

ARTYKUŁY RECENZYJNE

Marcin Jacoby

SZTUKA W STAROŻYTNYCH CHIŃSKICH TEKSTACH

Anna Iwona Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, seria „Ex Oriente”, Kraków 2010, ss. 258.

Filozoficzne postawy sztuki kręgu konfucjańskiego. Źródła klasyczne okresu przedhanowskiego to kolejna pozycja z serii „Ex Oriente” WUJ, dzięki której na polskim rynku księgarskim w ostatnich latach ukazało się wiele interesujących publikacji poświęconych filozofii Dalekiego Wschodu. Do tej pory były to przede wszystkim tłumaczenia „klasycznych” opracowań zachodnich (m.in. H. Nakamura, B. Schwartz, F. Jullien) i ciekawych, nowszych publikacji o charakterze kompendiów akademickich (Xinzhong Yao, JeeLoo Liu). Tym razem dr Anna Wójcik, znana m.in. z opracowań o konfucjanizmie, ogrodach chińskich i z tłumaczenia dzieła Laozi (*Laozi. Księga dao i de. Z komentarzami Wang Bi*, WUJ, Kraków 2006), zdecydowała się połączyć wiedzę o wczesnym konfucjanizmie z dywagacjami na temat wybranych aspektów sztuki chińskiej (przede wszystkim kaligrafii), proponując czytelnikowi publikację o niezwykle intrygującym i wiele obiecującym tytule.

Czym jest „sztuka kręgu konfucjańskiego”? Według autorki właściwie każda działalność artystyczna chińskiego erudyty była z definicji „konfucjańska” (zob. s. 9), gdyż wyrosła z tradycyjnego światopoglądu ukształtowanego w okresie przedcesarskim, który to system dr Wójcik nazywa właśnie konfucjańskim. Zatem tytuł książki nie odnosi się bynajmniej do geograficznego kręgu oddziaływania konfucjanizmu, a raczej do elementów wczesnej myśli konfucjańskiej (Konfucjusz, Mencjusz, Xunzi), które odnaleźć można w twórczości artystycznej mistrzów chińskich późniejszych wieków. Inaczej ujmując, sztuka erudytów chińskich ma być konfucjańska *per se*, i te właśnie filozoficzne podstawy stanowią jej temat

książki. Dlaczego więc tak wiele miejsca autorka poświęca w książce również myśli taoistycznej (Laozi, Zhuangzi)? Jak rozumie konfucjanizm? Jak rozumie pojęcie sztuki? Te i inne wątpliwości, które pojawiają się na samym początku lektury, nie zostają w przekonujący sposób wyjaśnione, pozostawiając czytelnika w pewnej dezorientacji.

Rozdział pierwszy pracy przybliży wybrane kategorie pojęciowe i cechy dystynktywne cywilizacji chińskiej, takie jak użycie znaków pisma, rozumienie pojęć „świat”, „byt”, „przemiana” czy dwubiegunowość komplementarna pierwiastków *yin* i *yang*. Rozdział drugi to przejście z poziomu kosmosu do poziomu człowieka, a zarazem przekazanie podstawowych informacji o wczesnym konfucjanizmie i taoizmie. Rozdział trzeci, najdłuższy, stanowi trzon książki. Jest to przede wszystkim dyskusja o cechach kultury epoki Zhou (ceremonia, muzyka, sześć sztuk), przedstawienie ewolucji myśli Konfucjusza w interpretacjach Mencjusza i Xunzi (ten fragment książki należy zdecydowanie polecić), zaś krótsze fragmenty traktują o księgach klasycznych i kaligrafii. Czwarty rozdział poświęcony jest wybranym motywom obecnym w taoistycznych dziełach Laozi i Zhuangzi, przede wszystkim „niedziałaniu”, „użyteczności bezużytecznego” czy osiągnięciu mistrzostwa w czynnościach trywialnych (szeroko eksponowana opowieść o kucharzu Dinggu). Wreszcie ostatni, piąty rozdział mający charakter pomostu między filozoficznymi koncepcjami okresu do III w. p.n.e., a późniejszą sztuką Chin cesarskich, w zwięzły sposób ukazuje różnorakie aspekty działalności artystycznej w Chinach (malarstwo, sztukę ogrodów, picie herbaty i alkoholu), odwołując się do kategorii filozoficznych opisanych w poprzednich rozdziałach.

Podstawowym walorem opracowania dr Wójcik jest rzetelne przybliżenie wiedzy o konfucjanizmie okresu przedcesarskiego (zwanego przez autorkę przedhanskim) oraz o koncepcjach taoistycznych zawartych w dziełach Laozi i Zhuangzi. Należy wyrazić tu jednak żal, że autorka zupełnie pominęła w dyskusji Liezi – trzecie kluczowe dzieło taoistyczne. Książka zawiera wiele cennych spostrzeżeń autorki dotyczących chińskiego światopoglądu i procesu jego kształtowania się pod wpływem konfucjanizmu i taoizmu. Czytelnik znajdzie również fragmenty, które okazać się mogą niezwykle pomocne wszystkim, którzy próbują zrozumieć chiński zmysł estetyczny i podstawowe pojęcia z zakresu teorii sztuki chińskiej, takie jak „tchnienie”, „duch” czy „niewyrazistość” (tu nazwana „nieokreślonością”, za autorami bardzo niefortunnego tłumaczenia terminu *pingdan* z przekładów prac F. Jullien).

