAK-TUDAT” TANTÉTEL

1. A jógácsára jelentése

A jógácsára (*yogācāra* योगाचार) buddhizmus a mahájána (*mahāyāna* महायान), azaz a „nagy kocsi” egyik legjelentősebb iskolája, ami az i. sz. 2–3. században vált önálló irányzattá.¹

Az iskola neve, a szanszkrit jógácsára a jóga gyakorlására vagy a jógát gyakorló emberre vonatkozik, illetve „a szellemi aszkézis útján való haladást”² jelenti. A jóga a *yuj* युज ige gyökből ered, mely „igába hajt, befog, összeszedettség” jelentéssel bír. A szó második tagja az *ācāra* आचार, ami valamilyen gyakorlatot jelent. Ez a név is kiválóan jelzi, hogy a jógácsára iskola a tudati folyamatok összeszedettségére, elnyugtatózására irányuló gyakorlatokat helyezi a tanításai középpontjába.

Gyakrabban találkozhatunk az eredeti szövegekben az irányzat másik nevével, a „csak-tudattal”, ami a jógácsára legalapvetőbb filozófiai tanítását, a létezés tudati természetét jelöli. Ez szanszkritul *vidnyānavāda*³ (*vijñānavāda* विज्ञानवाद), *vidnyaptimātratā*⁴ (*vijñaptimātratā* विज्ञप्तिमात्रता) és *csittamātra*⁵ (*cittamātra* चित्तमात्र) is lehet. A buddhizmus terjedése során ez az irányzat nagymértékben meghatározta a kínai és a tibeti buddhista tanok fejlődését. Kínában ez utóbbit megnevezéseket *weishizong*ként 唯識宗, Tibetben pedig *sems tsam paként* བཤམ་པ་ཀའ་ fordítják.

2. Az irányzat kialakulása

A jógácsára buddhizmus – csakúgy, mint az ókori indiai kultúra – az i. sz. 4–5. században, azaz a Gupta-korszakban élte virágkorát.⁶ Ehhez az időszakhoz kötik az iskola két legnagyobb alakját, a testvérpár Aszangát (Asaṅga असङ्ग; 310–390) és Vasubandhut (Vasubandhu वसुबन्धु; 320–400 körül).

A legenda szerint Aszanga többször is próbálkozott az eljövendő buddha, Maitréja megidézésével, de a próbálkozásai mindig kudarcot vallottak. Amikor azonban egy szenvedő kutyán kívánt segíteni, az állat Maitréjává változott, mert „Maitréja mindig jelen van, ha valaki együttérzéssel szemléli a világot.”⁷ Ezután az eljövendő buddha a Tusita Paradicsomba vitte Aszangát, ahol átadta neki az iskolát megalapozó filozófiai tanításokat.

¹ TENIGL-TAKÁCS 2009: 7–8.

² TENIGL-TAKÁCS 2009: 7.

³ Jelentése: „a tudat tana”. TENIGL-TAKÁCS 2009: 8.

⁴ Jelentése: észlelet-csupán.

⁵ Jelentése: „tudat-csupán”. TENIGL-TAKÁCS 2009: 8.

⁶ SKILTON 2017: 104.

⁷ HAMAR 2017: 77.

Testvérének, Vaszubandhunak is több fontos művet tulajdonítanak, melyek közül talán a legjelentősebb a húsz, illetve harminc versszakos értekezése a jógácsára filozófiájáról, a *Vimsatikā* (*Vimśatikā* विशतिका) és a *Trimsikā* (*Trimśikā* त्रिंशिका).

Az iskola tanításai számos más buddhista iratban is megjelennek. A *mélyebb titkok magyarázatának szútráját*, azaz a *Szandhinirmócsana-szútrát* (*Samdhinirmocana sūtra* संधिनिर्मोचन सूत्र) a jógácsára elmefilozófiájának legkorábbi és kiemelkedően fontos szövegeként azonosítják.⁸ Emellett szintén megemlítendő a *Lankára érkezés szútrája*, ami szanszkritul a *Lankāvatāra-szútra* (*Lankāvatāra sūtra* लङ्कावतार सूत्र) címet viseli. Ez utóbbi műben is meghatározó szerephez jutnak a „csak-tudat” tantétel magyarázatai.⁹

3. Vaszubandhu élete és munkássága

Vaszubandhu – kínai fordításban Shiqinként 世親 lelhető fel – i. sz. 320 körül született a Gandhára állam Purusapura városában, egy évvel azután, hogy féttestvére,¹⁰ Aszanga szerzetesnek állt.¹¹ Bátyja édesapja *ksatrija*¹² volt, Vaszubandhué pedig a *bráhminok*¹³ kasztjába tartozott.

Vaszubandhu maga is buddhista szerzetes volt, de mivel Gandharában akkoriban a meghatározó buddhista iskola a szarvástiváda volt, így ő először a korai, nem mahájána tanításokkal ismerkedett meg.¹⁴ Egy idő után azonban kétségei támadtak a szarvástivádinok filozófiai rendszerének hitelességével kapcsolatban, így hamarosan kapcsolatba került a sautrāntika iskolával is.¹⁵ Később viszont mégis úgy döntött, hogy Kasmírba utazik, ugyanis a szarvástiváda azon a területen maradt a leginkább hű a hagyományaihoz. Vaszubandhu négy évet töltött el Kasmírban, és számos tanítóval találkozott.

Miután visszatért a szülőhelyére, rögtön belevetette magát a munkába. A hagyomány szerint ekkor fejezte be a több mint hatszáz versszakból álló művét, az *Abhidharmakóśakārikát* (*Abhidharmakośakārikā* अभिधर्मकोशकारिका),¹⁶ amit kasmíri tartózkodása során kezdett el írni. A kasmíri szarvástiváda iskola követői örömmel fogadták a művet, amiért Vaszubandhu kiválóan közvetítette benne a tanításaikat. Ezután arra kérték őt, hogy írja meg az *Abhidharmakóśakāriká* kommentárját is, mely az *Abhidharmakóśa-bhāṣya* (*Abhidharmakośa bhāṣya* अभिधर्मकोश भाष्य) nevet kapta. Ezzel viszont a kasmíriak már nem voltak elégedettek, mert Vaszubandhu az ellenérzését fejezte ki a műben a szarvástiváda iskola tantételeivel szemben, kritizálta, sőt meg is cáfolta azokat,

⁸ POWERS 1995: XIII.

⁹ HAMAR 1994: 61–62.

¹⁰ HAMAR 1995: 63.

¹¹ A következő fejezet forrása: „Vasubandhu.” *Internet Encyclopedia of Philosophy*.

¹² Az indiai kasztrendszer besorolása szerint a harcos nemesek tartoznak ide.

¹³ Az indiai kasztrendszer legfelsőbb tagja, ahová a papok, tanítók, tudósok tartoznak.

¹⁴ ANACKER 2005: 12.

¹⁵ HAMAR 1995: 63.

¹⁶ HAMAR 2017: 78.

amivel sokkal inkább a szautrántikának adott igazat. A két iskola közötti legalapvetőbb ellentétéről Andrew Skilton a következő módon értekezik:

„A [szarvászttiváda] iskola azért is jelentős, mert a későbbi mahájána iskolák a szarvászttivádin Abhidharmát tekintették mérvadónak. [...] A szautrántika nézeteit legjobban az *Abhidharmakósa-bhásjából* lehet megismerni, amely nyíltan megcáfolja az Abhidharmát. [...] A szautrántika iskola számos más kérdésben is eltért a szarvászttivádinoktól. Különösen nem értett velük egyet abban, hogy a *dharmák* az idő mindhárom modalitásában léteznek; ehelyett azt állították, hogy minden *dharma* csak pillanatnyi (*kṣaṇika क्षणिक*) léttel rendelkezik.”¹⁷

A kasmíri szarvászttivádinok számos értekezést írtak, amiben megpróbálták megcáfolni Vaszubandhu elméletét és kritikáját.

Vaszubandhu ezután utazással töltötte az idejét, közben pedig buzgón elmélyedt a korai vagy a – meglehetősen pejoratív megnevezéssel – hínájána (*hīnayāna* हीनयान) buddhizmus tanulmányozásában, és tagadta a mahájána irányzatot, mert úgy vélte, az nem lehet a Buddha igaz tanítása. Nem sokkal később felfigyelt bátyja, Aszanga értekezéseire is, melyek a mahájána irányzathoz tartozó jógácsára tantételeit taglalták. Vaszubandhut megdöbbenette a testvére által összeállított terjedelmes *Jógácsarabhūmi* (*Yogācārabhūmi* योगाचारभूमि) című mű. Amikor a két testvér találkozott, Vaszubandhu megkérte Aszangát, hogy magyarázza el a jógácsára filozófiáját. Vaszubandhu rögtön belátta, hogy a korábbi gondolatai a mahájána helytelenségéről teljesen alaptalanok, szegyenében pedig ki akarta vágni a saját nyelvét. Ebben viszont bátyja megakadályozta, és arra intette, hogy inkább használja fel azt a mahájána terjesztésének ügyében.

Vaszubandhu ezután számos kommentárt írt különböző mahájána iratokhoz, például az *Avatamszaka-szútrához* (*Avatamsaka sūtra* अवतंसक सूत्र) és a *Vimalakīrti-nirdésa-szútrához* (*Vimalakīrtinirdeśa sūtra* विमलकीर्तिनिर्देश सूत्र). A legjelentősebb munkái közé tartozik a *Vimsatiká* és a *Trimsiká*, melyekben a jógácsára alapvető tanításait magyarázta meg.

4. Az iskola elterjedése Kínában

A jógácsára iskola Kínában történő elterjedése Paramártha – kínai neve: Zhendi 真諦 – fordítótevékenységének köszönhető.¹⁸ Neki köszönhető az első fennmaradt Vaszubandhu-életrajz megalkotása is.¹⁹

Paramártha 499-ben született Közép-Indiában.²⁰ Az életéről nagyon kevés adat maradt fent, annyi viszont bizonyos, hogy egy hatalmas tudású szerzetes volt, aki a buddhista tan terjesztése céljából India-szerte vándorolt, majd pedig Funan 扶南 államba²¹ ment, ahol minden bizonnyal hosszabb ideig tartózkodott. A kínai Liang-

¹⁷ SKILTON 2017: 61–63.

¹⁸ HAMAR 2017: 77.

¹⁹ HAMAR 1995: 63.

²⁰ PAUL 1984: 22–24.

²¹ Főként a mai Kambodzsa és Vietnam területén található állam.

dinasztia Wu császára (Liang Wu di 梁武帝; uralkodása: 502–549) szerette volna, hogy a buddhizmus elterjedjen az országban, így buddhista tudósokat kívánt hívni az udvarba. Mivel Paramártha nagy hírnévre tett szert Funan államban, ezért a császár meghívatta őt magához. A szerzetes 546-ban érkezett meg Kínába, ahová nagy mennyiségben vitt magával mahájána iratokat.

Habár Paramártha többször is vissza kívánt térni Indiába, élete végéig Kínában maradt, ahol 569-ben halt meg. Az ott eltöltött több mint két évtized alatt számos buddhista művet fordított le kínai nyelvre. A munkássága folytán számtalan fontos jógácsára iratot is megismertetett Kínában.

5. Az iskola elterjedése Tibetben

A jógácsára buddhizmus Tibetben sosem önálló iskolaként volt jelen, ugyanis az a vele egy időben fejlődő madhjamaka nézeteivel ötvözve került az országba.²² Mindez az indiai mesternek, Sántaraksitának (Śāntarakṣita शान्तरक्षित; 725–788), illetve tanítványának, Kamalasílának (Kamalaśīla कमलशील; 740–795) köszönhető, ráadásul kettejüknek komoly szerepe volt abban, hogy Tibet hivatalosan a buddhizmus indiai ágát tette meg államvallásának.

Sántaraksita a 8. században megkísérelte a jógácsára és a madhjamaka tanításait egységbe rendezni, amivel a saját szinkretikus iskoláját kívánta létrehozni.²³ A mestertől tehát nem volt idegen, hogy a madhjamaka eszméit összekösse az azt nihilizmusnak tartó jógácsára iskolával.

Ezen tanításait Sántaraksita Triszong Decen (Khri srong lde btsan ཁྲི་ཤོང་ལྡེ་བཙན་) uralkodásának idején Tibetben is terjesztette, ahová elkísérte őt tanítványa, Kamalasíla.²⁴ A mestert eleinte a bön vallás követői nem fogadták el, így csakhamar dolgvégezetlenül elhagyta Tibetet. Nemsokára azonban Triszong Decen visszahívta őt, amikor is Sántaraksita a Szamje kolostor megépítését tűzte ki céljául, ahol néhány éven belül meg is kezdődött az első tibeti szerzetesek képzése. Halála előtt a mester megjósolta, hogy a Tibetben jelen lévő indiai és kínai buddhista irányzat nem fog tudni megférni egymás mellett, hiszen az általa is vallott indiai ág szerint a megvilágosodás egy lassú folyamat, mely során különböző gyakorlatokat kell véghezvinni, a kínai irányzat pedig azt állította, hogy „a megvilágosodás pillanatnyi élmény, amelyet csakis a teljes mentális és fizikai tétlenség révén lehet elérni.”²⁵ Emiatt aztán Triszong Decen szükségesnek látta, hogy egy hitvita keretein belül eldöntsék, Tibet a buddhizmus eme két ága közül melyiket választja meg államvallásának.

A hitvitára 792 és 794 között sor került a Szamje kolostorban. Az indiai ágat Sántaraksita tanítványa, Kamalasíla képviselte, míg a kínait Mahájána szerzetes

²² CHATTERJEE 1987: 43–44.

²³ CHATTERJEE 1987: 43.

²⁴ SHAKABPA 2000: 44–45.

²⁵ SHAKABPA 2000: 45.

(Dasheng Heshang 大乘和尚 vagy Heshang Moheyan 和尚摩訶衍). A kétéves vitát követően Triszong Decen az indiai buddhista irányzat győzelmét kiáltotta ki. Ezt követően a Sántaraksita- és Kamalasíla-féle jógácsára-madhjamaka szintézis még inkább teret hódított Tibetben. Ennek megfelelően a tibeti tradícióban ez a két iskola sosem határolódott el egymástól élesen, a tanaik egyformán a tibeti buddhizmus részét képezik.

