

COMPLEXUL FUNERAR DE LA MAWANGDUI. STUDIU ASUPRA IMAGINII

Suntem obișnuiți astăzi cu o privire detașată asupra imaginii. Rezumând într-o frază o discuție amplă care nu își găsește locul aici, citim imaginea, contemplăm imaginea, dar nu o trăim. Scopul acestui eseu este de a pune în discuție modul de existență al imaginii reale, al acelei imagini care se comportă ca unul dintre fenomenele realității și nu ca semn sau ca obiect estetic. Baza concretă de la care voi porni acest demers o constituie complexul funerar de la Mawangdui (□王堆), Changsha, China.

În 1972, în timpul lucrărilor pentru construirea unui spital, a fost descoperit întâmplător un mormânt din timpul dinastiei Han de Vest (西□) (206 î.H-9 d.H.). Inventarul foarte bogat s-a dovedit a fi una dintre sursele cele mai importante pentru studierea culturii din partea de sud a imperiului Han (teritoriile fostului regat Chu). În cursul săpăturilor sistematice, care s-au desfășurat între 1972 și 1974, au mai fost dezvelite alte două morminte asemănătoare, aflate în imediata vecinătate.

Un tablou general al complexului funerar

Mormântul nr. 1 conține rămășițele bine conservate ale unei femei de rang înalt, un steag funerar, haine, mâncare, obiecte din lac, patru sicrie interioare decorate și mai mult de o sută de figurine funerare. Cel mai probabil, moartea femeii a survenit cândva între 168 și 145 î.H.¹

Sigiliile găsite în cel de-al doilea mormânt² indică faptul că aparținea primului marchiz de Dai³, Li Cang (利蒼) (mort în 186 î.H.⁴). Potrivit obiceiului, ar fi

¹ David Buck, *Three Han Dynasty Tombs at Ma-Wang-Tui*, în *World archaeology*, 7 (1975), 1, pp. 30-45.

² Pentru imagini ale sigiliilor și ale altor obiecte valoroase din acest complex funerar, cât și pentru o prezentare generală succintă, vezi site-ul oficial al Hunan Provincial Museum (湖南省博物馆), versiunea în lb. engleză: http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/eng/main_index.jsp (accesat la 26.01.2013).

³ Titlul de „marchiz” este o traducere convențională a titlului nobiliar chinezesc Hou (侯), și nu presupune legături strânse cu instituția marchizatului așa cum este cunoscută ea în Europa. În timpul dinastiei Han de Vest, marchizul era desemnat de împărat și avea atribuții administrative într-unul din regatele din cadrul imperiului. De asemenea, marchizul primea un fief în regatul respectiv. Practic, rolul acestuia era de a limita atribuțiile și puterea regilor locali, contribuind astfel la consolidarea instituției imperiale. Pentru mai multe detalii în ceea ce privește instituțiile administrative din timpul dinastiilor Qin și Han, vezi Édouard Chavannes, *L'organisation administrative des Ts'in et des Han*, în *Les Mémoires historiques de*

trebuie ca mormântul său să se afle lângă cel al soției, bărbatul fiind îngropat la vest iar femeia la est. S-a tras astfel concluzia că personajul feminin din mormântul nr. 1 este Xinzhui (辛追) – soția lui Li Cang⁵.

Al treilea mormânt a fost săpat în același timp cu mormântul 2 și este așezat la sud de mormântul 1, cu care este similar ca realizare, deși are dimensiuni puțin mai reduse. Conține corpul unui tânăr de aproximativ 30 de ani. Din inscripții reiese că moartea a survenit în 168 î.H. Probabil a fost fiul lui Li Cang și Xinzhui. Printre obiectele din mormânt se numără un steag funerar asemănător cu cel din mormântul 1, bucăți de mătase pictată cu care erau tapetați pereții camerei funerare, diferite arme de război, hărți, tratate privind probleme medicale însoțite de ilustrații, tratate de astronomie și o serie de texte esențiale ale culturii antice, printre care Yi Jing (易□) (Clasica Schimbărilor), și două versiuni ale Dao De Jing (道德□).

Contextul istoric și premisele prezentului studiu

Rolul pe care toate aceste obiecte l-au jucat în cadrul programului funerar ridică numeroase semne de întrebare. Cu atât mai mult cu cât regatul Changsha (□沙), pe teritoriul căruia se afla marchizatul de Dai, era în acel moment într-un proces serios de transformare, de preluare a valorilor și a culturii nordice, pe care le suprapunea unei vechi tradiții, foarte diferite, aceea a fostului regat Chu.

Unul dintre statele cele mai importante în perioada Primăverii și a Toamnei și apoi în cea a Regatelor Combatante, Chu, se remarcă printr-o cultură aparte, diferită de cea a regatelor din nord. Simplist spus, nordului pragmatic și dominat de ritual îi opune o înclinație spre magie și misticism. O culegere de poezii, precum Chu Ci (楚辞)⁶, sau statuile de lemn care păzeau intrările mormintelor (descoperite în număr destul de mare în săpăturile arheologice) sunt printre exemplele celebre care oferă indicii prețioase din acest punct de vedere. Cucerirea statului Chu de către regatul Qin (秦), în 223 î.H., a însemnat cu siguranță, un impuls, în sensul alinierii la standardele nordice. Pentru regatul Changsha, prima jumătate a secolului al II-lea î.H. a fost astfel, o perioadă în care valorile nordului și cele ale sudului s-au întrepătruns și au dat naștere unei culturi eterogene care este foarte bine ilustrată

Se-ma Ts'ien, trad. Édouard Chavannes, tom II, ediție online Chicoutimi, Québec, 2004, pp. 205-222. Informații privind instituția marchizului se găsesc la p. 219 (<http://classiques.uqac.ca/>, accesat în 29.01.2013).

⁴ Pentru detalii privind succesiunea marchizilor de Dai, vezi *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, trad. și adnotări de același É. Chavannes, tom III, ediție online Chicoutimi, Québec, 2004, p. 91 (<http://classiques.uqac.ca/>, accesat la 29.01.2013).

⁵ Buck, *Three Han Dynasty Tombs*, pp. 30-45.

⁶ În lb. engleză, David Hawkes, *The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1985.

de mormintele de la Mawangdui⁷.

Modul de a se raporta la imagine al elitelor regatului, așa cum transpare din acest sit funerar, este o îmbinare complexă între o perspectivă dominată de latura mistică și una dominată de cea semiotică. Astfel obiectele descoperite aici se află într-o poziție privilegiată între o atitudine care suprapune planul imaginii și cel al realității (cum se întâmplă spre exemplu în cazul unui monstru sculptat care păzește un mormânt) și una care le desparte complet. În acest al doilea caz, imaginea fie se constituie în semn (ipostază valorizată de ritualul confucianist), fie capătă o funcție estetică (destul de ușor reperabilă pentru multe dintre obiectele descoperite la Mawangdui). Ceea ce vreau să urmăresc este modul în care forța reală a imaginii subzistă în categorii de obiecte pentru care se impune mai degrabă valoarea estetică sau semiotică.

Investigație asupra funcționării imaginii – steagul funerar

În mormântul 1, așezată cu fața în jos deasupra sicriului interior se afla o pictură pe mătase⁸, în formă de „T”, având lungimea de 2,05 m, lățimea de 0,92 m (în partea superioară), iar în partea inferioară, 0,48 m⁹. Pe tăblițele de bambus pe care a fost notat inventarul mormântului (într-una din zilele care preced înmormântarea „se înscriu pe tăblițe de bambus obiectele ce sunt oferite pentru a fi îngropate alături de sicriu”¹⁰), acestei picturi pare să-i corespundă denumirea de *feiyi* (□衣)¹¹, ceea ce s-ar traduce prin „veșmânt zburător”. Identificarea însă nu este una certă, între obiectele însemnate pe tăblițele de bambus și cele descoperite efectiv în mormânt existând unele diferențe. O posibilă explicație a acestora este oferită chiar de *Li Ji*:

„Pentru obiectele prezentate (și destinate să fie îngropate alături de sicriu), obiceiul era de a le etala pe toate (cele oferite de persoane din afara casei) și de a pune doar o mică parte dintre ele în groapă; de a etala puține obiecte (dintre cele ale casei),

⁷ În acest sens: Buck, *Three Han Dynasty Tombs*, care susține importanța mormintelor de la Mawangdui pentru înțelegerea aportului pe care cultura regatului Chu l-a avut la formarea civilizației imperiale, ce era încă în timpul dinastiei Han de Vest în curs de a se contura.

⁸ Imaginea artefactului, la: [http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/eng/special Exhibitions/gb/silkpic_3.htm](http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/eng/special%20Exhibitions/gb/silkpic_3.htm).

⁹ Buck, *Three Han Dynasty Tombs*, p. 36.

¹⁰ □礼 Yi Li [Ceremoniile și Riturile], trad. Séraphin Couvreur, *I-Li Cérémonial*, ediție online Chicoutimi, Québec, 2004, p. 230 (<http://classiques.uqac.ca/>, accesat la 29.01.2013).

¹¹ A. Gutkind Bulling, *The Guide of the Souls Picture in the Western Han Tomb in Ma-wang-tui near Ch'ang-sha*, în *Oriental Art*, 20 (1974), p. 158.

dar de a le așeza pe toate în groapă”¹².

Ori tăblițele de bambus conțin, cel puțin teoretic, însemnarea tuturor acestor obiecte expuse, alături de sicriu, în cadrul ritualului premergător înhumării. Scrierile care se referă la ritualul funerar nu menționează nici ele vreun obiect care să poarte acest nume astfel încât funcția lui rămâne deschisă discuțiilor.

De obicei, pictura este considerată a fi împărțită în patru planuri care se succed pe verticală. Acestea ar corespunde de jos în sus, lumii „subterane”, lumii umane, în două ipostaze, și lumii „divine”.

În partea de jos, sunt reprezentați doi pești încolăciți, pe cozile cărora se află plasate simetric două personaje monstruoase, observate din profil, mergând spre exterior, dar privind înapoi spre interior. Mâna dreaptă a acestor personaje este ridicată și pare să facă un semn. Pe spinările celor doi pești, văzuți frontal, este un monstru cu corp uman care susține o platformă. Printre picioarele lui se încolăcește un șarpe. Pe lateral, urcând pe platforma susținută de el, sunt două broaște țestoase dispuse simetric, iar pe spinarea fiecăreia se află câte o pasăre.

Pe platformă pare reprezentată o ceremonie. În prim plan sunt câteva vase de dimensiuni mari, o parte dintre ele purtând și elemente decorative, apoi șapte personaje umane, iar în spate, sub un acoperiș, o masă pe care se află alte vase. Deasupra acestei scene este reprezentat un disc de jad prin care trec doi dragoni. Sub disc se mai văd două personaje cu cap uman și corp ce pare de pasăre, iar deasupra lui, sprijiniți pe spinările dragonilor, sunt doi leopardzi. Imediat deasupra leopardzilor este o altă platformă, pe care sunt reprezentate din profil șase personaje umane. