

Wizja w lustrze

Patrzenie w zwierciadło, symbolizowany przez lśniąca tarczę blask poznania, jest istotnym, oczywistym, ale nie zawsze wyraźnym tropem w japońskiej kulturze. To element tak w niej subtelnie obecny, a przy tym organicznie z nią zrośnięty, jak z ciałem oddech. Wydaje się, że po raz pierwszy ze znaczeniem lustra dla japońskiej kultury, zapoznał Zachód Nitobe Inazo, pisząc w pierwszym rozdziale „Bushido-duszy Japonii” o lustrze w świątyni shintoistycznej. Powiedział wówczas, że zwierciadło symbolizuje ludzkie serce, które z kolei, z natury czyste, jest wizerunkiem Bóstwa. Stojący przed shintoistyczną świątynią człowiek widzi umieszczone w głębi lustro, a w nim – swoje własne odbicie. I wówczas istotą aktu czci religijnej jest to samo doświadczenie, o które woła napis w greckiej świątyni w Delfach: „Poznaj samego siebie”.

We współczesnych świątyniach shintoistycznych lustro to prosta błyszcząca tarcza umieszczona na rodzaju drewnianego stojaka, często o kształcie chmur. Powoduje to natychmiastowe i jednoznaczne skojarzenie z tarczą słońca. Nie zawsze świątynne lustro tak wyglądało, ale do tego powrócimy w dalszej części.

Słowem „zwierciadło” *kagami* nazywa się w literaturze japońskiej gatunek bliski kronice (np. *Masukagami*), a w pismach teoretycznych *nô* rodzaj traktatu przedstawiającego tajniki rzemiosła. Jeden z głównych traktatów Zeamiego nosi nazwę *Zwierciadło Kwiatu* (*Kakyô*). W sztuce „Cembrowina” (*Izutsu*) spojrzenie kobiety w lustro wody ukryte w głębi studni wieńczy cały dramat: cała akcja kończy się nad taflą ukrytą na dnie studni, a to co się odbiło w wodzie, stanowi o znaczeniu całej sztuki. Moment ten kończy długą podróż obojga bohaterów: podróżującego mnicha i spotkanej przy studni kobiety; jedno podróżuje po kraju, drugie po zaświatach.

Spojrzenie w lustro jest mitologemem. Jest ruchomą, niezmienną częścią mitu odnajdywaną w różnych wydarzeniach i relacjach. W tym wypadku owa „ruchoma część”, jak fraza muzyki, mówi że wizja w lustrze jest kwintesencją poznania; świat będzie poznany dopiero wówczas, gdy pojawi się jego odbity wizerunek. Warto przez chwile przyrzeć się temu potrójnemu układowi: człowiekowi, lśniącej powierzchni i odbiciu.

W jednym z najstarszych zabytków literatury i historii japońskiej *Nihongi*¹ opowiedziana jest historia związana z pochodzeniem sztuki widowiskowej, a właściwie pewien mit, w którym szczególne miejsce zajmuje obraz widziany w tafli wody, obrazu „z odbicia”. Historia jest piękna, oddaje magię morza, wędrówki po oceanie, miłości, ale też zwodzi niejedną zagadką, więc mimo, że długa, warto ją poznać w całości. Przedstawiona jest w księdze II zabytku, w kilku nieznacznie różniących się od siebie wersjach, interesujący nas jednak element „widzenia w odbiciu” powtarza się w każdej z nich.