6. A jógácsára iskola legfontosabb tanításai

Ahogy az iskola másik elnevezése, a „csak-tudat” mutatja, a jógácsára filozófiája azt mondja ki, hogy a tudaton kívül semmi más nem létezik. A tudatról azonban nem azt állítják, hogy egy mindenek felett álló, univerzális tudathalmaz létezését kell belátni – éppen ellenkezőleg: minden élőlény rendelkezik saját tudattal.²⁶ A tudaton kívül eső külső dolgok, azaz az érzékszervi észlelés tárgyai csupán a tudat illuzórikus, hamis kivetülései, azok valójában nem rendelkeznek önléttel.

Habár a jógácsára követői azt állítják, hogy a külső tárgyak nem léteznek, mégsem fogalmazták meg azt az általuk szélsőségesen nihilizmusnak tartott nézetet, amit a madhjamaka állít, valamint azokat a tanokat sem, amiket az Abhidharma elfogadói vallanak. A jógácsára egyértelműen állítja, hogy az Abhidharmát elfogadó iskolák a Buddha első tanítását – amit a Tan kerekének első megforgatásaként tartanak számon – félreértelmezték azzal, hogy a *dharmákra* úgy tekintenek mint létező dolgokra.

A Tan kerekének második megforgatása a madhjamaka iskola követői számára a *Pradnyápáramitá-szútra* (*Prajñāpāramitā sūtra* प्रज्ञापारमिता सूत्र) tanításait jelentette, mely alapján mindenről – még a *dharmákról* is – az ürességüket, azaz a *súnjatát* (*śūnyatā* शून्यता; *kong* 空) fogalmazták meg.

A jógácsára iskola ezen elméletek egyikével sem értett egyet, ezért a saját szútráikat a Tan kerekének harmadik megforgatásának tartották, amit a Buddha utolsó és legfőbb tanításaként, azaz a *paramárthaként* fogtak fel. E szerint az elgondolás szerint nincs kizárva a létezés fogalma, tehát a jógácsára nem állít nihilista tantételeket, de az elmélet azt sem mondja ki, hogy a létező dolgok bizony a *dharmák* lennének. A jógácsára iskola ugyanis a szemlélő alany – azaz a tudat – és a szemlélt tárgy – vagyis a külső tárgyak – megkülönböztetésének elvetését tanítja. Hamar Imre a következőket írja a madhjamaka és a jógácsára elgondolásainak különbségéről:

„Míg az üresség a madhjamakában a lényegi lét hiányát jelenti, addig a jógácsarában az üresség az észlelő alany és az észlelt tárgy megkülönböztetésének hiányát jelenti. A nemlét-képzeletének létét hagyományosan a káprázat példájával szokták megvilágítani: a káprázat valójában nem létezik, azonban mint káprázat létezik.”²⁷

Ebből tehát láthatjuk, hogy az iskola szerint tudat mint olyan nem az egyén „eszköze”, amivel a külső tárgyakat tapasztalni, érzékelni tudja, hanem egy olyan

²⁶ TENIGL-TAKÁCS 2009: 8–9.

²⁷ HAMAR 2017: 78.

kognitív jelenség, melyben a tapasztaló és az érzékelt külső tárgy kettőssége látszólag valóságként mutatkozik.²⁸ Azt, hogy a tudat miként vetül ki a szemlélni vélt tárgynak megfelelően, miért érzékeljük úgy, hogy nem csak különféle illúziókból ered minden kognitív funkció, azzal magyarázza a jógácsára, hogy a tudati kivetülést a hely és az idő, a tudatfolyamatok egymásra hatása, valamint az élőlények korábbi cselekedetei képesek meghatározni a tudat illuzórikus tapasztalásait.

A jógácsára – nevéből eredően is – nagy hangsúlyt fektet a jógagyakorlatokra, a meditációs tapasztalatokra. Mindez sokban különbözik az elméletközpontú madhjamaka iskolától.²⁹ A „csak-tudat” filozófia belátásához, valamint a tudat megfelelő lecsendesítéséhez, elnyugtathatásához különféle gyakorlatokra van szükség, amit az irányzat a hindu jógaiskolákkal kapcsolt össze.

7. A létezés három jellemzője

A Buddha azáltal érte el a megvilágosodást, hogy rájött az élőlények, a dolgok és a teljes világ működésének valódi mibenlétére.³⁰ Ez által a ráébredés által a létezésről három jellemzőt állapított meg, amit összefoglaló néven *trilaksanának* (*trilakṣaṇa* त्रिलक्षण; *sanxiang* 三相) nevezzük. Mind a három jellemző nélkülözhetetlen a „csak-tudat” tantétellel komplexitásának kialakulásában és megértésében.

Az első *laksana* a mulandóság *anitja* (*anitya* अनित्य; *wuchang* 無常). Ezzel a Buddha arra utalt, hogy minden dolog, legyen az élőlény vagy bármely élettelen tárgy, folyamatosan változik. Erre az egyik legegyszerűbb példa az, ahogyan az emberek megszületnek, megöregednek, majd pedig meghalnak, és az életük minden szakaszában, sőt minden egyes pillanatában különböző változásokon mennek keresztül.

A második jellemző, amire a Buddha ráébredt, hogy minden csak szenvedés, azaz *dukkha* (*duḥkha* दुःख; *ku* 苦). Ez a tanítás nem pusztán arról szól, milyen sok rosszat tapasztalhat valaki az életében, hanem arról is, hogy bizonyos jó dolgok, melyek alapvetően örömteli érzéseket hordoznak magukban – összekapcsolva az első *laksanával* – csupán pillanatnyi boldogságot képesek jelenteni az egyén számára. Az elégedett, örömmel teli érzéseknek hamar vége szakad, melynek lehet az oka az, hogy véget ér a jó érzést kiváltó tapasztalás, de akár az önfeledt pillanatot követő lelkiismeret-furdalás, büntudat is félbeszakíthatja az eredendően kellemes állapotot.

A szenvedés szervesen kapcsolódik egy másik nagyon fontos tanításhoz, a négy nemes igazsághoz,³¹ mely a páli kánonban, azaz a legkorábbi ránk maradt buddhista szöveggyűjteményben a következőképpen írja le a *dukkhát*:

²⁸ TENIGL-TAKÁCS 2009: 8.

²⁹ HAMAR 2017: 78.

³⁰ A következő fejezet forrása: SKILTON 2017: 25–28.

³¹ A négy nemes igazság a buddhizmus szemlélete a *dukkháról*, mely szerint 1. az élet szenvedéssel teli; 2. a szenvedés oka az élvezetekre való szomjúhozás; 3. a szenvedés megszüntethető, ha lemondunk a vágyainkról; 4. a nemes nyolcstréti ösvény segítséget nyújt a szomjúhozástól való megszabadulásban.

„Ím, szerzetesek, az avatottak igazsága a boldogtalanságról. Boldogtalansággal teli a születés is, az öregség is, a betegség is és a halál is. Boldogtalanság a kellemetlennel együtt lenni és a kedvest nélkülözni. Boldogtalanság az is, ha a kívánság nem teljesül. – Röviden, boldogtalansággal teli a sajátítást tápláló öt törzs.”³²

Az utolsó *laksana* az éntelenség, melyet szanszkritul *anātmannak* (*anātman* अनात्मन्; *wuwo* 無我) nevezzük. Ez a tantétel a korai indiai bráhmaizmus egyik elképzelését tagadta, miszerint minden élőlény rendelkezik egy tiszta, sosem változó, illetve az újjászületések során az egyénnel öröklődő énnel, vagyis *átmannel* (*ātman* आत्मन्; *wo* 我).³³ Természetesen a buddhizmus szerint az *ātman* létezése nem lehetséges, ha figyelembe vesszük a *trilaksana* első tagját, a mulandóságot. A jógácsára iskola számára is nagy jelentőséggel bír ez az elmélet, hiszen ők úgy képzelik el a világot mint állandóan változó tudatfolyamatok összessége. Ezért aztán nem állíthatjuk valamiről azt, hogy ez az „én” vagy az az „enyém”, ha ugyanis minden dolog, minden élőlény, sőt az egész világ folyamatosan változásban van, akkor nem határolhatunk le közülük semmit sem ilyen megnevezésekkel. Ez a kijelentés persze nem jelenti azt, hogy a kategorikusan elutasítja a létezés bármely formáját. A Buddha tanítása szerint be kell látni, hogy a világ dolgai sem nem léteznek, sem nem nemléteznek.

Mivel a *trilaksana* tanítása a buddhizmus legalapvetőbb elemeihez tartozik, éppen ezért nem meglepő, hogy a páli kánon mindhárom tagjáról szót ejt. A mulandóságról és az éntelenségről a következőket mondta a Buddha:

„A nagyszent útmutatása ez: a test nem örök; az érzet nem örök, a képzet, a meghatározottságok és a tudat sem. A test nem az Én, az érzet nem az Én, a képzet, a meghatározottságok és a tudat sem. Minden, ami összetett, mulandó; minden sajátosság éntelen.”³⁴

Az éntelenség és a mulandóság kettőse kiválóan szemlélteti a jógácsára iskola elméletét arról, hogy az egyén által tapasztalt világ valójában nem fedi a valóságot, hiszen ha valami nem rendelkezik énnel, akkor annak folytonos változása is logikátlan lenne. Ennél a pontnál juthatunk el a függő keletkezés tanításához, ami mindazt a tényezőt magában foglalja, ami kialakítja a három *laksanát*, hovatovább az újjászületésekért felel.

8. A függő keletkezés

A buddhizmus kiemelten fontos tanítása a függő keletkezés vagy más néven az oksági láncolat (*pratītyasamutpāda* प्रतीत्यसमुत्पाद; *yuanqi* 緣起), mely tizenkét láncszemen keresztül mutatja be a létforgatagban (*saṃsāra* संसार; *lunhui* 輪迴) történő folyamatos újralétesülések sorozatát. A függő keletkezés már a legkorábbi fennmaradt buddhista szentiratgyűjteményben, azaz a páli kánonban is megjelenik.

³² KOVÁCS ET AL. 2018: 139.

³³ SKILTON 2017: 27.

³⁴ KOVÁCS ET AL. 2018: 98.

A függő keletkezés tanítása a *Rizspalánta-szútra* szerint két nagyobb részre bontható: külső és belső függő keletkezésről olvashatunk a szövegben, ami kifejezetten a jógácsára szemlélő alany és külső szemlélt tárgy kettősségére reflektál.³⁵

A tétel legfontosabb és leggyakrabban magyarázott részlete a belső függő keletkezés tizenkét láncszeme.³⁶ A *nemtudásból* (*avidyā* अविद्या; *wuming* 無明), mely az élőlények helytelen látásmódját jelöli, megérkezünk a *készítéshez* (*saṃskāra* संस्कार; *xing* 行). A készítés minden olyan tetre utal, amit az élőlény a múltban elkövetett – legyen az jó vagy rossz –, és a jelenlegi megtestesülésére hatással van. A második láncszem tehát a legalapvetőbb karmikus kapcsolatot képezi az újjászületések között. A készítés szanszkrit nyelvű megfelelője, a *saṃskāra* szó szerint azt jelenti, hogy *összerakás*, könnyű belátni, hogy ez az elnevezés mindazokra a dolgokra értendő, amik „összerakják” az élőlényt.

A múltban elkövetett dolgok által meghatározott lény a jógácsára tanításai alapján a *tudat* (*vijñāna* विज्ञान; *shi* 識) összessége, ez tehát az oksági láncolat következő eleme. A tudat egy központként működik, ami segít abban, hogy az élőlény feldolgozza az érzékszervein keresztül felfogott információk, képzetek értelmét. Az érzékszervek és a tudat közösen észleli a külső dolgokat, amikhez egyértelmű alakot és nevet társít. Ez az újabb láncszem, a *megnevezés-forma* (*nāmarūpa* नामरूप; *mingse* 名色).

A *hat érzékterület* (*ṣaḍāyatana* षडायतन; *liuru* 六入 vagy *liuchu* 六處) lehatárolja, hogy a tudat milyen érzékszerveken keresztül és milyen módon képes befogadni az észlelt dolgokat. Ezt két csoportra bonthatjuk aszerint, hogy a külső vagy a belső „világra” koncentrálnak. A szem, a fül, az orr, a nyelv, a test, illetve az azon található bőr a külső tárgyakat észleli, míg az utolsó érzékszerv, a tudat ezeket az információkat belső folyamatként dolgozza fel. Ide tartoznak még a hat érzékszerv által felfogott „tárgyak”, képességek is: a szemé a látás, a fülé a hallás, az orré a szaglás, a nyelv é az ízlelés, a bőré a tapintás, míg a tudaté a gondolkodás.

Az érzékszervek feladata a külső tárgyakkal való *érintkezés* (*sparśa* स्पर्श; *chu* 觸), melyből egyenesen következik az *érzékelés* (*vedanā* वेदना; *shou* 受).

A *sóvárgás* (*trṣṇā* तृष्णा; *ai* 愛) többbretű lehet. Okozhatja nemi vágy vagy az alkohol nyújtotta mámorra való áhítozás,³⁷ bármilyen sóvárgásról legyen is szó, a közös jellemzőjük, hogy az érzékszervek és a tudat nyújtotta érzékelés váltja ki az élőlényben azt az érzületet, amitől képtelen elszakadni, és kialakul az állandó *ragaszkodás* (*upadāna* उपदान; *qu* 取).

Mivel a kilencedik láncszem lényege „az énhez való ragaszkodás”,³⁸ így a tizedik elem, a *létesülés* (*bhāva* भाव; *you* 有) újra és újra bekövetkezik, hiszen az élőlény képtelen kiszakadni a létforgatagból. Ezért aztán végeláthatatlanul jellemzi őt a *születés* (*jāti* जति; *sheng* 生), majd a függő keletkezés láncolatának előbbi tagjai ismétlődnek egészen addig,

³⁵ TENIGL-TAKÁCS 2009: 15–16.

³⁶ A következő fejezet forrása: VÉGH 2009: 88–98.

³⁷ VÉGH 2009: 95.

