
RELIGIJSKA IN
MITOLOŠKA SIMBOLIKA
V VZHODNOAZIJSKI
UMETNOSTI



P O L I G R A F I

številka/number 107/108 • letnik/volume 27, 2022

UREDILI / EDITED BY

HELENA MOTOH

KLARA HRVATIN

P O L I G R A F I

Revija *Društva za primerjalno religiologijo* (Koper, Slovenija) /
A journal of the *Society for Comparative Religion* (Koper, Slovenija)

ISSN 1318-8828, ISSN (spletna izd./online ed.) 2232-5174

Glavna urednika / Editors-in-Chief: Helena Motoh (ZRS Koper), Lenart Škof (ZRS Koper)
Uredniški odbor / Editorial Board: Nadja Furlan Štante (ZRS Koper), Miha Pintarič (Univerza v Ljubljani),
Rok Svetlič (ZRS Koper), Igor Škamperle (University of Ljubljana), Mojca Terčelj (University of Primorska),
Anja Zalta (University of Ljubljana)

Pisarna uredništva / Editorial Office: Znanstveno-raziskovalno središče Koper /
Science and Research Centre Koper,
Inštitut za filozofske študije / Institute for Philosophical Studies, Garibaldijska 1, SI-6000 Koper, Slovenija
Telefon: +386 5 6637 700, Fax: + 386 5 6637 710, E-mail: helena.motoh@zrs-kp.si
<http://ojs.zrs-kp.si/index.php/poligrafi/index>

številka/number 107/108, letnik/volume 27 (2022)
RELIGIJSKA IN MITOLOŠKA SIMBOLIKA V
VZHODNOAZIJSKI UMETNOSTI /
RELIGIOUS AND MYTHOLOGICAL SYMBOLS
IN EAST ASIAN ART

Uredila / Edited by: Helena Motoh, Klara Hrvatin

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:
Tahir Abbas (Leiden University), Gorazd Andrejč (University of Groningen), Jadranka Rebeka
Anić (Institut društvenih znanosti Ivo Pilar), Purushottama Bilimoria (Graduate Theological
Union), Martha Frederiks (Utrecht University), Carol Kersten (King's College), David M.
Kleinberg-Levin (Northwestern University), Esteban Krotz (UADY- Universidad Autónoma
de Yucatán, Unidad de Ciencias Sociales, Mexico), Ali Mostfa (Université catholique de Lyon),
Jeffrey Robbins (Lebanon Valley College), Sashinungla (Jadavpur University), Clemens Sedmak
(University of Notre Dame), Nicolas Standaert (KU Leuven), Klaus von Stosch (Universität
Paderborn), Marko Uršič (University of Ljubljana), Noëlle Vahanian (Lebanon Valley College),
Danial Yusof (International Institute of Islamic Thought and Civilization)

Oblikovanje / Design: Peter Skalar

Prelom / Layout: Alenka Obid

Tehnične urednice / Technical editors: Alenka Obid, Barbara Bradaš Premrl, Barbara Pandev

Lektoriranje / Proofreading: Nina Novak Kerbler (sl.), Jezikovna zadruga Soglasnik (an.)

Prevod / Translation: Petra Berlot Kužner (sl/en, en/sl)

Spletna izdaja / Online edition, dostopna na / available at: <http://ojs.zrs-kp.si/index.php/poligrafi/index>

Založnik / Publishing house – Naročila / Orders – Copyright©:

Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Annales ZRS,

Garibaldijska 1, 6000 Koper, Slovenija

Za založnika / For the publisher: Rado Pišot

Telefon: +386 5 663 77 00, Fax: +386 5 663 77 10, E-mail: zalozba-Annales@zrs-kp.si

Revija je vključena v naslednje mednarodne baze / The journal Poligrafi is indexed in:

Scopus, The Philosopher's Index, Cobiss

Dvojna številka / Double issue: € 20,00

Poligrafi so izdani s sofinanciranjem

Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije /

Poligrafi is published with the support of the Slovenian Research Agency

P O L I G R A F I

RELIGIJSKA IN
MITOLOŠKA SIMBOLIKA
V VZHODNOAZIJSKI
UMETNOSTI / RELIGIOUS
AND MYTHOLOGICAL
SYMBOLS IN EAST ASIAN ART

Helena Motoh, Klara Hrvatin: *Religijska in mitološka simbolika v
vzhodnoazijski umetnosti*

I

Tematska številka: RELIGIJSKA IN MITOLOŠKA SIMBOLIKA V
VZHODNOAZIJSKI UMETNOSTI /
Special Section: RELIGIOUS AND MYTHOLOGICAL SYMBOLS IN
EAST ASIAN ART

Nataša Vampelj Suhadolnik: *Liu Hai draži zlato krastačo: srečenosni
motivi na lesenem stojalu za ogledalo iz Skuškov zbirke*

7

Klara Hrvatin: *Srečenosne »beštije« – simbolika ornamentalnih in figuralnih
upodobitev na glasbilih iz Skuškov zbirke*

45

Helena Motoh: *Udomačevanje tujega – predmeti za uživanje opija v Skuškovi
zbirki*

71

Mina Grčar: *»Meč, ki prežene zlo« – numizmatični ali religijski predmet?*

105

Tina Berdajs: *Razumevanje motivike in simbolike na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirki Narodnega muzeja Slovenije*

137

Nataša Visočnik Gerželj: *Pahljača kot ceremonialni in religijski predmet na Japonskem*

171

Maja Veselič: *Vzhodnoazijska motivika lisic v delih Alme Karlin*

195

DRUGE RAZPRAVE / REGULAR PAPERS

Maja Maria Kosec: *Kitajske religije in kubanska revolucija: študija primera kulta Guan Yu*

225

Povzetki / Abstracts

249

O avtoricah in avtorjih / About the authors

261

RELIGIJSKA IN MITOLOŠKA SIMBOLIKA V VZHODNOAZIJSKI UMETNOSTI

Pomen motivov na vzhodnoazijskih predmetih, ki so postopoma prihajali v Evropo, je bil sprva popolnoma nejasen. Neznane mitološke živali, nerazumljive kombinacije posameznih motivov in neobičajna priljubljenost podob, ki so bile v evropski tradiciji nezaželeni – naj omenimo samo podgana in netopirja –, so begale evropske zbiratelje in vse druge, ki so prihajali v stik s temi tedaj še eksotičnimi predmeti. Številne ikonografske prvine so ob tem ostajale popolnoma prezrte: pomeni barv, kompozicije in seveda bogata jezikovna simbolika. Vse večja priljubljenost in nenazadnje naraščajoče število vzhodnoazijskih umetniških predmetov na evropskem trgu pa sta sprožila različne postopke razlaganja in udomačevanja. Ti procesi so postali kompleksnejši, ko so obrtne delavnice na Kitajskem in Japonskem začele ciljno proizvajati predmete za evropske kupce, še bolj pa, ko so se izdelovanja predmetov po kitajskih in japonskih vzorih lotili tudi v Evropi. Slovenski muzeji in druge zbirke hranijo sorazmerno veliko število predmetov, ki pričajo o različnih obdobjih in vidikih tega zapletenega procesa. Pričujoči tematski sklop Poligrafov je zato posvečen večplastni problematiki religijske in mitološke simbolike, kakršno lahko prepoznavamo na vzhodnoazijskih umetniških predmetih v slovenskih zbirkah. Prispevki odkrivajo različne vidike te problematike, predvsem pa interpretacijo posameznih pogostih in manj pogostih simbolnih motivov ter vlogo in razumevanje teh motivov v kontekstu medkulturnih stikov med Evropo in Azijo. Avtorice predstavijo tudi študije primerov zelo različnih tipov predmetov, od pohištva, glasbil, porcelana, pripomočkov za uživanje opija do amuletov, pahljač in spominkov.

Prispevek Nataše Vampelj Suhadolnik »Liu Hai draži zlato krastačo: srečenosni motivi na lesenem stojalu za ogledalo iz Skuškovske zbirke« se ukvarja z dragocenim stojalom za ogledalo iz zbirke Ivana Skuška ml., ki ga hrani Slovenski etnografski muzej. Z natančno ikonografsko analizo prizorov na osrednjem panelu stojala avtorica predstavi simbolne

motive in njihove kombinacije ter se še posebej posveti srečenosnim motivom. Poudari tudi osrednji motiv Liu Haija z zlato krastačo, in razmišlja o narativnosti ikonografske razporeditve srečenosnih simbolov. Klara Hrvatin se v članku »Srečenosne 'beštije' – simbolika ornamentalnih in figuralnih upodobitev na glasbilih iz Skuškov zbirke« loti analize drugačnega tipa predmetov iz iste Skuškov zbirke, na njih pa prav tako prepozna srečenosne simbole, še posebej t. i. »srečenosne zverine« (*rui shou* 瑞兽). To analizo poveže s kategorizacijo, ki jo muzikolog Gen'ichi Tsuga vzpostavlja za simbolno motiviko na glasbilih. V tretjem prispevku tematskega sklopa se srečenosna simbolika pojavi v popolnoma drugačnem kontekstu. Avtorica Helena Motoh jo analizira v raziskavi pripomočkov za uživanje opija, ki so prav tako del Skuškov zbirke. V njenem prispevku »Udomačevanje tujega – predmeti za uživanje opija v Skuškovi zbirki« so poudarjeni predvsem fluidno razmerje do tujega, ki ga utelešajo ti predmeti, in procesi ikonografskega udomačevanja tujosti, ki jih lahko prepoznamo na njih. O problemih interpretacije kulturnega konteksta predmetov govori tudi članek Mine Grčar »'Meč, ki prežene zlo' – numizmatični ali religijski predmet?«, ki obravnava podobna predmeta – meča iz kovancev – iz dveh različnih zbirk. Pri tem avtorico zanima predvsem, kako so bili ti amuleti razumljeni ob prenosu iz enega kulturnega okolja v drugo in kako so različne konotacije vplivale na to, kako so predmete kategorizirali in predstavljali. V petem prispevku se prav tako srečamo s prenosom vzhodnoazijskih predmetov iz Vzhodne Azije v Evropo, natančneje v slovenski prostor. Tina Berdajs v prispevku »Razumevanje motivike in simbolike na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirki Narodnega muzeja Slovenije« analizira izbrano simbolno motiviko na vzhodnoazijskem porcelanu iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije. Predstavi tudi tri študije primerov, pri katerih prav simbolna ikonografija omogoča vpogled v kulturno-zgodovinsko ozadje trgovskih in kulturnih izmenjav med Evropo in Vzhodno Azijo. Članek Nataše Visočnik Gerželj »Pahljača kot ceremonialni in religijski predmet na Japonskem« predstavi enega najpogostejših predmetov v vzhodnoazijskih zbirkah v Sloveniji, najdemo jih namreč tako v Skuškovi zbirki Slovenskega etnografskega muzeja kot v Zbirki Alme Karlin v Pokrajinskem muzeju Celje. Avtorica razmišlja o religijskih in obrednih pomenih, ki

so jih pahljače imele v japonskem kulturnem kontekstu in jih nato poveže s posameznimi primeri pahljač v slovenskih zbirkah. Potovanja in razmišljanja Alme Karlin so tudi tema zadnjega članka v tematskem sklopu. Avtorica Maja Veselič se pod naslovom »Vzhodnoazijska motivika lisic v delih Alme Karlin« loti razlage enega osrednjih motivov vzhodnoazijske mitologije, ki so navdihovali to svetovno popotnico. Njeno interpretacijo tega motiva analizira skozi njena literarna dela, vse pa ponazori s povezanimi predmeti iz zbirke, ki jo hrani Pokrajinski muzej Celje.

Helena Motoh in Klara Hrvatin

Tematska številka
RELIGIJSKA IN
MITOLOŠKA SIMBOLIKA
V VZHODNOAZIJSKI
UMETNOSTI

Special Section
RELIGIOUS AND
MYTHOLOGICAL SYMBOLS
IN EAST ASIAN ART

LIU HAI DRAŽI ZLATO KRATAČO: SREČENOSNI MOTIVI NA LESENM STOJALU ZA OGLEDALO IZ SKUŠKOVE ZBIRKE

Nataša Vampelj Suhadolnik

Uvod

Čeprav v kitajski literarni in teoretični tradiciji »srečenosna motivika« (*jixiang tu'an* 吉祥圖案)¹ ni ločena kategorija upodabljanja vizualne umetnosti, imajo tovrstne upodobitve najdaljšo in najbolj celostno vizualno tradicijo v kitajski umetnosti in literaturi. Ta se ne pojavi le v umetnosti učenjaške elite, temveč je tudi pogost element ljudske umetnosti. Različni motivi, ki naj bi prinašali srečo, blagostanje, potomstvo, dolgoživost, napredovanje in druge srečenosne želje, presegajo tudi različne medije upodobitev. Poleg slikarstva in kiparstva se pogosto pojavljajo v pestrem naboru dekorativne umetnosti, kamor spadajo okrašeni vsakdanji izdelki iz različnih materialov, kot so keramika, kovina, dragi kamni, steklo, les, lak, tkanina in drugo. Raznovrstne oblike porcelanastih, emajliranih in lakastih posod, bogato vezena oblačila, glasbila, različne oblike pahljač in rezljano pohištvo so tako z bogato simboliko srečenosnih motivov lastnikom prinašali srečo.

¹ Izraz je skoval Nozaki Nobuchika (野崎誠近), japonski trgovec v Tianjinu. V knjigi *Kisshō zuan kaidai* (吉祥圖案解題, *Razlaga srečenosnih vzorcev*) je analiziral nekaj najpomembnejših motivov, ki jih je srečeval v vsakodnevem življenju. Njegova knjiga je tudi prva celovita in sistematična razlaga te motivike, glej Nozaki Nobuchika, *Kisshō zuan kaidai: Shina fūzoku no ichi kenkyū* (Tianjin: Zhongguo tuchan gongsi, 1928).

Ti motivi se pojavijo že v prvotnih oblikah okrasja na bronastih ritualnih posodah iz obdobja dinastije Shang (1554–1045 pr. n. št.), iz bogatega repertoarja srečenosnih znamenj pa še danes črpajo različni mediji, vključno z različnimi oblikami oglaševanja. Slike zlatih ribic, krapov, zmajev, feniksov, potonik, slivovih cvetov, bambusa, netopirjev in številnih drugih motivov krasijo kitajske restavracije po vsem svetu, rezljanke s pismenko dvojne sreče visijo v hotelih in drugih banketnih dvoranih, rdeča barva pa se bohoti v okviru najrazličnejših praznovanj. S trgovskimi, diplomatskimi in drugimi oblikami menjave so se ti motivi že v zgodnjih obdobjih prenesli tudi na sosednja območja Kitajske, v Korejo, na Japonsko in v Jugovzhodno Azijo, z intenzivnejšimi stiki med evropskimi deželami in Vzhodno Azijo vse od prvih pomorskih odprav v 16. stoletju pa so postopoma prihajali tudi v evropske dežele.

S tovrstno motiviko se je že v začetku 20. stoletja v Pekingu srečal tudi slovenski mornariški častnik Ivan Skušek ml. (1877–1947). Slike, porcelan, lanterne, oblačila, pahljače in pohištvo, ki jih je leta 1920 po povratku pripeljal v Slovenijo in se danes hranijo v Slovenskem etnografskem muzeju, pomenljivo pričajo o tem edinstvenem elementu kitajske vizualne tradicije. Še posebej zgovorni so različni kosi bogato rezljanega pohištva,² ki z združevanjem in prepletanjem raznolikih motivov s posebnimi simbolnimi kodami prenašajo večpomenska srečenosna sporočila. V okviru kitajskega kulturnega konteksta, kjer je osrednja povezovalna nit jezikovna in literarna tradicija, so obrtniki, umetniki in naročniki lahko računali na publiko, ki bo lahko številne vizualne in jezikovne rebuse ustrezno interpretirala, s prenosom v druge kulture pa se je ta pomen večkrat izgubil oziroma bil napačno interpretiran.

Kakšna sporočila torej prenašajo ter kako so ti motivi vpeti v večtisočletno tradicijo kitajskega kulturnega in religioznega konteksta ter njegove jezikovne strukture, bo osrednja nit tega prispevka. Temeljil bo na ikonografski in ikonološki analizi rezljanih motivov na velikem lesenem stojalu za ogledalo iz Skušekove zbirke v Slovenskem etnografskem muzeju. Po identifikaciji posameznih motivov bodo v prispevku anali-

² O Ivanu Skušku kot zbiratelju kitajskega pohištva glej Nataša Vampelj Suhadolnik, »Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva,« *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko* 14, št. 2 (2020): 45–60, <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.45-60>.

zirani simbolni pomeni raznolikih sestavljenih motivov, ki so zajeti v jezikovnih konotacijah in vizualnih reprezentacijah. Pri tem bosta upoštevana razporeditev motivike v zaključeno vizualno naracijo ter način branja, razumevanja in interpretiranja teh podob, raziskano pa bo tudi, kako je umetnik ali obrtnik s spretnimi potezami čopičev, dlet in nožev svojo percepcijo srečenosnih motivov upodobil v likovnem jeziku.

Leseno stojalo za ogledalo: ikonografska analiza

Že bežen pogled na rezljano leseno stojalo³ razkrije raznovrstno rastlinsko in živalsko motiviko, ki krasi spodnji del stojala (slika 1). Borovci, bambus, slivov cvet, grozdje, srnjad, levi in ptice so prepoznavni tudi neukemu očesu oziroma nekomu, ki prihaja iz nekitajskega kulturnega okolja. Brez večjih težav prepoznamo tudi posamezne figure, vendar se kmalu zaplete pri njihovi identifikaciji, povezavi z drugo upodobljeno motiviko, predvsem pa pri pomenu. Nenazadnje je posebna že vrsta predmeta, vezana na kitajsko razumevanje prostora in arhitekturno oblikovanje. Gre za nekakšen paravan oziroma stojalo (*chapingzuo* 插屏座), ki je tradicionalno uokvirjal slike, okrasne kamne, občasno pa tudi ogledala. V nasprotju z drugimi kosi pohištva, ki so imeli podporno vlogo, je paravan prostor delil, varoval pred vsiljivimi pogledi in zlobnimi demoni ter krasil notranjščino stavb. Njegov izvor sega že vsaj v obdobje Vojskujočih se držav (476–221 pr. n. št.),⁴ svojo družbeno in okrasno vlogo pa je ohranil v vseh poznejših dinastijah. Ker so tovrstni paravani večkrat nosili kaligrafske in slikarske mojstrovine, so znotraj kategorije pohištva pridobili poseben status in v nasprotju z drugimi kosi pridobili svoje mesto tudi v razpravah o slikarstvu in poeziji.⁵

³ V Skuškovci zbirki so tri lesena stojala, od teh sta dve večjih dimenzij, eno pa je manjše. Večji stojali z okvirji imata bolj ali manj isto motiviko, le da je zrcalno upodobljena. V analizi obravnavam eno izmed dveh večjih lesenih stojal z inventarno številko 452 MG.

⁴ Sarah Handler, *Austere luminosity of Chinese classical furniture* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001), 268.

⁵ Handler, *Austere luminosity*, 291.



Slika 1: Leseno stojalo za ogledalo, v. 305 cm, š. 238 cm, g. 95 cm, dinastija Qing, inv. št. 452 MG, Skušкова zbirka, Slovenski etnografski muzej.

Kaj je nosilo leseno stojalo v Skuškovi zbirki v primarnem ambientu, ostaja odprto vprašanje, najverjetneje pa je bilo že na Kitajskem vanj vpeto ogledalo. Ivan Skušek v pismu Muzeju umetnosti v Minneapolisu iz leta 1926 omenja dve stojali za ogledalo, vendar brez steklene plošče, saj naj bi bilo steklo nebrušeno in s tem slepo.⁶ Po prihodu v Slovenijo sta zakonca Skušek v okvir umestila vezeno z motivom daoističnega nesmrtnika, v muzeju pa so vstavili ogledalo.⁷ V istem pismu Skušek omenja, da je leseni stojali kupil po smrti prvega predsednika Republike Kitajske Yuan Shikaija (1859–1916), isto stojalo z ogledalom pa naj bi stalo tudi v eni izmed cesarskih palač v Prepovedanem mestu. To

⁶ Ivan Skušek, *Pismo Muzeju umetnosti Minneapolis* (Ljubljana: neobjavljeno, 1926).

⁷ Skušкова zbirka je v Slovenski etnografski muzej prišla po smrti zakoncev Skušek. Ivan Skušek ml. je sicer umrl že leta 1947, njegova japonska žena Marija Skušek (Tsuneko Kondō Kawase) pa leta 1963. Že od leta 1957 je za zbirko uradno skrbel Narodni muzej, vendar je bila še vedno v stanovanju ge. Skušek. Po njeni smrti je zbirko prevzel Slovenski etnografski muzej.

naj bi bilo darilo južnih trgovcev cesarju Kangxiju (vladal 1661–1722). Da leseno stojalo res prihaja iz južnih predelov Kitajske, in sicer iz kantonske delavnice Gongtai, potrjujejo tudi štiri izrezljane pismenke v spodnjem osrednjem reliefu Aodong Gongtai (奧東公泰) (slika 5). Kantonske delavnice izdelovanja pohištva so bile posebej znane po bogatem okrasju in visokokakovostnih kosih pohištva. Med pomembnejše delavnice, ki so se med drugim specializirale tudi za izdelavo dvornega in vladnega pohištva, spada tudi delavnica Gongtai, ki je najverjetneje v času dinastije Qing izdelala obe Skuškovici večji stojali za ogledalo.

Večje leseno stojalo, ki ga podrobneje analiziram v tem članku, podpirata masivna ležeča leva, v katera sta vdelana stranska neokrašena pokončna stebriča. Ta sta na vsaki strani podprta z rezljanima stranskima kriloma, vrh pa ponovno krasi podoba leva. Med nosilcema sta pritrjeni leseni deski (panela) z bogatimi motivi v visokem reliefu. V stojalo je vpet dvojni okvir z rezljano motiviko, ki nosi ogledalo. Predmet je v celoti sestavljen z lesenimi klini, ki omogočajo, da se razstavi na posamezne dele. O tem v želji po prodaji različnim muzejem govori tudi Skušek, saj omenja preprost transport v petih škatlah s skupno težo 900 kg.⁸

Razen stranskih pokončnih stebričev in dveh prečnih deščic oziroma vezi, ki ločujeta rezljana panela, je celotno stojalo, vključno z okvirjem, v katerega je danes nameščeno ogledalo, okrašeno z bogato motiviko. Zadnja stran stojala je neokrašena, kar nakazuje njegovo postavitve ob steni ali vratih. V nadaljevanju bo poudarek na analizi motivike na dveh osrednjih panelih, ki sta z večjimi figurami v visokem reliefu najprepoznavnejši del celotnega stojala (slika 2). Osrednji motiv na spodnjem panelu z valovitim spodnjim robom prikazuje slivovo drevo z odprtimi cvetovi, na katerem sedita ptici, ob vznožju pa se bohota krizantema. Na obeh straneh drevesa stojita mlada jelena z glavo, obrnjeno proč od drevesa, naprej od njiju pa se vijejo vinski listi z grozdi. Tudi stranska okvirja prikazujeta vinsko trto z grozdom, med katerim se plazijo miši, zaključuje pa ju stiliziran zaviti zmaj *chi* (螭).

Zgornji panel je v prikazu različnih motivov še bogatejši. Od leve proti desni si sledijo: bor z netopirjem; skupina treh jelenov v bambu-

⁸ Skušek, *Pismo*.

sovem gaju, pri tem osrednji jelen v gobčku drži gobo *lingzhi* (靈芝) in se ozira nazaj proti jelenčku, proti njima pa teče še tretji jelenček, ki ga v ozadju spremlja potonika; oseba, ki v roki drži kovanec na drevesu *wutong* (梧桐), pred njim pa skače krastača; oseba na konju; bor; otrok in *qilin* (麒麟) s slivovim drevesom v ozadju in napisom Aodong gong-tai (奧東公泰); trije levi, ki se igrajo z žogico iz hortenzije z glicinijo v ozadju, ter oseba pod bambusom s palico in sadjem v rokah.



Slika 2: Spodnji del stojala s paneloma z motivi.

Liu Hai draži zlato krastačo: iz nesmrtnika v simbol bogastva

Če rastlinsko in živalsko ornamentiko prepoznamo brez večjih težav, pa je za identifikacijo upodobljenih oseb potreben globlji uvid v kitajsko mitološko, ljudsko in religijsko tradicijo. Ta je vezana na panteon številnih božanstev in nesmrtnikov, ki so nekdaj živeli popolnoma

običajno človeško življenje na Zemlji, po smrti pa pridobili posamezne božanske lastnosti. Tudi osrednja figura, ki v roki drži kovanec in draži trinožno krastačo, črpa iz tovrstnega panteona. Upodablja daoističnega nesmrtnika Liu Haichana (劉海蟾), čigar ime pomeni »Liu Morska krastača« (slika 3). Kot dvorni uradnik naj bi živel v obdobju Petih dinastij in desetih držav (907–960), pozneje pa se je odpovedal materialnim dobrinam in se prepustil zakonom narave. Častili so ga kot četrtega patriarha šole Quanzhen (全真), ene od pomembnejših šol religijskega daoizma, ki se je uveljavila na mongolskem dvoru v času dinastije Yuan (1271–1368). Od sredine dinastije Ming (1368–1644) je postajal vedno bolj priljubljen in se postopoma preobrazil v ljudski simbol sreče.⁹



Slika 3: Liu Haichan s kovancem in krastačo.

⁹ Insoo Cho, »Images of Liu Haichan: The formation and transformation of Daoist immortal's iconography« (doktorska disertacija, University of Kansas, 2002), 9.

Priljubljenost daoistične religije s težnjo po podaljševanju življenja in doseganju nesmrtnosti je vodila v oblikovanje obsežnega panteona nesmrtnikov. Od prvih zapisov njihovih biografij v dinastiji Zahodni Han, ko je Liu Xiang (劉向, 77–6 pr. n. št.) v biografiji nesmrtnikov *Liexianzhuan* (列仙傳) izbral in predstavil 70 nesmrtnikov, do dinastije Ming se je število povečalo že na 700.¹⁰ Živeli naj bi brezskrbno in srečno življenje na zahodni gori Kunlun (崑崙) ali nesmrtnih otokih v Vzhodnokitajskem morju. Posebno skupino tvori t. i. osem nesmrtnikov (*baxian* 八仙), ki vsak s svojimi atributi prinašajo srečo in druge dobronamerne želje. Kot je razvidno iz knjige o biografijah nesmrtnikov *Liexian quanzhuan* (列仙全傳) iz dinastije Ming, je bil med te uvrščen tudi Liu Hai¹¹, vendar ga je še v istem obdobju zamenjal Zhang Guolao (張果老). Kljub temu je Liu ostal eden od bolj priljubljenih nesmrtnikov, o njem pa se je ohranilo več anekdot. Ena izmed njih razkrije njegovo spreobrnitev v daoizem. Med svojim ministrovanjem je nekega dne srečal daoističnega meniha, ki ga je prosil, naj mu da deset jajc in vrstico s kovanci. Meneh je počasi zložil vsa jajca na kovanec, kar se je Liu Haiju zdelo zelo nevarno početje. Meneh mu je mirno odgovoril, da to ni nič nevarnejše od njegovega ministrskega položaja. Liu je spoznal nesmiselnost svojega početja, odstopil s položaja, zapustil dom in materialne dobrine in se odpravil na neskončno potepanje po prostranstvih narave.¹²

Že vsaj v poznem obdobju dinastije Yuan se je izoblikovala tudi njegova upodobitev v liku mladega fanta, ki ga spremlja krastača, v roki pa običajno drži niz kovancev na vrstici kot simbol svoje spreobrnitve.¹³ V zgodnjih upodobitvah je bila pogost atribut tudi breskev, ki pa je v poznejših upodobitvah ne vidimo več. Cho Insoo v analizi njegove upodobitve v slikarskem mediju prikaže postopno transformacijo iz resnega nesmrtnika v razigranega mladeniča, ki s kovanci draži krastačo oziroma jo poskuša ujeti.¹⁴ V različnih oblikah umetnosti se ta

¹⁰ Insoo, »Images of Liu Haichan,« 20.

¹¹ Yang Shanshan, »Frogs and toads in Chinese myths, legends, and folklore,« *Chinese America: History and Perspectives* (2016): 77.

¹² Insoo, »Images of Liu Haichan,« 71–73.

¹³ Ibid., 118–119.

¹⁴ Insoo, »Images of Liu Haichan.«

podoba izraža v motivu *Liu Hai xichan* (劉海戲蟾) oziroma »Liu Hai se igra s krastačo«. Ta vse od poznega obdobja dinastije Ming postaja vse bolj priljubljen ne le na slikarskih zvitkih, temveč tudi na lesoreznih tiskih, keramiki, lakiranem posodju, tekstilu in drugih medijih. Sočasno s tem ter s trgovskim in gospodarskim razvojem v dinastiji Qing (1644–1912) se polagoma spreminja tudi njegov status iz elitnega učenjaka ali daoističnega ekscentrika v priljubljeno božanstvo, ki prinaša srečo in bogastvo. Pri tem ima ključno vlogo njegova povezava s kovanci. Posledično se tudi v ljudski umetnosti, še posebej v novoletnih grafkah, vedno bolj poudarjajo kovanci, na njih pa se začnejo pojavljati napisi v povezavi z bogastvom.¹⁵

V tej vlogi nastopa tudi na Skuškovem okvirju za ogledalo. Nasmejan z brki na obrazu in v ohlapnih oblačilih v eni roki drži velik okrogel kovanec in se spogleduje s krastačo na drugi strani. Njegova vloga nekoga, ki prinaša bogastvo, je nedvomno poudarjena v velikem okroglem kovanecu na drevesu *wutong*. Tudi krastača se je v tej ikonografski konotaciji transformirala iz simbola nesmrtnosti v simbol bogastva. Ker naj bi vzorci na njeni koži spominjali na kovance, se je izoblikovalo prepričanje, da lahko iz ust bljuva zlate kovance, ki jih Liu Hai deli revnim.¹⁶ Da bo sreča z bogastvom prišla v hišo, zgovorno izreka tudi drevo *wutong*, saj naj bi bilo v ljudskem izročilu in mitih znano kot edino drevo, ki si ga je za svoj zažig izbral feniks,¹⁷ zato so ga pogosto sadili na dvorišča v upanju, da bo prišel feniks in v hišo prinesel srečo.¹⁸

Shouxing: zvezda dolgoživosti ali stari mož južnega pola

V zgodnjih upodobitvah je Liu Hai večkrat prikazan v povezavi z drugimi nesmrtniki, še posebej z Li Tieguaijem (李鐵拐), občasno pa tudi z budističnima menihoma Hanshanom (寒山) in Shidejem (拾得), kar

¹⁵ Za več o ikonografskih potezah Liu Haija in njegovi transformaciji iz resnega daoističnega modreca v priljubljeno božanstvo bogastva glej Insoo, »Images of Liu Haichan«.

¹⁶ Yang, »Frogs and toads«, 77.

¹⁷ Patricia Bjaaland Welch, *Chinese art: A guide to motifs and visual imagery* (Tokio, Rutland, Vermont, Singapur: Tuttle publishing, 2008), 83.

¹⁸ Wolfram Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought* (London in New York: Routledge, 1986), 315.

kaže na stapljanje budistične in daoistične tradicije.¹⁹ Tudi na lesenem stojalu je prikazan v spremstvu posameznih oseb, takoj za njim lahko opazimo smejočega se jezdeca z dolgimi brki in brado na konju, ob zaključku panela v senci bambusovih listov pa pod drevesom počiva prijazen bradati mož z gubami na čelu. Zaradi odsotnosti dodatnih atributov je jezdeca na konju težko opredeliti, lahko je samo mimoidoči jezdec, ki ga je osrečila Liu Haijeva denarna radodarnost, lahko pa upodablja enega izmed številnih nesmrtnikov, zajetih v daoističnem panteonu. Nasprotno lahko v bradatemu možu pod bambusom, ki v eni roki drži ukrivljeno palico, v drugi pa breskev, prepoznamo starega moža južnega pola (Nanji laoren 南極老人), boga nesmrtnosti in dolgega življenja, bolj znanega tudi kot Shouxing (壽星, Zvezda dolgoživosti)²⁰ (slika 4).

Shouxing v skladu s kitajskim ljudskim verovanjem odloča o razporedu posameznikovega življenja in smrtnikom podeljuje darilo dolgega življenja. Beleži predvideni datum smrti, vendar ga posameznikove vrline in žrtvovanja lahko prepričajo v spremembo predvidene smrti. Običajno je prikazan v podobi starega moža z dolgo belo brado in velikim čelom z gubami. V eni roki drži ukrivljeno palico, v drugi pa breskev, ki prav tako simbolizira nesmrtnost.²¹ Večkrat jezdi na jelenu ali ga nosi žerjav, v bližini pa je lahko prikazana tudi štoklja ali želva. Vsi njegovi atributi prav tako namigujejo na dolgoživost in nesmrtnost. Še pose-

¹⁹ Insoo, »Images of Liu Haichan,« 191.

²⁰ Motiv bi sicer lahko upodabljal tudi Dongfang Shuoja (東方朔, ok. 160 pr. n. št.–ok. 93 n. št.), izgnanega nesmrtnika, ki je deloval kot svetovalec cesarja Wu iz dinastije Han. Legenda pravi, da je Mati Zahodnega kraljestva cesarju prinesla nesmrtnke breskve, ob obisku pa Dongfang Shuoja prepoznala kot enega izmed svojih dvorjanov na gori Kunlun. Ta je namreč ukradel tri breskve nesmrtnosti, zato je bil izgnan na Zemljo, zdaj pa je star že častitljivih 3.000 let (Robert Ford Campany, *Making transcendents: Ascetics and social memory in early medieval China* (Honolulu: University of Hawaii press, 2009), 126). Tako kot Shouxing je tudi Dongfang Shuo prikazan kot bradati mož z breskvijo, ki ga včasih spremljata jelen in netopir, večkrat pa se ob njem pojavita tudi Mati Zahodnega kraljestva ali cesar (Fang Jing Pei, *Symbols and rebuses in Chinese art: figures, bugs, beasts, and flowers* (Berkeley in Toronto: Ten speed press, 2004), 144). Fangova kot razpoznavno značilnost upodobitve Shouxinga navaja visoko čelo, kar lahko vidimo tudi v našem primeru (Fang, *Symbols and rebuses*, 144). Hkrati bradati mož v roki drži tudi palico, ki ga dodatno identificira za Shouxinga. Poleg tega v bližini moža nista prikazana niti Mati Zahodnega kraljestva niti cesar, s čimer bi lahko potrdili upodobitev Dongfang Shuoja.

²¹ Charles Russell Coulter in Patricia Turner, *Encyclopedia of Ancient Deities* (New York in London: Routledge, 2012), 428.



Slika 4: Stari mož južnega pola ali Shouxing.

bej pomenljiva je breskev, drevo katere naj bi raslo v cvetočih vrtovih Matere Zahodnega kraljestva (Xiwangmu 西王母) na gori Kunlun v zahodnem delu kitajskega ozemlja. Drevo naj bi cvetelo vsakih 3.000 let, še nadaljnjih 3.000 let pa je bilo potrebnih, da so dozoreli sadeži. Ti so bili ključna sestavina večnega napoja ali eliksirja življenja za vse daoistične nesmrtnike.²²

Tudi žerjav, štorclja ali želva so zaradi dolgega življenja postali glasniki dolgoživosti in nesmrtnosti. V tovrstne povezave je vpet tudi jelen, saj naj bi prav tako dosegel častitljivo starost. Če bi dočakal 500 let, bi postal beli jelen (*bailu* 白鹿), v naslednjih 500 letih bi postal črni jelen (*xuanlu* 玄鹿), uživanje njegovega mesa pa bi podaljšalo življenje

²² C. A. S. Williams, *Outlines of Chinese symbolism and art motives* (New York: Dover publications, 1976), 316.

do 2.000 let.²³ Na Skuškovem okvirju je Shouxing prikazan v družbi z jeleni, ki se na drugi strani veselo sprehajajo pod bori in bambusom. Da gre za povezavo z nesmrtnostjo, dodatno ponazarja nesmrtna goba *lingzhi*, ki jo v ustih nosi največji med jeleni, vsi pa imajo po telesu pike. Jelen, še posebej pikasti jelen, naj bi bil namreč edina žival, ki je lahko našla sveto gobo *lingzhi*. Prav zaradi uživanja te gobe naj bi imeli njihovi rogovi posebno mladostno strukturo, saj naj bi se moč gobe *lingzhi* najbolje absorbirala prav v tem delu jelenovega telesa, to pa je vodilo tudi v uporabo rogovja v različne prehranske in medicinske namene.²⁴ Dodatna povezava z dolgoživostjo je nakazana tudi z umestitvijo enega izmed jelenov pod borovce, ki je zaradi kljubovanja mrazu in ohranitve iglic v zimskem času postal eno izmed najbolj priljubljenih dreves kitajskih umetnikov, s katerim so ponazarjali dolgoživost in neomajnost.

Shouxing je večkrat prikazan tudi z otrokom, ki simbolizira mladost, kar lahko vidimo tudi na lesenem okvirju za ogledalo. Pod slivovim drevesom v družbi z mitološkim *qilinom* (麒麟) se sproščeno zabava fantek, njegova povezava s *qilinom* pa nakazuje tudi željo po moških potomcih. Kitajska mitološka žival *qilin* je namreč vedno simbolizirala veliko družino,²⁵ s tem pa srečo, ki bo s številnimi sinovi prišla v družino, saj naj bi sinovi, ki jih bo prinesel *qilin*, postali uspešni uradniki na visokih položajih.²⁶ V dinastiji Qing je *qilin* celo prehitel leva in zavzel prvo mesto, ki je nakazovalo najvišji rang med vojaškimi uradniki. Legenda pravi, da se *qilin* pojavi samo v času, ko na prestolu sedi kreposten in dobrohoten vladar ali ko naj bi se rodil modrec.²⁷ Kot tak pooseblja tudi dobroto, saj ne bo stopil na nobeno živo bitje, izogibal pa naj bi se celo trave.²⁸ *Qilin* naj bi živel 2000 let, hkrati se v njegovi besedi skriva enakozvočnica za zelo starega človeka (*qi* 耆), zato simbolizira tudi starost in dolgoživost, s tem pa modrost, ki jo prinaša starost.²⁹ Običajno je upodobljen z enim rogom, dvema ali celo tremi,

²³ Mary H. Fong, »The Iconography of the Popular Gods of Happiness, Emolument, and Longevity (Fu Lu Shou),« *Atribus Asiae* 44, št. 2/3 (1983): 182.

²⁴ Welch, *Chinese art*, 116.

²⁵ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 303.

²⁶ Fang, *Symbols and rebuses*, 156.

²⁷ Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 414.

²⁸ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 304.

²⁹ Welch, *Chinese art*, 140.

imel naj bi jelenovo telo, prekrito z luskami, volkovo čelo, volov rep, konjska kopita in nazaj obrnjene jelenje rogove sredi glave.³⁰ Prav v taki podobi so ga zajeli tudi kantonski obrtniki na lesenem stojalu (slika 5), v prepletu raznovrstnih tem pa pridejo do izraza vse njegove kvalitete: dobrot, pamet, dolgoživost, potomstvo in sreča.



Slika 5: *Qilin* z otrokom, zgoraj napis Aodong Gongtai (奧東公泰, Kantonska delavnica Gongtai).

Shouxing je eno od treh zvezdnih božanstev, znanih pod skupnim imenom Fulushou (福祿壽). Vsaka od teh pismenk ponazarja personifikacijo njihovih imen v eni od treh lastnosti dobrega življenja: sreči, dohodku oziroma blaginji in nesmrtnosti. Kot ugotavlja Fong, so prav zaradi tega precej edinstveni v svoji genezi, saj se v umetnosti in

³⁰ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 303; Fang, *Symbols and rebuses*, 156.

literaturi dinastije Ming kot triada začnejo pojavljati iz etimološkega pomena besed *fu* (sreča), *lu* (dohodki) in *shou* (dolgo življenje), ne pa kot antropomorfna božanstva, ki bi imela izvor v mitih in legendah.³¹ Od omenjenih treh ima najdaljšo tradicijo Shouxing. Izvor termina pojasni že prvi ohranjen kitajski slovar *Erya* (爾雅), napisan med 4. in 2. stoletjem pr. n. št., ki ga povezuje s prvima ozvezdjema v sistemu 28 zvezdnih lož.³² V zahodni astronomiji zvezdi Shou ustreza Kanop, največja zvezda v ozvezdju Gredelj (lat. Carina) na južnem nebu. Povezavo zvezde dolgoživosti s starim možem južnega pola pa v *Zgodovinarjevih zapisih* (*Shiji* 史記) izpelje že glavni zgodovinar in astronom iz obdobja dinastije Zahodni Han Sima Qian (ok. 145/135–ok. 86 pr. n. št.). V poglavju o nebesnih uradih veliko svetlo zvezdo v jugovzhodnem delu poimenuje Stari mož južnega pola. Ko se pojavi na nebu, naj bi prinesla mir, ko se skriva za obzorjem, pa naj bi prišlo do vzpona vojaških mož.³³ Še močnejšo povezavo te zvezde s starim možem razkrije *Zgodovina dinastije Jin* (*Jinshu* 晉書). Knjiga hkrati navaja, da njen pojav na nebu poleg miru označuje tudi dolgo življenje vladarja.³⁴

Prav asociacija z dolgoživostjo je v poznejših letih pripomogla, da je stari mož postal eden med bolj priljubljenimi protagonisti v dramah in igrah, z njegovo vizualno podobo pa so se kmalu začeli poigravati tudi slikarji. Mary H. Fong v analizi evolucije treh božanstev sreče ugotavlja, da je *shou* (dolgoživost) v svoji konotaciji prvotno obsegal tudi pomena *fu* (sreča) in *lu* (dohodki), ki jih je poosebljal stari mož, z vedno večjo priljubljenostjo pa se izluščijo kot tri ločene personifikacije sreče, blaginje in dolgoživosti.³⁵ Če je Fuxing ljudem prinašal srečo, jih je Luxing osrečeval z napredovanji in višjimi dohodki, ki so prinašali blaginjo. Čeprav so bili cenjeni kot nesmrtniki, jim uradna daoistična doktrina nikoli ni priznala statusa pravih daoističnih nesmrtnikov, s tem pa tudi niso bili upravičeni do svetišč ali templjev, kjer bi jih posebej častili.³⁶

³¹ Fong, »The Iconography of the Popular Gods,« 160.

³² *Ibid.*

³³ Sima Qian, *Shiji* (Beijing: Zhonghua shuju, 1982), 1306. Glej tudi Fong, »The Iconography of the Popular Gods,« 160.

³⁴ Fong, »The Iconography of the Popular Gods,« 160.

³⁵ *Ibid.*, 181–186.

³⁶ *Ibid.*, 196.

Nasprotno so bili še posebej čaščeni v okviru rojstnodnevnih praznovanj in želje po dolgem življenju, s tem pa je njihova vizualna podoba presegla meje elitne literarne in likovne umetnosti in postala izjemno priljubljena v različnih medijih ljudske umetnosti.

Trije prijatelji zime: bor, bambus in sliva

Čeprav preostala dva iz trojice zvezdnih božanstev na Skuškovem lesenem stojalu za ogledalo nista upodobljena, se ideje sreče, napredovanja in dolgoživosti izražajo prek mreže raznovrstne rastlinske in živalske motivike. Med temi prednjačijo bor (*song* 松), bambus (*zhu* 竹) in slivovi cvetovi (*meihua* 梅花), zaradi vztrajanja v času ostrih zim in hudih vremenskih razmerah znani tudi kot trije prijatelji zime (*suihan sanyou* 歲寒三友). Kot triada se uveljavijo od dinastije Song (960–1279) ter postanejo osrednji motiv v slikarstvu in dekorativni umetnosti. Že v tem času so opazne asociacije z dolgoživistjo, vsakoletnim ponovnim rojstvom, pogumom, zvestobo, vztrajnostjo in celovitostjo. S tovrstno simboliko se pojavijo tudi v zapisanih željah ob praznovanju novega leta ali rojstnega dne.³⁷

Med tremi ima osrednjo vlogo v življenju Kitajcev bambus, saj gre za najpomembnejši naravni proizvod Kitajske, ki nudi material za izdelovanje različnih predmetov, predvsem pa ima tudi pomembno vlogo v kulinariki in medicini. Bambusu je posvečena tudi razprava iz 3. ali 4. stoletja z naslovom *Zhupu* (竹譜, *Razprave o bambusu*), ki razkriva njegovo uporabo v preteklosti. Mladi poganjki so še danes poslastica v kulinariki, celuloza je bila odlična za izdelovanje papirja, še pred tem pa so bambusovi trakovi služili kot podlaga za pisanje. Stebla so bila koristna za izdelovanje cevi, košar, jamborov, pohištva in drugih izdelkov, liste so uporabili za dežne plašče in streho, semena, listi, sokovi in korenine pa so odlični tudi v različnih medicinskih pripravkih.³⁸ Njegova osrednja vloga je tako vodila v oblikovanje bogate simbolike v povezavi z naravnimi lastnostmi rastline. Zaradi votlih stebel je postal

³⁷ Maggie Bickford, »Three rams and three friends: The working lives of Chinese auspicious motifs,« *Asia Major* 12, št. 1 (1999): 147–148.

³⁸ Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 33.

simbol skromnega in čistega srca, zimzelene značilnosti in nespremenljivost sta opredeljevala njegovo sposobnost dolgega življenja in s tem vztrajne moči, upogljivost stebel, ne da bi se ta zlomila, pa je nakazovala voljnost, dostojanstvo in trdno moč. V tej vlogi je postal skriti simbol upora proti tujim vladavinam in različnim družbenim pritiskom, kar je še posebej prišlo do izraza v času dinastije Yuan, ko so na Kitajskem zavladali Mongoli. Z motiviko bambusa so učenjaki zavojevalcem posredno sporočali, da so jih sicer pokorili, podobno kot veter upogne bambus, da pa jih ne bodo nikoli dokončno zlomili, tako kot veter ali drugi dejavniki ne morejo preprosto prelomiti bambusa.³⁹ V vseh teh simbolnih konotacijah je postal idealizirana podoba vrlin, ki naj bi jih posedovali konfucijanski učenjaki, to pa zgovorno prikaže tudi znani kitajski rek, da je notranji del bambusa (skromnost) vodilo oziroma učitelj vsakemu posamezniku.⁴⁰

Bambus je tako postal priljubljen motiv med učenjaki, slikarji in literati in osrednji motiv v okrasni umetnosti s številnimi prepletajočimi se simbolnimi pomeni. K temu je prispevala tudi beseda za bambus, ki se izgovori *zhu* (竹), kar je enakozvočnica besedi *zhu* (祝), ki pomeni želeči oziroma prenesti željo in čestitati. Bambus v krajini ali v skupini drugih rastlin in cvetov tako poudarja želje, ki so zajete v drugih simbolnih podobah.⁴¹ V tej vlogi nastopa tudi na Skuškovem stojalu za ogledalo, povezava z borom in slivovim cvetom pa ustvarja še dodatno konotacijo dolgoživosti in vztrajnosti (slika 6).

³⁹ Bambusovo steblo je namreč izjemno močno, zato jih pogosto uporabljajo tudi pri postavitvi zidarskega odra ali za armiranje betona.

⁴⁰ Fang, *Symbols and rebuses*, 18.

⁴¹ Welch, *Chinese art*, 21.



Slika 6: Bambus in bor z netopirjem.

Tudi bor je namreč zaradi sposobnosti ohranjanja zelenih iglic v zimskih razmerah hitro postal sinonim za dolgoživost, drevesni sok pa naj bi se spremenil v jantar, ko bi drevo doseglo starost tisoč let.⁴² Slivovo drevo sicer ne ohrani zelenih listov, toda še preden zgodaj spomladi zabrsti, že zacvetijo cvetovi. Prav ta sposobnost cvetenja na golih vejah starega drevesa mu je podelila status dolgoživosti. Hkrati naznanja konec zime in prihod pomladi ter s tem vzdržljivost in upanje. Petlistni cvetovi, ključni element za opredelitev rastline, simbolizirajo pet božanstev sreče (*wufu* 五福), ki naklonijo dolgoživost, bogastvo, dobro počutje, vrline in zdravje.⁴³ Slivov cvet postane še posebej priljubljen v času dinastije Song, prevzetost nad slivovimi cvetovi pa je vodila v številne simbolne konotacije. Bjaaland Welch ugotavlja povezavo z lepimi ženskami, samotarji puščavniki, vdovami, ki objokujejo izgubo mladosti in lepote, radostjo učenjaka, ko ugleda cvetoče drevo ali najde planjavo cvetočih

⁴² Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 327.

⁴³ Fang, *Symbols and rebuses*, 152.

dreves.⁴⁴ Slivov cvet med drugim namiguje tudi na bolj erotične konotacije in posteljne užitke, saj označuje posteljno prekrivalo na poročni postelji, drugo cvetenje slivovega drevesa pa nakazuje drugo poroko.⁴⁵

V času cesarja Kangxija (vlada 1661–1722) je bil še posebej priljubljen porcelan, ki je prikazoval bele petlistne slivove cvetove na azurno modri podlagi, ki je upodabljala lomljen led. Zgodaj spomladi so se namreč po rekah iz severa valili kosi ledu, na katere so padali slivovi cvetovi, kar so simbolno prikazali s tovrstno motiviko.⁴⁶ Tovrstne vaze so postale priljubljeno novoletno darilo, ena od njih je tudi v Skuškovih zbirki (slika 7).

Asociacije s slivovim cvetom so torej številne, v našem primeru pa je poleg skupne upodobitve z bambusom in borom na zgornjem panelu še posebej ključna povezava cvetočega slivovega drevesa s srakama, kar je osrednji motiv spodnjega panela (slika 8). Sraka je znanilka in prinašalka sreče. Povezava s srečo izvira že iz njenega imena *xique* (喜鵲), kar dobesedno pomeni ptica sreče. Gnezdenje v bližini doma je tako prinašalo srečo vsem bližnjim prebivalcem. Njena podoba in pojav sta zaradi slavne ljubezenske zgodbe med Pastirjem, navadnim smrtnikom, in Tkalko, nebesno hčerjo, večkrat povezani prav z ljubezensko in zakonsko srečo. V kitajski mitologiji je bila njuna prepovedana ljubezen kaznovana z ločitvijo, saj sta bila izgnana vsak na drugi breg nebesne Mlečne ceste. Le enkrat na leto, sedmega dne sedmega meseca po lunarnem koledarju, se lahko srečata. To omogoči jata srak, saj poletijo na nebo, čez Mlečno cesto oblikujejo most in s tem omogočijo združitve ljubimcev za eno noč.

Povezava z zakoncema je zajeta že v knjigi *Shenyijing* (神異經, *Knjiga o bogovih in drugih čudnih bitjih*) iz 4. ali 5. stoletja. Če sta se mož in žena morala začasno ločiti, sta razlomila ogledalo in vsak je vzel svojo polovico. Če je ženska podlegla skušnjavi drugega moškega, se je njena polovica ogledala spremenila v srako in odletela k možu. Zgodba je vodila tudi v izdelovanje ogledal, ki so jih na zadnji strani krasile srake.⁴⁷ Par srak tako običajno simbolizira zakonsko srečo in zvestobo.

⁴⁴ Welch, *Chinese art*, 38.

⁴⁵ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 239–240.

⁴⁶ Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 331; Welch, *Chinese art*, 38.

⁴⁷ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 174.



Slika 7: Posoda s slivovimi cvetovi na modri lomljeni podlagi, Skušкова zbirka, Slovenski etnografski muzej.



Slika 8: Cvetoče slivovo drevo s srakama.

Pomen srake kot prinašalke sreče oziroma dobrih novic je vodil v številne povezave srake z drugimi simbolnimi motivi v upanju, da bi se ta želja uresničila. Na lesenem stojalu za ogledalo je kot osrednji motiv upodobljeno cvetoče slivovo drevo z razvejanimi vejami, na katerih sedita sraki. Da gre za upodobitev srak, običajno nakazujeta belo oprsje in dolg eleganten rep. V našem primeru sicer motivi niso obarvani s pigmenti, lahko pa ptico opredelimo kot srako po njenem dolgem repu. Hkrati je upodobitev slivovih cvetov s srako pogost motiv v umetnosti dinastije Qing,⁴⁸ še posebej v poznem obdobju, kamor časovno spada tudi leseno stojalo. Prizor srake ali skupine srak s slivovimi cvetovi izra-

⁴⁸ Sraka je bila sveta ptica Mandžurcev, kar je povezano z mitom o izvoru mandžurskega rodu. Sveta sraka naj bi namreč odvrгла rdečo jagodo, ki jo je pojedla ena izmed treh nebeških dekel. Ta naj bi rodila sina z nadnaravnimi sposobnostmi, ki je postal začetnik rodu Mandžurcev (Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 262; Fang, *Symbols and rebuses*, 121).

za splošno željo po sreči in veselju, hkrati pa napoveduje dvojno srečo oziroma dobri novici. Dvojna sreča je nakazana tako v podobi srake, ki prinaša srečo, kot v podobi slivovega cveta, ki cveti zgodaj spomladi ter s tem prinaša upanje in srečo. Glede na to, da ena izmed srak sedi na zgornji veji, je njena podoba zajeta tudi v preigravanju besed. Sraka na vrhu cvetoče slive pomeni *xishang meishao* (喜上眉梢) oziroma naj sreča pride vse do obrvi, torej do vrha, saj je beseda za obrvi (*mei* 眉) enakozvočnica besedi za slivo (*mei* 梅).⁴⁹ Tovrstno besedno preigravanje je konec koncev očitno že v osnovnem motivu slive in srake, označuje namreč srečo pred obrvmi ali sreča se nasmiha pred očmi (*xi zai meishao* 喜在眉梢), kjer gre za podobno jezikovno analogijo med obrvmi in slivo.⁵⁰

»Levji psi« in igra z žogico iz hortenzije

Namigovanje na srečo je zajeto tudi v motivu dveh levov, ki se igrata z žogico iz hortenzije (*shizi gun xiuqiu* 獅子滾繡球). Z odganjanjem slabih stvari naj bi prinašala srečo in željo po uspešni karieri.⁵¹ K temu dodatno prispeva tudi hortenzija, prav tako srečenosna roža, ki se ji v kitajščini reče vezena žoga (*xiuqiu* 繡球花), saj naj bi oblika in barvitost njenega cveta spominjali na vezeno žogo.⁵² Leva, ki se igrata z žogico iz hortenzije, sta upodobljena pod glicinijo⁵³ ob bogu nesmrtnosti na zgornjem panelu, zraven pa je prikazan še tretji manjši lev (slika 9). Njihova podoba le malo spominja na resničnega leva. Gre za podobo, ki so jo ustvarili na osnovi pripovedovanj in drugih vtisov, ki so prek Osrednje Azije in Indije prihajali z Bližnjega vzhoda, zato temelji na nekakšni mešanici dejstev in domišljije. Levi namreč niso avtohtone živali

⁴⁹ Welch, *Chinese art*, 77.

⁵⁰ Za več o motivu srake in njenih simbolnih pomenih glej Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 174–175; Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 262–263; Welch, *Chinese art*, 77; in Fang, *Symbols and rebuses*, 120–121.

⁵¹ Welch, *Chinese art*, 136.

⁵² Fang, *Symbols and rebuses*, 100.

⁵³ Upodobitve glicinije, ki se v kitajščini imenuje vijolična trta (*ziteng* 紫藤), so v kitajskem slikarstvu precej redke, pogostejše postanejo šele v 20. stoletju, se pa pojavljajo kot okras na keramiki in tekstilu, v našem primeru tudi na pohištvu. Še posebej priljubljene so bile v času cesarice vdove Cixi (1835–1908), toda kot ugotavlja Bjaalnad Welch, naj ne bi imele posebne vloge razen asociacije z vijolično barvo, ki je bila ena izmed cesarskih barv (Welch, *Chinese art*, 41).

na Kitajskem, lahko so jih videli le v cesarskih živalskih vrtovih. Cesarji so leve od poslancev prejeli v dar že vsaj od leta 87, kar potrjuje najstarejši ohranjeni zapis iz knjige *Hou Hanshu* (後漢書, *Zgodovina dinastije Vzhodni Han*). V njem Fan Ye zabeleži podarjene leve, ki so jih cesarju prinesli poslanci iz Partskega cesarstva, stare iranske države.⁵⁴ Da lev prihaja iz Perzije, zgovorno govori tudi kitajsko ime za leva *shizi* (獅子), ki izvira iz perzijske besede za leva (*šīr*).⁵⁵ Njegovo častljivo mesto med živalmi pa nakazuje izbor pismenke, ki je sestavljena iz radikala za živali na levi, desno pa je pismenka za mojstra oziroma učitelja (*shi* 師). Lev je bil torej viden kot mojster in vodilni med živalmi, še posebej znotraj rodu mačk. Rečeno je, da se bodo vse živali zdrznile od strahu ob samo enem levjem kriku, konj pa bo izločal krvav urin.⁵⁶



⁵⁴ Jun'ichi Uchiyama, *Auspicious animals: The art of good omens* (Tokio: PIE International Inc., 2020), 28.

⁵⁵ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 164.

⁵⁶ Uchiyama, *Auspicious animals*, 28.

Večinoma je upodobljen z mišičastim telesom, ki spominja na tigrovo telo, veliko glavo s poudarjenimi nosnicami in očmi, ostrimi kremplji, mogočno kodrasto grivo in bogatim čopom zavitih dlak v repu. V tej podobi se pojavlja tudi na lesenem stojalu za ogledalo. Poleg prizora igranja z žogico še posebej bodeta v oči podobi mogočnih ležečih levov, ki nosita težo stojala (slika 10), sedeča leva pa lahko vidimo tudi na vrhu stebrička. Ta podoba je plod različnih kulturnih in religijskih dejavnikov, začetki pa segajo vse do dinastije Han (202 pr. n. št.–220 n. št.). Že v tem času kipi levjih stražarjev postanejo priljubljeni na grobnicah cesarjev in drugih višjih slojev, čeprav so za njihovo podobo morale zadostovati posamezne uvožene podobe, pisni in ustni viri, predvsem pa so ustvarjalci črpali iz domišljjskega sveta.⁵⁷ V večjem obsegu se uveljavijo s prihodom budizma na Kitajsko, še posebej v času dinastije Tang,⁵⁸ ko je bil budizem splošno sprejet kot uradna religija. Podoba leva kot zaščitnika budističnih zakonov in stražnika svetih stavb se je postopoma začela prepletati s kitajsko kulturo in simboliko. Postali so glavni stražarji templjev, palač, grobnic in bivališč premožnejših družin. Če so bili sprva vezani na cesarjevo moč in s tem cesarske stavbe, je njihova vizualna podoba kmalu postala dostopna tudi širšemu krogu prebivalstva.⁵⁹ V paru so jih postavljali pred vhode, da bi zavarovali bivališča, odganjali zle duhove, s tem pa lastnikom zagotovili srečo in veselje. Postali so standardna podoba ljudske umetnosti, kar je vodilo v razvoj raznovrstnih podob glede na materialne in kulturne posebnosti posameznih regij. Poleg tega, da so stražili podeželske vasi, ulice v mestih, na strehi varovali hišo, se pojavijo tudi na pečatih, tekstilu, predvsem pa tudi na pohištvu. V simbolni podobi leva se tako združujeta podobi stražarja, ki odganja zle duhove, in srečenosne zveri, ki v dom vabi srečo.

⁵⁷ Heleanor B. Feltham, »Everybody was Kung-fu fighting: The lion dance and Chinese national identity in the 19th and 20th centuries,« v *Asian material culture*, ur. Marianne Hulsbosch, Elizabeth Bedford in Martha Chaiklin (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 109.

⁵⁸ Fang, *Symbols and rebuses*, 114.

⁵⁹ Ibid., 111.



Slika 10: Eden izmed sedečih levov, ki nosita leseno stojalo za ogledalo.

Med evropskimi in ameriškimi zbiratelji se je za te podobe uveljavil izraz levji psi ali psi Fo (psi Bude), čeprav se v kitajskih virih nikoli ne omenjajo kot psi. Kot ugotavlja Williams, ta izraz izvira iz levov, ki so stražili budistične templje.⁶⁰ V budizmu je lev sveta žival, ki podarja cvetje Budi, na njegovem hrbtu pa se večkrat vzpenjajo budistična bo-

⁶⁰ Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 254.

žanstva. Ker se Buda v kitajščini imenuje Fo (佛), so te upodobitve začeli poimenovati psi Fo. Poimenovanje levov s psi pa najverjetneje izvira iz japonskih virov, imenovali so jih namreč kar korejski psi (*komainu* 高麗犬 ali 狛犬), ker je njihova podoba na Japonsko prišla prek Koreje. Verjetno je tudi, da so evropski in ameriški obiskovalci v njih prepoznali nekatere kitajske pasme psov, še posebej pasmo pekinškega španjela oziroma pekinžana, ki se ji v kitajščini reče levji pes (*shizigou* 獅子狗).

Kot je razvidno s Skuškovega lesenega stojala, so bili levi večinoma upodobljeni v paru. Na levi strani je običajno stal samec z okrašeno žogo oziroma kroglo pod levo šapo, na desni pa samica z mladičkom pod desno šapo. Krogla lahko predstavlja sonce, dualno moč narave v jajcu ali le dragocen kamen.⁶¹ Williams v zvezi s tem navaja legendo, da naj bi levi ustvarjali mleko iz svojih šap. Ljudje so zato po hribih nastavili votle krogle, da bi se v njih ujelo mleko, saj so se levi radi poigrali z žogami.⁶² Tudi na lesenem stojalu za ogledalo na vrhu stebrička stoji samec s kroglo pod šapo, v ustih pa drži biser, ki je ravno prave velikosti, da se lahko kotali po ustih, vendar se ga ne da odstraniti (slika 11). Najverjetneje je na drugi strani ogledala, prav tako na vrhu stebrička, stala samica z mladičem, vendar se je ta kipec izgubil. Leva, ki podpirata leseno stojalo, sta samca. Z izbuljenimi očmi, velikim štrlečim nosom in odprtim gobcem odganjata zle duhove in stražita sobano. V upodobitvi levov kot nosilnih elementov se torej združuje kitajsko občudovanje levov kot močnih živali, ki lahko podpirajo veliko težo, varujejo bivališče oziroma prostor, v katerega so bili nameščeni, hkrati pa lastnikom kot srečenosne zveri prinašajo veselje in radost.

V tej vlogi še vedno mogočno stojijo pred hoteli, restavracijami, trgovskimi centri, bankami in drugimi stavbami z javno ali komercialno vlogo, s kitajsko diasporo pa se je ta podoba in simbolna vloga prenesla tudi v druge kraje po svetu. Da so leve častili kot pogumne, energične in mogočne živali, še jasneje potrjuje tudi dejstvo, da se kot prvi in pozneje kot drugi v rangi pojavijo na t. i. mandarinskih našitkih (*buzi* 補子), prišitih na prednji in zadnji del zunanjega oblačila vojaških in civilnih uradnikov v zadnjih dveh dinastijah. Upodobitve

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.



Slika 11: Levji samec s kroglo pod šapo.

različnih živali so namreč določale stopnjo vojaških uradnikov, lev pa je v obeh dinastijah ohranil vodilno mesto. Z nastopom cesarja Kangxija (1661–1772) je bil sicer na prvo mesto umeščen *qilin*, vendar je bil lev takoj za njim.⁶³ Stopnjo uradnika so sicer nakazovale tudi izbokline na glavah levov, ki so varovali bivališča uradnikov. Število izboklin se je gibalo od osem do trinajst, s trinajstimi za prvo stopnjo in osmimi za šesto stopnjo uradnika. Uradnikom, ki so bili nižje od šeste stopnje, pa ni bilo dovoljeno imeti para levov pred vhodom.⁶⁴

⁶³ Welch, *Chinese art*, 136.

⁶⁴ Ibid.

Srečenosni motivi: sreča, bogastvo, napredovanje, dolgoživost in potomstvo

Poleg podrobneje poudarjene motivike v prejšnjih poglavjih se na lesenem stojalu pojavijo tudi grozdje, potonika, krizantema, drevo *wutong*, miši, zmaj *chi* in netopir. Prav vsak od teh motivov ima svoje mesto v bogati simbolni tradiciji, ki je črpala iz zakladnice besedilnih, jezikovnih in vizualnih elementov. Še posebej ključno za ustvarjanje srečenosnih motivov je bilo povezovanje posameznih motivov v skupine, ki so oblikovale določene fraze in želje. Kot ugotavlja Jessica Rawson, so pri oblikovanju ornamentike in povezovanju motivov v Evropi prevladovala načela iz grške in rimske arhitekture, na Kitajskem pa je to vlogo prevzel jezik.⁶⁵ Razlika je opazna tudi v motiviki. Evropa je črpala iz rimske in grške motivike in arhitekturnega besedišča, na Kitajskem pa je bila osnovana na podobi ptic, živali in rastlin, ki so kmalu začele simbolizirati posamezne človeške značilnosti. Strukturna povezanost teh podob je temeljila na srečenosnih željah, združenih v semantično povezanih enotah, ki sta jih želela priklicati naročnik in obrtnik. Tovrstni rebusi temeljijo na naravnih lastnostih rastlin in živali in na prilagodljivem jezikovnem ogrodju kitajskega jezika. Pri tem je treba omeniti tudi kontinuiteto tovrstne motivike, ki se je sicer spretno prilagajala novim trendom, vendar je ohranila prepoznavno strukturno ogrodje, kar je ljudem omogočilo prepoznavanje motivov in njene simbolike brez večjih težav, tudi če se je zamenjalo že več generacij ali je nekdo potoval z enega na drug konec velikega kitajskega ozemlja.