Rzecz dotyczy najstarszych warstw podań o pochodzeniu najważniejszych rodów w starożytnej Japonii. Byli dwaj bracia, boscy bliźniacy: Hono Susori urodzony „na granicy dymu” z podpalonej przez matkę, księżniczkę Konohana przed porodem, izby położnej, oraz Hiko Hohodemi, który przyszedł na świat w miejscu, dokąd rodząca Konohana uciekła przed ogniem. Hono Susori posiadał „dar morza” – czyli rybacki hak, dający mu władzę połowu, a Hiko Hohodemi „dar gór” czyli łuk i strzały, pozwalające mu polować na zwierzyń. Pewnego dnia wymienili się narzędziami, aby wzajemnie spróbować umiejętności połowu i myślistwa. Młodszy brat, niestety, zgubił powierzony mu hak. Starszy domagał się zwrotu i nie przyjął sporządzonych przez Hiko Hohodemiego mnóstwa nowych haczyków, nakazał mu szukać właściwego do skutku. Młodszy udał się nad brzeg morza i tam napotkał Shihotsutsu no Oji – Starca Prądów. Starzec, wysłuchawszy skarg Hiko Hohodemiego na brata, zaproponował pomoc. Sporządził kosz, a może łódź (*katama*) plecioną szczelnie z sitowia², do którego przywiązał Hiko Hohodemi i puścił go z prądem oceanu. Hiko Hohodemi płynął przez jakiś czas (a może nurkował), aż wypłynął na piękny piaszczysty brzeg w nieznanym kraju i w dali lądu ujrzał zdobny w wieżyczki pałac. Udał się pod jego mury. W murach była brama, przed bramą studnia. Nad studnią rosło szeroko rozgałęzione drzewo kasji. Stał pod drzewem (w innej wersji – wszedł na drzewo) i czekał. Po jakimś czasie z bramy wyszła przepiękna kobieta z dzbanem w ręce. Chciała nabrać wody, pochyliła się nad studnią, ale w lustrze wody ujrzała odbicie uśmiechniętej twarzy nieznanego mężczyzny i przestraszyła się. Wróciwszy do pałacu, opowiedziała Królowi Morza, co ujrzała. Król zawołał przybysza i go ugościł. Hiko Hohodemi zwierzył się Królowi ze swoich zmartwień i powiedział, że poszukuje zaginionego rybackiego haka. Król Morza wydał rozkazy sługom. Odnaleziono szybko haczyk w ustach jednej ze służących – Kobiety-Karmazyna. Tymczasem przepiękna córka Króla, Toyotamahime (Księżniczka Klejnotu Bogactwa), która usłyszała od służącej o odwiedzinach obcego przybysza, (w jednej z wersji to ona sama idzie do studni z dzbanem) poznała go i zakochała się w nim. Po jakimś czasie została jego żoną. Hiko Hohodemi zamieszkał na dłużej w pałacu Króla Morza. Po kilku la-

tach wrócił jednak do ojczyzny wraz z żoną. Król Morza na pożegnanie dał zięciowi dwa skarby: "skarby przyływu" i "skarby odpływu", dzięki którym Hiko Hohodemi miał uzyskać władzę nad starszym bratem, jak również nauczył go magicznej formuły przeklinania. Hiko Hohodemi, oddając bratu haczyk, miał koniecznie powiedzieć: "Oto hak biedy i nędzy, początek głodowania, początek nieszczęścia". Hiko Hohodemi oddał zagubiony hak bratu, wypowiadając zgodnie z nauką Króla Mór magiczną formułę przeklinania. Hoho-no Susori przyjął hak, zachowywał się jednak w sposób przykry. I wówczas młodszy użył "skarbu przyływu", powodując zalanie ziem w kraju. Hoho-no Susori uciekł w góry i prosił o wybaczenie, obiecując służyć młodszemu po wieki. Wówczas młodszy użył skarbu odpływu i wody ustąpiły. Pokonany Hoho-no Susori wykonał wówczas pamiętne przedstawienie. Obnażył się, posmarował czerwoną gliną i zaczął tańczyć, kopiąc nogami i brodząc i naśladując swoją walkę z wodą. "Kiedy woda podeszła pod stopy, unosił stopy lub szurał nimi, gdy woda sięgała kolan, krążył w kółko, gdy doszła mu do szyi, unosił ręce, machając dłońmi. W tym akcie Hoho-no Susori stał się przodkiem wszystkich aktorów (*wazaogi*) i założycielem strażników pałacowych – rodu Hayato – pisze kronika. Dla badacza historii japońskiego teatru jest to mit bardzo ważny.

Oczywiście cała historia wyprawy morskiej Hiko Hohodemi i targów z bratem jest fascynująca, ale chwila, w której kobieta z dzbanem widzi w lustrze wody twarz przyprowadzonego przez los mężczyzny kochanka i męża, ma w sobie jakąś dziwną, bajkową moc. Kronika podaje kilka wersji tej świetnej sceny, ale niezmiennie są te czyste i niemal geometrycznie oszczędne figury i linia ruchu bohaterów: z morza do pałacu, do bramy, do studni; pojedyncze drzewo, mężczyzna ukryty w drzewie, kobieta z dzbanem, odbicie w wodzie, rysowane są jak w bezbłędnym filmowym montażu. Podróż mężczyzny przez głębię wód czy ich przestwór aż nad ukrytą w ziemi taflę wody, krótka droga kobiety zza bramy nad studnię, gdzie nastąpi spotkanie w zwierciadle wody dwóch spojrzeń: kobiety i mężczyzny, a na końcu wieńcząca wszystko wspólna podróż małżonków do starej ojczyzny Hiko Hohodemi, to czysto nakreślona główna linia starego mitu³.

Tak się ma sprawa najstarszego zapisu w literaturze "odbicia w lustrze", nawet jeśli jest to lustro wody. Czytając tę historię, odnosi się wrażenie, że studnia i tafla wody "działają" – jak swat i pośrednik, że wszystko zaczęło się przy studni. Wszystko zaczęło się przy studni.