³⁸ VÉGH 2009: 96.

amíg el nem érkezik az *öregség-halál*ig (*jarāmaṇa* जरामरण; *laosi* 老死), és mivel ezen folyamatok végbemennek az egyén életében, így a körforgás és az ismétlődés állandó marad.

A függő keletkezés elmélete tehát alapvetően határozza meg nemcsak a buddhizmus, de azon belül különösen a jógácsára irányzat tantételeinek gondolkodásmódját. Azt állítják ugyanis, hogy „a dolgok kizárólag egymásra gyakorolt hatásaik által léteznek.”³⁹ Ebből következik, hogy amennyiben a dolgok *önmaguktól* és *valójában* nem léteznek, akkor mi az, ami ezt a létezést elindítja. Az iskola úgy tartja, hogy ez az oksági láncolat központját képező tudat.

9. Az öt halmaz – a buddhista antropológia

A jógácsára iskola tanításainak középpontjában a tudat, a mentális működés áll. Éppen ezért az elméleteiket gyakran nevezik a buddhizmus pszichológiájának.

Az elmefilozófia lényegét az embert felépítő elemek, halmazok, azaz az öt *szkandha* (*skandha* स्कन्ध) jelenti, mely a buddhista antropológiát, azaz embertant foglalja magában. A *szkandhát* gyakran fordítják halmaznak, azonban a szó „vállat és elágazó fatörzset jelent, valamilyen csomópontot, amiből kinő valami.”⁴⁰

A Buddha szerint az ember a következő öt törzsből vagy *szkandhából* épül fel:

1. test vagy szanszkritul *rúpa* (*rūpa* रूप; *seyun* 色蘊),
2. érzet vagy *védanā* (*vedanā* वेदना; *shouyun* 受蘊),
3. képzet vagy *szandnyá* (*saṃjñā* संज्ञा; *xiangyun* 想蘊),
4. meghatározások vagy *szanszkaráh* (*saṃskārāḥ* संस्काराः; *xingyun* 行蘊) és
5. tudat vagy *vidnyána* (*viññāna* विज्ञान; *shiyun* 識蘊).

A *szkandhák* öt tagja két nagyobb csoportba rendezhető, ahol a test alkot egy önálló csoportot, míg az érzet, a képzet, a meghatározások és a tudat egy másik csoportot. Ennek oka az, hogy az utóbbi minden tagjáról elmondható, hogy a tudati érzékelésben játszanak szerepet, míg „amikor a testről *rúpaként* beszél a Buddha, épp azt hangsúlyozza, hogy a test nem más, mint folyton változó megjelenési forma. Például: ugyanaz az ember egésze más gyerekként, más öregemberként.”⁴¹ Egyszerűen a Buddha kijelentette, hogy a látszólagos fizikai megnyilvánuláson, vagyis a testen kívül jóval több és fontosabb tényezők alkotják az embert, melyek mindegyike a mentális működéshez kapcsolódik.

Ennek következtében még könnyebb megérteni, miért is tagadja a buddhizmus az *átman* fogalmát: hiszen ha a test az egyetlen, ami fizikailag részt vesz a létezésben, és csak ehhez lehet kézzelfogható módon kötni az egyén *énjét*, az újjászületés után viszont

³⁹ UHERKOVICH 2017: 130.

⁴⁰ KÖRTVÉLYESI 2011: 45.

⁴¹ KÖRTVÉLYESI 2013: 47.

az nem öröklődik az élőlényvel együtt, akkor belátható, hogy az *én* képzeete mindössze a hibás tudati folyamatok eredményeként születik meg az éppen aktuális létesülés során.

Az érzet, azaz a második *szkandha* minden olyan érzékszervi tapasztalást magában foglal, amit az érzékszervek⁴² a működésük során felfognak.

Ezt követi a képzet vagy képzetalkotás.⁴³ Ez a harmadik törzs olyannyira összefüggésben van az előzővel, hogy a pontos jelentése némileg homályos. A működésének lényege abban rejlik, hogy az öt érzékszerv által felfogott érzeteket a tudat, vagyis a hatodik érzékszerv feldolgozza, azonosítja, és így a tudatban az adott érzékszervi tapasztalásnak megfelelő tudatosság, tudatfolyamat jön létre. Ebből kifolyólag a második és harmadik *szkandha* közti különbség mindössze annyiban áll, hogy az előbbi az érzékszervek által tapasztalt jelenség, míg az utóbbi az ebből eredő tudati képzeteket, gondolatokat foglalja magában.

A meghatározások minden olyan – nem feltétlenül tudatos – tényezőt tartalmaz, ami valamilyen módon az egyén személyiségét kialakítja. Lehet az akár egy emlék vagy egy tapasztalat, de minden olyan alapvető meghatározottság is a része lehet, mint például az, hogy valaki ember, férfi vagy nő, és ennek megfelelően rendelkezik ilyen vagy olyan ösztönökkel, hajlamokkal vagy képességekkel. A negyedik *szkandha* jelentését tovább árnyékolja az a tény is, hogy az élőlények a vágyaiknak megfelelően cselekednek, amit a korábbi tetteik – akár egy korábbi létesülésből is – folyamatosan befolyásolnak, majd ezek további hatást gyakorolnak az érzékszervi tapasztalatokra és az azokból születő gondolatokra, képzetekre.⁴⁴

Az ötödik és egyben utolsó törzs a tudat, mely a jógácsára iskola központi tanításaihoz kapcsolódik. Mivel ez a *szkandha* a leginkább meghatározza a „csak-tudat” elmefilozófiáját, így a tudatnak külön fejezetet szenteltek.

10. A nyolc tudat

A buddhista tradícióban általánosan elfogadott elmélet az, hogy az érző lények hatféle érzékszervvel rendelkeznek. Ezen érzékszervek különböző módon képesek felfogni a körülvilágban előforduló tárgyakat.

Ez az első hat érzékszerv a szem (*yangen* 眼根), a fül (*ergen* 耳根), az orr (*bigen* 鼻根), a nyelv (*shengen* 舌根), a test (*shengen* 身根) vagy pontosabban a bőr, illetve a tudat (*yigen* 意根). Ezek az érzékszervek – a működésük során – különböző külső tárgyakkal lépnek kapcsolatba. A szem külső tárgya a színek vagy más szóval a formák, míg a fülé a hangok, az orré az illatok, a nyelv é az ízek, a testé vagy a bőré a tapintható dolgok, a tudat pedig a gondolatok, illetve az azok alapján létrejövő képzetek (*fa* 法).

Amikor a hat érzékszerv megtapasztalja a neki megfelelő külső tárgyakat, akkor a közöttük létrejövő kapcsolat érzékelési tudatosságot hoz létre a szervezetben. Ezért

⁴² A érzékszervi tapasztalásról részletesen lásd 10. fejezet.

⁴³ KÖRTVÉLYESI 2011: 46.

⁴⁴ KÖRTVÉLYESI 2011: 46.

aztán a tárgyakra pillantás során a szemben látási tudatosság (*yanshi* 眼識) keletkezik, a hangok kiváltják a hallási tudatosságot (*ershi* 耳識), az illatok érzékelése alkalmával pedig az orrban létrejön a szaglási tudatosság (*bishi* 鼻識), és így tovább tapasztalhatunk ízeleési tudatosságot (*sheshi* 舌識), tapintási tudatosságot (*shenshi* 身識), valamint tudati tudatosságot (*yishi* 意識).

A tudat feladata alapvetően az, hogy a másik öt érzékszervet működtesse, és az általuk felfogott információkat, külső tárgyakat, érzeteket azonosítsa, megkülönböztesse egymástól, valamint az így szerzett érzetektől képzeteket, érzéki benyomásokat alakítson ki.⁴⁵ Azonban a jógácsára iskola követői felvetették azt a problémát, hogy a tudati tudatosság működése meglehetősen limitált, hiszen az nem teszi lehetővé, hogy a lények emlékezhessenek minden cselekedetükre, amit az életük során valaha elkövettek.⁴⁶ Ezentúl felmerült az az elmélet is az iskola gondolkodóiban, hogy másfajta tudatnak is léteznie kell, hiszen az egyén a legnehezebb dolgokat is egyre inkább képes elsajátítani azután, hogy azokkal kapcsolatban különböző tapasztalatokra tett szert. Ha viszont a tudati tudatosság csak korlátozottan képes emlékeket tárolni magában, egyszóval rá is hatással van a mulandóság törvénye, akkor értelemszerűen az egyén gyakorlások hosszas sorozata után sem lenne képes fejlődést elérni. Mindezek mellett az érzékszervi tapasztalás, valamint ennek megfelelően a tudati tudatosság alvás közben bizonyos szinten abbamarad. Tagawa Shun'ei a következőképpen fogalmazta meg ezt a problémát:

„Hiszen a (tudati tudatosság) létezésének módja a gondolkodás, és ha a gondolkodás abbamarad, akkor gyakorlatilag az a tudatosság megszűnt létezni. Teljes megszakadás áll be ennek a tudatnak a működésében és létezésében.”⁴⁷

Mivel a tudati tudatosság funkcióiban nem tapasztalható folytonosság, illetve határai sem korlátlanok, ezért a jógácsára buddhizmus két másik szintet is hozzákapcsolt ehhez az érzékszervhez. Így tehát sorban a hetedik tudat a *manasz* (*manas* मनस्), melyet kínaiul *monashiként* 末那識 fordítanak. A *manasz* felelős azért a tudatosságért, ami által kialakul az egyén saját személyisége, egyszóval létrejön a korábban már említett „én”, valamint az ahhoz való kötődés, ragaszkodás, azaz az *átman* fogalma. Ez tehát azt jelenti, hogy a *manasz*nak róható fel az önteltségre, az önzőségre, illetve minden olyan tényezőre való hajlam, ami negatívan befolyásolja az egyén tudatát. Ezeket a tudatot szennyező tényezőket összefoglaló néven *klésáknak*⁴⁸ (*kleśa* क्लेश; *fannao* 煩惱) nevezzük, így a negatív tényezőkkel „beszennyezett” *manasz*ból ered a *klista manasz* (*klišṭa manas* क्लिष्ट मनस्; *ranmona* 染末那), azaz a *klésákkal* eltelt *manasz*.

A nyolcadik és egyben utolsó tudat a jógácsára iskola sajátos elmélete: a tárháztudat vagy *álajavidnyána* (*ālayavijñāna* आलयविज्ञान), kínai fordításban pedig *alaiyeshi* 阿賴耶識

⁴⁵ TAGAWA 2009: XVIII.

⁴⁶ TAGAWA 2009: 15.

⁴⁷ TAGAWA 2009: 15.

⁴⁸ A *klésa* olyan tudati szennyeződést jelöl, ami az egyén tudatát negatívan befolyásolja, illetve helytelen képzetekhez juttatja. *Klésa* lehet többek között a buddhizmus három mérge (*triviṣa* त्रिविष; *sandu* 三毒): 1. a vágy (*rāga* राग; *tanyu* 貪欲), 2. a gyűlölet (*dveṣa* द्वेष; *chenhui* 瞋恚) és 3. a tudatlanság (*moha* मोह; *yuchi* 愚癡).

vagy *zangshi* 藏識. A tárháztudat működésének megértése előtt ismét szót kell ejteni arról, hogy a buddhizmus szerint nem létezik egyetlen állandó dolog sem, ami ne lenne kitéve a mulandóságnak – ahogyan azt a tudati tudatosság esetében tapasztalhattuk. Ebben az esetben azonban felvetődik a kérdés, hogy a halál után miként lehet biztosított az egyén újjászületéseinek és tudatfolyamatainak a megszakíthatatlan folytonossága. A jógácsára iskola szerint a *karmának*, azaz a korábban elkövetett jó és rossz cselekedetek összességének valahogyan kötődnie kell az újralétesülő élőlényhez, ami ily módon nem engedi őt megszabadulni a *szamszára* körforgásától.

Emiatt feltételezi a jógácsára buddhizmus a tárháztudat létezését. A nyolcadik tudatnak a feladata tehát az – ahogyan azt a neve is kiválóan demonstrálja –, hogy eltároljon minden olyan tényezőt, ami az egyénre a múltban jellemző volt. Ez lehet akár néhány perccel ezelőtti tapasztalat, de a tárháztudat évekre visszamenőleg is elraktároz mindent, hovatovább a korábbi létesülések minden cselekedetét magában foglalja mint apró magvakat. Ezeket a magvakat nevezzük *bídzsáknak* (*bijā* बीजा; *zhongzi* 種子). Miután a *bídzsákat* vagy magvakat az egyén – különféle cselekedetei során – elveti a tárháztudatában, azok egyre inkább arra sarkalják a *manasz* által létrehozott *én*hez való kötődést,⁴⁹ hogy az a halál után ismét létrejöjjön, ami által megtörténhet az újjászületés, és így természetesen a létforgatagból való megszabadulás is elmarad.

Habár mindig minden változás alatt áll, semmi sem állandó, mégis könnyen megfogalmazódhat az a kritika a buddhizmus eme tanításával szemben, hogy az *álajavidnyána* valamilyen módon mégis egyfajta *ént*, azaz *átmant* biztosít az élőlények számára.⁵⁰ Továbbá az *én*, amit bármely egyszerű – nem megvilágosodott – élőlény tapasztal az egyik másodpercben, az meglehetősen hasonlít ahhoz az *én*hez, amit a következő másodpercben fog átélni. Sőt nem nehéz elképzelni az sem, hogy néhány óra múlva vagy akár napokon belül sem feltétlenül fog az egyén változást érzékelni az *én*jében. Erre a fajta stabilitásérzésre kíván reflektálni a jógácsára iskola az *álajavidnyána* tanításán keresztül.

Ebből kifolyólag jól látható, hogy a jógácsára iskola milyen nagy hangsúlyt fektet a tudati tényezők részletes kifejtésére. Habár a tudati tudatosság és a *manasz* a buddhizmus más iskoláiban is megjelenik, az *álajavidnyána* a jógácsára egyik saját, jellegzetes tantétele. Mivel a tárháztudat működése fundamentálisan meghatározza az iskola tudatfilozófiáját, ezért a követők úgy vélték, a tudati érzékelést három nagyobb csoportba lehet sorolni:⁵¹

1. Az *álajavidnyána*, mely nemcsak megalapozza az összes mentális folyamatot, hanem tovább is örökíti őket az újjászületések során.
2. A *manasz*, ami a tárháztudatban elraktározott *bídzsáknak* megfelelően létrehozza az egyénben az *én*hez való kötődést.
3. A hat érzékszerv, köztük a tudat, ami a már *klésákkal* szennyezett *manasz* révén kialakítja a külső tárgyak érzékelését.

