



Pierre Ryckmans este o figură intelectuală remarcabilă, prin curaj, alonjă și anvergura intereselor sale. Un istoric solid, romancier talentat, critic cultural și literar scriitor, Ryckmans s-a distins în primul rând ca unul dintre cei mai importanți sinologi ai secolului trecut. Cum în secolul trecut, China a experimentat coșmarul maoist și revoluția culturală, Ryckmans, catolic convins și om de stânga – ambele trăsături pot da seama, de altfel, de anumite note moderniste, prezente în eseurile sale – a fost printre primii intelectuali apuseni care au atras atenția în Vest asupra dezastrului produs de politicile Beijingului. Cele trei cărți consacrate subiectului, “Les Habits neufs du président Mao” (1971), “Ombres chinoises” (1974) și “Images brisées” (1976) au fost scrise sub pseudonimul Simon Leys, pentru a-i proteja autorului imunitatea, dar acest subterfugiu nu l-a salvat de tirul maoiștilor francezi.

Astăzi, oarecum mai detașați de moștenirea maoistă a Chinei și războaiele culturale trecute, putem citi în premieră în limba română, sub traducerea Mariei Georgescu-Tudor, unul din eseurile superbe ale lui Ryckmans despre relația culturii chineze cu trecutul său.

Prezentat prima oară în cadrul unei conferințe, textul său discută, pentru a relua o formula destul de cunoscută la noi, “boicotul istoriei”, doar că spre deosebire de cazul local, aici avem de-a face cu o cultură majoră.

Ryckmans pleacă de la o constatare curentă: absentă unei arhitecturi monumentale, cu vechime, în istoria celei mai vechi civilizații a lumii, în sânul unei culturi obsedate de propriul trecut. Explicația sa, după care China reprezintă o civilizație a cuvântului și nu a pietrelor, întărită de un alt cercetător important, F.W. Mote, consună cu filosofia confucianistă și taoistă. Concluzia de ansamblu ar putea fi că reziliența tradiției chineze transcende cumva dialectica formelor oarecum surprinzătoare ca fond, vezi metafora bolului de ceai, din finalul eseului, secretul fiind o prezervare a [istoriei spirituale](#) (mentale), ceea ce, pe de altă parte, explică trăsăturile sacrosancte ale scrierilor în vechea literatură confucianistă . (Ninel Ganea)

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24

Acest eseu a fost prezentat pentru prima oară de Pierre Ryckmans, care a scris în profunzime despre cultura și politica chineză sub pseudonimul Simon Leys, la cea de-a 47-a conferință Morrison, pe 16 iulie 1986. Versiunea prezentă a textului a fost publicată anterior în Papers on Far Eastern History (mai târziu East Asian History) în 1989.

Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

Joachim du Bellay, Les Antiquités de Rome (1558)

China este cea mai veche civilizație vie de pe Pământ¹. O asemenea continuitate unică implică desigur o relație foarte complexă între un popor și trecutul său. S-ar părea că la baza acestei remarcabile longevități culturale dăinuie un paradox: respectul pentru valorile morale și spirituale ale Anticilor pare să se fi amestecat adesea cu o stranie neglijență sau indiferență (uneori de-a dreptul iconoclastă) față de moștenirea materială a trecutului. (Dacă continuitatea spirituală s-a realizat datorită sau în pofida distrugerii parțiale a expresiilor materiale ale tradiției reprezintă deja un alt subiect, ce va fi doar tangențial atins în paginile următoare).

Acest eseu își propune doar o explorare preliminară a fenomenelor concomitente de conservare spirituală și distrugere materială ce pot fi observate de-a lungul istoriei culturii chineze. Subiectul fiind unul vast, mă voi limita aici la a sublinia doar unele dintre direcțiile și temele pe care ar trebui să le urmeze o cercetare mai amplă. În acest punct, intenția mea nu este de a oferi vreun răspuns, ci numai de a defini tematica.

Prezența spirituală și absența fizică a trecutului în China

În autobiografia sa, Carl-Gustav Jung povestea cum, aflat la o vârstă înaintată, și-a dorit să viziteze Roma, unde nu ajunsese niciodată. Amânase întotdeauna acest proiect, temându-se că

nu ar putea suporta impactul emoțional al unei asemenea întâlniri cu inima vie a vechii culturi europene. Când într-un final s-a încumetat să intre într-o agenție de voiaj din Zürich pentru a-și cumpăra biletul, și-a pierdut cunoștința pentru câteva momente. După această experiență, a decis în mod prudent să-și abandoneze planurile – și nu a văzut niciodată Roma². Marea majoritate a sinologilor nu sunt dotați cu antene atât de fine precum cele ale lui Jung – și cu toate acestea, chiar fără a poseda o asemenea sensibilitate, ar fi dificil pentru orice cercetător al Chinei clasice să se apropie de China actuală fără a se simți în permanență mișcat, emoționat și copleșit de extraordinara aură, care pare să emane pretutindeni, dintr-un pământ atât de îmbibat de istorie

În China, trecutul își face în permanență simțită prezența. Uneori își face apariția în cele mai neașteptate locuri și îl frapază pe vizitator cu o intensitate reînnoită: posterele de cinema, reclamele la mașini de spălat, televizoare sau pastă de dinți de pe toate zidurile sunt într-o limbă scrisă care a rămas practic neschimbată de două mii de ani. În grădinițe, copiii cântă poemele dinastiei Tang, scrise cu vreo mie două sute de ani în urmă. În gări, simpla consultare a unui orar de tren poate deveni o experiență amețitoare pentru un istoric cultural: imaginația este stârnită de aceste lungi liste cu nume de orașe de care se leagă amintirea glorioasă a dinastiilor trecute. Sau iarăși, relativ recent, arheologii au descoperit într-un mormânt vechi de două mii de ani că, printre alimentele îngropate împreună cu cel defunct, se găseau niște colțunași identici în toate privințele cu cei care pot fi cumpărați până în zilele noastre la orice colț de stradă. Exemplele pot continua la infinit.

În același timp, paradoxul face ca același trecut care pare să se infiltreze pretutindeni și să se manifeste cu o vigoare atât de surprinzătoare, se sustrage în mod straniu percepției noastre fizice. Aceeași Chină încărcată de atâta istorie și atâtea amintiri este în mod curios lipsită de monumente antice. În peisajul chinez predomină o absență materială a trecutului care poate fi derutantă pentru călătorii occidentali cultivați – mai ales dacă aceștia se apropie de China cu criteriile și standardele adoptate în mod natural într-un mediu european. În Europa, în ciuda tuturor războaielor și a inevitabilelor distrugerii lăsate de acestea, fiecare generație a contribuit un număr considerabil de monumente importante: ruinele Greciei și Romei antice, marile catedrale medievale, bisericile și palatele renascentiste, monumentele din perioada barocă – toate acestea formează un lanț neîntrerupt de mărturii arhitecturale care perpetuează amintirea trecutului, în însăși inima orașelor noastre moderne. În China, din contră, cu excepția unui număr foarte mic de ansamble faimoase (a căror vechime este destul de relativă), ceea ce îl frapază pe un vizitator educat este absența monumentelor din trecut. Marea majoritate a orașelor din China - inclusiv, sau mai ales cele care au fost vechi capitale antice sau faimoase metropole culturale – au în zilele noastre o înfățișare care, fără a putea fi descrisă ca nouă sau modernă (căci dacă modernizarea este un scop pe care China și l-a propus acum, mai are încă mult până să-l și realizeze), este surprinzător de lipsită de orice caracter tradițional. Pe ansamblu, aceste orașe par a fi produsul industrializării de sfârșit de secol al XIX-lea. Așadar,

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24

trecutul care continuă să anime viața chineză în feluri atât de surprinzătoare, neașteptate sau subtile, pare să sălășluiască în oameni, mai degrabă decât în pietre și cărămizi. Trecutul chinez este în același timp activ spiritual și invizibil material.