Ale lustro to w historii Japonii przede wszystkim ważny przedmiot kultowy.

W *Kojiki* czyli *kronice dawnych wydarzeń* zapisana jest historia tańca obnażonej bogini Uzume przed jaskinią, w której ukryła się zaszokowana skalaniem świętej tkalni największa bogini, Amaterasu. Z ukrycia

wywabiał ją rytuał odprawiony w obecności specyficznego świętego akcesorium. Jak mówi przekaz, bogowie użyli wówczas przedmiotu sporządzonego z gałęzi drzewa *sakaki*, ozdobionego skrawkami tkaniny, klejnotami w kształcie kła lub ły z toczzonego kamienia i lustra *yata Kagami*. Kotański nazywa je "ośmiogrannym". Co to za przedmiot?

Wkraczamy tu na głębokie wody najwcześniejszej japońskiej historii, w dziedzinę pochodzenia japońskiej państwowości, kultury i wierzeń. Brązowe lustra przybyły do Japonii niewątpliwie z kontynentu, lecz nie jest pewne, kiedy najwcześniej. W Chinach brązowe lustra, należące do najważniejszych artefaktów cywilizacyjnych, wytwarzane były od początku epoki brązowej i wraz z udoskonaleniem technik metalurgicznych w epoce Walczących Królestw (ok. 403-221 p.n.e.) uzyskały wielką popularność i różnorodność form, a także bardzo poszerzył się zakres ich zastosowania. Oprócz zwykłego przedmiotu w domowej toalecie były używane w celach religijnych i – jak się ostatnio dowiadujemy – również do skomplikowanych gier umysłowych. Dzisiaj kolekcjonerzy z całego świata zbierają okazy brązowych luster, zwłaszcza z epoki Hanów (206 p.n.e. – 220 n.e.) i Tangów (618 – 907), jako najlepsze trofea w kolekcjach antyków chińskich. Brązowe lustra stały się wcześniej popularne i na Półwyspie Koreańskim, gdzie ich używano jako emblematów władzy i prestiżu, prawdopodobnie również w celach religijnych⁴ i stąd przyszły do Japonii w okresie, w którym japońska państwowość powstawała w warunkach niezwykle intensywnej wymiany z kontynentem azjatyckim, w wiekach III-VIII i później. Archeologowie i historycy sztuki sklasyfikowali odnalezione do tej pory w Japonii, głównie w kopcach pogrzebowych *kofun*, lustra⁵ i wnioski, które sformułowali dają się przedstawić następująco. Zwierciadła z brązu (po japońsku nazywane *dōkyō*) przywożono na teren Archipelagu głównie w wiekach III-VII n.e. i używano ich prawdopodobnie w taki sam sposób, jak w przypadku chińskich luster z epoki Han, to znaczy w dużej mierze jako przedmiotów religijnych i oznaczających prestiż władzy. Znaczący udział japońskie brązowe zwierciadła w zależności od wzoru na rewersie. Na Półwyspie Koreańskim, podobnie jak w Japonii, lustro w kombinacji z mieczem i klejnotem oszlifowanym na kształt przecinka czy ły (Kotański nazywa je "krzywulcami") używane było jako element insygnium władzy. Przekazanie lustra jako ceremonialnego podarku, wspólnie z mieczem i klejnotami, zaświadczone jest w *Nihongi*, we fragmencie, poświęconym panowaniu cesarza Suinina, gdzie mówi się, iż książę Ama-no Hihoko przybył z Silla (księstwa na Półwyspie Koreańskim), przywożąc z sobą w sumie siedem przedmiotów, a w tym trzy cenne kamienie: z *Habuto*, z *Ashidaki* i z *Ukaki*; jeden miecz i jedną dzidę z *Izushi* (być może kamienne); Zwierciadło Słońca (Aston pisze *sun mirror*) i tzw. *kuma himorogi* – prawdopodobnie rodzaj świętego ogrodzenia dla przestrzeni sacrum.