Rebusi s prikazom sestavljenih motivov, ime katerih tvori besedno igro, postanejo stalnica kitajske umetnosti. Temeljijo na enakozvočnih posameznih fonemov, besed in izrazov, ki jih omogoča jezikovna struktura kitajskega jezika. Eden izmed najbolj znanih primerov je upodobitev netopirja, ki se sicer zapiše z drugo pismenko (蝠), vendar se tako kot sreča (福) izgovori *fu*. Podoba netopirja, ki naznanja srečo,

⁶⁵ Jessica Rawson, »Ornament as system: Chinese bird-and-flower design,« *The Burlington Magazine* 148, št. 1239 (junij 2006): 380, <https://www.burlington.org.uk/archive/article/ornament-as-system-chinese-bird-and-flower-design>.

postane nepogrešljiv element v večini okrasne umetnosti. Tudi na lesenem stojalu ne manjka, saj ga lahko vidimo na zgornjem panelu že takoj na začetku celotne srečenosne naracije (slika 6). Podobno analogijo ima tudi povezava jelena z dohodki in bogastvom, saj se jelen (*lu* 鹿) izgovori tako kot dohodek (*lu* 祿), zapiše pa se drugače. Riba (*yu* 魚) se izgovori isto kot obilje (*yu* 餘), prav tako tudi vaza postane eden izmed pogostih motivov, ki zaradi izgovorjave *ping* (瓶) namiguje na mir, saj se prav tako izgovori *ping* (平). Takih primerov je še več, bolj zapletene pomenske povezave pa tvorijo različne kombinacije teh motivov. Že prej smo omenili sestavljen motiv srak in slivovih cvetov, ki pomenljivo razpredajo o sreči, ki se nasmiha pred obrazom. Zlata ribica (*jinyu* 金魚) v posodi se lahko bere, kot »naj zlato zapolni tvojo sobano« (*jinyu mantang* 金魚滿堂).⁶⁶ Cvetje v vazi s predmetom *ruyi* (如意), ki pomeni »v skladu z vašimi željami« in že sam nakazuje srečenosni predmet, izraža željo po miru in uresničenju vseh želja,⁶⁷ tri helebarde v vazi v povezavi z lotosom pa upodablja idejo napredovanja za tri stopničke (*liansheng sanji* 連升三級). To se namreč izgovori isto kot »iz lotosa se porajajo tri helebarde« (*liansheng sanji* 蓮生三戟), saj je beseda za helebarde (*ji* 戟) enakozvočnica za priložnost (*ji* 機會) in položaj v družbi (*ji* 級), lotos (*lian* 蓮) pa nakazuje neprekinjenost (*lian* 連).⁶⁸

Takih in drugačnih kombinacij je še nešteto, njihovemu izvoru pa lahko sledimo vse do dinastije Qin (221–206 pr. n. št.) oziroma Han.⁶⁹ Povezan je z interpretacijo določenih pojavov kot izrazov volje Neba, kar temelji na teoriji nebeškega mandata (*tianming* 天命). V skladu s to teorijo je moral vsak vladar prejeti dovoljenje Neba, ki je temeljilo na etično moralnih kodeksih. Nebo kot najvišja moralna avtoriteta je svojo voljo sporočalo s pomočjo znamenj v obliki kometov, mrkov, potresov, poplav in drugih naravnih nesreč, pojavom redkih bitij, kot je zmaj, feniks ali *qilin*, ali pojavom nenavadnih predmetov na različnih lokaci-

⁶⁶ Ibid., 383.

⁶⁷ Monique Crick, *Zlato kitajskih cesarjev: zlati predmeti iz obdobja Wanli dinastije Ming*, zbirka Dong Bozhai, ur. Daša Pavlovič (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2018), 73.

⁶⁸ Ibid., 87.

⁶⁹ Rawson, »Ornament as system,« 388; Uchiyama, *Auspicious animals*, 5. Podobe živali, ptic in zmajev na bronastih posodah iz zgodnejših obdobj so verjetno prav tako imele srečenosni pomen (Rawson, »Ornament as system,« 372), bolj sistematično podobo pa dobijo z oblikovanjem enotnega cesarstva, ki ga je podpirala ideologija konfucianizma.

jah. Vsa ta nebeška komunikacija se je pojavila kot odgovor na pretekla dejanja, s čimer je Nebo pošiljalo ugodna ali neugodna znamenja. Če je bil vladar kreposten in moralen, so se torej pojavljala srečenosna bitja, pojav teh bitij ali konkretnih predmetov, kot je izkop bronaste posode iz preteklih dinastij, pa je postal srečno znamenje. Vizualna upodobitev ugodnih znamenj, imenovanih *xiangrui* (祥瑞), je postala vseprisotni okras v hišah, grobnicah in na različnih tipih predmetov. Ta so postala tudi standardno besedišče politične retorike, ki se je prenesla tudi v literaturo in umetnost,⁷⁰ sčasoma pa so se razvili v splošne znanilce sreče. Kot ugotavlja Rawson, je k temu prispevala tudi povezava med ugodnimi znamenji in srečnimi razpleti, kar naj bi zagotovili s podobami teh pojavov.⁷¹ Upodobitev žerjava bi prinašala dolgoživost, potonika obilico in blaginjo in tako naprej. S tem so ustvarili popolno okolje za reprodukcijo nešteti kombiniranih motivov za priklic sreče in drugih srečenosnih želja.

Vse od dinastije Han se je postopoma izoblikoval bogat repertoar podob, povezanih v jezikovno in vizualno mrežo semantičnih struktur, percepcijo katerih je ustvarjala interakcija med vizualnimi simboli in zapisanim jezikom oziroma med podobo, obliko in izgovorjavo. Cheng in Choy v analizi srečenosne motivike prepoznata sedem različnih kategorij: srečo (*fu* 福), blaginjo (*lu* 祿), dolgoživost (*shou* 壽), veselje (*xi* 喜), bogastvo (*cai* 財), potomstvo (*zi* 子) in želje po uspešnem začetku ob novem letu (*xinnian* 新年).⁷² K temu bi lahko dodali še željo po napredovanju (*sheng* 升), ki je sicer posredno zajeta v pomenu besede *lu*. Ta v osnovi označuje dohodke in s tem napredovanje, kar vodi v blaginjo. Sistem je bil sicer prilagodljiv, tako da je bilo vedno znova mogoče dodati različne motive in pomene, pestrih kombinacij pa je bilo neskončno. Od dinastije Tang (618–907) so bile na primer še posebej priljubljene potonike, kraljice rož, ki so z velikimi bohotni-

⁷⁰ Več o ugodnih znamenjih v dinastiji Han glej Wu Hung, *The Wuliang shrine: The ideology of early Chinese pictorial art* (Stanford: Stanford university press, 1989), 73–107.

⁷¹ Rawson, »Ornament as system,« 388.

⁷² Maria Cheng in Eric Choy, »A Window to Chinese art: Translating concepts and culture in auspicious Chinese painting,« in *Translation and cross-cultural communication studies in the Asia Pacific*, ur. Leong Ko in Ping Chen (Leiden: Brill, 2015), 424.

mi cvetovi simbolizirale bogastvo, obilje in žensko lepoto.⁷³ Bjaaland Welch k temu naboru dodaja še status oziroma položaj, ta pomen pa krepi povezava potonike z levi ali pavi.⁷⁴ V paleti teh pomenov se bohota tudi na Skuškovem stojalu, pred katero se Liu Hai zabava s krstačo, zraven pa se upogibajo bambusova stebila (slika 12). V tej kombinaciji je namen jasen: želja (bambus) po obilju, bogastvu in položaju.



Slika 12: Potonika s krstačo in Liu Haijem.

Zraven potonike so na lesenem stojalu v zgovorni rastlinski naraciji prikazani še drugo drevje in rastline. Poleg že omenjenega bambusa, borov, slivovih cvetov in glicinije pod slivovim drevesom najdemo še

⁷³ Jessica Rawson, »Ornament in China,« v *A companion to Chinese art*, ur. Martine J. Powers in Katherine R. Tsiang (Chichester: Wiley Blackwell, 2016), 372.

⁷⁴ Welch, *Chinese art*, 34, 36.

krizantemo (slika 8), zraven se na obeh straneh vijejo listi vinske trte z grozdnimi jagodami, Liu Hai pa vleče kovanec z drevesa *wutong*.

Krizantema je simbol zgodnje jeseni, še posebej devetega meseca po lunarnem koledarju, ki je imenovan kar mesec krizantem (*juyue* 菊月). Njeno ime *ju* (菊) je fonetično blizu besedi devet (*jiu* 九), ki je hkrati enakozvočnica besedi dolgo časa (*jiu* 久), zato je krizantema simbolizirala tudi dolgo življenje in trajanje.⁷⁵ Z njenimi pomeni se je preigraval že poet Tao Yuanming iz 3. stoletja, ki je že takrat zaradi podobnosti izraza z *jiu* ponudil tri pomene, in sicer za vino (*jiu* 酒), devet (srečno število) in dolgo časa.⁷⁶ Vse poznejše literarne stvaritve in vizualne podobe so tako večinoma poustvarjale te pomene. Krizantema je uvrščena tudi med štiri plemenite (bambus, sliva, orhideja in krizantema), ki so predstavljale vrline konfucijanskih učenjakov, s tem pa postale nadvse priljubljen motiv med slikarji učenjaki. Gojenje krizantem je bilo videno kot krepostno in plemenito opravilo po uspešno opravljeni karieri, zato simbolizira tudi srečno življenje v starosti in upokojitvi.⁷⁷ V povezavi s slivo, kot jo vidimo v našem primeru, je očitna asociacija s pomladjo in jesenjo, povezava s srakami pa ponovno vabi srečo v dom, saj namiguje na izraz *jujia huanle* (舉家歡樂), kar pomeni sreča prihaja k vsej družini. Krizantema (*ju*) je namreč enakozvočnica besedi *ju* (舉), ki pomeni ves oziroma celoten, sraka pa je simbol sreče, kar je zajeto v besedi *huanle* (veselje).⁷⁸

Ta pomen še dodatno okrepijo listi vinske trte z grozdnimi jagodami in viticami, ki se imenujejo *wan* ali *man* (蔓), saj je izgovarjava enakozvočnica besedi za deset tisoč (*wan* 萬) in besedi za popolnoma oziroma v celoti (*man* 滿). Desettisočkrat oziroma mnogokrat naj se zajete želje v sosednjih motivih uresničijo, to pa naj bo izpolnjeno v celoti in kontinuirano v vseh naslednjih dneh, mesecih in letih, kar je povezano z neprekinjeno rastjo vitic iz trte.⁷⁹ Grozdne jagode hkrati namigujejo na željo po obilju in potomstvu, ki naj se obdrži čez več generacij. Grozdje torej simbolizira željo po več sinovih, vinska trta, ki se bujno vije vse na-

⁷⁵ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 63.

⁷⁶ Rawson, »Ornament as system,« 388.

⁷⁷ Welch, *Chinese art*, 25.

⁷⁸ Welch, *Chinese art*, 25.

⁷⁹ Ibid., 40.

okrog, pa po več generacijah.⁸⁰ Vinsko trto je sicer na Kitajsko prinesel slavní diplomat Zhang Qian, ki ga je cesar Wu v 2. st. pr. n. št. poslal na odpravo proti Osrednji Aziji, kmalu pa se pojavi kot okrasni vzorec ob robovih.⁸¹ Še posebej priljubljen je postal na belo-modrem porcelanu iz zgodnjega obdobja dinastije Ming, ki se je nadaljeval celotno dinastijo Qing, hkrati pa se prenesel tudi na druge medije, še posebej tekstil. V našem primeru postane osrednji motiv v spodnjem panelu in na obeh stranskih krilih (sliki 2 in 13). Tu se med grozdem pojavijo še majhne miši. Miši in podgane so zelo hitro razmnožujejo, hkrati so spretné pri iskanju zaloge okusnih dobrot, zato jih povezujejo s plodnostjo, razmnoževanjem, bogastvom in obiljem.⁸² Vse to bogastvo in obilje spretno varujeta brezroga zmaja *chi* 螭, ki z odprtim gobcem požirata zaobljen zaključek obeh stranskih kril. Zmaj *chi* je v kitajski mitologiji drugi od devetih zmajevih sinov, ki je rad gothal stvari. Običajno ga lahko najdemo na strešnem slemenu z odprtim gobcem, saj naj bi lesene stavbe varoval pred ognjem.⁸³ Kot je razvidno iz Skuškovega primera, se s strehe preseli tudi na pohištvo, ki je bilo zaradi lesa prav tako ranljivo pred ognjenimi zublji.

Pri priklicu sreče ima pomenljivo vlogo tudi drevo *wutong* (梧桐), ki ima znanstveno ime *Firmiana simplex* in je zaradi široke krošnje z razpetimi tri- do petdelnimi listi bolj znano kot kitajski senčnik. Prav ti veliki listi v obliki šape so najprepoznavnejši element za njegovo opredelitev (slika 4). Kot že omenjeno, njegova povezava s feniksom prinaša v hišo veselje in srečo, hkrati simbolizira tudi načelo *yin* (陰) ter s tem žensko domeno in asociacije, povezane z njo.⁸⁴ Večkrat se pojavlja v povezavi z bambusom, ki nasprotno simbolizira moško načelo, na Skuškovem stolalu pa poleg bambusa silo *yang* (陽) in moškost nakazuje tudi potonika (slika 13). Ta je bila najljubša roža cesarice Wu Zetian, edine ženske v kitajski zgodovini, ki je vladala tudi po nazivu, in sicer od leta 690 do leta 705. Prav cesarica ji je tudi nadela ime *mudan* (牡丹), kar dobesedno pomeni »moški živo rdeč«, to pa potoniko umešča v domeno na-

⁸⁰ Fang, *Symbols and rebuses*, 92.

⁸¹ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 218.

⁸² Welch, *Chinese art*, 142.

⁸³ Ibid., 122–123.

⁸⁴ Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols*, 317.



Slika 13: Stransko krilo z vinsko trto, grozdem in mišmi, ki ga obrobja zmaj *chi*.

čela *yang*, povezanega z moškostjo in svetlobo, saj naj bi njeno ime torej označevalo značilnosti, ki se pripisujejo tej roži.⁸⁵ Prikazovanje dveh sil (*yin* in *yang*) v simbolnih podobah ustvarja in povezuje stvarstvo celotnega univerzuma, ki se v vsakem trenutku poraja skozi interakcijo obeh sil. Manifestacija obeh sil v simbolnih podobah likovne govorice ni novost zadnjih dinastij, temveč se pojavi že v začetnem stadiju definiranja cesarstva kot centralizirane enote in razumevanja univerzuma kot sestavljene celote iz treh domen: neba, človeka in zemlje, ki jih s svojimi vrlinami in krepostmi povezuje vladar. V tem okviru postane ključna sestavina za okrasitev grobnih soban, v katerih so želeli poustvariti celoten univerzum.⁸⁶ Ta pa ustvarja strukturno ogrodje sveta, v okviru ka-

⁸⁵ Welch, *Chinese art*, 36; Williams, *Outlines of Chinese symbolism*, 321.

⁸⁶ Več o tem glej Nataša Vampelj Suhadolnik, *V svetu nesmrtnih bitij: grobna umetnost dinastije Han in njena kozmološka zasnova* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017).

terega motivika v vizualnih kompozicijah s prepletajočimi in dvojnimi pomeni ustvarja ter sočasno zagotavlja uspeh, srečo in blaginjo vsem uporabnikom predmetov, okrašenih v srečenosnem vizualnem jeziku.

Zaključek: srečenosna naracija na Skuškovem stojalu za ogledalo

Skuškovo leseno stojalo iz Kantona je torej prežeto in vpeto v ti-sočletno tradicijo ustvarjanja kombinirane motivike s srečenosnimi željami. Osnovni vir navdiha so rebusne kombinacije podob in njihovo preigravanje v okviru jezikovne prilagodljivosti kitajskega jezika, naravne značilnosti rastlin in živali ter različne mitološke zgodbe, legende in ljudske pripovedi, med katerimi je prednjačil kult nesmrtnosti in z nji-mi povezana Mati zahodnega kraljestva, ter otoki v Vzhodnokitajskem morju. Motivika na lesenem stojalu črpa iz vseh treh virov, prav tako prikazuje podobe iz vseh sedmih oziroma osmih kategorij srečenosnih motivov.

Osrednji motivi lesenega stojala za ogledalo, ki je verjetno stalo ob steni ali vhodu, so na zgornjem panelu Liu Haichanovo draženje krasta-če (bogastvo in obilje), Shouxing z breskvijo in ukrivljeno palico (dolgoživost) ter *qilin* z otrokom (potomstvo in velika družina), v spodnjem delu pa prednjačijo slivovi cvetovi s srakama (sreča in veselje) in vinska trta z grozdom (neprekinjeno potomstvo). Njihov pomen krepi in neguje mreža dodatne rastlinske in živalske simbolike v individualnih in skupinskih naracijah. Bogastvo in obilje sta zajeta v cvetoči potoniki, jelenu in miših, njihova simbolika pa črpa tako iz enakozvočnic kot iz naravnih značilnosti rastlin in živali. Prav tako sta opazna dvojnost in prepletanje simbolike, saj miši namigujejo tudi na številno potomstvo, jelen z gobo nesmrtnosti na dolgoživost, potonika pa lahko nakazuje tudi status in položaj. Želja po zdravem in dolgem življenju je poleg boga nesmrtnosti zajeta v jelenu in treh prijateljih zime, še posebej v boru in bambusu, srečo in veselje pa nedvomno poudarja netopir. V tej simboliki se mu v povezavi s srako pridruži še krizantema. Tudi želja po potomstvu, vezana na konfucijansko vrlino *xiao* (孝, spoštovanje do staršev), ki je med drugim zajemala tudi težnjo po moških potomcih za nadaljevanje družinske linije, se prepleta v več motivih. Poleg grozdnih

jagod in miši je zajeta tudi v igri otroka s *qilinom*. To pa je okronano s srakama, ki ponazarjata zakonsko srečo in ljubezen.

Zgoraj prikazan dekorativni sistem je tvoril vizualne napotke s konkretnimi pomeni, ki so zagotavljali uspeh in srečo njihovih lastnikov. To je bilo dodatno zagotovljeno z večpomenskim motivom bambusa, ki je z enakozvočnico skrbel za nenehno izrekanje vseh želja, vinska trta z viticami pa je poskrbela za množenje teh želja in nadaljevanje v vseh poznejših generacijah. Da bodo želje dosegle tistega, ki so mu namenjene, poskrbijo levi, ki so odganjali zle demone in varovali bivališče, brezroga zmaja *chi* (虺) pa sta leseno stojalo varovala pred ognjenimi zublji.

Prepletanje motivike in s tem želja je vidno tudi v razporeditvi motivov. Vodoravni panel sicer narekuje določeno ritmiko gibanja od leve proti desni ali obratno, vendar naracija ne teče preprosto z ene strani na drugo, temveč se živali in figure prosto in svobodno sprehajajo po krajini. V fiktivni krajini bambusa, sliv, borov, potonik in drugih rastlin se sprehajajo živali in ljudje iz realnega in mitološkega sveta, ki sobivajo naravno in ležerno, tako kot jih je v nekem trenutku ujela roka anonimnega umetnika ali obrtnika. Tudi bogata ornamentika na zunanjem in notranjem okvirju ogledala, ki je bil vpet v stojalo, dopolnjuje vlogo srečenosnih podob. Okvirja sicer nista bila predmet te razprave, toda pregled motivike že na prvi pogled potrjuje nadaljevanje srečenosne motivike v podobi rastlin, živali in figur.

Treba je tudi omeniti, da je bilo leseno stojalo z ogledalom smiselno umeščeno v prostor, opremljen z dodatnimi predmeti z lastnim dekorativnim sistemom. Kot del širše notranje opreme je skupaj z naborom drugih predmetov, kot so lanterna, paravani in zvitki na stenah, prispeval k celoviti reprezentaciji srečenosnih želja, osebi, ki je vstopila v te prostore, pa nudil napotke, kako prebrati celoten kontekst. Rawson poudarja, da so bile sheme okraševanja in njihovi skriti mehanizmi več kot le pasivni zapisi okusa in mode, saj so aktivno ustvarjali aluzije in iztočnice vsem, ki so vstopili v prostor ali v dar prejeli posamezen predmet.⁸⁷ Zlasti je ključno, da ti motivi niso le prinašali estetskih užitkov ob pogledu na barvite in elegantno izbrane kombinacije motivov z natančno določeno simboliko, temveč so v osnovi zagotavljali uspeh in

⁸⁷ Rawson, »Ornament as system,« 389.

blaginjo lastnikov. Kot že omenjeno, srečenosna motivika v teoretičnih razpravah nikoli ni bila obravnavana kot ločena kategorija vizualne umetnosti, skozi stoletja pa je vzpostavila simbolne kode, ki so segale onkraj začrtanih geografskih meja, ki so jih razumele tisočletne generacije ter so si jih delili cesarji, učenjaki, obrtniki, delavci, kmetje in drugi.

Zahvala

Ta prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru* (2021–2024) (št. J6-3133) in programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Za pomoč pri identifikaciji motivike se zahvaljujem Guo Fuxiang, kustosu iz Palačnega muzeja v Pekingu, za pomoč pri dokumentiranju in fotografiranju predmeta Ralfu Čeplaku Mencinu, kustosu iz Slovenskega etnografskega muzeja, za natančno branje, vse komentarje ter dodatne fotografije pa Heleni Motoh, raziskovalki pri Znanstveno-raziskovalnem središču Koper.

B i b l i o g r a f i j a

Bickford, Maggie. »Three rams and three friends: The working lives of Chinese auspicious motifs.« *Asia Major* 12, št. 1 (1999): 127–158.

Bjaaland Welch, Patricia. *Chinese art: A guide to motifs and visual imagery*. Tokio, Rutland, Vermont, Singapur: Tuttle publishing, 2008.

Campany, Robert Ford. *Making transcendents: Ascetics and social memory in early medieval China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.

Cheng, Maria, in Eric Choy. »A Window to Chinese art: Translating concepts and culture in auspicious Chinese painting.« V *Translation and cross-cultural communication studies in the Asia Pacific*, uredila Leong Ko in Ping Chen, 421–435. Leiden: Brill, 2015.

Crick, Monique. *Zlato kitajskih cesarjev: zlati predmeti iz obdobja Wanli dinastije Ming*. Zbirka Dong Bozhai. Uredila Daša Pavlovič. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2018.

Eberhard, Wolfram. *A dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought*. London in New York: Routledge, 1986.

Fang, Jing Pei. *Symbols and rebuses in Chinese art: figures, bugs, beasts, and flowers*. Berkeley in Toronto: Ten Speed Press, 2004.

Feltham, Heleanor B. »Everybody was Kung-fu fighting: The lion dance and Chinese national identity in the 19th and 20th centuries.« V *Asian material culture*, uredili Marianne Hulsbosch, Elizabeth Bedford in Martha Chaiklin, 103–141. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Fong, Mary H. »The Iconography of the Popular Gods of Happiness, Emolument, and Longevity (Fu Lu Shou).« *Atribus Asiae* 44, št. 2/3 (1983): 159–199.

Handler, Sarah. *Austere luminosity of Chinese classical furniture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.

Insoo, Cho. »Images of Liu Haichan: The formation and transformation of Daoist immortal's iconography.« Doktorska disertacija, University of Kansas, 2002.

Nozaki, Nobuchika. *Kisshō zuan kaidai: Shina fūzoku no ichi kenkyū* (吉祥圖案解題: 支那風俗の一研究) (*Razlaga srečenosnih vzorcev: analiza slik kitajskih navad in običajev*). Tianjin: Zhongguo tuchan gongsi, 1928.

Rawson, Jessica. »Ornament as system: Chinese bird-and-flower design.« *The Burlington Magazine* 148, št. 1239 (junij 2006): 380–389.

Rawson, Jessica. »Ornament in China.« V *A companion to Chinese art*, uredili Martine J. Powers in Katherine R. Tsiang, 371–391. Chichester: Wiley Blackwell, 2016. <https://www.burlington.org.uk/archive/article/ornament-as-system-chinese-bird-and-flower-design>.

Russell Coulter, Charles, in Patricia Turner. *Encyclopedia of Ancient Deities*. New York in London: Routledge, 2012.

Sima Qian 司馬遷. *Shiji* 史記 (*Zgodovinarjevi zapisi*). Peking: Zhonghua shuju, 1982.

Skušek, Ivan. *Pismo Muzeju umetnosti Minneapolis*. Hrani Slovenski etnografski muzej. Ljubljana: neobjavljeno, 3. 5. 1926.

Uchiyama, Jun'ichi. *Auspicious animals: The art of good omens*. Tokio: PIE International Inc., 2020.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. *V svetu nesmrtnih bitij: grobna umetnost dinastije Han in njena kozmološka zasnova*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva.« *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko* 14, št. 2 (2020): 45–60. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.45-60>.

Yang, Shanshan. »Frogs and toads in Chinese myths, legends, and folklore.« *Chinese America: History and Perspectives* (2016): 77–82.

Williams, C. A. S. *Outlines of Chinese symbolism and art motives*. New York: Dover Publications, 1976.

Wu, Hung. *The Wuliang shrine: The ideology of early Chinese pictorial art*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

SREČENOSNE »BEŠTIJE« – SIMBOLIKA ORNAMENTALNIH IN FIGURALNIH UPODOBITEV NA GLASBILIH IZ SKUŠKOVE ZBIRKE

Klara Hrvatini

Glasbila kot orodje ali umetniško delo?

Danes na glasbila gledamo predvsem kot na orodja, ki proizvajajo glasbene tone ali zvoke. Zlasti v svetu evropske klasične glasbe je ta vidik glasbila v ospredju oziroma ima prvenstveno vlogo. Inštrumenti so sprva opredeljeni glede svoje kakovosti proizvodnje zvoka in s tem pridobivajo pomembnost, oblika glasbila je navadno sekundarna oziroma je pogojena ali z vplivi tehnologije ali usmerjena k temu, da pripomore k uporabnosti tega. Če se ozremo po zbirkah glasbil po muzejih, kot je Skušкова zbirka v Slovenskem etnografskem muzeju, in se odpremo tudi glasbenim svetovom drugih kultur, se nam oblikuje vprašanje o vlogi inštrumentov. Ali so ti le orodje za proizvodnjo glasbe? Etnomuzikolog Theodor C. Grame (1930–2010) zagovarja prav nasproten proces opredelitve inštrumenta, pri katerem naj bi iz oblike glasbila, ki je simbolno pogojena, izhajal zvok. »Po vsem svetu – v legendah, obliki, izročilu, v nomenklaturi – so dokazi, da glasbila niso samo (ali predvsem) tehnološke naprave, ki so narejene samo – predvsem – za produkcijo zvoka. Dejansko je lahko tudi obratno: družba z uporabo vseh naravnih materialov in načinov izdelave, ki so na voljo, oblikuje

inštrumente po lastni simbolni preokupaciji. Kakovost zvoka je le rezultat tega procesa.«¹

Nekateri inštrumenti z uporabo določenega stila oblikovanja in simbolov presegajo glasbeno funkcijo glasbila oziroma predstavljajo druge razsežnosti tega, ki mogoče niso vezane le na zvok. Simbolizem na glasbilih ima lahko različne pomene. Japonski muzikolog Gen'ichi Tsuge (柘植元一, 1937–) razdeli simbole glede na različne vidike v pet skupin. Prva zajema antropomorfno, teriomorfno,² zoomorfno in ornitomorfno simboliko ter prav tako simboliko, izraženo z nomenklaturto različnih delov glasbil. V drugo skupino spada simbolika, ki je povezana z materiali, iz katerih je izdelan inštrument. Tretjo skupino opredeljuje simbolika v povezavi s funkcijo glasbila. V četrto spada simbolika, za katero je značilna dvojnost kot v primeru dopolnjujočih si nasprotij *yina* in *yanga*, ki skupaj tvorita celoto. Peta, zadnja skupina, tvori simboliko, ki je povezana z numerološkimi simboli.³ Glede na sistem *bayin* (八音), po katerem so v starodavni Kitajski glasbila uvrščali v osem kategorij, lahko sklepamo o prvotnem globokem simbolnem odnosu med materialom in inštrumentom, ki pa seveda ni aktualen za današnja bolj izdelana glasbila. Gre za eno od zgodnejših delitev inštrumentov, pri kateri so glasbila uvrščali po t. i. sistemu osmih zvokov (izvorov) *bayin*, po katerem so inštrumente delili glede na material, iz katerega so bili ti izdelani (kovina, kamen, glina, koža, svila, les, buča ali bambus).

V pripevku si bomo ogledali simboliko upodobitev na kitajskih glasbilih iz zbirke avstro-ogrskega pomorskega častnika Ivana Skuška ml.

¹ Theodor C. Grame, »Sounding Statues: The Symbolism of Musical Instruments,« *Expedition Magazine* 16, št. 1 (jesen 1973): 30–31.

² Gre za upodabljanje nekaterih božanstev, duhov in demonov v živalskih ali polživalskih oblikah v različnih mitologijah in kultih (v grščini pomeni »zverska podoba«). Nekateri raziskovalci ta pojav pojmujejo kot ostanek toteizma. Mednje spadajo egipčanska teriomorfna božanstva, na primer boginja Hator upodobljena v obliki krave, bog Anubis z glavo šakala in drugi. »Teriomorfizam,« *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, dostop 2. december, 2022, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=60940>; M. Robič, »Vera starih Slovanov v luči primerjajoče zgodovine verstva,« *Popotnik* XLVIII, št. 8 (1927), dostop 2. december, 2022, <http://staroverci.si/vera-starih-slovanov-v-luci-primerjajoce-zgodovine-verstva/>.

³ Gen'ichi Tsuge, »Bamboo, Silk, Dragon and Phoenix: Symbolism in the Musical Instruments of Asia,« *The World of Music* 20, št. 3 (1978): 13.

(1877–1947). Zbirka slovi kot ena največjih vzhodnoazijskih zbirk pri nas in edina poleg 500 različnih artefaktov vključuje tudi obsežno zbirko kitajskih glasbil, ki spadajo v obdobje zadnje mandžurske dinastije Qing (1644–1911). Prvič so bila podrobneje opisana v prispevku revije *Ars & Humanitas: Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja* (2020)⁴, kjer so bila tudi klasificirana po sistemu Hornbostel-Sachs.⁵ Poudarili bomo predvsem simbolne upodobitve na dveh lutnjah hruškaste oblike *pipa* (琵琶) in nizu visečih zvonov ter razmislili o tem, kaj nam upodobitve lahko povedo o inštrumentu. Prav tako se bomo vprašali o primernosti njihove umestitve glede na kategorije simbolizma na glasbilih, kot jih opredeljuje muzikolog Gen'ichi Tsuge.

Okrasitve glav glasbil *pipa* iz Skuškov zbirke

a) Živalski motiv iz slonovine v obliki mitološke živali *qilin*

Kitajski lutnji *pipa* iz Skuškov zbirke izstopata po bogatem okrasju, predvsem je to izrazito na glavah obeh inštrumentov. Na lutnji, ki ima telo brez zvočnih lukenj (SEM, stara inv. št. NM 18314) in je v primerjavi z drugo malo slabše ohranjena, je nazaj ukrivljena glava glasbila okrašena z osrednjim motivom iz slonovine (glej sliko 1). Gre za zelo dobro ohranjen iz slonovine izrezljan motiv enega izmed glavnih mitoloških bitij poleg zmaja, želve in feniksa, in sicer mitološkega bitja *qilin* (麒麟), čigar ime je sestavljeno iz znakov za samca *qi* in samico *lin*. Predstavlja žival z enim rogom na čelu, podobnim volčjemu ali zmajevemu, s telesom jelena, konja ali losa z luskami, repom vola in konjskimi kopiti.⁶ Pogosto je upodobljen z ognjenimi plameni. Zaradi

⁴ Glej prispevek Klara Hrvatin, »Zbirateljska kultura in razstave vzhodnoazijskih glasbil na Slovenskem: identifikacija glasbil iz Skuškov zbirke,« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 119–35, <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.119-135>.

⁵ Gre za klasifikacijo, ki inštrumente deli v pet osnovnih skupin: idiofoni, membranofoni, kordofoni, aerofoni in elektrofoni. Pri tem so upoštevani predvsem način, na katerega glasbilo tvori ton, način igranja in njegova izdelava.

⁶ Jing Pei Fang, *Symbols and rebuses in Chinese art: figures, bugs, beasts, and flowers* (Berkeley, Toronto: Ten Speed Press, 2004), 156; Charlotte Ip, »Chinese Mythology 101: Qilin (Kirin),« *localiiz*, 20. junij 2022, <https://www.localiiz.com/post/culture-local-stories-chinese-mythology-101-qilin-kirin>.

rogov in luskastega telesa bi bitje qilin zlahka zamenjali z zmajem, nas pa od tega odvrnejo njegova kopita in oblika repa. Spada v mitološko družino enorogih zveri, pojavlja pa se prav tako v mitologijah drugih kultur, na Japonskem ga poznajo kot *kirin* (麒麟), v Koreji kot *girin* ali *kirin* (기린), v Vietnamu je znan kot *ky-lan* in na Tajskem kot *gilen* (กิเลน).

Večkrat so ga zaradi enega roga enačili s samorogom, čemur pa veliko strokovnjakov nasprotuje.⁷ Pokrit je namreč z luskami, prav tako je pogosto upodobljen z dvema rogovoma namesto enega, rogovi pa včasih tudi plosko ležijo ob glavi živali in ne štrlijo stran od nje kot pri samorogu. Kot bomo lahko videli pozneje, so ta mitološki lik enačili tudi z žirafa, predvsem takrat, ko so bile te živali prvič pripeljane na Kitajsko.



Slika 1: Mitološki *qilin*, upodobljen na glavi glasbila *pipa* (Skušкова zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18314) (foto: Blaž Verbič, 2022).

⁷ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 60.

Spada v skupino tako imenovanih *ruishou* (瑞獸, jap. *zuijū*), kar bi lahko prevedli kot skupino »domišljjskih živali« starodavne Kitajske oziroma kot »srečenosne živali« ali tiste živali, ki so dobro znamenje ali prinašajo srečo.⁸ Poleg bitja *qilin* skupino sestavljajo tudi zmaj (*long* 龍), feniks (*feng* 鳳) in želva (*gui* 龜). Omenjene so že v kitajski legendi o stvarjenju sveta, kajti spremljale naj bi velikana Panguja, ko je ločil nebo od zemlje. Po stvarjenju sveta je »zmaj postal kralj luskastih bitij, feniks je vladal pticam, želva bitjem z oklepom in *qilin* je postal gospodar štirinožcev«.⁹ Po starodavni kitajski miselnosti se je verovalo, da če je bila cesarska vladavina uspešna in trdna v svojem vodenju, so se bitja, kot so *qilin*, pojavila kot znanilci ugodnih naravnih pojavov. Ščasoma so prevzela vlogo nosilcev simbolov, ki so oznanjali usodo naroda.¹⁰ Predvsem so imela posebno vlogo tista, ki so bila povezana s konfucijansko miselnostjo, kot so že omenjeni *qilin*, zmaji, feniksi in želve. Ločevali so jih glede na njihove zunanje značilnosti, predvsem glede na to, ali so imele luske, krila, kožuh (dlako) ali oklep, ki naj bi jim omogočali posebne moči.¹¹ Značilnost bitja *qilin* je tudi, da slovi kot vodilni med tristo šestdesetimi vrstami bitij s krznom.¹²

Bitje *qilin* prav tako najdemo v skupini svetih živali, ki tvorijo štiri simbole (*si xiang* 四象), predstavljajoč strani neba v kitajski mitologiji: modro-zeleni zmaj (*qinglong* 青龍) za vzhod, živordeči ptič (*zhuque* 朱雀) za jug, beli tiger (*baihu* 白虎) za zahod in črna želva (*xuanwu* 玄武) za sever. Imenujejo jih tudi »štirje varuhi«, »štiri ugodne zveri« ali »štirje bogovi«.¹³ Pogosto so tem štirim dodali simbol rumenega tigra (*huanglong* 黃龍), ki ga je lahko nadomestil tudi *qilin* in tako s tem zapolnili sredino. Sredina je ustrezala petemu elementu – zemlji – v petkratni konceptualni shemi (*wuxing* 五行) –, pri čemer je zmaj predstavljal les, ptica ogenj, beli tiger kovino in črna želva vodo. Ti ele-

⁸ Jun'ichi Uchiyama, *Auspicious Animas: The Art of Good Omens* (Tokio: PIE International Inc., 2020), 5–6.

⁹ Fandom, »Unicorn wiki: Qilin,« dostop 28. november, 2022, <https://karkadann.fandom.com/wiki/Qilin>.

¹⁰ Uchiyama, *Auspicious Animas*, 5.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., 104.

¹³ »Four Symbols,« Wikipedia, Wikimedia Foundation, dostop 11. november, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Four_Symbols.

menti so med seboj soodvisni ter ponazarjajo stalen obstoj in obenem razvoj veselja. Poleg omenjenih kardinalnih smeri in elementov mitološka bitja predstavljajo tudi elemente drugih shem, kot so barve, letni časi, vrline in čustva.¹⁴

Pojav bitja *qilin* je navadno napovedoval skorajšnji prihod ali smrt modreca ali slavnega vladarja, perspektivnost vladarjev in uspešno administracijo, tako naj bi se pojavil samo med vladavino pametnega in pravičnega voditelja dobrohotne narave. Prvi *qilin* naj bi se pojavil na vrtu Rumenege cesarja leta 2697 pr. n. št., čez tri stoletja pa naj bi se v prestolnici cesarja Yaoja pojavil par teh živali. Mogoče najznačilnejša omemba bitja *qilin* je, ko se ta prikaže Konfucijevi noseči materi, kar nakaže prihod tega velikega modreca. *Qilin* naj bi namreč materi izkašljal ploščico iz žada, ki naj bi predstavljala težo še nerojenega otroka.¹⁵ Prav tako naj bi se *qilin* prikazal tudi Konfuciju proti koncu njegovega življenja. Prve omembe te mitološke živali pa segajo veliko dalj v preteklost. Najzgodnejšo omembo te zveri najdemo v pesmi »Lin zhi zhi« (麟之趾, »Linin prst na nogi«), ki je del *Knjige pesmi*, klasika iz obdobja zahodne dinastije Zhou.¹⁶

Prav tako *qilin* služi kot simbol za srečo in za plodnost v družini. Pri našal naj bi namreč moške potomce, ki naj bi zrastle v uspešne učenjake. Srečamo ga lahko upodobljenega na tekstilu (glej sliko 4), porcelanu (glej sliko 2), skulpturah iz kamna in drugih materialov (glej sliko 3). V pozni dinastiji Qing je služil kot dekorativen motiv na oblačilih v asociaciji z rekom »*qilin* bo poslal otroke« (麒麟送子).¹⁷ Ženske naj bi v ta namen tudi nosile srebrne amulete v njegovi obliki. Na nekaterih cesarskih oblačilih vladarja kraljestva Annam v osrednjem delu Vietnama, ki je bilo od 111 pr. n. št. do 939 n. št. pod okriljem Kitajske, naj bi bitje *qilin* nadomestilo celo nekatere zmaje.¹⁸

¹⁴ Ibid.

¹⁵ »Qilin (Chinese mythology),« Encyclopædia Britannica, dostop 28. novembra, 2022, <https://www.britannica.com/topic/qilin>.

¹⁶ Li Durrant, Stephen Durrant in David Schaberg, *Zuo tradition: Commentary on the Spring and Autumn Annals* (Seattle in London: University of Washington Press, 2016), 292.

¹⁷ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 156.

¹⁸ Ibid.



Slika 2: Posoda z mističnim bitjem *qilin* (17. st.)
(The Metropolitan Museum of Art).



Slika 3: Obtežilnik za papir v obliki bitja *qilin* iz brona (15. st.)¹⁹
(The Metropolitan Museum of Art).

Poleg prerokovanja in zaščite vladarjev in modrecev je za te zveri tudi značilno, da zagotovijo prevoz v nebesa in nazaj ter prav tako pospre-mijo duše plemenitih mož nazaj v nebesa po njihovi smrti.²⁰ V konfucijanstvu je krepostna zver, ki je prežeta z najpomembnejšo vrlino – nprav-nostjo *ren*. Glede na to lastnost so zelo nežne narave, po budističnem

¹⁹ V tem primeru je *qilin* upodobljen z gostimi luskami in traku podobnimi plameni, ki predstavljajo nekatere izmed posebnosti podob mitskih živali iz obdobja Ming. »Paperweight in the form of a Qilin,« *The Metropolitan Museum of Art*, dostop 3. decembra, 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/713154>.

²⁰ Pomagale naj bi pri doseganju nesmrtnosti. Glej Shengyu Wang, »Cosmology, Fashion, and Good Fortune: Chinese Auspicious Ornament in the Han Dynasty (206 BC–AD 220),« (doktorska disertacija, University of Oxford, 2020), 163.



Slika 4: *Qilin* – vezenina s svilo in kovinsko nitjo na svilenem satenu (19. stoletje)
(The Metropolitan Museum of Art).

izročilu pa celo velja, da ne hodijo po travi, ampak lebdijo, da ne bi poškodovale živih bitij in rastlin, prav tako jedo le rastlinsko hrano.²¹

Obstajajo najrazličnejše različice njegove upodobitve. Kar nekaj je upodobitve bitja *qilin*, ki so nastale okrog leta 1414 ali po njem in postale znamenite. Gre za obdobje, v katerem so na Kitajsko prvič pri-

²¹ Fandom, »Unicorn wiki: Qilin.«

peljali živo žirafa, ki jo je Yongleju, tretjemu cesarju dinastije Ming, poklonil kralj Bengalije.²² Žirafa je na Kitajsko pripotovala z ekspedicijo Zheng Heja, velikega morjeplovca iz dinastije Ming, v Jugovzhodno Azijo. Mingovski dvor je poleg žiraf z iste ekspedicije dobil tudi zebre, kadila in različne druge eksotične živali.²³



Slika 5: *Slika bitja qilin, ki ga je opeval Shen Du* (畫麒麟沈度頌), dinastija Ming, približno leta 1414 (Nacionalni palačni muzej, Tajvan).

²² Uchiyama, *Auspicious Animals*, 107.

²³ Samuel M. Wilson, »The Emperor's Giraffe,« *Natural History* 101, št. 12 (december 1992): 22–25.

Ob tem dogodku je bilo narejenih veliko slavospevnih del, eden od rokopisov teh naj bi bil shranjen v Nacionalnem palačnem muzeju (National Palace Museum) na Tajvanu. Poleg tega je ohranjenih še veliko različic, zgodnejših in poznejših, eno od teh, ki naj bi jo narisal cesarjev kaligraf Shen Du (沈度, 1357–1434), lahko prav tako najdemo v istoimenskem muzeju (glej sliko 5).²⁴ Podobna dela lahko srečamo tudi na Japonskem v obdobju Edo, ko je bilo veliko zanimanja za študij medicine, živalskih in rastlinskih vrst, s čimer so živali, ki so prej obstajale samo v domišljiji, dobile realne podobe. Eden takih primerov je delo *Kirin* (*Kirin-zu* 麒麟図) zdravnika umetnika Katsuragawe Hoshūja (桂川甫週, 1751–1809).²⁵ Upodobitev bitja *qilin* na glavi glasbila *pipa* iz Skuškov zbirke (glej sliko 1) je bližje upodobitvi te živali v delu *Kirin in feniks* (*Kirin hōō-zu* 麒麟・鳳凰図) japonskega avtorja Kanoja Michinobuja (狩野典信, 18. stol.), ki pripada šoli Kano in izkazuje tradicionalnejši slog slikanja, in prav tako upodobitvi bitja *qilin* v delu *Kirin* (*Kirin-zu* 麒麟図) Shen Nanpina 沈銓 (oz. Nanpina 南蘋), kitajskega slikarja iz časa dinastije Qing, ki je deloval tudi na Japonskem.

b) Rezbarija z motivom netopirja in simbola *shou* (壽) v obliki žezla *ruyi* (如意)

Da bi bila moč simbolike živali izrazitejša, so te pogosto upodobljene v večjem številu. Značilno je tudi, da so kitajske pismenke, s katerimi so zapisane, večkrat s svojo obliko povezane z njihovim pomenom prinašanja dobrega. Pogosto gre tudi za fonetične povezave, pri čemer se določena pismenka bere podobno kot to, kar žival simbolizira. Tak je na primer iz lesa izrezljan simbol za netopirja, ki ga lahko srečamo na drugi od dveh lutenj *pipa* (stara inv. št. NM 18315) iz Skuškov zbirke (slika 6). Drugi znak pismenke za netopirja *fu* (蝠) je namreč enakozvočen znaku za srečo ali blaginjo *fu* (福) in tako se simbol netopirja kot prinašalec sreče pogosto pojavlja kot okras ali motiv za prinašanje sreče.

²⁴ Muzej umetnosti v Philadelphiji hrani podobno različico. Več v James C. Y. Watt, »The Giraffe As the Mythical Qilin in Chinese Art: A Painting and a Rank Badge in the Metropolitan Museum,« *Metropolitan Museum Journal* 43 (2008): 111–114, <https://www.jstor.org/stable/25699088>.

²⁵ Uchiyama, *Auspicious Animals*, 100–104.

Poleg sreče predstavlja »dolgo življenje, bogastvo, visok status, zdravje, ohranjanje družinske linije«. ²⁶

Lahko nastopa skupaj z drugimi simboli, kot so oblaki, breskve, kovanci ipd., in glede na to spremeni svoj pomen. Prav tako je lahko upodobljen v večjem številu, v različnih barvah in položajih. ²⁷ Na glavi glasbila leseno izrezljan motiv netopirja spremlja pismenka *shou* (壽) (slika 6). Pogosto srečamo simbol *shou* skupaj s petimi netopirji, kar označuje željo za pet blagoslovov (ljubezen do kreposti, dolgo življenje, zdravje, bogastvo in mirno smrt) s poudarkom na dolgoživost. ²⁸ V našem primeru gre za simbol netopirja skupaj s simbolom *shou*, čeprav lahko na osrednjem delu glasbila najdemo mesta s stilizirano obliko netopirjevih kril, tako na vratu inštrumenta kot tudi na spodnjem delu ob vzhodu tega (predelu, imenovanem strunik). Prav tako lahko najdemo stilizirano obliko netopirjevih kril na prej omenjenem glasbilu *pipa*, ki ga krasi *qilin* iz slonove kosti (glej sliko 7). Simbol *shou* lahko nastopa tudi samostojno. Njegov pomen lahko povezujemo s konfucijanstvom – predstavlja modrost, ki pride s starostjo – in daoizmom, v katerem se povezuje z večnim iskanjem nesmrtnosti. V obdobju Jiajing (1522–1566) se je oblikovala tudi različica tega vzorca v obliki upognjenega drevesa. ²⁹

Za motiv na glavi inštrumenta je tudi značilno, da je narejen v obliki kitajskega talismana za srečo, žezla (*ruyi* 如意), ki je pogost motiv v azijski umetnosti. Gre za ukrivljen okrasni predmet, ki služi kot obredno žezlo v kitajskem budizmu ali kot talisman, ki simbolizira moč in srečo v kitajski folklori. ³⁰ Kot predmet darovanja je postal priljubljen predvsem v obdobju dinastije Qing, glava žezla *ruyi* kot robni motiv na porcelanu in rezbarijah pa se je zlasti uporabljala v obdobju dinastij Ming in Qing, ³¹ kar tudi sovпада z domnevnim časom izdelave obravnavanega glasbila (obdobje Qing). Zelo lep primer

²⁶ Uchiyama, *Auspicious Animals*, 128.

²⁷ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 21.

²⁸ Williams C. Alfred Speed, *Outlines of Chinese symbolism and art motives: an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese* (New York: Dover Publications Inc., 1976), 35; Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 21.

²⁹ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 170.

³⁰ *Ibid.*, 164.

³¹ *Ibid.*, 165.

inštrumenta *pipa* z motivom netopirja na glavi tega iz obdobja Ming lahko najdemo v Metropolitanskem muzeju umetnosti (Metropolitan Museum of Art) v New Yorku, tako glasbilo iz obdobja Qing pa hrani Muzej uporabne umetnosti in znanosti (Museum of Applied Arts and Science) v Sydneyju.³²



Slika 6: Motiv na glavi inštrumenta z motivom netopirja in simbola *shou* (Skuškova zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18315) (foto: Blaž Verbič, 2022).

³² Glej »Pipa,« The Metropolitan Museum of Art, dostop 8. decembra, 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503651>; »Lute or pipa by Jin Shang,« Museum of Applied Science and Art, dostop 8. decembra, 2022, <https://collection.maas.museum/object/19347>.



Slika 7: Intarzija iz slonovine v obliki netopirja, ki jo lahko najdemo na obeh instrumentih *pipa* (Skušкова zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18314) (foto: Blaž Verbič, 2022).

Upodobitve motiva zmaja, simbola *fu* (福) in *shou* (壽) na nizu sedmih visečih bakrenih zvonov

Zmaj je eno najpomembnejših bitij, ki so bila že zelo zgodaj upodobljena na kitajskih predmetih. V liku zmaja so združene lastnosti različnih živali, imel naj bi »rogove jelena, glavo kamele, oči demona (ali zajca), vrat kače, trebuh školjkaste pošasti, luske krapa, kremplje orla, šape tigra, ušesa vola«. ³³ Tako uteleša skupek fizičnih značilnosti devetih živalih, ki odlikujejo njegovo podobo in izvirnost njegovega simbola, ki je postal sinonim za cesarja in spada v skupino cesarjevih dvanajstih okraskov (*shier zhang* 十二章; glej sliko 8) – starodavnih kitajskih

³³ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 60; Uchiyama, *Auspicious Animals*, 46.

ska pošast Kui, ki naj bi ljudi rešila od njihovih želja.³⁴ Zmaj ponazarja božanstvo in moč in je varuh bogastva.³⁵ Dosegal naj bi tako nebo kot tudi zemljo in ljudem prinašal dež, ki omogoči uspešen pridelek. V času suše naj bi izdelovali podobe zmaja iz gline in mu darovali, da bi s tem priklicali dež.³⁶ Tako naj bi za klicanje dežja častil zmaja kitajski pisec Dong Zhongshu (董仲舒, 179–104 pr. n. št.). Tudi v poznejših obdobjih naj bi se tako verovanje nadaljevalo. V času dinastij Tang in Song so, na primer, med sušo s kamnitimi ploščicami, graviranimi s posebnimi prošnjami, ki so jih vrgli v reke ali jezera, prosili zmaje za dež.³⁷ Poleg opredelitve zmaja kot svete zveri in simbola, ki prinaša srečo, je ta tudi simbol za cesarja in njegove oblasti.³⁸



Slika 9: Viseči bakreni zvoni z motivi zmaja, obešeni v bivalnem prostoru Ivana Skuška ml. in njegove žene Marije Skušek (rojene Tsuneko Kondō Kawase) (Skuškova zbirka, SEM).

³⁴ Uchiyama, *Auspicious Animals*, 46.

³⁵ Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, 60.

³⁶ Bates, *All about Chinese Dragons*, 18–19.

³⁷ Bates, *All about Chinese Dragons*, 17.

³⁸ Uchiyama, *Auspicious Animals*, 46.

Najzgodnejše upodobitve zmajev naj bi bile sicer z dvema krempljema, medtem ko upodobitve s tremi kremplji prevladujejo od obdobja Tang (618–907) in se nadaljujejo skozi obdobje Song (960–1279), kar je vidno na vazah, izkopanih iz grobnic iz omenjenega obdobja. Prav tako se je nadaljevala ista tradicija do obdobja mongolske dinastije Yuan (1271–1368).³⁹ Sočasno je postal priljubljen t. i. zmaj *mang* (蟒)⁴⁰ s štirimi kremplji, verjetno zaradi njegove asociacije s številom štiri oz. štirimi bitji ali zvermi (*si shou* 四獸) – poleg zmaja so to želva, rumena ptica in beli tiger, ki skupaj tvorijo jedro kitajske mitologije in predstavljajo štiri nebesne simbole, od katerih vsak varuje smer kompasa. Da bi prekinil prejšnjo tradicijo in se ognil vsemu, kar je bilo povezano z mongolskimi osvajalci, je prvi cesar dinastije Ming (1368–1644) uvedel zmaja s petimi kremplji, imenovanega *long* (龍).⁴¹ Prav tako je bil verjetno vzrok za menjavo simbolni pomen števila pet, ki predstavlja osnovne elemente sheme *wuxing* – zemlja, voda, ogenj, les, kovina.⁴² Zmaja s petimi kremplji je vpeljal kot emblem cesarske oblasti, kar je potem postalo običaj tudi za naslednje cesarje dinastije Ming, medtem ko so bili zmaji s tremi in štirimi kremplji rezervirani za nižje stopnje uradništva.

Navadnemu ljudstvu in tudi nižjim družbenim slojem naj ne bi bilo dovoljeno uporabljati zmaja s petimi kremplji. Zmaj s petimi kremplji je zelo natančno upodobljen na kitajskem dvornem moškem oblačilu *changshan* (長衫) iz dinastije Qing, ki si ga lahko ogledamo v Slovenskem etnografskem muzeju. O njegovih ornamentih, simbolih in pomenih teh je izčrpen prispevek pripravila Pavla Štrukelj v *Slovenskem etnografu* (1965–66), v njem pa je jasno izrazila tudi željo po analiziranju posameznih umetnin iz Skuškov zbirke.⁴³

Upodobitev zmaja na visečih bakrenih zvonovih je na vsakem od sedmih zvonov motivno identična. Čez celotno zunanjo površino zvo-

³⁹ Bates, *All about Chinese Dragons*, 20.

⁴⁰ Chun-Sun Park in Jae-Im Kim, »Ch'ing Dragon Robes,« *Journal of the Korean Society of Costume* 50, št. 3 (2000): 59.

⁴¹ Bates, *All about Chinese Dragons*, 20.

⁴² Ibid.

⁴³ Glej Pavla Štrukelj, »Kitajski dvorni moški kaftan,« *Slovenski etnograf* 18/19 (1965/66): 57–72.

nov se razprostira klasična podoba zmaja, ki ima dolgo telo v obliki kače, ki mu zlahka sledimo od glave z izrazitimi očmi, tipalkami in repom. Telo je v celoti prekrito z luskami, vidni so tudi močni kremplji, čeprav je težko razločiti, koliko jih je. Motiv zmaja dopolnjujeta dva simbola. Prvi, znak *fu* (福), ki predstavlja »bogastvo« ali »srečo«, je postavljen pred podobo zmaja. Drugi, znak *shou* (壽), ki predstavlja »dolgoživost« in ima prav tako kot *fu* številne mogoče oblike zapisa, je upodobljen čez telo zmaja in postavljen na nasprotni strani znaka *fu*. Srečenosna motiva v obliki pismenk se pogosto pojavljata skupaj, predvsem v rojstnodnevnih željah, ter poleg znakov *lu* (祿, »položaj, uspeh, plača in bogastvo«) in *xi* (喜, »veselje, sreča«) spadata v skupino štirih srečenosnih motivov.⁴⁴



Slika 10: Bakreni viseči zvonovi z motivi zmaja (Skušкова zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18481) (foto: Blaž Verbič, 2022).

⁴⁴ Xuxiao Wang, »Lucky Motifs in Chinese Folk Art: Interpreting Paper-Cut from Chinese Shaanxi,« *Asian Studies* 1, št. 2 (2013): 125, <https://doi.org/10.4312/as.2013.1.2.125-143>.



Slika 11: Posamezen bakren viseči zvon z motivom zmaja z vrha (Skuškova zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18481) (foto: Blaž Verbič, 2022).



Slika 12: Zmaj kot osrednja ornamentalna okrasitev zvonov (Skuškova zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18481) (foto: Blaž Verbič, 2022).



Sliki 13 in 14: Zmaj, upodobljen skupaj s simbolom *fu* (zgoraj)
in simbolom *shou* (spodaj) (Skuškova zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18481)
(foto: Blaž Verbič, 2022).

Srečenosne »beštije« v spremstvu srečenosnih pismenk kot osrednji motiv na glasbilih

Pri poudarjeni simboliki na glasbilih, ki smo si jo ogledali, prevladuje živalska motivika – predvsem gre za upodobitve srečenosnih, bajeslovnih bitij, kot sta zmaj in *qilin* – dve od štirih iz skupine iz t. i. srečenosnih zveri *ruishou* –, in upodobitev netopirja, tako figurativna kot ornamentalna. Simbolika netopirja spada v skupino simbolov, ki kažejo fonetične povezave z znanilci sreče. Pismenka za netopirja *fu* (蝠) je namreč enakozvočna znaku za srečo *fu* (福). Tako v primeru upodobitve zmaja kot rezbarije iz lesa v obliki netopirja nastopajo skupaj s srečenosnimi živalmi tudi motivi v obliki srečenosnih kitajskih pismenk *fu* (福) – simbola za srečo – in *shou* (壽) – simbola za dolgoživost.

Predvsem na upodobitvi bitja *qilin* na glavi inštrumenta *pipa* (Skuškovca zbirka, SEM, stara inv. št. NM 18314) bi lahko glede na uporabnost podobnega motiva na glasbilih določili, da gre za enega od tako imenovanih devetih sinov zmaja (*long sheng jiu zi* 龍生九子), ki velja za eno od najbolj razširjenih tem v kitajskem simbolizmu živali ter jo pogosto srečamo v arhitekturi, dekorativni in uporabni umetnosti. Natančneje, lahko bi šlo za dekorativni motiv enega od teh devetih zmajskih sinov, zmaja *qiu niu* (囚牛), ki je navadno upodobljen na glavah glasbil. Običajno ima rumeno glavo in rogove, obožuje glasbo in je najkrotkejši med vsemi t. i. »sinovi zmaja«. Zaradi teh značilnosti je bil pogosto upodobljen na glavah inštrumentov, kot sta *erhu* 二胡 in *huqin* 胡琴, na tristrunskem glasbilu *qin* 琴 ljudstva Bai, inštrumentu *yueqin* 月琴 ljudstva Wu in nekaterih glasbilih Tibetancev.⁴⁵ Okraševanje glave inštrumentov, ki se je ohranilo vse do danes, naj bi bilo domena nomadskih ljudstev, zlasti okraševanje z bikom ali konjem, kasneje pa se je uvedlo tudi na Kitajskem, in sicer v obdobju Tang pri dvostrunskem inštrumentu *huqin*. Pozneje, v obdobju mongolske dinastije Yuan, naj bi bikovo glavo zamenjala konjska, v obdobju Ming pa zmajeva.

Okrasitev z bitjem *qilin* je verjetneje redkejša kot upodobitev netopirja, ki jo lahko najdemo kar na nekaj inštrumentih *pipa* iz poznega

⁴⁵ Nadezhda, Somkina. »Cultural hybridization: Nine Offspring of Chinese Dragon: The Origin and Cultural Impact,« *International Journal of Professional Science* 1 (2022): 18.

obdobja Ming in obdobja Qing, prav tako je razvidna z nekaterih fotografij iz Kitajske iz obdobja proti koncu 19. stoletja.⁴⁶ Upodobitev netopirja na glasbilu sovпада tudi z dejstvom, da je v obdobju dinastij Ming in Qing uprizorjanje netopirjev postalo vse bolj priljubljeno.

Pomenska večplastnost simbolov kot odgovor na Tsugejevo klasifikacijo simbolov na glasbilih

Simbolizem na glasbilih ima lahko različne pomene, ki bi jih težko uvrstili le v določeno skupino simbolov na inštrumentih, predlaganih s strani muzikologa Gen'ichija Tsugeja. Simboli, ki smo si jih ogledali v tem prispevku, bi najbolje sovpadali s prvo skupino simbolizma – zoomorfizmom. Simbolika, ki je vidna na delih glasbil, namreč zajema umetnost, za katero je značilna uporaba živali kot vidni motiv, včasih poimenovan tudi »živalski slog«. Tudi avtor delitve simbolov v določene skupine se zaveda pomena simbolov na različnih ravneh in poudarja, da ima vsak simbol več pomenov in da ga je večkrat težko razložiti le z določenega vidika.⁴⁷

Že z zgodnjo razdelitvijo inštrumentov po metodi osmih zvokov *bayin*, ki so jo vzpostavili učenjaki dinastije Zhou (1046–221 pr. n. št.), lahko opazimo povezanost in dopolnjevanje med sistemom klasifikacije materialov, iz katerih so narejena glasbila (kovin, kamen, glina, koža, svila, les, buča in bambus), s sistemom kozmološke skladnosti z osmimi trigrami in točkami kompasa,⁴⁸ kar pomeni, da so bili inštrumenti že v osnovi simbolno večplastno povezani s celotnim stvarjenjem. »Inštrumenti, izdelani iz vsakega od teh osmih materialov, so nadzorovali enega od plesov, ki se izvajajo med obredi, kar bi lahko spodbudilo enega od osem vetrov, ki izvirajo iz vsake od osmih točk kompasa, prikazanih v diagramu. Osemdelni koncept glasbe in inštrumentov je bil tako

⁴⁶ Takih je na primer kar nekaj primerkov glasbila pipa iz muzeja Metropolitan Museum of Art in nekaj primerkov iz muzeja Horniman Museum & Gardens. Prav tako je pogostnost motiva razvidna s fotografij arhiva fotografa Lai Afonga (c.1839–1890) in drugih.

⁴⁷ Tsuge, »Bamboo, Silk, Dragon and Phoenix,« 19.

⁴⁸ Emanuela Montanič, »Kitajska tradicijska glasbila: komentiran prevod knjige Predstavitev kitajskih tradicijskih glasbil« (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2013), 27.

del koledarskega sistema, vremena, letnih časov in celo kozmologije.⁴⁹ Prav tako je bil združen simbolizem tonskega sistema, ki je odseval binarni filozofski koncept *jin* in *jang*.⁵⁰

Simboli na inštrumentih, predvsem tradicionalnih, imajo v kontekstu kitajske glasbe dolgo zgodovino. Upodobitve živali na glasbilih, tako resničnih kot mitoloških, v povezavi s čaščenjem prednikov, najdemo kot razširjeno prakso že v obdobju dinastije Shang (1554–1045 pr. n. št.). Pomeni simbolov so se sčasoma spreminjali oziroma pridobivali večplasten pomen tudi glede na osnovne religije – konfucijanstvo, daoizem in budizem. Prav tako velja poudariti koncept značilnosti podob posamezne kulture v nekem obdobju (»cultural imagery«⁵¹), s katerim je prepletena estetika kitajske glasbe. Glasba mora biti povezana s »starimi legendami, zgodovinskimi dogodki, elementi iz narave, določenim čustvenim stanjem ali lastnostmi mističnih živali«⁵², kar prav tako odločilno vpliva na simbole na glasbilih, številni med njimi pa so v »simbolični« obliki na modernejših inštrumentih preživeli vse do danes.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru* (2021–2024) (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Za pomoč in podporo pri raziskovanju in fotografiranju motivov na glasbilih bi se rada iskreno zahvalila Ralfu Čeplaku Mencinu, kustosu v Slovenskem etnografskem muzeju, in Blažu Verbiču, kustosu dokumentalistu in fotografu. Prav tako iskrena zahvala urednici Poligrafov Heleni Motoh za potrpežljivost in napotke pri pisanju prispevka.

⁴⁹ »An exhibition of Chinese musical instruments and artefacts: musical continuity from antiquity to the present,« *The music archive of Monash University*, 20. september 2018, 2, https://www.monash.edu/_data/assets/pdf_file/0003/2443809/2018d-Exhibition_Musical-Instruments-of-China-Catalogue.pdf.

⁵⁰ Montanič, »Kitajska tradicijska glasbila,« 20–21.

⁵¹ Alan Robert Thrasher, *Chinese musical instruments* (New York: Oxford University Press, 2000), 34.

⁵² Ibid.

B i b l i o g r a f i j a

“An exhibition of Chinese musical instruments and artefacts: musical continuity from antiquity to the present.” *The music archive of Monash University*, 20. september 2018. https://www.monash.edu/__data/assets/pdf_file/0003/2443809/2018d-Exhibition_Musical-Instruments-of-China-Catalogue.pdf.

Bates, Roy. *All about Chinese Dragons*. Peking: China History Press, 2007.

Chun-Sun Park, Jae-Im Kim. »Ch'ing Dragon Robes.« *Journal of the Korean Society of Costume* 50, št. 3 (2000): 59–72.

Durrant, Li, Stephen Durrant, in David Schaberg. *Zuo tradition: Commentary on the Spring and Autumn Annals*. Seattle in London: University of Washington Press, 2016.

Fandom. »Unicorn wiki: Qilin.« Dostop 28. novembra 2022. <https://karkadann.fandom.com/wiki/Qilin>.

Fang, Jing Pei. *Symbols and rebuses in Chinese art: figures, bugs, beasts, and flowers*. Berkeley, Toronto: Ten Speed Press, 2004.

Grame, Theodore C. »Sounding Statues: The Symbolism of Musical Instruments.« *Expedition Magazine* 16, št. 1 (Autumn 1973): 30–39.

Hrvatín, Klara. »Zbirateljska kultura in razstave vzhodnoazijskih glasbil na Slovenskem: identifikacija glasbil iz Skuškovske zbirke.« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 119–35. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.119-135>.

Ip, Charlotte. »Chinese Mythology 101: Qilin (Kirin).« *localiiz*, 20. junij 2022. <https://www.localiiz.com/post/culture-local-stories-chinese-mythology-101-qilin-kinin>.