De notat că, atunci când vorbesc despre eliminarea fizică a trecutului, nu intenționez să fac referire încă o dată la distrugerea amplă și sistematică săvârșită de "Revoluția culturală". Ce-i drept, în cursul ultimilor ani din epoca maoistă, această distrugere a rezultat, literalmente, într-o veritabilă deșertificare culturală – în unele orașe între 95 și 100 % dintre vestigiile istorice și culturale au fost pierdute pentru totdeauna. Cu toate acestea, trebuie imediat adăugat că, dacă în atât de multe orașe niște simple găști de școlari au reușit atât de rapid să jefuiască, să incendieze și să dărâme până la temelie cvasi-totalitatea vestigiilor locale, acest lucru a fost posibil în mare măsură pentru că de la bun început nu rămăsese mare lucru de distrus. În realitate, prea puține monumente au supraviețuit unor dezastre istorice anterioare și, în consecință, vandalii maoiști au găsit doar niște ținte rătăcite pe care să-și consume energia. Din această perspectivă, ar putea fi o greșeală să ne uităm la "Revoluția culturală" ca la o aberație accidentală. Încadrată într-un context istoric mai larg, ea poate apărea de fapt ca cea mai recentă expresie a unui fenomen foarte vechi de iconoclastism masiv, recurent de-a lungul epocilor. Fără a trebui să ne întoarcem prea departe în timp, rebeliunea de la Taiping de la mijlocul secolului al XIX-lea a produs, spre exemplu, o distrugere mult mai radicală decât cea a "Revoluției culturale" - dar voi reveni ulterior la această problemă a distrugerii periodice a moștenirii culturale a trecutului, care pare să fi marcat toată istoria Chinei.

Astfel, sărăcia deconcertantă a peisajului monumental chinez nu poate fi interpretată doar ca o consecință a anilor haotici din epoca maoistă. Este o trăsătură mult mai constantă și mai adâncă – una care îi frapa de altfel pe călătorii occidentali din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Printre aceștia, cu greu s-ar putea găsi un martor mai calificat și mai elocvent decât Victor Segalen (1878 - 1919), un poet remarcabil și un sinolog și arheolog reductibil; acesta a petrecut mai mulți ani în China, spre sfârșitul imperiului, și a condus două expediții arheologice de lungă durată, în provinciile mai izolate din interior. Într-un poem-proză, "Aux dix mille années" (1912)³, acesta rezuma într-o manieră memorabilă paradoxul care pare să stea la baza atitudinii Chinei cu privire la trecut. (De altfel, întregul meu eseu a fost declanșat de acest poem și ceea ce încerc aici este să ofer un comentariu asupra lui.)

Poemul lui Segalen este o meditație asupra relației dintre cultura chineză și timp. Începe de la o evocare comparativă a principiilor arhitecturale ale marilor civilizații ale trecutului, pe care le opune concepției chineze. Atitudinea non-chineză – de la Egiptul antic la Occidentul modern –

se definește printr-o încercare activă, agresivă de a sfida și învinge eroziunea timpului. Ambiția lor este de a construi pentru eternitate prin folosirea celor mai durabile materiale și a unor tehnici care să asigure un maximum de rezistență. Dar, recurgând la această strategie, constructorii nu fac decât să amâne înfrângerea inevitabilă. Din contră, chinezii au înțeles că, în cuvintele lui Segalen, „nimic neclintit nu scăpă colților nemiloși ai vremii”. Așadar, constructorii chinezi au cedat năvalei timpului pentru a se apăra mai bine de efectele lui.

Reflecțiile lui Segalen au pornit de la o observație concretă: arhitectura chineză face apel în esență la materiale perisabile și fragile; ele încapsulează un soi de „învechire inerentă” (*build-in obsolescence*); se degradează rapid și necesită reconstruiri frecvente. Pornind de la această observație practică, el a ajuns la o concluzie filozofică: de fapt, chinezii au transferat problema – eternitatea nu ar trebui să sălășluiască în construcție, ci în constructor. Natura trecătoare a construcției este ca o ofrandă adusă voracității timpului; și doar cu prețul unui asemenea sacrificiu, constructorii asigură durabilitatea concepției lor spirituale.

Limitele gustului pentru antichitate în China

Deși, în mare, nu ar fi greșit să afirmăm că păstrarea și conservarea expresiilor materiale ale culturii chineze au fost în mare măsură neglijate, o astfel de afirmație trebuie nuanțată cu câteva rețineri.

Gustul pentru antichitate (*antiquarianism*)⁴ a cunoscut un interes considerabil în China, și constituie în sine un subiect care ar merita un studiu amănunțit. Aici doresc doar să-i subliniez cele două limitări majore: în primul rând, acest interes pentru antichitate a apărut foarte târziu în istoria culturală chineză, iar în al doilea rând, a rămas în esență limitat la o categorie restrânsă de obiecte.

În privința primului punct: deși anumite aspecte ale gustului pentru antichitate (în mare măsură literar) apăruseră deja în epoca Tang târzie (după criza rebeliunii lui An Lushan din 756), acesta nu s-a dezvoltat în mod fundamental decât la începutul epocii Song (secolul al XI-lea) – în termeni occidentali ar putea părea un timp îndepărtat, dar în istoria Chinei este un fapt relativ recent, care marchează începutul epocii moderne. Dinastia Song a arătat o curiozitate pasionată față de antichitate, și acest interes și-a găsit multe expresii: primele manifestări ale arheologiei academice, studiul și colecționarea antichităților de bronz, marile colecții sistematice de epigrafe antice. Într-un mod mai general, gusturile și modelele dinastiei Song au început să

reflechte noul cult pentru formele artistice ale trecutului.