Brązowe lustra wkładano do trumien zewnętrznych i komnat pogrzebowych w grobowcach. W Chinach, i za wzorem Chin w Japonii, układano je blisko ciała zmarłego. Wiercono, że nie tylko odbijają, ale również emanują blask, a z nim wieczne światło życia. Urok ich i wartość tworzyły jednak głównie wzory na rewersie. Właśnie wzory i napisy znajdowane na „lustrach Hanów” stoją w centrum uwagi historyków sztuki i filozofii chińskiej. Intrygujące są tzw. lustra z wzorem LTV, czyli umieszczonymi symetrycznie liniami o kształcie liter L, T i V wokół rysunku kwadratu i opisanego na nim koła, czasami z rysunkami czterech mitycznych zwierząt: błękitnego smoka, białego tygrysa, czerwonego feniksa i czarnego *wu* – na pół żółwia i węża, nazywanego też czasem „wojownikiem”, symbolizujących cztery kierunki świata i cztery żywioły, z umieszczonym centralnie guzem. Wzór koła opisanego na kwadracie jest znanym chińskim symbolem wszechświata: nieba stojącego nad ziemią, symbol T ma prawdopodobnie znaczenie filara podtrzymującego niebo, L jest „zwornikiem” między niebem i ziemią, Centralny guz oznacza fizyczną ziemię, „wybrzuszenie” ziemi, „wielką grudę”, a inaczej jeszcze – symbol Góry Świata – Meru lub Sumeru. Co do wspomnianych wcześniej gier umysłowych uprawianych przy pomocy tarczy zwierciadła, uważa się też, że zdobionej powierzchni używano jako planszy do nieznanej bliżej antycznej gry *liubo*, czyli „sześć pałeczek”. Geometryczne wzory z tyłu lustra stanowiły przedstawienie schematyczne wszechświata, po którym poruszały się pionki, których ruch z kolei wyznaczano przez kombinację trzech pałeczek trzymanyh przez każdego z dwóch uczestniczących zawodników (stąd sześć pałeczek razem), a ruchy te odzwierciedlały prawa astronomii. Gra w *liubo* miała stanowić rodzaj higieny ducha, była dyscypliną elit intelektualnych i służyła kultuacji „prawdziwej natury człowieka”⁶. Łączyła ona element wróżby ze znajomością geomancji, strategii, współzawodnictwa i miała być jednym z praprzodków gry w szachy.

W Japonii z kolei, umieszczane na rewersie luster napisy, to często lakoniczne sformułowania mówiące o znaczeniu i poznaniu światła. Na przykład jeden z napisów na lustrach znalezionych w Chinach brzmi „Ujrzyj światło i żyj w wiecznej radości”. Inny z kolei, na jednym z luster znalezionych w Japonii mówi „Widzieć wielkie światło słońca, widzieć światło świata”, a na innym: „Widzieć światło słońca – to zapomnieć rysy starej matki”.

W jednym z wielu grobowców odkrytych w Ikoma-gun koło świątyni Hōryūji w Narze, wyjątkowo dobrze zachowanym, odnaleziono w wewnętrznej kamienniej trumnie szczątki dwóch osób, przy czym wokół głowy jednej z nich – z pewnością osoby ważniejszej – ułożone były trzy brązowe lustra wokół głowy, a po obu stronach dwa miecze. Oprócz tego w trumnie znaleziono świetną srebrną koronę, 2000 szklanych paciorków

nanizanych na rodzaj fartucha, haftowane buty, końską uprząż. Wszystkie odnalezione przedmioty świadczą o kontynentalnym pochodzeniu pogrzebanego arystokraty – koreańskim.

Ernest F. Fenollosa, w niedościgłej książce *Epochs of Chinese and Japanese Art (Epoki w sztuce Chin i Japonii)* z 1912 roku opisuje swoje wrażenia z podróży dziewiczej w głąb historii japońskiej kultury materialnej: wizyty w wielkim skarbcu cesarskim Shōsōin w Narze, gdzie wszedł jako prawdopodobnie pierwszy cudzoziemiec. Fenollosa pisze, że czuł się, jakby nagle stanął w przywróconym do życia Rzymie; w mieście wielkim stosownie do skali kontynentu Azji, i oto przekonywał się na własne oczy, że „w wieku VII i VIII cała Azja, Babilon i Persja Sassanidów, Indie i Gandhara, Annam i Amur, Chiny i Korea wylały swoje bogactwa na kolana Narze”. Specjalnie jednak Fenollosa urzeczony był uroda wielkiej liczny brązowych luster. Wyraził wówczas przypuszczenie, że większość z nich nie pochodziła z Chin, ale została na wzorach chińskich wytworzona w Japonii.