⁴⁹ TAGAWA 2009: 16.

⁵⁰ TAGAWA 2009: 16–17.

⁵¹ TAGAWA 2009: 17.

A nyolc tudati tényező képezi a jógácsára legmélyebb értelmének az alapját, így tekintsük át egy egyszerű táblázaton⁵² keresztül a különböző mentális folyamatok egymásra épülését.

Tudati sík	Tudatterület	Érzéktérület	Érzéktérület tárgya
ELME (xin 心)	észlelési sík (you duise 有對色)	látási tudatosság (yanshi 眼識)	formák (se 色)
		hallási tudatosság (ershi 耳識)	hangok (sheng 聲)
		szaglási tudatosság (bishu 鼻識)	illatok (xiang 香)
		ízlelési tudatosság (sheshu 舌識)	ízek (wei 味)
		tapintási tudatosság (shenshi 身識)	tapintható dolgok (chu 觸)
		tudati tudatosság (yishi 意識)	képzetek/ gondolatok (fa 法)
	tudatalatti sík (wu duise 無對色)	manasz (monashi 末那識)	klésák (fannao 煩惱)
		álajavindnyána (alajieshi 阿賴耶識)	nincs tárgya

⁵² A következő táblázat forrása: FA 1997: 25.

11. A létezés három formája

A jógácsára tanításai szerint a létezésnek három formája van, amit összefoglaló néven *triszvabhávanak* (*triszvabhāva* त्रिस्वभाव; *sanxing* 三性) neveznek.⁵³ Minél magasabb szintet ér el az egyén, annál közelebb kerül a tudati folyamatok elnyugtatóhoz és a létforgatagból történő megszabaduláshoz, azaz a megvilágosodáshoz.

Az első forma a *parikalpita-szvabháva* (*parikalpita-svabhāva* परिकल्पित स्वभाव; *bianji suo zhi xing* 遍計所執性), azaz az elképzelt forma, ami arra utal, hogy a tapasztalt tárgyat a klésákkal szennyezett tudat hozza létre, és az is ruházza fel képzelt jellegekkel. A megvilágosodást nem megtapasztaló, átlagos emberek életét és kognitív folyamatait az elképzelt forma határozza meg.

A második szint a *paratantra-szvabháva* (*paratantra-svabhāva* परतन्त्र स्वभाव; *yita qi xing* 依他起性), melynek jelentése függő forma, és mint ilyen, a függő keletkezés szabja meg.⁵⁴ A *paratantra-szvabháva* az a létforma, melyben az egyén felismeri a függő keletkezés lényegét, illetve belátja annak helytelenségét. Ennek a formának az elérésével aztán képes lesz megszabadulni a korábban valóságnak gondolt külső világ képzetétől, majd rádöbben, hogy egyetlen létező dolog van csak: a mindent felépítő tudat.

Ez a felismerés vezet az utolsó formáig, a *parinippanna-szvabháváig* (*parinippanna-svabhāva* परिनिप्पन्न स्वभाव; *yuancheng shi xing* 圓成實性), ami a beteljesült, legtökéletesebb formát jelöli. Ezt a létformát csak a tökéletesen megvilágosodott lények képesek megtapasztalni. Ennek elérésével a megvilágosodottak elszakadhatnak a hely és az idő meghatározottságától, és így megtapasztalhatják az *anātman*t.

A jógácsára iskola a Tan kerekének harmadik megforgatását *A mélyebb titkok magyarázatának szútrájával*, azaz a *Szandhinirmócsana-szútrával* azonosítja. Ennek a kínai fordítása, a *Jie shenmi jing* 解深密經 a következőket fogalmazza meg a létezés három formájáról:

Összefoglalva a létezésnek három fajtája van. Hogy mi ez a három? Az első az elképzelt forma, a második a függő forma, a harmadik a beteljesült forma. Mit nevezünk elképzelt formának? Minden (olyan) helytelen megnevezést, amit a létezőknek adunk, hogy megkülönböztessük őket a saját jellegük (alapján) azért, hogy szavakba foglalhassuk (a létezőket). Mit nevezünk függő formának? Minden létező (egymástól) függően keletkező jellegét, azaz (ha) ez létezik, (akkor) az (is) létezik, (ha) ez létrejön, (akkor) az (is) létrejön. A nemtudásból ered a készítés, ami pedig hatalmas szenvedéstömeget idéz elő. Mit nevezünk beteljesült formának? Minden létező valódi akkéntiségét. A valódi akkéntiségük által a bódhiszattvák elszánt erőfeszítéseikből eredően téves gondolkodás hiányában helyes tudatuk keletkezik, és így (létrejön) a megértésük. Ez

⁵³ MAKEHAM 2014: 51.

⁵⁴ TENIGL-TAKÁCS 2009: 18.

által a megértés által fokozatosan felhalmozhatják a gyakorlataikat, majd elérhetik a felülmúlhatatlan, tökéletes megvilágosodást.

謂諸法相略有三種。何等爲三？一者遍計所執相，二者依他起相，三者圓成實相。云何諸法遍計所執相？謂一切法名假安立，自性差別，乃至爲令隨起言說。云何諸法依他起相？謂一切法緣生自性，則此有故彼有，此生故彼生。謂無明緣行，乃至招集純大苦蘊。云何諸法圓成實相？謂一切法平等眞如。於此眞如，諸菩薩衆勇猛精進爲因緣故，如理作意無倒思惟爲因緣故，乃能通達。於此通達漸漸修集，乃至無上正等菩提方證圓滿。
(T 0676, 16: 0693a15-0693a25.)

A jógácsára iskola a legtökéletesebb formát, a megvilágosodást a tudat lecsendesítésével, elnyugtásával, valamint – ahogyan azt az irányzat neve is mutatja – a jógagyakorlatokkal, azaz a különféle meditációs technikákkal éri el.

12. Összegzés

A Buddha filozófiája és tanításai – azaz a korai buddhizmus tantételei – realista szemléletűek voltak, ennek ellenére a jógácsára elmefilozófiai elképzelései ettől nagyban eltérő, merőben új gondolatokkal gazdagította a buddhista tradíciót.⁵⁵

A jógácsára a legnagyobb hangsúlyt a tudatra, a tudat érzékszerveken keresztüli észlelésére és a külső tárgyra, pontosabban ez utóbbiak nemlétezésére helyezi. Mivel az iskola követői és művelői szerint be kell látni, hogy csupán a tudati észlelés illuzórikus kivetülése létezik, így ennek köszönhető, hogy ezt az iskolát a buddhizmus idealizmusának nevezhetjük – az elgondolásai a materializmussal tehát teljességgel szembeállíthatóak.

Összegzésül azonban fontos ismét leszögezni, hogy a jógácsára „csak-tudat” filozófiája nem állít szolipszista eszméket, hiszen a tantételnek megfelelően minden élőlény rendelkezik saját tudattal. Az iskola kizárólag a külső tárgyak nemlétét, valamint a kognitív észlelés illuzórikusságát és helytelenségét fogalmazza meg.

ELSŐDLEGES FORRÁS

Jie shenmi jing 解深密經. [A mélyebb titkok magyarázatának szútrája.] T 0676, 16.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ANACKER, STEPHAN. 2005. *Seven Works of Vasubandhu – The Buddhist Psychological Doctor*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- CHATTERJEE, ASHOK KUMAR. 1987. *The Yogācāra Idealism*. Delhi: Motilal Banarsidass.

⁵⁵ TOLA-DRAGONETTI 2004: XII.

- FA FANG 法舫. 1997. *Weishi shiguan ji qi zhexue* 唯識史觀及其哲學. [A „csak-tudat” történelmi áttekintése és filozófiája.] (Foguang jingdian congshu 佛光經典叢書 1175.) Tajpei: Foguang Wenhua Shiye.
- HAMAR IMRE. 1994. „A »Csak-tudat« buddhista iskola tantételei – Lankávatára-szútra.” In: Fehér Judit (szerk.) *Tibeti buddhista filozófia*. (Történelem és kultúra 11.) Budapest: Balassi Kiadó, 59–76.
- HAMAR IMRE. 1995. „A »csak-tudatosság« logikai bizonyítása.” In: Fehér Judit – Horváth Z. Zoltán (szerk.) *Buddhista logika*. (Történelem és kultúra 12.) Budapest: Balassi Kiadó, 61–78.
- HAMAR IMRE. 2017. *A kínai buddhizmus története*. (Konfuciusz Könyvtár 2.) Budapest: ELTE Konfuciusz Intézet.
- KOVÁCS GÁBOR – KÖRTVÉLYESI TIBOR – RUZSA FERENC. 2018. *Szövegek a páli kánonból*. (Egyetemi jegyzet.) Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- KÖRTVÉLYESI TIBOR. 2011. „Ötből áll az ember – Listákba szedett fogalmak a páli kánonban.” *Vallástudományi Szemle* 7.1: 42–66.
- KÖRTVÉLYESI TIBOR. 2013. „A Buddha filozófiája.” In: Szilágyi Zsolt – Hidas Gergely (szerk.): *Buddhizmus*. Budapest: L’Harmattan, 39–58.
- MAKEHAM, JOHN. 2014. *Transforming Consciousness – Yogācāra Thought in Modern China*. New York: Oxford University Press.
- PAUL, DIANA Y. 1984. *Philosophy of Mind in Sixth-Century China – Paramārtha’s ‘Evolution of Consciousness’* California: Stanford University Press.
- POWERS, JOHN. 1995. *Wisdom of Buddha: The Saṃdhinirmocana Sūtra*. (Tibetan Translation Series 16.) Berkeley: Dharma Publishing.
- SHAKABPA, TSEPON W. D. 2000. *Tibet története*. Budapest: Osiris Kiadó.
- SKILTON, ANDREW. 2017. *A buddhizmus rövid története*. Budapest: Damaru Könyvkiadó.
- TAGAWA, SHUN’EI. 2009. *Living Yogācāra – An Introduction to Consciousness-Only Buddhism*. Boston: Wisdom Publications.
- TENIGL-TAKÁCS LÁSZLÓ. 2009. *A jógácsára filozófiája*. Budapest: Damaru Könyvkiadó.
- TOLA, FERNANDO – DRAGONETTI, CARMEN. 2004. *Being as Consciousness – Yogācāra Philosophy of Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- UHERKOVICH LÁSZLÓ. 2017. *A ‘Csak-tudat’ irányzat Lcang-skya Rol-pa’i rdro-rje doxográfiai művében*. (Doktori disszertáció.) Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- „Vasubandhu.” *Internet Encyclopedia of Philosophy*. URL: <http://www.iep.utm.edu/vasubandhu> (utolsó megtekintés: 2019. május 19.).
- VÉGH JÓZSEF. 2009. *Létkerek – Bevezetés a buddhista alaptanítások képi ábrázolásába*. (A buddhizmus szimbólumai 1.) Budapest: Damaru Könyvkiadó.

BIBLIOGRÁFIA MIKLÓS PÁL MŰVEIBŐL

Kötetek, tanulmányok

- A tunhuangi Ezer Buddha barlangtemplomok.* 1959. Helikon, Budapest.
- Utószó. 1959. *Lao Sö: Fekete Li és Fehér Li.* Európa, Budapest.
- Utószó. 1960. *Lao Sö: Teaház.* Európa, Budapest.
- A kínai irodalom rövid története.* 1960. Tőkei Ferenc auth. Gondolat, Budapest.
- Csi Paj-si (1862-1957).* 1962. Corvina, Budapest.
- Csi Paj-si (orosz fordítás).* 1963. Corvina, Budapest.
- A művészet kiskönyvtára XXXIII.* 1964. Képzőművészeti Alap, Budapest. Bevezető az irodalom világába (Sipos István, Szili József). *A Kultúra Világa. Világirodalom- Filozófia.* 401-481. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Válság vagy változás? 1965. *Elvek és utak.* (Tanulmánygyűjtemény. Szerk. Pándi Pál) 186-203. Magvető, Budapest.
- Korszerűség és hagyomány a modern kínai költészet kezdetén. Guo Moruo Istennő c. verseskötetéről. 1966. *Hagyomány és újítás. Tanulmányok a XX. századi világirodalom történetéből.* Szerk. Vajda György Mihály. 125-145. Akadémiai.Kiadó, Budapest.
- A sokarcú realizmus és Válság vagy változás? 1966. *A szocializmus irodalma. Tanulmányok az irodalom szocialista elméletéről.* Szerk. Nyíró Lajos (pp.202-221 és 261-275.) Gondolat, Budapest.
- Réalisme- réalisme socialiste – Valeur artistique 1966. *Littérature et réalité* (publié par B. Köpeczi et. P. Juhász). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Les Litteratures orales de notre époque 1967. *Actes du V^e Congres de L'Association internationale de Litterature Comparée.* 473-479. Belgrad.
- Bortnyik Sándor (29-30), Dejneka (62-63) (Másodközlés) *Képzőművészeti Almanach* 2. 1970. Corvina, Budapest.
- Olvasás és értelem.* 1971. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába.* 1973. Corvina, Budapest.
- Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészet köréből.* 1976. Magvető, Budapest.
- A Zen és a művészet.* 1978. ill. 2000. Gyorsuló idő, Magvető, Budapest; Lazi Kiadó, Szeged.
- Kép és kommunikáció.* 1982. MŰOSZ, Budapest.
- Kína művészete / Chinese Arts.* 1982. Iparművészeti Múzeum Ráth György Múzeuma, Budapest.
- Chinesische Malerei. Geschichte, Technik, Theorie.* 1982. Böhlau Verlag. Köln-Wien.
- Das Drachenaugen. Einführung in die Ikonographie der Chinesischen Malerei.* 1982. Corvina-Köhler&Amelang.
- L'oiel du dragon. Introduction Iconographique a la peinture chinoise.* 1986. Corvina.
- Malarstwo chiniskie. Wstep do ikonografii malarstwa chiniskiego.* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. 1987. Warszawa.