Cu totul remarcabil e faptul că în China dezvoltarea interesului pentru antichitate a reflectat de fapt o situație cât se poate de neobișnuită. A rezultat dintr-o criză spirituală și reprezenta o dorință nouă de a defini și de a afirma identitatea culturală chineză. Imperiul Song era o lume aflată sub amenințare, o împărăție fărâmițată. Nu numai că teritoriul Chinei se micșorase în mod periculos, dar pentru prima oară împărații chinezi aveau de-a face nu doar cu simpli jefuitori nomazi, ci cu conducători străini care cârmuiau după propriile lor legi. Vecinii belicoși ai Chinei posedau de-acum instituții stabile și o cultură relativ sofisticată; chestionau deschis concepția tradițională chineză, în care China era centrul lumii. Începând cu secolul al XI-lea, credința chineză în universalitatea ordinii lumii lor pare să fi fost adânc zdruncinată de criza politico-militară permanentă iscată de amenințările externe, și numai în acest context particular a avut loc loc, pentru prima dată în istoria Chinei, o masivă evadare culturală în trecut: intelectualii chinezi s-au retras în antichitatea lor glorioasă și au început o cercetare sistematică a splendorilor trecutului (cercetătorii moderni numesc acest fenomen „culturalism chinez” și îl privesc ca pe un precursor al naționalismului, care avea să se dezvolte multe secole mai târziu ca o reacție la cârmuirea Manchu și la agresiunile occidentale).

Din această perspectivă, dragostea pentru antichitate apare esențialmente ca o căutare a unui adăpost spiritual și a unui confort moral. În contemplarea trecutului, intelectualii chinezi au găsit o mult dorită reafirmare într-o epocă în care identitatea culturală le era amenințată.

În privința celui de-al doilea punct (aria limitată a interesului pentru antichitate): în mod tradițional, esteții chinezi, cunoscătorii și colecționarii erau exclusiv interesați de caligrafie și pictură; mai târziu, interesul lor s-a extins la bronz și alte câteva categorii de antichități. Totuși, trebuie observat imediat că pictura este de fapt o extensie a caligrafiei – sau, cel puțin, că a trebuit să adopte mai întâi instrumentele și tehnicile caligrafiei pentru a putea atrage atenția esteților. Cât despre bronzuri, valoarea lor era determinată de prezența epigrafelor⁵. În concluzie, nu ar fi o simplificare excesivă să spunem că în China, gustul pentru antichități a rămas în mare parte – dacă nu exclusiv – legat de prestigiul cuvântului scris.

Colecțiile de artă

Un studiu al interesului pentru antichități în China ar trebui să includă neapărat și un capitol despre colecționarea de artă în China⁶. Pe acest subiect important ne vom limita la o serie de observații de bază.

Cele mai vechi colecții menționate de izvoarele istorice sunt colecțiile imperiale. Colecțiile timpurii ale conducătorilor arhaici se limitau la obiecte simbolice, cu proprietăți magice și cosmologice, a căror posesie garanta și stăpânirea puterii politice. Treptat, colecțiile magico-cosmologice de „hărți și documente” (*tuji* sau *tushu*) au evoluat în colecții de artă de „caligrafie și pictură” – tranziția a avut loc undeva la sfârșitul epocii Han. (De notat ambiguitatea cuvântului *tu*, care desemnează deopotrivă hartă și imagine. Inițial, a poseda o hartă-imagine a unui teritoriu echivala cu controlul asupra acelu teritoriu. În relațiile internaționale din China pre-imperială, când un stat ceda teritoriu unui alt stat, acordul era pecetluit prin capitularea hărții-imagine a acelu teritoriu.)

Este interesant de observat cum, chiar și după ce colecțiile magico-cosmologice s-au transformat în colecții estetice, memoria funcției lor originale nu a dispărut niciodată complet. Spre exemplu, un împărat Tang, care era un connoisseur și un colecționar avid, aflând că unul dintre înalții săi oficiali poseda niște picturi antice foarte rare, l-a „invitat” pe acesta să le ofere colecțiilor imperiale. Inutil de spus că o astfel de „invitație” nu putea fi refuzată, și ministrul, cu inima frântă, s-a conformat imediat. Împăratul a ținut să-i mulțumească personal înaltului demnitar pentru darul său și, în scrisoarea sa, a subliniat că, intrând în posesia acestor picturi, el nu își îndeplinea o curiozitate personală, frivolă și gratuită, ci își asuma pe deplin responsabilitatea sa publică de conducător⁷.

Într-o anumită măsură, colecțiile imperiale nu și-au pierdut niciodată întru totul rolul arhaic de legitimizare a autorității politice. Este remarcabil de observat cum această funcție a supraviețuit până astăzi. Chiang Kai-shek, care nu s-a făcut niciodată remarcat pentru înclinațiile sale artistice, a alocat considerabile resurse și energie într-un moment de criză acută pentru a transfera fostele colecții imperiale în Taiwan, înainte de a fi nevoit să evacueze continentul. E un consens general că prin această acțiune și-a asigurat o susținere substanțială în a-i fi recunoscute în continuare pretențiile de conducător legitim al întregii Chine. La vremea respectivă Peking-ul a resimțit această mutare ca pe o amară înfrângere politică, și prezența colecțiilor imperiale în Taiwan a rămas întotdeauna o chestiune foarte sensibilă pentru Republica Populară. Nici liderii comuniști nu pot fi suspectați de o prea mare indulgență estetică – și totuși, odată ce au preluat puterea, au început imediat să reconstruiască o colecție „imperială” în Peking – în parte „invitându-i” pe colecționarii privați să contribuie cu picturile lor (într-o manieră foarte similară cu episodul Tang evocat anterior) și parțial prin răscumpărarea, la prețuri exorbitante, a unor capodopere antice ale artei chineze de pe piețele de artă internaționale.⁸

De-a lungul istoriei, colecțiile imperiale au ajuns la o concentrație extraordinară de capodopere antice, ajungând în anumite perioade la un adevărat monopol asupra moștenirii artistice a

trecutului. Două consecințe importante au rezultat din această situație.

(1) Fără acces la colecțiile imperiale - și doar un număr foarte mic de oficiali de rang înalt au avut vreodată acest privilegiu – era practic imposibil pentru majoritatea artiștilor, esteților, cunoscătorilor și criticilor să dobândească o cunoaștere profundă, de primă mână, a artei antice. Pe acest subiect, chiar și istoricii s-au mulțumit adesea să jongleze cu concepte abstracte, stereotipuri neverificate și informații literare⁹. Parcurgând vasta literatură a mărturiilor lăsate de cunoscători, te frapează constant faptul că atunci când scriitorii menționează picturi vechi pe care au avut șansa să le examineze personal, aceste lucrări sunt arareori mai vechi de două sute de ani. Mai mult, nu e neobișnuit să întâlnim critici influenți și colecționari care mărturisesc că au văzut foarte rar vreo lucrare a unor artiști faimoși care au trăit cu nici un secol înaintea lor¹⁰. (Această situație a creat condiții ideale pentru o industrie înfloritoare a falsurilor – un alt subiect important care, din păcate, nu poate fi acoperit aici

¹¹

).

(2) Tocmai pentru că fiecare dinastie a atins o concentrație imensă de comori artistice, s-a ajuns ca patrimoniul chinez să sufere în mod repetat asemenea pierderi masive. Practic, căderea fiecărei dinastii a presupus jaful și arderea palatului imperial și, de fiecare dată, dintr-o singură lovitură, comorile producției artistice ale secolelor precedente au dispărut în flăcări. Amploarea șocantă a acestor dezastre recurente este documentată până în cele mai mici detalii de izvoarele istorice.