»Lute or pipa by Jin Shang.« Museum of Applied Science and Art. Dostopano 8. decembra 2022. <https://collection.maas.museum/object/19347>.

Montanič, Emanuela. »Kitajska tradicijska glasbila: komentiran prevod knjige Predstavitev kitajskih tradicijskih glasbil.« Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2013.

»Paperweight in the form of a Qilin.« *The Metropolitan Museum of Art*. Dostop 3. decembra 2022. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/713154>.

»Pipa.« The Metropolitan Museum of Art. Dostop 8. decembra 2022. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503651>.

Qiang, Xi. *Chinese music and musical instruments*. Šanghaj: Shanghai Press, 2011.

»Qilin (Chinese mythology).« *Encyclopædia Britannica*. Dostop 28. novembra 2022. <https://www.britannica.com/topic/qilin>.

Robič, M. »Vera starih Slovanov v luči primerjajoče zgodovine verstva.« *Popotnik* XLVIII, št. 8 (1927). Dostop 2. decembra 2022. <http://staroverci.si/vera-starih-slovanov-v-luci-primerjajoce-zgodovine-verstva/>.

Somkina, Nadezhada. »Cultural hybridization: Nine Offspring of Chinese Dragon: The Origin and Cultural Impact.« *International journal of Professional Science* 1 (January 2022): 16–24.

Štrukelj, Pavla. »Kitajski dvorni moški kaftan.« *Slovenski etnograf* 18/19 (1965/66): 57–72.

Thrasher, Alan Robert. *Chinese musical instruments*. New York: Oxford University Press, 2000.

Tsuge, Gen'ichi. »Bamboo, Silk, Dragon and Phoenix: Symbolism in the Musical Instruments of Asia.« *The World of Music* 20, št. 3 (1978): 10–23.

»Teriomorfizam.« *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostop 2. decembra 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=60940>.

Uchiyama, Jun'ichi. *Auspicious animals: The art of good omens*. Tokio: PIE International Inc., 2020.

Wang, Shengyu. »Cosmology, Fashion, and Good Fortune: Chinese Auspicious Ornament in the Han Dynasty (206 BC–AD 220).« Doktorska disertacija, University of Oxford, 2020.

Wang, Xuxiao. »Lucky Motifs in Chinese Folk Art: Interpreting Paper-Cut from Chinese Shaanxi.« *Asian Studies* 1, št. 2 (2013): 125–43. <https://doi.org/10.4312/as.2013.1.2.125-143>.

Watt, James C. Y. »The Giraffe As the Mythical Qilin in Chinese Art: A Painting and a Rank Badge in the Metropolitan Museum.« *Metropolitan Museum Journal* 43 (2008): III–II4.

Williams, C. Alfred Speed. *Outlines of Chinese symbolism and art motives: an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese*. New York: Dover Publications Inc., 1976.

Wilson, Samuel M. »The Emperor's Giraffe.« *Natural History* 101, št. 12 (december 1992): 22–25.

UDOMAČEVANJE TUJEGA – PREDMETI ZA UŽIVANJE OPIJA V SKUŠKOVI ZBIRKI

Helena Motoh

Predmete za uživanje substanc, kot je opij, hrani veliko evropskih muzejev, vendar so le redko postavljeni na ogled. Razlogov za to je več. Med najočitnejše vsekakor spada problematičnost kulture uživanja opija, iz katere izhajajo predmeti, prakse, ki je v zadnjih dveh stoletjih terjala grozljiv davek, tako na ravni posameznih uživalcev kot njihovega ožjega in širšega okolja. Zgodovina uživanja opija je seveda problematična tudi s političnozgodovinskega vidika: prav zloraba te substance v realpolitične namene je namreč sprožila opijske vojne 19. stoletja in omogočila polkolonialno odvisnost Kitajske od tujih velesil, ki je tem sledila. Seveda ni prav nič presenetljivo, da je prav to obdobje čas, ko so se pripomočki za uživanje opija začeli pojavljati v evropskih zbirkah azijskih predmetov, saj so bili na Kitajskem in drugod v Aziji lahko dostopni, hkrati pa zbirateljsko zanimivi ne le zaradi svoje kontroverznosti, ampak tudi zaradi dovršene estetike, ki je pogosto značilna zanje.

Številne predmete, povezane z uživanjem opija, tako najdemo tudi v Skuškovi zbirki, ki jo hrani Slovenski etnografski muzej. Mornariški častnik Ivan Skušek ml. in njegova žena, Japonka Tsuneko Kondō Kawase, sta v neverjetno obsežni zbirki predmetov, ki sta jo leta 1920 pripeljala iz Pekinga, v Ljubljano prinesla tudi več pip za kajenje opija, nekaj gorilnikov za gretje opijskih pip in peščico drugih predmetov, povezanih z uživanjem opija. Predmete odlikujeta prefinjeno okrasje in zelo kompleksna motivika. Prav tej temi je posvečen članek, ob tem pa bom poskusila osvetliti še nekaj ozadja te posebne estetike in približati družbeno-kulturni okvir, v katerem so ti predmeti prišli v Evropo. Prvi del bo tako posvečen zgodovinskemu kontekstu rabe opija na Ki-

tajskem, v drugem bom razčlenila elemente posebne estetike opijskih predmetov na Kitajskem. V tretjem, osrednjem delu bo sledila podrobna analiza predmetov v Skuškovih zbirkah, povezanih z uživanjem opija, ter motivike in simbolike, ki ju najdemo na njih. Prav opijski predmeti, okrašeni s tradicionalnimi kitajskimi motivi in simboli, namreč dobro pričajo o kompleksnem in fluidnem razmerju do tujega, prepovedanega in mikavnega. Sklepni del bo posvečen prav analizi procesov, ki pri tem potekajo, in poskusu na primeru opijskih predmetov predstaviti teoretični model »udomačevanja« kot protipol optiki eksotizacije, ki je sicer bolj uveljavljeno analitično orodje pri razlagi pojavov evrokitajskega kulturnega stika.

Opij na Kitajskem in v Evropi

Čeprav se morda zbirka pripomočkov za uživanje opija v Skuškovih zbirkah današnjemu opazovalcu zdi kot ponazoritev kitajske kulture nekega napol oddaljenega časa, je bil opij v kitajski družbi večinoma razumljen kot nekaj nekitajskega, tujega in celo mikavno eksotičnega. Kot poudarja Zheng,¹ je začetke velike priljubljenosti opija mogoče razumeti kot del širšega zanimanja kitajskih izobražencev za tuje blago in dobrine, v obdobju zadnjih dveh cesarskih dinastij pogosto imenovano kar »vročica za tujim blagom« (*yanghuo re* 洋货热).

Opij so v 8. stoletju² na Kitajsko začeli prinašati arabski trgovci, kmalu pa so mak za opij v manjšem obsegu začeli gojiti tudi na kitajskem jugu³. Opijevi pripravki so služili kot zdravila in so jih uživali oralno – predvsem naj bi pomagali pri prebavnih težavah, infekcijah in težavah s pljuči.⁴ Pridobivanje opija iz makovega mlečka je bilo v kitajskih pisnih virih prvič podrobno opisano v dinastiji Song, vendar je vse do časa zadnjih dveh dinastij ostala uporaba opija zelo omejena.⁵ V di-

¹ Yangwen Zheng, *The Social Life of Opium in China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 8.

² Frank Dikötter, Lars Laamann in Xun Zhou, *Narcotic Culture – A History of Drugs in China* (London: Hurst&Company, 2004), 32.

³ Peter Lee, *Opium Culture – The Art and Ritual of the Chinese Tradition* (Rochester: Park Street Press, 2006), 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ Zheng, *The Social Life of Opium in China*, 6.

nastiji Ming je začel opij prihajati neposredno na dvor v obliki vazalnih tributov in cesarji so ga začeli uporabljati kot afrodiziak.⁶ Ta sloves je obdržal tudi po padcu dinastije Ming, ko je prišlo v uživanju opija tudi do drugih korenitih sprememb. V 17. stoletju se je na Kitajskem razširila praksa kajenja tobaka⁷ in prav na tej osnovi se je začela postopoma širiti tudi praksa kajenja opija. Po letu 1624 so začeli Nizozemci v svoje pomorske postojanke na Tajvanu prinašati opij za kajenje.⁸ Zmes, ki je prihajala z Jave, so običajno imenovali *madak*, šlo je za opij, ki je bil zmešan z zelišči in konopljinimi vlakni, nato pa pomešan s tobakom. V primerjavi s poznejšimi oblikami opija, še bolj pa seveda s prečiščenima derivatoma morfijem in heroinom, ki sta se začela širiti v 19. stoletju, je imel *madak* bistveno nižjo vsebnost opiatov, kontekst, v katerem se je širila njegova raba, pa je vendarle postal kmalu problematičen za kitajski dvor. Kajenje s tobakom pomešanega opija se je namreč razširilo med visoke izobraženske kroge, kritiki so ga povezovali tudi z nebrzdano seksualnostjo, za dvor še bolj zaskrbljujoče pa je bilo, da bi skrivni krogi uživalcev opija lahko bili gojišča politične opozicije.⁹ Čeprav je bil pojav večinoma omejen le na obalni provinci Fujian in Guangdong [Kanton], kamor se je razširil s Tajvana, se je cesar leta 1729 odločil za radikalen ukrep in uvoz opijske mešanice *madak* v celoti prepovedal.¹⁰ Učinek tega ukrepa je bil žal prav nasproten od zelenega: zaradi prepovedi se je hitreje začel razširjati čisti opij, ki je do sredine 18. stoletja nato popolnoma nadomestil prepovedani *madak*.

To vrzel je dodobra izkoristila britanska Vzhodnoindijska družba, ki je kmalu postala največji izvoznik opija na Kitajsko. Opij so pridobivali na novoosvojenih območjih Indije, predvsem v Bengaliji, kamor so britanske čete vkorakale leta 1757. Med letoma 1760 in 1820 se je količina surovega opija, ki so ga prodali na Kitajsko, s 60 ton povečala na 254 ton, že v naslednjih dveh desetletjih pa je strmoglavo narasla do več kot 2.500 ton leta 1838.¹¹ Naraščale pa niso le količine opija,

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Dikötter, Laamann in Zhou, *Narcotic Culture*, 32–33.

⁹ *Ibid.*, 35.

¹⁰ *Ibid.*, 34.

¹¹ Lee, *Opium Culture*, 10.



Slika 1: Uživalci opija, studijska postavitvev (okrog leta 1880), avtor fotografije je Lai Afang (賴阿芳, c. 1839–1890), sloviti kitajski fotograf poznega 19. stoletja.

ki je prihajal na Kitajsko, sočasno s tem se je kajenje opija pospešeno širilo tudi po deželi in doseglo vse družbene sloje. Že v času vladavine cesarja Jiaqinga (1799–1819) je opij iz obalnih mest prodril v notranjost in se razširil po dvoru ter naposled dosegel tudi širše kroge izobraženih uradnikov v prestolnici. V začetku vladavine Daoguang (1820–1850) je kajenje opija prodrlo tudi med nižje sloje prebivalstva. Prav to pa je sprožilo nove vladne ukrepe, ki so naposled privedli do prve opijske vojne (1839–1842).¹² V obdobju po koncu prve in pred začetkom druge opijske vojne (1856–1860) so se razmere le še drastično slabšale, razbohotilo se je tihotapljenje opija, rasla je domača proizvodnja in opij se je razširil med prebivalstvo. Čeprav so ocene o tem, kolikšen del

¹² Cf. Zheng, *The Social Life of Opium in China*.

prebivalstva je bil v tem obdobju odvisen od opija, izjemno težavne,¹³ je vendarle mogoče ugotoviti, da je postal opij po drugi opijski vojni splošno prisoten v vseh družbenih slojih, kadila ga je npr. tako cesarica mati Cixi kot tudi najrevnejši vozniki rikš v prestolnici.¹⁴

Po nekaterih ocenah naj bi poraba opija na Kitajskem dosegla vrh v začetku 20. stoletja. V prvih letih stoletja naj bi le Kitajska (preračunano v ekvivalent morfina) porabila okrog 3000 ton opija, kar je kar petkrat več, kot naj bi po ocenah znašala skupna zakonita in nezakonita svetovna poraba vseh opiatov ob koncu 20. stoletja.¹⁵ Prelomnico, po kateri se je poraba opija na Kitajskem končno začela zmanjševati, je pomenilo zasedanje mednarodne opijske komisije v Šanghaju leta 1909, s katerim se je začel organiziran mednarodni boj za omejitev proizvodnje, preprodaje in uporabe opija in njegovih derivatov.¹⁶

Opij je vse od antike, torej bistveno dalj časa kot Kitajska, poznala tudi Evropa. Njegove lastnosti so bile znane že civilizacijam ob Sredozemskem morju, Egipčanom in Sumercem, uporabljali so ga Grki in Rimljani in za najrazličnejše težave ga priporočata tako Hipokrat kot Galen.¹⁷ Paracelzij v začetku 16. stoletja opij priporoča kot vsestransko koristen pripravek, zanj pa uporabi ime *laudanum*, je pozneje postal naziv za alkoholno opijevo tinkturo, ki je bila priljubljeno in splošno dostopno zdravilo v 19. stoletju. Opij in pripravki z opijem so bili v Evropi večinoma dostopni kot zdravila v lekarnah, pri čemer je še posebej izstopala Britanija, kjer je bila prodaja opija neregulirana vse do leta 1868 in ga je bilo mogoče kupiti celo v običajnih živilskih prodajalnah.¹⁸ Predvsem *laudanum* postane v 19. stoletju tudi opojno sredstvo, še posebej priljubljeno med literati.¹⁹ Uživanje opija na azijski način, torej s kajenjem, se je začelo v Evropo širiti v dobi kolonializma. Praksa kajenja opija se je iz kolonij razširila v matične države in že na prehodu

¹³ Cf. Dikötter, Laamann in Zhou, *Narcotic Culture*, 51 isl.

¹⁴ Zheng, *The Social Life of Opium in China*, 8.

¹⁵ INCB, *Report of the International Narcotics Control Board 1998* (New York: United Nations, 1999), 2.

¹⁶ Howard Padwa, *Social Poison: The Culture and Politics of Opiate Control in Britain and France, 1821–1926* (Baltimore: JHU Press, 2012), 87 isl.

¹⁷ Lee, *Opium Culture*, 6–7.

¹⁸ INCB, *Report of the International Narcotics Control Board 1998*, 2.

¹⁹ Lee, *Opium Culture*, 7.

20. stoletja so se številne kadilnice opija pojavile v londonski kitajski četrti ter tudi v Parizu in drugih francoskih pristaniščih (Bordeaux, Marseille, Toulon).²⁰ Koliko je bil opij razširjen v slovenskem prostoru, je po dostopnih virih težko sklepati, vsekakor pa so vse od konca 19. stoletja časopisi redno poročali o njegovih zdravilnih lastnostih, hkrati pa tudi o zlorabi opija za kajenje v evropskih mestih. Po prvi svetovni vojni je postala proizvodnja opija, ki je od konca 19. stoletja cvetela v Makedoniji, pomemben element jugoslovanskega gospodarstva,²¹ prva jugoslovanska tovarna za proizvodnjo opija in morfina je bil prav obrat Alka, del Kemične tovarne v Hrastniku, ki je opij začel predelovati že leta 1931.²² Jugoslavija se zaradi pomena visokokakovostnega makedonskega opija za nacionalno gospodarstvo vse do druge svetovne vojne ni želela pridružiti mednarodnim konvencijam za omejitev proizvodnje in onemogočanje trgovine z opiat. Makedonski opij in njegovi derivati pa so po zakonitih in tihotapskih poteh oskrbovali evropske države in celo ZDA.²³

Tipologija predmetov za uživanje opija

Estetika opijskih predmetov, čeprav morda precej specifična, vendarle sledi podobnim strukturnim načelom kot pripomočki, ki so se uporabljali za konzumiranje drugih prestižnih dobrin, čaja, tobaka ipd. Kot v svoji raziskavi družbenega pomena opija za Kitajsko poudarja Zheng Yangwen – in se pri tem sklicuje na Bordieuja –, je »zgodba opija zgodba okusa in distinkcije; je zgodba politike in oblikovanja družbenih razredov«.²⁴ Zheng sledi opiju od dinastije Ming, ko je bilo njegovo

²⁰ O tem, da so literarni in žurnalistični prikazi opijskih kadilnic pogosto popačeni, med drugim v maniri orientalističnega diskurza, cf. Barry Milligan, »The Opium Den in London,« v *Smoke: A Global History of Smoking*, ur. Sander L. Gilman in Zhou Xun (London: Reaktion Books, 2004), 118–125.

²¹ Za več podatkov cf. Vladan Jovanović, »Jugoslavensko-američka opijumska suradnja 1929.–1941. godine,« *Časopis za suvremenu povijest*, št. 1 (maj 2018): 36–65, <https://doi.org/10.22586/csp.v50i1.75>.

²² Aleš Krbavčič in Slavko Pečar, »Od prve objave odkritja morfina (1805) do njegovega mednarodnega priznanja (1817),« *Farmacevtski vestnik* 68, št. 5 (2017): 323.

²³ Jovanović, »Jugoslavensko-američka opijumska suradnja,« 36–65.

²⁴ Zheng, *The Social Life of Opium in China*, 3.

uživanje omejeno na najožje kroge in pretežno za medicinske namene, prek zgodnjega 19. stoletja, ko je postal prestižni statusni simbol visokih slojev, do poznega 19. stoletja, ko je zavest o pogubnosti te razvade že prispevala k temu, da je opij postal zaščitni znak resigniranih mladih ljudi, obupanih nad stanjem kitajske družbe in države. Zheng nazadnje navaja, da je opij na prehodu v 20. stoletje dosegel prav vse družbene sloje in postal splošno uporabljeno sredstvo eskapizma, pomoč za premagovanje vsakdanjih težav in tudi že popolnoma običajen del družbenih ritualov.²⁵ Vse te različne vloge, ki jih je opij v nekaj stoletjih imel v kitajski družbi, so pomembno vplivale tudi na posebno estetiko opijskih predmetov. Predmeti za uživanje opija, ki jih najdemo v evropskih zbirkah azijskih predmetov, so večinoma pripadali uporabnikom iz višjih slojev, saj so zbiralci te predmete med drugim kupovali tudi zaradi njihove estetske vrednosti. Drugačne primerke najdemo na primer v nekaterih severnoameriških zbirkah, kjer so bili z opijem povezani predmeti last revnih kitajskih migrantskih delavcev.²⁶

Predmeti, ki so jih uporabljali uživalci opija, so bili za višje sloje ne le funkcionalni, ampak so navzven izražali njihov družbeni status, potrjevali so, da ima njihov lastnik prefinjen okus, in v tem pogledu so imeli podobno vlogo kot drugi predmeti za sofisticirano rabo posebej cenjenih dobrin – primerjamo jih lahko s prav tako razširjenimi umetelno izdelanimi tobačnimi pipami,²⁷ stekleničicami za njuhanec ali s čajnimi servisi. Za uživanje opija je bilo potrebnih več pripomočkov. Osrednjega pomena sta bili seveda opijska pipa in gorilnik za gretje opija, običajno pa so uživalci uporabljali še številne druge pripomočke: orodja za čiščenje pip, miniaturne posodice za shranjevanje opija, poso-

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Npr. Muzej kitajske zgodovine v Lyttonu (<https://lyttonchinesehistorymuseum.com/>, dostop 3. novembra 2022).

²⁷ Pri razlikovanju tobačnih in opijskih pip je v zbirateljskih praksah zgodnjega 20. stoletja kar nekaj nejasnosti. Številne vodne pipe za kajenje tobaka so v zbirkah označene kot opijske pipe, kar pa je le malo verjetno, kadar imamo opravka s predmeti iz poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, ko so opij na Kitajskem skoraj izključno uživali v čisti obliki in ne pomešanega s tobakom. Za tovrstno kajenje tobačne pipe niso bile uporabne. Te nepravilnosti je morda mogoče pripisati tudi večji privlačnosti in tržni vrednosti predmetov, ki so bili označeni kot »opijski«. Tudi v Skuškovih zbirkah, ki jo hrani Slovenski etnografski muzej, je en primerek tobačne vodne pipe napačno kategoriziran kot »opijska pipa«.

de za ostanke izgorele opijske mase itd. Pipe za kajenje opija (*yanqiang* 烟枪) so bile prilagojene posebnemu načinu kajenja, ki se je razvil, ko je na kitajskem tržišču prevladal čisti opij. Osnovo pipe je tvorila dolga cev (*yangān* 烟杆), ki je bila na obeh koncih zaprta s pokrovom. Cevi so bile najpogostejše izdelane iz bambusa. Uporabljali so tudi druge materiale, roževino,²⁸ emajlirano kovino v tehniki *cloisonné*, celo srebro ali žad. Večina pip iz teh drugih materialov je bila namenjena predvsem za okras – pogosti kadilci opija so najbolj cenili prav bambus. Z dolgo rabo je bambus dobil temnejšo rjavo barvo in po tem je v današnjih zbirkah mogoče prepoznati pipe, ki so bile v rabi.²⁹ Pokrova na straneh sta bila najpogostejše izdelana iz slonove kosti, včasih tudi iz žada ali drugih materialov.³⁰ Ključni sestavni del pipe je bila tudi bučka za segrevanje opija (*yanguo* 烟锅), ki je bila snemljiva in nataknjena na kovinski nastavek na cevi pipe, ta pa je bil na cev pritrjen s pogosto zelo lepo okrašenim kovinskim sedlom (*anbu* 鞍部). Bučke so imele na zgornji strani majhno vdolbino, v kateri so greli kroglico opija, in luknjico, skozi katero so segreti opij z iglo potisnili v notranjost bučke. Bučke so bile zelo različnih oblik, od okroglih do večkotnih in figuralnih, in izdelane iz različnih materialov. Med prvimi materiali, ki so jih uporabljali za izdelavo teh bučk, je bila keramika, pogosto glazirana in z vrezanim ali doslikanim okrasjem, verzi ipd. Pozneje so bile bučke pogosto izdelane iz žada in celo iz porcelana.³¹ V zgornjo površino bučke je bil med kajenjem usmerjen pogled uživalca opija, zato so prav temu delu pipe pri okraševanju posvečali največjo pozornost, bolj prefinjeno izdelane bučke so včasih lahko okrašene s pravimi miniaturnimi slikarskimi deli oz. kaligrafijami. Po uporabi so bučko očistili s posebno dolgo in ozko žličico, preostanke pa stresli v temu namenjene posode (*yanshihe* 烟屎盒), ki so imele perforiran pokrov, na katerem so se ujeli večji ogorki. Ostanke kajenja opija, ki so imeli seveda bistveno manjšo vseb-

²⁸ Roževinasta cev opijske pipe naj bi preprečevala enega od najpogostejših stranskih učinkov kajenja opija, zaprtje. Cf. Simon Go, Wenzheng Wu, *Hong Kong Apothecary: A Visual History of Chinese Medicine Packaging* (Princeton: Princeton Architectural Press, 2003), 77.

²⁹ Steven Martin, *The Art of Opium Antiques* (Chiang Mai: Silkworm Books, 2007), 38.

³⁰ *Ibid.*, 37–58.

³¹ *Ibid.*, 59–84.



Slika 2: Prizor uživanja opija okrog leta 1932, v ospredju so na pladnju vidni predmeti za uživanje opija in dodatna pipa. Na desni moški kadi tobačno pipo, ki je po obliki podobna primerku iz Skuškov zbirke.

nost opiatov, so opijske kadilnice namreč preprodajale naprej tistim, ki si pravega opija niso mogli privoščiti.³²

Pipo za opij so uživalci držali rahlo nagnjeno in bučko greli nad plamenom majhnih gorilnikov. Za te pripomočke se je uveljavil naziv »opijske svetilke« (*yandeng* 烟灯),³³ čeprav je bil njihov plamen pogosto zastrt z nekakšnim pokrovom in so oddajale le zelo pridušeno svetlobo, njihov glavni namen pa je bilo segrevanje opijske pipe. Opijski gorilniki so se po izdelavi zelo razlikovali, njihovi najpomembnejši sestavni

³² Lee, *Opium Culture*, 32.

³³ Tudi Skuškov seznam jih poimenuje »Opiumlampe«. V nadaljevanju bom zanje uporabljala tehnično pravilnejše poimenovanje »gorilnik«. Cf. Ivan Skušek, *Packungsschema* (Peking, 24. avgust 1917), tipkopis, hrani Slovenski etnografski muzej.

deli so bili rezervoar za gorilno olje, perforirani oz. preluknjani del, ki je dovajal zrak za gorenje, in stekleni pokrov z odprtino na vrhu, ki je deloval kot dimnik. Vrh je velikokrat pokrival tudi zastor, s katerim so gorilnike pokrivali po uporabi. Gorilniki, ki so bili namenjeni prenašanju, so bili izdelani trdneje, stekleni del je bil zaščiten s perforirano kovinsko mrežico, pogosto pa so bili izdelani tudi s pokrovom, ki se je trdno privil na gorilnik in ga tako v celoti zaščitil. Prenosni gorilniki – sploh tisti, ki so jih uporabljali mornarji in drugi popotniki na ladjah – so imeli na vrhu dodano še verižico s kavljem, na katerega so jih lahko po potrebi obesili.³⁴ Opij so za sprotno uporabo shranjevali v majhnih škatlicah (*yanhe* 烟盒), ki so bile pogosto tudi zelo prefinjeno okrašene. Najpogostejše so bile kovinske, emajlirane ali izdelane iz slonovine.

Okrasje na opijskih predmetih se na prvi pogled ne loči bistveno od najpogostejše uporabljenih simbolnih motivov in oblikovnih rešitev, ki so značilni za druge predmete vsakdanje rabe. Pogosta je živalska in rastlinska motivika, mitološki liki, budistična motivika, tipizirane pismenke v obliki emblemov, kaligrafije in miniaturne poslikave, ki posnemajo sloge slikanja s čopičem. Pri opijskih pripomočkih je še posebej pogosto okrasje, ki ima religijsko ali kozmološko ozadje. Na bučkah za gretje opija in gorilnikih ter tudi na drugih predmetih so pogoste aluzije na *Knjigo premen*, saj naj bi nekateri pripisovali posameznim fazam kajenja opija tudi kozmološke pomene, povezane s heksagrami.³⁵ Pogoste so tudi budistična motivika in upodobitve daoističnih nesmrtnikov.

Opijski predmeti iz Skuškov zbirke – motivika in simbolika

Med predmeti iz zbirke Ivana Skuška ml. in njegove žene Tsuneko Kondō Kawase (Marije Skušek), v obsegu, kot jo danes hrani Slovenski etnografski muzej, najdemo tri pipe za opij, štiri gorilnike, eno posodo za pepel in ogorke in eno posodico za opij. V zbirki je še nekaj predmetov, ki bi po slogu in načinu izdelave verjetno lahko spadali k naštetim predmetom, vendar opredelitev teh še ni končana. Na Skuškovem pa-

³⁴ Martin, *The Art of Opium Antiques*, 84–95.

³⁵ Cf. Lee, *Opium Culture*, 15 isl.

kirnem seznamu [*Packungsschema*], ki je datiran s 24. avgustom 1917³⁶ in je bil sestavljen še v Peking, je navedeno kar deset opijskih pip. Naveden je en gorilnik manj (trije), kot jih je danes v muzejski zbirki, omenja pa tudi škatlico za opij.³⁷ Razen sedmih manjkajočih opijskih pip, ki jih ob prenosu zbirke v Narodni muzej Slovenije ni bilo več v zbirki, so torej ohranjeni vsi z opijem povezani predmeti, ki jih je Skušek poslal iz Pekinga.

Pipe za kajenje opija

Dve pipi v zbirki sta izdelani iz bambusa. Vsaj ena od njiju (252 MG) je bila, sodeč po potemneli barvi bambusove cevi ter obrabljeni in celo počeni osemkotni žadasti bučki, najverjetneje tudi rabljena. Tudi zaključna pokrovčka cevi pri tej pipi sta izdelana iz žada, sedlo pa je medeninasto in preprosto oblikovano.

Druga pipa (253 MG), ki najverjetneje ni bila rabljena, ima prav tako žadaste zaključke, le da so oblikovani z dodatnim ornamentalnim obročem. Tudi sedlo iz alpake (*paktong*) je lepo okrašeno ter ima dodan reliefni okras z netopirjevo glavo in izbočeno polkroglo s stilizirano pismenko *lu* (祿, blagostanje). Bučka za opij ima osemkotno obliko in je izdelana iz svetlega bledozelenega žada. Že pri tem predmetu lahko torej prepoznamo nekaj motivike, značilne za opijske predmete. Osemkotna oblika bučke napeljuje na kozmološke diagrame *Knjige premen*, kjer je osem heksagramov (*ba gua*) razporejenih v obliko osemkotnika. Tudi netopir je zelo pogost simbol na kitajskih umetniških predmetih. Simbolika netopirja (*fu* 蝠) izvira iz enakozvočnice *fu* (福), ki pomeni srečo.³⁸ Religijske vsebine, na katere aludira osemkotna bučka, še poudarja okrasje na zaključnih žadastih pokrovčkih. Simboli so obrabljeni in slabo vidni, ampak po tem, da sta

³⁶ Skušek, *Packungsschema*.

³⁷ Popis iz inventarne knjige Narodnega muzeja Slovenije, ki nato označuje tudi, kateri predmeti so prešli v Slovenski etnografski muzej, našteva tako število opijskih pripomočkov, ki so v muzeju še danes, tj. tri pipe, trije gorilniki in ena škatlico za opij. Cf. *Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja Slovenije*, hrani Narodni muzej Slovenije.

³⁸ Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art – A Guide to Motifs and Visual Imagery* (Tokio, Rutland, Singapur: Tuttle Publishing, 2008), 112–113.



Sliki 3 in 4: Opijska pipa (252 MG) in detajl sedla z bučko (foto: HM/SEM)

med njimi pahljača, simbol nesmrtnika Han Zhonglija, in boben, simbol nesmrtnika Zhang Guolaoja, bi lahko sklepali, da je bila na obročku upodobljena serija simbolov osmih daoističnih nesmrtnikov.³⁹



Slike 5, 6 in 7: Opisjska pipa (253 MG) in detajli sedla, bučke in zaključka
(foto: HM/SEM)

³⁹ *Ibid.*, 176.

Tretja pipa v zbirki (254 MG) je iz roževine, oblikovane v obročke, in ima zaključne pokrovčke iz slonovine, bučka za opij pa je izdelana iz zelenega žada. Sedlo te pipe je prav tako iz alpake in je okrašeno z reliefno izdelano motiviko vej s sadeži, najverjetneje gre za bučo v obliki steklenice⁴⁰ (*Lagenaria siceraria*), ki je bila priljubljen simbol za zdravilne moči ter povezana z zdravilstvom in dolgoživostjo. Zanimivo je, da so prav te buče tradicionalno uporabljali tudi za hrambo tobaka.



Sliki 8 in 9: Opisjska pipa (254 MG) ter detajl sedla in bučke (foto: HM/SEM)

⁴⁰ *Ibid.*, 50–51.

Gorilniki za opij

Glede na Skuškovse sezname so do danes ohranjeni trije gorilniki za opij, ki jih je Skušek poslal iz Pekinga, v zbirki pa je celo eden več. To je morda mogoče pripisati temu, da je eden od gorilnikov izdelan s popolnoma privilegajočim se pokrovom in je bil morda ob površnem popisovanju lahko videti kot medeninasta škatlica ali šatulja. Vsi štirje gorilniki so (z enim dodatnim steklenim cilindrom vred) nato navedeni v inventarni knjigi Narodnega muzeja Slovenije (št. 18323–18327). V tej inventarni knjigi je označeno tudi, da so bili predani Slovenskemu etnografskemu muzeju, zanimivo pa je, da v SEM nato niso bili inventarizirani, saj jih v inventarni knjigi, kjer je vpisana Skuškova zbirka, v nasprotju s pipo za kajenje opija in šatuljico, ne najdemo. Prav tako npr. ni inventarizirana vodna pipa za tobak, okrašena v tehniki *cloisonné* (v NMS pod št. 18322).

Med predmeti iz Skuškovse zbirke, povezanimi z opijem, prav gorilniki izrazito izstopajo po svoji umetelni izdelavi, čeprav so nekateri od njih žal precej poškodovani, vsaj eden med njimi (18323) se je nekoč očitno tudi uporabljal. Vsi štirje spadajo v tip potovalnih gorilnikov in so bili torej prirejeni za prenašanje. Pri teh potovalnih gorilnikih zato lahko vidimo, da imajo najboljčutljivejši stekleni del (ki žal pri nobenem od gorilnikov v Skuškovi zbirki ni več ohranjen) zaščiten s kovinsko mrežo.

Prvi (v NMS pod št. 18328) je edini, za katerega lahko po ostankih smole in sledih gorenja z gotovostjo sklepamo, da je bil verjetno v rabi. Stekleni del (morda tudi mrežica okrog njega) manjka, ga pa omenja inventarna knjiga Narodnega muzeja (pod št. 18324), piše namreč, da naj bi bil stekleni cilinder za ta gorilnik kupljen v Ljubljani. Zapis ob robu nato navaja, da je ta stekleni del manjkal pri predaji [najverjetneje v SEM]. Gorilnik ima ohranjen valovit pokrovček, ki je bil namenjen zastiranju plamena, ki naj bi motil uživalce opija, ki so zaradi mamila intenzivneje zaznavali svetlobo. V inventarni knjigi NMS je navedeno, da naj bi bil gorilnik emajliran, kar pa iz sedanjega stanja ni več razvidno – morda je šlo za pomoto pri vpisu ali je bil emajliran perforirani del gorilnika, ki danes manjka.



Slika 10: Gorilnik za opij (stara inv. št. NMS 18328) (foto: Gerald Kozicz/SEM)

Ohranjeni del gorilnika je sestavljen iz valjastega mrežastega medeninastega dela, navoja in rezervoarja za olje, ki je štirikoten in na vsaki strani okrašen z reliefnim okrasjem. Motivika štirih poslikav je zelo zanimiva in nakazuje bogato simboliko, čeprav jo je zaradi slabe ohranjenosti ponekod težko razbrati. Dve od štirih strani morda prikazujeta variacijo na znani motiv »zbirke starodavnih stvari« (*bogu* 博古),⁴¹ saj na eni najdemo upodobitev bronaste posode *ding* (鼎), nizko mizico (morda za kitajski šah), par posodic in inštrument, na drugi pa tipično vazo s cvetom (ikonografsko tipičen naj bi bil sicer lotus, tu pa je upodobljena druga cvetlica), zvitke spisov in knjige. Vsi ti elementi so značilni za simbolno skupino, ki je postala priljubljena v času dinastije Severni Song, ko naj bi cesar Huizong, zavzet zbiratelj, ukazal popis vseh starin na dvoru. Pozneje je ta ikonografski standard simboliziral

⁴¹ Cf. *ibid.*, 210.



Sliki 11 in 12: Dva od štirih okrasnih panelov gorilnika (foto: Gerald Kozicz/SEM)

predvsem bogastvo določene družine in rodu,⁴² verjetno pa je napeljeval tudi na poznavanje tradicije in siceršnjo prefinjenost.

⁴² *Ibid.*, 235.



Sliki 13 in 14: Druga dva od štirih okrasnih panelov gorilnika
(foto: Gerald Kozicz/SEM)

Drugi dve strani sta okrašeni z rastlinsko in živalsko motiviko. En panel v celoti zajema upodobitev cvetlice, ki pa jo je težko opredeliti. Morda bi lahko šlo za hibridni cvet, ki mu včasih pravijo »Budova vrtnica«, v kitajščini pa *baoxianghua* (宝相花) ali *baobao* (宝宝), v sebi pa združuje prvine potonike, lotosa, krizanteme, granatnega jabolka in še nekaterih cvetov.⁴³ Na zadnjem panelu je prikazan dvojni simbol lotosa in ptice (ptica je lahko žerjav, čaplja ali štoklja), ki razpira številne pomene. Tako lotos kot čaplje ostajajo neomadeževani, čeprav živijo v blatnem okolju, kar napeljuje na krepost plemenitnika, da ga skorumpirano okolje ne skvari. Po enakozvočnicah je dvojni motiv lotosa (荷 *he*) in žerjava (鹤 *he*) lahko tudi simbol za harmonijo (和 *he*).⁴⁴ Poleg tega nosi kombinacija lotosa (z drugim izrazom 莲 *lian*) in čaplje (鹭 *lu*) tudi skrito fonetično oz. homofono simboliko, saj *lian* (连) lahko pomeni tudi nepretrgano *lu* (禄) plačo. Dvojni simbol naj bi torej prinašal srečo uradnikom pri ohranjanju njihove službe in napredovanju v njej.⁴⁵

Drug gorilnik (s staro inv. št. NMS 18325) je prav tako valjaste oblike z večkotnim rezervoarjem za olje, v tem primeru gre za obliko šestkotnika, kjer so ploskve okrašene z reliefnim besedilom po devet pismenk na ploščico, ki pa ga je zaradi poškodovanosti težko v celoti razbrati. Mrežast valjast del je okrašen s stiliziranimi pismenkama *shou* (寿, dolgoživost) in *lu* (禄, blagostanje) ter s stiliziranim parom povezanih kovancev, ki simbolizira bogastvo.⁴⁶

⁴³ *Ibid.*, 41.

⁴⁴ *Ibid.*, 70.

⁴⁵ *Ibid.*, 74.

⁴⁶ *Ibid.*, 250.



Slika 15: Gorilnik za opij (stara inv. št. NMS 18325) (foto: Gerald Kozicz/SEM)

Tretji gorilnik (s staro inv. št. NMS 18326) je bolj ohranjen in je v celoti valjaste oblike ter na vrhu pokrit z valovitim pokrovčkom. Zgornji del mrežastega okrasja je kot pri prejšnjem okrašen s stilizirano pismenko *shou*.



Slika 16: Gorilnik za opij (stara inv. št. NMS 18326) (foto: Gerald Kozicz/SEM)



Sliki 17 in 18: Prva dva od štirih simbolnih parov na okrasju gorilnika
(foto: Gerald Kozicz/SEM)



Sliki 19 in 20: Druga dva od štirih simbolnih parov na okrasju gorilnika
(foto: Gerald Kozicz/SEM)

Rezervoar v tem primeru v celoti skriva mrežasto okrasje, ki vsebuje tudi štiri s simbolnimi motivi okrašene pravokotne panele. Zanimivo je, da vsi štirje motivi prikazujejo simbolne pare. Prvi panel prikazuje simbolni par podgane in granatnega jabolka, ki simbolizira rodovitnost in (kot veliko število zrn granatnega jabolka) številno potomstvo. Drugi panel prikazuje par rib (*shuang yu* 双鱼), ki je zelo kompleksen simbol. Na najbolj neposredni ravni gre lahko za homofon simbol, ki zaradi enakozvočnosti besede za ribo *yu* (鱼) z besedo za obilje *yu* (余) pomeni preprosto dvojno obilje. Par rib lahko poleg tega napeljuje tudi na budistični simbol dveh rib⁴⁷ ali predstavlja simbol zakonske zvestobe in harmonije. Tretji panel prikazuje žerjava, ki sedi na drevesni veji. Ta stalni dvojni motiv ponazarja izrek »松龄鹤寿« [star kot borovec in dolgoživ kot žerjav], zato je simbol dolgoživosti.⁴⁸ Zadnji od štirih panelov prikazuje rakovico in lotosov cvet, kar je spet nekakšna besedna igra, temelječa na enakozvočnosti. Besedi lotos *he* (荷) in rakovica *xie* (蟹) skupaj zvenita kot beseda *hexie* (和谐), ki pomeni harmonijo.⁴⁹

Četrty gorilnik za opij je narejen zelo funkcionalno, tako, da ga pokrov na navoj v celoti prekrije. Rezervoar je popolnoma skrit za mrežastim delom, manjkajoči stekleni cilinder pa ni bil zaščiten z mrežico, saj ga je med prenašanjem ščitil pokrov. Je tudi najmanj okrašen, mrežasti del za ventilacijo je okrašen le s stilizirano pismenko za blagostanje *lu* in vzorcem prepletenih svastik (ki napeljujejo na dolgoživost zaradi podobnosti pismenke *shou* z obliko svastike).⁵⁰ Na zgornjem obodu je okrašen s stiliziranimi podobami netopirjev, srečenosnega simbola, in breskev, simbola dolgoživosti.

⁴⁷ *Ibid.*, 97–100.

⁴⁸ *Ibid.*, 69.

⁴⁹ *Ibid.*, 94.

⁵⁰ *Ibid.*, 261.



Slika 21: Gorilnik za opij s pokrovom (stara inv. št. NMS 18327)
(foto: HM/SEM)

Posoda za pepel in ogorke

Čprav gre za tipičen predmet garnitur za uživanje opija, se je posoda s perforiranim pokrovom, ki je bil namenjena čiščenju bučk z opijskih pip, izmaknila preteklim inventarizacijam. V inventarni knjigi Narodnega muzeja je bila označena kot »pribor za tuš« (pod staro inv. št. NMS 18400), v Slovenskem etnografskem muzeju pa po prevzemu ni bila inventarizirana. Osemkotna podolžna škatlica je izdelana iz medenine ter na daljših stranicah minimalistično okrašena z vrezanimi motivi krajine in koč na eni strani, na drugi strani pa prikazuje figuro, ki glede na preprosto obleko in obrito glavo morda predstavlja budiističnega meniha, motiv lotosa in močno stilizirane živali, ki bi lahko



Slike 22–24: Posoda za pepel in ogorke (pokrov in daljši stranici)
(foto: Gerald Kozicz/SEM)

bila ptica, netopir ali metulj. Motiva netopirja in metulja je v stilizirani obliki še posebej težko razločiti, na drugih stranicah pa se ponovita. Pokrov posode je okrašen s prepletenim vzorcem s svastikami, kar dodaja pomen dolgoživosti.

Diagonalne štiri stranice nosijo štiri podobe netopirjev (*fu* 蝠), ki so zaradi enakozvočnosti simbol sreče (*fu* 福). Končni krajši stranici škatlice nosita podobi petelina in metulja. Prvi je najpogostejše simbol uradništva (zaradi enakozvočnosti med besedo za petelinovo rožo in besedo za uradnika), kar podkrepi tudi upodobitev bambusa kot simbola uradniške nezlomljive načelnosti. Metulj je najpogostejše simbol ljubezni in lepote, oba pa imata še številne kompleksnejše simbolne konotacije. Ker tukaj nastopata v paru na nasprotnih straneh škatlice, bi lahko sklepali, da gre predvsem za namig na simbol žensko-moške polarnosti, saj lahko petelin simbolizira tudi moškost in metulj ženskost. Dodatno k tej interpretaciji napeljuje tudi to, da je metulj upodobljen sedeč na nečem, kar bi lahko bil cvet – ta kombinacija pa je simbol neminljive naklonjenosti med moškim in žensko.⁵¹



Sliki 25 in 26: Posoda za pepel in ogorke (detajla krajših stranic)
(foto: Gerald Kozicz/SEM)

⁵¹ *Ibid.*, 91–93 in 85–87.

Škatlica za opij

Med predmeti iz Skuškovske zbirke, ki so povezani s prakso uživanja opija, je tudi posodica za kroglice opija, ki je bila poleg opijskih pip tudi edina inventarizirana ob prehodu v SEM. Izdelana je iz slonovine ter na eni strani okrašena z vrezano in rdeče-zelenim napisom oz. izrekov v nenavadni mešanici različnih kaligrafskih izvedb pismenk. Na pokrovčku v arhaičnem zapisu lahko razberemo pismenke 富 (*fu*, bogastvo), 贵 (*gui*, plemenitost) in 华 (*hua*, cvetoč). Pismenke spodaj pa so prvi verz znane Zhang Jijeve pesmi iz obdobja dinastije Tang z naslovom *Nočni postanek pri javorjevem mostu* (枫桥夜泊): "Luna zahaja, krakajo vrane, snežinke so napolnile nebo." Skrajno levo je zapisano ime Mai Xinshi (麥心氏). Na drugi strani se to ime – morda navedba izdelovalca (dodana je beseda "naredil") – ponovi, ta stran pa je okrašena še s stiliziranimi cveticami na pokrovčku ter simboloma zelja in bambusa na spodnjem levem in desnem delu. Zelje je zaradi enakozvočnosti z besedo premoženje *cai* (财) običajno simbol bogastva⁵², bambus pa – kot že omenjeno – moralne nezlomljivosti.



Sliki 27 in 28: Škatlica za opij (foto: Gerald Kozicz/SEM)

⁵² *Ibid.*, 47.

Med eksotizacijo in udomačevanjem

Predmeti, ki so povezani z uživanjem opija in jih lahko najdemo v Skuškovih zbirki Slovenskega etnografskega muzeja, so v več pogledih zelo tipični zbirateljski predmeti svojega časa. V obdobju po opijskih vojnah je vedenje o problematiki opija v Aziji doseglo splošno izobražene bralce dnevnega časopisja v slovenskem prostoru. Tudi literarna dela tistega časa so nedvomno prispevala k mistifikaciji in eksotizaciji kitajskih praks uživanja opija v očeh širše publike,⁵³ čeprav je bil v Evropi – sicer v drugi obliki – prav tako močno razširjen. Ni si težko predstavljati, da so za ljubljanskega občudovalca Skuškovih predmetov – čeprav je imel doma v lekarniški omarici tudi sam preparate z opijem – ti predstavljali nekaj esencialno kitajskega. Kot prej omenjeno, pa opij po izvoru seveda ni bil kitajski. Tudi na Kitajskem se je percepcija opija kot substance in z njim povezanih praks premikala po razponu od popolnoma tujega do popolnoma domačega. Lahko bi torej ugotavljali, da se je tako na Kitajskem kot v Evropi percepcija opija in opijskih predmetov spreminjala v več fazah. Opij, ki je na Kitajsko prišel kot tuja substanca, se je skozi 19. stoletje udomačil toliko, da se je razširil po vseh družbenih slojih in iz elitne rabe postal substanca, ki so jo uživali široki krogi prebivalstva. Udomačevanje substance je potekalo sočasno z ikonografskim udomačevanjem. Predmeti iz poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, kakršni so tudi v Skuškovih zbirki Slovenskega etnografskega muzeja, so ikonografsko že popolnoma kitajski, okrašeni s tradicionalno simboliko in srečnimi znamenji, ki so bila sicer značilna za vse druge tradicionalne umetnostne žanre: slikarstvo, tekstil, porcelan itd. Pričajo o obdobju, v katerem je bila napol vsiljena praksa kajenja opija v kitajskem kontekstu že popolnoma udomačena ter je zavzela svoje mesto v hitro spreminjajoči se in turbulentni družbi v obdobju pozne dinastije Qing. Kot reprezentativni emblemi kitajske kulture so predmeti (in z njimi prakse uživanja opija ali vsaj vednost o njih) prispeli v Evropo in prav njihova eksotičnost je onemogočila, da bi jih povezali s popolnoma udomačenimi praksami rabe iste substance, ki so bile v Evropi dobro razširjene. Uživanje opija na kitajski način se

⁵³ Dikötter, Laamann in Zhou, *Narcotic Culture*, 65–68.

zaradi zgodovinskih okoliščin nato ni razširila toliko, da bi lahko sledili naslednji etapi udomačevanja v Evropi, na koncu katere bi na predmetih za kajenje opija morda lahko razbiral popolnoma tradicionalno evropsko motiviko.

Primer dojetanja opija in z njim povezanih predmetov nazorno razpira ambivalentno napetost med eksotizacijo in udomačevanjem, ki je bila značilna za številne prenose tehnologij in substanc – med najočitnejšimi primeri sta gotovo čaj (ki danes velja za esencialno britansko pijačo) in porcelan (ki se je v evropskih manufakturah udomačil in dobil domovinsko pravico).

Dinamika eksotizacije in udomačevanja, kakršno lahko prepoznamo v zgodovini opija in z njim povezanih predmetov, pa ni preprosta binarnost med tujostjo in domačnostjo, kot bi lahko sklepali iz doslej povedanega. Prelomna študija Dawn Odell, ki se tega problema loti na nov način – in je zelo uporabna tudi za raziskavo v tem članku obravnavanih predmetov –, vzame za primer udomačevanja delftsko keramiko. Delfske manufakture so nastale v 17. stoletju kot odgovor na povečano zanimanje za kitajski modro-beli porcelan. Porcelana seveda še niso znali izdelovati, so pa njegov videz uspešno posnemali z belo glazirano keramiko, ki so jo nato poslikali z modrimi vzorci. Motivi delftske keramike so sprva precej sledili kitajskim vzorom, nato pa so postopoma prav v tehnikah domnevnega posnemanja kitajskih vzorov razvili posebno delftsko motiviko in estetiko. Keramika iz teh delavnic tako danes ne slovi zato, ker bi bila (napol neuspešen) posnetek kitajskega porcelana, ampak se je razvila v svojo umetnostno zvrst, še več, postala je en od simbolov Nizozemske.⁵⁴ Dawn Odell se na primeru delftskega porcelana sprašuje, kako je lahko material, ki je veljal za znak »Orienta«, začel predstavljati avtohtono evropsko, nizozemsko estetiko.⁵⁵ V odgovoru na to provokativno vprašanje poudari malo raziskan vidik evropske fascinacije z azijsko umetnostjo, da je namreč vzporedno z občudovanjem eksotičnosti teh predmetov potekalo tudi pragmatično udomačevanje in prilagajanje praks in estetik lokalnim realnostim.

⁵⁴ Dawn Odell, »Delftware and the Domestication of Chinese Porcelain,« v *EurAsian Matters. Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context*, ur. Anna Grasskamp in Monica Juneja (Springer, 2018), 175–180.

⁵⁵ *Ibid.*, 176.

Še več, udomačevanje interpretira tudi kot novo priložnost, da so do izraza prišle lokalne vsebine, kar posrečeno imenuje razprtje »površine reprezentacije«.⁵⁶ Na primeru delftskega porcelana je to mogoče razumeti dobesedno, nov sistem okraševanja keramičnih posod po sprva kitajskih vzorih je omogočil, da so znotraj tega estetskega okvira lahko zaživele nove motivike in ikonografske rešitve, ki jih prejšnji žanri niso omogočali. Izraz pa lahko razumemo tudi metaforično – površina reprezentacije, ki jo razpre nova substanca, nova praksa in z njo povezani predmeti (pa naj gre za čaj, porcelan ali opij), omogoča tudi, da se na njej izrazijo vsebine, ki jih rigidnost dotedanjih prostorov izraza ni omogočala. Tovrstno razpiranje površine reprezentacije vidimo na primeru opija predvsem v družbeno-kulturnem kontekstu pozne dinastije Qing, ko vsiljena substanca razpre možnost, da do izraza pride sloj družbe, ki ga rigidna družbena struktura propadajoče dinastije ni pustila do besede. Udomačevanje je torej proces, ki razpre te možnosti izraza na način, na katerega ga enodimenzionalno občudovanje eksotičnosti tujih predmetov in praks ne more. Ob upoštevanju tega lahko razbiramo udomačitev opijskih predmetov z elementi tradicionalne kitajske motivike, sledove katere prepoznamo na predmetih iz Skuškovske zbirke. Težko je seveda sklepati, ali je raba tradicionalnih kitajskih srečenosnih motivov in simbolike v teh primerih izraz zvestobe tradiciji ali morda njeno prevpraševanje oz. ironizacija v kontekstu spreminjajočih se družbenih razmerij pozne dinastije Qing (na kar bi npr. lahko napeljevala skoraj pretirana raba simbola dolgoživosti na opijskih predmetih). Toda o tem je težko sklepati brez sočasnih virov. Bolj nedvoumno pa je, kaj se je zgodilo po tem. Ko so udomačeni opijski predmeti prispeli v Evropo, so namreč postali primer eksotične kitajske tujosti *par excellence* – in kompleksnost razpiranja površine reprezentacije se je lahko začela znova.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v*

⁵⁶ *Ibid.*, 182.

slovenskem prostoru (2021–2024) (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Za pomoč pri raziskavi predmetov se zahvaljujem mag. Ralfu Čeplaku Mencinu, kustosu v SEM, projektni sodelavki Tini Berdajs in dr. Geraldnu Koziczu, ki je pomagal pri fotografiranju predmetov. Za dragocene usmeritve pri pisanju se zahvaljujem dr. Nataši Vampelj Suhadolnik.

B i b l i o g r a f i j a

Bjaaland Welch, Patricia. *Chinese Art – A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Tokio, Rutland, Singapore: Tuttle Publishing, 2008.

Dikötter, Frank, Lars Laamann in Xun Zhou. *Narcotic Culture – A History of Drugs in China*. London: Hurst&Company, 2004.

Go, Simon, in Wenzheng Wu. *Hong Kong Apothecary: A Visual History of Chinese Medicine Packaging*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2003.

INCB. *Report of the International Narcotics Control Board 1998*. New York: United Nations, 1999.

Jovanović, Vladan. »Jugoslavensko-američka opijumska suradnja 1929.–1941. godine.« *Časopis za suvremenu povijest* 50, št. 1, (maj 2018): 36–65. <https://doi.org/10.22586/csp.v50i1.75>.

Krbavčič, Aleš, in Slavko Pečar. »Od prve objave odkritja morfina (1805) do njegovega mednarodnega priznanja (1817).« *Farmaceutski vestnik* 68, št. 5 (2017): 315–325.

Lee, Peter. *Opium Culture – The Art and Ritual of the Chinese Tradition*. Rochester: Park Street Press, 2006.

Martin, Steven. *The Art of Opium Antiques*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2007.

Milligan, Barry. »The Opium Den in London.« V *Smoke: A Global History of Smoking*, uredila Sander L. Gilman in Zhou Xun, 118–125. London: Reaktion Books, 2004.

Odell, Dawn. »Delftware and the Domestication of Chinese Porcelain.« V *EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600–1800*, uredili Anna Grasskamp in Monica Juneja, 175–202. Cham: Springer, 2018.

Padwa, Howard. *Social Poison: The Culture and Politics of Opiate Control in Britain and France, 1821–1926*. Baltimore: JHU Press, 2012.

Skušek, Ivan. *Packungsschema* (Peking, 24. avgust 1917), tipkopis. Hrani Slovenski etnografski muzej.

Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja Slovenije. Hrani Narodni muzej Slovenije.

Zheng, Yangwen. *The Social Life of Opium in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Viri slikovnega gradiva:

Slika 1: <https://cdn2.picryl.com/photo/2021/12/08/china-opium-smokers-by-lai-afong-ci880-b9ec1b-1024.jpg>.

Slika 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opium_Smokers_-_Beijing_1932.jpg.

» MEČ, KI PREŽENE ZLO « – NUMIZMATIČNI ALI RELIGIJSKI PREDMET?

M i n a G r č a r

Uvod

Kitajska pozna številne talismane in amulete, ki se še danes uporabljajo v praksah *fengshui* (風水) in uživajo poseben ugled v ljudskih verovanjih. Med najdragocenejše med njimi gotovo spadajo impozantni meči, sestavljeni iz starih kitajskih novcev, v več plasteh nanizanih v obliki ročaja in rezila meča. Pri nas se lahko pohvalimo s kar dvema primerkoma takih predmetov, ki ju hrani Slovenski etnografski muzej v Ljubljani. Eden naj bi pripadal zbiratelju Ivanu Skušku ml., drugi pa misijonarju Petru Baptistu Turku. Oba sta se na Kitajskem mudila ob podobnem času, Skušek med letoma 1914 in 1920, Turk pa od leta 1902 do leta 1944, vendar sta bila tam iz popolnoma drugačnih vzgibov – Skušek kot avstro-ogrskega mornariškega častnika, navdušen nad zbiranjem in raziskovanjem kitajskih starin, Turk pa predvsem kot misijonar, ki je na tedanjo kitajsko družbo gledal skozi optiko lokalnih religijskih praks, navad in vraževerja. To se zrcali tudi v njunih zbirkah, ki ju danes hrani SEM. Razlikujeta se najprej po obsegu – Skušekova zbirka je kot daleč največja in najdragocenejša zbirka vzhodnoazijskih predmetov pri nas neprimerljivo večja od Turkove. Medtem ko Skušekova zbirka vsebuje večino tipologij predmetov, s katerimi se ponašajo velike evropske zbirke vzhodnoazijskih artefaktov, Turkova v glavnem vsebuje religijsko obarvane predmete, kot so budistični in lamaistični kipci, kipci ljudskih religij in obredni papirnat denar. Skušekova zbirka vključuje tudi obsežno numizmatično zbirko starih kitajskih novcev, kakršne v sicer

precej manjšem obsegu najdemo tudi med Turkovimi predmeti. Hkrati obe zbirki vsebujeta na las podoben predmet – kitajski meč iz novcev oziroma *bixie jian* (避邪劍).

Meči iz starih kitajskih novcev so bili kot vrsta numizmatičnega amuleta za obrambo pred zlimi silami priljubljeni predvsem v času mandžurske dinastije Qing (1644–1912), zato ni nenavadno, da večino danes obstoječih primerkov sestavljajo novci iz časa vladavin cesarjev Kangxija (康熙, vl. 1661–1722) in Qianlonga (乾隆, vl. 1735–1796), včasih pa tudi novci starejšega ali mlajšega izvora. Tovrstni meči so veljali za veliko dragocenost, zato so se redkeje kot marsikakšen drug tip predmetov znašli v zbirkah evropskih zbirateljev, ki so se na Kitajskem mudili ob koncu 19. ali v začetku 20. stoletja, torej v času propadanja dinastije Qing ali tik po ustanovitvi republike.¹ Za čas, ki je sledil opijskima vojnama (1839–1842 in 1856–1860), je bila sploh za mesta na vzhodni obali značilna močna prisotnost zahodnoevropskih kolonialnih in imperialnih interesov, kar je vplivnim posameznikom iz zahodnoevropskih držav omogočalo lažji dostop do domov premožnejših lokalnih veljakov in dragocenih antikvitet, ki so jih ti hranili. Tako morda ni nenavadno, da se s posameznimi primerki predmetov, kot so meči iz novcev, ponašajo predvsem zbirke v muzejih nekdanjih kolonialnih centrov v Zahodni Evropi in Združenih državah Amerike. Po drugi strani pa je zato še toliko bolj izjemno, da pri nas, v prostoru, ki je kot del avstro-ogrske monarhije predstavljal evropsko periferijo, najdemo kar dva taka meča.

Ob raziskovanju preteklosti in vloge teh predmetov v primarnem in nato sekundarnem okolju se nam porodita predvsem dve vprašanji, ki zahtevata poglobljen razmislek. Prvo zadeva kategorizacijo oziroma klasifikacijo teh predmetov v muzejskih strokah. V svojem izvornem okolju so imeli predvsem religijsko vlogo, povezano z vraževerškimi praksami in ljudskimi običaji. Hkrati je imelo podoben pomen že zbiranje starih kitajskih novcev, ki so bili že sami po sebi pogosto uporabljeni kot talismani. Kako jih torej klasificirajo evropski muzeji – kot

¹ Anna N. Crowther, »A Chinese Coin-Sword in Durham,« *Chinese Money Matters*, British Museum, objavljeno 1. marca 2021, <https://chinesemoneymatters.wordpress.com/2021/03/01/80-a-chinese-coin-sword-in-durham>.

religijski ali kot numizmatični predmet? Ali morda celo kaj drugega? Je v primeru mečev iz novcev to dvojje sploh mogoče ločiti? Drugo vprašanje, ki nam nekako lahko pomaga do odgovora na prvo, se navezuje na razumevanje teh predmetov med posameznimi evropskimi zbiratelji in posledično načine, kako se je njihova vloga spremenila pri prenosu iz primarnega v sekundarno okolje.

Od primerkov, ki ju hrani SEM, je eden pripadal Skušku, ki se je ponašal z obsežno, poznavalsko in sistematično urejeno kitajsko numizmatično zbirko, drugi pa Turku, ki je zbiral predvsem predmete z religijsko noto. Kaj je ta predmet predstavljal vsakemu izmed njiju in kako nam njuno razumevanje lahko pomaga do muzejske klasifikacije, ki bi zmogla zaobjeti pomensko večplastnost teh predmetov?

Spremenjena vloga in pomen predmetov v sekundarnem okolju

Če želimo razumeti vlogo predmetov v izvornem in sekundarnem okolju, moramo najprej vedeti, kako si s prehajanjem skozi čas in prostor ter menjavo lastnika predmeti pridobijo drugačno vlogo oziroma se spremeni njihova identiteta. Predmeti imajo svoja življenja in življenjske zgodbe, biografije. Številni preživijo cela stoletja in v novi dobi pričajo o časih, iz katerih so izšli in ki so jih doživeli. Nekateri prepotujejo velike razdalje in prispejo v nove dežele, bistveno drugačne od krajev, iz katerih izvirajo. V obeh primerih se spreminjata njihova vloga in pomen, s tem pa se gradi njihova identiteta. To še zlasti velja za predmete, pri katerih gre za spremenjeno okolje oziroma prostor, drugo časovno obdobje in, nenazadnje, drugega lastnika. Treba je namreč poudariti, da lahko že drug lastnik predmetu pripiše in vdahne popolnoma drugačen pomen. V svojem temeljnem esaju »The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process« iz leta 1986 Kopytoff² piše, da gre pri tem za proces singularizacije (*singularization*) predmeta, ki je na ta način izvzet iz procesa komodifikacije oziroma poblagovljenja (*commoditiza-*

² Igor Kopytoff, »The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process«, v *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ur. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 74–78.

tion). Med take predmete s kompleksno biografijo in identiteto spadata tudi meča iz Skuškovice in Turkove zbirke.

Predmeti pa, kot pravi Tythacott,³ nimajo neke vnaprej dane oziroma določene identitete. Njihov pomen je namesto tega kulturni konstrukt, skovan v odnosu do danega konteksta oziroma interpretacijskega okvira, znotraj katerega se oblikuje. Pomeni predmetov so tako vselej fluidne in kontekstualne narave – če se torej spremeni kontekst, v katerem se znajde neki predmet, se bo neizogibno spremenil tudi njegov pomen. Pomen je lahko »speč« oziroma latenten ali pa se aktivira, ko predmet potuje skozi različne interpretativne sfere. Ne le da predmeti v času svojih življenj prehajajo skozi različne »režime vrednotenja«, temveč si v nekem danem trenutku lahko pridobijo tudi več različnih pomenov.⁴ Ko pridejo v stik s stvarmi različni posamezniki, predmeti dobijo nove pomene.⁵ Od tod izhaja, da imajo predmeti potencial, da posedujejo in razvijejo različne konotacije – so torej nekakšni nosilci pomenov, znanja in sporočil iz preteklih obdobj.⁶ Kopytoff meni, da bi lahko predmete nekako primerjali z ljudmi v smislu, da imamo oboji družbene vloge in življenja.⁷ Prav tako kot ljudje, pravi, imajo lahko tudi predmeti več »osebnosti«, odvisno od konteksta, v katerega so postavljeni. Kako pa so v družbenem pomenu njegove biografske možnosti inherentne v njegovem »statusu« ter v danem obdobju in kulturi in kako se te možnosti uresničijo? Od kod prihaja neka stvar in kdo jo je izdelal? Kaj je do zdaj doživela in kaj ljudje za posamezno stvar pričakujejo, da bo doživela? Kaj lahko priznavamo obdobju v življenju nekega predmeta in kakšni so kulturni označevalniki, ki jih zaznamujejo? Kako se raba predmeta spreminja z njegovo starostjo in kaj se zgodi z njim, ko doseže konec svoje uporabnosti? Lahko bi rekli, da imajo predmeti večplastne biografije, ki z vsakim novim življenjskim obdobjem, v katero preidejo, le še rastejo. V skladu s tem pristopom posameznega predmeta ne moremo

³ Louise Tythacott, *The Lives of Chinese Objects: Buddhism, Imperialism and Display* (New York, Oxford: Bergahn Books, 2011), 9.

⁴ Kopytoff, »The Cultural Biography of Things«, 82.

⁵ Tythacott, *The Lives of Chinese Objects*, 7.

⁶ Maja Veselič, »Zbirateljske kulture: Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja«, *Ars&Humanitas (Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja)* 14/2 (2020): 2.

⁷ Kopytoff, »The Cultural Biography of Things«, 82.

popolnoma razumeti, če se osredinimo samo na en trenutek ali vidik njegovega življenjskega cikla. Namesto tega stvarem dajejo identiteto izkušnje, ki so jih deležne skozi svoje življenje. V središču tega pristopa k razumevanju predmetov sta torej njihova cirkulacija in rekontekstualizacija.⁸

Vse to lahko ugotavljamo tudi na primeru kitajskih mečev iz novcev, vključno s primerkoma iz Skuškov in Turkove zbirke. Na Kitajskem, torej v izvornem kontekstu, jih je zaradi prepleta in povezav med numizmatiko oziroma starimi kovanci in numizmatičnimi talismani ter religijskimi in vraževerskimi praksami težko uvrstiti v neko natančno določeno kategorijo. Kako so razumljeni in kako jih klasificirajo muzeji v evroameriškem prostoru? In kaj je meč pomenil Skušku oziroma Turku? Da bi uspešno odgovorili na ta vprašanja, si najprej pogledjmo, kaj so ti meči sploh predstavljali, od kod izvirajo ter kakšna sta bila njihova pomen in vloga v primarnem, tradicionalnem kitajskem okolju.