- Kapujanincs átjáró - Kínai csan-buddhista példázatok.* 1987. 1994. Helikon, Budapest.
- Az első kínai császár cseréphadserege.* 1988. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.
- Utószó. 1989. 2006. Erich Fromm – Daisetz Teitaro Suzuki: *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis.* Helikon, Budapest.
- Tus és ecset. Kínai művészettörténeti tanulmányok.* 1996. Liget Könyvek. Budapest.
- Liu Cung-jüan. 1997. *Megszeretem a száműzetést.* [ford.Ecsedy Ildikó, Miklós Pál et al], Budapest.
- Utószó. 1989. *Li Jü: A szerelem imaszönyege.* Erotikus regény a Ming-korból. Kiss Imre fordítása. Medicina, Budapest.

Műfordítások

- Lao Sö. 1957. *A tigriskisasszony meg a férje.* Európa, Budapest.
- Kuan Han-csing. 1958. *Tou O ártatlan halála / Csao Pan-er, a mentőangyal.* Fordította: Miklós Pál, Nagy László, Tőkei Ferenc. Európa, Budapest.
- Kuo Mo-Zso. 1958. *Csü Jüan.* Európa, Budapest.
- Cao Jü. 1959. *Zivatar.* Európa, Budapest.
- Vang To-Ming - Fang Ji-Csün - Vang Hszin-Jüe. 1959. *A kiskacsa és barátai.* Peking.
- Ihara Szaikaku. 1960. *Minden bérlők leggazdagabbja.* Budapest.
- Kínaiak a színházról.* 1960. Ribi Sándorné (szerk.) Színháztudományi Intézet, Budapest.
- Lao Sö. 1960. *Teaház.* Európa, Budapest.
- Kuo Mo-Zso. 1961. *Ifjúkor.* Európa, Budapest.
- Modern kínai költők.* 1961. Szerk. Tőkei Ferenc, ford. Demény Ottó, Donga György, Galla Endre, Illyés Gyula, Kalász Márton, Képes Géza, Ladányi Mihály, Miklós Pál, Pákozdy Ferenc, Szerdahelyi István, Weöres Sándor. Európa, Budapest.
- Kuo Mo-Zso. 1962. *Egyetemi éveim.* Európa, Budapest.
- Strukturalizmus I-II.* 1971. Szerk. Hankiss Elemér, ford. B. Lőrinczy Éva, Bojtár Endre, Bonyhai Gábor, Cservenits Jolán, Gránicz István, Miklós Pál, Nagy Géza, Román József, Szegedy-Maszák Mihály, Szépe György, Ullmann Gabriella. Európa, Budapest.
- Roland Barthes. 1976. *Válogatott írások.* Fordította: Fodor István, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit. Európa, Budapest.

Művészeti albumok, szócikkek

- Művészeti lexikon I-IV.* 1965-1968. (Távol-kelet teljes címszóanyaga). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- A XX. század külföldi írói.* 1968. Szerk. Köpeczi Béla. Gondolat, Budapest.
- Színházi lexikon.* 1969. Szerk. Szigethy Gábor. Gondolat, Budapest.
- Estétikai kislexikon.* 1972. Szerk. Szerdahelyi István, Zoltai Dénes. Kossuth, Budapest.
- India színházművészete.* (445-450)
- Hátsó-India és Indonéziai színjátékai.* (451-452)

- A lámaizmus színháza- Tibet és Mongólia. (453-455)
- Kína színházművészete. (456-468) A japán színjátszás története. (469-477) *A színház világtörténete*. 1972. Első kötet. Főszerk. Hont Ferenc. Gondolat, Budapest.
- A távol-keleti népek színházművészete a XIX-XX. században. (1137-1163) *A színház világtörténete*. Második kötet. 1972. Főszerk. Hont Ferenc. Gondolat, Budapest.
- Művészeti kislexikon*. 1973. Végh János, Körner Éva, Nagy Ildikó, Németh Lajos, Gábor Eszter, Gerszi Teréz, Lajta Edit, Szabó Miklós auth. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- A marxista irodalomtudomány történetéből. A szaktudomány megalapozása: a 30-as évek. 1973. *Meghallói a törvényeknek – Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből*. III. Szerk. Szabolcsi Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kass János: *Fejek*. 1974. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest.
- Irodalom és vizuális kultúra 1974. *Petőfi Irodalmi Múzeum évkönyve* 11. 128-131.
- Hungarian Art Nouveau* (Erney Gyula auth.) 1977-79. An Exhibition organized by the Smithsonian Institution Travelling Exhibition Service in Cooperation with the Hungarian Institute for Cultural Relations and the Museum of Applied Arts, Budapest.
- Bortnyik Sándor (23-29) és Dejneka (62-63) 1976. *Képzőművészeti Almanach* 2. Corvina, Budapest.
- Magyar művészet – ma. (326-334) és Múlt, jelen, jövő (válaszok egy körkérdésre) (443-454) 1976. *Kritikák és képek - Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975. Művészet és elmélet*. Corvina, Budapest.
- Tárgyalkotók. Kamarakiállítás sorozat az Iparművészeti Múzeum dísztermében. 1977. *Művészet/76* (a folyóirat évkönyve) Corvina, Budapest.
- Bevezetés (a Helikon 1968/1 „Strukturalizmus”-számához) 1977. *A strukturalizmus-vita* I. 115-147. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Mire jó a szemiotika? 1977. *Szemiotika és művészet*. 210-224. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Képzőművészet, iparművészet, népművészet, design. 1978. *Környezetkultúra és formatervezés*. Művészeti Füzetek, TIT.
- Feledy Gyula gyűjteményes kiállítása*. 1979. Műcsarnok, Budapest.
- Korniss Dezső. 1980. *35 év - 35 művész* (szerk. Aradi N.) 186-195. Corvina, Budapest.
- Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei*. 1981. Szerk. Miklós Pál- Dvorszky Hedvig. Magyar Helikon / Corvina, Budapest.
- Kína iparművészete. 1983. *Régiségek könyve*, 466-483. Gondolat, Budapest.
- Közművelődés és tömegkultúra. 1984. *Művelődéspolitikánk 25 éve*. 203-209. Kossuth, Budapest.
- Feledy Gyula ötvenhat rajza*. 1985. Megyei Könyvtár, Békéscsaba.
- Fülep Lajos: Magyar művészet. 1985. *Fülep Lajos emlékkönyv*. 121-125. Magvető, Budapest.
- A képirás nyelve. 1985. Magyar Családi Kalendárium, 117-119. Hazafias Népfront Kiadó, Budapest.
- Il Museo delle Art Applicate (9-12) és „L'Art Nouveau” ungherese 1985. *La ceramica ungherese della Szeccesszió-Strumenti de studio per la ceramica del XIX a XX secolo* - 8. Museo Internazionale delle Ceramiche Faenza Ed. Centro Di, Firenze.
- Miklós Pál. 1986. *Nádor Tamás: Ex libris-interjúk*. 28-280. Gondolat, Budapest.

- Hogyan készül a mozaik? 1987. *Tisztelet a Mesternek- Születésnap levelek Barcsay Jenőhöz.* 77-78. Pest Megyei Múzeumok, Szentendre.
- Utószó. 1987. *Baudrillard, Jean: a tárgyak rendszere.* 239-245. Gondolat, Budapest.
- Kínai művészet és műgyűjtés hazánkban. 1987. *Kína kultúrája Magyarországon* (Történelem és kultúra 2.) 27-30. MTA Orientalisztikai Munkaközösség.
- A történelem fintora. 1988. *Magyar Családi Kalendárium.* 160-165.
- Az első százötven év. 1989. *A fénykép varázsa - 1839-1989.* A fotográfia hónapja: 12 kiállítás... 6-18. Szabad Tér Kiadó.
- Rigófütyty (esszé). 1990. *Magyar Családi Kalendárium.* Szerk. Levendel és Horgas. Liget évkönyv. 48-51. Budapest.
- Buddhista szimbólumok Kínában. 1995. „*Jelbeszéd az életünk*”- A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. 335-347. Osiris-Századvég, Budapest.

Cikkek, tanulmányok folyóiratokban

- Alexander Kobzdej kiállítása, *Szabad Művészet*, 1955. február.
- Horváth Tibor Ázsia művészete c. könyvéről. *Szabad Művészet*, 1955. március.
- Tíz év alkotásai között, *Szabad Művészet*, 1955. május.
- Kínai fametszetkiállítás. *Szabad Művészet*, 1955. november.
- India művészete. *Természet és Társadalom*, 1956. február.
- A kínai festészet a XX. században. *Természet és Társadalom*, 1956. június.
- Kínai irodalmi műveltségünk. *Nagyvilág*. 1958/10.
- A Dalok Könyvéről. *Világirodalmi Figyelő*. 1958/4.
- Jegyzetek a modern kínai irodalomról. *Kortárs*. 1959/10.
- Hozzászólás az ELTE Keletázsiai Intézete tudományos ülészakán (1959. szept. 12.) *Filológiai Közöny*. 1960/2.
- A modern kínai versforma kérdései. *Világirodalmi Figyelő*. 1960/4.
- Lu Hszin emlékezete. *Élet és Irodalom*. 1961. IX. 30.
- A festészeti absztrakcióról. *Valóság*. 1961/6. 34-42.
- A kínai irodalomkritika napjainkban. *Világirodalmi Figyelő*. 1961/3-4. 339-42.
- Pekingi emberek. Cao Jü drámája. Ford. Mészáros Vilma (rec.) *Nagyvilág*. 1962/1. 116-118.
- Gondolatok a IX. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. *Új Írás*. 1962/7. 750-752.
- P.H. Simon: Histoire de la littérature française au XX^e siècle. (rec.) *Világirodalmi Figyelő*. 1962/4. 590-91.
- Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között (rec.) *Kritika*. 1963/1.
- Csi Paj-si. *Élet és Tudomány*. 1963. ápr. 28. 527-531.
- Szentendrei festők tárlata. *Élet és Irodalom*. 1963. okt. 26.
- A sokarcú realizmus. *Világirodalmi Figyelő*. 1963/4. 364-75.
- Válság vagy változás? *Kritika*. 1964/1. 3-9.
- Indiana University Conference on Oriental-Western Relations. Asia and the Humanities. (2. rec.) *Helikon*. 1964/1. 139-41.
- Aradi Nóra: Az absztrakt művészetről. (rec.) *Kritika*. 1964/7. 62-64.

- Mándy Stefánia: Vajda Lajos. (rec.) *Kritika*. 1964/10.
 Megjegyzések Varga Károly tanulmányához. *Kritika*. 1964/12. 42-45.
 Németh Lajos Csontváryja. (rec.) *Kritika*. 1965/1.
 Bíró Yvette: A film formanyelve (rec.) *Kritika*. 1965/5.
 Művészet, történetiség, érték. *Kritika*. 1965/6. 3-7.
 Mario de Micheli: Az avantgardizmus (rec.) *Kritika*. 1965/8. 59-61.
 Pierre Daix contra TLS. *Helikon*. 1965/1. 106-7.
 Dokumentumok (Bevezetés). *Helikon*. 1965/2. 233-35.
 Két kiállítás között. *Új Írás*. 1966/1. 101-07.
 Irodalmi lexikon – irodalomelmélet – irodalomszemlélet. *Kritika*. 1966/1. 13-21.
 Picasso sikere és kudarca (rec.) *Társadalmi Szemle*. 1966/5. 118-20.
 Új törekvések a marxista irodalomelméletben. *Kritika*. 1966/5. 3-14.
 Barta János: Élmény és forma (rec.) *Kritika*. 1966/6. 51-53.
 A dekadencia fogalom és jelentése. *Kritika*. 1966/8. 28-37.
 Jarry: Übü Király (rec.) *Kritika*. 1966/11. 63-64.
 Válasz Jékely Zoltánnak. *Kritika*. 1967/7. 48.
 G. Perec: a dolgok (rec.) *Kritika*. 1967/1. 62-63.
 Vietnami képzőművészet. *Kritika*. 1967/3. 58-59.
 P. Daix: A baleset, R. Queneau: Angol Park. (rec.) *Kritika*. 1967/4. 59-60.
 Ideológiáról, kultúráról. (rec.) *Nagyvilág*. 1967/5. 742-745.
 A Művészet című folyóirat hivatásáról. *Társadalmi Szemle*. 1967/6. 85-96.
 A modern irodalomtudomány és problémakörei. *Új Írás*. 1967/6. 97-105.
 Az Írástudók és az írás. *Kritika*. 1967/7. 44-47.
 Korunk szóbeli irodalmi. *Kritika*. 1967/12. 27-33.
 Ustni slovesnost nasi doby. *Impils*. 1968/2. 149-152.
 Élmény és forma (Le vécu et la forme) Les essais de théorie littéraire de János Barta. (rec.)
Le PEN Hongrois. 1967/8. 50.
 A mecénás portréja. *Élet és Irodalom*. 1968/5.
 Kísérletek. *Élet és Irodalom*. 1968/7.
 Mai szovjet képzőművészet. *Élet és Irodalom*. 1968/10.
 Mai magyar grafika. *Élet és Irodalom*. 1968/11.
 Szovjet művészek. *Élet és Irodalom*. 1968/13.
 Modern francia grafika. *Élet és Irodalom*. 1968/14.
 A XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. *Élet és Irodalom*. 1968/16.
 Székesfehérvári kiállítások. *Élet és Irodalom*. 1968/20.
 A képek értelme. *Élet és Irodalom*. 1968/21.
 Tanárművészek. *Élet és Irodalom*. 1968/24.
 Az irodalmi műalkotás kutatásáról. *Kritika*. 1968/5. 21-31.
 A strukturalizmusról. Bevezetés. *Helikon*. 1968/1. 3-24.
 Structuralisme et marxisme. La Pensée. No.135. (rec.) *Helikon*. 1968/1. 130-131.
 Lucien Sebag: Marxisme et structuralisme (rec.) *Helikon*. 1968/1. 131-133.