Aici ar putea fi făcută o paranteză: deși trebuie să deplângem pierderile tragice aduse moștenirii culturale a Chinei – și a umanității – n-ar trebui oare să ne întrebăm dacă nu cumva a existat o relație între inepuizabilul geniu creator arătat de cultura chineză de-a lungul epocilor și periodicele tabula rasa care au împiedicat această cultură să ajungă la saturație, sufocată sub greutatea comorilor acumulate de epocile anterioare? Ca și indivizii, civilizațiile au nevoie de un anumit grad de uitare creativă. Prea multe amintiri pot zădărnici activitatea intelectuală și spirituală, așa cum se sugerează într-o binecunoscută poveste a lui Jorge Luis Borges, care descrie chinul unui om care nu poate uita nimic. O memorie totală, perfectă, infailibilă este un blestem: mintea personajului lui Borges se transformă într-un uriaș morman de gunoi de unde nu mai poate fi evacuat nimic și unde, prin urmare, nu mai poate avea loc niciun proces imaginativ sau critic – căci a gândi înseamnă a elimina¹².

Fundalul ideologic: cultul trecutului în gândirea chineză

Așa cum am subliniat anterior, gustul chinezilor pentru antichitate a rămas întotdeauna limitat, atât în timp (a apărut relativ târziu), cât și în aria sa de extindere (s-a concentrat preponderent pe diversele manifestări ale cuvântului scris).

Aceste limitări pot părea paradoxale dacă luăm în considerare doi factori culturali importanți, care ar fi trebuit teoretic să producă un mediu în mod particular favorabil cultului antichității. Acești factori sunt: 1) faptul că ideologia dominantă a Chinei – confucianismul – preamărea valorile trecutului; și 2) de foarte timpuriu, China a dezvoltat un extraordinar simț al istoriei – și posedă altminteri cea mai lungă tradiție istoriografică neîntreruptă.

Pe tema cultului confucianist al trecutului¹³ trebuie făcute două mențiuni importante.

În primul rând, în gândirea antică chineză, cultul trecutului era departe de a fi o dogmă universală. Disputa dintre „antici” și „moderni” a ocupat o parte considerabilă din dezbaterile filozofice ale Chinei pre-imperiale - cea mai creativă perioadă din istoria gândirii chineze. La sfârșitul acestei perioade, școala modernă a obținut supremația, asigurând astfel cadrul ideologic pentru întemeierea primului imperiu chinez (faimoasa inițiativă a primului împărat, care a decis „să ardă toate cărțile și să-i îngroape pe cărturari de vii” a marcat de altfel teribilul punct culminant al acestui curent de anihilare a trecutului). Cu puțin timp înainte, ultimul (și cel mai ager) dintre marii exponenți ai confucianismului, Xun Zi, a făcut pacea cu „modernismul” și a adaptat tradiția confucianistă la curentele dominante ale vremii¹⁴.

În al doilea rând, Confucius considera într-adevăr Antichitatea ca pe depozitarul tuturor valorilor umane. În viziunea sa, misiunea înțeleptului nu era aceea de a crea ceva nou, ci numai de a transmite moștenirea anticilor. În practică, un astfel de program era mult mai puțin conservator decât poate părea la prima vedere (de altfel Confucius a jucat un rol revoluționar la vremea sa): Antichitatea pe care o invoca el era o antichitate pierdută, pe care înțelepții au trebuit practic să o reinventeze. Fondul real al acestei Antichități a devenit astfel extrem de fluid și deloc susceptibil unei definiții obiective sau încadrării într-o tradiție istorică specifică. În mod similar, în perioade mai târzii, aproape toți marii reformatori confucianiști din istoria Chinei au invocat autoritatea anticilor pentru a condamna practicile moderne – dar examinate de aproape, aceste convenții semantice semnificau de fapt exact contrariul : așa-zisa lor „Antichitate” se referea la o epocă de aur mitică – o proiecție a viziunii lor utopice asupra viitorului – pe când așa-zisele „practici moderne” se refereau la moștenirea trecutului recent, cu alte cuvinte a *trecutului real*.

În ceea ce privește marea tradiție istoriografică a Chinei și conștiința istorică unică dezvoltată de cultura chineză, o singură observație esențială trebuie făcută aici, în conexiune directă cu subiectul nostru. China a produs de foarte timpuriu o istoriografie magnifică. În urmă cu două mii de ani, istoricii chinezi foloseau deja metode remarcabil de moderne și științifice; acest lucru nu trebuie să ne inducă în eroare cu privire la scopul lor, care rămânea esențialmente filozofic și moral.

De foarte timpuriu – cu mult înaintea lui Confucius – chinezii au dezvoltat noțiunea că nu poate exista decât o singură formă de nemurire: cea conferită de istorie. Cu alte cuvinte, viața de după moarte nu poate fi găsită în supranatural, nici nu depinde de artefacte: omul supraviețuiește numai în om – ceea ce înseamnă în termeni practici, în memoria posterității, prin intermediul cuvântului scris¹⁵.

Ceea ce ne aduce în locul de unde am pornit: la intuiția poetică a lui Segalen, potrivit căreia ideea de dăinuire la chinezi nu e legată de pietre, ci de oameni. Permanența nu neagă schimbarea, ci o informează. Continuitatea nu este asigurată de imobilitatea obiectelor neînsuflețite, ci se realizează prin fluiditatea generațiilor succesive¹⁶.

Studiu de caz: „Prefața la Pavilionul orhideelor”

După ce am examinat noțiunile teoretice, voi concluziona prin examinarea unui caz exemplificator – o instanță concretă care să illustreze mecanismele propriu-zise ale relației dintre o tradiție „spirituală” și expresiile sale materiale.

Exemplul pe care îl propun vine din caligrafie, care – așa cum am arătat deja – este considerată în China drept arta supremă. Lucrarea anume pe care urmează s-o prezint este una considerată în mod tradițional drept capodopera absolută a acestei arte supreme. Nu există probabil în întreaga istorie a artei chineze o altă operă individuală care să se bucure de un prestigiu similar, sau care să fi exercitat o influență atât de largă și de durabilă. Aceasta a devenit o piatră de temelie în dezvoltarea caligrafiei. Practic toți marii caligrafi ai ultimelor secole s-au definit în relație cu ea.

Această operă arhicunoscută se numește Lan ting xu, sau „Prefața la Pavilionul orhideelor”, realizată de către Wang Xizhi (307 - 365), cel mai mare caligraf al tuturor timpurilor¹⁷.

În primul rând, trebuie spuse câteva cuvinte despre opera în sine și despre circumstanțele creării sale. În 353, cu ocazia unui ritual de primăvară, un grup de cărturari a plecat într-o excursie într-un loc renumit pentru frumusețea sa, numit Pavilionul orhideelor. Era o adunare veselă și rafinată, pusă sub semnul prieteniei, poeziei și vinului. La sfârșitul zilei s-au strâns toate poemele improvizate de către participanți și Wang Xizhi a compus o prefață a întregii colecții. Prefața în sine este un scurt eseu în proză, de trei sute douăzeci de cuvinte. În acea zi, Wang Xizhi a fost deosebit de inspirat și s-a depășit pe sine însuși, atunci când și-a caligrafiat prefața. Mai târziu, a încercat în repetate rânduri să surprindă calitatea unică a acelei creații originale, și a făcut literalmente sute de încercări de a-și reproduce propria capodoperă, dar nu a mai reușit niciodată să egaleze frumusețea miraculoasă a acelei prime expresii.

Cum a trecut în istorie această operă de caligrafie? Aici intriga se complică și capătă chiar întorsăturile confuze și bizare ale unei povești cu detectivi.

După moartea lui Wang Xizhi, „Pavilionul orhideelor” a rămas se pare în familie și a fost păstrat de către descendenții săi. Cu toate acestea, în primele două sute de ani de existență nu a apărut nicio mențiune la adresa lui; se pare că nimeni nu a avut șansa să-l vadă. Două sute cincizeci de ani mai târziu, manuscrisul a intrat în posesia unui călugăr, care a făcut copii pe care le-a dat mai departe, și a pus astfel bazele reputației artistice postume a lui Wang.

Trei sute de ani mai târziu, stilul caligrafic al lui Wang a trezit entuziasmul împăratului Tang Taizong. Taizong s-a apucat să colecționeze cu aviditate operele sale caligrafice, și a adunat o colecție aproape exhaustivă (două mii două sute nouăzeci de opere – toate pierdute ulterior). Cu toate acestea, tocmai perla coroanei, „Pavilionul Orhideelor”, continua să lipsească din colecție. După manevre machiavelice, combinând înșelăciunea și violența – împăratul a reușit într-un final să intre în posesia capodoperei – cu costul unei vieți umane¹⁸. Taizong a prețuit „Pavilionul orhideelor” și a ordonat copierea lui (atât prin calchiere cât și prin copierea liberă); aceste copii au fost ulterior gravate în piatră, iar după tăblițele de piatră s-au realizat stampe. Într-un final, tăblițele de piatră originale s-au pierdut sau au fost distruse, dar s-au gravat tăblițe de piatră noi după stampele originale. Când și acestea au dispărut, la rândul lor, au fost realizate copii noi după reproduceri anterioare – și, odată cu trecerea timpului, studiul pedigriului acestor copii ale unor copii ale unor copii și stabilirea arborelui lor genealogic a devenit o disciplină specializată, de o complexitate uimitoare.

Între timp, manuscrisul original al lui Wang Xizhi încetase de mult să mai fie accesibil ca referință. La moartea sa în 649, Tang Taizong a cerut ca „Pavilionul orhideelor” să fie îngropat

Împreună cu el în mormântul său de la Zhaoling – la vreo treizeci de kilometri de ceea ce este în prezent Sian, unde ar trebui să se găsească până în ziua de azi (dacă izvoarele imperiale sunt corecte).

Printr-un paradox remarcabil, abia după dispariția sa pentru totdeauna în mormântul imperial a început această operă (pe care foarte puțini caligrafi au văzut-o vreodată în forma sa originală) să-și exercite cea mai mare influență, prin intermediul unor copii indirecte și adesea îndoielnice. Lucrarea a ajuns la gradul său maxim de răspândire la începutul epocii Song (secolul al XI-lea) – șapte sute de ani după epoca lui Wang Xizhi. Atunci a fost popularizată de un caligraf de geniu, Mi Fu, care sub pretextul celebrării stilului caligrafic al lui Wang, și-a etalat de fapt propriile sale creații. Publicul educat a fost incapabil să facă distincția între creația lui Mi și cea atribuită lui Wang, și deja la acel moment nu mai rămăsese practic nimic din opera originală ale lui Wang Xizhi, cu excepția câtorva mici fragmente de filiație incertă. Din acel moment, prestigiul și influența „Pavilionului orhideelor” nu a făcut decât să crească în mod constant. L. Ledderose a rezumat foarte concis: „ Pare întrucâtva inconfortabil de simptomatic ca tocmai 'Pavilionul orhideelor' pierdut să devină cea mai celebrată lucrare din istoria caligrafiei chineze... Ce este și mai uimitor este că, pe lângă actul de a fi glorificat, 'Pavilionul orhideelor' a devenit de asemenea și un model stilistic: a fost studiat de caligrafi timp de secole cu toate că nimeni nu a văzut originalul¹⁹ ”.

Dar asta nu e tot, a mai existat o ultimă întorsătură ironică la toată povestea: în 1965, faimosul cercetător și arheolog Guo Moruo a lansat o bombă care a dat peste cap lumea academică din China și a iscat o dezbatere aprinsă, rămasă încă nerezolvată. Potrivit cercetărilor lui Guo, nu numai că semnele caligrafice ale „Pavilionului orhideelor”, așa cum ne sunt cunoscute astăzi prin intermediul reproducerilor Tang și Song, datează dintr-o epocă mult posterioară celei a lui Wang Xizhi, dar nici măcar textul în sine nu ar fi putut fi compus de el: cu alte cuvinte, Wang Xizhi nici nu l-a scris, nici nu l-a caligrafiat niciodată. Modelul suprem, care a inspirat întreaga dezvoltare a caligrafiei chineze, fundamentul estetic și tehnic al acestei arte, se poate nici să nu fi existat vreodată!

Indiferent dacă această concluzie este sau nu corectă (există niște fisuri în argumentația lui Guo, dar le vom lăsa deoparte), poate să ne ofere totuși un indiciu important în legătură cu tema mai largă pe care am încercat să o adresăm: *forța vitală, creativitatea, capacitatea aparent nelimitată de metamorfoză și adaptare pe care tradiția chineză a arătat-o timp de trei mii cinci sute de ani, ar putea foarte bine să derive din faptul că această tradiție nu s-a lăsat niciodată prinsă în forme prestabilite și statice, prin care ar fi riscat să paralizeze și să moară*

Într-un fel, una dintre cele mai bune imagini pentru această tradiție ar putea fi dată de descrierea unei grădini chinezești, consemnată de un cărturar Ming în secolul al XVI-lea. La vremea respectivă era o modă printre intelectuali și artiști să scrie despre grădini pitorești, dar autorul despre care vorbim adaugă o nouă dimensiune acestui gen literar. Grădina pe care a descris-o se numea Wuyou, adică „grădina care nu există”. În eseul său, autorul începe prin a observa că multe grădini faimoase din trecut au dispărut cu desăvârșire și supraviețuiesc numai pe hârtie în descrieri literare. Apoi continuă prin a se întreba dacă este neapărat necesar ca o grădină să fi existat mai întâi în realitate. Oare nu s-ar putea sări peste stadiul preliminar al existenței reale pentru a trece direct la stadiul final al existenței literare, care este, în fond, menirea ultimă a tuturor grădinilor? Care să fie, oare, diferența între o grădină faimoasă care nu mai există, și o grădină care nu a existat niciodată, din moment ce ambele ne sunt în definitiv cunoscute numai prin intermediul cuvântului scris? ²¹