Meči iz novcev in njihov pomen
v tradicionalnem kitajskem okolju

Meči iz novcev so tip značilno kitajskega numizmatičnega talismana, tesno povezanega s praksami *fengshui*, zlasti na jugu Kitajske. V kitajščini so največkrat znani pod imeni *qianjian* (錢劍, »meč iz novcev« oziroma »denarja«), *guqian jian* (古錢劍, »meč iz starih novcev«) ali *tongqian jian* (銅錢劍, »meč iz bronastih novcev«), največkrat pa kot *bixie jian* (避邪劍), kar kot omenjeno pomeni »meč, s katerim uidemo zlu«. Sestavljeni so iz novcev *tongbao* (通寶), kitajskih okroglih novcev s kvadratno odprtino na sredini, ki so predstavljali standardno obliko denarja vse do konca dinastije Qing. Danes obstoječi primerki so največkrat sestavljeni iz novcev dinastije Qing, včasih pa najdemo tudi take iz starejših novcev.

Amuleti in predmeti v obliki meča so bili pogost pripomoček pri religijskih daoističnih obredih zaklinjanja in obrambe pred demoni in

⁸ Tythacott, *The Lives of Chinese Objects*, 8–9.

zlimi duhovi že od dinastije Han (202 pr. n. št.–220) naprej.⁹ Pravzaprav so se v tem času na Kitajskem tudi sicer začeli pojavljati pravi numizmatični talismani in amuleti. Med tovrstnimi predmeti so bili priljubljeni taki, ki so posnemali obliko okroglih novcev s kvadratno odprtino na sredini (takrat imenovanih po svoji teži, *wuzhu* 五銖, kar pomeni »pet *zhu*jev«). Numizmatični talismani v obliki denarja so bili pogosto okrašeni s podobo dveh prekrizanih mečev. Meči so v kitajski kulturi že od začetka uživali ugled predmetov z magično močjo, ki lahko lastnika obranijo pred zlimi duhovi in demoni.¹⁰ Po padcu dinastije Han in z razcvetom daoizma v obdobju Wei-Jin (265–420) so postali priljubljen pripomoček v daoističnem religijskem obredju. Za daoistične učence je bilo pomembno, da so znali kovati meče, ki so imeli magično moč izganjanja demonskih sil. Tao Hongjing (陶弘景) (451–536), ustanovitelj daoistične šole Shangqing 上清 iz časa dinastije Zahodni Jin (266–420), v »Zapisih o nožih in mečih« (*Daojian lu* 刀劍錄) trdi, da je pravi daoist, ki obvladuje magično moč meča, sposoben z njegovo pomočjo odvrniti vsakršne zle sile in zdraviti vse bolezni.¹¹ V času dinastij Sui (581–618) in Tang (618–907) so se za obredne namene začeli pojavljati meči, izdelani iz breskovega lesa, in sicer na podlagi prepričanja, da naj bi imel ta les sposobnost odvrčanja in nadzorovanja demonskih sil. Ta pomen si je pridobil na podlagi igre enakozvočnic – kitajska beseda za »breskev« (*tao* 桃) se izgovarja podobno kot kitajska beseda za »zbežati«, »uiti« (*tao* 逃). Ker naj bi meči zagotavljali zaščito pred zlimi uroki in silami, je njihova podoba kmalu postala priljubljena oblika amuletov in talismanov. Ti so navadno spominjali na novce iz dinastije Vzhodni Zhou (770–256 pr. n. št.), ki so bili največkrat replike uporabnih predmetov, kot so bile lopate in noži. Amuleti v obliki meča so bili takrat pogosto okrašeni s trakovi, največkrat rdečimi, saj naj bi ti še okrepili moč predmeta, na katerega so bili privezani).¹² Tako pravza-

⁹ Liuliang Yu in Hong Yu, *Chinese Coins: Money in History and Society* (San Francisco: Long River Press, 2004), 63.

¹⁰ Lyce Jankowski, *Les amis des monnaies: La sociabilité savante des collectionneurs et numismates chinois de la fin des Qing* (Pariz: Editions Hémisphères, 2018), 254.

¹¹ *Ibid.*, 256.

¹² *Ibid.*, 254.

prav ni nenavadno, da je sčasoma prišlo do združitve simbolike meča in numizmatičnih amuletov in pojava mečev iz novcev ali *bixie jian*.

Kitajski meči iz novcev so navadno sestavljeni iz ene križajoče se železne palice ali dveh, ki tvorita osnovo, na katero so nanizani ali pravi novci *tongbao* ali njihove replike. Ti so med seboj povezani s svileno vrvico ali trakom, največkrat rdeče barve, ki v kitajski tradiciji prinaša srečo in obilje. Najdemo tudi primerke, pri katerih je nit oziroma trak, ki povezuje novce, rumene ali celo zlate barve, kar nakazuje cesarski prestiž in bogastvo. Običajno tak meč meri v dolžino okrog 0,6 metra, novci iz bakrove zlitine oziroma brona pa so nato v dveh ali treh plasteh nanizani na obeh straneh osnove, tako da tvorijo rezilo in ročaj meča. Meči so večinoma sestavljeni iz okrog sto takih novcev. V skladu z vraževernim prepričanjem velja, da ima meč večjo zaščitno moč, če je sestavljen iz novcev, kovanih v času vladavine istega cesarja.¹³ Poleg tega je bilo zaželeno, da so kovanci iz čim starejšega obdobja, kar še dodatno vpliva na njegovo učinkovitost. Večina danes ohranjenih mečev je sestavljena iz novcev *tongbao* iz obdobj vladavine cesarjev Kangxija in Qianlonga, čeprav sem in tja najdemo tudi take, ki vsebujejo starejše novce.¹⁴ Daleč najpogostejši so novci iz Qianlongovega časa (*Qianlong tongbao* 乾隆通寶), medtem ko za najmočnejše veljajo taki iz Kangxijeve dobe (*Kangxi tongbao* 康熙通寶).¹⁵ Kangxi je namreč vladal celih 60 let, kar je po tradicionalnem kitajskem koledarju izpolnjen cikel, zato so kovance *Kangxi tongbao* pozneje pogosto povezovali z dolgoživostjo (*shou* 壽), samo ime vladavine Kangxi pa poleg tega pomeni »zdravje« (*kang* 康) in »obilje« (*xi* 熙). Kangxijevo vladavino tako povezujejo z obdobjem vsesplošne blaginje in napredka, zaradi česar so novci *Kangxi tongbao* kot talismani daleč najbolj iskani. Že samo en tak novce ali vsaj njegova replika zato še danes velja za talisman, ki bo imetniku gotovo prinesel zdravje in srečo, morda celo dolgo življenje.

Skuškov in Turkov primerek sicer ne vsebujeta dragocenih novcev *Kangxi tongbao*, ampak novce iz vladavin, ki so sledile Kangxijevi. Meči

¹³ Yu in Yu, *Chinese Coins*, 66.

¹⁴ *Ibid.*, 67.

¹⁵ Mina Grčar, »Kovanci z luknjo na sredini: amuleti ali pravi denar?«, *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*, dostop 28. novembra 2022, <https://vazcollections.si/kovanci-z-luknjo-na-sredini-amuleti-ali-pravi-denar>.

iz novcev so bili na Kitajskem namreč priljubljeni ves čas dinastije Qing. Poleg uporabe v religijskih praksah so jih v tem času pogosto obešali na zidove v domovanju, navadno nad posteljo, nad okna in druga mesta, kjer so se najbolj bali prisotnosti zlih duhov in demonov. Verjeli so namreč, da si ti ne bodo drznili nadlegovati prebivalcev hiš, zaščitenih z enim ali celo več takimi meči. Meči iz novcev po svoji obliki nenazadnje na las spominjajo na meč, kakršnega v rokah vihti mitološki lik in da-oistično božanstvo Zhong Kui (鍾馗), po kitajskem izročilu izganjalec demonov in varuh pred zlimi silami.¹⁶

Meči iz novcev so bili med običajnim kitajskim ljudstvom za obrambo pred »zlimi silami« v rabi še v poznem obdobju dinastije Qing in celo zgodnjem republikanskem obdobju. Hkrati pa so bili tedaj med različnimi kitajskimi izobraženci, še bolj pa med tujci, ki so se tedaj mudili na Kitajskem ter sta jih pritegnili kitajska kultura in tradicija, cenjeni kot rariteta in dragocenost. Primerki, ki jih danes najdemo v zahodnih zbirkah in muzejih, so v evroameriški prostor večinoma prišli prav v tem obdobju. Najdemo jih v velikih zbirkah, s katerimi se ponajbolj muzeji in podobne institucije zlasti v nekdanjih kolonialnih središčih, kot so Britanski muzej (British Museum) v Londonu, Zbirka arheološkega laboratorija Univerze Durham (Durham University Archaeology Laboratory Collection), Škotski nacionalni muzej (National Museum of Scotland), Muzej znanosti (Science Museum) v Londonu, Nacionalni muzej ameriške zgodovine (National Museum of American History) in Muzej umetnosti v Filadelfiji (Philadelphia Museum of Art).¹⁷ Tudi slovenski prostor, ki z vidika zbirateljstva vzhodnoazijskih predmetov spada v evropsko periferijo, politično in ideološko bistveno drugačno od nekdanjih kolonialnih središč, se lahko pohvali z dvema primerkoma teh dragocenih predmetov.

Ivan Skušek ml.

Ivana Skuška ml. (1877–1947), izjemnega zbiratelja, entuziasta, vizionarja in sploh človeka širokega obzorja, štejemo za najpomemb-

¹⁶ Crowther, »A Chinese Coin-Sword in Durham«.

¹⁷ *Ibid.*

nejšega med zbiratelji vzhodnoazijskih predmetov v slovenskem prostoru. Medtem ko njegova obsežna in raznolika zbirka vsebuje skoraj vse tipe predmetov, ki jih navadno najdemo v vseh velikih zbirkah vzhodnoazijskih predmetov po svetu in se vsaj delno lahko zlahka primerja z zahodnoevropskimi zbirkami, nosi tudi pečat lokalne posebnosti, značilne za zbirateljstvo evropske periferije.¹⁸ Ivan Skušek se je leta 1913 kot častnik avstro-ogrske mornarice, natančneje kot intendat, vkrcal na avstro-ogrsko križarko S. M. S. Kaiserin Elisabeth, ki je odplula proti Vzhodni Aziji. Ob izbruhu prve svetovne vojne in po japonski vojni napovedi Nemčiji in Avstriji se je križarka avgusta 1914 zasedrila pred mestom Qingdao na polotoku Shandong. Posadka je dobila ukaz, da mora pomagati nemškim silam pri obrambi njihove koncesije pred japonskimi in angleškimi napadi. Po zmagi zaveznikov so Japonci zajeli tudi poraženo posadko Kaiserin Elisabeth in odpeljali ujetе vojakе v japonska taborišča, nekatere mornarje in zlasti častnike pa so zajeli Kitajci in jih odpeljali v ujetništvo v Peking.¹⁹ Med zadnjimi je bil tudi Ivan Skušek.

V Peking je Skušek najverjetneje prispel ob koncu novembra 1918 in kljub konfinaciji ohranil svoj položaj glavnega intendanta, saj je bil v ujetništvu zadolžen za preskrbo drugih častnikov s hrano in drugimi nujnimi potrebščinami.²⁰ Zato mu je bila izdana dovolilnica, ki mu je omogočala prost izhod iz ujetniškega tabora in prosto gibanje po mestu. Ko se je sprehajal po ulicah Pekinga, so njegovo pozornost prav gotovo pritegnile številne majhne starinarnice, ki so po nizkih cenah prodajale različne kitajske predmete vseh vrst. Kje je dobil denar za nakup predmetov, delno osvetljujejo tudi pisma misijonarja Klugeja. Ta razkrivajo, da je imel Skušek pomembno delovno mesto v nizozemskem delu diplomatske četrti, kar mu je verjetno prineslo vsaj en del financ²¹ in mu omogočilo, da je predmete začel kupovati, raziskovati

¹⁸ Mina Grčar, »Ivan Skušek Jr. and His Collection of Chinese Coins«, *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10/2 (2021): 48, <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.47-83>.

¹⁹ Bogdana Marinac, *Čez morje na nepoznani Daljni vzhod: potovanja pomorščakov avstrijske in avstro-ogrske vojne mornarice v Vzhodno Azijo* (Piran: Pomorski muzej, 2017), 156.

²⁰ Ralf Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko* (Ljubljana: Založba*cf, 2012), 103.

²¹ Maurus Kluge, *Pisma Ivanu Skušku ml.*, Taiyuan, 1918–1919, prev. Niko Hudelja, neobjavljeni rokopisi; izvirnike hrani Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja, 2020.

in nato tudi vse bolj sistematično zbirati.²² V tem času je najverjetneje spoznal tudi mlado Japonko Tsuneko Kondō Kawase (1893–1963) in se z njo poročil (slika 1).²³

Ob tem ko je živel in se gibal med višjimi sloji tujcev v diplomatski četrti Pekinga, je Skušek spoznal številne zanimive ljudi različnih narodnosti ter se povezal z načitanimi in vplivnimi posamezniki. To mu je pozneje pomagalo, da je lahko dostopal do vseh večjih in dragocenejših predmetov in jih nakupil za svojo zbirko. Pri kupovanju v pekinških starinarnah in oblikovanju zbirke je Skuška med drugim gnala tudi želja, da bi v svoji domovini zgradil in ustanovil muzej kitajske kulture. Njegova vizija je bila približati kulturne, civilizacijske in tehnološke dosežke Kitajske slovenskim sorojakom in tako razbliniti večinoma negativne stereotipe o Kitajcih, kakršni so tedaj prevladovali v medijih.²⁴ Leta 1920, sedem let po tistem, ko je zapustil domači kraj, se je s Tsuneko ter njenima otrokoma iz prvega zakona z nemškim uradnikom, sinom Matthiasom (1912–1933) in hčerko Eriko (1914–1958), vrnil v Ljubljano.²⁵

Kmalu za njimi so v Ljubljano prispeli tudi zaboji kitajskih predmetov ter v manjši meri japonskih in celo korejskih. Vsebovali so ogromne količine dragocenih, redkih kitajskih starin in umetnin – slik, kipov, keramike in porcelana, predmetov iz laka, tekstila in oblačil, pokrival in obuval, glasbil, starih kitajskih novcev iz pravzaprav vseh obdobij kitajske zgodovine,²⁶ pahljač, njuhalnikov, pip za tobak in opij ter drugih predmetov za vsakdanjo rabo, večjih predmetov, kot je na primer pohištvo, velike keramične vrtnete sete in arhitekturne modele, kot tudi knjige, albume, fotografije in razglednice.²⁷ Večina predmetov izvira iz dinasti-

²² Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 101–105.

²³ *Ibid.*, 109–111.

²⁴ Nataša Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji«, v *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji*: Zbornik EARL, ur. Andrej Bekeš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Raziskovalno središče za Vzhodno Azijo, 2019), 115–116.

²⁵ Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 109–111.

²⁶ *Summary of Mr. I. Skušek's Numismatic Collection Of Chinese Coins, to be Sold Eventually*. Ljubljana, 1946. Neobjavljen dokument; original hrani Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja.

²⁷ Nataša Vampelj Suhadolnik, »Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva,« *Ars & Humanitas (Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja)* 14/2 (2020): 53, <https://doi.org/10.4312/>



Slika 1: Ivan Skušek in Tsuneko Kondō Kawase v Pekingu med letoma 1918 in 1920 (vir: Fotografski arhiv Slovenskega etnografskega muzeja, Ljubljana).

je Qing, pri čemer naj bi nekateri celo izvirali iz Prepovedanega mesta (*Zijin cheng* 紫禁城).²⁸ Vsekakor pa je njegova zbirka kot daleč največja in najcelovitejša zbirka vzhodnoazijskih predmetov v Sloveniji, saj obsega več kot 500 predmetov različnih tipov.

Njegov načrt gradnje in odprtja muzeja kitajske kulture zaradi finančnih ovir žal ni bil nikdar uresničen.²⁹ Namesto tega je Skušek večino predmetov hranil v družinskem stanovanju v Ljubljani, kjer je živel s Tsuneko in njenima otrokoma. Znano je, da je v njem gostil številne ugledne posameznike, med drugimi je po navdih k njim domov zahajal celo sam Jože Plečnik.³⁰ Skušek je zbirko zapustil državi, natančneje Narodnemu muzeju Slovenije, ki jo je pozneje predal Slovenskemu

ars.14.2.45-60

²⁸ Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 105, 113-115.

²⁹ Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura,« 115-116.

³⁰ *Ibid.*, 115-116.

etnografskemu muzeju.³¹ Po Skuškovi smrti leta 1947 je zbirka še dolgo ostala v družinskem stanovanju, in sicer vse do smrti Tsuneko leta 1963.³² Po prihodu v Slovenski etnografski muzej v 60. letih prejšnjega stoletja je zbirko delno inventarizirala dr. Pavla Štrukelj (1921–2015), tedanja kustodinja za Azijo, Avstralijo in Oceanijo. Kljub temu zbirka ni bila nikdar temeljito raziskana, vse do leta 2018, ko se je začel izvajati projekt *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*.³³

Franci Skušek, brat Ivana Skuška, v spominih piše, kaj vse mu je brat pripovedoval o svojem bivanju v Pekingu.³⁴ Njegovi zapiski omenjajo, da je brat Ivan hranil podroben seznam vseh predmetov v zbirki, vključno s cenami v kitajskih dolarjih, ki jih je odštel za posamezen predmet.³⁵ Leta 2020, natanko sto let po Skuškovi vrnitvi in prihodu zbirke v Ljubljano, pa je bilo popolnoma po naključju med različnimi pisnimi in fotografskimi materiali o Skušku odkritih več dokumentov.³⁶ Med njimi so bile štiri različice Skuškovega seznama predmetov. Čeprav ti ne navajajo cen predmetov, zgovorno naštevajo številne dragocene kose porcelana, svilenih oblačil, lantern, pohištva in drugih vizualno privlačnih artefaktov, ki sta jih zakonca Skušek pripeljala v Ljubljano. Novoodkrita dokumentacija je vsebovala tudi sezname Skuškovih numizmatične zbirke, vendar na nobenem od teh ni naveden meč iz nov-

³¹ Nataša Vampelj Suhadolnik, »Between Ethnology and Cultural History: Where to Place East Asian Objects in Slovenian Museums?« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, št. 2 (2021): 94–95, <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.85-116>.

³² Helena Motoh, »Living Room Museum—Accommodating an Early 20th Century East Asian Collection in Lived Spaces.« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, št. 2 (2021): 120–122, <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.119-140>.

³³ Projekt se je med letoma 2018 in 2021 izvajal na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete v Ljubljani s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Poleg Oddelka za azijske študije in Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani sta kot partnerski instituciji pri projektu sodelovala Znanstveno raziskovalno središče Koper (ZRS) in Slovenski etnografski muzej. Kot druge raziskovalne institucije so pri projektu sodelovali tudi Narodni muzej Slovenije, Pokrajinski muzej Celje in Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran.

³⁴ Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura,« 129–130.

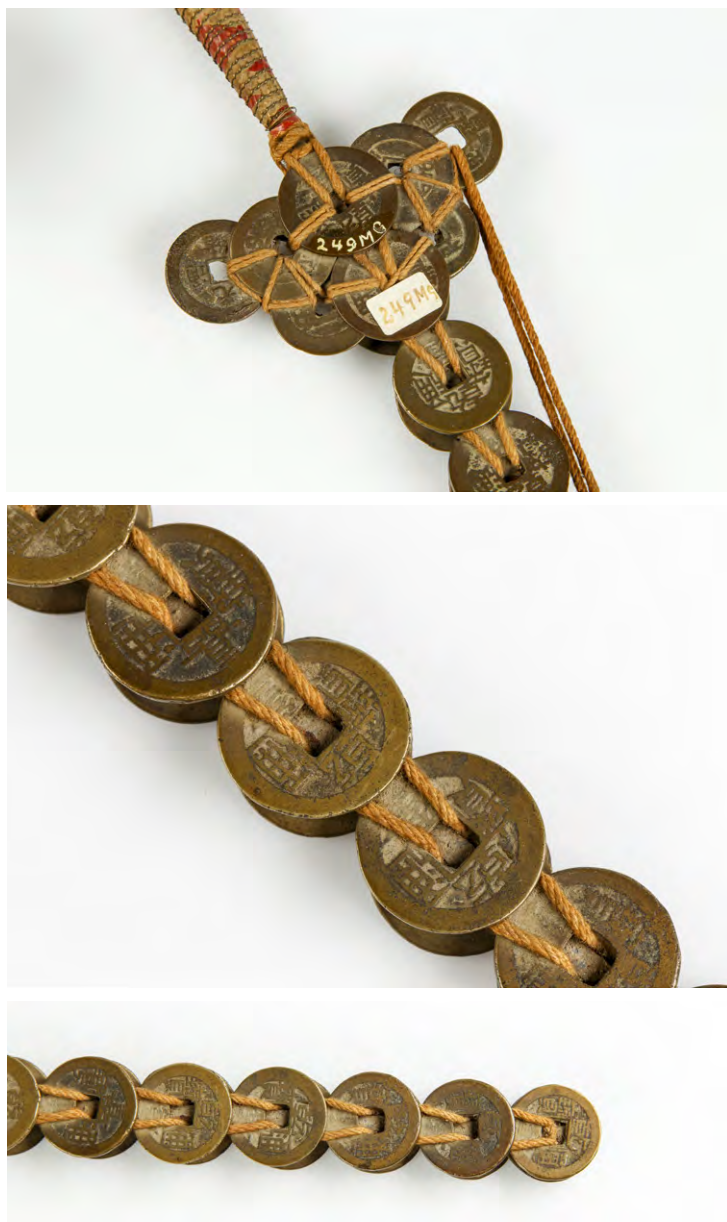
³⁵ Franci Skušek, »Rokopisni zapiski Francija Skuška« (neobjavljen rokopis, n. d.). Izvirnik hrani knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja.

³⁶ Tina Berdajs, »Retracing the Footsteps: Analysis of Lists, Inventories, and Photographs of the Skušek Collection from 1917 to 1950«, *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, št. 2 (2021): 147–148, <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.141-166>.

cev. Kako torej lahko vemo, da je predmet res njegov? Na to namigujeta že obseg in sistematična narava Skuškov zbirke kitajskega denarja, ki obsega ne le primerke novcev iz vseh obdobj kitajske zgodovine, ampak tudi številne zanimivosti in raritete, kot so različni amuleti in drugi numizmatični predmeti. Skuška kot strastnega in nadvse natančnega zbiratelja kitajske numizmatike prikazujejo tudi pisma misijonarja Klugeja. Polega tega je bil v 60. letih prejšnjega stoletja meč tudi inventariziran kot Skuškov, in sicer ga v zbirki SEM najdemo pod inventarno številko 249 MG. Lahko bi sklepali, da so bili takrat še dostopni kakšni zapiski o tem, kako je posamezen Skuškov predmet prišel v last muzeja. Vemo namreč, da so ti v muzej prihajali po več različnih poteh in ne samo v sklopu njegove zbirke, ki jo je zapustil državi in s katero je sicer prišla večina predmetov.³⁷ Osnovo meča iz Skuškov zbirke (slike 2–6) tvori le ena železna palica, sam meč pa je sestavljen iz vsega skupaj 60 novcev *tongbao*, nanizanih v dveh plasteh vzdolž rezila ter v grozd na vrhu in dnu ročaja. Rezilo meča je sestavljeno iz 42 novcev, nanizanih v dveh plasteh, konec ročaja iz šestih novcev, kroglasti obesek, privezan na ročaj, pa iz 12 novcev. Število 60 najverjetneje ni naključje, saj v kitajski tradiciji ponazarja izpolnjen kozmični cikel. Večina izmed 60 novcev izvira iz časa vladavine cesarja Qianlonga (*Qianlong tongbao*), nekaj pa jih je tudi iz časa njegovega naslednika cesarja Jiaqinga (嘉慶, vl. 1796–1820) (*Jiaqing tongbao* 嘉慶通寶). Na manj vidnih mestih najdemo celo nekaj novcev *Daoguang tongbao* (道光通寶) iz časa vladavine cesarja Daoguanga (道光, vl. 1820–1850) in novcev *Guangxu tongbao* (光緒通寶) iz časa vladavine cesarja Guangxuja (光緒, vl. 1875–1908). Tako lahko sklepamo, da gre za meč mlajšega izvora, nastalega vsaj v času Guangxujeve vladavine ali celo pozneje – torej prav v času, ko je Skušek živel v Pekingu. Kljub temu spada meč med zelo umetelne primerke takega numizmatičnega talismana, priljubljenega v času dinastije Qing.

³⁷ *Ibid.*, 142–143, 161–162 in osebni pogovori z avtorico članka, članico projekta VAZ.





Slike 2–6: Kitajski meč iz novcev, ki naj bi pripadal Ivanu Skušku ml.
Foto: Blaž Verbič (vir: Slovenski etnografski muzej, Ljubljana).

Kaj je meč predstavljajl Skušku – numizmatično rariteto, zanimivost iz religioznega življenja in običajev tradicionalne Kitajske ali oboje? Skuška je pri procesu zbiranja kitajskih starin nedvomno pritegnila tudi kitajska numizmatika, o čemer priča obsežna zbirka starih kitajskih novcev in drugih oblik denarja iz pravzaprav vseh obdobj kitajske zgodovine.³⁸ Da so Skuška posebej zanimali stari kitajski novci, razkriva tudi devet pisem poljskega misijonarja Klugeja, ki so se skrivala med dokumenti, ponovno najdenimi leta 2020. Klugeja nam predstavijo kot izjemnega poznavalca kitajske zgodovine in očitno dobrega Skuškovega znanca, ki je ob istem času služboval na Kitajskem. Več kot očitno je, da je Kluge ogromno vedel o kitajski numizmatiki, na podlagi svojega obsežnega poznavanja pa je Skušku pomagal urediti njegovo zbirko kitajskega denarja. Hkrati nam pisma dajejo vpogled v sistematično naravo Skuškovega zbiranja in načine, kako skrbno se je pozanimal o vsakem predmetu, preden ga je vključil v zbirko.³⁹ Čeprav nimamo Skuškovih pisem Klugeju, nam misijonarjeva pisma Skušku povedo dovolj o tem, kako strastno se je lotil zbiranja kitajskih novcev in drugih numizmatičnih predmetov. Tako bi lahko sklepali, da ga je meč pritegnil predvsem z numizmatičnega vidika, hkrati pa verjetno tudi kot zanimiv, redek in dragocen predmet, ki razkriva drobec življenja iz poznega obdobja tradicionalne Kitajske.

Pater Peter Baptist Turk

Pater Peter Baptist Turk se je rodil kot Martin Turk leta 1874 na Dolenjskem. Po gimnaziji je stopil v frančiškanski red in leta 1895 prejel svoje redovno ime, pod katerim ga poznamo danes – Peter Baptist (slika 7). Ko je Turk že končeval študij bogoslužja, se je pod vplivom Vincencija Carlasareja, po rodu Benečana in škofa na Kitajskem, ki je leta 1901 obiskal Ljubljano, navdušil za misijonarsko delo. Še istega leta je tudi sam odpotoval na Kitajsko.⁴⁰

³⁸ Prim. Grčar, »Ivan Skušek Jr.«

³⁹ Grčar, »Ivan Skušek Jr.« 57.

⁴⁰ Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 55–56.



Slika 7: Pater Peter Baptist Turk – Dun Shenfu, okrog leta 1900
(vir: knjižnica Teološke fakultete v Ljubljani.)

Odplul je iz Genove in se po mesecu dni plovbe v začetku leta 1902 končno izkrcal na Kitajskem. Dodeljen je bil vikariatu Vzhodni Hubei, ki so ga upravljali frančiškani v mestih Wuchang in Hankou (današnji Wuhan) v provinci Hubei ob Dolgi reki. Tamkajšnja škofija je bila ustanovljena leta 1870, znotraj vikariata v Hankouju pa je živel 2.200.000 ljudi, od tega 27.000 katoličanov.⁴¹ V škofovski palači se je Turk intenzivno pripravljaj na svoj novi poklic misijonarja in se vneto učil kitajsko, kar je bil seveda prvi pogoj za opravljanje misijonarskega dela na

⁴¹ *Ibid.*, 57.





Slike 8–12: Kitajski meč iz novcev, ki naj bi pripadal patru Petru Baptistu Turku.
Foto: Blaž Verbič (vir: Slovenski etnografski muzej, Ljubljana).

Kitajskem. V letih, ki so sledila, je več let opravljal službo dekana ter v majhnem semenišču v Hankouju poučeval latinščino in matematiko. V tem času si je tudi pridobil svoj kitajski misijonarski naziv – Dun Shenfu (頓神父), kar pomeni »duhovni oče Turk«. Med letoma 1906 in 1909 je v domačem tisku objavil serijo člankov z naslovom »S Kitajskega«, ki so še posebej zanimivi z etnološkega in zgodovinskega vidika. V njih je pisal o kitajskih običajih in šegah, vezanih na letne čase, o verovanju in vraževerških praksah, o poljedelstvu in obrteh, navadah, kot je bilo kajenje opija, o svojem srečanju z mandarinom, o posameznih zgodovinskih dogodkih, ki jim je bil priča, in številnih drugih posebnostih tedanje kitajske družbe.⁴²

S prvo svetovno vojno na evropskih tleh so bile bolj ali manj pretrgane vezi s slovenskimi misijonarji na Kitajskem. Prvo Turkovo sporočilo po vojni je prišlo v domovino šele leta 1921, njegova pisma s Kitajske pa so izhajala v različnih verskih publikacijah še v dvajsetih, tridesetih in štiridesetih let 20. stoletja. Na Kitajskem je Turk deloval kar 42 let. V tem dolgem obdobju je ustanovil in zgradil številne šole, cerkve, kapelice in lekarno. Tako ni nenavadno, da se je že v času svojega življenja proslavil kot eden najbolj znanih slovenskih misijonarjev. Umrli je v Hankouju leta 1944. Danes je pomemben tudi zaradi zbirke zanimivih predmetov, ki jih je med letoma 1912 in 1913 poslal v Kranjski deželni muzej Rudolphinum, danes pa jih hrani Slovenski etnografski muzej v Ljubljani.⁴³

Njegovi predmeti so predvsem religijske narave, kar ga loči od Skuška, ki se je zbiranja lotil celostno in sistematično. Turk je zbiral predmete bolj na podlagi tega, na kar je naletel in kar se mu je zdelo zanimivo, ne pa sistematičnega posvetovanja s strokovnjaki za starine. Njegova zbirka obsega več kipcev budističnih božanstev, mečev, vezenin, številne stare kitajske kovance in kitajski obredni papirnati denar ter seveda meč iz novcev, ki ga najdemo pod inventarno številko 423 MG.

Meč iz Turkove zbirke (slike 8–12) je sestavljen iz kar 177 novcev, precej večjega števila kot Skuškov primerek. Ročaj meča sestavlja 62

⁴² V članku iz leta 1908 na primer najdemo zanimiv opis okoliščin ob smrti cesarja Guangxu-ja (光緒, vl. 1875–1908) in cesarice vdove Cixi (慈禧, 1835–1908) (Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 57–59).

⁴³ Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, 61.

novcev, rezilo 78 novcev, vrstico, pritrjeno na ročaj, 29, obesek na koncu te pa še osem novcev. Podobno kot pri Skuškovem meču gre spet večinoma za novce *Qianlong tongbao*, vmes pa vendarle opazimo še dva primerka *Jiaqing tongbao* in celo dva novca *Daoguang tongbao*. To potrjuje, da je meč najverjetneje nastal šele sredi oziroma v drugi polovici 19. stoletja, ali v času Daoguangove vladavine ali v letih, ki so ji sledila. Lahko bi sklepali, da je Turkov meč nekoliko starejši od Skuškovega, od običajnih mečev, ki jih v povprečju sestavlja do 100 novcev, pa ga ločita tudi njegova velikost in teža. S 177 novci spada med večje in dragocenejše primerke, ki jih najdemo v muzejih oziroma zbirkah v evroameriškem prostoru.

Kaj je patru pomenil meč iz novcev? Glede na naravo njegovega poslanstva na Kitajskem in njegove zbirke bi lahko sklepali, da ga je videl kot predmet, ki se uporablja predvsem v religijskih in vraževskih praksah. Hkrati v njegovi zbirki najdemo tudi kar nekaj kovancev iz dinastij Ming (1368–1644) in Qing, kar kaže na to, da mu tudi kitajska numizmatika ni bila tuja. Njegovo zbiranje po vsej verjetnosti ni bilo tako sistematično kot Skuškovo – bolj se zdi, da je zbiral vse, kar se mu je zdelo zanimivo. Zato bi tudi zanj lahko rekli, da je na meč gledal predvsem kot na zanimivost iz sveta tradicionalne Kitajske, pri čemer je bila zanj najverjetneje najpomembnejša religijska konotacija predmeta.

Meč iz novcev – numizmatični ali religijski predmet?

V primeru kitajskih mečev iz novcev, vključno s Skuškovim in Turkovim primerkom, smo vsekakor priča spremenjeni identiteti in vlogi predmeta ter tudi arbitrarni kategorizaciji oziroma določanju njihove tipologije in vsiljevanju identitete s strani muzejskih institucij, o kakršnih piše Tythacott.⁴⁴ Kako bi lahko opredelili »meče za odganjanje zla« – kot numizmatične ali religijske predmete? Kot pravi Tythacott,⁴⁵ so tovrstne oznake nekaj popolnoma arbitrarnega, plod evropske razsvetljenske težnje po klasificiranju vsega obstoječega pod posamezna področja znanja. Toda tudi ta klasifikacija nam vseeno lahko veliko pove o tem,

⁴⁴ Tythacott, *The Lives of Chinese Objects*, 10.

⁴⁵ *Ibid.*

kako se je spremenila vloga teh predmetov v sekundarnem okolju in kako so jih razumeli evropski zbiratelji. Muzeji kot institucije namreč ne prikazujejo splošnih resnic, namesto tega ovekovečajo reprezentacije družb, iz katerih izhajajo in znotraj katerih obstajajo. Gre bolj za sredstva rekontekstualizacije in »izraze ideologij«. Niso neki nevtralen okvir, skozi katerega lahko gledamo na predmete, in niso institucije, ki bi pasivno predstavljale predmete občinstvu, ampak ideološko še kako aktivna okolja, ki tvorijo prostore, znotraj katerih so posamezni predmeti interpretirani. So mesta kulturne produkcije, kraji, na katerih je znanje artikulirano in vizualno mapirano.⁴⁶ Njihova naloga je kodificirati znanje, organizirati materialno kulturo in jo umestiti v natančno določene taksonomije – še isti trenutek, ko predmet pride v muzejsko institucijo, mu je takoj dodeljena kategorija. Inventarne številke in knjige, katalogi in oznake muzejem pomagajo razvrščati, locirati in ločevati predmete v skupine, s čimer pa jim hkrati umetno vsilijo neki red in pomen. Navadno se na take kategorizacije gleda kot na nevtralne dejavnosti, ki jih utemeljuje znanost. Prav ta domnevna objektivnost klasifikacijskih režimov jih dela tako močne in neizpodbitne. Ko so predmeti enkrat označeni in klasificirani, še posebej v ustanovi, ki nosi tolikšno avtoriteto kot muzej, je material potisnjen in trdno zasidran v tipologije, ki jih je pogosto težko izzvati ali celo izpodbijati. Oznake, ki jih pridobijo predmeti, tako neizogibno nosijo ideološka sporočila, ki odsevajo institucionalizirano znanje svojega časa.⁴⁷

In kako je v primeru kitajskih »mečev, ki odženejo zlo«? Kako jih kategorizirajo evroameriški muzeji, ki hranijo posamezne primerke? In kako sta kategorizirana Skuškov in Turkov meč pri nas oziroma kaj sta pomenila obema zbirateljema? Britanski muzej v Londonu hrani dva primerka – enega, sestavljenega iz novcev *Kangxi tongbao*, in drugega iz novcev *Qianlong tongbao*. Uvrščena sta pod »Oddelek za denar in medalje« (*Department of Coins and Medals*), torej sta interpretirana kot numizmatična predmeta. Arheološki laboratorij Univerze Durham primerka meča, ki ga hrani, umešča v dve kategoriji – med orožje in

⁴⁶ *Ibid.*, 10–14.

⁴⁷ *Ibid.*, 13.

numizmatiko.⁴⁸ Škotski nacionalni muzej svoj meč iz novcev uvršča pod zbirko svetovnih kultur (*World Cultures*), znotraj te pa so predmetu dodeljene še kar tri podkategorije, in sicer je klasificiran kot orožje, religijski in numizmatičen predmet. Muzej znanosti v Londonu svoj primerek meča povezuje z azijsko medicino, natančneje pa ga klasificira kot ceremonialno oziroma obredno orožje – z drugimi besedami bi lahko rekli, da ga klasificira pod oznako religijskih in vraževerških praks tradicionalne Kitajske. Nacionalni muzej ameriške zgodovine meč, ki ga hrani, umešča v širšo, splošno kategorijo numizmatike oziroma v zbirko »Delo in proizvodnja: nacionalna numizmatična zbirka« (*Work and Industry: National Numismatic Collection*), Muzej umetnosti v Filadelfiji pa pod kategorijo »Orožja in vojaške opreme« (*Arms and Armor*). Lahko bi rekli, da jih samo zaradi oblike še ne moremo uvrščati pod vojaško opremo, saj nima nobene funkcije, značilne za orožje. Vsekakor pa so ti predmeti povezani s ceremonialnimi oziroma religijskimi in vraževerškimi praksami na eni strani in numizmatiko na drugi. Pri tem se vzpostavi vprašanje nujnosti tovrstne klasifikacije, predvsem pa inherentne povezanosti obeh praks. V kitajski tradiciji ima numizmatika oziroma raziskovanje in proučevanje starih novcev prav posebno mesto in je neločljivo povezano z religijskimi in vraževerškimi običaji ter praksami *fengshui*. Morda je predmet prav zato pritegnil tako Skuška, zbiratelja, ki je med drugim sistematično uredil obsežno numizmatično zbirko kitajskega denarja, kot tudi Turka, misijonarja, ki se je posvečal predvsem religiji in običajem. Oba sta v času svojega bivanja na Kitajskem najbrž spoznala pomen predmeta, v katerem sta združena religijska konotacija in numizmatična vrednost.

Kitajska se ponaša z dolgo tradicijo povezovanja denarja z religijo oziroma vraževerjem. Že najzgodnejše oblike bronastega denarja so imele večji pomen kot le plačilno sredstvo. V Obdobju pomladi in jeseni (*Chunqiu shidai* 春秋時代) (771–476 pr. n. š.) in zlasti v Obdobju vojskujočih se držav (*Zhanguo shidai* 戰國時代) (475–221 pr. n. š.) se je denar pojavljal v številnih oblikah, najpogosteje kar v podobi miniaturnih replik vsakdanjih predmetov, kot so lopate, noži, zvonci in druga

⁴⁸ Crowther, »A Chinese Coin-Sword in Durham«.

glasbila, ključi, oblačila ter druge vrste orožja in orodja.⁴⁹ Šlo je torej za posnetke vsakdanjih predmetov, značilnih za tedanjo agrarno družbo, ki so imele ob tem tudi določeno obredno konotacijo.⁵⁰ Ta se je še okrepila z nekoliko poznejšimi okroglimi novci z luknjo na sredini, ki so postali plačilni standard po združitvi kitajskega ozemlja v enotno cesarstvo pod vladavino dinastije Qin (221–206 pr. n. št.).⁵¹ Okroglo obliko denarja s kvadratno luknjo na sredini je prevzela tudi dinastija Han (206 pr. n. št.–220), ki je sledila. V tem času je podoba novca pridobila celo kozmološki in ideološki pomen, saj naj bi okrogla oblika nakazovala okroglo nebo (*tian* 天), ki dominira kvadratni zemlji (*tu* 土).⁵² Prvi cesar dinastije Tang, Gaozu (高祖, vl. 618–626) je na podlagi tovrstne oblike uvedel tako imenovane novce *tongbao*, kar bi dobesedno lahko prevedli kot »denar v obtoku«. ⁵³ Ta oblika novcev z napisom v štirih pismenkah, razporejenih okrog kvadratne odprtine na sredini, se je nato obdržala vse do konca zadnje dinastije Qing.⁵⁴ Zlasti v tem času so ti popolnoma običajni novci, ki so bili glavno plačilno sredstvo, postali priljubljeni tudi kot predmeti za srečo. Kovanci, ki se danes uporabljajo predvsem kot spominki ali talismani za srečo, so tako v resnici pravi

⁴⁹ Med različnimi tipi kovancev sta prevladovali obliki, ki sta bili daleč najširše zastopani in tudi najdlje v obtoku. To so bili kovanci v obliki lopate (*bubi* 布幣 ali *bugian* 布錢) in kovanci v obliki noža (*daobi* 刀幣 ali *daoqian* 刀錢).

⁵⁰ Mitja Saje, *Starodavna Kitajska: zgodovina Kitajske od najstarejših časov do dinastije Qin* (Ljubljana: Oddelek za azijske in afriške študije Filozofske fakultete, 2002), 108–109.

⁵¹ David Hartill, *Cast Chinese Coins: A Historical Catalogue* (London: New Generation Publishing, 2017 [2005]), 82–110. Prvi kitajski cesar Qinshi (秦始皇, vl. 221–206 pr. n. št.) je na ozemlju pod svojo oblastjo odredil poenotenje mer, pisave in seveda tudi denarja.

⁵² Nataša Vampelj Suhadolnik, *V svetu nesmrtnih bitij: grobna umetnost dinastije Han in njena kozmološka zasnova* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017), 96–97. Hkrati je imela oblika kovancev tudi praktično plat, saj je bilo mogoče večje število novcev manjše vrednosti nanizati na nit in jih tako povezati skupaj.

⁵³ *Tong* (賧) namreč pomeni »krožiti«, »biti splošen« ali »univerzalen«, *bao* (寶) pa »bogastvo«, »denar«.

⁵⁴ Qin Cao, »An Introduction and Identification Guide to Chinese Qing Dynasty Coins.« *Money and Medals Network* (2014), 15, <http://www.moneyandmedals.org.uk>. Pri tem je bil napis sestavljen iz dveh pismenk, ki se bereta od zgoraj navzdol in označujeta ime cesarske vladavine (*nianhao* 年號), v času katere je bil novce kovan, ter pismenk *tong* (賧) in *bao* (寶), ki si sledita horizontalno od desne proti levi. Celoten napis tako dobesedno pomeni »denar v obtoku v času tega ali onega cesarja« (Cao, »An Introduction and Identification Guide to Chinese Qing Dynasty Coins«).

kovanci *tongbao* iz časov cesarske Kitajske, zlasti iz obdobja dinastije Qing, ali njihovi posnetki.

Tudi sicer se kitajska tradicija lahko pohvali z zelo bogato kulturo amuletov in religijskih predmetov v obliki novcev in drugega denarja. Za vrsto numizmatičnih amuletov v obliki okroglih dekorativnih novcev pozna prav posebno ime – to so novci oziroma denar *yansheng* (*yansheng qian* 厭勝錢), kar dobesedno pomeni »poln zmage«. Ti so se prvič pojavili v času dinastije Han kot predmeti, prek katerih naj bi se dalo sporazumevati z mrtvimi, prositi za izpolnitev želja, odganjati zle duhove, vedeževati ali jih uporabljati kot preproste talismane za srečo.⁵⁵ Med numizmatičnimi amuleti velja omeniti tudi tempeljske novce, ki naj bi ščitili svojega lastnika, in sicer daoistične (*daojiaopin yasheng qian* 道教品壓生錢) z daoističnimi napisi in podobami, ter budistične (*fojiaopin yasheng qian* 佛教品壓生錢), večinoma okrašene s simboli mahajanskega budizma ter pogosto opremljene s kitajskimi napisi in napisi v sanskrtu. Nenazadnje so se tudi poznejši meči iz novcev največkrat uporabljali v religijskem, predvsem daoističnem obredju. Kitajski numizmatični amuleti so se v teku stoletij razvili v številnih oblikah in velikostih – poleg okroglih, okrasnih novcev so se pojavili tudi taki, ki so bili okrašeni z umetelnimi vzorci in napisi, ter taki v obliki buče, lopate, mečev in drugih predmetov.⁵⁶ Zelo pogosto vsebujejo skrite simbole in besedne igre, priljubljene v kitajski tradiciji. V času dinastij Ming in Qing je cesarski dvor ob praznikih in priložnostih, kot je bil na primer cesarjev rojstni dan, izdajal posebne novce.⁵⁷ Zlasti v času dinastije Qing so bili priljubljeni tako imenovani palačni novci, replike dejanskih novcev v obtoku, ki pa so jih večinoma ulivali le v začetku posamezne vladavine. V času kitajskega novega leta so jih podarjali ljudem, ki so službovali na cesarskem dvoru, na primer stražarjem, evnuhom in visokim uradnikom, ali pa so te posebne novce obešali na lanterne.⁵⁸

Navadni novci v obtoku so se medtem prav tako uporabljali pri vedeževanju in celo v tradicionalni kitajski medicini, saj naj bi posedovali

⁵⁵ Yu in Yu, *Chinese Coins*, 36–59.

⁵⁶ *Ibid.*, 62–65.

⁵⁷ Jankowski, *Les amis des monnaies*, 266.

⁵⁸ David Hartill, *Qing Cash* (London: Royal Numismatic Society, 2003), 72.

»zdravilno moč«. ⁵⁹ Še posebno moč naj bi imeli v vraževerskih praksah tako imenovani »novci petih cesarjev« (*wudi qian* 五帝錢), kar se nanaša na novce, izdane v času vladavin prvih petih cesarjev dinastije Qing – Shunzhija (順治, vl. 1644–1661), Kangxija, Yongzhenga (雍正, vl. 1722–1735), Qianlonga in Jiaqinga. V času teh petih vladavin je v cesarstvu vladala blaginja, zato se je razvilo ljudsko prepričanje, da naj bi ti novci lastniku zagotavljali blagostanje in zaščito pred zlimi duhovi. ⁶⁰ K temu je pripomoglo tudi dejstvo, da že imena vladavin nakazujejo na bogastvo, obilje, srečo in blagostanje. *Shunzhi* bi lahko prevajali kot »nemoteno vladanje«, *Kangxi* kot »zdravje in blaginja«, *Yongzheng* kot »harmonija in pravičnost«. Prva pismenka *qian* (乾) iz imena vladavine *Qianlong* zveni podobno kot *qian* (錢), ki pomeni »denar«, *Jiaqing* pa bi lahko prevajali kot »dober, izboren« in »praznovanje«. Omenjene vrste novcev so daleč najpogostejše oziroma številčno najbolj zastopane v kitajskih numizmatičnih zbirkah, vključno s Skuškovno zbirko kitajskega denarja. Tudi meči v zbirkah in muzejih evroameriškega prostora, vključno s Skuškovim in Turkovim primerkom, so navadno sestavljeni prav iz teh petih vrst novcev *tongbao*.

Med preprostim kitajskim ljudstvom je bil svet denarja neločljivo povezan z vražami in preprostimi religijskimi praksami. Kitajski učenjaki pa so medtem že zelo zgodaj začeli zbirati in proučevati kitajski denar, tako prave novce kot tudi amulete, ter njegovo vlogo ne le v monetarnem smislu, ampak tudi v svetu ljudskih religijskih in vraževerskih običajev. ⁶¹ Tako lahko na Kitajskem že zelo zgodaj govorimo tudi o numizmatiki kot vedi, kar niti ni presenetljivo glede na dolgo in pestro zgodovino kitajskega denarja, ki obsega dobrih 3000 let. Prvi znani katalog kitajskih novcev, *Quanzhi* (泉志), je delo avtorja Hong Zuna (洪遵, 1120–1174), izdano v začetku 12. stoletja. ⁶² Še posebej pa se je kitajska numizmatika razcvetela v 19. stoletju, ko so si učenjaki navdušeno izmenjevali znanje in primerke iz svojih zbirk ter ga v tem času začeli tudi deliti z evropskimi obiskovalci in navdušenci nad kitajsko

⁵⁹ Jankowski, *Les amis des monnaies*, 256.

⁶⁰ *Ibid.*, 294.

⁶¹ Yu in Yu, *Chinese Coins*, 55.

⁶² Helen Wang, »A Short History of Chinese Numismatics in European Languages«, *Early China* 35/36 (2012): 417, <https://www.jstor.org/stable/24392412>.

kulturo.⁶³ Proučevanje starih kitajskih novcev se je še naprej razvijalo in cvetelo v zgodnjem 20. stoletju, v času, ko sta se na Kitajskem mudila oba, Skušek in Turk.⁶⁴

Najzgodnejši evropski zapis o kitajskem denarju je slaven opis papirnatega denarja, ki ga je zapustil Marco Polo (c. 1254–1324) in ki služi kot dokaz, da je ta v tistem času dejansko potoval na Kitajsko.⁶⁵ Od začetka 18. stoletja naprej, ko so se vzpostavljali intenzivnejši kulturni in trgovski stiki med Vhodno Azijo in Evropo, so se s proučevanjem starega kitajskega denarja ukvarjali najrazličnejši posamezniki z nadvse različnimi interesi – trgovci, ponarejevalci, akademiki, misijonarji in drugi. Še v 18. in 19. stoletju so ljudje, ki so proučevali stare kitajske novce, prihajali z različnih področij – bili so prvi sinologi, misijonarji, trgovci, zdravniki, kirurgi, botaniki, uradniki, bankirji, vojaki, raziskovalci, aristokrati, ki so se z numizmatiko ukvarjali ljubiteljsko, in številni drugi posamezniki. Z razvojem numizmatike kot področja znanstvenega raziskovanja in ustanovitvijo profesionalnih numizmatičnih društev se je za stare kitajske novce začelo zanimati vse več ljudi, ki so jih zbirali in raziskovali iz popolnoma učenjaškega vidika. Ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja je v Evropo prispelo ogromno materiala v obliki obsežnih kitajskih numizmatičnih zbirk.⁶⁶ Veliko redkejši od zbirk novcev in drugih oblik denarja ter numizmatičnih amuletov so primerki mečev iz novcev, kot sta Skuškov in Turkov. O njih tudi ni veliko zapisanega, medtem ko so bili novci pogosto predmet dokaj obsežnih razprav. Morda gre pri tem za evropsko razsvetljensko težnjo po klasifikaciji in vzpostavljanju strogo določenih tipologij predmetov. Skuškov in Turkov primerek mečev že zaradi zbirateljev, ki sta izšla iz evropske periferije, morda neko-

⁶³ Jankowski, *Les amis des monnaies*, 119–149.

⁶⁴ Wang, »A Short History,« 417–418. Celo veliki literarni modernist Lu Xun (魯迅) (1881–1936) se je v času, ko je služboval pri Ministrstvu za izobraževanje in sodeloval pri obnovi Cesarske knjižnice (*Jingshi tushuguan* 京師圖書館) in načrtih za Muzej zgodovine (*Lishi bowuguan* 歷史博物館), precej ukvarjal s starimi kitajskimi novci, jih kupoval v starinarnah, raziskoval numizmatična dela, in kot razkriva njegov rokopis iz leta 1913, celo nameraval razširiti Hong Zunov (洪遵) (1120–1174) *Quanzhi* (泉志) oziroma ga dopolniti z zgodovino kitajskega denarja od 12. in vse do konca 19. stoletja (Wang, »A Short History,« 417–418).

⁶⁵ *Ibid.*, 398–399.

⁶⁶ *Ibid.*, 399–415.

liko izstopata iz dominantnih diskurzov, značilnih za zbirateljske in muzejske prakse v nekdanjih kolonialnih središčih, ki oblikujejo tipologije vzhodnoazijskih predmetov v zahodnoevropskem muzejskem prostoru. Kljub temu pa njuna klasifikacija oziroma težave, na katere naletimo pri njuni kategorizaciji, znova pokažejo na pomensko večplastnost predmetov in načine, kako se spremeni njihova identiteta, ko vstopijo v sekundarno okolje. Meči iz novcev so vsekakor nadvse posebni predmeti, ki jih ni tako lahko kategorizirati kot strogo numizmatične ali striktno religijske predmete. Namesto tega bi jih lahko uvrščali v več kategorij, gotovo pa vsaj v dve glavni. Brez dvoma segajo na področje kitajske numizmatike, ki pa ga tudi daleč presegajo. Nenazadnje imajo znotraj kitajske tradicije stari kitajski novci že sami po sebi religijski podton, vendar so bili v evroameriškem prostoru bolj ali manj umetno potisnjeni v ozke okvire numizmatike, ki se z njimi ukvarja predvsem z vidika njihove zgodovine in monetarne vloge. Meči iz novcev, ki »odganjajo zlo«, pa omejitve tovrstne kategorizacije presegajo še toliko bolj, saj segajo še veliko dlje na področje ljudskih običajev in religije.

Zaključek

Kitajski meči iz novcev predstavljajo nadvse zanimiv in edinstven drobec kitajske tradicije, ki je v evropskem prostoru našel mesto v posameznih zbirkah vzhodnoazijskih predmetov. Kot numizmatični amuleti ali talismani so bili v svetu pozne tradicionalne Kitajske predvsem religijski oziroma vraževerški predmet, v svetu porajajoče se moderne Kitajske in evropskih zbirateljev pa tudi numizmatična redkost in dragocena zbirateljska posebnost. Slovenski etnografski muzej v Ljubljani se lahko pohvali s kar dvema primerkoma teh edinstvenih dragotin – eden naj bi pripadal Ivanu Skušku ml., drugi pa patru Petru Baptistu Turku. Sodobnika in rojaka sta se ob približno istem času mudila na Kitajskem, vendar iz popolnoma drugačnih razlogov – eden kot mornariški častnik, ki se je v času bivanja na Kitajskem prelevil v strastnega zbiratelja kitajskih starin in poznavalca kitajske kulture, drugi kot misijonar, ki je življenje posvetil izobraževanju lokalnega prebivalstva, ustanavljanju versko obarvanih šol ter nenazadnje opazovanju in razi-

skovanju tedanjih kitajskih običajev in življenja preprostega kitajskega ljudstva. Pa vendar je pozornost obeh pritegnil tako edinstven in dragocen predmet, kot je meč iz novcev.

Nasploh je bil na Kitajskem denar že od najzgodnejših obdobj tesno povezan z ljudskimi religijskimi in vraževerskimi praksami. Zato je v sklopu evropske razsvetljenske težnje po muzejski kategorizaciji predmetov kitajske numizmatične amulete, kot so tudi »meči za odganjanje zla«, zelo težko umestiti v kategorije, ki bi zajele njihovo pomensko večplastnost. Za nekatere je meč iz novcev samo numizmatičen, za druge predvsem religijski predmet. Spet tretji ga uvrščajo pod obredno orožje, nekateri pa kar pod vse našete oznake. Kako pa so te predmete razumeli posamezni evropski zbiratelji – pri nas torej Skušek in Turk? Kakšna vloga jim je bila na podlagi tega dodeljena v njihovem sekundarnem okolju? Z veliko verjetnostjo bi lahko trdili, da sta kot navdušena opazovalca in raziskovalca tedanje kitajske kulture in družbe oba razumela pomen predmeta, ki je bil zanj brez dvoma velika zanimivost iz sveta tradicionalne Kitajske. V obdobju pozne dinastije Qing in zgodnjem republikanskem obdobju so bili meči iz novcev na Kitajskem še vedno v rabi kot talismani in predmeti z magično močjo, hkrati pa so že veljali za dragocene zbirateljske predmete. Glede na Skušekovo strast do zbiranja starih kitajskih novcev in njegov sistematični pristop k oblikovanju obsežne kitajske numizmatične zbirke bi lahko sklepali, da je bil zanj meč predvsem numizmatičen predmet z religijskimi in vraževerskimi podtoni. Turk, ki se je osredinjal predvsem na religijske in vraževerske vidike svoje zbirke, pa je na meč morda gledal predvsem kot na predmet z močno religijsko vlogo, čeprav se je gotovo zavedal tudi njegove numizmatične vrednosti. Tako bi lahko rekli, da sta kitajska meča iz novcev nekako ohranila svoj pomen tudi v sekundarnem okolju, v katerem pa se prav zaradi svoje posebnosti še vedno vztrajno izmikata klasifikaciji oziroma ožji kategorizaciji v okviru muzejske stroke.

Zahvala

Pričujoči prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru* (2021–2024) (št. J6-3133), ki ga iz državne-

ga proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

B i b l i o g r a f i j a

Berdajs, Tina. »Retracing the Footsteps: Analysis of Lists, Inventories, and Photographs of the Skušek Collection from 1917 to 1950.« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, no. 2 (2021): 141–166. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.141-166>.

Cao, Qin. »An Introduction and Identification Guide to Chinese Qing Dynasty Coins.« *Money and Medals Network*, 2014. Dostop 31. oktobra 2019. <http://www.moneyandmedals.org.uk>.

Crowther, Anna N. »A Chinese Coin-Sword in Durham.« *Chinese Money Matters* (British Museum), 1. marca 2021. Dostop 20. avgusta 2022. <https://chinesemoneymatters.wordpress.com/2021/03/01/80-a-chinese-coin-sword-in-durham/>.

Čeplak Mencin, Ralf. *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*. Ljubljana: Založba/*cf, 2012.

Grčar, Mina. »Ivan Skušek Jr. and His Collection of Chinese Coins.« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, no. 2 (2021): 47–83. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.47-83>.

Grčar, Mina. »Kovanci z luknjo na sredini: amuleti ali pravi denar?« *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*, 2021. Dostop 28. novembra 2022. <https://vazcollections.si/kovanci-z-luknjo-na-sredini-amuleti-ali-pravi-denar/>.

Hartill, David. *Qing Cash*. London: Royal Numismatic Society, 2003.

Hartill, David. *Cast Chinese Coins: A Historical Catalogue*. London: New Generation Publishing, 2017 [2005].

Jankowski, Lyce. *Les amis des monnaies. La sociabilité savante des collectionneurs et numismates chinois de la fin des Qing*. Pariz: Editions Hémisphères, 2018.

Kluge, Maurus. *Pisma Ivanu Skušku ml.* Taiyuan, 1918–1919. Prevedel Niko Hudelja, 2020. Neobjavljeni rokopisi; izvirnike hrani Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja.

Kopytoff, Igor. »The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process.« V: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, urednik Arjun Appadurai, 64–92. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Marinac, Bogdana. *Čez morje na nepoznani Daljni vzhod: potovanja pomorščakov avstrijske in avstro-ogrske vojne mornarice v Vzhodno Azijo*. Piran: Pomorski muzej, 2017.

Motoh, Helena. »Living Room Museum—Accommodating an Early 20th Century East Asian Collection in Lived Spaces.« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 10, no. 2 (2021): 119–140. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.119-140>.

Saje, Mitja. *Starodavna Kitajska: zgodovina Kitajske od najstarejših časov do dinastije Qin*. Ljubljana: Oddelek za azijske in afriške študije Filozofske fakultete, 2002.

Skušek, Franci. *Rokopisni zapiski Francija Skuška*. Ljubljana, n. d. Neobjavljen rokopis; izvirnik hrani Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja.

Summary of Mr. I. Skušek's Numismatic Collection Of Chinese Coins, to be Sold Eventually. Ljubljana, 1946. Neobjavljen dokument; izvirnik hrani Knjižnica Slovenskega etnografskega muzeja.

Tythacott, Louise. *The Lives of Chinese Objects: Buddhism, Imperialism and Display*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2011.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. *V svetu nesmrtnih bitij: grobna umetnost dinastije Han in njena kozmološka zasnova*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji [Collecting Culture and East Asian Collections in Slovenia].« V: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: Zbornik EARL*, uredniki Andrej Bekeš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič, 93–137. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Raziskovalno središče za Vzhodno Azijo, 2019.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. 2020. »Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva.« *Ars and Humanitas (Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja)* 14, št. 2 (2020): 45–60. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.45-60>.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Between Ethnology and Cultural History: Where to Place East Asian Objects in Slovenian Museums?« *Asian Studies (Collecting East Asia in Slovenia)* 9, no. 3 (2021): 85–116. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.85-116>.

Veselič, Maja. »Zbirateljske kulture: Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja.« *Ars & Humanitas (Ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja)* 14, št. 2 (2020): 2–5. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.2-5>.

Wang, Helen. »A Short History of Chinese Numismatics in European Languages.« *Early China* 35/36 (2012): 395–429. <https://www.jstor.org/stable/24392412>. Dostopano 26. novembra 2020.

Yu, Liuliang, in Hong Yu. *Chinese Coins: Money in History and Society*. San Francisco: Long River Press, 2004.

RAZUMEVANJE MOTIVIKE IN SIMBOLIKE NA VZHODNOAZIJSKEM PORCELANU V ZBIRKI NARODNEGA MUZEJA SLOVENIJE

Tina Berdajs

Uvod

V članku sta analizirana simbolizem in motivika, ki se pojavljata na porcelanu vzhodnoazijskega izvora v slovenskih muzejskih zbirkah. V besedilu je motivika, ki jo najpogosteje srečamo na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirkah na ozemlju današnje Slovenije, predstavljena s podrobno analizo okrasa reprezentativnih kosov kitajske in japonske izvozne keramike oz. porcelana, ki spada v obdobje med 17. in 19. stoletjem (ali začetkom 20. stoletja). Z analizo izbranih motivov prispevek vodi v razmislek o vlogi obravnavane simbolike v japonskem in kitajskem kulturno-zgodovinskem okolju in v povezavi s tem tudi (morebitne) vloge te motivike v okolju, kjer so končali predmeti vzhodnoazijskega izvora – na ozemlju današnje Slovenije.

Vsi obravnavani primeri so iz najobsežnejše zbirke vzhodnoazijske keramike pri nas, to je zbirka keramike Narodnega muzeja Slovenije.¹

¹ Zbirka keramike, ki jo hrani Narodni muzej Slovenije, je glede na trenutne raziskave ena izmed 21 identificiranih in popisanih zbirk, ki jih uvrščamo na seznam zbirk vzhodnoazijskih predmetov v Sloveniji. Del predmetov v omenjeni zbirki je namreč tudi keramika vzhodnoazijskega izvora. Je največja zbirka vzhodnoazijske keramike in obenem tudi ena večjih zbirk vzhodnoazijskih predmetov pri nas. Za več informacij glej: Nataša Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji«. V *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik*

Ta zbirka hrani okoli 220 kosov keramike in porcelana vzhodnoazijskega izvora. Od teh dve tretjini predstavlja kitajski porcelan (in druga keramika), ena tretjina pa je japonskega izvora. Zbirka zajema kitajski in japonski belo-modri porcelan (kit. *qinghua* 青花, jap. *sometsuke* 染付), barvito poslikan kitajski porcelan v znanih tehnikah *wucai* (五彩) in *famille rose* ter veliko število primerkov poslikanega japonskega ali kitajskega porcelana tipa *imari*. Omenjeni slogi okraševanja, ki se najpogosteje pojavljajo v zbirki Narodnega muzeja Slovenije (in tudi drugih zbirkah, ki hranijo keramiko vzhodnoazijskega izvora),² so predstavljeni v nadaljevanju. Večinoma gre za t. i. izvozno keramiko, porcelan, ki je bil izdelan za zahodnjaški trg v skladu z evropskim estetskim okusom. Motivika in simbolizem sta analizirana in pojasnjena s pomočjo primarnih virov, povezanih s predmeti in muzejsko zbirko, in s podrobno analizo sekundarne literature, povezane z simboliko in motiviko v vzhodnoazijski umetnosti.

Predstavljeni so slogi okraševanja oziroma barvne palete, ki jih najpogosteje srečamo v omenjeni zbirki. V nadaljevanju je predstavljena in analizirana skupina primerov rastlinskih in živalskih motivov, izbranih glede na to, kako pogosto se pojavljajo na kitajski in japonski keramiki v zbirki Narodnega muzeja Slovenije (in nenazadnje tudi drugih slovenskih muzejskih zbirkah). V zadnjem delu besedila so predstavljene še tri študije primerov – motiv, imenovan »servis dveh pavov«,³ motiv para prepelic in krajinska motivika na najstarejšem kosu porcelana v slovenskih muzejskih zbirkah. Okrasna motivika na teh izbranih kosih iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije daje vpogled v bogate zgodbe, povezane s kulturno-zgodovinskim ozadjem trgovskih in kulturnih izmenjav med Evropo in Azijo. Te segajo že v čas zgodnjega 16. stoletja, ko so portugalski pomorščaki odkrili pot do Vzhodne Azije

EARL, ur. Andrej Bekeš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019), 97.

² Druge opaznejše zbirke v katerih so kosi keramike vzhodnoazijskega izvora, so tudi Skuš-kova zbirka, ki jo hrani Slovenski etnografski muzej, zbirka Alme Karlin in kulturno-zgodovinska zbirka Pokrajinskega muzeja Celje, zbirka Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož ter zbirka Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« Piran.

³ Motiv je najverjetneje dobil ime, ker je bil običajno upodobljen na jedilnih servisih, ki so vključevali številne različne oblike posodja, ki je bilo okrašeno z omenjenim motivom dveh pavov.

okoli afriškega Rta dobrega upanja, preko Indijskega oceana in proti vzhodu skozi Malaško ožino do Kitajske. Kmalu po tem so vzpostavili trgovske stike, ki so v Evropi vzpostavili tudi vse obsežnejšo trgovino s porcelanom, ki je iz posebnosti začel postajati okrasni predmet.

Zbirateljstvo vzhodnoazijskega porcelana ima na območju današnje Slovenije presenetljivo dolgo zgodovino. Najzgodnejši dokument, ki potrjuje take izdelke na naših tleh, je namreč zapuščinski inventar Georga Bittorferja iz leta 1618. To pomeni, da je bil kitajski⁴ porcelan na Slovenskem prisoten že vsaj v začetku 17. stoletja.⁵ Do konca 19. stoletja so lastniki vzhodnoazijske keramike na Slovenskem najverjetneje bogatili svoje zbirke predvsem prek posrednih stikov različnih preprodajalcev in agentov na dražbah najrazličnejših kitajskih in japonskih umetnostnih izdelkov in prodajaln po Evropi. V prispevku sta predstavljena prav kitajski in japonski izvozni porcelan. Ta je bil produkt masovne proizvodnje za zahodnjaške trge, vendar okrašen z vzhodnoazijsko motiviko, in je v stoletjih postal ena od ključnih vrst trgovskega blaga, ki so ga uvažali v Evropo.⁶ Okras na porcelanu je močno vplival tudi na različne razvijajoče se sloge okraševanja v Evropi, čeprav pogosto upodobljeni motivi in simboli iz daljnih tradicij Kitajske in Japonske včasih niso bili popolnoma jasno razumljeni.

Najpogostejši slogi okraševanja vzhodnoazijske keramike

V nadaljevanju so predstavljeni trije slogi okraševanja oziroma barvne palete okrasja, ki jih najpogosteje srečamo v vzhodnoazijskem delu zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije. Prvi slog poslikave por-

⁴ Ves porcelan na evropskih tleh pred sredino 17. stoletja je kitajskega izvora, saj se je japonski porcelan začel uvažati šele po tem.

⁵ Mateja Kos, »Porcelan in njegova uporaba na Slovenskem / Porcelain and its use in Slovenia,« V *Predmet kot reprezentanca – Okus, ugled, moč / Objects as Manifestations of Taste, Prestige and Power*, ur. Maja Lozar Štamcar (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009), 145–164; Tina Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju,« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 29–43, <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.29-43>.

⁶ Za več informacij glej tudi: Oliver Impey, J. V. G. Mallet in John Ayers, *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750* (London: Oriental Ceramic Society, 1990); Oliver Impey, *Japanese Export Porcelain: Catalogue of the Collection of the Ashmolean Museum, Oxford* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2003).

celana, ki ga pogosto srečamo, je t. i. *famille rose*, ki v dobrednem prevodu pomeni rožnata družina. Ime, ki se je uveljavilo šele v 19. stoletju, se nanaša na uporabo gostega rdeče-rožnatega nadglazurnega emajla, ki se je na Kitajskem začel uporabljati za okraševanje porcelana v začetku 18. stoletja. Paleta gostih barvnih emajlov se je razvila pod vplivom evropskega okusa in povpraševanja po kitajskem porcelanu in s tehnologijo, ki so jo na Kitajsko najverjetneje prinesli jezuiti, ki so delovali v Peking. Od tridesetih let 18. stoletja naprej so te emajle uporabljali tudi za okraševanje v mestu Jingdezhen (景德镇), kitajski prestolnici izdelovanja porcelana. Izdelke, poslikane v tem slogu, so izdelovali za domači in tuji trg.⁷ Spodnja skodelica je primer kitajskega porcelana, poslikanega z motivi potonike v omenjenem slogu.



Slika 1: Skodelica; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; v: 13,3 cm, r: 7 cm; Kitajska; prva polovica 18. stoletja, dinastija Qing; N 16023; Narodni muzej Slovenije.

⁷ Andrew D. Madsen in Carolyn L. White, *Chinese Export Porcelain* (London in New York: Routledge, 2009), 106–110; Filip Suchomel, *300 Treasures: Chinese Porcelain in the Wallenstein, Schwarzenberg & Lichnowsky family collection* (Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015), 405–411; Hans van Baarsen, »Chinese Porcelain: Famille Rose wares 1725–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 21. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/21>.

Eden od najštevilčnejše zastopanih slogov okraševanja je tudi slog porcelana *imari* (*imariyaki* 伊万里焼), ki je poimenovan po istoimenskem japonskem pristanišču (Imari 伊万里), iz katerega so od druge polovice 17. stoletja izvažali japonsko keramiko in porcelan v pristanišče obmorskega mesta Nagasaki (長崎), od tam pa naprej v Evropo in pozneje v Ameriko. Ta porcelan je bil izdelan po okusu evropske aristokracije, zato ga večkrat uvrščamo v kategorijo t. i. izvoznega porcelana. Označevanje barvno poslikanega porcelana z besedo *imari* je lahko zapleteno,⁸ zato je v tem besedilu izraz zaradi lažjega razumevanja uporabljen samo na opisovanje najbolj reprezentativne palete, t. i. sloga porcelana *imari*, prisotne v slovenskih zbirkah. To paletu oziroma slog predstavlja okras v podglazurno modri barvi z dodatnimi poslikavami v barvnih nadglazurnih emajlih, najpogosteje v rdeči barvi s pozlato. Pogosto upodobljeni osrednji motivi so košara ali lonec, poln rož, trije prijatelji zime (*prunus*⁹ oz. slivovo cvetje, bambus in borovec), breskev ali feniks. Ta slog porcelana je bil v Evropi še posebej priljubljen v drugi polovici 17. in v začetku 18. stoletja.¹⁰

Visoko cilindristo stojalo za dežnike na sliki 2 je poslikano v slogu porcelana *imari* s podglazurno modro barvo in nadglazurnimi emajli v rdeči in oranžno-bež barvi. Zgornji in spodnji rob prikazujeta stilizirano cvetje v modri in beli barvi, osrednji del pa prikazuje cvetoče veje. Med cvetovi lahko prepoznamo močno stilizirane krizanteme in potonike. Predmet je bil izdelan v enem kosu, kar je bila značilnost japonskih lončarjev. Kitajski lončarji so visoke cilindriste predmete namreč

⁸ Za več informacij in podrobno razlago okoliščin glej: Impey, *Japanese Export Porcelain*, 31–33.

⁹ V to skupino spada več sadnih vrst drevja, kot so marelica (*Prunus armeniaca*), japonska marelica (*Prunus mume* Sieb et Zucc), breskev (*Prunus persica*), japonska sliva (*Prunus salicina* Lindl) in kitajska češnja (*Prunus pseudocerasus*), vse med njimi se upodabljajo v vzhodnoazijski umetnosti. Cvetoče drevo, ki se najpogosteje omenja iz navedene skupine, je sliva.

¹⁰ Impey, *Japanese Export Porcelain*, 31–33; Lisa Rotondo-McCord in Peter James Buften, *Imari: Japanese Porcelain for European Palaces from the Freda and Ralph Lupin Collection* (New Orleans, LA: New Orleans Museum of Art, 1997), 8–16; Hans van Baarsen, »Japanese Porcelain: Japanese Imari 1690–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 10. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1690>; Jan-Erik Nilsson, »Japanese 'Imari' decoration, (Aka-e),« *Gotheborg*, dostop 10. junija 2021, <https://www.gotheborg.com/glossary/japanese-imari.shtml>.



Slika 2: Stojalo za dežnike; porcelan poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo; v: 59,8 cm; š: 18,7 cm; Japonska; pozno 19. stoletje/zgodnje 20. stoletje, obdobje Meiji (1868–1912); N 984; Narodni muzej Slovenije.

izdelovali iz dveh delov (zgornjega in spodnjega) in ju združili pred peko (glej tudi Študija primera 3 v tem besedilu).

Eden od slogov okraševanja ali bolje rečeno barvnih palet, ki jih pogosto srečamo med raziskovanjem vzhodnoazijske keramike v slovenskih muzejih, je tudi slog porcelana, imenovan »kitajski imari« (Zhongguo yiwanli 中国伊万里). Njegovi začetki segajo v začetek 18. stoletja, ko so Kitajci začeli posnemati japonski način poslikave na slogu porcelana imari, ki so ga iz okoliških delavnic izvažali prek istoimenskega pristanišča na Japonskem po okusu evropske aristokracije. Za ta slog kitajskega izvoznega porcelana je značilen okras v podglazurno modri barvi z dodatnimi poslikavami v nadglazurnih emajlih, najpogostejše rdečih, z dodano pozlato. Redkeje so dodajali tudi detajle v črni in zeleni barvi. Najpogostejše upodobljeni motivi so krajine, cvetoče rastline (predvsem potonike) ter motivi ptic in mitoloških bitij. Upodobitve človeških figur so v tem slogu redke. Višek priljubljenosti je ta slog dosegel v Evropi v 18. stoletju, priljubljen pa je bil tudi v jugovzhodni Aziji, Indiji in takratnem Osmanskem cesarstvu.¹¹

Krožnik iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije na zgornji fotografiji je poslikan v barvni paleti, značilni za slog porcelana kitajski imari. Rob krožnika krasi tanek pas rdečega geometrijskega vzorca, celoten osrednji del pa je poslikan s cvetličnim motivom potonike, velikega kamna, izza katerega se razrašča, in manjše ograjice. Med cvetovi potonike je naslikan tudi manjši motiv ptice v letu. Gre za zelo standardiziran kos izvoznega porcelana, narejenega na Kitajskem za evropski trg.

Predmeti, poslikani v zgoraj omenjenih barvnih paletah, so si v številnih primerih zelo podobni tudi po motiviki, kar pogosto (predvsem kadar je dokumentiranje provenience predmeta pomanjkljivo) lahko privede do zmede pri določanju izvora porcelanastega kosa. Pred sredino 17. stoletja so na Japonskem okrašen porcelan izdelovali samo za domači trg in ga le v omejenih količinah izvažali v Jugovzhodno Azijo. Ko pa so se zaradi pomanjkanja ponudbe kitajskega izvoznega

¹¹ Madsen in White, *Chinese Export Porcelain*, 110–112; Hans van Baarsen, »Chinese Porcelain: Chinese Imari 1700–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 21. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1323>.



Slika 3: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 13,7 cm; Kitajska; 18. stoletje, dinastija Qing (1644–1912); N 15260; Narodni muzej Slovenije.

porcelana (podrobnejši opis razlogov v nadaljevanju v Študiji primera 3) Nizozemci za nakup porcelana obrnili na Japonsko, so seveda želeli, da so končni izdelki barvito okrašeni kot – že preverjeno dobičkono-sni – kitajski izvozni porcelan.¹² Oliver Impey celo poudarja, da je bila predvsem v začetku proizvodnje izvoznega porcelana za evropski trg na Japonskem »večina [naročenih] kosov narejena v oblikah, ki Japoncem niso bile znane in okrašena v slogih, ki jih ti niso poznali«.¹³ Na podlagi tega bi lahko predvidevali, da obstaja možnost, da je marsikateri motiv, ki se je pogosto pojavljal v sklopu izvoznega porcelana na Japonskem, pravzaprav posledica prenosa motivov iz Kitajske, ki so bili priljubljeni

¹² Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 17–19.

¹³ *Ibid.* 19.

v Evropi (tudi na območju današnje Slovenije). Ta trditev nedvomno potrebuje dodatno poglobljeno raziskavo, vendar pa nakazuje, da se je z nastankom in uspešnostjo vsaj sloga porcelana kitajski *imari* sklenil širok krog prenosa posebnega sloga okraševanja in mogoče tudi določenih motivov, ki nosijo pomembne konotacije tako v kitajski kot tudi v japonski kulturi.

Najpogostejši motivi in njihova simbolika

Po pregledu predmetov, ki sestavljajo vzhodnoazijski del zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije, je hitro očitno, da je – ne glede na vrsto keramike ali slog poslikave – daleč najpogostejši motiv med vsemi cvetoča potonika. Potonika je ena najbolj znanih in priljubljenih cvetočih rastlin na Kitajskem. Čeprav ima glede na podvrsto cvetove različnih barv, je daleč najbolj priljubljena in cenjena rdeče cvetoča potonika.¹⁴ V umetnosti se pojavljata tako zelnata potonika *Paeonia albiflora* (芍藥, kit. *shaoyao*, jap. *botan*) kot tudi drevesna potonika *Paeonia arborea* (牡丹, kit. *mudan* ali *mudanhua* 牡丹花, jap. *botan*) (slika 2). Ne glede na vrsto potonika simbolizira bogastvo in čast v povezavi z uradniškim ali visokim družbenim položajem. Iz tega razloga je v kitajskem jeziku potonika imenovana tudi »roža sreče in bogastva« (*fuguishua* 富貴花).¹⁵ Poleg tega simbolno predstavlja tudi enega od štirih letnih časov – pomlad. Skupaj z lotosom, ki simbolizira poletje, cvetočim prunusom, ki simbolizira zimo, in krizantemo, ki simbolizira jesen, je potonika tako ena od štirih cvetlic, ki so simbol štirih letnih časov.¹⁶ Patricia Bjaaland Welch tudi piše, da je kombinacija teh štirih rastlin zelo priljubljen simbol za obdobje celega leta. Tako vse štiri omenjene rastline skupaj

¹⁴ Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* (London, New York: Routledge, 1986), 286.

¹⁵ Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery* (Boston: Tuttle Publishing, 2012), 67; Stacey Pierson, *Designs as Signs: Decoration and Chinese Ceramics* (London: School of Oriental and African Studies, University of London, and Percival David Foundation, 2001), 29.

¹⁶ C. S. A. Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*, Fourth Revised Edition (Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 2006), 244; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 285; Pierson, *Designs as Signs*, 29.

v vazi v širšem kontekstu pomenijo »mir skozi vse leto«, saj je beseda za vazo (*ping* 瓶) enakozvočnica kitajske besede za mir (*ping* 平).¹⁷ Zadnje je značilnost simbolike v kitajski umetnosti, t. i. »govorjenje skozi predmete«. ¹⁸ Številni okrasni vzorci in motivi v kitajski umetnosti nosijo posredne pomene, ki so običajno nakazani skozi metafore, rebuse, enakozvočnice, kitajske tradicionalne zgodbe in podobno.¹⁹

Cvetoče potonike so pogosto upodobljene tudi z različnimi drugimi rastlinami in živalmi. Ko se, na primer, pojavijo v kombinaciji s pavi (glej tudi sliko 8) ali levi, celotna kompozicija dodatno poudarja simbolni pomen visokega ali celo plemiškega statusa. Ko pa so cvetovi potonike upodobljeni v kombinaciji z breskvami (kit. *tao* 桃, jap. *momo* 桃), simbolom nesmrtnosti, nosijo združeni simbolni pomen bogatega in dolgega življenja.²⁰ Čeprav se o simbolnem pomenu potonike običajno piše predvsem v kontekstu kitajske umetnosti, se pojavlja tako na kitajskih kot na japonskih izvoznih izdelkih za zahodne trge.

Eden najlepših primerov upodobljenega motiva potonike na porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah je par krožnička in skodelice iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije. Porcelanasta predmeta je leta 1733 takrat še Kranjskemu deželnemu muzeju darovala baronica Mathilda Fr. v. Lazarini.²¹

Majhna skodelica (slika 3) in krožniček (slika 4) sta par in poslikana z barvnimi emajli nad prozorno glazuro porcelana. Posebna motivika in slog poslikave, paleta različnih odtenkov rožnate, rumene in zelene barve in gosto nanešen neprosojni nadglazurni bel emajl nam povedo, da gre za značilna primerka izvoznega kitajskega porcelana iz začetka 18. stoletja, poslikanega v slogu *famille rose*. V osrednjem delu, kjer je naslikan glavni motiv, poleg velike razbohotene potonike v temno rožnati

¹⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 69.

¹⁸ Siliang Kang, »Symbolic Meanings of Chinese Porcelains from the Market Street Chinatown,« *Market Street Chinatown Archaeological Project*, dostop 1. decembra 2022, <https://marketstreet.stanford.edu/wp-content/uploads/2013/08/Kang-2013.pdf>.

¹⁹ *Ibid.*, 3.

²⁰ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 69.

²¹ Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike,« 34; Franc Lazarini, *Zgodovina rodbine Lazarini: Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe* (Radovljica: Didakta, 2013), 216.



Slika 4: Krožniček; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; r: 11,3 cm; Kitajska; prva polovica 18. stoletja, dinastija Qing; N 749; Narodni muzej Slovenije.

barvi opazimo še par fazanov (*zhi* 雉), ki predstavljata lepoto, srečo in prefinjenost,²² in rožnato-rumene cvetove krizanteme.

Takoj za potoniko je na vzhodnoazijski keramiki v zbirki najpogostejši motiv cvetoča krizantema. Krizantema (菊, kit. *ju*, jap. *kiku*) je cvetlica, ki ima velik simbolni pomen tako v kitajski kot tudi v japonski umetnosti. V kitajski kulturi se cvetje krizanteme povezuje z intelektualnimi dosežki ter je poleg potonike, lotosa in cvetočega prunusa ena izmed štirih cvetočih rastlin, ki simbolizirajo štiri letne čase. Krizantema se sama ali v kombinaciji z javorjem v kitajski in japonski simboliki povezuje z jesenjo, sama krizantema pa zaradi odpornosti in zdravilnih lastnosti simbolizira tudi dolgoživost.²³ Ker so cvetovi krizanteme,

²² Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 163; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 245.

²³ Barbara Trnovec in sod., *Azija me je povsem uročila (Asia utterly bewitched me)* (Celje: Pokrajinski muzej Celje; Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska Fakulteta, 2019), 40; Bjaaland

predvsem v rumeni barvi, podobni sijočemu soncu, se namreč povezujejo s silami t. i. energije *yang* (陽) in na Kitajskem še danes menijo, da krizantemin čaj in vino še posebej pripomoreta k dobremu zdravju in dolgemu življenju.²⁴

Krizanteme so na Japonsko najverjetneje v šestem stoletju prinesli iz Kitajske. V obdobju velikega prenosa različnih vidikov kitajske kulture so tako na Japonskem vzljubili tudi krizanteme. Podoba krizanteme se je začela pojavljati na uradnih pečatih in celo kot emblem na cesarskem prestolu v podobi rumenega cveta s šestnajstimi cvetnimi listi, ki je še danes simbol japonskega cesarja.²⁵

Na Japonskem pa glede na obliko cvetov ločijo tudi tri različne tipe krizanteme, ki se pojavljajo v umetnosti: cvetoče krizanteme, imenovane *kiku*, imajo običajni cvet s precej ravnimi in nagnjenimi cvetnimi listi, krizanteme tipa *manjugiku* (万寿菊) imajo cvet kroglaste oblike, sestavljen iz številnih kratkih jezičastih cvetnih listov, tip *rangiku* (乱菊) pa ima cvetove z zelo dolgimi in nekoliko kaotično razporejenimi tankimi cvetnimi lističi z značilno navznoter zavihano konico. Zadnje poznamo tudi pod bolj znanim imenom pajkovke. Na keramiki in porcelanu v slovenskih zbirkah se krizanteme pogosto pojavljajo tako na kitajskih kot japonskih kosih keramike, predvsem porcelana. Zanimivo je, da so večinoma upodobljeni cvetovi v obliki marjete ali kroglastega cveta. Do danes na keramiki še ni bilo cvetov t. i. krizanteme pajkovke.

Japonski krožnik, predstavljen na sliki 5, je poslikan s številnimi motivi cvetov krizantem in potonik, razporejenimi po zgornji strani širšega roba v tipični barvni paleti sloga porcelana *imari*. V osrednjem medaljonu je poudarjena še ena krizantema. Gre za tipičen primer japonskega izvoznega porcelana za zahodni trg, kar nakazuje tudi način poslikave dveh večjih polovic krizanteminega cveta na skrajnem robu, ki spominja na vezeninske vzorce okrašenega tekstila. Taki geometrični vzorci se pogosto pojavljajo v okrasju japonske keramike. Poleg tega vsako polovico omenjenih polovičnih cvetov sestavlja osem cvetnih li-

Welch, *Chinese Art*, 45; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 72.

²⁴ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 46.

²⁵ Sachiko Hamano, »Kiku-no-hana (Chrysanthemum),« *Nihongo Instructor Club: Japanese language school Azabu Juban Tokyo*, dostop 3. septembra 2022, <https://nicjapanese.com/column/kiku/>.



Slika 5: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 22,7 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo (1603–1868); N 15317; Narodni muzej Slovenije.

stov, kar nakazuje, da bi združeni polovici predstavljali krizantemin cvet s šestnajstimi cvetnimi listi, podoben cesarskemu grbu Japonske.

Eden najprepoznavnejših in najpogostejše upodobljenih motivov v kitajski in japonski umetnosti je tudi cvetoče drevo iz družine prunusov. V to skupino spadajo številne sadne vrste, kot so marelica (*Prunus armeniaca*), japonska marelica (*Prunus mume* Sieb et Zucc), breskev (*Prunus persica*), japonska sliva (*Prunus salicina* Lindl) in kitajska češnja (*Prunus pseudocerasus*), toda rastlina oziroma cvetoče drevo, ki se najpogostejše omenja, je pravzaprav sliva (kit. *mei* 梅 ali *meihua* 梅花, jap. *ume* 梅) iz družine *Prunus mume*.²⁶

²⁶ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 73; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 294.

Cvetove teh dreves je v vzhodnoazijski umetnosti zlahka prepoznati po značilnih rdečkastih, rožnatih ali belih cvetovih s petimi cvetnimi lističi, zaobljene ali rahlo srčaste oblike. Sicer jih je, pogosto zaradi stilizirane upodobitve, težko razlikovati ali ugotoviti, za katero vrsto gre, zato se motiv pogosto poimenuje s krovnim izrazom »cvetoči prunus«. V primerjavi z omenjenimi vrstami prunusov so sicer nesorazmerno pogosto upodobljeni cvetovi češnje in slive. Prav zadnja ima prav posebno mesto tudi v kitajski literaturi in umetnosti, saj gre za prvo med sadnimi drevesi, ki zacvetijo zgodaj spomladi, s čimer se povezuje konec zime in začetek pomladi ter simbolizira vzdržljivost in upanje. Cvetoča sliva je tudi ena izmed štirih cvetočih rastlin, ki simbolizirajo štiri letne čase, pri čemer sliva simbolizira zimo.²⁷ Ker pa cvetovi hitro izgubijo svoje lističe, se cvetoča sliva povezuje tudi z lepoto, čistostjo in minljivostjo življenja. Slivovi cvetovi se pojavljajo tudi v več kombinacijah, na primer s srako (*xique* 喜鵲), ki je ugodno znamenje ter velja za prinašalca sreče in veselja.²⁸

Pogost, predvsem v kombinacijah z drugimi rastlinami ali kot del krajine, je tudi zimzeleni borovec (松, kit. *song*, jap. *matsu*), ki predstavlja vzdržljivost in dolgo življenje oziroma dolgoživost.²⁹ Je tudi drevo, ki je najpogosteje upodobljeno v kitajski umetnosti, prav tako je zaradi globokega simbolizma zelo priljubljen motiv v kitajski poeziji. Predvsem so občudovana stara borova drevesa.³⁰ V kombinaciji se bor pogosto pojavi skupaj s prav tako zimzeleno cipreso (*bai* 柏) in/ali žerjavom (鶴, kit. *he*, jap. *tsuru*), ki tudi simbolizirata dolgo življenje.³¹

Borovcu po pogostnosti upodobitve na porcelanu iz slovenskih zbirk sledi bambus (竹, kit. *zhu*, jap. *take*), ki je ena najpogosteje upodobljenih rastlin v vzhodnoazijski umetnosti. Zaradi svoje prilagodljivosti predstavlja mladost, moč in vzdržljivost, poleg tega pa simbolizira tudi skromnost in čistost srca zaradi votlega debla oziroma stebela. Metafo-

²⁷ *Ibid.*, 74; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 250; Pierson, *Designs as Signs*, 29.

²⁸ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 74.

²⁹ *Ibid.*, 70.

³⁰ Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 292–293; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 248.

³¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 70; Pierson, *Designs as Signs*, 89.

rično ponazarja moč v navidezni šibkosti, saj se pod zunanjim pritiskom bambus samo upogne in se ne zlomi.³²

Bambus pa se pojavlja tudi v kombinacijah z drugimi motivi, ki nosijo močen simboličen pomen. Upodobljen v kombinaciji s kamnom, ki simbolizira neomajnost, predstavlja krepostne lastnosti konfucijanskih učenjakov. V kombinaciji s svetočimi vejicami dreves iz družine prunusov rastlini predstavljata poročen par oziroma srečo v zakonu. Kombinacija je v kitajskem jeziku imenovana *zhumei shuangxi* (竹梅雙喜) ali v prevodu »dvojna sreča bambusa in slive«.³³

Bor, bambus in cvetoči prunus (običajno gre za upodobitev cvetoče slive) skupaj ponazarjajo motiv, imenovan trije prijatelji zime (歲寒三友, kit. *suihan sanyou*, jap. *saikan san'yū*) (slika 6). Skupina predstavlja rastline, ki cvetijo zgodaj spomladi ali so zimzelene. Motiv se je prvič pojavil v poeziji v obdobju dinastije Song (960–1279), pozneje pa so se upodobitve tega prenesle tudi v slikarstvo in se kmalu po tem pojavile tudi na keramiki.³⁴ Borovec običajno predstavlja dolgo življenje, bambus prilagodljivost, skromnost in ponižnost, cvetoči prunus pa simbolizira vzdržljivost in vztrajnost.³⁵ Motiv, ki ga sestavljajo trije prijatelji zime, se pojavlja v kitajski in japonski umetnosti.

V zgoraj predstavljenem primeru so v manj pogosti barvni paleti sloga japonskega porcelana *imari* upodobljeni trije prijatelji zime: borovec, bambus in cvetoči prunus. So v večjih belih kartušah, med katerimi sta v dveh naslikana motiva bambusa in borovca, v dveh pa motiva bambusa in cvetoče slive. Gre za tipičen primer japonskega izvoznega porcelana za zahodnjaški trg.

Na vzhodnoazijskem porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah, posebej v zbirki Narodnega muzeja, najdemo upodobljene številne različnih živali, vendar se redko katera pojavlja več kot enkrat. Na več kosih porcelana najdemo več feniksov, predvsem na japonskih kosih, poslikanih v slogu porcelana *imari*. Feniks (鳳凰, kit. *fenghuang* 鳳凰, jap. *hō-ō* 鳳凰) je mitološka ptica, ki ima na Kitajskem zelo dolgo

³² *Ibid.*, 36; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 26; Pierson, *Designs as Signs*, 34.

³³ *Ibid.*, *Chinese Art*, 37.

³⁴ Pierson, *Designs as Signs*, 49; Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 38.

³⁵ *Ibid.*, 49.



Slika 6: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 22,3 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo; N 812; Narodni muzej Slovenije.

zgodovino in je znana tudi pod imenom »kralj ptic«.³⁶ Danes je videz feniksa opisan kot kombinacija različnih ptic: glava zlatega fazana, telo mandarinske race, rep pava, noge žerjava, kljun papagaja in krila lastovice. S tem povzema najvišjo lepoto in eleganco.³⁷ Od obdobja dinastije Ming (1368–1644) se je feniks upodabljal tudi s petelinovim grebenom na vrhu glave.³⁸ Feniks naj bi se pojavljal le v času vladavine pravičnih

³⁶ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 165

³⁷ *Ibid.*, 165; Pierson, *Designs as Signs*, 70.

³⁸ William H. Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art: As Shown in Drawings, Prints, Carvings and the Decorations of Porcelain and Lacquer, with Brief Notices of the Related Subjects* (Reprint) (Chicago, Illinois: Art Media Resources Ltd., 2001), 292; Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 167.

cesarjev in miru, njegovo izginotje ali odsotnost pa naj bi napovedovala težke čase.³⁹

Motiv feniksa se v umetnosti najpogosteje pojavlja v kombinaciji s kitajskim zmajem (*long* 龍),⁴⁰ ki je bil simbol cesarja in njegove oblasti. Kot je bil cesar povezan z zmajem, je bil feniks simbolno povezan s cesarico. Kot okrasen in pomemben simbolni motiv so ga članice cesarske družine nosile na svojih oblačilih, nakitu in drugih dodatkih, kot so okraske za lase in uhani. Od časa dinastije Qin (221–206 pr. n. št.) je bila cesaričina krona na Kitajskem znana tudi pod imenom »feniksova krona« (*fengguan* 凤冠).⁴¹ Feniks se je kot simbol razširil tudi na Japonsko, najverjetneje v obdobju Asuka od sredine 6. do sredine 7. stoletja, in postal simbol cesarske družine, zlasti cesarice. Omenjena mitološka ptica v japonski kulturi predstavlja ogenj, sonce, pravičnost, poslušnost in zvestobo.⁴²

Kot zelo priljubljen motiv v kitajski in japonski umetnosti se je feniks posledično pogosto pojavljal tudi v izvozni umetnosti, ki vključuje porcelan. Čeprav je bil motiv mitološkega feniksa Evropejcem znan, pa je prek japonskega porcelana postal »žrtev« pomanjkljivega poznavanja jezikov in kultur Vzhodne Azije, še posebej Japonske. Japonci so namreč z motivom feniksa prevzeli tudi poimenovanje. V kitajskem in japonskem jeziku se ime te ptice tako napiše z enakimi pismenkami, bere pa se različno. Evropejski trgovci so tako na Japonskem prišli v stik z misteriozno mitološko ptico, ki so jo Japonci imenovali *hō-ō*. Od tu se naprej je bila ustvarjena nekakšna paralelna identiteta motiva feniksa, ki so ga na Zahodu pogosto imenovali »ptica ho-ho« (angleško *ho-ho bird*). Nenavadna »ptica ho-ho« je našla mesto tudi v bogati umetnosti

³⁹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 170; Eberhar, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 289; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 247.

⁴⁰ Zmaj je ena izmed najbolj razširjenih simbolnih podob na Kitajskem in se pojavlja tudi v drugih vzhodnoazijskih kulturah. Običajno je prikazan z luskastim kačjim telesom, tigrovimi nogami, ptičjimi kremplji in glavo, sestavljeno iz posameznih delov več živali. Glavo najpogosteje krasijo jelenovi rogovi, na obeh straneh ust visijo dolgi brki. Trnovec in sod., *Azija me je povsem uročila*, 37.

⁴¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 167; Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art*, 392.

⁴² Mark Schumacher, »Phoenix,« *Buddhism & Shintōism in Japan: A-to-Z Photo Dictionary of Japanese Religious Sculpture & Art*, dostop 4. septembra 2022, <https://www.onmarkproductions.com/html/ho-oo-phoenix.shtml>.



Slika 7: Skleda za britje; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 25,8 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo; N 15291; Narodni muzej Slovenije.

rokokoja (1730–1750) in se pod tem imenom pojavljala kot eksotičen okrasni motiv na številnih izdelkih, tudi pohištvu, ki je bilo narejeno v Evropi v slogu *chinoiserie*.⁴³

Zgoraj predstavljeni primer je japonska skleda za britje. Na zgornji strani je skleda po širokem robu poslikana v prepoznavnem slogu *imari* s stiliziranimi motivi cvetočih krizantem in feniksoma s krili, razprtimi v letu, ter drugim rastlinjem. Na spodnji strani je skleda okrašena s tremi manjšimi motivi cvetoče slive v modri in rdeči barvi. Gre za zelo tipičen predmet, izdelan za evropski trg, kar nakazuje oblika skleda, ki ni japonska. Na eni strani ima na robu namreč vrezano krožno obliko,

⁴³ Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (New York: Charles Schreiber's Sons, 1977), 13; Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 101.

na nasprotni strani roba pa vrstico, ki je služila obešanju skleda na steno, kadar ni bila v uporabi.

Čeprav omenjeni motivi nedvomno nosijo veliko simbolnega pomena v vzhodnoazijskem prostoru, enako ne moremo trditi za evropski prostor ali, natančneje, za območje današnje Slovenije, kjer so v tem besedilu obravnavani kosi porcelana z motiviko te vrste končali svojo pot. Omenjeni vzhodnoazijski rastlinski in živalski motivi v evropskem kontekstu najverjetneje niso imeli posebnih konotacij in so služili predvsem estetskemu namenu (omenjeni rastlinski motivi) ali so burili domišljijo kot eksotična in/ali mitološka bitja (zmaj in feniks). Lahko pa s precejšnjo gotovostjo trdimo, da lastniki porcelana na območju današnje Slovenije najverjetneje niso niti poznali niti razumeli posebnega simbolizma, ki ga imajo omenjeni motivi v japonski in/ali kitajski kulturi. Pogosto namreč niso niti ločili, ali gre za porcelan japonskega ali kitajskega izvora, saj je bil vzhodnoazijski izvozni porcelan na Slovenskem vse do 20. stoletja dostopen le posredno, prek razvite mreže trgovskih poti, trgovin in posrednikov po Evropi, kar je lahko močno zakrilo prvotni izvor predmetov.⁴⁴

Študija primera 1: Motiv »servis dveh pavov«

Motiv pava (*kongque* 孔雀) se v kitajski umetnosti pogosto pojavlja v različnih medijih. Kot samostojni motiv se pav povezuje z uradniškim statusom in simbolizira eleganco, lepoto in dostojanstveno držo.⁴⁵ Kot okrasni motiv na kitajskem porcelanu se pav pogosto pojavi kot del kompozicije s cveticami in okrasnimi kamni, ki skupaj ponazarjajo stiliziran vrtni prizor.⁴⁶ Kot kombinacija motivov, ki združuje pava in potoniko, se ptica že od obdobja dinastije Tang (618–907) simbolno povezuje tudi z bogastvom in visokim družbenim statusom⁴⁷ oziroma cesarsko družino.⁴⁸

⁴⁴ Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike,« 30.

⁴⁵ Pierson, *Designs as Signs*, 50; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 281–292.

⁴⁶ *Ibid.*, 50.

⁴⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 160–161.

⁴⁸ Pierson, *Designs as Signs*, 50.

Ena najbolj znanih upodobitev pava je motiv oziroma vzorec, imenovan »servis dveh pavov«, ki je bil posebno priljubljen na Portugalskem in v Braziliji, od koder prihaja tudi izvirno poimenovanje tega vzorca *Serviço dos Pavões*.⁴⁹ Osrednji okrasni motiv tvori par pavov med cveticami, ki vedno vključujejo potonike, in okrasnimi kamni v (najverjetneje kitajskem) vrtu. Ta motiv je bil v 18. stoletju eden najbolj priljubljenih na jedilnih servisih kitajskega izvoznega porcelana.

Ob Napoleonovem vdoru na Portugalsko novembra 1807 je portugalski kralj Janez VI., tedaj še kot princ, omenjeni servis z motivom pavov (s petimi drugimi servisi kitajskega porcelana) odnesel s seboj v Brazilijo, kamor sta z materjo kraljico Marijo I. Portugalsko (1777–1816) zbežala pred grožnjo tuje vojske. Kraljevi porcelanasti servisi so bili v drugi polovici 19. stoletja raztreseni in prodani na dražbah v Riu de Janeiru. Servis omenjenega kralja z motivom pavov je v portugalskem jeziku imenovan tudi »popotnik« ali v portugalskem jeziku *viajante*, saj je porcelan potoval med celinami, najprej iz Kitajske na Portugalsko, nato še v Brazilijo.⁵⁰

Porcelanasti predmeti z motivom, imenovanim »servis dveh pavov«, se pojavljajo v zbirkah po vsem svetu, predvsem pa v Braziliji, ZDA in Evropi. Primer krožnika, ki je bil nekoč najverjetneje del večjega servisa, hrani tudi Narodni muzej Slovenije.

Krožnik je poslikan z barvnimi nadglazurnimi emajli v kitajskem slogu, imenovanem *famille rose*. Poudarjen je osrednji motiv dveh pavov med kamni in cvetjem v osrednjem delu krožnika. Med cvetjem prepoznamo razbohotene potonike, krizanteme in celo nekaj cvetov kamelije (*chahua* 茶花). Zadnja je zimzelena rastlina, ki zaradi svojih rdečih cvetov ob začetku zime simbolizira ta letni čas in vzdržljivost⁵¹ ter se pogosto pojavlja kot okrasni element v času kitajskega novega leta.⁵² Rob krožnika krasijo štiri skupine že omenjenih cvetov, od osrednjega

⁴⁹ Nicolas Fournery, »A pair of Chinese famille rose plates from the 'Serviço dos Pavões'. Qianlong period,« *Galerie Nicolas Fournery*, dostop 28. avgusta 2022, <https://www.galerienicolasfournery.com/collection/a-pair-of-chinese-famille-rose-plates-from-the-servico-dos-pavoes-qianlong-period/>.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 43.

⁵² Pierson, *Designs as Signs*, 32.



Slika 8: Krožnik; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; r: 23,3 cm;
Kitajska; 18. stoletje; dinastija Qing, obdobje Qianlong (1736–1795); N 15282;
Narodni muzej Slovenije.

dela jih loči pas vzorca *fleur-de-lis*, tj. stiliziran emblem cveta lilije, ki se pogosto pojavlja zlasti v heraldiki in je močno povezan s francosko krono. Skozi zgodovino je podoba dobila več različic, ki so pogosto izgubile heraldično konotacijo in služile samo kot okrasni element.⁵³ V pasovih ponavljajočih se cvetov se vzorec pojavlja tudi na primerkih vzhodnoazijske izvozne keramike.

⁵³ Encyclopædia Britannica, »fleur-de-lis«, *Britannica*, dostop 29. novembra 2022, <https://www.britannica.com/topic/fleur-de-lis>.

Najzanimivejši vidik motiva »servis dveh pavov« je gotovo ta, da je – sicer nedvomno množično kopiran po predlogi, ki v kitajski kulturi nosi simbolni pomen – bil v zgodovini Portugalske tako pomemben, da je danes še vedno najbolj znan pod imenom v portugalskem jeziku.

Danes velja ocena, da naj bi bilo na Kitajskem med letoma 1750 in 1795 z omenjenim vzorcem oziroma motivom okrašenih približno 20.000 kosov porcelana. Ocenjuje se, da naj bi jih izmed teh do danes ostalo še približno 5.000, ki pa so raztreseni po zasebnih zbirkah in muzejih po vsem svetu.⁵⁴ Eden izmed kosov je po še neznani poti pristal tudi v zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije. Na podlagi predmeta s pomanjkljivo provenienco sicer ne moremo trditi, da je bil ta motiv zelo cenjen in priljubljen na slovenskih tleh, vendar njegova prisotnost nedvomno potrjuje močno priljubljenost motiva po vsem svetu, tudi na območju današnje Slovenije.

Študija primera 2: Motiv para prepelic

Motiv prepelice ima v Vzhodni Aziji dolgo zgodovino, saj se v kitajski umetnosti prvič pojavi v slikarstvu že v 12. stoletju.⁵⁵ Motiv je na Kitajskem povezan tako z igro enakozvočnic kot posebnim kulturno-zgodovinskim in družbenim ozadjem.

V povezavi z zadnjim motiv prepelice simbolizira pogum in bojevitost, saj je bila prepelica zelo cenjena za ptičje boje. V preteklosti je bila namreč ena izmed prostočasnih dejavnosti (predvsem na severu Kitajske), da so pod košaro dali prepelici in pest prosa, da bi se ptici spopadli v boju za hrano.⁵⁶ Zmagala je seveda najmočnejša, v širšem smislu tista, ki je bila bojevitejša in pogumnejša. Najverjetneje je zato motiv prepelice v obdobju dinastij Ming in Qing predstavljal določen rang državnih uradnikov. V kontrastu z bojevitim značajem je prepelica glede na svoj

⁵⁴ Jan-Erik Nilsson, »Double Peacock Service,« *Gotheborg*, dostop 10. junija 2021, <https://gotheborg.com/glossary/doublepeacock.shtml>.

⁵⁵ Pierson, *Designs as Signs*, 40.

⁵⁶ Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 254; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

preprost in pust videz simbolizirala tudi revščino, zaradi pegastega vzorca perja pa tudi zakrpana oblačila.⁵⁷

Na Kitajskem velja prepelica za ugodno znamenje tudi preprosto zato, ker se ptica imenuje *an* (鵝) (dvozložna beseda za prepelico je *anchun* 鵝鶩), kar je enakozvočnica besede »mir« (*an* 安). Par prepelic se v dobesednem prevodu prebere tudi kot *shuang an* 雙鵝, kar je enakozvočnica, ki v dobesednem prevodu pomeni »dvojni mir« (*shuang an* 雙安).⁵⁸ S tem se močno poudari oziroma kar podvoji pozitiven simbolni pomen, ki ga nosi omenjeni motiv. Na kitajskem porcelanu se, sicer redko, pojavi tudi motiv treh prepelic, ki najverjetneje še dodatno poudarja simbolni pomen motivike kot »trojni mir«.⁵⁹

Večkrat pa se v kitajski umetnosti pojavi tudi motiv skupine devetih prepelic, imenovan *jiu an tong* (九鵝同) ali *jiu anchun tong* (九鵝鶩同), v dobesednem prevodu »devet prepelic skupaj«. Motiv devetih prepelic predstavlja še eno izmed kitajskih besednih iger enakozvočnic, ki v prenesenem pomenu pomeni dobro željo, da naj »devet (*jiu*) generacij živi v miru (*an*) skupaj (*tong*)«. ⁶⁰ Motivi, povezani z enakozvočnicami in bolj ali manj kompleksnimi besednimi igrami, so bili na Kitajskem izjemno priljubljeni v 18. stoletju, vendar so bili pogosto omejeni predvsem na okrasje tekstila in porcelana.⁶¹ Predvsem motiv para prepelic je bil na kitajskem izvoznem porcelanu pogosto upodobljen v različnih slogih okraševanja, kot sta *famille rose* in kitajski *imari*, in v kombinacijah z drugimi pogosto upodobljenimi motivi, kot so metulji, potonike, krizanteme ali nabori različnih drugih cvetlic in rastlin.

Tak primer je tudi motiv para prepelic v zrelem klasju prosa, ki ima tudi poseben simbolni pomen. Upodabljanje različnih žitaric, med katere spada tudi proso, je bilo v kitajski zgodovini vedno povezano s ponazarjanjem plodnosti in željo po njej. Beseda za zrnje (*li* 粒) je namreč enakozvočnica z besedo, ki pomeni dobiček (*li* 利). S tem lahko povežemo tudi star kitajski običaj obešanja povezanega snopa žita na strešni tram v želji po bogati letini. Beseda za pšenico oziroma pšenične otrobe

⁵⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 171; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

⁵⁸ Pierson, *Designs as Signs*, 40.

⁵⁹ *Ibid.*, 40.

⁶⁰ Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

⁶¹ Pierson, *Designs as Signs*, 40.



Slika 9: Skodelica; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo in barvnim emajlom ter pozlato; r: 7,5 cm, v: 7,5 cm; Japonska; pozno 18. stoletje, obdobje Edo; N 16119; Narodni muzej Slovenije.

(*fu* 麩) je enakozvočnica že omenjene besede za srečo, obenem pa tudi enakozvočnica besed za moža (*fu* 夫), očeta (*fu* 父) in ženo (*fu* 婦), na podlagi česar se simbolika žita povezuje tako z rodovitnostjo in plodnostjo kot tudi z zakonom in v širšem smislu dobrobitjo vse družine.⁶²

Ta posebna kombinacija prepelice in prosa se pojavlja na kitajskem in japonskem izvoznem porcelanu, najdemo pa jo upodobljeno tudi na paru skodelice in krožnička (sliki 9 in 10) v zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije.

Krožniček (slika 10) in skodelica za vročo čokolado (slika 9) sta japonskega izvora in poslikana v t. i. slogu *imari*. S slike je razvidno, da

⁶² Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 106.



Slika 10: Krožniček; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo in barvnim emajlom ter pozlato; r: 12 cm; Japonska; pozno 18. stoletje, obdobje Edo; N 16118; Narodni muzej Slovenije.

je porcelan poslikan s kartušami nepravilnih oblik, v katerih sta upodobljena motiv para prepelic (*uzura* 鶉) in klasje prosa (*kibi* 黍) med cveticami. Kot na Kitajskem je bil ta motiv priljubljen tudi na Japonskem, kjer so prepelice dodatno simbolično povezovali tudi z jesenjo, mesečino in travnatimi planjavami območja Musashino (武蔵野) v bližini današnjega Tokia. Par prepelic so pogosto upodabljali tudi v kombinaciji s krizantemami in cvetovi prunusa, še dvema pomembnima motivoma v japonski umetnosti.⁶³

⁶³ Lawrence R. H. Smith in Anthony du Boulay, »XV The 'Quail' Pattern,« v *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650–1750*, ur. Oliver Impey, J. V. G. Mallet in John Ayers (London: Oriental Ceramic Society, 1990), 296.

Do 17. stoletja je bil motiv para prepelic na Japonskem že standardiziran, vključevali so ga v knjige predlog okraševanja za poslikave porcelana, pojavljal pa se je tudi v drugih medijih, kot so slikarstvo in japonske grafike *ukiyo-e* (浮世絵).⁶⁴ Na Japonskem se je motiv pogosto pojavljal na belo-modrem porcelanu in porcelanu, poslikanem v slogih *kakiemon* (*kakiemon yōshiki* 柿右衛門様式)⁶⁵ in *imari*, ki sta bila zelo priljubljena v Evropi. Prav to je močno pripomoglo k temu, da so par prepelic kmalu po začetku 18. stoletja posnemali tudi na evropskem porcelanu. Ko je namreč ta posebni motiv iz Vzhodne Azije prek izvoznega porcelana dosegel Evropo, je njegova priljubljenost navdušila tudi evropske izdelovalce, ki so v tem obdobju navdih za okraševanje pogosto našli v kitajskih in japonskih poslikavah.⁶⁶

Vendar pa je, najverjetneje zaradi kombinacije nepoznavanja posebnih kulturnih konotacij motiva na Kitajskem in Japonskem in podobnosti same prepelice z drugo vrsto ptice, jerebico, prišlo do tega, da se je pravi simbolni pomen izgubil, motiv pa so narobe interpretirali. Primer tega so angleški izdelovalci porcelana, natančneje znana delavnica porcelana Bow. Kot v številnih drugih delavnicah so tudi tam v 18. stoletju posnemali motiv para prepelic po predlogah z vzhodnoazijskega porcelana, vzorec pa so poimenovali kar »par jerebic«.⁶⁷ Prepelica in jerebica sta sicer podobni vrsti in spadata v isto širšo družino *Phasianidae*, vendar se ptici v številnih vidikih med seboj razlikujeta. Navzven predvsem po tem, da je prepelica nekoliko manjša od jerebice in bolj čokata.⁶⁸ Prav podobnost vrst, stilizacija in pomanjkanje poglobljene razumevanja simbolike so povzročili, da je bil motiv ob prenosu v evropsko kulturno okolje napačno interpretiran.

⁶⁴ *Ibid.*, 296.

⁶⁵ *Kakiemon* se nanaša na slog okraševanja japonskega porcelana, za katerega je značilna uporaba omejene palete nadglazurnih barvnih emajlov brez uporabe podglazurne modre barve v sklopu sheme okraševanja. Izdelovali so ga v delavnicah v okolici japonskega mesta Arita. Ta slog okraševanja porcelana je bil, kot že omenjeni slog *imari*, zelo priljubljen v Evropi, kjer so ga pogosto posnemale tudi znane evropske tovarne porcelana. Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 139–140.

⁶⁶ Smith in du Boulay, »XV The 'Quail' Pattern,« 296; Impey, *Chinoiserie*, 89.

⁶⁷ *Ibid.*, 296.

⁶⁸ Suffolk Wildlife Trust, »Grouse, partridges, pheasant and quail,« *Suffolk Wildlife Trust*, dostop 29. novembra 2022, <https://www.suffolkwildlifetrust.org/wildlife-explorer/birds/grouse-partridges-pheasant-and-quail>.

Študija primera 3: Motivika na najstarejšem porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah

Tretja študija primera je kitajska cilindrična vaza, poslikana v podglazurni modri barvi (slika 11). Do danes je ta predmet, ki spada v prvo polovico 17. stoletja, najverjetneje najstarejši kos vzhodnoazijskega porcelana, ki ga hranijo slovenski muzeji in druge javne ustanove. Trup vaze je v celoti poslikan s krajinskim motivom, v katerega so umeščene manjše človeške figure, vrat vaze pa je poslikan z vzorcem navzdol obrnjenih listov bananovca. Oblika, motivika in način poslikave so lahko prepoznavni in značilni za modro-beli porcelan iz poznega obdobja dinastije Ming oziroma obdobja na prehodu med dinastijama Ming in Qing. Slog okraševanja tega obdobja je znan tudi pod imenom »slog prehodnega obdobja« (ang. *transitional style*).⁶⁹

Ozadje razvoja tega sloga poslikave sega v sklepno obdobje dinastije Ming. Leta 1608 so se zaprle t. i. cesarske delavnice (*guanyao* 官窯), njihovi delavci, vajeni izdelovati visoko kakovostne porcelanaste izdelke za kitajski cesarski dvor, pa so našli delo v ljudskih delavnicah (*minyao* 民窯). Širši krog kupcev različnih slojev je dal izdelovalcem več svobode pri izbiri okrasnih motivov. Te so tako velikokrat povzemali po znanih literarnih delih in prizorih tiskanih lesorezov, nato pa jih z modro kobaltno barvo v različnih odtenkih in z veliko natančnosti slikali na najrazličnejše porcelanaste predmete.⁷⁰

Za omenjeni slog so značilne horizontalno obrnjene, včasih napol mistične krajine, ki se brez prekinitve raztezajo po celotni zunanji površini predmeta. Krajino običajno sestavljajo gore, ki se izgubljajo v oblakih in meglicah, stari borovci, bambus in vodne površine, posejane z vodnim rastlinjem, kot je lotos.⁷¹ V krajini se zelo redko pojavijo

⁶⁹ Zhiyan Li, »Chapter 8: Ming Dynasty Ceramics«, v *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, ur. Zhiyan Li, Virginia L. Bower in He Li (New Haven, CT: Yale University and Foreign Language Press, 2010), 426–429.

⁷⁰ Eva Ströber, *Ming!: Porcelain for a Globalised Trade* (Stuttgart: Arnoldsche, 2013), 94; Yoh Kanazawa, He Li in William R. Sargent, »Chapter 10: The Export and Trade of Chinese Ceramics«, v *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, ur. Zhiyan Li, Virginia L. Bower in He Li (New Haven, CT: Yale University and Foreign Language Press, 2010), 582–583.

⁷¹ Suchomel, *300 Treasures*, 128.



Slika 11: Vaza; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo; v: 45,8 cm, r: 14 cm; Kitajska; 17. stoletje; dinastija Ming; N 15172; Narodni muzej Slovenije.

tudi maloštevilne živali ali človeške figure. Poslikava, ki se nadaljuje in povezuje po celotnem trupu vaze, ponazarja pripovedni prizor, ki je podoben tradicionalnim kitajskim slikam v zvitkih. Lahko gre samo za motiv naključne krajine, včasih pa so v krajini ujeti tudi prizori iz znanih del kitajske literature (npr. iz romana *Povest o treh kraljestvih*).⁷² Značilen okrasni element sloga iz tega obdobja so tudi močno stilizirani in običajno navzdol obrnjeni listi bananovca na zunanji strani ustja vaze oziroma okrašenega predmeta. Ta tipična krajina iz prehodnega obdobja je naslikana tudi na vazi iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije. Prav tako značilna za obdobje je visoka cilindrična oblika vaze, ki jo v literaturi pogosto najdemo označeno z besedo *rolwagen*.⁷³

Kar dodatno prispeva k temu, da ta vaza velja za enega najbolj zanimivih primerkov kitajskega porcelana v Sloveniji, je to, da je prečno prerezana na pol in pravzaprav ohranjena v dveh delih (slika 12). Mogoči razlogi za to so leta begali raziskovalce. Na Kitajskem so visoke vaze cilindrične oblike namreč izdelovali iz dveh delov in po pozornem pregledu predmeta je običajno še vedno vidna tekstura šiva, kjer sta bila združena zgornji in spodnji del. V tem primeru pa vaza ni prerezana tam, kjer bi sicer bil šiv. Po tem lahko sklepamo, da: a) vaza ni v dveh delih, ker bi bila njena konstrukcija pomanjkljiva; b) prerez je bil narejen namerno, najverjetneje, da bi se vaza predelala v predmet z drugačnim namenom.⁷⁴ V vsakem primeru lahko na podlagi tega, kako nasilno so v predmet posegli v njegovi zgodovini, razmišljamo tudi, da motivika in okrasje verjetno nista imela pomembne vloge v življenju omenjene vaze na Slovenskem, čeprav gre za zelo redek in dragocen primerek. Vsekakor je ta vaza eden izmed najunikatnejših in raziskovalno najzanimivejših primerkov kitajskega porcelana na Slovenskem.

⁷² *Ibid.*, 130.

⁷³ *Ibid.*, 130.

⁷⁴ Za več informacij glej tudi: F. J. B. Watson in Gillian Wilson, *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum* (Santa Monica, CA: Getty Trust Publications, 2000).



Slika 12: Vaza v dveh delih; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo; v: 45,8 cm, r: 14 cm; Kitajska; 17. stoletje; dinastija Ming; N 15172; Narodni muzej Slovenije.

Zaključek

Vzorci okraševanja na vzhodnoazijskem porcelanu tvorijo nekakšen simbolni jezik, ki je poseben za kitajski in/ali japonski prostor. V kontekstu teh je tudi vedno lahko razumljen. Vendar pa se je ta simbolni jezik prek številnih okrasnih elementov prenesel tudi na izdelke, namenjene tujim trgovcem. Zunaj primarnega okolja so tako številne motive, sicer prežete s simbolnimi pomeni in konotacijami, pogosto nezavedno degradirali na samo okrasne elemente (rastlinski in cvetlični vzorci), kuriozitet (feniks), jih napačno opredeljevali (prepelica) ali jim dodali kar dodatno (»servis dveh pavov«) ali novo poimenovanje (»ptica ho-ho«). Na podlagi predstavljenih primerov lahko vidimo, kako pomembno ter, nenazadnje, kako nepogrešljiva sta poznavanje in sposobnost branja motivike skozi analizo posameznih upodobitev in njih-

ve, pogosto skrite, simbolike za razumevanje kultur Vzhodne Azije ter tudi za razumevanje stikov med Evropo in Azijo. Z analizo izbranih predmetov lahko popolnoma gotovo sklepamo, da se razumevanje in obravnava vzhodnoazijske motivike na porcelanu v ožjem kontekstu ozemlja današnje Slovenije ni razlikovala od razumevanja te motivike v širšem evropskem prostoru. Premišljene in simbolno bogate kompozicije na kitajskem in japonskem izvoznem porcelanu so bile najverjetneje obravnavane izključno kot okrasne sheme cvetja, rastlinja in živali, brez globljega razumevanja številnih pomenov, ki so jih nosile podobe in jih nosijo še danes.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru (2021–2024)* (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

B i b l i o g r a f i j a

- Berdajs, Tina. »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju.« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 29–43. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.29-43>.
- Bjaaland Welch, Patricia. *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Boston: Tuttle Publishing, 2012.
- Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London, New York: Routledge, 1986.
- Edmunds, William H. *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art: As Shown in Drawings, Prints, Carvings and the Decorations of Porcelain and Lacquer, with Brief Notices of the Related Subjects* (Reprint). Chicago, Illinois: Art Media Resources Ltd., 2001.
- Encyclopædia Britannica. »fleur-de-lis.« *Britannica*. Dostop 29. novembra 2022. <https://www.britannica.com/topic/fleur-de-lis>.

Fournery, Nicolas. »A pair of Chinese famille rose plates from the 'Serviço dos Pavões'. Qianlong period.« *Galerie Nicolas Fournery*. Dostop 28. avgusta 2022. <https://www.galerienicolasfournery.com/collection/a-pair-of-chinese-famille-rose-plates-from-the-servico-dos-pavoes-qianlong-period/>.

Hamano, Sachiko. »Kiku-no-hana (Chrysanthemum).« *Nihongo Instructor Club: Japanese language school Azabu Juban Tokyo*. Dostop 3. septembra 2022. <https://nicjapanese.com/column/kiku/>.

Impey, Oliver, J. V. G. Mallet in John Ayers. *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*. London: Oriental Ceramic Society, 1990.

Impey, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. New York: Charles Schreiber's Sons, 1977.

Impey, Oliver. *Japanese Export Porcelain: Catalogue of the Collection of the Ashmolean Museum, Oxford*. Amsterdam: Hotei Publishing, 2003.

Kanazawa, Yoh, He Li in William R. Sargent. »Chapter 10: The Export and Trade of Chinese Ceramics.« V *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, uredili Zhiyan Li, Virginia L. Bower in He Li, 535–602. New Haven, CT: Yale University in Foreign Language Press, 2010.

Kang, Siliang. »Symbolic Meanings of Chinese Porcelains from the Market Street Chinatown.« *Market Street Chinatown Archaeological Project*. Dostop 1. decembra 2022. <https://marketstreet.stanford.edu/wp-content/uploads/2013/08/Kang-2013.pdf>.

Kos, Mateja. »Porcelan in njegova uporaba na Slovenskem / Porcelain and its use in Slovenia.« V *Predmet kot reprezentanca – Okus, ugled, moč / Objects as Manifestations of Taste, Prestige and Power*, uredila Maja Lozar Štamcar, 145–164. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009.

Lazarini, Franc. *Zgodovina rodbine Lazarini: Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe*. Radovljica: Didakta, 2013.

Li, Zhiyan. »Chapter 8: Ming Dynasty Ceramics.« V *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, uredili Zhiyan Li, Virginia L. Bower in He Li, 426–429. New Haven, CT: Yale University in Foreign Language Press, 2010.

Madsen, Andrew D. in Carolyn L. White. *Chinese Export Porcelain*. London in New York: Routledge, 2009.

Nilsson, Jan-Erik. »Double Peacock Service.« *Gotheborg*. Dostop 10. junija 2021. <https://gotheborg.com/glossary/doublepeacock.shtml>.

Nilsson, Jan-Erik. »Japanese 'Imari' decoration, (Aka-e).« *Gotheborg*. Dostop 10. junija 2021. <https://www.gotheborg.com/glossary/japaneseimari.shtml>.

Pierson, Stacey. *Designs as Signs: Decoration and Chinese Ceramics*. London: School of Oriental and African Studies, University of London in Percival David Foundation, 2001.

Rotondo-McCord, Lisa, in Peter James Buften. *Imari: Japanese Porcelain for European Palaces from the Freda and Ralph Lupin Collection*. New Orleans, LA: New Orleans Museum of Art, 1997.

Schumacher, M. »Phoenix.« *Buddhism & Shintōism in Japan: A-to-Z Photo Dictionary of Japanese Religious Sculpture & Art*. Dostop 4. septembra 2022. <https://www.onmarkproductions.com/html/ho-oo-phoenix.shtml>.

Smith, Lawrence R. H., in Anthony du Boulay. »XV The 'Quail' Pattern.« *V Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, uredili Oliver Impey, J. V. G. Mallet in John Ayers, 296–303. London: Oriental Ceramic Society, 1990.

Ströber, Eva. *Ming!: Porcelain for a Globalised Trade*. Stuttgart: Arnoldsche, 2013.

Suchomel, Filip. *300 Treasures: Chinese Porcelain in the Wallenstein, Schwarzenberg & Lichnowsky family collection*. Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015.

Suffolk Wildlife Trust. »Grouse, partridges, pheasant and quail.« *Suffolk Wildlife Trust*. Dostop 29. november 2022. <https://www.suffolkwildlifetrust.org/wildlife-explorer/birds/grouse-partridges-pheasant-and-quail>.

Trnovec, Barbara in sod. *Azija me je povsem uročila (Asia utterly bewitched me)*. Celje: Pokrajinski muzej Celje. Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska Fakulteta, 2019.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji.« *V Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik EARL*, uredili Andrej Bekeš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič, 93–137. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019.

van Baarsen, Hans. »Chinese Porcelain: Chinese Imari 1700-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 21. junij 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1323>.

van Baarsen, Hans. »Chinese Porcelain: Famille Rose wares 1725-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 21. junija 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/21>.

van Baarsen, Hans. »Japanese Porcelain: Japanese Imari 1690-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 10. junija 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1690>.

Watson, F. J. B., in Gillian Wilson. *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum*. Santa Monica, CA: Getty Trust Publications, 2000.

Williams, C. S. A. *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*, Fourth Revised Edition. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 2006.

PAHLJAČA KOT CEREMONIALNI IN RELIGIJSKI PREDMET NA JAPONSKEM

Nataša Visočnik Gerželj

Uvod

Pahljače so uporabljali v številnih kulturah, v svoji dolgi zgodovini pa so zavzele pomembno vlogo v številnih vidikih življenja ljudi, ne le kot predmet za hlajenje v vročih dneh, temveč tudi na dvoru kot modni dodatek in v verskih krogih. Gre za predmet, ki zelo spretno združuje funkcionalno, obredno in dekorativno uporabo, skozi zgodovino, ki sega nekaj tisoč let nazaj, pa so se razvile različne oblike. V preteklosti so bile pahljače pomembne tudi zato, ker so jih uporabljali kot reklamna darila. Bile so pomembni modni dodatki dam iz visoke družbe, uporabljali so jih za zapiske in komunikacijo, kot podlogo za pisanje pisem in poezije, v obrednih namenih, imele pa so tudi verske in magične konotacije. Če se osredinimo samo na japonske pahljače, so jih uporabljali tudi pri številnih oblikah nereligijskih obredov, kot je čajni obred, in za zabave, kot je gledališče kabuki, v japonski vojski pa so barvite pahljače uporabljali celo kot signalne zastavice ali kot orožje. V dolgi zgodovini so ljudje začeli krasiti svoje pahljače, kar je privedlo do razvoja umetniških delavnic in živahnega trgovanja z njimi. Okrasni motivi, tehnike in materiali izražajo japonsko življenje, zato imajo pahljače veliko večjo

vlogo v družbenem življenju, običajih in umetniškem razvoju Japoncev kot v Evropi ali Ameriki.¹

Čeprav so v zgodovinskem orisu izvora pahljač predstavljene njihove različne oblike in uporabe, se ta članek osredinja predvsem na obredno in religijsko uporabo na splošno, še posebej na Japonskem. Poleg samo funkcionalnega vidika imajo lahko pahljače tudi religijski ali simbolni namen, njihova konstrukcija, oblike, dimenzije in slogi pa so bili kodificirani. V nekaterih primerih so tudi simbolično izražale ali bile orodje za molitev k bogovom.² Z raziskovanjem muzejskih zbirk predmetov iz Azije v slovenskih muzejih je bilo najdenih tudi nekaj japonskih pahljač, med katerimi jih je bilo nekaj podobnih tistim, ki so služile obrednim namenom v verskem življenju, en primerek pa se je uporabljal tudi v gledališčih. Te pahljače bomo predstavili in analizirali ter jih uvrstili v kategorijo obrednih ali religijskih pahljač glede na analizirane vire.

Pahljače so bile kot zbirateljski predmeti zelo priljubljene za zbiranje, ne le zaradi estetskih vrednosti, temveč ker so omogočale tudi vpogled v življenje ljudi. Kot pravi Nancy Armstrong³: »Zdi se, da imajo pahljače svoje lastno življenje: so zelo osebne, saj so jih ljudje večinoma imeli v lasti in jih uporabljali.« Zato raziskovalce pahljač najbolj zanimajo kraj in leto nastanka, oseba, ki jih je uporabljala, in postopek njihove izdelave. Od prve knjige Nancy Armstrong iz leta 1974 *A Collector's History of Fans* je bilo napisanih še več publikacij o pahljačah,⁴ ustanovljena pa so bila tudi društva zbirateljev teh. Muzeji so jih razstavljali, kar je pritegnilo veliko pozornosti javnosti, pahljače pa so kot zbirateljski predmeti postale zelo dragocene in danes so pomemben del trga z umetninami.

¹ Julia Hutt in Hélène Alexander, *Ōgi: A History of the Japanese Fan* (London: Dauphin Pub, 1992), 13.

² Kot pravi Jeannine Auboyer, »so imeli taki obredni in ritualni predmeti simbolno naravo ter so se uporabljali kot sredstvo za vzpostavitev ali vzdrževanje komunikacije med svetim in profanim«. Poleg uporabne vloge pri obredih so imeli tudi sakralni značaj. Nekateri predmeti so se uporabljali le za verske prakse, drugi pa so imeli pomembno vlogo ob slovesnih posvetnih priložnostih. Jeannine Auboyer, »Ceremonial Objects«, *Encyclopædia Britannica*, 9. december, 2015, dostop 29. julija 2022, <https://www.britannica.com/topic/ceremonial-object>.

³ Nancy Armstrong, *Fans. A Collector's Guide* (London: Souvenir Press (1984) 1990), 13.

⁴ Glej tudi Anna Grey Bennet, *Unfolding Beauty. The Art of the Fan* (Boston: Thames and Hudson, 1988).

V okviru projekta Oddelka za azijske študije raziskovalke raziskujemo pahljače iz Vzhodne Azije v treh večjih zbirkah slovenskih muzejev, in sicer v Zbirki Alme Karlin, Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike v Pokrajinskem muzeju Celje in Zbirki Ivana Skuška v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani. V Zbirki Ivana Skuška je sedem kitajskih pahljač in dve japonski, v Zbirki Alme Karlin pa petindvajset pahljač iz Japonske, Kitajske, Koreje, Indije, Tajske, Mjanmara in Indonezije. V Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike je prav tako veliko pahljač, in sicer petdeset iz različnih azijskih držav, vendar imamo o njih zelo malo podatkov, tako da njihova provenienca ni vedno jasna.