Historycy sztuki w Japonii podkreślają wielkie piękno czystych i równo kreślonych geometrycznych wzorów, składających się z łuków, półkoli i prostych na pewnym typie lustra. Specyficzny sposób kreślenia tych linii, proporcje, precyzyjne odległości, każą wnioskować o bardzo starannym użyciu cyrkla i linii prostej i nasuwają na myśl wzory linii kreślonych na ziemi dla konstrukcji monumentalnych pagórków grobowych powstających również w tamtej epoce. Wydaje się, że nie od rzeczy byłoby porównanie tych linii – sylwetek grobowcowych kopców – z precyzyjnym rysunkiem choreografii w tańcu *nō*. I tam i tu piśknio formy w dużej mierze polega na bardzo czystym kreśleniu linii prostej i łuku, także półkola. Połączenie prostej i łuku lub półkola jest charakterystyczne zarówno dla zdobnictwa luster produkowanych w Japonii, kurhanów *kofun* (słynny kształt dziurki od klucza) i tańca w *nō*. W istocie nic nie wiemy o pochodzeniu linii w choreografii *nō* i nic się nie da z pewnością powiedzieć o czasie powstania pierwszych choreografii w tej formie. Prawdopodobnie wywodzi się ona z widowisk kontynentalnych (nawet z obszaru Persji), z VI wieku i wcześniej. Aktorzy *nō* i badacze prawdopodobnie zakwestionowaliby zasadność tego porównania, powołując się na ogół na techniki wojenne i ludowe formy taneczne. Wszakże rzucające się w oczy podobieństwo kształtu, mówi samo za siebie. Nie powinno się wnioskować zbyt pochopnie, ale przecież myśl nasuwa się sama, że precyzyjna linia w ruchu w *nō*, podobnie jak dokładna linia tańca w starszym jeszcze od *nō* *bugaku*, powstałym w tym samym czasie co grobowce i brązowe lustra, mogą być prostym dziedzictwem najstarszego trzonu cywilizacji japońskiej. O ile bowiem rysunki z XII- XIII wieku przedstawiające aktorów, pokazują ich jako postaci nisko osadzone, na ugiętych nogach, to jednak znacznie wcześniejsze figurki gliniane *hani-*

wa odnajdywane w grobowcach z VI-VIII wieku przedstawiają sylwetki tańczących jako wyprostowane, o zdyscyplinowanej linii ugiętej ręki i geometrycznej czystości sylwetki. Powtórzeniem czystości sylwetki *haniwa*, czystości architektonicznej *kofun*, w ruchu mogła być czysta i geometryczna linia choreografii *nô*. Sztuką wizualną określonej epoki rządzi zasada podobieństwa formy, albo inaczej w elemencie sztuki można dostrzec pewne szersze jej cechy. To trochę tak, jakby w badaniu sztuki określonej epoki zastosować prawo fraktali. Jeśli układ ciała jawi się jako bardzo wyważony i harmonijny, wzory na brązowych lustrach są czyste, geometryczne i niezwykle proporcjonalne, jeśli również linia konstrukcyjna grobowca z tej samej epoki opiera się na zasadzie łączenia regularnego łuku, koła i linii prostej, to wielce prawdopodobne wydaje się, że choreografia ówczesnych tańców mogła być oparta na podobnej zasadzie. Zwłaszcza, że prawem figur geometrycznych i symetrii rządzą się zachowane do dzisiaj linie tańców dworskich *bugaku*. Ale wróćmy do kwestii lustra.

Co do wielkości zwierciadeł odnajdywanych w Japonii, przede wszystkim w północnej części Kiusiu, większość z nich ma rozmiar kilkunastu, od 12 do 20 centymetrów, choć Fenollosa pisze, że widział w Shōsōinie lustro wielkości nawet 60 cm ("dwóch stóp"). Święte lustro Amaterasu, jedno z trzech regaliów rodu cesarskiego nazywane jest *yata-kagami* lub *yata-no kagami*, co Kotański oddaje jako "ośmiogranne". W istocie, niektóre z odnalezionych w Japonii luster mają na brzegu sześć czy osiem okrągłych wypustek, więc te wypustki można traktować jako "rogi" – stąd "ośmiogranne". Z kolei w Chinach w epoce Tangów z pewnością powstawały również lustra o kształcie ośmiokąta. Jeden z wybitnych japonistów minionego wieku, W. G. Aston⁷, oddaje znaczenie *yata* – "osiem rąk" jako "ramiona rozpostarte na kształt znaku osiem" wyglądającego jak / \, co miałoby prowadzić do interpretacji "wielkie tak jak szeroko pokazują rękami", ale ponieważ żadne ze znalezionych luster nie jest znowu tak duże, to interpretacja nazwy *yata-no kagami*, pisanego znakami "lustro ośmiu rąk", jako "niezwykle wielkiego" jest mało przekonująca. Gdyby istniało tak wielkie jak rozpostarte ramiona lustro, to musiałby po nim pozostać jako ślad, choćby w zapisach historycznych. Nie mogłoby zginąć. Świętego lustra z Ise nikt nie widział, podobno nie może na nie patrzeć nawet cesarz, pełniący obowiązki najwyższego kapłana, ale w Pałacu Cesarskim w Tokio istnieje jego kopia, i choć również nie ma dostępu i do tej kopii, to podobno ma ono średnicę ok. 49 cm.