- Strukturalizmus és marxizmus (A La Pensée című folyóirat különszáma) *Társadalmi Szemle*. 1968/5. 111-114.
- A marxista irodalomelmélet történetéhez. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom és az irodalom. Az MTA irodalomtörténeti Intézetének tudományos ülészsaka. 1967. nov. 27-28. Az MTA *Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, XXV. kötet 1-4. szám. 91-98.
- Korunk szóbeli irodalmi (kivonatolts közlés). *A Magyar Rádió Módszertani Értesítője*. 1968/3-4. 121-128.
- Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei. *Helikon*. 1968/3-4. 323-341.
- A kínai kérdés (Roger Garaudy könyvéről) *Nagyvilág*. 1969/1. 123-128.
- Szakszerítlen jegyzetek a tárgy- és környezetkultúráról. *Társadalmi Szemle*. 1969/2. 24-32.
- Babits Aestati hiems című verséről. *Irodalomtörténet*. 1969/1. 128-48.
- A modern magyar képzőművészetről (Németh Lajos: Modern magyar művészet c. könyvéről) *Kritika*. 1969/3. 20-25.
- Tzvetan Todorov: Littérature et signification. (rec.) *Helikon*. 1968/3-4. 544-49.
- Iz isztorii szovjetszkoj esztetyicseszkoj müszli. (rec.) *Helikon*. 1968/3-4. 549-51.
- Bori Imre- Körner Éva: Kassák festészete és irodalma. (rec.) *ItK*. 1969/1. 111-114.
- Kiállítási krónika. *Kritika*. 1969/6. 42-45.
- Korunk művészetének formalista története. (H. Read: A modern festészet, A modern szobrászat) (rec.) *Új Írás*. 1969/6. 103-104.
- Major Máté: Az építészet új világa. (rec.) *Kritika*. 1969/9. 53-54.
- Körner Éva: Derkovits Gyula. (rec.) *Irodalomtörténet*. 1969/3. 678-81.
- Szentendrei művészet. *Kritika*. 1969/12. 15-17.
- A tömegkultúra a forradalom képzőművészetében. *Helikon*. 1969/2. 281-286.
- A számok és az irodalomtudomány. *Helikon*. 1969/3-4. 414-16.
- Tudunk-e olvasni? *Új Írás*. 1970/1. 122-124.
- Művészet vagy technika? Vasarely kiállításáról. *Kritika*. 1970/1. 15-17.
- Művészetpszichológia. (L. Vigotszkij) (rec.) *Nagyvilág*. 1970/1. 121-122.
- Galla Endre: A világjáró magyar irodalom. (rec.) *ItK*. 1970/1. 107-8.
- Mestrovics szobrai. *Kritika*. 1970/2. 25-29.
- A nemlét képei (A „Nyugati utazás” című XVI. századi, kínai regény Csongor Barnabás fordításában) *Kritika*. 1970/3. 25-28.
- Ikonográfia. Kondor Béla kiállításáról. *Kritika*. 1970/6. 19-21.
- Hogyan készül a mozaik? (Barcsay kiállítása) *Kritika*. 1970/7. 22-24.
- A modern zene emberképe. Zoltai Dénes: Zeneesztétikai tanulmányok. (rec.) *Nagyvilág*. 1970/8. 1253-54.
- Az ízlés kritikája avagy a kritika ízlése. *Kritika*. 1970/8. 45-48.
- Magyar művészet- ma. *Kritika*. 1970/9. 14-21.
- Vasarely Ars poeticái. *Valóság*. 1970/9. 107-108.
- Az olvasás rangja és értelme – ma és holnap. *Új Írás*. 1970/11. 81-92.
- A.G. Cejtin: Trud piszatyelja. (rec.) *Helikon*. 1970/2. 288-289.

- A szociológus-professzor fantasztikuma. (rec. R. Escarpit könyveiről) *Nagyvilág*. 1970/11. 1721-23.
- A természethűség a mai magyar művészetben. *Kritika*. 1970/11. 18-24.
- Recent Disputes on Literary History among Hungarian Critics. *New Literary History*. Vol. II. Autumn 1970. no. 1. 101-113.
- A szocialista realizmus dokumentumai. (rec.) *Kritika*. 1971/3. 1-4.
- Axioma a tudományos-technikai forradalomról. *Új Írás*. 1971/4. 74-76.
- Új művek- régi viták. (kiállítási kritika) *Társadalmi Szemle*. 1971/5. 89-92.
- Jókai metafizikája (A köszívű ember fiai) (műelemzés) *ItK*. 1971/3. 324-334.
- Hagyomány és újdonság (Művelődéspolitikai jegyzetek) *Társadalmi Szemle*. 1971/10. 89-91.
- Az irodalmi ismeretterjesztés új lehetőségei. *Nyelv és Irodalom*. (TIT-tájékoztató) 1971/1. 89-102.
- Mű és személyiség - Németh G. Béla irodalmi tanulmányairól. *Napjaink*. 1971/dec. 10-11.
- A Tel Quel csoport. *Helikon*. 1971/2. 157-160.
- A művészet mostohagyermekai. *Kritika*. 1971/11-12. 48-51.
- „Mai Magyar Művészet” (rec.) *Kritika*. 1971/11-12. 116-117.
- Állami képzőművészeti vásárlások 1969-1970. *Kritika*. 1972/1. 29.
- Fülep Lajos: Magyar művészet. *Kritika*. 1972/3. 18-19.
- A Nyugat atmoszférája. (Kiállítás) *Új Írás*. 1972/3. 122-125.
- A strukturalizmus közelebből. (rec.) *Nagyvilág*. 1972/7. 1080-1083.
- A könyv. *Új Írás*. 1972/8. 73-76.
- P. Versins: Outrepart. (rec.) *Helikon*. 1972/1. 121.
- R. C. Elliott: the Shape of Utopia. (rec.) *Helikon*. 1972/1. 121-122.
- J. Gattegno: La science-fiction. (rec.) *Helikon*. 1972/1. 125-126.
- Kassák Lajos: Az izmusok története. (rec.) *Kritika*. 1973/2. 28.
- A költőiség definíciója (Szerdahelyi István: Költészetesztétika). (rec.) *Nagyvilág*. 1973/8. 1258-1260.
- Hogyan elemezhető a látvány „nyelve”? *Filmkultúra*. 1973/4. 71-77.
- A tudományos-technikai forradalom és az irodalom. *Kritika*. 1973/11. 4.
- Képzőművészeti krónika. *Jelenkor*. 1973/12. 1123-30.
- Irodalmi ízlés – műveltséggeszmény. *Társadalmi Szemle*. 1973/10. 84-87.
- A művészettudományról. *Művészet*. 1973/5. 8-9.
- Ipari formatervezés (Vita a design-ról a Művészet-ben). Összeállítás kísérszöveggel. *Látóhatár*. 1973/december. 164-188.
- E.H. Gombrich: Művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája. (rec.) *Irodalomtörténet*. 1973/4. 1031-35.
- Mire jó a szemiotika? *Literatura*. 1974/3. 25-40.
- Mi Po álneven: A taoista "Kámaszútra". *Helikon*. 1974/2. 216-225. (vagy: *Tus és Ecset*. 1996. Liget könyvek, 69-83.)
- Képzőművészeti krónika. *Jelenkor*. 1974/2. 165-173.
- Képzőművészeti krónika. *Jelenkor*. 1974/4. 340-47.
- Képzőművészeti krónika. *Jelenkor*. 1974/6. 542-49.

- Literature and the Scientific-Technological Revolution. *The New Hungarian Quarterly* 54. (Vol. XV. No. 54) Summer 1974. 123-32.
- Jókai-emlékszáma. SF-tájékoztató. (rec.) *ItK*. 1974/1. 126-27.
- A közművelődés társadalmi szerepéről. *Kultúra és Közösség*. 1974/1. 5-13.
- Hozzászólás (Bojár Iván és Zoltai Dénes „Párbeszéd az esztétikumról” című beszélgetéséhez) *Művészet*. 1974/5. 1-2.
- Költők, akik festenek is (A Petőfi Irodalmi Múzeum két kiállításáról) (Kassák, Majakovszkij) *Nagyvilág*. 1974/7. 1097-99.
- Kondor Béla világa. *Kritika*. 1974/7. 27-28.
- Képzőművészeti Krónika. *Jelenkor*. 1974/7-8. 652-662.
- Képzőművészeti Krónika. *Jelenkor*. 1974/9. 839-46.
- Lélek és művészet. (rec.: Művészetpszichológia) *Nagyvilág*. 1974/1. 1586-87.
- Két irodalomszociológiáról. (rec. Löwenthal és Escarpit könyvéről) *Irodalomtörténet*. 1975/1. 204-210.
- Egy tudományos elmélet genezise (Tőkei Sinológiai műhely c. könyvéről) *Új Írás*. 1975/2. 100-102.
- Körkérdés („Múlt-jelen-jövő”) ...*Művészet*. 1975/3. 2-5.
- Képzőművészeti Krónika. Hétköznapi művészet. *Jelenkor*. 1975/1. 55-60.
- Képzőművészeti Krónika. Mitől nagy szobrász Manzu? *Jelenkor*. 1975/3. 248-252.
- Vizuális kultúra - tárgy-kultúra. *Jelenkor*. 1975/4-5. 453-456.
- Erney Gyula: Az ipari forma története Magyarországon. (rec.) *Kritika*. 1975/4. 29.
- Kép és kerete. *Műzsák - Múzeumi Magazin*. 1975/4. 21-22.
- Janus Pannonius egy verséről (Ad animam suam) 1975. *Janus Pannonius* (szerk. Kardos Tibor és V. Kovács Sándor. *Memoria Saeculorum Hungariae* 2.) 481-487. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- A kommersz vizuális kultúra. *Helikon*. 1976/1. 35-41.
- Az iparművészet muzeológiája. *Látóhatár*. 1976/2. (másodközlés)
- Lukács György és a művészettudomány (Tudományos emlékülés Lukács György születésének 90. évfordulója alkalmából.) *MTA II. Osztályának Közleményei* 25. 1976. 51-56.
- Moholy-Nagy példája. *Kritika*. 1976/3. 14.
- Németh Lajos: Kondor Béla. *Kritika*. 1976/12. 22-23.
- Belső terek - történelmi modellek. A Távol-Kelet modelljei. *Művészet*. 1976/12. 38-41.
- A „szép” tárgy jelentései. *Jelenkor*. 1977/1. 61-67.
- A „szép” tárgy jelentései. *Ethnographia*. 1977/1. 91-99. (francia és olasz nyelven is)
- Az Iparművészeti Múzeum hivatása. *Múzeumi Közlemények*. 1976/2. 58-62.
- A kommersz vizuális kultúra. (Másodközlés) *Interpressgrafik*. 1977/4. 165-166. angolul és oroszul 22-29. franciául 117-119.
- Új vívmány: a tudományos giccs (Abraham A. Moles: A giccs a boldogság művészete. rec.) *Irodalomtörténet*. 1977/1. 264-68.
- Az Iparművészeti Múzeum. *Népművelés*. 1977/ 1. 20-25.
- Ukiyoe (Japán fametszetek az Iparművészeti Múzeumban). *Művészet*. 1977/5. 30-33.

- Szocialista művészet, polgári művészettelfogás? *Kritika*. 1978/5. 5-6.
- Áhitat - barkácsolás - építkezés. *Élet és Irodalom*. 1978. szept. 16. 12.
- Juhász László (1906-1978). *Ipari Forma*. 1978/4. 20.
- Régi kaukázusi szőnyegek (kiállítási megnyitó) *Szovjet Irodalom*. 1978/10. 178-179.
- A fotóinformáció a sajtóban (Egy 1973-ban készült tanulmány rövidített változata) *Fotóművészet*. 1978/4. 28-37.
- Hevesy Iván: Az új művészetért.(rec.) *Kritika*. 1979/5. 36-37.
- Pusztuló műemlékeink nyomában. (tv-film kritikája) *Filmvilág*. 1979/18. 55-56.
- Mit akar ez a múzeum? *Művészet*. 1979. október. 10. 11.
- Középkor, keleti irodalmi régió (Egy új magyar válságirodalom-történet részének vázlata) *Helikon*. 1978/4. 427-434.
- Wu-men Hui-k'ai: Ch'an-tsung Wu-men kuan - Zutritt nur durch die Wand (W. Liebenthal) (rec.) *Helikon*. 1978/1-2. 250.
- „La fiancée de la quiétude”. *Ars Decorativa*. 6. 1979. 5-10.
- „Szántó Piroska képeihez”. *Jelenkor*. 1980/3. 245.
- Feledy Gyula kiállításán. *Palócföld*. 1981/4. 30.
- Nyelvi kultúra és kínai ideológia. *Magyar Tudomány*. 1981/9.
- Jelenünk múltja (Magyar Művészet 1890-1919. szerk. Németh Lajos) *Jelenkor*. 1982/3. 248-252.
- Serpell, Robert: Kultúra és viselkedés (rec.) *Irodalomtörténet*. 1982/1. 244-246.
- A „kulturális szigettudat”. *Világosság*. 1982. július. 435-439.
- Une typologie de jouet. *Ars Decorativa*. 7. 1982. 163-185.
- On Far Eastern Drawing. *Interpressgrafik*. 1982/3. 25-28.
- Új építészet, új társadalom 1945-1978. (rec.) *Társadalmi Szemle*. 1982/10. 104-108.
- A könyv és a környezetkultúra. *Magyar Grafika*. 1982/3. 3-4.
- Falus Róbert: Az arany metszés legendája (rec.) *Kritika*. 1982/12. 35-36.
- A szerelem művészete Keleten, *Világosság*. 1982. dec. 153-157.
- Exlibris. *Élet és Irodalom*. 1983. március 4. 13.
- „World Press Photo”. *Fotóművészet*. 1983/3. 49-50.
- „És beszéld el fiadnak”. Féner Tamás fotói a Néprajzi Múzeumban. *Fotóművészet*. 1983/3. 45-46.
- Magyar Művészet 1890-1919. (Art Hongrois 1890-1919. réd. Lajos Németh) T.I-II. (rec.) *Acta Historiae Artium*. 1983/179-182.
- Az iparművészeti tárgy szemiotikájáról. *Művészet*. 1984. július. 4-6.
- A képlopás után - tárgyszerűen, de nem megnyugodva. *Élet és Irodalom*. 1984. május 4. 3.
- Leletek - a magyar fotográfia történetéből. (rec.) *Kritika*. 1984/10. 25-26.
- A jelképek színháza - Pekingi Opera. *Film - Színház - Muzsika*. 1984. okt. 6. 15.
- A zárójelbe tett alkotó. *Fotóművészet*. 1985/2. 49-50.
- A Dictionary of Ornaments as Display. *Jel-Kép*. Special Edition for the Cultural Forum. 1985. 91-99.
- A megszólaltatott ornamentika. *Jel-Kép*. 1985/3. 27-36.
- A buddhizmus. *Diakonia*. *Evangelikus Szemle*. 1985/2. 53-60.

- Sugalmazni a látványt – Feledy Gyula munkái. *Kortárs*. 1986/4. 130-131.
- The Artist in Brackets. *The New Hungarian Quarterly*. No. 102. 1986. 175-178.
- Vadas József: Nem mindennapi tárgyaink. (rec.) *Társadalmi Szemle*. 1987/1.
- A magyar szociofotó egyik úttörője - Kárász Judit (1912-1977). *Fotóművészet*. 1988/1. 11-16.
- Kína művészete. Állandó kiállítás a Ráth György Múzeumban. *Keletkutatás*. 1988. tavasz. 46-62.
- A távol-keleti modell. *Liget*. 1988/1. 55-62.
- Tücsökkalitka. Az utolsó császár (filmrecenzió) *Filmvilág*. 1989/10. 18-21.
- A gigantiikus „kísérlet” (esszé). *Liget*. 1989/4. 1-5.
- A Hang súgta? (rec. Horgas Béla a Sújja Hang kötetéről) *Élet és Irodalom*. 1990. január. 19. 11.
- A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum új szerzeménye. (A New Acquisition in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts), *Ars Decorativa*. No. 9. 1989. 133-151.
- Az (át)változás könyve (Ji Csing: A változás könyve – rec.) *Holmi*. 1990. augusztus, 943-945.
- Lao-ce: Tao Te king. (ford., utószót írta Karátson Gábor. rec.) *Keletkutatás*. 1991. tavasz. 98-102.
- A két Haár (H. Ferenc és Thomas H.) *Fotóművészet*. 1991/3. 21-22.
- Tér-kép-kínaiul. *Liget*. 1992/1. 78-86.
- Japán színész pongyolában. (Nakamura Matazō: Kabuki – az öltözőben és a színpadon. Gondolat, 1992. c. könyvének recenziója). *Tudomány*. 1992. október 31-32.
- Németh János, 1929-1991. *Henszmann-Lapok* (A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat közlönye), 1992/3. 23-24.
- Egy kínai „zöld” a középkorban (Liu Cung-jüan portré és 8 esszé fordítása). *Liget*. 1994/7. 23-24.
- Nó-kalauz- középkori japán színjátékok. (rec. Kemenszky Judit és Duró Győző könyvéről: Nó-drámák). *Színház*. 1994/8. 46-48.
- A császár meztelen! (Li Zhi-sui, The Private Life of Chairman Mao. rec.) *Élet és Irodalom*. 1995. jan. 20.
- Bohus, Lugossy, Buczkó – Iparművészeti Múzeum. 1996. szeptember-október. *Magyar Iparművészet*. 1996/4. 63-65.
- Szerindia, Buddha földje. *Magyar Szemle*. 1996. dec. 1215-24.

RESUMÉ

Sári László

(tibetológus, író, műfordító)

Miklós Pál, a tudomány és a művészetek

Egy nagy tudós emberi alakjáról

Milyen sokan is vagyunk, akik élethosszig tartó viszonyt teremtünk a tudományok vagy a művészetek világával! Szép számmal vannak olyanok is, akik mind a kettővel. És mégis – kínos kimondani – az utóbbiak között is kevesen akadnak, akik pontosan tudják, hogy mire való a tudomány, és mire való a művészet. Miklós Pál filozófusi körültekintéssel tárta elénk munkáiban a társadalomtudományok és a művészetek gondolkodásmódját, eszközeit és értelmét. Az emberi szellem e két szélső tartományát kevesen értették olyan fokon, ahogyan ő. Milyen ember az, aki könnyedén átfog ekkora távolságot? Aki a sinológia, a filozófia, az irodalom és a képzőművészetek minden területén tisztán lát, aki lenyűgöző tudását és meglátásait feledhetetlenül képes átadni minden rendű és rangú közönségének. Erről szól az előadás.

Pál Miklós, science and the arts

The human character of a great scholar

So many of us are nursing a life-long relationship with the world of science or arts! And there are also many who are doing it with both. Still, it's uneasy to admit, even among the latter, there are only a few who know exactly what science and arts are for. Pál Miklós revealed the frame of mind, the tools and the meaning of social studies and arts with philosophical accuracy and thoroughness in his works. Only a few people understood these two far-off territories of the human mind as well as he did. What kind of person is someone who is able to embrace such a range with ease? Who sees clearly in all fields of sinology, philosophy, literature and fine arts, and who is able to transmit his compelling knowledge and notions in an unforgettable way to any kind of audience. This is what the essay will be about.

Fajcsák Györgyi

(sinológus, a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum igazgatója)

„Ecsetek erdeje”

Miklós Pál és a kínai festészet kapcsolata az 1950-es években

Miklós Pál, a Pekingi Művészeti Akadémia magyar növendékeként (1951-54) került kapcsolatba először a kínai festéssel, annak alkotóival és sajátos tematikájával. Az Akadémián ismerkedett meg a kínai művészettörténettel és találkozott számos jeles kortárs kínai mesterrel. Diákévei alatt beutazta Kínát, járt a fontos festészetoktatási központokban, s egyik fontos célja az volt, hogy találkozzon kora kiváló kínai képíróival. Miklós Pál utazásai során eljutott Dunhuang barlangtemplomaihoz is, s a páratlan emléktárhely segítségével a buddhista festészet kínai emléktárhelyének tanulmányozásába fogott.

A tanulmány Miklós Pál kínai festészethez fűződő viszonyát két aspektusból szeretné megvilágítani. Egyrészt kapcsolatrendszerét vázolja fel a korabeli kínai festészeti szcénában (alkotók, műfajok, művek), másrészt a hagyományos kínai buddhista festészet kutatásában betöltött szerepét járja körül.

Mi Bai of Hungary

Pál Miklós and the Chinese Painting in the 1950s

Pál Miklós was a Hungarian postgraduate student at the Beijing Academy of Arts between 1951-54 where he first met Chinese history of painting and its genres and artists. He got acquainted with some of the famous contemporary Chinese painters. He travelled intensively in China during these years, and visited several significant educational centres of the Chinese painting. One of his aims was to meet the most high ranked Chinese artists. He also made a long journey to the cave-temples of the Silk Road to Dunhuang where he started to investigate the unique wall paintings of the Chinese Buddhist art.

Considering relations of Pál Miklós to the Chinese painting, the paper focuses on two different aspects. One of them outlines his network in the contemporary Chinese painting scene (like artists, genres, artworks), the other focuses on his role of the rediscovery of the Buddhist painting in China as well as in the world.

Hamar Imre

(egyetemi tanár, MTA-ELTE-SZTE Selyemút Kutatóközpont, Budapest)

A dunhuangi, hatagyarú elefánton ülő Samantabhadra ábrázolásán fellelhető Indiai és Közép-ázsiai hatások

Buddha korábbi újjászületéseit megörökítő dzsátákák közül az egyik azt meséli el, hogy Buddha egy korábbi életében egy hat agyarú elefántkirályként uralkodott, aki hagyta, hogy ellensége ármánnyal megölje, s megtiltotta alattvalóinak, hogy bosszút álljanak. A dzsátákákat tartalmazó Bölcs és Balga szútrája egyik történetében Buddha tanítványa, Sáriputra csodás átváltozáson megy keresztül és egy hat agyarú elefánttá változik, amelynek agyarából lótuszok nőnek, rajta pedig jade lányok ünek. A lótusz szútrában a hat agyarú elefánt hátán Szamantabhadra ül, aki megszabadulást ígér mindazoknak, akik a Lótusz szútrát olvassák, recitálják. Ebben az előadásban bemutatjuk, hogy a hat agyarú elefánt milyen szövegekben jelenik meg és milyen képi ábrázolások társulnak mellé.

The six tusked elephant: from Buddha to Samantabhadra

One of the jātakas, which give accounts of Buddha's former lives, tells us that Buddha ruled as a six tusked elephant king in one of his former lives. He let his enemy kill him, and forbade his people to take revenge. In the story of the collection of jātakas, the Sūtra of Wise and Fool, one of Buddha's disciple, Shāriputra through magical transformation changes into a six tusked elephant. Out of his tusks lotus flowers grow, and jade girls are sitting on them. In the Lotus sūtra Samantabhadra is sitting on a six tusked elephant

and promises liberation to those who read or recite the Lotus sūtra. In this lecture we are going to introduce the texts where the six tusked elephant appear and show images related to them.

Pap Melinda

(*egyetemi adjunktus, ELTE BTK, Távol-keleti Intézet*)

Énünk és a világ – a Tang-kori tiantai filozófia tükrében

A jelen tanulmány a buddhizmus néhány alapfogalmának tiantai iskola általi értelmezését és átértelmezését mutatja be. A kínai buddhizmus jeles képviselői arra törekedtek, hogy a különböző eredettel rendelkező buddhista tanokat összehangolják, koherens, összefüggő rendszerré kovácsolják. A tiantai iskola pátriárkájának, Zhanrannak A *gyémánt penge* című értekezésében ez a törekvés érhető tetten. A buddhista tanok újszerű megvilágításba helyezésével választ kapunk énünk és világunk összefüggéseire, miközben határozott, érvekkel jól alátámasztott létfilozófia rajzolódik ki előttünk. A jelen tanulmányban nagyvonalakban végig követhetjük, hogy a tiantai filozófiában hogyan telítődnek új tartalommal, értékelődnek át az énünket meghatározó *anātman* (éntelenség) és a világot jellemző *śūnyatā* (üresség) buddhista alaptanításai, egy olyan eszmerendszerben, amely a világot mindent tartalmazó, tökéletes, kerek egészként, a lényünket alkotó végső, tiszta lényegiséget pedig univerzális, mindent magába foglaló princípiumként látatja. A sinizálódott buddhizmus tipikus alakjaként, Zhanran teszi mindezt úgy, hogy közben (látszólag) mindvégig hű marad az Indiából átvett buddhista tanok örökségéhez.

The self and the world – in the light of the Tang Dynasty Tiantai philosophy

The present paper aims at presenting the way some basic Buddhist concepts were understood and (re)interpreted in Tiantai philosophy. The eminent figures of Chinese Buddhism aimed at classifying and harmonizing the vast and often self-contradictory corpus of Buddhist teachings. This intent can be seen in Zhanran's *Diamond Scalpel* treatise, as well. By a novel, innovative interpretation of some basic Buddhist teachings, we get answers to the questions of the relation between the self and the world, while a unique and well-established ontology is taking shape in front of us. Throughout the study, we get a glimpse into the way how the concepts of no-self (*anātman*) and emptiness (*śūnyatā*) were reformulated, and filled with new meanings in a system of thought, which sees the world in a state of all-inclusive, perfect non-duality, and the pure essence within us as a universal, all pervading absolute principle. Zhanran, as a representative figure of the Sinicized schools of Buddhism, while reconstructing the basic ideas, attempts to (seemingly) stay true to the Indian heritage.

Kósa Gábor

(egyetemi docens, MTA-ELTE-SZTE Selyemút Kutatócsoport)

Yijing 義淨 (635–713) és a szumátrai buddhizmus

Yijing 義淨 (635–713) az egyik legfontosabb buddhista zárándok volt, aki eljutott Indiába, hogy tanuljon. A Nālandā Egyetem felé vezető útján és onnan visszatérve, összesen több mint tíz évet töltött Śrīvijayában, a 7–13. század között virágzó, szumátrai thalasszokráciában, amely a középkori Délkelet-Ázsia fontos buddhista központja volt. Egyes munkáiban (*Nanhai jigui neifa zhuan* 南海寄歸內法傳 [T54.2125]; *Da Tang xiyu qiufa gaoseng zhuan* 大唐西域求法高僧傳 [T51.2066]; *Mūlasarvāstivāda-ekaśatakarman*; *Genben shuo yiqie you bu baiyi banmo* [T24.1453]), Yijing különleges betekintést nyújt a 7. századi Szumátra buddhista kultúrájába. Jelen tanulmányban, néhány olyan utalást gyűjtök össze, fordítok le és elemzek, amelyek a ruházkodás apró részleteitől egy fontosabb ünnep részletes leírásáig ívelő témákat érintenek.

Yijing 義淨 (635–713) and buddhism in Sumatra

Yijing 義淨 (635–713) is one of the most important Buddhist pilgrims, who travelled to and studied in India. On his way to Nālandā University and upon returning from there, he altogether spent more than ten years in Śrīvijaya, a thalassocracy flourishing between 7th and 13th centuries in Sumatra, which was a major centre of Buddhist studies of medieval Southeast-Asia. In some of his works (*Nanhai jigui neifa zhuan* 南海寄歸內法傳 [T54.2125]; *Da Tang xiyu qiufa gaoseng zhuan* 大唐西域求法高僧傳 [T51.2066]; *Mūlasarvāstivāda-ekaśatakarman*; *Genben shuo yiqie you bu baiyi banmo* [T24.1453]), Yijing offers unique glimpses into the Buddhist culture of 7th century Sumatra. In this study, I collect, translate and analyse some references pertaining to various topics ranging from tiny details of clothing to a detailed description of a major festival.

Mecsi Beatrix

(egyetemi docens, ELTE BTK, Távol-keleti Intézet)

Bódhidharma és az arhatok

Bódhidharmáról, a *chan* (zen) buddhizmus legendás alapítójáról úgy tartják, hogy az 5–6. században élt Indiában, azonban a legkorábbi fennmaradt ábrázolásai csak a 11–12. századi Kínából származnak, ahol a chan buddhizmus kialakult. Legkorábbi fennmaradt ábrázolásait megvizsgálva megállapíthatjuk, hogy erőteljes rokonságot mutat a csoportképben megjelenő arhatok ábrázolásaival, így feltételezhető, hogy alakja ezen ábrázolások alapján alakulhatott ki, de az is elképzelhető, hogy Bódhidharma már eleve az 500 *arhat* csoportjába tartozott.