V tem članku se osredinjamo le na japonske pahljače, ki spominjajo na oblike tistih, ki se uporabljajo v obredne namene. Nekaj jih najdemo v zbirki Alme Karlin, slovenske popotnice, ki je v letih 1922–1923 na svojem potovanju okoli sveta obiskala Japonsko. Nad njo je bila zelo navdušena in z veliko gorečnostjo je opisovala mesta, kot so Jokohama, Tokio, Kjoto, Kamakura in druga. Na Japonskem je ostala leto dni in to je bilo zanj dobro obdobje, saj je imela službo ter se ni spopadala s finančnimi težavami in revščino kot v preostalem delu potovanja.⁵ Iz Japonske je prinesla štirinajst pahljač, med katerimi sta dve leseni pahljači *brisé* (ali zložljivi pahljači), drugih dvanajst pa je bilo fiksnih ali ovalnih. Leseni zložljivi pahljači sta podobni najstarejši vrsti takih pahljač na Japonskem, ki so jih uporabljali pri šintoističnih obredih, v zbirki pa je tudi majhna fiksna pahljača, ki bi se lahko uporabljala pri različnih obredih. V zbirki Ivana Skuška, ki je v času prve svetovne vojne do leta 1920 živel v Pekingju s svojo japonsko ženo Tsuneko Kondō Kawase (Marijo Skušek)⁶, je le ena japonska pahljača, ki je plesna ter so jo uporabljali pri japonskih plesnih in gledaliških predstavah. V zbirki azijskih predmetov v Pokrajinskem muzeju Celje smo našli veliko pahljačo, ki je podobna pahljačam, ki so se uporabljale v verskih procesijah. Vse te

⁵ Alma M. Karlin, *Samotno potovanje* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969). Glej tudi Barbara Trnovec, *Kolumbova hči. Življenje in delo Alme M. Karlin* (Celje: Pokrajinski muzej Celje, 2015).

⁶ O Mariji Skušek in njeni pahljači glej članek Nataše Visočnik Gerželj, »Dancing with the Fan: The Role and Value of a Japanese Fan and Kimonos in the Transmission of Japanese Culture by Marija Tsuneko Skušek,« *Asian Studies* 9, št. 3 (2021): 199–221, <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.199-221>.

pahljače bomo v članku obravnavali v analizi pahljače kot obrednega in religijskega predmeta.⁷

Zgodovinski razvoj pahljač

Pahljače imajo na Japonskem dolgo zgodovino, vendar je njihova uporaba znana že iz zgodnejših obdobj v drugih državah, na primer na Kitajskem in v Egiptu. V šestem stoletju, ko je bila na Japonskem pahljača prvič upodobljena na barvni steni v grobnici, je tja z uvedbo budizma prek Koreje prišlo veliko kitajskih elementov. Pahljače iz obdobja Yamato (250–710) so bile podobne kitajskih obrednim pahljačam, imenovanim *tuan shan* (okrogle pahljače), uporabljali pa so tudi drugo vrsto pahljač, imenovanih *bian mian* (fiksne pahljače ovalnih oblik), ki so bile izdelane iz pavjega ali fazanovega perja in svile, napete na okroglem ali ovalnem okvirju.⁸ Fiksna in okrogla⁹ pahljača, na Japonskem znana kot *uchiwa* (団扇, okrogla pahljača), je bila velika in nameščena na dolgi palici. Uporabljali so jih »spremljevalci v ceremonialnem spremstvu visokih uradnikov pri pomembnih funkcijah ali procesijah«.¹⁰ Take ceremonialne pahljače so se verjetno uporabljale za obrede ali so bile simbol visokega družbenega položaja¹¹ na Kitajskem in Japonskem.¹² Prve literarne omembe zložljive pahljače na Japonskem in Kitajskem segajo v deseto stoletje. Japonski slovar, sestavljen okoli leta 935, pa navaja dve vrsti pahljač: nezložljivo ali okroglo pahljačo *uchiwa* in zložljivo pahljačo *ōgi* (扇).¹³

⁷ Več o teh zbirkah glej članek Nataše Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji,« v *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji*: zbornik EARL, ur. Andrej Bekeš, Jana Rošker in Zlatko Šabič (Ljubljana: Znanstvena založba FF UL, 2019), 93–137.

⁸ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 19.

⁹ Ne gre prav za krog, lahko so tudi bolj ovalne oblike.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Kot omenja Julia Hutt (v Hutt in Alexander, *Ōgi*, 13), je najstarejša taka pahljača ali pahljači podoben predmet, imenovan *shubi*, ohranjen v Shōsōinu, v cesarskem skladišču cesarja Shōmuja v Nari iz leta 756. Izdelana je iz živalskih dlak, pritrjenih med navpična kosa lesa, ki sta nameščena na palico.

¹² *Ibid.*, 13

¹³ Druga izraza za zložljivo pahljačo sta tudi *suehiro* (末広) in *sensu* (扇子).

Za zložljivo pahljačo (*ōgi*) ni jasno, ali se je najprej pojavila na Japonskem ali Kitajskem.¹⁴ Prve oblike pahljače iz sedmega stoletja so bile narejene iz lesenih ali bambusovih deščic, ki jih je na enem koncu držala zakovica ali čep, na drugem pa so bile deščice povezane s trakovi ali nitmi. Prednost zložljive pahljače pred nezložljivo je, da jo je mogoče zložiti in lažje spraviti. Zaradi široke uporabe papirja se je tudi zložljiva pahljača iz lesenih trakov (*hiōgi* 檜扇; tudi *sensu* 扇子 ali *brisé*) spremenila v papirnato zložljivo pahljačo (*kōmori ōgi* 蝙蝠扇 ali netopirjevo krilo), ki je bila sestavljena iz več tankih palčk na enem koncu, ki so bile skupaj spete z zakovico, na drugem koncu pa povezane s pomočjo enega lista papirja, stisnjenega v gube. Priljubljenost japonskih pahljač je dosegla tudi Korejo, kamor so jih v enajstem stoletju prinesli korejski odposlanci. Japonske zložljive pahljače so bile poslikane s pticami, rožami in človeškimi figurami.¹⁵

Kot smo že omenili, so bile pahljače *hiōgi* izdelane iz lesa, zlasti iz lesa *hinokija* (檜, cipresa) in bambusa (*chūkei ōgi* 中継扇)¹⁶, in so se večinoma uporabljale v obredne namene. Med pahljačami *hiōgi* in *mokkan* (木簡)¹⁷ je nekaj podobnosti. Pahljača *hiōgi* je ostala uradna dvorna pahljača do devetnajstega stoletja, in čeprav jo je v začetku lahko uporabljal le cesar, se je pozneje uporaba razširila na vse sloje dvorne aristokracije in samurajskih razredov. Te pahljače so lahko bile izdelane tudi iz sandalovine (*shitan*), cedrovine (*sugi*), slonovine ali nefrita, nato

¹⁴ Zložljiva pahljača z ločenimi deščicami se pojavi v eni izmed japonskih legend, v kateri je Toyomaru iz pokrajine Tamba izdelal prvo zložljivo pahljačo. Navdih je dobil ob pogledu na netopirjevo krilo. Obstaja še ena zgodba, ki naključni izum zložljive pahljače pripisuje vdovi Taire Atsumoriji, ki se je umaknila v tempelj Mieidō v Kjotu. Tam je ženska ozdravila opata, ki je imel vročino, z izgovarjanjem urokov in pahljanjem z listom papirja, zloženim v pregibe. Po drugi teoriji Yoshino Hiroko meni, da bi lahko izhajali iz lista palme v obliki človeške roke, ki so jo šamanke uporabljale pri mističnih obredih (v Hutt in Alexander, *Ōgi*, 14; glej tudi Frederick Handland Davis, *Myths and Legends of Japan* (New York: Dover Publications, Inc., 1992), 244; Sonoko Kawashima, 川嶋園子, »Ōgi: Ōgibunka no seiritsu to seisanchi to Kyotō 扇: 扇文化の成立と生産地としての京都«, *Dezain Riron デザイン理論* 38 (1990): 90–91, https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/53298/jjsd38_090.pdf).

¹⁵ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 14.

¹⁶ *Chūkei ōgi* je vrsta pahljače, ki je narejena tako, da je zgornja polovica napol odprta, tudi ko je zložena. Odpira se iz sredine navzven.

¹⁷ *Mokkan* 木簡 ali lesene tablice, prekrte z zapisi upravnih in trgovinskih enot in predpisov iz japonskega dvora.

pa so bile izrezljane, lakirane, prebodene ali poslikane ali okrašene s perlami, koralami in lakom.¹⁸

Iz obdobja pred enajstim stoletjem se je ohranilo le nekaj papirnatih zložljivih pahljač, več pa jih je iz poznega obdobja Kamakura (1185–1333) in zlasti iz obdobja Muromachi (1333–1568). Papir, ki se je uporabljal za prekrivanje paličic, je bil okrašen z zlatimi lističi, vzorci, cvetjem, pticami ali samo namočen v sok *shibu*, da je ohranil obliko. Tako se je pahljača počasi preoblikovala in razvila v umetniški ali okrasni predmet. Z naraščanjem priljubljenosti pahljač med aristokracijo in samuraji so se pojavili poklicni slikarji in izdelovalci pahljač, razvila so se središča, kjer so jih izdelovali, na primer v Kiotu, od koder so jih zlasti v petnajstem stoletju veliko izvažali tudi v Korejo in na Kitajsko kot japonsko posebnost, skupaj z meči in pregradnimi zasloni (*byōbu* 屏風).¹⁹ Po svilni poti so pahljače predstavili tudi v Evropi, kjer so jih sprejeli kot umetniški in okrasni predmet.²⁰

V petnajstem stoletju se je pojavila oblika *suehiro ōgi* (末広扇, pahljača s širokim koncem oz. delno razprta pahljača), ki so jo uporabljali v dvornih krogih in igralci v gledališču *nō*. Ta vrsta je sestavljena iz velikega števila palic. Ko je zaprta, ima obliko črke Y, ko je odprta, pa ne presega devetdeset stopinj. Zaradi dodatne debeline jo sestavljata dve plasti papirja. V istem obdobju je bila izdelana pahljača *bombori ōgi* (雪洞扇, snežna pahljača), ki je izdelana iz ene plasti papirja in se uporablja pri budističnih spominskih slovesnostih.²¹

Do največjega razvoja pahljač je prišlo v obdobju Edo (1600–1868) z velikimi družbenimi in kulturnimi spremembami. Slikanje na papirnate pahljače je postalo najosnovnejši način okraševanja ljubiteljskih in poklicnih slikarjev. Slikanje na papir, ki so ga uporabljali za pahljače, se je dejansko uveljavilo kot veja japonskega slikarstva in nekateri

¹⁸ Neville John Iröns, *Fans of Imperial Japan* (Hongkong: Kaiserreich Kunst, 1981), 29–30; glej tudi Hutt in Alexander, *Ōgi*, 15.

¹⁹ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 14–15; Kawashima, »Ōgi: Ōgibunka no seiritsu.« 19; Iröns, *Fans of Imperial Japan*, 29.

²⁰ Finnegan, Kathryn, *Hand Fans. An Illustrated History* (London: Amazon, 2015), 20 in 31.

²¹ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 15. Pahljače *bombori ōgi* se uporabljajo pri budistični spominski slovesnosti. Vodja obreda jo podari kot čestitko in kot taka je manj odprta na sredini kot pahljača *chūkei*. V vsakem primeru jo vodja dvorane podari glavnemu duhovniku kot čestitko in si je ne sme izposoditi.

slikarji, kot sta Tawaraya Sōtatsu in Ogata Kōrin, so največ prispevali k razvoju slikanja na pahljače kot ločene kategorije slikarstva. Pozneje je na razvoj slikarstva na Japonskem močno vplival vzpon lesoreznih tiskov (*ukiyo-e*). Proizvodnja natisnjenih lističev pahljač je množicam prebivalstva zagotovila poceni in modno nadomestilo za poslikane lističe pahljač. Tiskani listi so bili izdelani v obliki zložljivih in nezložljivih pahljač, zadnje pa so bile bolj priljubljene.²² Pahljače so bile izdelane za uporabo v vsakdanjem življenju, da so jih lahko dalj časa uporabljali, so uničen natiskan papir tudi zamenjali, lahko pa so ga tudi spreminjali in menjavali glede na letni čas. Na odtisih pahljač so pogosto upodabljali priljubljene igralce kabukija iz določene sezone ali prizore iz zabaviščne četrti Yoshiwara v mestu Edo, sledili so jim prizori iz vsakdanjega življenja, prikazane so bile podobe kurtizan in drugih lepotic, oblečenih po zadnji modi, upodobljeni so bili prizori iz rokoborbe sumō, obrtniki in trgovine, v katerih je bilo mogoče kupiti pahljače. Pahljača je v vročih poletnih mesecih postala nepogrešljiv pripomoček za vsakdanjo rabo, ne le pri višjih slojih, ki so imeli bolj okrašene in kakovostneje izdelane, temveč tudi pri preprostih ljudeh, ki so uporabljali cenejše.²³

Ko je Japonska v začetku obdobja Meiji (1868–1912) odprla svoja pristanišča zahodni trgovini, se je priljubljenost pahljač zelo povečala in s tem tudi njihova proizvodnja. Sodelovanje Japonske na mednarodnih razstavah med letoma 1873 in 1901 je zahodnjakom predstavilo japonsko umetnost, kar je spodbudilo veliko zanimanje za vse japonske stvari. Posledica tega je bil japonizem – navdušenje nad vplivi elementov japonske umetnosti, ki je bila prilagojena evropskim okusom in se je kmalu izrazila v delih francoskih umetnikov. Zaradi političnih in gospodarskih sprememb so japonski obrtniki svoje spretnosti in blago za prodajo v tujini začeli prilagajati temu, kar je po njihovem mnenju želel trg na Zahodu. Na novo povpraševanje po izdelkih so se odzvali z izdelavo zapletenih in okrašenih vencev.²⁴ Uvedene so bile nove oblike, t. i. kabrioletna pahljača, ki je bila sestavljena iz dveh ali več koncentričnih listov z novimi okraski z zlatim lakom in poudarjenim reliefom,

²² *Ibid.*, 17–21.

²³ Hans Bjarne Thomsen, *Japanische Holzschnitte / Japanese Woodblock Prints: aus der Sammlung Ernst Grosse* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018).

²⁴ Finnegan, *Hand Fans*, 78–80.

tudi izbrani motivi so bili namenjeni evropskih okusom.²⁵ Pahljače na Zahodu so sicer najprej uporabljali kot sredstvo za hlajenje, vedno bolj pa je ta namen izpodrivala vloga modnega dodatka. Pozneje je pahljača izginila iz vsakodnevne uporabe in danes jo lahko bolj ali manj občudujemo le še v muzejih ali kot okrasek na policah. Na Japonskem se še danes vsakodnevno uporablja, čeprav se je raznolikost uporabe tudi tam zmanjšala.

Uporaba pahljač na Japonskem

Kot smo že omenili, pahljača na Japonskem ni le pripomoček za hlajenje v vročih poletnih mesecih, temveč je postala sestavni del številnih vidikov civilnega in obrednega življenja, zato je veliko različic njenih oblik. Tako kot v preteklosti je lahko tudi danes nepogrešljiv rekvizit v gledališču, uporablja jo lahko sodnik na tekmi v rokoborbi *sumō*, nekoč se je uporabljala tudi kot vojaška pahljača oz. kot oznaka ter je bila in je še danes del šintoističnih in budističnih obredov, lahko pa je tudi del različnih festivalov.²⁶

V vsakdanjem življenju se je lahko odprta pahljača uporabljala za zakrivanje obraza, skrivanje zadrege ali smeha. Pahljače so se podarjale tudi kot spominki in darila gostom, med znanci in prijatelji ali kot simbol ljubezni. Na pahljačah, ki so se podarjale ob rojstnih dneh, so bile podobe krizantem, žerjavov in želv, s katerimi so osebi zaželeli dolgo in srečno življenje. Po navadi so imeli motivi na pahljači liho število vzorcev, saj naj bi tako število veljalo za srečno. Uporabljala se je tudi kot del oblačila ob praznovanju različnih obdobj otrokovega življenja ali rojstnih dni, npr. sedeminsedemdesetega leta starosti. Obstajala je celo igra, sprva priljubljena med ženskami in otroki, znana kot *tōsenkyō* (投扇興, užitek metanja pahljač),²⁷ pri kateri so zložljive pahljače metali v tarčo in z njim podirali leseno stojalo. Iz premožnega razreda se je igra postopoma razširila med vse družbene sloje. Ker pa je bila to neke

²⁵ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 31, 34.

²⁶ Takanori Shintani 新谷尚弼, *et al.*, *Kurashi no naka no minzokugaku* 暮らしの中の民俗学 1 (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 2003), 77.

²⁷ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 31, 34.

vrste igra na srečo, so jo pozneje prepovedali. Pri drugi zabavni igri so pahljačo potopili v vodo, preden se je popolnoma potopila, pa je bilo treba sestaviti pesem.²⁸

V preteklosti so se pahljače uporabljale tudi za slavnostne parade in oznake cehov ter kot prapori ali zastavice za vojsko.²⁹ Tam je imela pahljača tudi funkcijo orožja, t. i. *gunsen* (軍扇, vojna pahljača), *gunbail/gunpai/dansen* (軍配, pahljača vojaške vodje) ali *tessen* (鉄扇, železna pahljača). *Gunsen* ali *tessen* je bila zložljiva pahljača, ki so jo generali, samuraji in dvorni uradniki uporabljali kot orožje in tudi kot sredstvo za signalizacijo med vojaškim spopadom. Palice so bile iz črnega laka z bronastimi ali železnimi ščitniki, ki so podpirali težak papirnat list, na katerem je bil prikazan znak sonca (npr. rdeče sonce na črnem ozadju) ali lune. Nosili so jo tudi v času, ko so bili samuraji razoroženi, ko iz različnih razlogov niso nosili orožja, v nujnih primerih pa so lahko pahljače *tessen* uporabili predvsem za samoobrambo. Bile so zložljive in so imele težke zunanje konice iz železa, zaradi česar so bile skrito orožje kot bodalo (*tantō*). To je pomenilo, da jih je bilo mogoče vzeti s seboj na kraje, kjer orožje ni bilo dovoljeno, in jih tam uporabiti za obrambo.³⁰ Pahljače *gunbai* ali *gumpai* so uporabljali visoki častniki kot signal vojakom ali za odbijanje puščic. Velika, odprta pahljača je imela lesen okvir, ki je bil prevlečen s kovino. Podobno obliko pahljače je uporabljal tudi sodnik na tekmah v rokoborbi *sumō* kot simbol svojega položaja. Z njo je napovedal tudi začetek borbe in pokazal zmagovalca, na koncu pa je na njej prinesel tudi nagrado. Pozneje je bila oblikovana toga pahljača *gampi uchiwa* vojaškega izvora, ki se še vedno uporablja v borbah *sumō*.³¹

Pahljača se je uporabljala tudi v čajnem obredu, ki naj bi ga okoli leta 1550 izpopolnil in ustoličil Sen no Rikyū (千利休, 1522–1591), slavní mojster čaja. Pahljačo je uporabljal kot krožnik za podajanje slaščic med čajnim obredom in ne za pahljanje. Šlo je za majhno prenosno

²⁸ *Ibid.*, 23.

²⁹ Nancy Armstrong, *A Collector's History of Fans* (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1974), 145.

³⁰ Don, Cunningham, *Samurai Weapons: Tools of The Warrior* (Vermont: Tuttle Publishing, 2008), 12.

³¹ Armstrong, *A Collector's History of Fans*, 146; glej tudi Irōns, *Fans of Imperial Japan*, 43.

zložljivo pahljačo, imenovano *rikyū ōgi* (利休扇), ki je ostala zaprta. Pozneje se je uporabljala tudi v znak spoštovanja in se je postavila pred lastnika, ko se je uradno zahvaljeval ali je imel govor. Tudi danes se take pahljače uporabljajo pri čajnem obredu. Med sedenjem v položaju *seiza* na tleh se zaprta pahljača položi na tla (na *tatami*) pred kolena, dovolj oddaljeno od kolen, da se vmes položijo roke za poklon. Če se stoji, se zaprta pahljača drži v desni roki ob sprednjem delu desnega stegna, ob poklonu pa se prime v obe roki pred telesom. Pahljača se običajno zatakne v *obi*, kamor se odloži, dokler se ne uporablja. Gostje med glavnim delom čajnega obreda, ko sedijo na tleh, položijo svojo pahljačo na tla neposredno za seboj, da jo lahko po potrebi takoj uporabijo.³²

Nevsakdanjo uporabo pahljače najdemo tudi v gledališču. Imenovala se je *chūkei* ali pahljača za gledališče *nō* in je bila izdelana iz preprostih bambusovih palic s poslikanim papirjem. Ta pahljača se je skozi stoletja spreminjala. *Nō*, klasično japonsko gledališče, združuje dramo, pesem in ples. Skozi celotno predstavo nastopajoči uporabljajo številne rekvizite, ki imajo poleg svoje osnovne vloge tudi simbolni pomen. Med njimi je najpomembnejša pahljača s številnimi pomeni. Ker je večina govorjene besede v tej vrsti gledališča povprečnemu Japoncu nerazumljiva, igralec v drami s pahljačo poudari skoraj vsako gesto ter z manipulacijo in simbolnim pomenom občinstvu nakaže, kaj se dogaja. Podobno se pahljača *maiōgi* (舞扇) uporablja med predstavami kabukija, priljubljenega japonskega gledališča, ki prav tako združuje igro in ples. Pri t. i. »plesu s pahljačo« je ta glavni rekvizit.³³ Pahljača v vlogi rekvizita je pomembna tudi v gledališki predstavi *rakugo*, ki je priljubljena oblika humornega pripovedovanja zgodb. Nastopajoči sedi na tleh na kolenih v položaju *seiza* pred občinstvom, pred sabo pa ima zložljivo pahljačo in tudi zloženi *tenugui* (majhno, tanko brisačo). Med pripovedovanjem lahko pahljača v pripovedovalčevi roki deluje kot alegorija metulja, knjige,

³² Armstrong, *Fans*, 148.

³³ Benito Ortolani, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990), 25; Akiko Mabuchi, 馬淵 明子, *Butai no ue no japonisumu – enji rareta gensō no* 舞台の上のジャポニスム – 演じられた幻想の (Tokio: NHK Books, 2017), 34.

meča, jedilnih palčk ali katerega koli drugega predmeta, potrebnega za ponazoritev točke v zgodbi.³⁴

Na Japonskem pahljačo povezujejo tudi z drugimi simboli, lahko je na primer simbol blaginje, kadar je razprta in odprta. Ker se pahljača začne v eni točki v ročaju, lesene palice pa se raztezajo v različne smeri, naj bi spominjala na različne poti, ki nas vodijo skozi življenje od začetne točke rojstva. Kot pravi C. M. Salywey, je zložljiva pahljača simbol življenja samega: »Spojek simbolizira izhodiščno točko, raztezajoči se kraki pa pot življenja. ... Zunanje okvirne palice določajo starše, notranje okončine pa otroke, da bi pokazale, da morajo biti otroci vse življenje pod nadzorom.«³⁵ Tudi poslikava ima svojo simboliko, saj je pomembno, kaj se podari osebi, za katero se kupuje pahljača, zlasti če je prekrita s cvetličnimi vzorci ali živalmi. Tako je lahko pogosto na okvirju mačje oko, ki nakazuje hitro minevanje časa, ali vrsta krogov, povezanih med seboj kot nesklenjen krog ali *ensō* (円相), ki kaže, da »življenja in modrosti ni mogoče nikoli izčrpati«.³⁶ Določene podobe živali ali cvetic, kot so želve, žerjavi, krizanteme, predstavljajo dolgo življenje, kar se najverjetneje tudi zaželeli ljudem, ki se jim pahljače podarijo.³⁷

Japonska pahljača kot obredni ali religijski predmet in primeri iz slovenskih muzejev

Na Japonskem je bila uporaba pahljače v obredne namene ter ob uradnih in slovesnih priložnostih trdno zasidrana že od začetka, ponekod se za take namene ali podobne uporablja še danes. Obredni in ritualni predmeti so namreč v preteklosti imeli zelo pomembno mesto v družbah in pogosto jo imajo še vedno. Jeannine Auboyer³⁸ tako pravi, da so obredni predmeti sestavni del razvoja različnih civilizacij na dveh ravneh, kot lahko opazimo na primeru pahljač: 1. na ravni obredov in ritualov, ki so se izvajali v vsakdanjem življenju, ter 2. na ravni bolj

³⁴ Dean, »The Japanese Fan: Practical Implement and Cultural Icon,« 6.

³⁵ *Ibid.*, 244.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Več o pomenu simbolike ptic in cvetja glej blog: Nataša Visočnik Gerželj, »Motivika cvetja in ptic,« 24. 11. 2021, <https://vazcollections.si/vaz-blog-motivika-cvetja-in-ptic/>.

³⁸ Auboyer, »Ceremonial Objects.«

slovesnih in redkih kultnih in skupnostnih obredov. S samo funkcionalnega vidika taki predmeti služijo svetim ali simbolnim namenom – njihova konstrukcija, oblike, dimenzije in slogi so bili od najzgodnejših časov kodificirani. Nekateri so bili tako tesno povezani z božanskim ali svetim, da so veljali za simbolno manifestacijo božanstva ali za dejansko manifestacijo samega božanstva. Sčasoma so posebno značilnost izgubili.

V preteklosti so poleg vsakdanje uporabe pahljačo držali v roki ali postavili predse, ko so molili h *kamijem* (božanstvom), ob obrednih in posebnih priložnostih za odstranjevanje negativnih vibracij ter čajnih obredih, kjer je imela vlogo »obredne meje«. ³⁹ Cesar je ob različnih ugodnih priložnostih podaril pahljače svojim dvorjanom in uradnikom, daroval pa jih je tudi svetiščem. ⁴⁰ Pahljača je tudi atribut številnih šintoističnih bogov, vključno z nekaterimi od sedmih srečnih japonskih bogov, kot so Benten, Jurojin in Fukurokuju. ⁴¹ Pahljače so se uporabljale in se še vedno uporabljajo, ko se bogovom darujejo darila, in sicer tako, da se maha s pahljačo pred seboj. Uporabljajo se tudi v času praznovanja dogodkov življenjskega kroga, kot so rojstvo, obisk svetišča pri obredih *shichi-go-san* (七五三), ⁴² kot darila za zaroke in poroke. Pahljača se lahko uporablja kot amulet za odganjanje demonov ali zla in tudi na pogrebi. Pri vseh obredih se uporablja tudi za razpihovanje ognja ali sveč (glej sliko 3). V obdobju Heian je pahljače uporabljala aristokracija, zlasti ženske. Posvečali so jih tudi bogovom kot votivne daritve,

³⁹ Pri čajnem obredu se pred kolena položi zaprta pahljača, ob pozdravu osebe, ki ji je treba izkazati spoštovanje, ali ob ogledu dragocenega predmeta pa se naredi poklon. Ta gesta naj bi bila način izkazovanja spoštovanja drugi osebi, tako da zaprta pahljača deluje kot »meja« (結界) in da se oseba prikloni. Poleg tega naj bi po izročilu iz obdobja vojskujočih se držav postavitev pahljače, ki ima pomen meča, predse pomenila, da človek nima sovražnih namenov.

⁴⁰ Reiko Chiba, *Seven Lucky Gods of Japan* (Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1966).

⁴¹ Dean, »The Japanese Fan«, 5.

⁴² *Shichi-go-san* je ena izmed najbolj priljubljenih obrednih praks, ki se uporabljajo za osebne molitve posameznikov ali družin. Poleg *hatsumōde* (初詣) – novoletnega obiska svetišča – in *hatsu miyamairi* (初宮参り) – prvega obiska svetišča novorojenega otroka – je *shichi-go-san* obisk svetišča ob praznovanju otrokovega tretjega, petega ali sedmega rojstnega dne. Ob teh priložnostih duhovnik izreče slovesno molitev (*norito* 祝詞), pred oltarjem pa plešejo deklince, imenovane *miko* (巫女). Udeleženci darujejo simbolično daritev (vejo zimzelenega drevesa *sakaki* (榊), imenovano *tamagushi* (玉串)) in popijejo požirek svetega riževega vina (*miki*, 神酒), kar je znak vzajemne obljube med kamijem in častilcem (John Breen in Mark Teeuwen, *A New History of Shinto* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010), 3).

npr. v svetišču Itsukushima, kjer ima pahljača pomen svetega telesa in kot taka pomemben verski pomen kot ogledalo, meč in dragulj, ki so cesarske regalije in so mitološko povezane z boginjo sonca Amaterasu. Z izpopolnjenimi obrtnimi tehnikami teh svetih predmetov sta se dvorna kultura in religija močno povezali.⁴³

V obdobju Nara (710–794) so aristokrati in dvorni uradniki uporabljali *mokkane* ali lesene deščice za administrativne zapise. Pozneje so te lesene tablice nanizali skupaj in tako ustvarili prvo obliko osnovne zložljive pahljače *brisé* ali *hiōgi* (imenovanega tudi *ita ōgi* 板扇).⁴⁴ Take pahljače so bile najdene v budističnih templjih, nekaj pa se jih je ohranilo tudi v svetiščih. Izdelane so bile lahko iz od 20 do celo 48 deščic, včasih z blagimi krivuljami na robovih, na enem koncu so bile spete s kovinsko zakovico, na drugem pa jih je povezoval trak. Pahljače so bile različno okrašene, na primer prekrite z belim svincem v prahu (*gofun*) ali posute z zlatim in srebrnim prahom ter poslikane z različnimi motivi. V svoji popolnoma razviti obliki se je ta vrsta pahljače uporabljala v slavnostne namene, v začetku pa jo je smel uporabljati le cesar.⁴⁵

Dve pahljači (sliki 1 in 2) v zbirki Alme Karlin sta v takem slogu. Prva (slika 1) ima deščice iz kosti, je bela in zvezana z belim svilenim trakom. Druga (slika 2) je izdelana iz lesa in na eni strani zvezana z zelenim svilenim trakom. Obe pahljači nista prav nič okrašeni niti poslikani in tako predstavljata preprostejšo, verjetno cenejšo različico pahljače v slogu *brisé*. Za kaj natančno sta se uporabljali ti pahljači, ne vemo, saj ni na voljo več podatkov.

V osnovi take pahljače uporabljajo tudi šintoistični duhovniki, saj so del njihove uradne obleke. Druga pahljača je svetlo in pisano poslikana različica pahljače, imenovane *akomeōgi* (相扇), ki jo še danes uporabljajo tudi mlade duhovnice (*miko*), nekoč pa so jih dvorne dame.⁴⁶ Duhovnice *miko*, oblečene v rdeče krilo, s pahljačo kot mlade deklice (*otome*, 乙女) izvajajo ples, imenovan *chihaya hibakama*, ki je del *oto-*

⁴³ Mayu Kashima 鹿島繭, »Heian Jidai ni okeru hiōgi ni tsuite 平安時代における檜扇について«, *Tsukuba Daigaku geijutsu kenkyūshi* 筑波大学芸術学研究誌 10, št. 23–44 (1993): 36, 37, <http://hdl.handle.net/2241/00153170>.

⁴⁴ Armstrong, *Fans*, 19.

⁴⁵ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 15.

⁴⁶ Brian Bocking, *A Popular Dictionary of Shinto* (Surrey: Routledge, 1997).



Sliki 1 in 2: Zložljivi pahljači v slogu *brisé* s konca 19. ali začetka 20. stoletja.
V. 23,5 cm. Zbirka Alme Karlin, PMC, K161 in K345.

me-mai in *gosechi no mai* (五節舞, ples s petimi gibi) in se je plesal v času petih glavnih dvornih praznikov ter je najstarejša oblika, uvrščena v vrsto *bugaku* (舞楽, dvorni plesi iz obdobja Nara).

Tudi menihi so uporabljali pahljače, saj so z njimi vabili dobra božanstva in pregnjali zla. Najstarejše ohranjene papirnate pahljače so poslikane s sutrami iz 12. stoletja, npr. pahljača »*Senmen hokekyō sasshi*«, ⁴⁷ ki je nastala v poznem obdobju Heian, v času, ko se je budistična vera širila med aristokratskimi sloji. Pomembna vloga pahljače v budizmu je razvidna tudi iz budističnih kipov Bude ali bodhisattve, ki drži to v roki, poleg tega lahko vidimo pahljače na podobah in tiskanih spisih, ob ogledalih, kovancih, skledah. Nekatere sutre so tudi poslikane in so bile oblikovane v slogu, imenovanem »okrašena sutra«. Ta oblika naj bi zagotavljala odrešitev.

V templju Tōshōdaiji v Nari je znana še ena uporaba pahljače. Duhovniki templja vsako leto 19. maja, na obletnico smrti duhovnika Shonina Kakushoja, ustanovitelja templja iz obdobja Kamakura, mečejo pahljačo, imenovano *hōsen* (宝扇, dragocena pahljača), verniki pa jo lovijo. Obred, ki se izvaja še danes, se imenuje *uchiwa-maki* (うちわまき). Pahljača, ki jo verniki ujamejo in odnesejo domov, naj bi odganjala bolezni in zle sile. ⁴⁸ Na festivalu Gion pahljačo uporabljata tudi moška, ki jo nosita na splavu. ⁴⁹

Kot smo že omenili, se pahljača *chūkei* uporablja kot rekvizit v japonskih gledališčih *nō* in kabuki s simbolnim in evokacijskim potencialom, še eno uporabo take pahljače pa lahko najdemo tudi v budističnem obredu. Budistična pahljača *chūkei* se uporablja kot stojalo ali

⁴⁷ Slika, narisana na papir, prepognjena na pol, prilepljena na pregib in natisnjena kot knjižica *Senmen Hokekyō sasshi* (扇面法華經冊子), je nacionalno bogastvo, dele katerega lahko najdemo v templju Shitennoji in narodnem muzeju v Tokiu. Poslikava v obliki pahljače vsebuje napisano sutro. Preostali predel je v svetlih in živahnih barvah. Izdelana iz visokokakovostnega papirja, na katerega je nanosena sljuda v prahu, razpršeno je zlato in srebrno rezanje, na papir je s čopičem ali lesorezom narisana skica, obarvana pa je v toplih barvah, kot sta rdeča in rumena, na njej pa so vzorci z zlatimi in srebrnimi bleščicami. Izdelek je iz sredine 12. stoletja (*Senmen Hokekyō sasshi* 扇面法華經冊子, n. d., https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=&content_base_id=100142&content_part_id=000&content_pict_id=000).

⁴⁸ Pahljače imajo okvir v obliki srca, na katerega je napet papir, ročaj pa je okrašen s pisanimi trakovi. Inochi ni jiai o 'uchiwa maki' – Tōshōdaiji 命に慈愛を「うちわまき」 – 唐招提寺, Nara Shibun digital, 12. 5. 2022, <https://www.nara-np.co.jp/news/20220520213538.html>.

⁴⁹ Hutt in Alexander, *Ōgi*, 26.

podlaga, tako da se verski predmeti dotikajo le verske površine. Med budističnimi ritualnimi obredi se na pahljačo *chūkei*, ki je zložena, položi rožni venec, knjiga ali knjiga s sutrami itd.⁵⁰

Drug primer uporabe pahljače *chūkei* je predstava *nōmai*, ki je umetniški izraz, ki združuje sveto, družbeno in kulturno sfero življenja v skupnostih v severnih japonskih okrožjih Shiga Chidori-mura. Gre za uprizoritevno tradicijo, ki zagotavlja identiteto vsem, ki temeljijo na kmetijstvu, in ponazarja tradicionalni način življenja. Pomen predstave *nōmai* je v tem, da ohranja značilnosti glasbe, drame in religijskih praks srednjeveške Japonske (od 12. do 16. stoletja). Petje v predstavi je neposredno povezano z budističnim petjem, instrumentalna glasba pa je ljudsko-šintoističnega izvora. Besedila pesmi v obrednih in molitvenih delih razkrivajo sveto naravo te plesne drame.⁵¹

Uporaba majhnih odrskih predmetov, kot so *katana* (meč), *heisoku* (šintoistična daritev iz rezanega papirja), *shakujō*⁵² (錫杖, duhovnikova palica) ali pahljača, prav tako povečuje sveto vrednost in realističnost predstave *nōmai*. *Shakujō* držijo plesalci v obrednih delih, različni liki in plesalci v različnih plesnih delih predstave *nōmai*, kot sta »Kanemaki« in »Gongenmai«. Vsi plesi, razen komičnih, vključujejo uporabo bele papirnate pahljače, ki jo drži plesalec. Bela pahljača je običajna, vendar se pri molitvenih plesih skupaj s palico *shakujō* uporablja tudi zlata papirnata pahljača, saj se ples daruje božanstvu Kumano gongen.⁵³ Pri bo-

⁵⁰ Mayu Kashima 鹿島蘭, »Heian Jidai ni okeru hiōgi ni tsuite 平安時代における檜扇について«, *Tsukuba Daigaku geijutsu kenkyūshi* 筑波大学芸術学研究誌 10 (1993): 23–44, <http://hdl.handle.net/2241/00153170>; »Ōgi to Bukkyō tonō kankei«. Sensu ha Bukyō ni yotte donoyōni hatten shittekitaka? 「扇と仏教との関係」 - 扇は仏教によってどのように発展してきたか, https://www.sougiya.biz/kiji_detail.php?cid=1072.

⁵¹ Susan M. Asai, *Nōmai Dance Drama. A Surviving Spirit of Medieval Japan* (Westport in London: Greenwood Press, 1999), 11.

⁵² *Shaku* 錫 je palica s kovinskim zaključkom, ki ima dva dela s tremi obroči ter se nosi pokonci kot žezlo in je del uradne obleke šintoističnih duhovnikov med obredi. Drži se na enak način kot slovesna pahljača (glej *hiōgi*) in izvira iz opreme dvornih oblačil (*ōchō yōshiki*) iz obdobja Heian. Nastala je pod kitajskim vplivom in kaže na avtoriteto, saj so jo prej nosili le visoki uradniki. Njena uporaba ima različne razlage, od dostojanstvenega okrasa do »opomnika« za neopredeljene zadeve. Palico *shaku* so v preteklosti izdelovali iz različnih materialov, danes pa so običajno izdelane iz lesa *hinokija* (Bocking, *A Popular Dictionary of Shinto*, 121).

⁵³ *Gongen* je splošen izraz za sinkretična božanstva, ki so zaščitniki vzdrževanih ali pomembnih območij. Takih *gongenov* je veliko, običajno imajo lokalno ime, kot je v primeru Kumano *gongena*. Izražajo koncept *honji-suijaku*, kar pomeni, da so budistična in šintoistična božanstva

jevnih plesih je pahljača tradicionalni del bojevnškega oblačila. Pri številnih gibih se pahljača uporablja v različnih položajih, ki poudarjajo drzne kretnje, značilne za moške bojevnike v boju. Uporaba pahljače je običajna pri šintoističnem obredu božanskega navdih ali posedovanja v plesu *kagura* (神楽) (posebna vrsta šintoističnega obrednega plesa za bogove). Nekateri avtorji domnevajo, da uporaba pahljače v obrednih plesih *nōmai* morda dejansko temelji na šintoistični ideji, da duh, ki poseduje, začasno prebiva v predmetu, ki ga ima izvajalec. Ta zamisel je povezana z »globoko zakoreninjenim japonskim verovanjem v šamansko posestvanje in posledično čaščenjem začasnega bivališča obsedenega duha«. ⁵⁴ Bela pahljača ima dodatno simboliko. Imenuje se *suehirogari* ali *suehiro*, kar zajema pomena »razvijati« in »prihodnost«. Pahljača velja za ugoden ali pozitiven predmet zaradi povezave med strukturno zasnovo in konceptom, ki ga nakazuje »razvoj (gube pahljače), ki vodi v človekovo prihodnost«. Po tej razlagi uporaba pahljače pri obrednih plesih simbolizira srečo in blagoslov. ⁵⁵ Takih pahljač v slovenskih muzejih nimamo.

Podobno kot pahljača *chūkei* se za odrske predstave uporablja tudi pahljača *maiōgi* (plesna pahljača), ki je osnovni element plesa, saj zagotavlja dodatne linije, barve in oblike. Taka pahljača ima lahko manjše število tankih palic z varovalom, razdeljena je na dva dela in okrašena na obeh straneh. Za uporabo pri plesu se zapira in odpira ter obrača. Da je vzdržljivejša, je narejena iz dvojnega papirja. Podobno pahljačo najdemo v zbirki Ivana Skuška v Slovenskem etnografskem muzeju. (glej sliko 4), ne vemo pa, ali se je tudi ta uporabljala za ples. Lastnica pahljače Marija Skušek je sicer plesala japonski ples *nihon buyō* (日本舞踊), vendar ne vemo, ali s to pahljačo. ⁵⁶

Pahljače so prisotne tudi na drugih festivalih, kot je festival pahljač Naichi, na katerem ima ta pripomoček osrednjo vlogo. Festival vsako leto poteka 14. in 15. julija v svetišču Kumano Naichi Taisha v kraju

veljala za enaka (Michael Hskenazi, *Handbook of Japanese Mythology* (Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio, 2003), 158). V plesih *nōmai* so Kumano *gongen*i predstavljeni z levjo glavo, masko, ki se drži v obeh rokah. Z njo se ritmično izvaja ples (Asai, *Nōmai Dance Drama*, 86).

⁵⁴ Asai, *Nōmai Dance Drama*, 88.

⁵⁵ *Ibid.* Glej tudi Hutt in Alexander, *Ōgi*, 17, 23; Mabuchi, *Butai no ue no japonisumu*, 56.

⁵⁶ Visočnik Gerželj, »Dancing with the Fan.«



Slika 3: Pahljača *maiōgi*, dvojni papirnat list, ena stran je obarvana z zlato barvo, druga s srebrno. Na obeh straneh so na vejah naslikani češnjevi cvetovi v rdeči in beli barvi, v ozadju je trava s tanjšimi listi. Palice so rjave barve. Širina 50 cm, ko je odprta, in dolžina 29 cm, ko je zaprta. Skušкова zbirka, SEM, Ljubljana.

Naichi Katsūra-cho v prefekturi Wakayama. V času festivala častijo naravo, zlasti sonce, vodo in ogenj ter molijo za dobro letino in varnost družine, pri čemer ima pahljača vlogo ognja. Udeleženci festivala nosijo pahljače in velike ognje po stopnicah navzdol in navzgor ter tako slavijo ogenj.⁵⁷

Posebna pahljača je t. i. »velika pahljača« (*mita ōgi*, 巨扇). Uporablja se je na procesiji v čast boginji sonca Amaterasu v svetišču Ise, na no-voletni procesiji gasilcev (*dezome-shiki*, 出初式) ali v gledališke namene. Pahljača, ki je v zbirki v Pokrajinskem muzeju Celje, ima papir poslikan s svetlimi barvami, lesene ali bambusove palice pa so pobarvane v črno barvo. Take pahljače so se najpogosteje uporabljale v devetnajstem stoletju. Rdeč papirnat list je na eni strani poslikan s pticami med cvetovi, na drugi pa je rjava podlaga okrašena s fazani, rožnatimi cvetovi borovnic in drevesom mimoze. Palice so lakirane, prav tako ščitniki, ki so okrašeni z zlato barvo poslikanimi motivi grozdja in ptic (slika 4). Velike pahljače se še danes uporabljajo na različnih procesijah, kje in kdaj se je uporabljala opisana pahljača, pa nimamo podatkov.

Pri obredih se niso uporabljale le zložljive pahljače, temveč tudi fiksne (*uchiwa*). Osnovni funkciji teh sta bila odganjanje muh in pahljanje ognja v ognjišču ali svečah. Taka pahljača je prikazana na sliki 5. Pahljača iz zbirke Alme Karlin je majhna in ji manjka ročaj. Na sprednji strani je natisnjena podoba, ki je bila nalepljena na ogrodje pahljače in nato obrezana ob robu, kar se je lahko večkrat ponovilo.⁵⁸ Na sliki je motiv ptice in cvetja (*kachō-e*, 花鳥絵) z rododendronom, cvetjem, okrašenim z rdečimi in rumenimi cvetnimi listi in zelenimi listi, ki simbolizira nekaj veličastnega in težko dosegljivega. Upodobljena ptica je davrijska rdeča vrtnica (*jōbitaki*, 尉鷲), ki jo pogosto povezujejo s prihodom pomladi. Tudi za to pahljačo nimamo podatkov, kako se je uporabljala.

To je le nekaj primerov rabe pahljač na religijskem in obrednem področju, opisanih na podlagi pahljač iz zbirk slovenskih muzejev. Ob

⁵⁷ Cultural Heritage Online, »Nachi no matsuri 那智の扇祭り«, dostop 28. december, 2022, <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/210224>.

⁵⁸ Kiyoe Nakamura 中村清兄, *Ōgi to ōgie (Nihon no bi to kyōyō 23)*, 扇と扇絵 (日本の美と教養) (23) (Tokio: Kawara shoten, 1983); Hans Bjarne Thomsen, *Japanische Holzschnitte / Japanese Woodblock Prints: aus der Sammlung Ernst Grosse* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018).



Slika 4: Zložljiva velika pahljača, *mita ōgi*, bambus, papir, barvna slika, konec 19. stoletja, v. 75,5 cm, azijska zbirka, PMC, A 82.



Slika 5: Ovalna pahljača (*uchiwa*), bambus, papir, barvni odtis, začetek 20. stoletja, v. 14 cm, š. 11,5 cm. Zbirka Alme Karlin, PMC, K 82.

tolikšni raznolikosti oblik, tipov in barv japonskih pahljač je mogoče pri njihovi uporabi opaziti vključevanje elementov folklore, religije in mitologije.

Sklep

Kot je razvidno iz analize pahljač, je njihova uporaba bila in je še vedno zelo raznolika, tudi na področju vere in ritualov. Obredni in ritualni predmeti, kot je pahljača, so v preteklosti imeli in v številnih primerih še vedno imajo zelo pomembno mesto v družbah po vsem svetu. V razvoju različnih civilizacij so pomembni na dveh ravneh. Najprej na ravni obredov in ritualov, ki se izvajajo v vsakdanjem življenju. V okviru teh se pahljača uporablja za darilo bogovom ali ima določen položaj v molitvi ali obredu. Drugič so pahljače pomembne na ravni bolj slovesnih in posebnih kulturnih in skupnostnih obredov, kar je razvidno iz festivalov in posebnega mesta, ki ga imajo v nekaterih svetiščih. Nekatere uporabe pahljač so bile tako tesno povezane z božanskim ali svetim, da so veljale za simbolno manifestacijo božanstva ali dejansko manifesta-

cijo samega božanstva, kar je razvidno v primeru položaja pahljače v šintoističnem svetišču Ise ali v primeru festivala Ōgi. Na splošno pa so pahljače sčasoma izgubile to posebno značilnost. Nekatere so preživele le še v formalnem smislu in so brez vsakršne sakralne moči. Večinoma se uporabljajo kot orodje ali simbol ali alegorija na sveto. Tako šintoizem kot budizem uporabljata pahljačo kot orodje za izvajanje obredov v vsakdanjem življenju, kot je molitev ali obdarovanje bogov, vendar je bila v rabi tudi kot sveti predmet ali celo sveto telo. Tovrstno uporabo je še danes mogoče opaziti na festivalih, kjer so pahljače postavljene v središče čaščenja in molitve.

Treba je poudariti, da imamo v slovenskih muzejih nekaj pahljač, ki so podobne analiziranim iz literature in bi se lahko uporabljale tudi v obredne ali religijske namene. Nekatere so uporabljali za obredne predstave, na primer pahljače *brisé*, kot sta pahljači na sliki 1 in 2, nekatere imajo simbolni ali celo religijski pomen na festivalih, druge so bile v rabi kot rekviziti na odru in izražajo alegorijo na naravo ali čustva (slike 3, 4 in 5) ali so se uporabljale samo kot orodje pri verskih obredih (slika 5). Čeprav nimamo podatkov o dejanski rabi teh predmetov, smo jih primerjali z literaturo in viri ter ugotovili številne podobnosti v njihovi zgradbi, barvah in velikosti.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru* (2021–2024) (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

B i b l i o g r a f i j a

Armstrong, Nancy. *A Collector's History of Fans*. New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1974.

- Armstrong, Nancy. *Fans. A Collector's Guide*. London: Souvenir Press (1984) 1990.
- Asai, Susan M. *Nōmai Dance Drama. A Surviving Spirit of Medieval Japan*. Westport and London: Greenwood Press, 1999.
- Auboyer, Jeannine. »Ceremonial Objects.« *Encyclopædia Britannica*. 9. december, 2015. Dostop 29. julij, 2022. <https://www.britannica.com/topic/ceremonial-object>.
- Ahskenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clío, 2003.
- Bocking, Brian A. *Popular Dictionary of Shinto*. Surrey: Routledge, 1997.
- Breen, John, in Mark Teeuwen. *A New History of Shinto*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
- Chiba, Reiko. *Seven Lucky Gods of Japan*. Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1966.
- Cultural Heritage Online. »Nachi no matsuri 那智の扇祭り.« Dostop 28. december, 2022. <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/210224>.
- Cunningham, Don. *Samurai Weapons: Tools of The Warrior*. Vermont: Tuttle Publishing, 2008.
- Davis, Frederick Handland. *Myths and Legends of Japan*. New York: Dover Publications, Inc. (1992) 2017.
- Dean, Michel. »The Japanese Fan: Practical Implement and Cultural Icon.« *V From the Land of the Fan*, uredil Harley Preston, 4–7. London: The Fan Museum, 2001.
- Finnegan, Kathryn. *Hand Fans. An Illustrated History*. London: Amazon, 2015.
- Grey Bennet, Anna. *Unfolding Beauty. The Art of the Fan*. Boston: Thames and Hudson, 1988.
- Hutt, Julia, in Hélène Alexander. *Ōgi: A History of the Japanese Fan*. London: Dauphin Pub, 1992.
- Inochi ni jiai o 'uchiwa maki' - Tōshōdaiji 命に慈愛を「うちわまき」 - 唐招提寺. *Nara Shibun Digital*. 12. maj 2022. <https://www.nara-np.co.jp/news/20220520213538.html>.
- Iröns, Neville John. *Fans of Imperial Japan*. Hongkong: Kaiserreich Kunst, 1981.
- Karlin, Alma M. *Samotno potovanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969.
- Kashima, Mayu 鹿島繭. »Heian Jidai ni okeru hiōgi ni tsuite 平安時代における檜扇について.« *Tsukuba Daigaku geijitsu kenkyūshi* 筑波大学芸術学研究誌 10 (1993): 23–44. <http://hdl.handle.net/2241/00153170>.
- Kawashima, Sonoko 川嶋園子. »Ōgi: Ōgibunka no seiritsu to seisanchi to Kyotō 扇：扇文化の成立と生産地としての京都.« *Dezain Riron デザイン*

ン理論 38 (1990): 90–91. https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/53298/jjsd38_090.pdf.

Mabuchi, Akiko 馬渕明子. *Butai no ue no japonisumu — enji rareta gensō no* 舞台の上のジャポニスムー演じられた幻想の. Tokio: NHK Books, 2017.

Nakamura, Kiyoe 中村清兄. *Ōgi to ōgie (Nihon no bi to kyōyō 23)*. 扇と扇絵 (日本の美と教養 (23)). Tokio: Kawara shoten, 1983.

Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Ōgi matsuri 扇祭. 15. julij, 2017. <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%89%87%E7%A5%AD>.

»Ōgi to Bukkyo tono kankei«. Senu ha Bukkyo ni yotte donoyōni hatten shittekitaka? 「扇と仏教との関係」 - 扇は仏教によってどのように発展してきたか. https://www.sougiya.biz/kiji_detail.php?cid=1072.

Senmen Hokekkyōshi 扇面法華經冊子. https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=&content_base_id=100142&content_part_id=000&content_pict_id=000.

Shintani Takanori 新谷尚弼, Namihira Emiko 波平恵美子, Yukawa Yōji 湯川洋司. *Kurashi no naka no minzokugaku* 暮らしの中の民俗学 1. Tokio: Yoshikawa Kōbunkan, 2003.

Thomsen, Hans Bjarne. *Japanische Holzschnitte / Japanese Woodblock Prints: aus der Sammlung Ernst Grosse*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.

Trnovec, Barbara. *Kolumbova hči. Življenje in delo Alme M. Karlin*. Celje: Pokrajinski muzej Celje, 2015.

Tribe, Shawn. »The Flabellum of Tournus – A Rare Surviving Example of the Liturgical Fan in the West.« *Liturgical Arts Journal*, 2. avgust 2022. Dostop 26. septembra 2022. <https://www.liturgicalartsjournal.com/2022/08/the-flabellum-of-tournus-rare-surviving.html>.

Visočnik Gerželj, Nataša. »Dancing with the Fan: The Role and Value of a Japanese Fan and Kimonos in the Transmission of Japanese Culture by Marija Tsuneko Skušek.« *Asian Studies* 9, št. 3 (2021): 199–221. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.199-221>.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji.« V *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji*: zbornik EARL, uredili Andrej Bekeš, Jana Rošker in Zlatko Šabič, 93–137. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019. <https://doi.org/10.4312/9789610602699>.

VZHODNOAZIJSKA MOTIVIKA LISIC V DELIH ALME KARLIN

M a j a V e s e l i č

Tako kot je simbolizem gosto vtkan v vsakdanjik Japonca, tako [na Kitajskem] vraževerje sega v vsako še tako nepomembno dejanje. Medtem pa prav ta okoliščina naredi deželo za nas skrivnostno popotovanje, človek živi in se giblje v nekakšnem srhljivem čudežnem zračnem krogu in to magično vzdušje je tako močno, da se mu nihče, ki je dalj časa živel na Kitajskem, ne izmakne.¹

Uvod

Svetovna popotnica in pisateljica Alma Karlin (1889–1950) se je na pot okoli sveta odpravila zaradi raziskovanja tujih kultur. Opažanja in izkušnje s te študijske poti naj bi ji ponudile snov za pisanje ter jo skozi objave uveljavile kot veliko pisateljico in posredovalko znanja. V svoji avtobiografiji o odločitvi, da se poda v daljne kraje, ki jo sprejela, ko se je med prvo svetovno vojno iz Londona umaknila v Skandinavijo, pravi:

Nekoč pa se bo tudi vojna morija končala in takrat sem hotela oditi v deželo vzhajajočega sonca, potovati po Kitajski in Indiji in se vrniti domov s toliko snovi za romane, da bi lahko vse življenje črpala iz tega. Svoje založnike sem hotela zalagati z Japonske in se vrniti domov šele takrat, ko bi si ustvarila ime. Nič prej! [...]

Jaz bi se s svojimi prihranki odpeljala v svobodo tujih celin in si prizadevala doumeti duše narodov, kot tega ni storil doslej še noben pisatelj iz moje dežele. Angleži so imeli Kiplinga, Haggarda, Roberta Louisa Stevensona; storila bi vse, da bi svojemu narodu dala nekoga podobnega.²

¹ Alma M. Karlin, *Glaube und Aberglaube im Fernen Osten* (neobjavljeni rokopis, NUK), 48.

² Alma M. Karlin, *Sama: iz otroštva in mladosti* (Celje: Lingvina, 2010), 282.

Interes za neevropske družbe in kulture je Alma Karlin začela razvijati že med bivanjem v Londonu (1909–1914), ko je delovala kot učiteljica jezikov in prevajalka. V kozmopolitski prestolnici velikega imperija je spoznala številne študente iz Japonske, Kitajske in Indije, ki so ji ali kot njeni učenci ali kot naključni znanci predstavili osnovne značilnosti japonščine, kitajščine in sanskrta ter jo poučevali o zgodovini, filozofiji, literaturi in umetnosti svojih dežel. Karlin so prav posebej zanimale miselne in religijske tradicije. Kot pojasni na drugem mestu v avtobiografiji:

[N]i [me] zanimala zunanost: to, kar vidi turist. Tistega božiča sem si prvič - kot da bi sprejela neke vrste sklep – dejala: »Ko se bom podala v širni svet, hočem spoznati notranjost stvari.« S tem sem mislila dušo narodov, cvetlice in živali iz notranjosti dežele, predvsem pa vraževerje tujih delov sveta, za katerega sem se od primerjalnega študija religij dalje zelo zanimala.³

V tem prispevku obravnavam zanimanje Alme Karlin za poseben del vzhodnoazijskih verovanj in praks, ki se osredinja na kompleksne in večglasne podobe lisice, kot jih avtorica predstavi v svojem neobjavljenem poljudnoznanstvenem delu *Glaube und Aberglaube im Fernen Osten* (*Verovanje in praznoverje na Daljnem vzhodu*), ter predelavo te motivike v njenih kratkih proznih delih. Razmerje med obojim je še posebej zanimivo, saj je tudi v Vzhodni Aziji podoba lisice plod neločljivega prepleta ljudske religioznosti in folklore ter visoke literature.⁴ V članku najprej predstavim zanimanje Alme Karlin za verovanja in prakse, ki jih imenuje vraževerje, s posebnim poudarkom na motiviki lisice, ki ji med vsemi vzhodnoazijskimi nadnaravnimi bitji nameni največ pozornosti. Temu sledi groba, močno poenostavljena skica podob in konotacij lisice v Vzhodni Aziji, ki sicer tvorijo izjemno bogato, kompleksno in tesno prepleten klobčič ljudskih verovanj, folklornih elementov in klasičnih literarnih motivov. V zadnjem razdelku nato analiziram pojavljanja motiva lisic v leposlovnih delih Alme Karlin. Tu se osredinjam le na tiste zgodbe, ki so ali v času njenega življenja ali po njeni smrti doživele objavo,

³ Karlin, *Sama*, 251–252.

⁴ Danes to podobo sooblikujejo sodobne oblike popularne kulture, kot so mange, animeji, televizijske serije in filmi.

so pa v njeni zapuščini, ki jo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, še številna neobjavljena literarna besedila različnih dolžin, ki se dogajajo v Vzhodni Aziji, zato je ta obravnava le prvi korak k podrobnejšemu pregledu snovi.

Alma Karlin in vzhodnoazijska lisičja verovanja

Med temami, ki so na poti okoli sveta zanimale Almo Karlin, prednjačijo religijske tradicije obiskanih krajev. O njih piše tako v svojih potopisih – feljtonskih zapisih, ki jih je s poti pošiljala v objavo v celjskem časniku *Cillier Zeitung* ter dveh potopisnih monografijah *Samotno potovanje v daljne dežele*⁵ in *Doživeti svet*⁶ –, kot tudi v posebnih publikacijah, v katerih je svojo eklektično mešanico popotnih vtisov in opažanj o verovanjih in praksah poskušala prikazati na sistematično urejen, skoraj znanstveni način. Medtem ko ji je uspelo objaviti pregleda za južno-ameriški in tihomorski del poti,⁷ je vzhodnoazijski del ostal neobjavljen v dveh različnih različicah tipkopisa.⁸ Iz obeh lahko izvemo, da se je Karlin še posebej ukvarjala »z vraževerjem, kot je še vedno živo in razširjeno.«⁹ »Mračno grozljive sence mističnega«¹⁰ niso le »nalezljive«, ¹¹ temveč te »čarobno vraževerje (...) prestavi v tuje svetove.«¹²

V pregledu, ki obravnava tako verovanja, ki jih Alma Karlin pojmuje kot prave religije, kot tista, ki jih uvršča med vraževerje,¹³ poleg tega pa

⁵ Alma Karlin, *Samotno potovanje v daljne dežele: tragedija ženske* (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2006).

⁶ Alma Karlin, *Doživeti svet: Usoda ženske* (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2006).

⁷ Alma Karlin, *Smrtonosni trn in druge nenavadne zgodbe iz Peruja in Paname* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011) in Alma Karlin, *Uroki ljubezni – uroki smrti: nenavadni običaji daljnih dežel* (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2009).

⁸ Rokopisa podrobneje obravnavam v prispevku Maja Veselič, »The Allure of the Mystical: East Asian Religious Traditions in the Eyes of Alma M. Karlin« *Asian Studies* 9, št. 3 (2021): 259–299. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.259-299>.

⁹ Karlin, *Glaube und Aberglaube*, 41.

¹⁰ Karlin, *Samotno potovanje*, 280.

¹¹ Karlin, *Glaube und Aberglaube*, 48.

¹² Karlin, *Samotno potovanje*, 280.

¹³ Izraz vraževerje, ki ga je kot strokovni termin uveljavila primerjalna religiologija, se zaradi svoje slabšalne konotacije v znanstvenih raziskavah ne uporablja več. Tovrstna verovanja in prakse danes v vzhodnoazijskem kontekstu označujemo kot ljudsko religioznost ali popularno religijo.



Slika 1: Maska, ki upodablja japonskega *tenguja*, ki je pogosto upodobljen z dolgim nosom, večkrat tudi rdečega obraza. Zbirka Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje, K24.

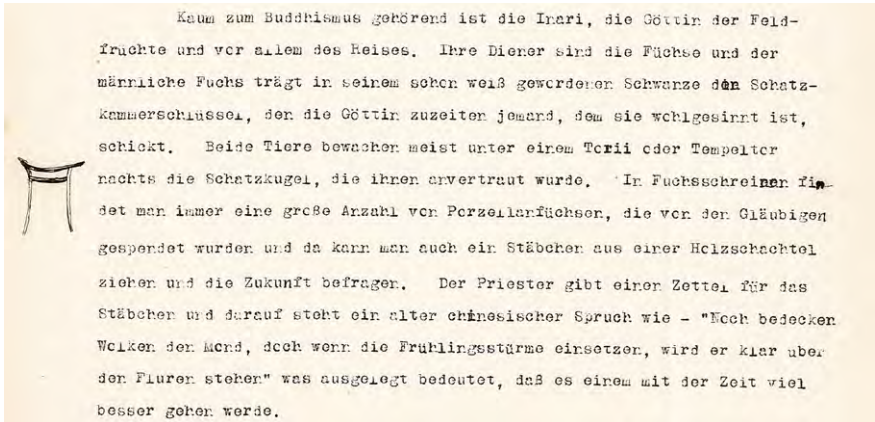
še simbolizem, omenja številna nadnaravna bitja in pojave iz japonske, korejske in kitajske folklore. Poleg lisic, ki jim namenijo največ besed, v tipkopisu omenja tudi druga božanstva in nadnaravna bitja ljudske religije. Na Japonskem so to bitja, ki kot lisica spadajo v kategorijo *yōkai* (kit. *yaoguai*, 妖怪).¹⁴ Karlin predstavi nevarnega, a sicer zaščitniškega gorskega in gozdnega duha *tenguja* (天狗), v morju živečega ljubitelja alkohola *shōjōja* (猩猩) in uživača in šaljivca *tanukija* (*bake danuki* 化け狸), ki lahko spreminja obliko, znan pa je tudi po svojem velikem skrotumu. Tako na Kitajskem kot Japonskem omenja tavajoče duhove, na Kitajskem še boga ognjišča, imenovanega Zao jun (灶君). V razdelku o Koreji omeni nagajivega hišnega škrate *dokkaebi* (도깨비) ter vaške varuhe *jangseung* (장승/長承).

¹⁴ Izraz v japonščini označuje številna nadnaravna bitja in pojave, kot so duhovi, bitja, ki lahko spreminjajo obliko, pošasti, demoni. Ta bitja lahko delujejo ljudem v korist ali škodo ali so preprosto čudna ali strašna. V kitajščini ima izraz bolj negativno konotacijo in se uporablja manj pogosto.



Slika 2: Spominek, ki verjetno upodablja japonskega jazbeca *tanukija*, saj ima ta na glavi pogosto klobuk, v rokah pa steklenico sakeja. Napis na listku – cvetje in mesec – lahko nakazuje priljubljeno opazovanje narave ob uživanju sakeja. Zbirka Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje, K145.

Iz nekaterih elementov lahko sklepamo, da so Karlin posebej privlačila bitja, ki lahko obsedejo ljudi in sesajo njihovo energijo, saj se tako v neobjavljenem *Verovanje in praznoverje na Daljnem vzhodu* kot v njenih vzhodnoazijskih literarnih delih pojavljajo omembe tavajočih duhov, vampirjev, stare babe Gu, podobno motiviko pa najdemo tudi v njenih opisih z drugih koncev sveta. Omeniti velja še, da jo je očitno zanimala simbolika, še posebej živalska, kar nakazujeta tudi neobjavljena tipkopisa *Tiere im Siamesischen Aberglauben* in *Tiere im Volksmund der Völker*, ki ju prav tako hrani Narodna in univerzitetna knjižnica.

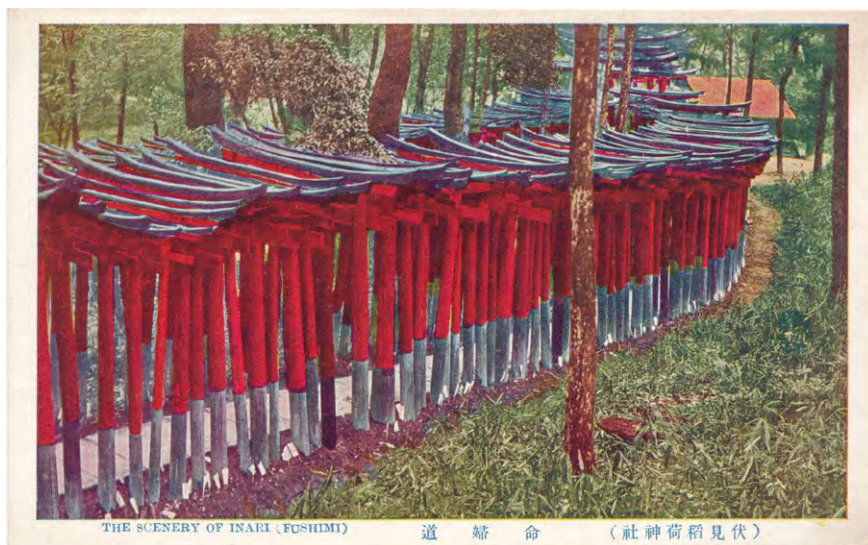


Slika 3: Izsek o lisicah iz neobjavljenega besedila *Glaube und Aberglaube im Fernen Osten* z lastnoročno ilustracijo Alme Karlin, ki prikazuje vrata *torii*, značilna za šintistična svetišča. Zapuščina Alme Karlin. Rokopisna zbirka, NUK.