Niezwykle ciekawe rezultaty daje badanie historii rozwoju formy znaków chińskich (ideogramów) związanych ze znaczeniami takimi, jak "światło słońca" i "klejnot", "jasny i prosty". W znaku "światło słońca" lub też *jang* w rozróżnieniu elementów podstawowych na *yin* i *jang* element oznaczający słoneczną tarczę

umieszczony jest obok elementu oznaczającego schody lub drabinę prowadzącą do nieba, nad elementem oznaczającym podest.⁸ Prawdopodobnie jakiś okrągły przedmiot odbijający światło umieszczano na podwyższeniu w rodzaju ołtarza, w pobliżu schodów lub drabiny prowadzącej do nieba. Stamtąd, z góry, schodził Bóg i spływał na przedmiot w postaci blasku. Umieszczenie Boga na niewidocznym szczycie schodów lub drabiny w najstarszej kulturze chińskiej bywa łączone z cechami cywilizacji Mezopotamii, czy nawet Azteków. W każdym razie ten najjaśniejszy blask miał charakter określany potem jako *yang* – dodatnia energia światła. Shirakawie wydaje się, że w dawnych rytuałach chińskich prawdopodobnie używano jakiegoś błyszczącego, okrągłego przedmiotu, umieszczanego na podwyższeniu, a czasami zaczepionego na rodzaju drzewca lub na ramie, która to rama z kolei ozdabiana była splotami nici czy wstęg. Przedmiot ten umieszczany był na rodzaju podestu, ołtarzu, i stanowił przedmiot kultu. Najpewniej był przedstawieniem słońca, choć może szerzej – światła. Przy okazji, chiński znak na *jang*, energię cienia i ujemną, miał powstać przez dodanie oznakowania daszka lub zasłony nad elementem oznaczającym jasność. Wstawienie błyszczącego przedmiotu pod dach wywoływało efekt podobny do zgaszenia światła, stąd "ciemność".

Nihongi przedstawiają różne warianty konstrukcyjne lustrzanej "monstrancji", a może swobodnego "drzewa życia". Kilka razy mówi się o przedmiocie bardzo dużym: jego szkielet stanowi święte drzewo *sakaki* o "500 gałęziach", wykopane z ziemi. Na nim zostają zawieszane klejnoty w kształcie przecinka, lustro i wstążki, czasami miecze. Ten przedmiot używany jest jako najważniejsze akcesorium ważnych ceremonii i rytuałów, ale także jako rodzaj talizmanu w podróżach statkiem i wówczas umieszczony jest na dziobie i rufie. Tak się właśnie stało, gdy Itote powitał cesarza Chūai w porcie Hikejima, przygotowując opisywane akcesorium z drzewa *sakaki*, powieszonych klejnotów *yasaka*, lustro i mieczy, i, jak podaje cytowana kronika⁹, wyjaśnił znaczenie kolejnych elementów: klejnoty miały oznaczać bogactwo ziemi, lustro czystość wód i mórz, które ogarnie cesarskie spojrzenie, a miecz służyć miał zapewnieniu pokoju. Oczywiście nie trzeba do końca wierzyć tej mitologicznej eksplikacji, ale warto odnotować, że lustro jest w niej kojarzone z morzem, a nie ze słońcem.

Przy wywabianiu Amaterasu z jaskini kapłani prawdopodobnie posłużyli się tak właśnie skonstruowanym przedmiotem kultowym – "drzewem życia". Na różnych ilustracjach obrzędów shinto, i na przykład w materiałach opublikowanych przez jedną z najważniejszych w hierarchii japońskich świątyń – cesarską Ise, przedstawia się obrzędowe święte lustro jako przedmiot podobny do katolickiej monstrancji, tyle że lżejszy, ozdobiony ofiarnymi wstążkami z papieru.

Ciekawa jest jedna z wersji epizodu ukrycia się Amaterasu w jaskini, podana w *Nihongi*, ponieważ