Vizitatorii occidentali în China par a fi iritați până la obsesie de ceea ce au ajuns să numească „mistificările chineze” sau „arta chineză de mizanscenă și simulacru”. Nici chiar observatorii inteligenți și perceptivi nu au scăpat întotdeauna din această capcană; într-un articol ingenios, scris cu câțiva ani în urmă de un cercetător de valoare²², am dat peste o anecdotă care, cred eu, are o relevanță mai adâncă decât bănuiește autorul: o mare mănăstire budistă, situată lângă Nanking, era celebrată pentru puritatea și conformitatea sa cu dogma. Călugării trăiau după reguli aflate în strictă conformitate cu tradiția originală a mănăstirilor indiene: dacă în alte mănăstiri din China se servește masa de seară, în mănăstirea despre care vorbim călugării primeau seara doar câte un bol de ceai. Cercetătorii străini care au vizitat mănăstirea la început de secol au admirat austeritatea acestui obicei. Acești vizitatori erau însă naivi. Dacă ar fi avut curiozitatea să se uite în bolurile călugărilor, ar fi descoperit că ceea ce se servea sub numele de „ceai” era de fapt un terci de orez destul de hrănitor, similar în toate privințele cu mâncarea care se servește seara în toate celelalte mănăstiri chineze. Doar că în această mănăstire, din respect pentru un obicei străvechi, terciul de orez era în mod convențional numit „bolul de ceai”.

Mă întreb dacă nu cumva tradiția chineză este într-o anumită măsură acest „bol de ceai”, care la adăpostul unui nume dintre cele mai străvechi, venerabile și constante, ajunge să conțină de fapt tot soiul de lucruri, și într-un final, orice numai ceai nu. Permanența sa este în primul și în primul rând o permanență a numelor, care ascunde natura fluidă și într-o infinită mișcare a fondului său real.

Dacă această observație este corectă, ar putea avea implicații interesante și în alte sfere, și am fi liberi, spre exemplu, să o interpretăm ca pe o previziune cu privire la soarta ultimă a Marxism-Leninismului și a gândirii lui Mao Zedong. Acest eseu s-a ocupat însă numai de trecutul Chinei.

POST-SCRIPTUM

În vreme ce eseul de față era în drum spre tipar, am obținut cu întârziere un articol remarcabil scris de F. W. Mote, "A Millenium of Chinese Urban History: Form, Time and Space Concepts in Soochow", *Rice University Studies* 59, nr. 4, 1973.

Citind câteva din concluziile pe care profesorul Mote le-a tras în urmă cu cincisprezece ani dintr-un studiu de caz al istoriei urbane chineze, devine clar că ideile pe care le-am emis aici sunt în același timp mai puțin originale și mai solide decât au putut părea la prima vedere.

După ce citează un scriitor occidental care observa la începutul secolului al XX-lea că nu existau nici un fel de ruine antice în Suzhou, Mote comentează: „ Observația lui este în mare măsură corectă. Este Suzhou un oraș al monumentelor antice, sau un oraș în care conștiința trecutului vine de altundeva? În tradiția noastră tindem să echivalăm prezența antichității cu obiecte materiale de o vechime autentică. China nu are ruine comparabile cu Forul roman, nici măcar cu Angkor Vat, care este cu o mie de ani mai tânăr. Nu are clădiri antice care să fie în continuare în uz, cum este Pantheonul de la Roma sau Hagia Sofia din Istanbul. Dar nu le are nu din incapacitatea de a construi cu piatră tăiată, ca la Atena sau la Roma, așa cum credea Du Bose. Motivul este diferența de atitudine – China avea o altă concepție față de modul în care se realizează un succes monumental, o altă concepție față de modul în care se realizează un monument durabil. □ Mote își ilustrează apoi punctul de vedere cu istoria Marii Pagode din Suzhou – care datează din secolul al III-lea d.H., și care a fost modificată, distrusă, și reconstruită de multe ori de-a lungul secolelor, sfârșind ca o construcție de secolul XX. „Această poveste este tipică pentru istoria monumentelor antice ale Chinei. O clădire cu un asemenea pedigree nu ar putea trece drept o antichitate autentică nici măcar în Statele Unite, cu atât mai puțin la Roma. Cu siguranță nu ar valora prea mult printre Pietrele Veneției ale lui Ruskin.”

Concluzia lui Mote este: "Nu se poate spune despre China că nu a fost obsedată de trecutul ei. Și-a studiat trecutul, s-a inspirat din el, folosindu-l pentru a-și modela și susține prezentul mai bine decât orice altă civilizație. Dar orașele sale antice, precum Suzhou, erau, ca simple obiecte materiale, 'în afara timpului'. Erau, într-un fel foarte special, depozitarele trecutului – ele întrupau sau sugerau asociații a căror valoare se regăsea în altă parte. Trecutul era o lume a cuvintelor, nu a pietrelor.* China a păstrat cea mai vastă și cea mai durabilă consemnare istorică a trecutului omenirii. A examinat constant trecutul, așa cum a fost acesta înregistrat în

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24

cuvinte, și l-a adus la viață în prezent. Dar nu a construit nicio Acropolă, nu a conservat niciun For Roman, și nu pentru că i-ar fi lipsit materialele sau tehnicile. Structurile durabile din piatră tăiată din antichitatea sa au fost cel mai adesea catacombe ascunse în pământ, iar în epoca imperială mai târzie, au fost podurile. Catacombele și podurile aveau ca scop să servească un alt nivel de utilitate; monumentele publice durabile care să măsoare gradul de succes al omului nu-i erau necesare.

„Civilizația chineză nu și-a fundamentat istoria pe construcții.* Până și cele mai grandioase palate și complexe citadine au fost proiecțiile unor viziuni mărețe, axate pe folosirea spațiului, și nu a clădirilor, care au fost adăugate ca o suprastructură relativ temporară. Civilizația chineză nu pare să-și fi simțit istoria desacralizată sau abuzată atunci când monumentele istorice se prăbușeau sau ardeau, atâta timp cât acestea puteau fi înlocuite sau reconstruite, și funcțiunea lor redobândită. Pe scurt, putem spune că adevăratul trecut al orașului Suzhou este un trecut al minții,* elementele sale neperisabile fiind momentele experienței umane. Singurele întrupări cu adevărat durabile ale momentelor umane eterne sunt cele literare.” *

Acest punct final este ilustrat prin exemplul concret al Podului Arțarilor din Suzhou, care a devenit un subiect poetic în istoria literară: „În toate materialele psiho-istorice asociate cu Podul Arțarilor, podul ca obiect material are o prea mică importanță*... Niciun poem nu face referire la prezența lui fizică. În schimb, acest pod era prezent ca idee, în conștiința tuturor chinezilor... Însă realitatea podului nu stătea pentru ei în pietrele ce-l arcuiau deasupra apei, ci în asocierile nemuritoare ce-i erau atribuite; acele momente eterne întrupate în cuvinte.* Obiectul material este întru totul secundar. Oricine plănuiește să atingă nemurirea în mințile semenilor săi va acorda o mai mică importanță edificării unui mare monument de piatră, în favoarea cultivării capacităților sale umane, pentru a ajunge să se exprime nemuritor în cuvinte, sau măcar să ajungă să fie pomenit într-un vers memorabil, din opera nemuritoare a unui poet sau eseist faimos. ”

NOTE

1. Civilizațiile Egiptului, Orientului Mijlociu, Persiei și Indiei antice nu sunt mai puțin antice, dar continuitatea lor a fost întreruptă. Numai tradiția ebraică mai poate reprezenta un exemplu semnificativ pentru fenomenul de continuitate spirituală pe care îl analizez aici.

2. „Am călătorit foarte mult la viața mea, și mi-aș fi dorit enorm să ajung la Roma, dar am simțit că n-aș putea fi la înălțimea impresiei pe care acest oraș ar fi făcut-o asupra mea. Pompeii a fost mai mult decât suficient; impresiile aproape că mi-au depășit puterea de receptivitate ... În 1921 mă găseam la bordul unui vas ce naviga de la Genova spre Napoli. În timp ce vaporul se apropia de latitudinea la care se afla Roma, am stat lângă balustradă. Acolo în depărtare se afla Roma, vatră aprinsă și fumegândă din care s-au răspândit culturile antice, prinsă în rădăcinișul încâlcit al Evului Mediu creștin occidental. Acolo antichitatea clasică trăiește încă în toată splendoarea și cruzimea ei.

Mereu mă întreb cum se pot duce oamenii la Roma la fel cum s-ar duce, spre exemplu, la Paris sau la Londra. Desigur că Roma, la fel ca și aceste orașe, poate fi apreciată dintr-o perspectivă estetică, dar dacă ești afectat până în străfundul ființei tale de spiritul care persistă acolo, dacă la fiecare pas rămășițele unui zid sau ale unei coloane te privesc cu o formă instant recognoscibilă, atunci devine o cu totul altă poveste. Chiar și în Pompeii, perspective neprevăzute se deschideau, lucruri neașteptate intrau în conștiință, și ajungeam să-mi pun întrebări la care nu mai făceam față.

În 1949, ajuns la bătrânețe, am dorit să repar această omisiune, dar m-a lovit o stare de leșin în timp ce cumpăram biletele. După episodul acesta, am pus deoparte pentru totdeauna planurile de a călători la Roma. "C.G Jung, „Amintiri, vise, reflecții” (Collins, Londra, 1973), pg. 318-319.

3.

Aux Dix mille années

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24

Ces barbares écartant le bois, et la brique et la terre, bâtissent dans le roc afin de bâtir éternel!

Ils vénèrent des tombeaux dont la gloire est d'exister encore; des ponts renommés d'être vieux et des temples de pierre trop dure dont pas une assise ne joue.

Ils vantent que leur ciment durcit avec les soleils; les lunes meurent en polissant leurs dalles; rien ne disjoint la durée dont ils s'affublent, ces ignorants, ces barbares!

Vous! fils de Han, dont la sagesse atteint dix mille années et dix mille dix milliers d'années, gardez-vous de cette méprise.

Rien d' immobile n'echappe aux dents affamées des âges. La durée n'est point le sort du solide. L' immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels.

Si le temps ne s'attaque à l'œuvre, c'est l'ouvrier qu'il mord. Qu'on le rassasie: ces troncs pleins de sève, ces couleurs vivantes, ces ors que la pluie lave et que le soleil éteint.

Fondez sur le sable. Mouillez copieusement votre argile. Montez les bois pour le sacrifice; bientôt le sable cèdera, l'argile gonflera, le double toit criblera le sol de ses écailles:

Toute l'offrande est agréée !

Or, si vous devez subir la pierre insolente et le bronze orgueilleux, que la pierre et que le bronze subissent les contours du bois périssable et simulent son effort caduc:

Point de révolte : honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité.

V. Segalen, *Stèles* (Crès: Paris, 1922), pp.29-31.

4. Prin „gustul pentru antichitate” înțeleg nu doar gustul și pasiunea pentru toate lucrurile antice, dar și variile lor consecințe: dezvoltarea arheologiei, activitățile colecționarilor de artă, ale dealerilor și falsificatorilor, estetica arhaismului: „frumos e antic”, poezia trecutului, meditația asupra ruinelor trecutului ca temă literară, etc., etc.

5. Un exemplu revelator poate fi găsit în memoriile emoționante ale lui Li Qingzhao, *Jin shi lu houxu* (1132). După căderea lui Song de Nord, Li a fost nevoită să fugă spre sud, luând cu sine prețioasele colecții ale soțului ei. Acesta din urmă, neputând să o acompanieze din pricina responsabilităților sale oficiale, i-a transmis instrucțiuni precise privind acele părți din colecții de care s-ar putea lipsi, precum și cele care trebuiau salvate cu orice preț, dacă situația ar fi fost de așa natură încât să fie nevoită să-și reducă bagajul. Posesiunile dispensabile erau cărțile tipărite (spre deosebire de manuscrisele scrise de mână); urmau apoi albumele de picturi (spre deosebire de picturile individuale), bronzurile neinscripționate cu epigrafe, cărțile tipărite publicate de Colegiul Imperial, apoi picturile de calitate mediocră... Cele mai prețioase obiecte – în afara urnelor și relicvelor care țineau de cultul strămoșilor (acestea trebuiau salvate cu orice preț) – erau bronzurile antice cu epigrafe, picturile și operele de caligrafie prețioase și manuscrisele rare. Li Qingzhao *ji jiaozhu* (Renmin wenxue chubanshe: Peking, 1979), pg. 179-181.

6. Un studiu clasic despre colecțiile de artă în China aparține lui R. Van Gulik, „Chinese Pictorial Arts as Viewed by the Connoisseur” (Roma, 1958) (Retipărită de Hacker Art Books: New York, 1981). Pe subiectul particular al colecțiilor imperiale, a se vedea și L. Ledderose: „Some observations on the imperial art collection in China” în *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 43 (1978-1979): pg 33-46.

7. Episodul, care s-a petrecut în 818, l-a implicat pe împăratul Xianzong și pe bunicul marelui istoric de artă Zhang Yanyuan; acesta din urmă l-a relatat în cartea sa Lidai ming hua ji. A se vedea și Zhang Yanyuan, Lidai ming hua ji (Renmin meishu chubanshe: Peking, 1963), vol. I, nr. 2, pg. 10-11. A se vedea și W. Acker, Some Tang and pre-T'ang texts on Chinese painting (Brill: Leiden, 1954), pg.138-141.

8. În acest fel s-au întors în China „Desfătărilor nocturne ale lui Han Xizai” al lui Gu Hongzhong (secolul al X-lea) și „Festival Qingming de-a lungul râului” de Zhang Zeduan (secolul al XII-lea) (Ambele picturi sunt păstrate în Ancient Palace Museum, Peking.)

9. Faptul că un autor descrie în termeni vii stilul pictorial al unui anumit artist nu presupune niciodată că acesta a și văzut vreo lucrare a aceluiași artist; câteodată, într-un pasaj diferit al aceluiași text, există o confirmare explicită a lipsei acestei oportunități.