Kot omenjeno, po pozornosti, ki jim jo Karlin nameni, posebej izstopajo lisičji duhovi, pri čemer avtorica uporablja izraz lisičje vile (nem. *Fuchsfee*). Ta izraz se v 19. stoletju redno pojavlja v misijonarskih poročilih iz Kitajske¹⁵ in je tudi sicer, kot angleški *fox fairy*, pogost prevod številnih različnih poimenovanj za lisičja bitja (več v naslednjem razdelku).

Alma Karlin na Japonskem pri pregledu lisičjih verovanj obravnava predvsem čaščenje boginje Inari (稲荷), za katero sicer pravi, da spada med tiste, ki jih je težko uvrstiti v določeno tradicijo. Zanja pove, da je boginja riža in žetve, ki ji služijo bele lisice. Medtem ko ima lisjak v svojem repu skrit ključ do zakladnice, lisica varuje boginjin dragulj. Prek teh prastarih, popolnoma belih lisic, boginja svojim sledilcem pošilja denar. Na tem mestu velja opozoriti, da Inari ni spolno enopomensko

¹⁵ Keith Stevens. »Fox Spirits (Huli) / 狐狸,« *Journal of the Royal Asiatic Society Hong Kong Branch*, let. 53 (2013): 154.



Slika 4: Vhod v svetišče Fushimi Inari, eno od središč čaščenja božanstva Inari na Japonskem. Zbirka razglednic Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje.

božanstvo in da se tudi videz lisic v različnih templjih čaščenja Inari močno razlikuje.¹⁶

Karlinova nato omeni številnost templjev, posvečenih Inari, in tudi običaj, da častilci v zahvalo za pomoč v templjih ob vhode svetišč v dar postavljajo rdeča vrata *torii*, v svetišču pa porcelanaste kipce lisic.

Karlin na kratko opiše še postopka ritualne priprošnje in posvetovanja z orakljem ter poudari, da je Inari kot boginja denarja posebej priljubljena pri gejšah in zato se v vsaki zabaviščni četrti najde majhen lisičji tempelj.¹⁷ V krajši verziji besedila doda: »Človek pride, se prikloni, daruje, se zasmee in – odide. In denar res pride. Tudi jaz sem se

¹⁶ Karen A. Smyers, *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999).

¹⁷ Na Kitajskem so lisičji duhovi že zelo zgodaj postali zaščitniki žensk, ki so živele zunaj prevladujočih norm žene in matere.



Slika 5: Osrednja dvorana čaščenja v svetišču Fushimi Inari. Zbirka razglednic Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje.

priklonila in redko sem imela več denarja kot na Japonskem, z lisicami ali ne.«¹⁸

V daljši različici Karlin opiše še praznik ob sajenju riža v začetku junija, ki je prav tako povezan s čaščenjem Inari: blagoslov orodja, zasajanje prvih poganjkov v blato. Še posebej slovesno je, ko ustoličijo novega gospodarja, ki naj bi prinesel blagoslov tako ljudem kot tlom svoje dežele. V tla zataknejo slanika, ki je simbol plodnosti, izdelajo leseno svetišče, na katero postopoma naložijo darove v obliki riža, zelenjave, rib in sadja in prosijo za blagoslov.¹⁹ Na drugem mestu omeni še, da Japonci ob sočasnem padanju dežja in sijanju sonca pravijo, da se lisice poročajo.²⁰

¹⁸ Alma Karlin. [Glaube und Aberglaube im Fernen Osten?] Nenaslovljen, nepopoln rokopis, NUK, Rokopisna zbirka: 50.

¹⁹ Karlin, *Glaube und Aberglaube*, 20.

²⁰ Ibid., 26.

V krajšem razdelku, posvečenem Koreji, Alma Karlin omenja legendo o ustanovitelju prve korejske politične tvorbe, modrecu po imenu Gija (기자/箕子). V legendi nastopa večkrat ponavljajoči se vzhodno-azijski motiv vladarja, ki ga je zapeljala lisica, njeno pravo naravo pa je razkrinkal šele modri svetovalec.²¹ Karlin navede to zgodbo: leta 1766²² je na Kitajskem vladal mogočni cesar Chu, ki je ljubil prelepo stransko ženo Tal-geui, na videz navadno dekle, v resnici pa lisičjo vilo, ki si je uspela prigrabiti vse moči, ki pripadajo glavni ženi. Kdor je pri njej prišel v nemilost, je bil obglavljen, in cel cesarski svet se je je bal. Najmodrejši med svetovalci je bil Ki-ja (Gija), ki je izvedel, da si je Tal-geui pri cesarju izprosila, da sme enkrat na mesec sama na sprehod zunaj dvornega obzidja. Sledil ji je in jo videl, kako je izginila v lisičino. Ko jo zapustila brlog, je Ki-ja pobil vse njene sorodnike – lisice –, jim odrl kožuhe in se s plenom napotil v palačo, kjer je prav takrat zasedal svet. Tal-geui je v hipu dojela, kaj se je zgodilo, se nemudoma spremenila v lisico z devetimi repi in izginila skozi okno. Čeprav je cesar Ki-jaju navzven izkazal hvaležnost, ga je v sebi sovražil, saj mu je bila Tal-geui, čeprav je bila lisičja vila, ljubša od vseh svetovalcev. »Ali nima vsaka ženska, tudi če nima devet repov, malo hudiča v sebi?« je razmišljal in poslal svojega modrega ministra na sever, v deželo jutranje tišine (Korejo), ki naj bi jo naselil kot Kitajski podložno deželo.²³

V razdelku o Kitajski Karlin lisici nameni kar osem strani. Podobo in simboliko lisice poveže z daoizmom, vendar poudari, da gre za bolj skaženo obliko verovanja, ki je le površinsko blizu sicer z naravo tesno prepleteno daoistično filozofijo. Alma Karlin tako pravi:

Dandanes je ta čista in visoka filozofija do te mere pomendrana z liki duhov, zlimi čarovnijami, fantastičnimi zgodbami o določenih živalih, da ni od nje ostalo nič več kot le ime in nekaj dragocenih knjig. Ljudje so vedno znova pritegnjeni v krog duhov ali zaščitniških duhov, vsi naravni pojavi (nevihte,

²¹ Prim. japonsko zgodbo *Tamamo no mae* 玉藻の前 v Michael Bathgate, *The Foxes Craft in Japanese Religion and Folklore: Shapeshifters, Transformations, and Duplicities* (New York, London: Routledge, 2004): 2. poglavje.

²² Avtorica je verjetno pozabila pripisati pr. n. št. Določeni elementi zgodbe, med drugim tudi datacija in zapisi imen, sovpadajo z reprodukcijo iste legende v prvi knjigi zgodovine Koreje, ki jo je leta 1905 izdal Homer B. Hulbert, *History of Korea, Volume 1* (London, New York: Routledge, 1999), 2. poglavje.

²³ Karlin, *Glaube und Aberglaube*, 35–36.

oblaki, veter, dež, potres) so božanstva, drevesa in določeni kamni, gore in reke so poseljeni z duhovi, in človek se, naj se še tako bori proti temu, izgubi v blodnjaku teh predstav. Najjasnejša (in tudi najpogostejša) podoba je verjetno lisica. Ni ga Kitajca, pa naj je bil še tako dolgo na Zahodu, ki ne bi verjel vanjo.²⁴

Karlin nato povzame eno od razlag, kako lisice dobijo zmožnost spreminjanja oblike: lisice, ki so pametne, previdne in pozorne, lahko živijo zelo dolgo. Najprej postanejo bele in kot take lahko dočakajo tisoč let, ko postanejo črne, pa lahko živijo celo tri tisoč let in več. Ker bogu²⁵ to ni všeč, saj je nenaravno, tako lisico, ki svoje pridobljene moči zlorablja, usmrti s strelom, poplavo ali čim podobnim. Tako dolgo starost pa lahko lisica učaka le, če po približno tristo letih zemeljskega življenja najde človeško lobanjo, v kateri je dvajset let stala voda, in to tekočino popije.²⁶ Nato s kateregakoli človeškega trupla odvzame glavo in se sprehodi blizu človeških naselbin. Prvega mimoidočega vpraša, ali je videti kot človek ali kot lisica. Če jo prepozna kot človeka, pridobi sposobnost, da se odtlej kadarkoli lahko spremeni vanj.²⁷

Čeprav lahko lisica prevzame različne podobe – npr. starca, budiističnega meniha, domačina – se najpogosteje in najraje spremeni v mlado lepotico: »To je lisičja vila, niti človek niti žival.«²⁸ Zapeljuje mlajše moške ter jim s poljubi srka kri in življenje²⁹ ali jim težko leže na prsa in posrka njihovo življenjsko moč, kar lahko prepoznamo po moških bledih potezah in pomankanju energije. Karlin doda, da jim včasih ni pomoči.³⁰

Poleg tega lisice rade strašijo po starih hišah, kjer ljudem povzročajo številne težave – na primer privide, kot da izginjajo zidovi, da je v jedi podgana, da se je vnela zavesa ali da se ruši streha. Čeprav se že čez nekaj minut podoba razkrije kot neresnična, prebivalce s tem spravijo ob

²⁴ *Ibid.*, 50.

²⁵ Karlin zapiše edninsko *Gott* in ne opredeli natančneje, o katerem od številnih kitajskih božanstev/bogov govori. Za nepoznavalce vzbuja taka raba idejo edinega, vrhovnega boga.

²⁶ Karlin, *Glaube und Aberglaube*. Kot bom pokazala v zadnjem razdelku, Alma Karlin to pripoved vključi v eno od svojih kratkih zgodb.

²⁷ *Ibid.*, 50–51.

²⁸ *Ibid.*, 51.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Karlin [*Glaube und Aberglaube?*], 66.

živce, da se morajo izseliti. Karlin tudi poroča, da naj bi bile v Pekingu štiri hiše, ki zaradi lisičjega nagajanja niso primerne za življenje in lahko služijo le kot krčme.³¹

Prav tako lisice rade domujejo v starih templjih in zapeljejo nič hudega sluteče popotnike s poti. Ob pripovedovanju o lisicah Alma Karlin pojasni tudi tipični kitajski arhitekturni element nizkega zidu, ki stoji pred vhodom. Ker se duhovi lahko premikajo le naravnost, pred templje in bivališča postavijo zidec, ki zakriva vhod, s čimer jim preprečijo, da bi vstopili, poleg tega pa vrata pogosto pobarvajo rdeče, saj je to barva, ki se je duhovi in lisičje vile bojijo. Je pa po avtoričinem poročanju v bližini pekinških vrat Hatamen 哈達門 (Chongwen men 崇文門), lisičji stolp, vrata katerega so zmeraj odprta, da lahko lisice prosto prehajajo v osrednji del mesta in iz njega, podobno jim služijo tudi odprtine na omenjenih mestnih vratih.³²

Toda, kot poudari Karlin, lisice ne počno le slabega, temveč so lahko do ljudi tudi dobre. To ponazori z zgodbo o obubožanem starcu, ki je kot vratar živel v Pekingu pri Prednjih vratih (Qianmen 前門), glavnih vratih v t. i. kitajsko mesto. Neke noči ga je obiskal tujec in prosil, ali sme tam jesti. Starec mu je dovolil in tako sta dan za dnev skupaj večerjela ter tujec je vedno prinesel dovolj hrane za oba. Ko je prišla novica, da bodo vrata podrli, se je tujec prišel poslovit, rekoč, »danes se poslednjič vidiva, saj bodo jutri podrli mojo hišo in se moram preseliti«. Šele ko po rušitvi mestnih vrat nikdar več ni videl tega tujca, je stari vratar spoznal, da se mora za dobrote zahvaliti lisičjemu duhu.³³

Podoba lisice na Kitajskem in Japonskem

Lisice se Vzhodni Aziji pojavljajo kot zelo pogost motiv tako v ustnem ljudskem izročilu kot v literarnih besedilih učenjaškega sloja, tj. v posebnih klasičnih literarnih žanrih zgodb o nenavadnem (*zhiguai* 志怪) in fantastičnem/čudesnem (*chuanqi* 传奇) na Kitajskem ter podobnem žanru *kaidan* 怪談 na Japonskem in dramskih igrah, ki jih je navdih-

³¹ Karlin, *Glaube und Aberglaube*, 51.

³² *Ibid.*, 52–53.

³³ *Ibid.*, 52.

nil ta žanr.³⁴ Imajo bogato in raznoliko simboliko. Čeprav nastopajo v obeh spolih, se veliko pogosteje pojavljajo kot ženske. Lahko so nesmrtna bitja, ki spremljajo različna božanstva, ali so predmet neposrednega čaščenja. Napovedujejo prihodnost, prinašajo bogastvo, zaradi maščevanja povzročajo nesreče in bolezni, vendar jih tudi zdravijo. Pogosto se pojavljajo kot magične zapeljivke ali zapeljivci v človeški podobi³⁵ ali kot duhovi, ki obsedajo ljudi. Njihova najbolj poudarjena značilnost je zmožnost transformacije oziroma prehajanja ločnic – med živalmi in ljudmi, med spoloma, med živimi in mrtvimi, med fizičnim in metafizičnim.³⁶

Njihovo spremenljivo, muhasto naravo lepo ponazorijo številni izrazi, ki se v kitajščini za lisičje duhove pojavljajo v obdobjih dinastij Ming (1368–1644) in Qing (1644–1911), iz katerih je tudi največ ohranjenih pisnih virov. Zapisi pričajo o veliki raznolikosti imen za lisičje duhove, ki nakazujejo različne konotacije. Kadar je v ospredju njihova zaščitniška vloga, jih imenujejo lisičja božanstva (*hushen* 狐神) ali lisičji kralji *huwang* (狐王), tiste, ki nagajajo ali povzročajo različne nesreče, označujejo kot lisičje zapeljivke (*humei* 狐媚), lisičje pošasti (*huyao* 狐, *huguai* 狐怪), spet drugi izrazi nakazujejo lisičjo moč čaranja ali rabo te moči s strani posebnih strokovnjakov (*hugui* 狐鬼, *husui* 狐綏). Izraz *hujing* (狐精, lisičja esenca, duh) je nekdaj označeval lisičjo dolgoživost in magične sposobnosti, vendar je čez čas pridobil slabšalno konotacijo. Proti koncu dinastije Qing se je tako v pisni kot ustni tradiciji najbolj uveljavil izraz *huxian* (狐仙), ki bi ga lahko prevedli kot lisičja nesmrtnica/nesmrtnik.³⁷

³⁴ V japonskem gledališču kabuki je npr. znamenita igra *Yoshitsune in deset tisoč češnjavih dreves* (Yoshitsune Senbon Zakura 義経千本桜), v kateri je eden pomembnih likov Genkurō (源九郎), lisičji duh.

³⁵ Ne glede na spol v človeka transformiranega lisičjega duha so njihove tarče skoraj vedno moški. Whykejeva analiza homoseksualne spolnosti v zgodbah o lisičjih zapeljivcih kaže, da gre ali za obliko discipliniranja spolne razuzdanosti ali za karmično povračilo za slaba dejanja v prejšnjem življenju. Thomas William Whyke, »Male Homosexuality and Foxes in Ji Yun's *Zhiguai* Collection *Tales of the Thatched Cottage*,« *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 13 (2020): 357–374.

³⁶ Bathgate, *The Foxes Craft*; Rania Huntington, *Alien Kind: Foxes in Late Imperial Chinese Narrative* (Cambridge (MA) in London: Harvard University Asia Center, 2003).

³⁷ Xiaofei Kang, *The Cult of the Fox: Power, Gender, and Popular Religion in Late Imperial and Modern China* (New York: Columbia University Press, 2006), 25.

Kot opozarjajo številni avtorji, ki se ukvarjajo z lisicami oziroma lisičjimi duhovi (jap. *kitsune* 狐 ali きつね) v Vzhodni Aziji, ni mogoče razplesti mreže povezav med ljudskimi religioznimi praksami, ustno tradicijo ter literarnimi predelavami in inovacijami, saj so se napajale druga iz druge in širile prav s pomočjo druga druge. Zaradi te kompleksnosti in bogatega simbolizma se avtorji poglobljenih raziskav po navadi osredinjajo ali na lisico v konkretnem zgodovinskem ali tradicijskem sistemu (npr. v japonskem čaščenju božanstva Inari, budizmu zen ali ljudski religiji severne Kitajske) ali lisico obravnavajo skozi prizmo enega od simbolizmov, ki jo nato proučujejo v različnih družbenih, zgodovinskih ali sektarnih kontekstih. Spodnji shematični povzetek podob je zato precejšnja poenostavitev, ki briše medsebojna razmerja in prehajanja iz ene sfere v drugo. Ker lisičji duhovi v glavni vlogi nastopajo le v kitajskih novelah Alme Karlin, bo tudi pri tem pregledu večji poudarek na kitajskih verovanjih in praksah.

Podoba lisice, ki spreminja obliko, sega na Kitajskem v dinastijo Han (202 pr. n. št. –220), ko se je oblikoval kompleksen sistem živali kot znamenj,³⁸ močnejša tradicija podob lisičjih duhov pa se je razvila v Obdobju šestih dinastij (222–589) v pripovednem žanru *zhiguai*. Prvi višek so literarne pripovedi dosegle v dinastiji Tang (618–907), drugega pa v poznem imperialnem obdobju od konca 16. do konca 19. stoletja, ko je žanr doživel renesanso. Tudi na Japonskem je motiv lisic povsod prisoten vsaj od 9. stoletja naprej.³⁹ Čeprav je to obdobje intenzivnega kulturnega izposojanja iz Kitajske, je težko reči, koliko gre pri japonskih lisičjih verovanjih za prenos kitajskih podob in motivov ali za na Japonskem razvito tradicijo. Lisice so domorodna živalska vrsta na Kitajskem in Japonskem ter tudi v Koreji, prav tako je simbolika lisice kot prerokovalke zelo močno razvita na Japonskem, na Kitajskem pa ne. Na Japonskem je tudi pogosta zamenjava lisice z drugimi podobnimi bitji, kot je japonski jazbec *tanuki*, ki prav tako nastopa kot magični lik, ki spreminja obliko in je poln potegavščin.

³⁸ Huntington, *Alien Kind*, 8, glej tudi Nataša Vampelj Suhadolnik, »Podoba in vloga Matere Zahodnega kraljestva v grobni umetnosti dinastije Han,« *Asian Studies* let. 3. št. 2 (2015): 197–212.

³⁹ Bathgate, *The Foxes Craft*, x.

V kitajskem *Klasiku morja in gora* (*Shanghaijing* 山海經) in tudi v ezoteričnih besedilih dinastije Han se pojavlja podoba devetrepe lisice kot dobro znamenje, ki nakazuje vladavino modreca. Njeno pojavljanje ali darilo v obliki lisice vse do obdobja dinastije Tang označuje politično legitimnost in lojalnost vladarju. Sočasno se pojavi tudi povezava lisice z duhovi ter njena podoba kot medija med svetom ljudi in svetom duhov, kar ji daje posebne moči.⁴⁰ Te imajo pogosto strašno ali negativno konotacijo, čeprav so lisice lahko prikazane tudi pozitivno. Lisica se povezuje s silo *yin* (陰) – temo, vlago, duhovi, nečistostjo. Svoje dolgo življenje – omenja se nekaj sto let, tudi nekaj tisoč – in svoje transformacije doseže z uporabo lobanje – pogosto človeške, ki je kot kost asociirana s svetlo, moško, pozitivno silo *yang* (陽). V besedilih iz dinastije Tang se že pojavljajo zapisi o obsedenosti ljudi z lisičjimi duhovi, prizadeti pa zaradi iluzij, ki jih ustvarjajo lisice, izgubljajo zmožnost nadzora nad svojim vedenjem in čustvovanjem ali celo razsodnost.⁴¹

Devetrepa lisica nastopa tudi kot spremljevalka nekaterih božanstev. Arheološke najdbe iz dinastije Han jo na primer prikazujejo kot članico spremstva Matere Zahodnega kraljestva, ki se vzpostavi kot varuhinja eliksirja nesmrtnosti⁴² ter med dinastijami Han in Song zasede visoko mesto v daoističnem panteonu, cesarskih registrih in literaturi in umetnosti. Poleg tega velja tudi za zaščitnico žensk zunaj običajnega družinskega kroga, npr. daoističnih nun, kurtizan, umetnic.⁴³

Na Japonskem so, kot poroča tudi Alma Karlin, lisice spremljevalke božanstva Inari – to nastopa v ženski, moški ali brezspolni obliki –, ki ga častijo v šintoističnih in budističnih templjih ter tudi v šamaniističnih ljudskih praksah. Lisica je eden od simbolov,⁴⁴ po prepričanju navadnih častilcev pa pogosto kar utelešenje božanstva, ki je povezano z bogastvom, dobro žetvijo, premagovanjem bolezni. Pogledi na izvor in moči Inari so zelo različni, včasih močno individualizirani, tako da je

⁴⁰ Xiaofei Kang, *The Cul tof the Fox: Power, Gender and Popular Religion in Late Imperial and Modern China* (New York: Coulmbia, 2006), 21–23.

⁴¹ *Ibid.*, 24–25.

⁴² Vampelj, »Podoba in vloga Matere Zahodnega kraljestva,« 197–212.

⁴³ Kang, *The Cult of the Fox*, 29.

⁴⁴ Drugi pogosti simboli so še dragulj, rdeča vrata torii, rdeča barva molitvene dvorane, molilne zastavice, skalnati oltar, japonska cedra, ocvrt tofu in riž (Smyers, *The Fox*, 6).



Slika 6: Podoba devetrepelice lisice na stenski poslikavi iz grobnice Dingjiazha št. 5 v Gansuju na Kitajskem. Grobnica je datirana v obdobje Severnega kraljestva Liang (397–439). Vir: Wikimedia, javna domena.

pravzaprav težko reči, da gre pri vseh čaščenjih za isto božanstvo. Skoraj vsako svetišče Inari pa je mogoče prepoznati po rdeči barvi vrat *torii* in paru lisic na vhodu. Kipi lisic se pojavljajo tudi na bolj individualiziranih krajih čaščenja, na primer ob cesti, na riževih poljih, kmetijah.⁴⁵

V nasprotju z Japonsko, kjer je kult Inari še vedno izjemno močen ter razširjen z velikimi središči na otokih Honshū in Kyūshū, je na Kitajskem stoletja globoko zasidrano čaščenje lisic v lokalnih religijskih praksah severne Kitajske in Mandžurije po več valovih političnih kampanj proti kultom v različnih obdobjih modernizacije v 20. stoletju⁴⁶

⁴⁵ Smyers, *The Fox*.

⁴⁶ Keith Stevens, »Fox Spirits (Huli) / 狐狸,« 158 in op 18.



Slika 7: Lesena tabla z motivom kulta Inari – lisicama, ki varujeta dragulj,
Pokrajinski muzej Celje, Zbirka Alme Karlin, K64.

danes komaj opazno.⁴⁷ Zaradi raznolike podobe lisice – nastopa lahko kot moški ali ženska, mlada ali stara – njene muhaste narave in obsega njenih dejavnosti (deluje v javnem in zasebnem prostoru) ter njene povezanosti z disruptivno močjo ženske seksualnosti je čaščenje lisic skozi različna zgodovinska obdobja na Kitajskem pogosto spadalo med nedovoljene kulte. Zanje je bilo značilno, da so se upirali poskusom standardizacije in homogenizacije, skozi svojo liminalnost pa so bili orodje »za prevpraševanje moralnega in političnega reda v družini in lokalni

⁴⁷ Stevens poroča o tem, da je leta 1999 naletel na majhen lisičji oltar v templju, posvečenem cesarju Yaou (Yao Di 堯帝) v provinci Shanxi, avtorica Kang Xiaofei v zelo izčrpni monografiji o čaščenju lisic v poznem cesarskem obdobju prav tako poroča o čaščenju (moškega) lisičjega duha v provinci Shaanxi, medtem ko so tradicionalni zdravilci mediji, ki zdravijo s pomočjo lisičjih duhov in jih je v Shaanxiju opisal Thomas Dubois (2005, 3. poglavje), različnih spolov. Charles E. Hammond, »Vulpine, Alchemy«, *T'ong Pao* 82, št. 4/5 (1996): 153; Kang, *The Cult of the Fox*, 4. poglavje; Thomas D. Dubois, *The Sacred Village: Social Change and Religious Life in Rural North China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2005), 3. poglavje.



Slika 8: Lisički kralj s spremstvom, gvaš, verj. 19. stoletje, kitajsko izvozno slikarstvo, Wellcome Collection, javna domena.

skupnosti ter konstruiranja odnosa med državo in družbo«. ⁴⁸ Odpornost lisičjega kulta je mogoče iskati prav v razdrobljeni, raznoliki, zelo intimni naravi čaščenja, ki mu je omogočala preživetje in ponovni razcvet v ugodnejših časovnih obdobjih.

Po obdobju dinastije Tang zapisi na primer le malo poročajo o lisičah in lisičjih duhovih, zato pa se ti znova množično pojavijo v lokalnih kronikah dinastij Ming in Qing in poročilih različnih popotnikov z juga, kjer kult lisice ni bil razširjen, zaradi česar je bil zanje posebej fascinanten. ⁴⁹ Obenem je to tudi čas, ko se znova razcveti tudi žanr *zhiguai* ter ko nastanejo danes najbolj znane zbirke kratkih zgodb o čudnem in čudесnem: *Liaozhai zhiyi* [聊齋志異, Nenavadne zgodbe iz učenjakovega studia] avtorja Pu Songlinga (蒲松齡, 1640–1715), ⁵⁰ in Ji Yunovo (紀昀) delo *Yuewei caotang biji* [閱微草堂筆記, Zabeležke iz slamnate kože]. ⁵¹

V kitajski učenjaški tradiciji lisice obravnavajo predvsem skozi njihovo prizadevanje za nesmrtnost, ki izhaja iz načel daoistične kulture in alkimije. Prek različnih praks, najpogostejše skozi zbiranje človeškega daha ali sline, lisičji duhovi zbirajo esenco (*jing*) ali življenjsko silo *qi* 氣, ki bi jim ob zadostni količini omogočila transformacijo v nesmrtnika/nesmrtnico. To storijo na primer tako, da zapeljejo moškega (redkeje žensko) in mu z dolgim poljubom srkajo energijo, ali pa spečemu moškemu v usta položijo »magični biser (*meizhu* 美珠)«,

⁴⁸ Kang, *The Cult of the Fox*, 13–14.

⁴⁹ *Ibid.*, 65.

⁵⁰ Na Zahodu so najbolj znane kot *Strange Stories from Chinese Studio* po prevodu britanskega sinologa Herberta A. Gilesa iz leta 1880. Njegov prevod je prvi prevod celotnega dela v zahodne jezike in v nasprotju s prejšnjimi prevodi posameznih zgodb teh ne prikazuje kot folklorne pripovedi, temveč jih obravnava kot visoko literaturo. Prevod naj bi poleg estetskih užitkov in zabave omogočal tudi vpogled v kitajske običaje in manire za britansko bralstvo ter služil kot gradivo za primerjalno antropologijo in folkloristiko, ki sta se prav takrat oblikovali kot posebni znanstveni disciplini. Shengyu Wang, »Chinese Folklore for the English Public: Herbert A. Giles's 1880 Translation of Pu Songling's Classical Tales,« *Comparative Literature* 73, št. 4 (2021): 442–462. Zgodbe je mogoče ločiti v dva žanra – daljše pripovedi tipa *chuangqi*, tema katerih so pogosto romance in ki so po vsebini blizu miljeju izobraženskih elit, ter krajše anekdote o grozljivem, grotesknem in nevarnem. Lisice oziroma lisičji duhovi nastopajo v zgodbah obeh slogov. Hui Luo, »Mastering a Minor Tradition: Pu Songling and the Chinese Ghost Tale,« v *A Companion to World Literature*, ur. Ken Seigneurie, (spletna objava) <https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwlo132>.

⁵¹ V angleščini je delo znano kot *Random Jottings at the Cottage of Close Scrutiny*.



Slika 9: Upodobitev devetrepeljsice iz cesarske enciklopedije *Gujin tushu* 古今圖書集成 [Zbirka starih in sodobnih knjig] iz obdobja Kangxi, začetek 18. stoletja. Vir: Wikimedia, javna domena.

s katerim zbirajo slino, ki ima po daoistični alkimiji visoko vsebnost *qija*. Zadostna akumulacija *qija* omogoča transcendenco v nesmrtnost, njegova izguba pa za lisico pomeni izgubo možnosti transformacije v človeka in vrnitev v njeno živalsko obliko. Poleg omenjenih pristopov so v zgodbah tudi dobre lisice, ki izvajajo kultivacijo v samotni gori skozi meditacijo in dihalne vaje.⁵² V ljudskih pripovedih omenjajo še metodo, s katero lisice absorbirajo *qi* ljudi, ki ga ti intenzivno sproščajo med prepiri, ki so jih zanetile prav te lisice.⁵³

Medtem ko so se izobraženci ukvarjali predvsem z lisicami kot transcendentnimi bitji, so običajne ljudi vznemirjala predvsem njihova prizadevanja, da se transformirajo v človeka, in posledice, ki so jih imela zanje – srkanje življenjske energije, obsedenost, norost. Zaradi svoje asociacije s temno silo *yin* so lisice blizu drugim vrstam duhov, vendar jim niso enake, saj lahko delujejo kot zaščitnice pred duhovi. Zadržujejo se lahko na divjih krajih, lahko pa se naselijo v domove, kjer povzročajo težave – prepire, privide. Vendar lisice tudi na Kitajskem nimajo le slabih značajskih lastnosti in lisičji duhovi ne delujejo le v škodo ljudem. V literarnih zgodbah bolezni, ki jih ljubimcem povzročajo s pretiranim srkanjem energije, pogosto ozdravijo, običajno z daoističnimi zdravili v obliki kroglic.⁵⁴ Prav tako ljudski zdravilci – lisičji mediji – opravljajo zdravilne postopke za različne vrste bolezni.⁵⁵

Lisičji kult so bili v poznem cesarskem obdobju večinoma tudi kult domačega čaščenja. Njihove moči so člani družin poskušali pridobiti za uresničitev lastnih želja (pogosto take, ki so v nasprotju s prevladujočimi normami). Ugoditi jim je mogoče z majhnimi domačimi svetišči, ki pogosto stojijo na dvorišču, ter daritvami v obliki hrane, ki so podobne domačim daritvam prednikom in tistim za pomirjanje tavajočih duhov. Lisice v izročilu včasih nastopijo tudi kot nadomestni predniki, skozi katere lahko na primer otroci popravijo slab odnos, ki so ga imeli s starši, in zagotovijo materialno preskrbljenost družine ali odpravijo značajске napake potomcev, vendar je tak filialni odnos vedno le začasen.⁵⁶

⁵² Hammond, »Vulpine Alchemy,« 364–380.

⁵³ Kang, *The Cult of the Fox*, 54.

⁵⁴ Hammond, »Vulpine Alchemy,« 372.

⁵⁵ Kang, *The Cult of the Fox*, 4. poglavje.

⁵⁶ *Ibid.*, 75–77.

Kot kaže ta zelo nepolni pregled različnih podob lisice na Japonskem in Kitajskem, so lisice lahko nesmrtnice in zdravilke, modreci, zvite prevarantke, erotične zapeljivke, ljudi pa strašijo in fascinirajo skozi svojo prebrisanost umetnosti delovanja.

Lisica v kitajskih novelah Alme Karlin

Kot je mogoče razbrati že iz dela *Verovanje in praznoverje na Daljnem vzhodu*, je Alma Karlin lisice videla kot nekaj tipično vzhodnoazijskega, še zlasti kot neločljivi del kitajskega bistva. V nekaterih njenih proznih delih tako kratka omemba lisic in tudi drugih nadnaravnih bitij služi kot sredstvo za lokalizacijo zgodbe. Tak primer je novela »Materina pesem«, ki je v slovenskem prevodu izšla v zbirki *Japonske novele* in pripoveduje o materi, ki se sooča z umiranjem otroka. Ječčemu sinu mati zapoje pesem. V prvi kitici se sklicuje na več japonskih verovanj, med drugim tudi na čaščenje božanstva Inari, medtem ko ima preostanek pesmi, podobno kot celotna novela, relativno malo kulturno specifičnih referenc:

Spokojno mrmrajo duhovi vodá,
Naj noč tudi tebi zdrav spanec dá.
Slišiš smejanje lakaja boginje Inari?
Lisjak hrani ključ in zaklad v omari.
Bog posteljnjakov Baku
Váruje čedno počivališče,
Kjer na mehkem in brez strahú
Moj edini sin zadovoljno leži,
Doklér ga materina dlan ne zbudi.⁵⁷

Kot v že zgoraj navedem navedku iz njenega poljudnoznanstvenega dela tudi v zgodbi »Sledovi v pesku« iz zbirke novel *Zmaji in demoni* »vero v lisice« in nadnaravna bitja na sploh omenja kot nekaj, kar je osrednjega pomena za kitajsko dojemanje sveta:

Rdeče zlato listje na modrikasto osenčenem skalovju; tuleč vihar, nebo globoko modro; razkošno poplesavanje svetlobe po strehah rumenih palač in zelenih templjev in pri tem mraz, ki se zaje v kosti, majhne prodajalnice in

⁵⁷ Alma Karlin, *Japonske novele* (Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2006).

neverjetno trezen občutek za trgovanje, v ozadju pa polno skrivnosti o prebrisanih vilah,⁵⁸ vampirjih, duhovih.

Slepeča svetloba, grozeče sence, zaspano poletje, ledene zime s peščenimi vrtinčastimi viharji in potresi, poplave, tajfuni na obalnem področju; velikan-ska umazanija in čudovita umetnost – nič bledega, nič brezbarvnega; dežela sijočih višin in blatnega dna. Dežela prikazni in sanj...

To je Kitajska.⁵⁹

Podobno za naslovno junakinjo novele »Modra kuščarica« (iz iste zbirke), ki je hči Kitajca in Nemke, pravi, da se je »v njej borila kri očeta s krvjo matere; skupaj so dremali strahovi pred vampirji in vera v lisice ter zahodnjaška mistika ljubezni«,⁶⁰ kar še dodatno poudari lisičje duhove kot nekaj esencialno kitajskega.

Čeprav iz pregleda *Verovanje in praznoverje na Daljnem vzhodu* vemo, da je Karlin poznala različne konotacije lisice na Kitajskem, obe zgodbi, v katerih ta nastopa kot osrednji lik, temeljita na priljubljenem motivu lisičjega duha, ki se spremeni v zapeljivo lepotico in srka moško energijo. To sta noveli »Me Hoa« iz zbirke *Zmaji in demoni* in šesta od devetih zgodb, ki sestavljajo nonet srečanj med budistično nuno v hribovskem templju in romarji v knjigi *Pod košatim očesom*.⁶¹

Zgodba »Me Hoa«, ki se dogaja v Pekingu, pripoveduje o mladem evropskem študentu, ki v mestu išče prebivališče. Zelena hiša je že od-dana, vendar med ogledom razpadajočih dvoriščnih poslopij odkrije opremljeno hiško, ki ga navdaja s srečo in bolečino obenem in kjer želi ostati. Kitajski gostitelj ga poskuša na vsak način od tega odvrniti, češ da je hiša že desetletja nenaseljena, da velja za nezdravo in da zanj-o pravijo, da vsak, ki se naseli vanjo, umre. »Gotovo živi v njej ‚duh‘,« komentira prvoosebni pripovedovalec, »[p]onavadi je opis ‚slab sloves‘ način, kako se to pove. Toda nič nisem dal na duha«. ⁶² »Evropejci smo

⁵⁸ Karlin v izvirniku zapiše lisičje vile, *Fuchsfeen*. Alma Karlin, *Drachen und Geister*, Project Gutenberg, dostop 3. decembra 2022, <https://www.projekt-gutenberg.org/karlin/drachen/tit-lepage.html>.

⁵⁹ Alma Karlin, *Zmaji in duhovi* (Celje: Mavrica, 1996), 17.

⁶⁰ *Ibid.*, 68.

⁶¹ Alma Karlin, *Pod košatim očesom* (Celje: Mohorjeva družba, 2002).

⁶² Karlin, *Zmaji in duhovi*, 97.

neverni Tomaži [...], saj moramo vse prej videti in čutiti, preden verjamemo...⁶³ Tako študent hiško najame.

Sredi noči ga obišče čudovito dekle, ki se vede in je oblečena popolnoma drugače, kot je študent sicer vaje od Kitajk. Predstavi se kot Me Hoa, Rdeča Roža, rekoč, da je prišla k njemu, ker je tako sam. »Bila je lepa, jaz pa sem bil moški,«⁶⁴ zato je študent obiska vesel. In ko mu prelestno dekle zaigra na žadasto piščal, ga naenkrat začno prevevati močne podobe, ki se mu, čeprav neznane, v prebliskih zazdijo, kot da jih prepozna. Oči šepetajoče lepotice sem mu zdijo grozljivo vsevedne in boji se ji približati, toda ko ga tisto noč zapusti, ga ločitev pahne v globoko trpljenje. »Ljubezen? Začaranost?« se vpraša.⁶⁵ Naslednjega jutra se pripovedovalec prebudi brez moči in ves dan sanjari o lepotici Me Hoa. Zvečer se ta znova vrne, pripovedujoč mu zgodbo o prelepi vazi, ki stoji pred njima na mizi in je obarvana z mojstrovo krvjo. Ob tem ponovno igra na flavto. Me Hoa študenta vse bolj neustavljivo privlači, v njeni družbi je srečen, vse se mu zdi živahnejših barv. Ko poskuša naslednji dan pri služabnici izvedeti več o nočni obiskovalki, ta ob njegovem opisu mladenke onemi in jo ucvre iz hiše. Ob naslednjem nočnem obisku tako protagonist prosi Me Hoa, naj mu pove kaj o sebi, saj da jo globoko ljubi in bi jo rad vsaj malo spoznal. »Morda sem nastala iz zmajevega semena, tako kot Pao Si pred več sto leti – zakaj velika je Božja moč.«⁶⁶ Tretjo noč mu na flavto zaigra »glasbo bogov in demonov«, in ko nebo pretrga nevihta, se Me Hoa med hrumenjem približa protagonistovim ustnicam, pritisne obnje svoje in prične sesati. Pripovedovalec opiše vrhunec:

»Ljubim te! Ljubim te!« sem neprenehoma mislil in njeno srkanje me je navdalo s poltenim zadovoljstvom. Srkala je in srkala in zdelo se mi je, da se v meni vse sprošča in odteka v njo in kljub temu sem pritiskal pohlepno svoja usta k njenim in pustil, da me poljublja. Zunaj je pljuskal dež in rdeča

⁶³ *Ibid.*, 94.

⁶⁴ *Ibid.*, 101.

⁶⁵ *Ibid.*, 103.

⁶⁶ *Ibid.*, 111. Alma Karlin v resnici zapiše »groß ist die Macht der Götter«, torej »velika je moč bogov«, kar je v nasprotju z monoteistično izbiro prevajalke primernejše za bogato kitajsko religijsko krajno, ki jo naseljuje množica božanstev. Prim. Karlin, *Drachen und Geister*.

luč v prostoru je ugasnila. V mraku sem še vedno vročično občutil omamno izsesavanje...

Nato sem izgubil zavest.⁶⁷

Po petih tednih se študent prebudi v nemškem lazaretu, še vedno hrepenec po Me Hoa. Čez teden dni v spremstvu zdravnika obišče hišico, ki ji je v viharju odneslo streho, rdečo vazo pa razbilo. Nihče od domačih niti okoličanov ne prepozna njegovih opisov Me Hoa, le stara služabnica pripomni: »Rože in grmi ne prihajajo in odhajajo in ali ni seme že drevo in plod? Ali je duša kaj manj duša, če je utelešena ali če ni? Kdo pa vse razume? Življenje je polno ugank.«⁶⁸ Zdravnik študentu pove še, da njegov gostitelj misli, da je bil žrtev lisičje vile, kar se zdravniku zdi le prazno kitajsko vraževerje. Toda prvoosebni pripovedovalec se nikdar v življenju več ne more zaljubiti in ob sladkem vonju cvetov dišeče kanange (*ylang ylang*), ki je rasla tudi pred hišico, vedno misli na Me Hoa.

Zgodba Me Hoa jasno sledi opisom zapeljevanja in obsedenosti z lisičjim duhom v podobi skoraj nezemeljske lepote, čeprav se prvoosebni pripovedovalec nikoli dokončno ne opredeli do tega, ali verjame tej razlagi ali ne. Zanimivo je, da tukaj kot žrtev nastopa evropski in ne kakšen kitajski študent, zato njegova skepsa na začetku in zdravnikova na koncu zgodbe omogoča, da zgodba tudi za evropskega bralca ostane na meji med čudnim in nadnaravnim. Podobno kot v kitajskih zgodbah tudi tukaj kljub strašnim dejanjem domnevne lisičje nesmrtnice in skorajšnji smrti njenega ljubimca zapeljivka na koncu ni posebej očrnjena ali deležna moralne kritike, temveč so njena dejanja predstavljena samo kot dejstvo.

Tudi šesta zgodba devetdelne pripovedi *Pod košatim očesom*, ki predstavlja srečanje nune Me Ho z devetimi romarji, ki obiščejo budistični samostan Kraj preminulih želja na pobočju Košate gore, pripoveduje o mladeniču, ki ga je obsedel lisičji duh. Mlad moški pride v samostan po pomoč zaradi globoke izčrpanosti, ki se kaže v mlahavem, utrujenem in uvelim obrazu. Mladenič izhaja iz premožne in vplivne družine, njegov stric je delal kot evnuh v cesarskem haremu. Že kot otrok je zato

⁶⁷ Karlin, *Zmaji in duhovi*, 113.

⁶⁸ *Ibid.*, 116.

lahko zahajal v prečudovite sobane, kjer so ga dvorne lepoticke razvajale s pozornostjo in dobrotami. Čeprav je imel učitelja, pozneje pa je »obiskoval tudi šolo belcev«, ⁶⁹ se nikoli ni zares podal na »pot duhovne obogatitve«, temveč je užival ležerno življenje. Po padcu cesarstva in ustanovitvi republike se je njegova družina umaknila v rodni Suzhou, kjer se je protagonist na domačem posestvu naselil v čudoviti stari, z umetninami opremljeni pagodi in kjer zdaj uživa v lepih umetnostih. Občasno je odhajal v Peking na obisk, toda vsakič, ko se je vrnil »se je nebo [njegovega] življenja pomračilo in okoli [njega] so udarjale strele uničevanja«. ⁷⁰

Študent v nasprotju s protagonistom v zgodbi Me Hoa ve, kaj je narobe z njim. Nuni pojasni, da so te strele »najlepše in istočasno najbolj nevarne oblike, kar je možno: v obliki lisičje vile«. ⁷¹ Prepoznal jo je po njeni nezemeljski lepoti in po tem, da ponoči v sobo vstopa skozi zaprta vrata. Tudi njena oblačila so starinskega kroja. Čeprav je obdan s stražarji, se jim lisičji duh vedno uspe izmakniti. »Njen glas je kot ptičje petje v poletnem jutru in njene oči te čisto prevzamejo. Ko se dotakne mojega čela, vztrepetam. Nato težko leže na moje prsi in poseša vso moč iz mojega telesa...«. ⁷² Mladenič pravi, da čeprav se ji poskuša upreti, vstati, je njena moč, ki jo je pridobila s pitjem vode, ki se je dvajset let nabirala v človeški lobanji, neustavljiva. Toda nuna zavrne njegove besede rekoč: »Gotovo, na zemlji je veliko stvari, dobrih in slabih, ki se nam zdijo neverjetne, a samo nekaj je takih, proti katerim naša volja nima moči.« ⁷³ Mladeniču obljubi, da ga bo osvobodila in ozdravila, če jo bo le ubogal. Moč lisičje vile nad njim je v njegovem lastnem poželenju in užitkarstvu, mu razloži. Toda življenje ni »vrt užitkov, temveč prej polje z brazdami najrazličnejših obveznosti«. ⁷⁴ Mladeniča pošlje živeti k pastirjem in po treh tednih je zdrav. Kot zaščito pred ponovnim obiskom lisičjega duha mu izroči urok, ki mu nalaga delavnost in čuječ-

⁶⁹ Karlin, *Pod košatim očesom*, 54.

⁷⁰ *Ibid.*, 55.

⁷¹ *Ibid.*, 56.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, 58.

nost. »Nobeno zlo ti ne more do živega, /če mu nisi podložen,/ in duha, ki te straši,/ je zbudila tvoja lastna želja.«⁷⁵

Tudi v tej zgodbi lisičji duh ne nastopa kot zlobec, še več, budistična nuna odgovornost prenese izključno na mladca ter njegovo lenobno in lagodno življenje. Tudi ta zgodba ima elemente, ki so značilni za del kitajskih literarnih zgodb o lisicah, in sicer da imajo tudi moralni nauk, v tem primeru z bolj budistično konotacijo.

Zaključek

Alma Karlin se je iz študijskih in ustvarjalnih vzgibov močno zanimala za vzhodnoazijske (in druge) religijske tradicije in prakse. Še zlasti zgodbe o duhovih, bitjih, ki lahko spreminjajo obliko ali prečkajo ločnice med svetom sonca in svetom senc, so bile zanjo privlačna literarna snov. Te ji ne pomenijo le sredstvo navdiha, temveč tudi orodje, s katerim bralke in bralce hitro in učinkovito popelje v druge svetove in senzibilnosti. Med vzhodnoazijskimi verovanji so Alma Karlin izjemno pritegnile lisice s svojo močjo transformacije. Medtem ko lahko iz njenega poljudnoznanstvenega pisanja vidimo, da vsaj deloma pozna kompleksnost motiva lisic v vzhodnoazijskih tradicijah, so v njenih novelah te le omenjene kot tipični znak ali – kot izrazitejši lik – v podobi lepotic, ki srkajo energijo.

Iz različnih drobcov informacij vemo, da se je Alma Karlin na svoje postanke študijsko pripravljala z branjem potopisov, književnosti in tudi znanstvenih besedil. Na Japonskem in Kitajskem je imela tudi več intenzivnih stikov z lokalnimi izobraženci. Medtem ko je predstavitev lisic verjetno povzela iz lastnih opazanj ter komentarjev sogovornikov in sogovornic, se zdi, da sta analizirani noveli, v katerih lisičja duhova nastopata kot ključna lika, napisani po modelu kitajskih zgodb o čudnem in čudesnem, ob čemer pa v pripoved vključuje tudi elemente iz njenega etnološkega pregleda lisičjih verovanj. Lahko bi rekli, da Alma Karlin s svojimi vzhodnoazijskimi novelami sledi vzorcu sposojanja in prepletanja elementov, ki oblikujejo vzhodnoazijske podobe lisic. Če je pretekla in sodobna motivika lisic na Kitajskem in Japonskem mešanica

⁷⁵ *Ibid.*, 59.

folklorističnih elementov, ljudskih verovanj, literarnih žanrskih besedil in popularne kulture, Karlin s svojim mešanjem opazanj in predelav kitajskih literarnih motivov soustvarja podobe vzhodnoazijskih lisic – v tem primeru za evropske bralce.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru (2021–2024)* (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

B i b l i o g r a f i j a

- Bathgate, Michael. *The Foxes Craft in Japanese Religion and Folklore: Shape-shifters, Transformations, and Duplicities*. New York, London: Routledge, 2004.
- Dubois, Thomas David. *The Sacred Village: Social Change and Religious Life in Rural North China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.
- Hammond, Charles E. »Vulpine Alchemy.« *T'ong Pao* 82, št. 4/5 (1996): 364–380.
- Huntington, Rania. *Alien Kind: Foxes in Late Imperial Chinese Narrative*. Cambridge (MA) in London: Harvard University Asia Center, 2003.
- Hulbert, Homer B. *History of Korea, Volume 1*. London, New York: Routledge, 1999.
- Kang Xiaofei. *The Cult of the Fox: Power, Gender, and Popular Religion in Late Imperial and Modern China*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Karlin, Alma. »Drachen und Geister.« Projekt Gutenberg 1930. Dostop 3. decembra 2022. <https://www.projekt-gutenberg.org/karlin/drachen/titlepage.html>.
- Karlin, Alma. *Zmaji in duhovi*. Celje: Mavrica, 1996.
- Karlin, Alma. *Pod košatim očesom*. Celje: Mohorjeva družba, 2002.
- Karlin, Alma. *Samotno potovanje v daljne dežele: tragedija ženske*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2006.
- Karlin, Alma. *Doživeti svet: usoda ženske*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2006.
- Karlin, Alma. *Japonske novele*. Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2006.

- Karlin, Alma. *Uroki ljubezni – uroki smrti: nenavadni običaji daljnih dežel*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2009.
- Karlin, Alma. *Sama: iz otroštva in mladosti*. Celje: Lingvina, 2010.
- Karlin, Alma. *Smrtonosni trn in druge nenavadne zgodbe iz Peruja in Paname*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011.
- Karlin, Alma. *Glaube und Aberglaube im Fernen Osten*. Neobjavljen rokopis, NUK, Rokopisna zbirka.
- Karlin, Alma. [*Glaube und Aberglaube im Fernen Osten?*] Nenaslovljen, ne-popoln rokopis, NUK, Rokopisna zbirka.
- Luo, Hui. »Mastering a Minor Tradition: Pu Songling and the Chinese Ghost Tale.« V *A Companion to World Literature*, ur. Ken Seigneurie, 1451–1770. J. Wiley & Sons, 2019. <https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwlo132>.
- Smyers, Karen A. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari worship*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- Stevens, Keith. »Fox Spirits (Huli) / 狐狸.« *Journal of the Royal Asiatic Society Hong Kong Branch* 53 (2013): 153–165.
- Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Podoba in vloga Matere Zahodnega kraljestva v grobni umetnosti dinastije Han.« *Asian Studies* 3, št. 2 (2015): 197–212. <https://doi.org/10.4312/as.2015.3.2.197-212>.
- Veselič, Maja. »The Allure of the Mystical: East Asian Religious Traditions in the Eyes of Alma M. Karlin.« *Asian Studies*, 9, št. 3 (2021): 259–299. <https://doi.org/10.4312/as.2021.9.3.259-299>.
- Wang, Shengyu. »Chinese Folklore for the English Public: Herbert A Giles's 1880 Translation of Pu Songling's Classical Tales.« *Comparative Literature* 73, št. 4 (2021): 442–462. <https://doi.org/10.1215/00104124-9313118>.
- Whyke, Thomas William. »Male Homosexuality and Foxes in Ji Yun's *Zhiguai* Collection *Tales of the Thatched Cottage*.« *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 13 (2020): 357–374. <https://doi.org/10.1007/s40647-019-00276-0>.

DRUGE RAZPRAVE

REGULAR PAPERS

CHINESE RELIGIONS AND THE CUBAN REVOLUTION: A CASE STUDY OF THE GUAN YU CULT

M a j a M a r i a K o s e c

Introduction

Syncretism between Christianity and Chinese and African religions began in the second half of the 19th century as a result of the ethnic mixing of the Spanish, African¹ and Chinese populations in Cuba. As a result of a long process of transculturation and syncretism of religious systems, a large number of syncretic deities also began to form an important part of Cuban popular religion.² As a result of the syncretism between Chinese religions and Afro-Cuban religions, new cults and deities developed, the most famous example being Guan Yu (关羽), best known in Cuba as San Fancón.³ As the coexistence of Confucianism, Buddhism and Daoism was commonplace in China, Chinese im-

¹ The Yoruba religion, the Regla Arará, and the Palo Mayombe were all religions of African origin that gradually integrated into Cuban society. Today they are closely linked and to a large extent syncretized with Christianity – known as Santería. Most people are followers of more than one of these religions and do not draw a clear line between them.

² Hugo García, «Santería Decoded: An Approach to Understanding the Formation of an Afro Cuban Religion,» Youtube video, filmed 1 February 2018 at Dean's Lecture Series at WWU College of Humanities and Social Sciences, Washington, <https://www.youtube.com/watch?v=mWP9N9wXWOA>.

³ Mercedes Crespo Villate, *Los Chinos en la Habana* (Havana: Editorial Gente Nueva, 2016), 59–66; Federico A. Chang Pon Frank F. Scherer and Keith Lowe, «Chinese Caribbean Religions,» in *The Encyclopedia of Caribbean Religions*, eds. Patrick Taylor and Frederick I. Case (Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2013), 156–164.

migrants were also open to mixing their own beliefs with the ritual practices of the islanders.⁴

The specific issue of religious practices within the Chinese diaspora in Cuba only became increasingly debated within Chinese studies in Latin America after the 1990s. Scholars such as Jose Baltar Rodríguez⁵ argued that the only instance of Chinese religious syncretism in Cuba was when the Confucian ancestor Guan Yu became a new Sino-Cuban deity, San Fancón. Frank Scherer⁶ later argued that San Fancón was merely the result of decontextualised Confucianism as part of the project to re-ethnicise the Chinese diaspora in Cuba.

This article discusses the factors that had the greatest impact on the changes in the role of Guan Yu in the Chinese community in Havana, based on the historical background of Chinese migration to Cuba. It examines how the descendants of Chinese immigrants understand the cult of Guan Yu and the syncretism between Guan Yu and Afro-Cuban religion including its influence on the development of the cult. It also analyses the impact of the Cuban Revolution and the state atheism after it on the cult. This paper is based on related documents and interviews conducted in Cuba in 2020. During the research from 2020, 27 China-born immigrants, their children, and grandchildren were interviewed. Conducting these interviews in 2020 was of utmost importance, because most of the China-born immigrants and the first generation of Cuban-born descendants are already elderly, and the number of those currently alive is decreasing daily. During my last visit to Cuba in 2022, I was unable to conduct further interviews because the elders familiar with the Guan Yu cult have already passed away, while their descendants are leaving the country in large numbers due to the severe economic crisis present there. In addition to the above-mentioned interviews, I conducted research at

⁴ Mauro García Triana and Pedro Eng Herrera, *The Chinese in Cuba, 1847–now*, trans. Gregor Benton, (Lanham and Plymouth: Lexington Books, 2009), 124.

⁵ José Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba: Apuntes etnográficos* (Havana: Fundación Fernando Ortiz, 1997), 83.

⁶ Frank F. Scherer, «Sanfancón: Orientalism, Self-Orientalization, and ‘Chinese Religion’ in Cuba,» in *Nation Dance: Religion, Identity, and Cultural Difference in the Caribbean*, ed. Patrick Taylor (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001), 163.

the Lung Kong Clan Association (Longguan qinyi zonggongsuo 龙关亲义总公所)⁷, Min Chi Tang Association (Min zhi dang 民治党), Casino Chung Wah (Zhonghua zonghuiguan 中华总会馆), House of Chinese Art and Tradition (Casa de Artes y Tradiciones Chinas), the Chair of Research on Chinese Migration to Cuba, the Fernando Ortiz Foundation (Fundacion Fernando Ortiz) and the Faculty of Arts (Facultad de Artes y Letras) of the University of Havana. In 2020 all of the above organisations kindly allowed me to speak with Chinese-Cuban professors and researchers working in the field of Chinese migration to Cuba. Most of the existing written sources focus on the data provided by previously written sources. Therefore, I believe that my field research might open new perspectives on the understanding and significance of the cult of Guan Yu in contemporary Cuba.

Historical background of Chinese migration to Cuba

The ethnic composition of Cuba as we know it today is a result of the many migratory influxes of people who arrived on the island in the mid-16th century. When the Spanish arrived in 1511, there were about 100,000 indigenous people living in Cuba most of whom virtually disappeared within a generation due to the massacres and hard labour forced on them by the Spanish. The Spanish began to replace the labour force by importing slaves from Africa, thus ensuring the island's economic boom. By 1850, Cuba's total population had risen to 1.2 million due to the importation of slaves from Africa.⁸ The first migration wave of Chinese contract workers (coolies) came to Cuba replacing increasingly expensive slave labour from Africa between 1847 and

⁷ The Lung Kong Clan Association is an association present in the Chinese diaspora around the world. It is historically based on the *Romance of the Three Kingdoms*, in which the three heroes Liu Bei 刘备, Guan Yu and Zhang Fei 张飞, who were loyal to the Han (汉, 206–220), supposedly took a vow in the peach garden and were later joined by Zhao Yun 赵云. Today, the descendants of these four surnames Lau (刘, Liu), Kuan (关, Guan), Chiong (张, Zhang) and Chiu (赵, Zhao) see themselves as brothers with a common past, also united under the umbrella of Lung Kong Clan Associations.

⁸ Juan Pérez de la Riva, *Los culíes chinos en Cuba, 1847–1880: contribución al estudio de la inmigración contratada en el Caribe* (Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 2000), 23.

1874.⁹ During this period, about 150,000 Chinese immigrants arrived in Cuba, mainly from the Canton area.¹⁰ This migration was characterised primarily by fraud in the signing of eight-year labour contracts, inhumane travel conditions, slavery-like working conditions, and an enormous number of deaths and suicides during and after their arrival in Cuba.¹¹ Although the coolies had initially been despised by society, their hard work and active participation in the Cuban wars of independence (1868–1898) greatly improved their social reputation.¹²

Between 1865 and 1885, the coolies were joined by a second wave of Chinese immigrants from California. Following the propaganda of the California Gold Rush, these groups first immigrated to the United States and became a thorn in the side of racist American society in the 1860s.¹³ Thus, in the 1860s and 1870s, large numbers of Chinese began to leave the United States. Most of them arrived in Cuba between 1865 and 1875, but the influx also continued afterward. In the absence of precise data, we can only rely on demographic analysis, which suggests that about 5,000 people arrived in Cuba before 1875.¹⁴ The Californians settled in the emerging Barrio Chino (Chinatown) and in Havana Vieja (Old Havana), where most of the business opportunities existed.¹⁵ As their capital formed the basis for the flourishing of many Chinese organisations throughout Cuba, second-wave immigrants played an important role in the development of the Chinese community in Cuba, both economically and culturally.¹⁶

⁹ Duvon C. Corbitt, »Chinese Immigrants in Cuba,« *Far Eastern Survey* 13, no. 14 (1944): 130, <https://doi.org/10.2307/3022650>.

¹⁰ Pérez de la Riva, *Los coolies chinos en Cuba*, 24–30.

¹¹ *Ibid.*, 64, 195.

¹² García Triana and Eng Herrera, *The Chinese in Cuba*, 9–10.

¹³ Pérez de la Riva, *Los coolies chinos en Cuba*, 126.

¹⁴ *Ibid.*, 191–192.

¹⁵ *Ibid.*, 250.

¹⁶ *Ibid.*, 192. Most of the information cited below is based on Pérez de la Riva, whose only source was Chuffat Latour. The latter was a member of the Chinese community and mainly recorded the knowledge of the community, often without specific sources. To gain deeper knowledge and understanding of who exactly the so-called Californians were and what their exact contribution to the Chinese diaspora in Cuba was, further historical research should be conducted in the Cuban and Californian archives.

As the demand for labour in Cuba increased daily with the outbreak of World War I, another wave of contract workers entered the country in 1917.¹⁷ During the third wave, about 30,000 Chinese arrived in Cuba, but many of them soon migrated to the United States,¹⁸ which was the main intended destination for most of them. Although the financial situation of the members of the second and third wave was much better than that of the coolies, it is interesting to note that the third wave of Chinese immigrants was also predominantly male.¹⁹

Due to the economic crisis and stricter regulations, the number of Chinese immigrants began to decline in the late 1920s. The Chinese population in Cuba was estimated at just over 30,000 in 1931.²⁰ In the 1940s, Chinese immigrants did not live in worse conditions than Cubans. Some established themselves in local politics, while others were able to reach the level of state government.²¹ As the majority of Chinese people settled in Havana, most outlets were concentrated in the so-called Barrio Chino. Numerous Chinese organisations such as clan associations, regional associations, business associations, secret associations, political associations, art associations, sports associations, and national associations supported their members in almost all aspects of daily life, while the Casino Chung Wah acted as an umbrella organisation for the entire Chinese population in Cuba.²²

The end of nationalist rule in China was the reason for the resettlement of many Chinese nationalists who had not fled to Taiwan with Chiang Kaishek (Jiang Jieshi 蒋介石, 1887–1975) in 1949. Some of them also fled to Cuba. Between 1950 and 1959, about 3,000 Chinese people arrived in Cuba, including a large number of Catholic priests and officials from the Chinese national government.²³

¹⁷ Kathleen López, *Chinese Cubans: A Transnational History* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013), 156.

¹⁸ Corbitt, «Chinese Immigrants in Cuba», 131.

¹⁹ Pérez de la Riva, *Los coolies chinos en Cuba*, 192.

²⁰ Félix Julio Alfonso López, *La Ciudad Amarilla* (Havana: Oficina del Historiador, 2004), 10–11.

²¹ Corbitt, «Chinese Immigrants in Cuba», 131.

²² García Triana and Eng Herrera. *The Chinese in Cuba*, 58.

²³ López, *Chinese Cubans*, 221–222.

For Cuba, the victory of the Cuban Revolution in 1959 marked the beginning of a new social order. Immediately after the victory of the revolution, the new government received active support from the Chinese diaspora, who also participated in a rally in 1959 to protest the US political attacks on Latin American countries.²⁴ The victory of the revolution and the subsequent political, social, and economic reforms drastically changed life in Cuba. The new revolutionary government officially recognised the government of the People's Republic of China in 1960,²⁵ which had a positive impact on economic exchange. China provided strong financial and military support, but not to the same extent as the Soviet Union, which gave even more support to the Cuban government, hoping that Castro would not interfere in the Sino-Soviet conflict.²⁶ However, the Sino-Soviet conflict over Stalinist ideology reached its peak in 1966, followed by the severance of contact between China and Cuba, with the exception of the annual trade in rice and sugar.²⁷ In the period of cooled relations and drastic political and social changes in the country, many Chinese and Cuban families left Cuba, especially in 1968, when the government reached the final stage of nationalisation of private commerce and subsequently closed down the remaining private companies.²⁸ The number of members of the diaspora declined sharply, and the Chinese community in Cuba slowly began to shrink. The economic situation of those who remained, as well as the supportive attitude they had previously received from the Cuban government, changed dramatically. As Carlos Alay Jo and Julio Hun Calzadilla noted in an interview, Cuban bureaucracy never officially banned Chinese festive and cultural events, but by the late 1960s, it simply stopped issuing

²⁴ Kathleen López, »The Revitalization of Havana's Chinatown: Invoking Chinese Cuban History,« in *The Chinese in Latin America and the Caribbean*, eds. Look Lai Walton and Chee-Beng Tan (Leiden and Boston: Brill, 2010), 218.

²⁵ *Ibid.*, 220.

²⁶ Yinghong Cheng, »Sino-Cuban Relations during the Early Years of the Castro Regime, 1959–1966,« *Journal of the Cold War Studies* 9, no. 3 (2007): 81.

²⁷ *Ibid.*, 110–112.

²⁸ López, »The Revitalization«, 221.

permits for them. Of course, that did not stop the activities, as they just took place behind closed doors.²⁹

In the 1990s, however, the situation changed again. Due to the decline in membership in all Chinese associations, policies began to change. Organisations such as Casino Chung Wah, which had previously not allowed mixed-ethnic Chinese, changed their policies in 1986 and allowed mixed-ethnic Chinese to join for the first time. Soon, other organisations followed the Casino's example.³⁰ In 1991, after the collapse of the USSR, Cuba, and China resumed contact. China again assumed the role of financial supporter of the Cuban government, and with the thaw in relations, the Chinese community in Cuba was also revived. An injection of funds from the Chinese government in 1995 also contributed to the Barrio Chino revitalisation project. This renovation project, run by descendants of Chinese immigrants, turned Barrio Chino into one of the capital's main tourist attractions, thus encouraging members of the diaspora to revive Chinese ethnicity, and in the case of some descendants, even rebuild it. The government, which at the time of the revolution emphasised the exclusive universal belonging of all islanders to Cubanidad, began to promote the reintegration and re-ethnicisation of the Chinese community in Havana because of the need to improve relations with the People's Republic of China and the associated financial opportunities.³¹

Today, the Chinese diaspora consists of two groups: a few dozen Chinese born in China, also called natural Chinese (*Chinos naturales*), and numerous children, grandchildren, and great-grandchildren, mostly of mixed ethnic origin. Since the original Chinese immigrants are now mostly over 80 or 90 years old, the development of Barrio Chino, the leadership of the organisations, and the preservation of the Chinese tradition are now entirely in the hands of their descendants.³²

²⁹ Carlos A. Alay Jo and Julio G. Hun Calzadilla, Personal communication with author, 4 February 2020.

³⁰ Kathleen López, »Remaking Havana's Barrio Chino,« in *Cuba Today: Continuity and Change since the 'Periodo Especial'*, ed. Mauricio A. Font (New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004), 157.

³¹ Scherer, »Sanfancón,« 153, 161.

³² López, »Remaking,« 157.