mowa jest w niej o skazie na świętym lustrze. Otóż w tej wersji zwierciadło ustawione było nie przed jaskinią, ale potoczyło się do jej wnętrza, przy czym uderzyło o wrota (?) i tak powstała na nim rysa, która “pozostaje na nim do dnia dzisiejszego”. Nie jest jasne, czy ta rysa powstała na błyszczącej powierzchni, czy też na tylnej ścianie. Jeśli na błyszczącej powierzchni, to oznacza, że najświętsze lustro kultu shintō ma cechę “doskonałości niepełnej”. To jeden z ciekawszych elementów legendy o świętym lustrze. Przy okazji warto dodać, że istnieje niezaświadczone żadnymi rzetelnymi badaniami naukowymi, ale oparta o powtarzane ustnie wiadomości hipoteza, że napis na cesarskim lustrze jest w języku aramejskim. Mogłoby tak być, gdyby pochodziło ono pierwotnie od grupy osób, które choć przybyły do Japonii z Półwyspu Koreańskiego, to jednak wcześniej pochodziły z terenów Azji Centralnej i wyznawały chrześcijaństwo, lub też judaizm, co nie jest wykluczone. Taka grupa mogła przybyć wraz z jedną z największych fal imigracyjnych w VI wieku, określanej mianem klanu Hata. Hatowie przybyli do Japonii w kilku falach, w VI i VII wieku i – wedle wszelkich danych – przywieźli do Japonii chrześcijaństwo (kościół syryjskiego) zwane z chińska “nauczaniem Światła” (jap. *keikyō*). Wbrew bowiem powszechnym sądom, chrześcijaństwo w Japonii pojawiło się nie wraz z misjonarzami europejskimi w wieku XVI, ale znacznie wcześniej. Pisząca te słowa ma świadomość, że póki nie ma się w ręce żadnego dowodu, a dowód taki nie zaistnieje póki nie zostanie złamane tabu niedostępności *sacrum* cesarskiego lustra ze świątyni w Ise, ani też jego kopii przechowywanej w cesarskim pałacu w Tokio, nic się nie da powiedzieć na temat skazy na lustrze, ani też umieszczonych na rewersie napisów¹⁰. Ważne jednak wydaje się to, że wyobraźnia symboliczna każe na zwierciadle umieścić skazę, wszystko jedno po jakiej stronie. Ta rysa na powierzchni, to zaćmienie, ta uległość przedmiotu wobec ataku rzeczywistości, to załamanie doskonałości stanowi bardzo ważne spostrzeżenie, ustala pewien precedens.

Najważniejszy jednak chyba, z punktu widzenia roli zwierciadła w ceremoniałach shinto, a także rytuałach związanych z cesarzem jako instytucją religijną, jest opis w *Nihongi* ustanowienia pierwszej wielkiej świątyni (*himorogi*) w Ise, i lustra substytutem bogini Amaterasu. Amaterasu miała wręczyć jednemu ze swych potomków, Ame-no Oshihomi-no Mikoto zwierciadło, mówiąc: “Niech będzie tak, że kiedy na nie spojrzysz, to tak jakbyś patrzył na mnie. I niech będzie z tobą w twoim łóżu, w twojej izbie i niech będzie dla ciebie święte”.¹¹ Jest to niesłychanie ważny fragment, ponieważ po raz pierwszy spotykamy się z zastosowaniem lustra w sytuacji bardzo intymnej, nie jako akcesorium władzy i zwierzchnictwa (jak to jest w zestawie trzech regaliów), ale w nieznanym nam czynności religijnej o charakterze intymnym. Jeśli lustro jest substytutem słońca, którego Amaterasu jest boginią,

to biorąc do łóżnicy lustro, bierze on do łóżnicy boginię słońca i dokonuje boskich zaślubin *hierosgamos*.

Stąd już droga dość prosta do lustra wody, jako miejsca właściwych zaślubin Kobiety przy Cembrowinie.

Co ciekawe, w okresie prześladowania w XVII wieku i później, chrześcijanie w Japonii posługiwali się zwierciadłami jako przedmiotami kultowymi. Były to tak zwane *sukashi-kagami*, czyli zwierciadła z czymś jak “znak wodny”, na których powierzchni ukryty był wzór Chrystusa na krzyżu. Obraz ten pojawiał się na ścianie, na którą padał blask odbity od powierzchni. Nazywano je również “lustrami magicznymi” czy też “lustrami chrześcijan”. Zwierciadła te można podziwiać w Kioto, w archiwum im. Elisabeth Sander (poświęconym zabytkom chrześcijańskim).