Bodhidharma and the arhats

Bodhidharma, the legendary founder of chan (zen) Buddhism, is thought to live in the 5-6th centuries, however, the earliest preserved representations remained only from the 11-12th centuries. Examining the earliest portrayals of Bodhidharma (The Kōzanji scroll and the scroll remained from Kanchi-in, Kyoto), we can conclude that he has a strong relation to the representations of arhats, so it can be assumed that his figure could be formed by these representations.

Kalmár Éva

(sinológus, műfordító)

Gyémántpatak kisasszony, avagy hagyományos kínai színmű európai színpadon

A *Gyémántpatak kisasszony* a múlt század harmincas éveiben európai (sőt amerikai) színpadokon elsöprő sikerrel játszott kínai színdarab, amelyet több ismert kínai színmű alapján dolgozott át és vitt színpadra egy akkor Londonban élt művelt kínai: Hsiung Shih I (py: Xiong Shiyi). Talán azóta sem aratott kínai színdarab hasonló sikert a kínai nyelvterületen kívüli világban. A színdarabot 1936-ban Kosztolányi Dezső fordította magyarra, majd előadták a Nemzeti Színházban a kínai színjátszás bizonyos elemeinek felhasználásával. Hagományos kínai színházi társulatok (kunqu, jingju) gyakorta szerepelnek nagy sikerrel európai színpadokon, e sikerek titka a tökéletes előadás (látványos kosztümök és maszkok, esztétikus táncok és mozdulatművészet, lélegzetelállító akrobatika, különleges színpadi megjelenítési mód), ám a kínai színműirodalom irodalmi értelemben is kiemelkedő darabjait ha lefordították is európai nyelvekre, szinte soha nem adták elő. A legutóbbi színpadi kísérletek igen tanulságosak és továbbgondolásra késztetnek: miként lehetne eljuttatni a világirodalmi értelemben is kiváló műveket az európai (nyugati) közönséghez.

Lady Precious Stream or traditional Chinese plays on European stage

Lady Precious Stream is an old Chinese play done into English according to its traditional style and performed with tremendous success on many European (and American) stages in the thirties of last century, composed by Hsiung Shih I (py: Xiong Shiyi) a learned Chinese lived in London that time. Not since than a Chinese play has likewise success outside Chinese speaking world. The play also was translated by great poet Kosztolányi Dezső into Hungarian, and was performed on the stage of Hungarian National theatre, borrowing some elements of Chinese performing arts. Chinese performing companies of traditional style (kunqu, jingju etc.) always have great success on European stages nowadays because of accomplished style of performance (eye-catching costumes and masks, impressive dances and movements, breathtaking acrobatics, unusual display on stage), nevertheless the outstanding pieces of Chinese dramatic literature, even if they have been translated into European languages, but almost never performed on western stages. The experimental productions of last years are illuminating and needs further reflections: how could be got this outstanding dramatic works have an access to European (western) public.

Juhász Ottó

(sinológus, műfordító)

Klasszikus kínai versek magyarul

(Miklós Pál emlékére)

Miklós Pál, a reneszánsz ember, kivételes erudícióval és invencióval foglalkozott a kínai civilizációval, irodalmi, lingvisztikai, poétikai, művészeti, esztétikai és sok más szegmensével. Figyelme kiterjedt a klasszikus kínai versek magyarra fordításának elméleti és gyakorlati kérdéseire is. E prezentációt az ő munkássága ihlette. (A klasszikus kínai versek magyarra fordításának kérdéseit teljes körűen elemzi Csibra Zsuzsanna alapműve: *A Tenyérnyi selymen végtelen tér.*)

A klasszikus kínai versek magyar műfordításai túlnyomó többségükben közvetítő *nyelvi forrásszövegek* alapján készültek. A fordítóknak meg kellett küzdeniök a *korlátozott, jórészt egyirányú intercivilizációs átjárhatóság* nehézségével. Fordításaik gyakran *szép magyar versek* benyomását keltik, amelyek megírására történetesen kínai művek ihlették őket. Érdemük, hogy a magyar olvasók az ő révükön kerültek közelebb a kínai költészethez. A klasszikus kínai versek magyar műfordításainak csupán töredéke készült kínai eredetiből. A sinológus-fordítók műveinek aranyfedezete a kínai nyelv és civilizáció ismerete. A prezentáció a közvetítő nyelvekből dolgozó Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc műfordítói teljesítményének néhány kiragadott kérdésével foglalkozik. A műfordítói ars poetica egyik jellemző típusa a Kosztolányié, aki leginkább arra ügyelt, hogy műfordítóként is szép magyar verseket produkáljon, akárha a filológiai hűség rovására is. Egy másik jellemző műfordítói attitűd képviselője Szabó Lőrinc, aki nem csak poeta aestheticus, de poeta doctus is volt. Fordítói ars poeticája összecsengett a sinológus műfordítókéval.

Classical Chinese poetry in Hungarian

(In Memoriam Pál Miklós)

Pál Miklós was a renaissance scholar of his time. He was one of the translators of Chinese poetry, and he was also an expert of several fields of sinology: art, literature and history. This presentation is inspired by his life work, and attempts to introduce some examples from translations of Hungarian poets, Lőrinc Szabó and Dezső Kosztolányi. These first literary translations are based on some well known interpretations in English and German.

Csibra Zsuzsanna

(egyetemi adjunktus, PPKE BTK, Kínai Tanszék)

„Tus és ecset”, avagy tájleírások a népszerű *youji* műfajában a Song-korból

A kínai útfeljegyzések irodalmának egyik jellegzetes aspektusa a vizuális erő, amellyel megidéznek a különleges helyszínek látványát. A bőséges információközlés helyett ezek az írások a benyomások leírására törekzenek. Ennek ereje leginkább abban rejlik, hogy más irodalmi leírásokkal szemben a szöveg érzékelteti a mozgást egyik látványosságtól a másikig, miközben az olvasó is megtapasztalhatja a tér és idő viszonyát.

A tanulmány néhány neves Song-kori irodalmár tájleírásának elemzésével igyekszik bemutatni a tájbárázolás prózairodalmi megoldásait.

Ink and brush. Landscape essays in the genre of *youji* of the Song dynasty

One of the special features of Chinese travel literature is its extraordinary expressiveness by which attractive sites can be visualized. Instead of providing more information about several scenes, these texts emphasize description of unique impressions. The power of verbal expressions is hidden in the changing viewpoints of the travelers, which can lead the readers through their journeys from one famous historical site to the others, at the same time readers can experience the special relation between time and space.

This essay attempts to analyze selected travel records of famous Song literati, and also aims to present the most pioneer literary styles of the landscape prose writings.

Horváth Janisz

(kalligráfus, grafikusművész)

Zhao Mengfu távolságokat átívelő művészete

Kína északi és déli természeti adottságainak különbözősége az ott lakók életmódját, kulturális szokásait jelentősen meghatározta. A 13. század közepén a Déli-Song dinasztiában született császári rokon, Zhao Mengfu akadémista művészetét erősen befolyásolta, átalakította a hivatalnoki állás elvállalása a mongol Yuan császári udvar szolgálatában. Az északi és déli területek sajátos esztétikai stílusát tanulmányozva, a közös alapok újragondolásával, alkotóművészeti értékeket emelt magasabb szintre. Elmondható, hogy egy nyitott szellemiségű, tehetséges művész, a messzi vidékek kulturális eltéréseit értelve, sok-sok gyakorlással megismerve és elfogadva, kitartó munkával áthidalhatja a különbségeket – még az erős politikai ellenszélben is.

Art of Zhao Mengfu – bridging cultural differences between distant territories

The geographical differences of northern and southern China had been determining the living habits and cultural customs of the local people significantly. Zhao Mengfu was born as a member of the imperial family during the Southern Song Dynasty in the middle of the 13th century. His academic artist work was greatly influenced by taking an official position serving the Mongolian Yuan imperial court. He raised the artistic values to a higher level by studying and redefining the common basics for the peculiar aesthetic style of the northern and southern territories. It can be said, that he was an open-minded and talented artist, who – despite the political headwind – was still able to bridge the cultural differences between distant territories, by understanding and accepting those differences with long time practicing and hard working.

Salát Gergely

(egyetemi docens, PPKE, BTK Kínai Tanszék)

Paimaihui a Múzeum körúton - A kínai műkereskedelem felemelkedése

Kína a 2000-es évek végéig nem játszott jelentős szerepet a globális műkereskedelemben, ám a 2008-as gazdasági világválság után hirtelen az egyik legfontosabb szereplővé lépett elő. 2010 óta az aukciók forgalmát tekintve Kína csaknem minden évben világelső volt, s a kínai aukciós házak komoly nemzetközi súlyra tettek szert. Bizonyos modern kínai festők egy évtizede rendszeresen szerepelnek a világ legtöbb árverési bevételt produkáló alkotóinak listáján. Sokan kételkednek abban, hogy a kínai műkereskedelem felfutása megalapozott-e, és nem buborék alakult-e ki, amely előbb-utóbb kipukkad. A kínai képzőművészetek hagyományai, a mennyiségi és minőségi tényezők, a művészetek magas presztízse, a kínai állam törekvései az ország puha erejének növelésére és kulturális szintjének emelésére, továbbá a kínai középosztály és elit folyamatos növekedése azonban szilárd alapot biztosítanak a kínai műkincsiacnak, még ha némi korrekció nem zárható is ki.

Paimaihui at Hotel Astoria, Budapest. The rise of Chinese art trade

China has not played an important role in global art trade until the end of the 2000's, but after the 2008 financial crisis suddenly it became one of the most important players. Since 2010 China has been No. 1 in the global auction turnover every year except for one, and Chinese auction houses have obtained significant international clout. Certain modern Chinese painters have regularly made it to the list of the artists producing the largest turnover for a decade. Many question whether the rise of the Chinese art market is well-founded, and some talk of a bubble that will burst sooner or later. However, traditions of Chinese art, factors of quality and quantity, the high prestige of arts, the efforts of the Chinese state to enhance the soft power and raise the cultural level of the country, together with the continuous growth of the Chinese middle class and the elite provide a solid foundation for the Chinese art market, though some correction may indeed take place.

Kiss Mónika

(egyetemi tanársegéd, ELTE BTK, Távol-keleti Intézet)

Fugen Enmei kínai eredete

Két indiai mester, két hagyomány?

A japán ezoterikus hagyományokban fennmaradt Fugen Enmei, vagyis az Élethosszabbító Samantabhadra bodhisattva alakjával kapcsolatban több kérdés is felmerül, amelyek közül a hagyományok eredetének járok utána a jelen tanulmányban. Fugen Enmei hagyományainál két híres indiai mestert, Vajrabodhit (671-741) és Amoghavajrát (705-774) szokták említeni a japán szerzetesek kommentárjaikban, azonban a bodhisattva indiai eredete igen kétséges, sokkal valószínűbb, hogy Kínában *létrehozott* hagyományról beszélhetünk. Különböző kínai és japán források vizsgálatán keresztül mutatom be, hogy mik támaszthatják alá vagy cáfolhatják a mesterek kapcsolatát a buddhista istenséggel.

The Chinese origins of Fugen Enmei

Two Indian masters, two traditions?

There are still plenty of questions about Fugen Enmei bosatsu or Bodhisattva Samantabhadra, Prolonger of Life. In this study, I am exploring the question of the origins of the bodhisattva's two traditions, which are preserved in Japanese esoteric Buddhism. Japanese monks usually mention two famous Indian masters, Vajrabodhi (671-741) and Amoghavajra (705-774) when explaining Fugen Enmei, although an Indian origin is highly dubious, and it is much more possible that the bodhisattva's traditions were *created* in China. By examining various Chinese and Japanese sources, I am presenting some aspects, which either verify or refute the masters' connections to these traditions.

Jónás Dávid

(egyetemi hallgató ELTE BTK, Sinológia PhD képzés)

A jógácsára buddhizmus kialakulása és a „csak-tudat” tantétel

A mahájána buddhizmus egyik legfontosabb iskolája a jógácsára, melynek kialakulása két kiemelkedő, 4. századi indiai szerzetes, Aszanga és Vaszubandhu nevéhez fűződik. Az irányzat a kelet-ázsiai buddhizmus fejlődésében rendkívüli fontossággal bírt. Az alapvető tanítása a „csak-tudat” tantétel, ami az elme kognitív folyamatait vizsgálja. A jógácsára szerint a tudat által tapasztalt – vagy tapasztalni vélt – külső tárgyak valójában nem léteznek. Ezek az illuzórikus tárgyak mindössze azért jelennek meg az élőlények érzékszervei számára, mert a korábbi létesüléseik során különböző negatív cselekedeteket hajtottak végre, amik kedvezőtlen *karmához* és tudati szennyeződésekhez vezettek. A jógácsára iskola meditációval, illetve – ahogyan a neve is mutatja – jóga gyakorlásával igyekszik lecsendesíteni a tudati folyamatokat, amiktől a követők a megszabadulást remélik. A tanulmányomban kísérletet teszek az iskola kialakulásának, elterjedésének és tanításainak rövid bemutatására.

The inception of yogācāra buddhism and the doctrines of “mind-only” teaching

The Yogācāra is one of the most important schools of Mahāyāna Buddhism. The inception of Yogācāra can be associated with two outstanding Indian monks, Asanga and Vasubandhu from the 4th century. This school then had a strong influence on the development of East Asian Buddhism as well. The main doctrine of the school is the “Mind-Only” teaching that analyses the cognitive functions. According to this doctrine, the external objects, experienced by the mind, don't exist. The reason why these illusionary objects appear for the sentient beings is that they committed bad deeds in their previous lives which brings about negative *karma* and mental afflictions. The Yogācāra school tries to calm down the mind through meditation and, as its name indicates, practices of yoga. The believers hope to attain liberation with the help of these practices. The present study summarizes the inception and development of Yogācāra along with the main doctrines of “Mind-Only” teaching.