Jeśli chodzi o warstwę szczegółową, to, niestety, uwag krytycznych dotyczących *Filozoficznych postaw sztuki kręgu konfucjańskiego* jest niemało. Po pierwsze, trudno się zgodzić z podstawowymi tezami autorki dotyczącymi „konfucjańskiej” natury sztuki chińskiej. Nie było w Chinach „konfucjańskich” artystów i niezwy-

kle ryzykowne jest mówienie o wpływach konfucjanizmu na sztukę chińską z tej prostej przyczyny, że konfucjanizm istnieje już w VI–V w. p.n.e., a o sztuce uprawianej przez wykształcone elity możemy mówić właściwie dopiero od IV w. n.e. (Gu Kaizhi, Wang Xizhi, Zong Bing). To, bagatela, 800 lat różnicy! Wprawdzie w tym miejscu dr Wójcik przywołuje bardzo wczesne pojęcie „sześciu sztuk” (*liuyi*), jednak nie odnosi się ono przecież do sztuki w dzisiejszym rozumieniu tego słowa (‘działalność artystyczna i jej wytwory’), a raczej do umiejętności i zajęć godnych tzw. człowieka szlachetnego (*junzi*). Jedną z sześciu sztuk jest przywoływana przez autorkę kaligrafia, ale przecież nie jako działalność artysty (na takie rozumienie kaligrafii jest znów o kilkaset lat za wcześnie), a jako umiejętność pisania. Wyjaśnienie, że nauka (nabycie i doskonalenie umiejętności potrzebnych szlachetnemu człowiekowi) i sztuka (jakkolwiek rozumiana) *traktowane były od początku powstania konfucjanizmu jako ściśle ze sobą powiązane formy ludzkiej aktywności* (s. 96) nie zezwala na utożsamianie sześciu sztuk z działalnością artystyczną wykształconych elit, która pojawia się w Chinach kilka wieków później. I w tym miejscu wyłania się drugi zasadniczy problem. Autorka już we wstępie książki przywołuje termin *wenren*, w znaczeniu społecznej klasy „ludzi wykształconych” (s. 7), którzy mieli być twórcami kultury wysokiej (w tym sztuki) już w epoce Konfucjusza. Przez całą książkę słowo to powraca (tłumaczone przez autorkę na kilka sposobów) jako termin kluczowy. Ale przecież, choć samo wyrażenie *wenren* znane jest od III w. n.e. (cesarz i poeta Cao Pi), to dopiero pod koniec XVI w. n.e. pojawia się ono jako termin fachowy w dyskursie o sztuce (pisma Dong Qichanga)! I nie chodzi tu bynajmniej o historię użycia samego słowa *wenren*, ale o identyfikację grupy społecznej ludzi wykształconych, którzy parają się działalnością artystyczną. Powstanie takiego zjawiska społecznego można cofnąć do XI w. n.e. i działalności Su Shi i Mi Fu, ale na pewno nie wcześniej.

Co to wszystko oznacza? Autorka łączy ze sobą pojęcia i zjawiska społeczne oddalone od siebie o całe wieki, których nie powinno się łączyć. Dzięki takiemu zabiegowi udaje jej się przeprowadzić wywód o konfucjańskiej naturze działalności artystycznej chińskich erudyków w ogóle, choć taka konkluzja wydaje się być słabo uprawniona.

Autorka, co niezwykle cenne, stara się wyjaśnić nieodpowiedniość pewnych kategorii myśli europejskiej w rozważaniach o kulturze chińskiej. Przede wszystkim przywołuje tu chrześcijańskie pojęcie Boga Stwórcy, platońską ideę skoncentrowania na jednostce, a nie na grupie, czy operowanie kategorią wykluczających się, a nie komplementarnych przeciwieństw (np. dobro–zło). Jednocześnie sama przywołuje dobrze nam znaną, ale jakże obcą myśli chińskiej parę „natura–kultura” (s. 55, 67), próbując w tych kategoriach interpretować myśl konfucjańską i taoistyczną. Wydaje się, że przywoływanie terminu „kultura” w dyskusji o Chinach

przedcesarskich jest ryzykowne, gdyż takiego pojęcia Chińczycy wtedy nie znali. Mylnie przez autorkę interpretowany w ten sposób znak *wen* (文) oznaczał ‘wyrafinowanie’, ‘wysublimowanie’, a więc kogoś kulturalnego, ale już nie abstrakcyjną „kulturę” (s. 53).

Problem odpowiedniego tłumaczenia wyrazów chińskich pojawia się w książce dr Wójcik wielokrotnie. Zadanie oddania po polsku wielu kluczowych terminów chińskich nie jest proste, jednak w publikacji naukowej należałoby oczekiwać przede wszystkim konsekwencji. Przykładowo konfucjańska cnota *yi* (義, ‘powinność’) tłumaczona jest w różnych miejscach jako ‘moralny obowiązek’, ‘sprawiedliwość’, ‘prawość’. Znak *chang* (常, ‘niezmienny’) tłumaczony jest wielokrotnie we współczesnym znaczeniu ‘zwyczajny’ (s. 72), a dopiero dalej również jako ‘wieczny, trwały’ (s. 199). Konfucjańskie *xiaoren* (小人), czyli ‘człowiek mały’, ‘maluczki’, ‘człowiek podły’, tłumaczone jest w pierwszej części książki słowem ‘barbarzyńca’, przez co powstaje kuriozalna opozycja „człowiek kulturalny–barbarzyńca” (s. 77, 84). A przecież „barbarzyńca” w kulturze chińskiej to przedstawiciel innej kultury (z definicji mniej rozwiniętej) niż przedstawiciele cywilizacji chińskiej, a zatem cudzoziemiec, nie-Chińczyk. Dalej autorka zmienia tłumaczenie *xiaoren* na ‘prosty lud’ (s. 126) i ‘uczony prostak’ (s. 168), co również nie w pełni odpowiada znaczeniu chińskiego terminu.

W tłumaczeniu cierpią również nazwy własne. Szkoła legistów (*fajia*) pojawia się kilkakrotnie jako ‘szkoła prawnicza’ i ‘Szkoła Praw’, niejasne jest, czy *Księga ceremonii*, *Księga obyczajów* i *Księga obyczajów* odnoszą się wszystkie do dzieła *Yili* (儀禮) czy może do *Liji* (禮記, *Zapiski o etykietach*). Na przytoczenie błędów transkrypcji (w tym mieszania różnych transkrypcji) i kilku błędów użycia znaków chińskich nie ma tu miejsca. To, że znaki chińskie znalazły się w książce jest bardzo cenne i znacznie ułatwia lekturę osobie znającej język chiński. Wydaje się jednak czasami, że znaki przywoływane są za często, również i tam, gdzie nie ma potrzeby ich użycia (słowa, a nie terminy fachowe, np. „wysokie góry” – *gaoshan*).

Tak, jak autorce nie można odmówić szerokiej wiedzy z zakresu filozofii chińskiej, to wiele błędów rzeczowych daje się zauważyć we fragmentach książki poświęconych sztuce. Dr Wójcik powiela na przykład mylną chronologię powstania poszczególnych stylów pisma kaligraficznego rozpowszechnioną w popularnych publikacjach o kaligrafii (zob. s. 130, w rzeczywistości styl regularny powstał później niż style kursywny i szkicowy). Autorka myli nazwy stylów kaligraficznych (np. regularny i urzędniczy, s. 237), twierdzi, że „malarstwo krajobrazowe” to to samo, co „malarstwo monochromatyczne” (s. 236), legendarnego mistrza buddyjskich przedstawień świątynnych, Wu Daozi, nazywa „najważniejszym mistrzem tuszowego malarstwa krajobrazowego” (s. 208), w niejasny sposób używa terminów *qi* (氣, ‘żywy’, s. 239) i *fengliu* (風流, ‘przeziąknięta duchem *fengliu*’, s. 246).

Niezbyt szczęśliwe jest również tłumaczenie *penjing* jako ‘krajobrazu na tacy’. *Pen* (盆) to donica, i były to właśnie kompozycje w donicach, a nie na tacach.

Ostatnie uwagi dotyczą użycia źródeł i cytatów. Tekst nasycony jest cytatami z materiałów źródłowych i opracowań, jednak w przeważającej części są to nieliczne publikacje polskie, szeroko dostępne i dobrze znane. Autorka w bardzo ograniczonym stopniu korzysta z mniej znanych w Polsce opracowań zagranicznych, co może część czytelników rozczarować. Może również wręcz drażnić zwyczaj powtarzania tych samych cytatów (np. zob. s. 173 i 183).

Ogólne odczucia z lektury książki są nieco ambiwalentne. Tytuł pracy jest nieadekwatny do treści. Mimo solidnej porcji wiedzy zawartej w publikacji i kilku bardzo ciekawych spostrzeżeń autorki, zbyt wiele argumentów budowanych jest na chwiejnych podstawach, a niemało kwestii domaga się szerszego uzasadnienia. Wydaje się, że omawiana praca nie tyle wprowadza nas w pełni w świat myśli chińskiej, ile raczej prowadzi po krętych ścieżkach, gdzieś na obrzeżach.