Również w teatrze nō zwierciadło odgrywa pierwszorzędną rolę. W sensie praktycznym stanowi niezbędny i niesłychanie ważny element wyposażenia pomieszczenia do grania. Umieszczone jest w tzw. *kagami-no ma* czyli *pokoju lustrzanym*; tam aktor, studiując własne odbicie, dokonuje “utożsamienia” z przedstawianą postacią. Ponadto – i ten fakt pozostaje nieznanym – początki najstarszego rodu nō, Komparu, mają związek z najświętszym lustrem japońskim *yata-no kagami*. Według pewnych przekazów na piśmie¹², szkoła Komparu, której pierwotna nazwa brzmiała Enman'i (Studnia pełni), założona została przez Hata-no Kawakatsu, przybysza z kontynentu w składzie wcześniej wspomnianej grupy emigracyjnej, postać enigmatyczną i kluczową dla rozwiązania kwestii pochodzenia teatru w Japonii, postać. Kata-no Kawakatsu miał ją założyć w połowie VIII wieku w budynku sąsiadującym z jednym z najważniejszych i najstarszych shintoistycznych przybytków religijnych w Japonii, Kasuga Taisha (Wielka Świątynia Kasuga). W samej Kasuga Taisha złożone było wówczas święte lustro *yata-no kagami* i określenie “pełnia” w nazwie trupy Enman (i) miało się odnosić do okrągłej tarczy boskiego zwierciadła Amaterasu. Innymi słowy, nazwa pierwszego zespołu teatralnego w Japonii znaczyłaby Zespół przy Studni Pełni. Jest to bardzo ciekawe. Komparu Zenchiku Ujinobu (1405-1470?), zięć Zeamiego, napisał dla użytku wewnętrznego zespołu ważny traktat *Rokurin Ichiro* (Sześć kręgów i Kropla Rosy), w którym przedstawia teorię wtajemniczenia aktorskiego w sześciu etapach, “kręgach” i etap najwyższy przedstawiony jest jako pełna tarcza lub okrąg.

Przypisy:

¹ *Nihongi* lub *Nihonshoki* czyli *Kroniki Japońskie*, najstarsza zachowana (wcześniej istniejąca literatura historyczna zniszczona została podczas zamieszek politycznych w VI wieku) oficjalna kronika japońska, przedstawiająca dzieje powstania państwa japońskiego od czasów mitycznych po okres panowania cesarzowej Jitō (686-697 r.). Kroniki były kompilowane przez pisarzy japońskich i chińskich prawdopodobnie w okresie od 681 r. – 720 r.

na potrzeby rodu cesarskiego, dla legitymizacji władzy panującej rodziny. Powstały w języku chińskim i liczą 30 zwojów, zawierają kilka obszernych cytatów historycznych pism chińskich i koreańskich.

- ² Jest to jeden z powodów do przypuszczeń, że w czasach przedhistorycznych część migracji na archipelag dokonała się z morza, za pomocą znanych po dziś dzień plecionych łodzi (według Roberta Blusta, językoznawcy z Uniwersytetu w Honolulu ludy te pierwotnie wywędrowały z Tajwanu, by opanować trasy morskie na terenie od Madagaskaru po Nową Zelandię i Wyspy Wielkanocne). Jest to teoria nawigacji austronezyjskiej na łodziach katamaranowych (double-hulled canoe) w regionie Azji i Pacyfiku.
- ³ Historia odwiedzin u Króla Mórza i losów Księżniczki Toyotamahi-me ma swoją wersję nō w dramacie *Unohai* ("Pióra kormorana").
- ⁴ dr. Kim Yongduk, *On Bronze Mirrors, Relating Paekche and Wae Japan*, Royal Asiatic Society – Korea Branch, July 2000, artykuł dostępny w internecie.
- ⁵ Na podstawie Kumano Masao, Horikoshi Masayuki *Kokogaku jiten* (Słownik wiedzy archeologicznej), Tōkyōdō 1998, s. 244-254
- ⁶ Taką interpretację przedstawia Lan-ying Tseng w artykule *Representation and Appropriation: Rethinking the LTV Mirror in Han China*, w materiałach University of California Los Angeles, Center of Eastern Studies, publikacja dostępna w internecie.
- ⁷ *Nihongi Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697 translated from the original Chinese and Japanese by W. G. Aston, C. M. G., with an introduction to the new edition by Terence Barrow*, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, s. 44
- ⁸ Badanie takie przeprowadza Shirakawa Shizuka w *Kanji-no sekai* (*Świat pisma chińskiego*), Heibonsha, Tōkyō 2000, s. 108
- ⁹ op. cit. S. 221
- ¹⁰ Por. Rabbi Tokayer W. *Japan and the Ten Lost Tribes of Israel*, wydanie japońskie *Nihon-Yudaya fūin-no kodaishi* (*Japonia-Żydzi, zapieczętowana historia antyczna*), Tokuma Shobō, Tōkyō, 2001
- ¹¹ Za Astonem, op. Cit. S. 81, przekład własny. W wersji japońskiej "łóże" to "toko" – czyli właściwie łóżnica, miejsce, gdzie się układa pościel. Aston pisze "thy couch".
- ¹² Na podstawie Owa I, *Hata-shi-no kenkyū* (*Badania nad rodem Hata*), Owa Shobō, Tōkyō, 1993, s. 473