The role of the Cult of Guan Yu for the Chinese community in Havana

Guan Yu (c. 160–220 AD) was a historical figure, namely a general from the end of the Eastern Han period 东汉 (25–220 AD). Because of his courage, loyalty and exceptional military skills, Guan Yu remained famous even after his execution. The Chinese began to revere him, initially out of fear of hungry ghosts or the souls of soldiers who had died violent deaths. As a result of the plight of Buddhist monks who feared the attack of the Confucian elite, Guan Yu became an element of Sinicised Buddhism and took on the role of a bodhisattva. His popularity in Buddhism also established Guan Yu's position in Taoism, which crowned him a faithful god and demon exorcist and completed Guan Yu's external appearance. The rapid spread of the cult led to Guan Yu being integrated into the state cult, where he served each dynasty in its own way. During the Qing Dynasty, he was fully »Confucianised« by the government, placed alongside Confucius in the state cult, used as a lever to control the people in times of crisis, and worshipped by the people like a god, for whom they lit incense and candles. The former historical figure thus became a bodhisattva, a divine emperor, a general of demonic hell and a popular god of loyalty, wealth, literature and the protector of emigrants, peddlers, actors and members of secret societies.³³

Upon his arrival in Cuba, Guan Yu resumed his previous role of protector of all Chinese immigrants and became the basis for the establishment of the first Chinese clan association in Havana – the Lung Kong Clan Association (Longguan qinyi zonggongsuo 龙关亲义总公所). Like other clan associations in China and abroad, the purpose of the association was to provide mutual support to its members, organise transitions, socialise and worship the clan ancestors of a particular clan, in this case, the ancestor Guan Yu.³⁴ Chuffat Latour also mentions annual festivals celebrated by the Chinese in various parts of Cuba in the 1880s: the

³³ Prasenjit Duara, »Superscribing Symbols: The Myth of Guandi, Chinese God of War,« *The Journal of Asian Studies* 47, no. 4 (1988): 778–795.

³⁴ Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba*, 91.

festival of Guan Yu was celebrated in Colon in May, in Cimarrones in August and in Isabela de Sagua in June. A public dance was held at the Sagua railroad barracks, with the participation of Chinese delegations from all over the island. The festivities lasted three days.³⁵ Maria del Carmen Kouw Matamoros³⁶ and Rosa Chiu³⁷ recall similar celebrations in Havana that took place in June or July, depending on the lunar calendar. Guan Yu, alone or accompanied by Liu Bei and Zhang Fei, was usually seen as an altarpiece in laundries, cafeterias and stores, while two larger statues brought from China in the 19th century still stand at the Lung Kong Clan Association and Casino Chung Wah.³⁸ In the eyes of Juan Luis Martín, the three soldiers, Liu Bei, Guan Yu, and Zhang Fei became comparable to the Holy Trinity, which is why he called them the Chinese Trinity.³⁹ During the time of Spanish rule in Cuba, conversion to Christianity was a necessary part of the process to obtain a residence permit. Immigrants, therefore, considered this conversion to Christianity a formality, but it did not seem to be an obstacle to maintaining their customs.⁴⁰

Ethnic diversity and the recontextualisation of traditions, cultures, and magico-religious beliefs within these different ethnic groups became a springboard for the syncretic fusion of mythical entities in Cuba.⁴¹ This leads us to the syncretism of Guan Yu. Since he is usually depicted with a red face, symbolising life, loyalty, and fidelity, this color and his reputation as an exceptionally loyal and capable military leader led him to be syncretised with the *orisha* Changó⁴² of the Santería tradi-

³⁵ Antonio Chuffat Latour, *Apunte historico de los chinos en Cuba* (Havana: Molina y Cia, 1927), 86.

³⁶ Maria del Carmen Kouw Matamoros, Personal communication with author, 22 January 2020.

³⁷ Rosa Chiu, Personal communication with author, 8 February 2020.

³⁸ Crespo Villate, *Los Chinos en la Habana*, 61–62; Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba*, 91.

³⁹ García Triana and Eng Herrera, *The Chinese in Cuba*, 127.

⁴⁰ López, *Chinese Cubans*, 104.

⁴¹ Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba*, 174.

⁴² *Orishas* are different kinds of deities of the Yoruba. Changó is considered the deity of thunder and lightning and the possessor of music and dance. His legend dates back to the time of the fourth king of the Yoruba people. Changó, who is usually depicted in red clothing, also rules over economy, fire and politics. In rituals, various types of food and animals are sacrificed

tion and with Saint Barbara⁴³ of the Christian tradition in Cuba.⁴⁴ The syncretism of the *orisha* Changó and Saint Barbara in Cuba began as early as the 16th century and gradually led to the two being considered one and the same religious entity in the context of Cuban religion. Most written sources⁴⁵ dealing with Guan Yu explain that he is also syncretised with both. However, field research has shown that his syncretism with *orisha* Changó is acknowledged (although often disagreed with), while his syncretism with Saint Barbara was denied in all the interviews conducted. Members of the Chinese diaspora do not recognise them as one and the same. As for syncretism with Changó, interpretations also differ. During the research in Havana, a Chinese-Cuban *babalawo*⁴⁶ called Carlos Antonio Alay Jo told that in his opinion Guan Yu should actually be syncretised with *orisha* Orunla⁴⁷ and not with *orisha* Changó. In his opinion, Orunla and Guan Yu actually have much more in common than Guan Yu and Changó.⁴⁸ Guan Yu was also revered in the context of Chinese magic, where it was the custom to »light a lamp for San Fancón that shone but did not burn«.⁴⁹

As we can see from this quote from the 1990s, the name San Fancón is used instead of Guan Yu. It is also interesting to note that in 1927 Chuffat Latour⁵⁰ mentions him only by the name Guan Yu and does not yet mention the name San Fancón in his text. This name does not appear until the book by Baltar Rodríguez⁵¹, published in 1997, which

to him. See Diane Elizabeth Cuadrillo, »Prayers to the Orishas: A look at Santería,« accessed 7 May 2019, <https://thesevenworld.wordpress.com/2015/11/02/prayers-to-the-ori-kra/>.

⁴³ Saint Barbara was an early Christian virgin martyr venerated in the Middle Ages. She was the patron saint of armorers and artillerymen. See Peter Gahan, »Bernard Shaw's The Glimpse of Reality and the Iconography of Saint Barbara,« Shaw 38, no. 2 (2018): 134.

⁴⁴ Crespo Villate, *Los Chinos en la Habana*, 61–62; Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba*, 91.

⁴⁵ Sources from authors like Baltar Rodríguez, López, García Triana and Eng Herrera, and Crespo Villate, etc.

⁴⁶ *Babalawos* are priests of the Ifá divination system, which is an important part of Santería.

⁴⁷ The *orisha* Orunla or Orunmila in Santería is one of the sons of the supreme god or creator Olodumare. Orunla, also called Ifá, is the *orisha* responsible for divination. See Molefi Kete Asante and Abu S. Abbarry, *African intellectual heritage: a book of sources* (Philadelphia: Temple University Press, 1996), 45.

⁴⁸ Carlos A. Alay Jo, Personal communication with author, 4 February 2020.

⁴⁹ Lydia Cabrera, *El Monte* (Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993), 27.

⁵⁰ Chuffat Latour, *Apunte historico de los chinos en Cuba*.

⁵¹ Baltar Rodríguez, *Los Chinos de Cuba*, 83.

states, among other things, that San Fancón is a deity known only in Cuba. The discrepancy between the appearance of the first sculptures of Guan Yu in Cuba (in 1883 and 1893), sources about Guan Gong 关公 (Lord Guan) (in 1927), and the first written mentions of San Fancón in the 1990s raises the interesting question of when (and if) this ancestor actually became a Cuban deity.⁵² But how did the name change in the first place? Guan Yu, also known as Guan Gong, was often referred to by immigrants as Shen Guan Gong (神关公, God Lord Guan) or Sheng Guan Gong (圣关公, Holy Lord Guan), which later changed phonetically to San Fancón. There are several explanations for the change of the word »shen« or »sheng« to »san«: the most likely seems to be a Hispanicisation of the word god or revered into holy (Santo in Spanish). However, Scherer and Chang Pon also point out the possibility that the word »san« «is actually still a Chinese word meaning the number 3 (*san* 三), which would include the fact that San Fancón is a saint, a god, and a sage. The number three could also refer to the fact that iconographically he was usually depicted in the company of Liu Bei and Zhang Fei, that is, in a trinity.⁵³ However, this explanation does not seem plausible because it does not coincide with the Chinese script. The syllable »guan« was most likely changed to »fan« because of its Cantonese pronunciation.⁵⁴

As we will see later, most members of the diaspora equate Guan Yu with San Fancón and explain that San Fancón is just a Spanish translation of the Chinese name. But some disagree.

⁵² García Triana and Eng Herrera. *The Chinese in Cuba*, 127.

⁵³ Chang Pon Scherer and Lowe, »Chinese Caribbean Religions,« 162.

⁵⁴ Gregor Benton, »Guangong yu guanyin: liangge zhongguo minjian shen zai Guba de bianxing [关公与观音：两个中国民间神在古巴的变形] (The Metamorphosis of Two Chinese Folk Gods in Cuba),« in *Cong qiyue huagong dao gaige xianfeng* [从契约华工到改革先锋] (*From indentured Chinese workers to the pioneers of reform*,) eds. Huang Zhoucai [黄卓才] and Yuan Yan [袁艳], trans. Yang Yanlan [杨艳兰], (Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2017), 199–200.

The syncretism and the meaning of Guan Yu for members of the diaspora

In Cuba, Guan Yu or San Fancón appears in various contexts: as part of ancestor worship, as syncretism with local religions, and as part of Chinese magic. Since very little is known about the latter, most research has focused on the question of syncretism with Afro-Cuban and Catholic religions and on the role of San Fancón in the revival of »Chinese-ness« in Havana's Chinatown. As we now know, many overseas Chinese diaspora communities virtually equate Confucianism with Chinese culture, many perhaps even with Chinese religion.⁵⁵

In 2020, I conducted most of my interviews at the Lung Kong Clan Association's Day Care Center for the Elderly. The association houses a large ancestral altar dedicated to the previously mentioned four heroes from the *Romance of the Three Kingdoms*. For a long time, access to this ancestral altar was allowed only to immigrants and the children of both Chinese parents, provided, of course, that they belonged to one of the four family names with which the Lung Kong Clan Association was associated. The situation did not change until the 1990s, when the association granted membership to all descendants of Chinese immigrants, including those from ethnically mixed families.⁵⁶ I discussed the understanding of the worship of Guan Yu and the altar of Guan Yu in the Lung Kong Clan Association with the former president of the association, 92-year-old Mr. Leandro Perez Asion:

⁵⁵ To regard Confucianism as one of the Chinese religions is, so to speak, a commonly accepted misconception based on a lack of understanding of Chinese intellectual history. What has led to this misunderstanding is the cult of ancestors. This tradition, which originated in the Shang dynasty (1600–1046 BC) and is associated with the belief in an afterlife and the worship of the spirits of clan ancestors and is therefore understood as a religion, passed to the Western Zhou dynasty (1046–771 BC) and became part of Confucianism. However, since Confucius was agnostic, it is only appropriate in the context of Confucianism to view ancestor worship as a moral rather than a religious ritual of venerating the dead. See Jana S. Rošker, *Kjer vlada sočlovečnost, je ljudstvo srečno – tradicionalne kitajske teorije države (Where humaneness rules, the people are happy – Traditional Chinese Theories of the State)*, (Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2013), 30–31.

⁵⁶ Leandro Perez Asion, Personal communication with author, 28 January 2020.

Actually, we go to the altar to greet them [the four ancestors] and talk to them. When we ask them for something, it's the same whether it's at the altar or here. When I ask my father and grandfather, they are just the intermediaries. /... / When we go to the altar to greet them, we greet all four of them, because the four of them are equal, they are brothers. /.../ When we greet them, we greet the whole family. That is, we greet the four families. /.../ I am speaking to Zhao Zilong [赵子龙] because my last name is Zhao and I will ask Zhao Zilong for help. I ask my family because I am sure my father and mother will help me with my request. /.../ In our philosophy, any of the four hero brothers can represent our family. For example, I do not have a picture of Zhao Zilong, but I have a picture of Guan Gong.⁵⁷

Leandro Perez Asion was born into a Cuban-Chinese family and has always been interested in Chinese cultural heritage. He was familiar with the legend of Guan Yu from the literary work *Romance of the Three Kingdoms*, which he read in translation. Although he does not speak Chinese, he knew a lot about the legend of Guan Yu and showed great interest and respect for his parents' culture. However, this kind of deep understanding is very rare among members of the diaspora. Most Chinese men – despite their desire to marry Chinese women – could only marry local women, because the number of Chinese immigrant women was very small. However, in ethnically mixed marriages, the influence of Chinese tradition on their children's education and their ability to participate in the activities of Chinese associations was much smaller. These children were exposed to the racism that prevailed in both Chinese and Cuban societies. They were not even allowed to become members of Chinese societies, which were an important space for cultural exchange and the preservation of Chinese national and ethnic identity. The other seniors I talked to at the Lung Kong Clan Association mostly did not know much about Guan Yu's history. They know he is called Guan Yu or Guan Gong in Chinese, and in Cuba, they know him as San Fancón. Few really believe in him, but many remember that their parents, who usually had a statue or picture of him at home, did. Some still preserve and venerate these objects today. While most, including Leandro Perez Asion, assure me that San Fancón and Guan Yu are one and the same, I get a different interpretation from Rosa Chiu:

⁵⁷ *Ibid.*

For me, there is a difference between San Fancón and Guan Gong: San Fancón is a Cuban saint, and Guan Gong is a Chinese ancestor. In my family, we believe in Guan Gong, but not in San Fancón in the sense of a saint. My parents and I used to light incense for Guan Gong and ask him to help us. Often, I just walk by the altar to greet him. When I light incense for him, I also light one for my father, one for my grandfather and one for the first ancestor of my lineage. I ask for good health and well-being.⁵⁸

For the oldest members of the association, who are over 90 years old, the memory of San Fancón is for the most part, more vivid. Some of them see him as a god, while others see him as a revered ancestor. Leandro Perez Asion told me:

San Fancón is not a god. Santa Barbara and Changó are saints. And San Fancón as an ancestor helps us when he can, not as a saint, but as a father.⁵⁹

Some members of the diaspora in Cuba also remember the legend of Guan Gong of Cimarrones⁶⁰, who appeared to promote virtue, honour, diligence, justice, mercy for the helpless, respect for friends, prudence, and peace. Undoubtedly, we can recognise many elements of the Confucian tradition, but the same is true of the presence of the teachings of Christianity. Scherer even compares the teachings of San Fancón to the Ten Commandments⁶¹. He believes that the emergence of San Fancón

⁵⁸ Rosa Chiu, Personal communication with author, 8 February 2020.

⁵⁹ The informant wants to emphasise here that he does not understand San Fancón as a god or a saint. He considers him merely a venerated ancestor. (Leandro Perez Asion, Personal communication with author, 28 January 2020)

⁶⁰ The legend, which first appeared in written form in 1927 in the book of Chuffat Latour, is as follows: »I am the prince that travels through space. I bring happiness to the good children who remember the homes they left. The God of Heaven will reward all those who are virtuous, honest, hardworking and just towards their brothers. Happiness and good fortune will befall you if you carry out charitable deeds. Share your rice with those who need it. Refrain from acting violently, take care not to meet with misfortune. If you appreciate a friend, do not speak of his acts in ways that might offend him. Do not give credence to calumnies or lies. If you wish to be happy, stay away from all bad things. The Chinese has his God, the white, the black, the Indian, the Malayan, all have their God. The true God is not white, Chinese, black, Indian or Malayan, it is the all-powerful God. Do not despair in this. Remember you are in transit, you brought nothing, you will take nothing. You have no property, the sole truth is your fall. Think well and you will be convinced. All-powerful God requests nothing, he wants neither gold nor gifts from us. He is almighty, great, just, good; he has neither fear nor hatred. If you have faith, he will save you from all evil.« See Chuffat Latour, *Apunte historico de los chinos en Cuba*, 88.

⁶¹ Scherer, »Sanfancón,« 166.

as a Cuban-Chinese deity is »inextricably linked to bringing ‘Chinese religion’ into an orderly Hispanic pantheon, or at least into a mentality, occupied by ‘Christian’ gods so as to become intelligible even to the non-Chinese mind.«⁶² In the centuries since the cult of Guan Yu appeared in Cuba, it has been confronted with Catholicism, as Scherer says, but also with Afro-Cuban religion and with the political events of the second half of the 20th century.

The impact of the Cuban Revolution and the period of state atheism on the cult of Guan Yu

To broaden the context of understanding the Guan Yu cult in Cuba, we need to look again at the historical circumstances that have shaped the current situation of the Chinese community in Havana. Among the younger members of the Lung Kong Clan Association, the response of Ramon Wong, whose parents came to Cuba only after the communist revolution in China, stands out:

I do not have a San Fancón at home and I do not believe in him. My parents grew up during the communist era, so they did not bring any religious faith [from China]. I believe that the knowledge of Guan Gong in Cuba has certainly changed due to the effects of the ban on religion after the Cuban Revolution.⁶³

As we can see, the understanding of San Fancón among the members is quite different. Some of them see him exclusively as an ancestor or as a memory of their parents, others worship him like a god or a saint. Nevertheless, the influence of the Cuban Revolution on the Guan Yu cult in Cuba is certainly not to be neglected and, like the political events of the 1990s, represents an interesting starting point for further research. With the fall of the Soviet Union, the Cuban government renewed its friendship with the People’s Republic of China, which led to a resurgence of the Chinese diaspora and Barrio Chino. Consequently, political developments in the second half of the 20th century also influenced the study of the diaspora in Cuba. Frank Scherer’s discussion

⁶² *Ibid.*, 164.

⁶³ Ramon Wong, Personal communication with author, 1 February 2020.

of Confucianism in Cuba specifically addresses the impact of the boom in this type of research after 1991. He looks at the presence of Chineseness and Confucianism in Cuba from the perspective of Orientalism and self-orientalisation.⁶⁴ Considering the revival of Confucian doctrine that has taken place in East Asia during this period, we can ask ourselves, as Scherer does, should we speak of the self-orientalisation of the diaspora and the emergence of a decontextualised Confucianism in Cuba? Scherer answers as follows:

The case of the Chinese-Cuban community in Cuba has produced a unique situation in which an Orientalist discourse of basically Eurocentric orientation cooperates and, at the same time, competes with the strategic 'Oriental', or self-centred, one.⁶⁵

He also states that:

[San Fancón] ... being used in the name of an essential and distinctive Chineseness as well as being pressed into service by first- and second-generation Chinese Cubans (who were 'formed in the Revolution') for the promotion of a 'new' Confucianism reveals the strategic quality of his reappearance in Chinese society and on the streets of La Habana's Chinatown.⁶⁶

Scherer exposes Guan Yu (whom he strictly calls San Fancón) as the product of a »distinctive and essential Chineseness«, an Orientalist essentialism promoted by the Cuban government to further expand economic ties with China. Although the exposure of Guan Yu (and even the emergence of his new Hispanised name San Fancón) in post-1990 research and the opening of San Fancón Square (Plaza San Fancón) in 2019 may indeed be the result of political strategies, this is by no means the only context in which this cult appears in Cuba.

»'Chinese religion' in Cuba today has less to do with long-standing 'Chinese' traditions or even a return to 'religion' per se, but everything to do with the subaltern employment of strategies that allow for the opening of alternative spaces in which the construction of identities other than those prescribed by the state takes place,«⁶⁷ concludes Scherer.

⁶⁴ Scherer, »Sanfancón,« 162.

⁶⁵ *Ibid.*, 163.

⁶⁶ *Ibid.*, 166.

⁶⁷ *Ibid.*

According to my research, however, this does not seem to be entirely correct. Belief in Guan Yu seems to be present among the oldest members of the diaspora, in a form not altered by any state strategy. Those who inherited the belief in and knowledge of Guan Yu from their parents hold it in high regard, while on the other hand, this cult has no emotional significance for those who did not inherit it. As Scherer points out, the younger generation grew up during the revolutionary period, which undeniably had a strong impact on them, their ethnic identity, and their religious beliefs.

The consolidation of the Marxist-Leninist system after the victory of the Cuban Revolution in 1959 undoubtedly marginalised religious institutions in particular, which was relatively easy since the Catholic Church had not previously played a major role in Cuban society.⁶⁸ Along with the new restrictions, Chinese ritual practices were also placed in a new position. Although popular religions also stood in the way of the state's plan to develop the Marxist mentality, the benefits these religious communities offered to the people eventually outweighed the estimated level of danger to the system. The state acted pragmatically in the 1960s, attacking Afro-Cuban and other religions less than the Church.⁶⁹ It was not until the 1970s, in a campaign against popular religion, that Castro declared Afro-Cuban religious practices a source of anti-revolutionary views. He called on people to eradicate these practices and punish those who would pass them on to younger generations.⁷⁰ However, the government's attitude toward religion also influenced the position and transmission of Chinese ritual practices between generations. While the new generations grew up in the atheistic spirit of communism, the older generations resorted to alternatives that were not as heavily persecuted by the state. Carlos Antonio Alay Jo mentions this and says:

⁶⁸ Margaret E. Crahan, »Cuba: Religion and Civil Society,« *Social Research: An International Quarterly* 84, no. 2 (2017): 390.

⁶⁹ Teresita Pedraza, »This Too Shall Pass: The Resistance and Endurance of Religion in Cuba,« *Cuban Studies* 28 (1999): 24–25.

⁷⁰ *Ibid.*, 30.

In the period before the Cuban Revolution, statues and paintings of Guan Gong could be purchased. With the banning of religion after the revolution, Afro-Cuban religions were also banned, and so some bought a statue of San Fancón and placed it in the place of Changó.⁷¹

With this, the connection between Changó and Guan Yu became closer than before. We must realise that the syncretism between Guan Yu and the Afro-Cuban religion was quite different from the syncretism between the Afro-Cuban and Catholic or Chinese and Catholic religions. The Chinese and the Africans were equal in society, while the Spanish were historically in a much better position. Rauhut says that at this stage, therefore, we can speak of horizontal syncretism between practices that enjoyed a relatively equal social position in the setting at the time and vertical syncretism between practices that were not treated equally in society.⁷² The conditions for the practice of religion were released in the 1980s with the reintegration of religious institutions into Cuban civil society.⁷³ In the 1990s, the fall of the Soviet Union and the resulting crisis of the Cuban economy and socialist ideology on the island brought many innovations in the relationship between the state and religion. The reunification between the Catholic Church and the state after 1991 was intended, among other things, to strengthen the moral values of the people, which were no longer supported by the ideology of the socialist bloc.⁷⁴ In the 1990s, Afro-Cuban religions were recognised for the first time as one of the official religions in Cuba.⁷⁵ With the emigration of many Cubans abroad and the opening of Cuba to tourists, Afro-Cuban religions have also embarked on a path of commercialisation. Maria Dornbach, therefore, accuses the Cuban Yoruba Cultural Association of being inconsistent with its uniform lists of *orishas*. She specifically mentions San Fancón, which was added

⁷¹ Carlos A. Alay Jo, Personal communication with author, 2 February 2020.

⁷² Claudia Rauhut, «La transnacionalización de la Santería y su renegotiación en Cuba,» *Temas* 76 (2013): 46.

⁷³ Aurelio Alonso, «The Catholic Church, Politics and Society,» *Estudios Avanzados* 25, no. 75 (2011): 109.

⁷⁴ Kali Argyriadis, «Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería,» *Desacatos* 17 (2005): 96–97.

⁷⁵ René Rubí Cordoví, «Actualización de la Regla de Ocha-Ifá: Religión y poesía afro-cubana,» (PhD diss., Texas A&M University, 2018), 103.

to the list of orishas in 2005, although it is actually only recognised within the Chinese diaspora on the island.⁷⁶ Ephraim, a Chinese-Cuban *babalawo* whose paternal grandfather came from China in the early 1900s, confirms that the descendants of Chinese immigrants are also involved in the process of making money through the commercialisation of their religious practices.

A lot of people are casting *brujería* [witchcraft/sorcery] here, they see that you have something they don't and they get jealous, they go to *fulano* [someone] to bring you down, throw powders, put your name to bind you and your progress. I use Sanfancón to undo that. I call Sanfancón and make a *resguardo* like I would do for any orisha.⁷⁷

During the religious persecution, Changó and San Fancón became closer than before, and thus San Fancón was partially integrated into the Afro-Cuban religion. My research indicates that this integration occurred only within the Afro-Chinese community and is unknown outside the Chinese or Afro-Chinese diaspora. However, since the rapid popularisation of Afro-Cuban religion occurred at the same time as the revival of Chinese religion, some took the opportunity to make money by commercialising their religious practices. Although such cases exist, we should look at the developments of Chinese and Afro-Cuban religions from a broader perspective.

The rise of Afro-Cuban religions that we have witnessed in recent decades was primarily a reaction to the past centuries of Spanish colonialism.⁷⁸ In evaluating the position and importance of Afro-Cuban religions in contemporary Cuban society, we must consider this religious anthropological protagonism as a way for Cubans to oppose the »white« and Eurocentric hegemonic power. Therefore, their effort to re-evaluate these religions in relation to the global panorama must be viewed from

⁷⁶ Maria Dornbach, »Nuevas tendencias transculturales en la Santería Afrocubana,« *Americana – E-journal of American Studies in Hungary* 11, no. 1 (Spring 2015), accessed 22 July 2020, <http://americanajournal.hu/vol11no1/dornbach>.

⁷⁷ Martin a. Tsang, »*Con la mocha al cuello: The Emergence and Negotiation of Afro-Chinese Religion in Cuba*,« (PhD diss., Florida International University, 2014), 144–145.

⁷⁸ Cordoví, »Actualización de la Regla de Ocha-Ifá,« 103.

a decolonial perspective.⁷⁹ So why should we not re-evaluate the position of Chinese ethnic revival from the same perspective?

Conclusion

The ethnic mixing of Chinese immigrants with the native population has understandably changed the meaning of Guan Yu in the daily lives of the second- and third-generation descendants of immigrants. While belief in Guan Yu was strong among the immigrants, it is present among their descendants primarily in the form of Confucian respect and remembrance of their parents and their faith. The cult of Guan Yu has definitely changed a lot among the ethnically mixed families and those who lived in other parts of the city, while its Confucian understanding has remained strongly present among the first- and second-generation Chinese descendants who lived in Barrio Chino. Therefore, the role of Guan Yu in the Chinese diaspora in Cuba cannot be understood only in terms of a desire for self-orientalisation of the members of the diaspora or one-sided acculturation to the Catholic faith, as Frank Scherer points out. Nor can the revival be attributed solely to the need of the Cuban government and members of the diaspora in Havana to improve economic relations with China. Although the revival of San Fancón may also be partly related to the economic interests of the Chinese and the Afro-Chinese community, as well as the Cuban government itself, we must be aware of the broader historical, social, and political context. The attitudes of members of the younger generation of the Chinese diaspora, especially those from ethnically mixed marriages or who are children of immigrants who came from China after 1950, were undoubtedly strongly influenced by a communist society that did not encourage religious beliefs. The banning of religion after the Cuban Revolution and the subsequent reopening of Cuban society to religion in the late 1980s had multiple effects on Afro-Cuban, Afro-Chinese and Chinese descendants, as well as on the Cuban population as a whole. After the lull caused by the persecution of religion and the decline of the Chinese diaspora, Guan Yu returned to the surface in the 1990s, along

⁷⁹ Rauhut, «La transnacionalización», 53.

with the opening of Chinese associations to ethnically mixed diaspora members and the resurgence of religion, the rise of Afro-Cuban religions and the improvement of relations with the Chinese government after the fall of the socialist bloc. In assessing the Guan Yu cult and its role in Cuba in the 20th and 21st centuries, all of these factors should be considered. They all contributed to the strengthening of Guan Yu's role even partly among members of African-Chinese ethnically mixed families. Since the 1990s the affiliation with Afro-Cuban religions has served many Cubans as an element of cohesion, pride, and identification and at the same time as a way of resisting slavery, neo-colonialism, and racism that has permeated Cuban society for centuries. The revival of Chinese culture and the cult of Guan Yu (or San Fancón), which emerged in Havana's Chinatown at the same time, should be evaluated in a similar context.

B i b l i o g r a p h y

Alonso, Aurelio. »The Catholic Church, Politics and Society.« *Estudos Avançados* 25, no. 75 (2011): 107–115.

Argyriadis, Kali. »Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería.« *Desacatos* 17 (2005): 85–106.

Asante, Molefi Kete and Abu S. Abarry. *African intellectual heritage: a book of sources*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

Baltar Rodríguez, José. *Los Chinos de Cuba: Apuntes etnográficos*. Havana: Fundación Fernando Ortiz, 1997.

Benton, Gregor. »Guangong yu guanyin: liangge zhongguo minjian shen zai Guba de bianxing [关公与观音：两个中国民间神在古巴的变形] (The Metamorphosis of Two Chinese Folk Gods in Cuba)« In *Cong qiye huagong dao gaige xianfeng [从契约华工到改革先锋] (From indentured Chinese workers to the pioneers of reform)*. Eds. Huang Zhoucai [黄卓才] and Yuan Yan [袁艳], translated by Yang Yanlan [杨艳兰], 193–212. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2017.

Cabrera, Lydia. *El Monte*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

Chang Pon, Federico A., Frank F. Scherer and Keith Lowe. »Chinese Caribbean Religions.« In *The Encyclopedia of Caribbean Religions*, edited by Patrick Taylor and Frederick I. Case, 156–164. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2013.

Cheng, Yinghong. »Sino-Cuban Relations during the Early Years of the Castro Regime, 1959–1966.« *Journal of the Cold War Studies* 9, no. 3 (2007): 78–114.

Chuffat Latour, Antonio. *Apunte historico de los chinos en Cuba*. Havana: Molina y Cia, 1927.

Corbitt, Duvon C. »Chinese Immigrants in Cuba.« *Far Eastern Survey* 13, no. 14 (1944): 130–132. <https://doi.org/10.2307/3022650>.

Cordoví, René Rubí. »Actualización de la Regla de Ocha-Ifá: Religión y poesía afrocubana.« PhD diss., Texas A&M University, 2018.

Crahan, Margaret E. »Cuba: Religion and Civil Society.« *Social Research: An International Quarterly* 84, no. 2 (2017): 383–405.

Crespo Villate, Mercedes. *Los Chinos en la Habana*. Havana: Editorial Gente Nueva, 2016.

Cuadrillo, Diane Elizabeth. »Prayers to the Orishas: A look at Santería.« Accessed 7 May 2019. <https://thesevenworld.wordpress.com/2015/11/02/prayers-to-the-ori-kra/>.

Dornbach, Maria. »Nuevas tendencias transculturales en la Santería Afrocubana.« *Americana – E-journal of American Studies in Hungary* 11, no. 1 (Spring 2015). Accessed 22 July 2020. <http://americanajournal.hu/vol11no1/dornbach>.

Duara, Prasenjit. »Superscribing Symbols: The Myth of Guandi, Chinese God of War.« *The Journal of Asian Studies* 47, no. 4 (1988): 778–795.

Gahan, Peter. »Bernard Shaw's The Glimpse of Reality and the Iconography of Saint Barbara.« *SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies* 38, no. 2 (2018): 133–161.

García, Hugo. »Santería Decoded: An Approach to Understanding the Formation of an Afro Cuban Religion.« Filmed 1 February 2018 at Dean's Lecture Series at WWU College of Humanities and Social Sciences, Washington. Youtube video. <https://www.youtube.com/watch?v=mWP9N9wXWOA>.

García Triana, Mauro and Pedro Eng Herrera. *The Chinese in Cuba, 1847–now*. Translated by Gregor Benton. Lanham in Plymouth: Lexington Books, 2009.

López, Félix Julio Alfonso. *La Ciudad Amarilla*. Havana: Oficina del Historiador, 2004.

López, Kathleen. »Remaking Havana's Barrio Chino.« In *Cuba Today: Continuity and Change since the 'Periodo Especial'*, edited by Mauricio A. Font, 155–170. New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004.

López, Kathleen. »The Revitalization of Havana's Chinatown: Invoking Chinese Cuban History.« In *The Chinese in Latin America and the Caribbean*, edited by Look Lai Walton and Chee-Beng Tan, 211–236. Leiden and Boston: Brill, 2010.

López, Kathleen. *Chinese Cubans: A Transnational History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

Pedraza, Teresita. »This Too Shall Pass: The Resistance and Endurance of Religion in Cuba.« *Cuban Studies* 28 (1999): 16–39.

Pérez de la Riva, Juan. *Los culíes chinos en Cuba, 1847–1880: contribución al estudio de la inmigración contratada en el Caribe*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 2000.

Rauhut, Claudia. »La transnacionalización de la Santería y su renegociación en Cuba.« *TEMAS. Cultura. Ideología. Sociedad*. 76 (2013): 46–54.

Rošker, Jana S. *Kjer vlada sočlovečnost, je ljudstvo srečno – tradicionalne kitajske teorije države* (*Where humaneness rules, the people are happy – Traditional Chinese Theories of the State*). Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2013.

Scherer, Frank F. »Sanfancón: Orientalism, Self-Orientalization and ‘Chinese Religion’ in Cuba.« In *Nation Dance: Religion, Identity, and Cultural Difference in the Caribbean*, edited by Patrick Taylor, 153–170. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Tsang, Martin a. »*Con la mocha al cuello: The Emergence and Negotiation of Afro-Chinese Religion in Cuba*.« PhD diss., Florida International University, 2014.

POVZETKI

Nataša Vampelj Suhadolnik

*Liu Hai draži zlato krastačo: srečenosni motivi na lesenem stojalu za ogledalo iz
Skuškov zbirke*

Članek analizira srečenosno motiviko na lesenem stojalu za ogledalo iz Kuškov zbirke, ki ga hrani Slovenski etnografski muzej. Srečenosno motiviko postavi v širši kontekst kitajskih kulturnih in jezikovnih struktur, ki je v vizualni reprezentaciji kombiniranih motivov rastlin, živali in oseb omogočil nešteto kombinacij rebusov in preigravanja z enakozvočnicami. Ti so temeljili na kitajski zgodovinski, literarni, filozofski, religiozni in mitološki tradiciji. Srečenosni motivi so v kitajskem kulturnem kontekstu postali standardna shema okraševanja, iz katere so črpali tako slikarji učenjaki kot obrtniki, njihovo upodabljanje pa se je razširilo tudi zunaj kitajskih meja. Še posebej razširjeni postanejo na vsakdanjih predmetih, ki uporabnikom ne le izrekajo dobre želje za srečo, bogastvo, napredovanje, dolgoživost in potomstvo, temveč sočasno zagotavljajo njihovo uresničitev. To je vidno tudi na lesenem stojalu za ogledalo, ki ga je med letoma 1914 in 1920 v Pekingu kupil mornariški častnik Ivan Skušek ml. Članek v prvem delu prikaže ikonografsko analizo motivike, v drugem pa so podrobneje obravnavana zajeta sporočila v vizualnih simbolnih kodah, pri čemer so upoštevani tudi razporeditev motivike v zaključeno zgodbo in načini interpretiranja teh podob.

Ključne besede: srečenosni motivi, leseno stojalo za ogledalo, Ivan Skušek ml., Liu Hai, Shouxing, bor, bambus, sliva, lev, qilin, sraka.

Klara Hrvatin

*Srečenosne »beštije« – simbolika ornamentalnih in figuralnih upodobitev na
glasbilih iz Kuškov zbirke*

Glasbila iz Kuškov zbirke Slovenskega etnografskega muzeja izkazujejo ornamentalne in figuralne upodobitve, simbolika katerih predstavlja številne izzive. Pogosto se nanašajo na srečenosne zveri *ruishou* (瑞獸), med katerimi izstopajo upodobitvi mitološkega bitja *qilin* (麒麟) in zmaja *long* (龍), simbolika katerih je zgodaj prežela kitajsko zgodovino, folkloro, religijo in umetnost. V prispevku nas bo zanimalo predvsem dvojje. Najprej se bomo posvetili analizi motivike figural-

nih upodobitev na glasbilih in razmislili, kaj nam lahko interpretacija te v širšem kontekstu kitajske kulture odkrije novega o glasbilih. Prav tako bomo proučili značilnosti simbolike na glasbilih v okviru petih kategorij simbolizma na glasbilih, opredeljenih s strani muzikologa Gen'ichija Tsuge. Za ponazoritev glavnih točk predstavitve bodo uporabljena predvsem glasbila in umetniška dela iz zbirke Ivana Skuška ml., največje zbirke kitajskih predmetov v Sloveniji, ki jo hrani Slovenski etnografski muzej.

Ključne besede: srečenosni motivi, glasbila, Skušкова zbirka, pipa, qilin, netopir, shou, ruyi.

Helena Motoh

Udomačevanje tujega – predmeti za uživanje opija v Skuškovi zbirki

Izjemno obsežna zbirka predmetov, ki sta jo iz Pekinga v Ljubljano leta 1920 prinesla mornariški častnik Ivan Skušek ml. in njegova žena, Japonka Tsuneko Kondō Kawase, vključuje pipe za kajenje opija, več gorilnikov za opij in še nekaj drugih pripomočkov za uživanje te opojne substance. Predmeti so umetelno okrašeni z zapletenimi motivi. Čeprav je to osrednja tema članka, je namen slednjega tudi umestiti to specifično estetiko v kontekst in raziskati kulturni okvir, v katerem je prišlo do vnosa preučevanih predmetov v Evropo. V prvem delu tako avtorica predstavi zgodovino uživanja opija na Kitajskem, v drugem analizira prvine estetike kitajskega pribora za uživanje opija, v tretjem, osrednjem delu besedila, pa podrobneje razčleni predmete iz Skuškove zbirke, povezane z uživanjem opija, ter motive in simbole, s katerimi so okrašeni. V sklepnem delu poskuša predstaviti pripomočke za uživanje opija, okrašene s tradicionalnimi kitajskimi motivi in simboli, kot zanimivo utelesitev kompleksnega in dinamičnega odnosa do tujega, prepovedanega in fascinantnega in kot dober primer ikonografske udomačitve te tujosti.

Ključne besede: Vzhodnoazijske zbirke, Ivan Skušek ml., opijski predmeti, udomačevanje, kitajska ikonografija.

Mina Grčar

»Meč, ki prežene zlo« – numizmatični ali religijski predmet?

Kitajska se ponaša z dolgo in bogato tradicijo uporabe denarja in numizmatičnih predmetov v ljudskih religijskih in vraževerskih praksah. Med najbolj posebne med njimi gotovo spadajo meči iz starih kitajskih novcev, tako imenovani *bixie jian* (避邪劍) ali »meči, ki preženejo zlo«. Še posebej priljubljeni so bili v času dinastije Qing (1644–1912), proti koncu katere so se vse pogostejše znašli tudi v zbirkah evropskih zbirateljev in posameznikov, ki so se tedaj mudili na Kitajskem.

Slovenski etnografski muzej v Ljubljani hrani kar dva primerka takih predmetov – eden naj bi pripadal Ivanu Skušku ml., avstro-ogrskega mornariškega častniku ter nadušememu zbiratelju kitajskih starin in starih novcev, drugi pa misijonarju Petru Baptistu Turku, ki je na tedanjo kitajsko družbo gledal predvsem z vidika lokalnih religij in vraževerja. Kako je meč razumel vsak izmed njiju? In, širše gledano, kako se je vloga in identiteta teh mečev spremenila pri prenosu v sekundarno, evropsko okolje oziroma kako so jih razumeli njihovi novi lastniki? Kako jih danes kategorizirajo evropski muzeji? So v domeni numizmatike ali religije? Ali so ti meči za obrambo pred zlimi silami morda eni tistih predmetov, ki se zaradi svoje posebne narave vztrajno izmikajo muzejski klasifikaciji?

Ključne besede: stari kitajski novci, meč iz novcev (*bixie jian*), numizmatika, religijske in vraževerske prakse, Ivan Skušek ml., Peter Baptist Turk.

Tina Berdajs

Razumevanje motivike in simbolike na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirki Narodnega muzeja Slovenije

V prispevku je analizirana izbrana motivika na različnih vrstah poslikanega vzhodnoazijskega porcelana, ki ga v zbirki keramike hrani Narodni muzej Slovenije. Članek z analizo primarnih virov in sekundarne literature in neposredne obravnave predmetov predstavi pregled slogov okraševanja ter izbranih rastlinskih in živalskih motivov, ki jih najpogostejše srečamo na porcelanu iz omenjene zbirke, ki spada v obdobje med prvo polovico 17. in koncem 19. stoletja (oziroma začetkom 20. stoletja). V povezavi z analizo motivike in simbolike so predstavljene tudi tri raziskave primerov posameznih predmetov, pri katerih okrasni elementi nudijo vpogled v bogate zgodbe, povezane s kulturno-zgodovinskim ozadjem trgovskih in kulturnih izmenjav med Evropo in Vzhodno Azijo. V prispevku sta obravnavana kitajski in japonski izvozni porcelan, ki so ju masovno proizvajali za zahodne trge,

vendar sta bila okrašena z vzhodnoazijsko motiviko. Prispevek vodi v razmislek o vlogi obravnavane simbolike v japonskem in kitajskem kulturno-zgodovinskem okolju in v povezavi s tem tudi (potencialne) vloge te motivike v okolju, kjer so končali predmeti vzhodnoazijskega izvora – na ozemlju današnje Slovenije.

Ključne besede: simbolizem in motivika, trije prijatelji zime, zmaj in feniks, kitajski in japonski porcelan, izvozni porcelan, Narodni muzej Slovenije.

Nataša Visočnik Gerželj

Pahljača kot ceremonialni in religijski predmet na Japonskem

Pahljače niso le pripomoček za hlajenje, ampak imajo veliko večjo vlogo v družbenem življenju, navadah in umetniškem razvoju ljudi. Povezane so z nekaterimi kulturnimi vidiki Japonske, kot so pripomočki za ples, orodje za prenos sporočil, predmet za izkazovanje bogastva in družbenega položaja, površina za umetniško izražanje ter predmet, povezan z obrednimi in religijskimi nameni. Uporaba pahljač ob verskih in obrednih priložnostih se je v zgodovini močno uveljavila. Pahljačo so ljudje držali v roki ali postavili predse, ko so molili k bogovom, lahko so jo uporabljali kot simbolično manifestacijo božanstva ali samo kot orodje za molitev k bogovom, uporabljala se je kot darilo ob obrednih in posebnih priložnostih, kot so poroke, pogrebi in čajni obredi. Za razumevanje vloge pahljače v japonski družbi in zlasti na področju religije je v prispevku predstavljeno zgodovinsko ozadje razvoja tega pripomočka, v katerem spoznamo razvoj različnih vrst, oblik ter načinov uporabe v obrednih in verskih dogodkih. Z raziskovanjem muzejskih zbirk predmetov iz Azije v slovenskih muzejih je bilo najdenih nekaj japonskih pahljač, ki bi lahko bile podobne tistim, ki so služile ritualnim namenom v verskem in obrednem življenju. Te so predstavljene in analizirane, proučene so njihove konstrukcije, oblike, dimenzije in slogi, ki so opredeljeni s pomočjo literature, in primerjani s pahljačami, ki so jih uporabljali v verskih obredih na Japonskem.

Ključne besede: pahljača, obredni in religijski predmet, japonske religije, simbolika pahljač, muzejske zbirke.

Maja Veselič

Vzhodnoazijska motivika lisic v delih Alme Karlin

Svetovno popotnico in pisateljico Almo Karlin so na njeni poti okoli sveta posebej zanimali verovanja in prakse dežel, ki jih je obiskala. Med njimi so jo privlačili predvsem tisti, ki jih je v duhu časa in takrat cvetoče primerjalne religiologije imenovala za vraževerje, saj naj bi prav ti predstavili opazovalce in bralce v tuje svetove. V Vzhodni Aziji so jo med nadnaravnimi bitji najbolj navdušile lisice, ki jim v neobjavljenem besedilu *Verovanje in praznoverje na Daljnem Vzhodu* nameni največ pozornosti. Lisice so poleg budizma tudi vzhodnoazijski religijski element, ki se najpogosteje pojavlja v njenih literarnih delih.

Prispevek najprej povzame verovanja in pripovedi o lisicah, ki jih je Karlin obravnavala v svojem poljudnoznanstvenem besedilu, nato pa njene zapiske umesti v kompleksen svet motiva lisice na Kitajskem in Japonskem, ki je neločljiv preplet ljudske religioznosti, folklornih elementov in literarnih pripovedi klasičnih besedil. V zadnjem delu sledi analiza podobe lisice v objavljenih kratkih zgodbah Alme Karlin z vzhodnoazijsko temo. Omembe lisic pogosto služijo umestitvi dogajanja v konkreten geografsko-kulturni prostor, medtem ko zgodbe, ki so spletene okoli lisičjih duhov, te predstavljajo skozi klasične literarne motive nezemeljskih lepotic, ki zapeljejo mladega moškega, ga obnorijo in mu posrkajo življenjsko energijo, da se znajde na robu smrti.

Ključne besede: Alma Karlin, lisičji duhovi, magična bitja, Japonska, Kitajska.

Maja Maria Kosec

Kitajske religije in kubanska revolucija: študija primera kulta Guan Yu

Na področju kitajskih študij v Latinski Ameriki se kot predmet razprav vse pogostejše pojavlja vprašanje verskih praks v kitajski diaspori na Kubi. Ker sta se kitajska in afriška diaspora na Kubi skozi zgodovino etnično mešali, so se sčasoma prepletle tudi njune verske prakse. Medtem ko gre vzpon afrokubanskih religij v zadnjih desetletjih razumeti predvsem kot odziv na stoletja španskega kolonializma in kot upor evropocentrični hegemonistični oblasti, skuša avtorica v prispevku preučiti prizadevanja kitajske diaspore, da bi s te dekolonialne perspektive omenjene religije na novo ovrednotila. Cilj članka je ugotoviti, kakšni so trendi interakcij med kitajskimi verovanji in kubanskimi religijami pred kubansko revolucijo in po njej, tudi po propadu socialističnega bloka. Natančneje, avtorica ugotavlja, ali je porevolucijski državni ateizem vplival na verska prepričanja in etnično dediščino

pripadnikov kitajske diaspore. V 90. letih 20. stoletja je prišlo do oživitve kulta Guan Yuja (关羽), ki ga številni razlagajo kot rezultat gospodarskih interesov kitajske in afrokitajske diaspore oziroma kot posledico interesov kubanske vlade. Vsekakor pa je treba pri obeh domnevah upoštevati tudi vlogo širšega zgodovinskega, družbenega in političnega ozadja.

Ključne besede: kitajska diaspora, kitajska religija, kubanska revolucija, Guan Yu, San Fancon.

ABSTRACTS

Nataša Vampelj Suhadolnik

*Liu Hai Teases the Golden Toad: Auspicious Motifs on the Wooden Mirror Frame
from the Skušek Collection*

This paper analyses auspicious motifs on the wooden mirror frame from the Skušek Collection, housed in the Slovene Ethnographic Museum. The auspicious patterns are discussed in the broader context of Chinese cultural and linguistic structures, which in the visual representation of combined plant, animal, and figure motifs, leads to innumerable combinations of rebuses and puns with homonyms based on Chinese historical, literary, philosophical, religious, and mythological tradition. In this way, auspicious motifs developed into a standard decorative scheme, providing a rich source for both literati and artisans, and were exported to neighbouring countries and the West. They are particularly widespread on objects for daily use given as tokens of good wishes for happiness, prosperity, wealth, longevity and progeny, which are also meant to ensure their fulfilment. This can be seen on the wooden mirror frame purchased in Beijing between 1914 and 1920 by naval officer Ivan Skušek Jr. In the first part of the paper, an iconographic analysis of the motifs is made, while in the second part, the messages contained in the visual symbolic codes are analysed in more detail, taking into account the arrangement of the motifs in the completed narrative and the way in which these images are interpreted.

Keywords: auspicious motifs, wooden mirror frame, Ivan Skušek Jr., Liu Hai, Shouxing, pine, bamboo, plum, lion, qilin, magpie.

Klara Hrvatin

*Good-Luck »Beasts« – The Symbolism of Ornamental and Figurative Iconography
on the Musical Instruments in the Skušek Collection*

The musical instruments in the Skušek Collection of the Slovene Ethnographic Museum display ornamental and figurative depictions, the symbolism of which is in many ways challenging to interpret. Many of them refer to good-luck beasts or *ruishou* (瑞獸), the most prominent being the representations of the mythological beings of *qilin* (麒麟) and dragon *long* (龍), whose symbolism infiltrated Chine-

se history, folklore, religion and art very early on. In this paper we will primarily pursue two objectives: firstly, we will analyse the motifs of figurative depictions in the examined musical instruments to see if an interpretation of these motifs within a broader context of Chinese culture could yield new findings about musical instruments. Secondly, we will study the characteristics of symbolism on musical instruments in the framework of the five categories of symbolism on musical instruments as defined by the musicologist Gen'ichi Tsuge. As an illustration of the main points of the presentation, we will principally use the musical instruments and artwork from the collection of Ivan Skušek Jr., the largest collection of Chinese artefacts in Slovenia, which is preserved at the Slovene Ethnographic Museum.

Key words: good-luck motifs, musical instruments, Skušek Collection, pipa, qilin, bat, shou, ruyi.

Helena Motoh

Domesticating the Foreign - Opium Paraphernalia in the Skušek Collection

The extremely large collection of objects brought from Beijing to Ljubljana in 1920 by naval officer Ivan Skušek Jr. and his Japanese wife Tsuneko Kondō Kawase, also includes several opium pipes, a few opium lamps and some other objects related to opium use. The objects are exquisitely decorated with complex motifs. While this is the main topic, the paper also aims to add context to this specific aesthetic and explore the cultural framework in which the import of these objects to Europe took place. The first part focuses on the history of opium use in China. The second part analyses the elements of the aesthetics of Chinese opium-related paraphernalia. The third, central part of the text focuses on a thorough analysis of the opium objects in the Skušek Collection and the motifs and symbols they incorporate. Finally, it presents opium paraphernalia decorated with traditional Chinese motifs and symbols as an interesting embodiment of the complex and fluid relation to the foreign, forbidden, and fascinating, and a good example of the iconographic domestication of this foreignness.

Key words: East-Asian Collections, Ivan Skušek jr., opium objects, domestication, chinese iconography.

Mina Grčar

The »Evil-Warding Sword« – a Numismatic or Religious Artefact?

China boasts a long and rich tradition of using money and numismatic objects as part of popular religious and superstitious practices. Chinese coin-swords, the so-called *bixie jian* (避邪劍) or »evil-warding swords,« certainly represent some of the most curious objects of the kind. They enjoyed great popularity during the Qing dynasty (1644–1912), toward the end of which they also found their way into the possessions of European collectors and individuals who visited China at the time.

The Slovene Ethnographic Museum in Ljubljana holds two specimens of Chinese coin-swords – one is believed to have belonged to Ivan Skušek Jr., an Austro-Hungarian naval officer as well as an enthusiastic collector of Chinese antiques and cash-coins, and the other to Peter Baptist Turk, a Christian missionary who saw Chinese society of the time mainly through the prism of local religions and superstitions. How did each of them view their sword? And, speaking from a broader perspective, how did the role and identity of Chinese coin-swords change after they had been transferred into a secondary, European environment? In other words, how were they understood by their new owners? How do European museums categorise them today? Do they belong to the domain of numismatics or religion? Or do »evil-warding swords« fall into the category of those objects whose specific nature makes them defy all kinds of museum classification?

Key words: Chinese cash-coins, coin-sword (*bixie jian*), numismatics, religious and superstitious practices, Ivan Skušek Jr., Peter Baptist Turk.

Tina Berdajs

Understanding the Motifs and Symbolism in the East Asian Porcelain from the Collection of the National Museum of Slovenia

The paper presents an analysis of selected motifs which appear in various examples of decorated porcelain from East Asia which is stored in the ceramics collection of the National Museum of Slovenia. Through an analysis of primary sources and secondary literature, as well as through direct handling of the objects, this paper presents the first overview of decorative styles and selected plant and animal motifs most often encountered on porcelain dated to the period between the first half of the 17th century and the end of the 19th century (or the beginning of the 20th century). Relating to the analysis of motifs and symbolism, three case stu-

dies of individual objects are presented, the decorative elements of which give an insight into the rich stories connected with the cultural-historical background of trade and cultural exchanges between Europe and East Asia. The paper highlights examples of Chinese and Japanese export porcelain, which were mass-produced products for Western markets, but decorated with East Asian motifs. The paper leads to a reflection on the role of the studied symbolism in the Japanese and Chinese cultural-historical environments as well as the (potential) role of these motifs in the environment where these objects of East Asian origin eventually came to be, i.e., in the area of today's Slovenia.

Keywords: symbolism and motifs, three friends of winter, dragon and phoenix, Chinese and Japanese porcelain, export porcelain, National Museum of Slovenia.

Nataša Visočnik Gerželj

The Hand Fan as a Ceremonial and Religious Object in Japan

Far from being mere cooling devices, in Japan, hand fans play an important role in social life, customs and artistic development. Related to various aspects of Japanese culture, they can be employed as dance props, tools for transmitting messages or telegraphing wealth and social status, a canvas for artistic expression, and an object associated with ceremonial and religious purposes. The use of hand fans in religious and ritual practice is historically well established. The fan was held in the hand or placed in front of oneself during prayers to the gods; it would serve either as a symbolic manifestation of divinity or merely as a tool for praying to the gods; it was also used as a gift on ceremonial and special occasions, such as weddings, funerals, and tea ceremonies. To facilitate the understanding of the role of hand fan in Japanese society, and the religious sphere in particular, the paper provides insight into the historical development of this device, presenting its various types and forms and their usages in ceremonial and religious events. In an investigation of Slovenian museum collections of artefacts of Asian provenance, several hand fans were found that likely resemble those used for ceremonial purposes and in religious life in Japan. They are presented and analysed herein – their constructions, forms, dimensions and styles studied and classified based on the relevant literature – and compared to the hand fans used in Japanese religious rituals.

Key words: hand fan, ceremonial and religious object, Japanese religions, symbolism of hand fans, museum collections.

Maja Veselič

The East Asian Fox Motifs in the Works by Alma Karlin

On her journey around the world, the global traveller and writer Alma Karlin was most interested in the beliefs and practices of the countries she visited. She was particularly drawn to those that – in the spirit of the times and of the contemporary flourishing comparative religious studies – she called superstitions, as they were said to transport the observers and readers into strange and foreign worlds. In East Asia, the supernatural being that she found most fascinating was the fox, and in her unpublished text *Glaube und Aberglaube im Fernen Osten (Faith and Superstition in the Far East)* she particularly focussed on them. The fox is also one of the East Asian religious elements, besides Buddhism, most commonly found in her literary works.

This paper initially summarises the beliefs and narratives about foxes discussed by Karlin in the above-mentioned popular scientific text, and subsequently frames her notes in the complex world of the fox motif in China and Japan, which is an inextricable entanglement of popular religiosity, elements of folklore, and classical literary texts. The concluding section presents an analysis of the image of the fox in Alma Karlin's published short stories inspired by East Asia. Her mention of foxes often serves to provide the events with a concrete geographical-cultural setting, while in the plots woven around fox spirits the latter appear as the classical literary motifs of unearthly beauties seducing young men, depriving them of reason, and sucking the life energy out of them, thus bringing them to the verge of death.

Key words: Alma Karlin, fox spirits, magical creatures, Japan, China.

Maja Maria Kosec

Chinese Religions and the Cuban Revolution: A Case Study of the Guan Yu Cult

The issue of religious practices within the Chinese diaspora in Cuba is increasingly debated within Chinese studies in Latin America. As the Chinese and African diasporas in Cuba have intermingled ethnically, their religious practices have historically also intermingled. While the rise of Afro-Cuban religions in recent decades is primarily understood as a response to centuries of Spanish colonialism and perceived as a resistance to Eurocentric hegemonic power, this article aims to examine the efforts of the Chinese diaspora to re-evaluate their religions from the same decolonial perspective. This article aims to determine the tendencies of interactions between Chinese religious beliefs and Cuba's religions before and after

the Cuban Revolution, including after the fall of the socialist bloc. Specifically, it examines whether post-revolution state atheism had an impact on the religious beliefs and ethnic heritage of members of the Chinese diaspora. In the 1990s there was a revival of the Guan Yu (关羽) cult which has been often interpreted as a consequence of the economic interests of the Chinese and Afro-Chinese diaspora or as a consequence of the interests of the Cuban government. However, we must also be aware of the broader historical, social and political context at play here.

Keywords: Chinese Diaspora, Chinese religion, Cuban Revolution, Guan Yu, San Fancon.

O AVTORICAH IN AVTORJIH / ABOUT THE AUTHORS

NATAŠA VAMPELJ SUHADOLNIK

Nataša Vampelj Suhadolnik je profesorica na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je tudi pobudnica, soustanoviteljica in prva predsednica Evropske zveze za azijsko umetnost in arheologijo in vodja nacionalnega projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru* (2021–2024). Pred tem je vodila nacionalni projekt *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* (2018–2022), v okviru katerega sta bili postavljeni spletna stran in podatkovna baza vzhodnoazijskih predmetov v Sloveniji. Projektna skupina je za spletno stran VAZ dobila priznanje Prometej znanosti za odličnost v komuniciranju za leto 2020, ki ga podeljuje Slovenska znanstvena fundacija. V svojem raziskovalnem delu se ukvarja z vzhodnoazijsko materialno in zbirateljsko kulturo, vzhodnoazijsko dediščino v slovenskem prostoru, kitajsko tradicionalno in moderno umetnostjo, kitajsko grobno umetnostjo in kitajsko budistično umetnostjo.

Nataša Vampelj Suhadolnik is a Professor at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She is also the initiator, co-founder and first president of the European Association for Asian Art and Archaeology. Nataša Vampelj Suhadolnik currently leads the national project *Orphaned Objects: Examining East Asian Objects outside Organised Collecting Practices in Slovenia* (2021–2024). Prior to that, she led the national project *East Asian Collections in Slovenia* (2018–2022), in the framework of which a website and a database of East Asian objects in Slovenia were set up. The website won the project team the 2020 Prometheus of Science Award for Excellence in Science Communication, which is awarded by the Slovene Science Foundation. Her research work is focussed on East Asian material and collecting history, East Asian heritage in Slovenia, Chinese traditional and modern art, Chinese funerary art, and Chinese Buddhist art.

KLARA HRVATIN

Klara Hrvatin, doktorica humanističnih znanosti Univerze v Osaki, dela kot lektorica in docentka na Oddelku za azijske študije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Področja njenega raziskovalnega zanimanja vključujejo japonsko glasbo in glasbeno estetiko, japonska povojna umetniška gibanja ter medkulturne raziskave na področjih glasbe, etnomuzikologije, kulturne zgodovine in umetnosti.

Klara Hrvatin holds a PhD in Humanities from Osaka University, and works as a lecturer and Associate Professor at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia. Her research focus is mainly on Japanese music and music aesthetics, the Sōgetsu art movement, cross-cultural research in music, ethnomusicology, cultural history, and art-related topics.

HELENA MOTOH

Helena Motoh je višja znanstvena sodelavka pri Znanstveno-raziskovalnem središču Koper in docentka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Diplomirala je iz sinologije in filozofije ter doktorirala iz filozofije z disertacijo na temo filozofskega dialoga med Kitajsko in Evropo v obdobju razsvetljenstva. V svojem raziskovalnem delu se posveča predvsem temam medkulturne filozofije in zgodovine stikov med Evropo in Azijo.

Helena Motoh is a Senior Research Associate at the Science and Research Centre Koper and Assistant Professor at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She has a BA in Sinology and Philosophy and defended a PhD in Philosophy with a dissertation on the philosophical dialogue between China and Europe during the Enlightenment. Her research focuses on intercultural philosophy and the history of Asian-European contacts.

MINA GRČAR

Mina Grčar je asistentka in doktorska študentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Diplomirala je iz angleškega jezika in književnosti in magistrirala iz sinologije. Ukvarja se predvsem s sodobno kitajsko literaturo in kitajsko literarno teorijo, od leta 2019 je tudi članica projektne skupine VAZ (Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, št. J7-9429). Njena raziskovalna področja so ob sodobni kitajski književnosti tudi kitajska moderna in klasična književnost, sodobna kitajska umetnost ter kitajski film in animacija.

Mina Grčar is an Assistant and PhD candidate at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She holds a BA Degree in English Language and Literature, and an MA Degree in Sinology. She specialises in contemporary Chinese literature and Chinese literary theory, and has been a member of the VAZ (East Asian Collections in Slovenia, no. J7-9429) project team since 2019. Apart from contemporary Chinese literature, her field of research includes modern and traditional Chinese literature, contemporary Chinese art, as well as Chinese film and animation.

TINA BERDAJS

Tina Berdajs je doktorska študentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V doktorski disertaciji raziskuje zgodovine zbirk vzhodnoazijske keramike v Sloveniji, prav tako se ukvarja z vprašanji, ki so ne-ločljivo povezana z raziskavami provenience in datiranja predmetov. Njeno širše področje raziskovanja vključuje vzhodnoazijsko umetnost s poudarkom na kitajski in japonski keramiki, raziskovanje biografij predmetov ter zgodovino zbirateljstva in razstavljanja vzhodnoazijske umetnosti.

Tina Berdajs is a PhD student at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her dissertation explores the complicated histories of collections of East Asian ceramics in Slovenia, as well as the distinct issues inseparably connected to research of the objects' provenance and dating. Her broader area of research is East Asian art with a focus on Chinese and Japanese ceramics, object biographies, and histories of collecting and displaying East Asian art.

NATAŠA VIŠOČNIK GERŽELJ

Nataša Višochnik Gerželj je izredna profesorica japonologije na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer tudi poučuje. Doktorirala je na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo na isti fakulteti, kjer je pred tem končala tudi dodiplomski študij skupaj z japonologijo.

Nataša Višochnik Gerželj is an Associate Professor of Japanese Studies at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts in Ljubljana, where she also teaches. She holds a PhD from the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the same faculty where she also completed her undergraduate studies together with Japanese Studies.

MAJA VESELIČ

Maja Veselič je sinologinja in doktorica etnologije. Zaposlena je kot docentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja z vprašanji etničnosti in religije v Vzhodni Aziji ter z zgodovino materialnih in idejnih izmenjav med Vzhodno Azijo in Evropo.

Maja Veselič holds an undergraduate degree in Sinology and a PhD in Anthropology. She is an Assistant Professor of Sinology at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research interests include ethnicity and religion in East Asia, and the material and ideational exchanges between East Asia and Europe.

MAJA MARIA KOSEC

Maja Maria Kosec je doktorska študentka in mlada raziskovalka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Magistrirala je iz sinologije z magistrsko nalogo o ohranjanju konfucijanskih tradicij v kitajski diaspori na Kubi. Njeno sedanje raziskovanje se osredotoča na zgodovino idej in teorij o izvoru kitajske kulture.

Maja Maria Kosec is a doctoral student and junior researcher at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She holds a Master's degree in Sinology with a thesis on the preservation of Confucian traditions in the Chinese diaspora in Cuba. Her current research focuses on the history of ideas and theories about the origins of Chinese culture.

P O L I G R A F I

doslej izšlo / previous issues:

Hermetizem
Religija in psihologija – Carl Gustav Jung
Mislec neskončnosti Giordano Bruno
Logos in kozmos
Panteizem
O Božjem bivanju
2000 po Kristusu
Mesijanska zgodovina
Sebstvo in meditacija
Religija in umetnost podobe
Protestantizem
Nikolaj Kuzanski
Renesančne mitologije
Ples življenja, ples smrti
Ars magna
Antični mit in literatura
O ljubezni
Ameriška filozofija religije
Poetika in simbolika prostora
Mistika in literatura
Solidarity and interculturality
Šamanizem
Ženske in religija
On community
Mediterranean lectures in philosophy
Svoboda in demokracija
Človekove pravice
Ethical gestures
Krogotok rojstva in smrti
Natural history
Modeli sveta
Bodily proximity
Država in moralnost
Living with consequences
Mistika in misel
Duhovnost žensk na Slovenskem
Poesis of Peace
Čuječnost: tradicija in sodobni pristopi
Trpljenje
Identiteta Evrope
“borders/debordering”
Islam and democracy
Religions and Dialogue
Religija in družbena pravičnost
Ontologies of Asylum
Meeting East Asia
Ženske v medreligijski izgradnji miru
Krščanstvo in marksizem
Contemporary Muslim-Christian Encounters
Understanding Ethnic, Religious and Cultural Minorities in Turkey
Religija in narava / Religion and Nature
Transplanted Buddhism in and from Southeast Asia

RELIGIJSKA IN MITOLOŠKA
SIMBOLIKA V VZHODNOAZIJSKI
UMETNOSTI / RELIGIOUS AND
MYTHOLOGICAL SYMBOLS IN
EAST ASIAN ART

Helena Motoh, Klara Hrvatin: *Religijska in mitološka simbolika v vzhodnoazijski umetnosti*

Tematska številka: RELIGIJSKA IN MITOLOŠKA SIMBOLIKA
V VZHODNOAZIJSKI UMETNOSTI

Nataša Vampelj Suhadolnik: *Liu Hai draži zlato krastačo: srečenosni motivi na lesenem stojalu za ogledalo iz Skuškov zbirke*

Klara Hrvatin: *Srečenosne »beštije« – simbolika ornamentalnih in figuralnih upodobitev na glasbilih iz Skuškov zbirke*

Helena Motoh: *Udomačevanje tujega – predmeti za uživanje opija v Skuškovi zbirki*

Mina Grčar: *»Meč, ki prežene zlo« – numizmatični ali religijski predmet?*

Tina Berdajs: *Razumevanje motivike in simbolike na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirki Narodnega muzeja Slovenije*

Nataša Visočnik Gerželj: *Pahljača kot ceremonialni in religijski predmet na Japonskem*

Maja Veselič: *Vzhodnoazijska motivika lisic v delih Alme Karlin*

DRUGE RAZPRAVE / REGULAR PAPERS

Maja Maria Kosec: *Kitajske religije in kubanska revolucija: študija primera kulta Guan Yu*

ISSN 2232-5174