10. Spre exemplu, Mi Fu (1051-1107), care era unul dintre cei mai erudiți experți ai timpului său, cu un acces privilegiat la cele mai bune colecții, a mărturisit că, în întreaga sa existență, nu a văzut decât două picturi autentice realizate de Li Cheng, cel mai mare și mai influent pictor peisagist al secolului al X-lea (Li Cheng a murit în 967, cu mai puțin de un secol înainte de nașterea lui Mi Fu). Mi Fu, Hua shi, in Meishu congkan (Taipei, 1956), vol. I, pg.88. A se vedea și N. Vandier-Nicolas, Le Houa-che de Mi Fou (Presses universitaires de France: Paris, 1964), pg. 32-33. Dovezi similare pot fi găsite din abundență, tot ce rămâne este ca ele să fie adunate în mod sistematic.

11. În afara faptului de a fi o afacere importantă, falsificarea operelor de artă îndeplinea și o serie de funcții artistice și socio-culturale extrem de importante. Fiecare familie erudită trebuia să posede o colecție de picturi și caligrafie; inutil să mai spunem că nu fiecare familie erudită avea mijloacele financiare necesare pentru a achiziționa opere de artă antice, care erau în mod necesar limitate cantitativ. Așadar falsificatorii furnizau colecții „imaginare”, care se pliau pe niște stereotipuri stilistice, și popularizau simultan aceste stereotipuri. Din acest punct de vedere, operele falsificate jucau un rol destul de similar cu cel pe care îl au în zilele noastre reproducerile și copiile de duzină. Această situație persistă în linii mari până azi: am cunoscut intelectuali chinezi eminenți care trăiau în condiții modeste, și care își găseau o imensă mulțumire și confort spiritual în posesia a tot soiul de falsuri ridicole. (Acest lucru îmi amintește de colecția notorie de Tițiani falși și Rafaeli grosolani a lui Balzac - aceste mângălituri bizare acționau ca un stimulent puternic asupra imaginației sale de vizionar.)

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24

În sfârșit, trebuie spus că falsurile chinezești pot ajunge la un nivel foarte înalt de calitate estetică și tehnică. În fiecare epocă, inclusiv cea în care trăim, chiar unii dintre cei mai mari artiști s-au dat fără scrupule la această activitate.

12. Jorge Louis Borges, "Funes the Memorious", Labyrinths (Penguin: Harmondsworth, 1981), pg.87-95.

13. Pe acest subiect a se vedea și Wang Gungwu, "Loving the Ancient in China," in I. McBryde, ed., Who Owns the Past? (Oxford University Press: Melbourne, 1985).

14. Călătoria lui Xun Zi în statul absolutist Qin în perioada sa de prosperitate amintește în mod irezistibil de pelerinajele politice pe care intelectualii occidentali le-au întreprins în anii '30 în Uniunea Sovietică stalinistă. Relatarea vizitei lui Xun Zi (Xun Zi 16: "Qiang guo") ar putea fi rezumată în cuvintele faimoasei exclamații a lui Lincoln Steffens la întoarcerea din URSS: "Am fost în viitor; funcționează!".

15. Mă refer aici la un pasaj faimos din Zuo zhuan (al 24-lea an al ducelui Xiang), unde se relatează un dialog care a avut loc între Shusun Bao și Fan Xuanzi. Fan întreba: „Ce este nemurirea? Să fie transmiterea neîntreruptă a unor titluri în cadrul unei aceeași familii?”, invocând exemplul propriilor săi strămoși, care ocupaseră funcții importante din timpul dinastiei Xia. „Nu”, i-a răspuns Shusun, „acesta e doar un exemplu de privilegiu ereditar, care poate fi întâlnit oriunde și care depinde doar de continuitatea neamului. Adevărata nemurire stă în a-ți impune virtutea, a-ti impune faptele și a-ți impune cuvintele [în așa fel încât ele să dăinuie pentru posteritate], pe când simpla capacitate de a păstra cele mai prestigioase onoruri nu te salvează de la neant.” Interpretarea filozofică pe care o prezint aici e inspirată de Qian Mu, Zhongguo lishi jingshen (Guomin chubanshe: Taipei, 1954), pg.94-95.

16. În relație cu acest subiect ar trebui aprofundat cultul strămoșilor – care era piatra de temelie a culturii și a societății chineze.

17. Pe acest subiect, m-am inspirat foarte mult din excelentul studiu al lui L. Ledderose, Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy (Princeton University Press, 1979).

18. Se zvonea că „Pavilionul Orhideelor” s-ar fi aflat în mâinile unui călugăr pe nume Biancai, lucru pe care călugărul l-a negat. Așa că împăratul Taizong l-a însărcinat pe cenzorul Xiao Yi, deghizat în cărturar itinerant, să îl viziteze pe Biancai. Xiao Yi i-a câștigat încrederea călugărului arătându-i varii autografe ale lui Wang Xizhi din colecția imperială, pe care le adusese cu sine pe post de momeală. Încântat de ce vedea, Biancai i-a spus vizitatorului că poate să-i arate ceva și mai grozav – și a scos din ascunzătoarea lui dintre căpriorii acoperișului manuscrisul original al „Pavilionului Orhideelor”. Confruntat cu marea capodoperă, Xiao Yi s-a prefăcut neimpresionat, ba chiar i-a chestionat autenticitatea. Biancai, sufocat de indignare, a ieșit valvârtej din chilie. Xiao Yi a înhățat atunci opera caligrafică și și-a pus veșmintele de curte, astfel încât la întoarcerea călugărului, vizitatorul l-a informat că din acel moment „Pavilionul Orhideelor” avea să aparțină colecției imperiale. Lovit de groază la aflarea veștii, Biancai a leșinat. Când și-a revenit în simțiri, s-a descoperit că nu mai putea să înghită – șocul emoțional rezultase într-o comprimare a esofagului. Incapabil să mai rețină mâncare solidă, acesta a murit după numai câteva luni. Această anecdotă arhicunoscută avea să devină subiectul a nenumărate picturi.

19. L. Ledderose, pg. 20.

20. Acesta este aspectul pozitiv al fenomenului – dar are și o parte negativă. Intelectualii chinezi moderni, progresiștii și revoluționarii s-au simțit din ce în ce mai încorsetați de aparenta invincibilitate și răspândire a tradiției. Exponentul cel mai marcant al luptei de a scăpa de povara trecutului a fost bineînțeles Lu Xun, care a analizat cu o claritate unică natura exasperantă a dilemei moderniste: inamicul nu poate fi niciodată învins, deoarece este doar un spectru invizibil și fără formă, o umbră indestructibilă.

21. Liu Shilong, "Wuyou Yuan ji," în Wan Ming bai jia xiao pin, pg.104-107. Acest mic eseu încântător (și foarte Borgesian!) mi-a fost semnalat acum câțiva ani într-un seminar ținut la ANU de Dr Tu Lien-che.

22. Holmes Welch, "The Chinese Art of Make-Believe," Encounter (May, 1968).

* Sublinierea îmi aparține.

Traducere de Maria Georgescu-Tudor

Atitudinea chineză cu privire la trecut

Scris de Pierre Ryckmans
Joi, 01 Iunie 2017 10:24
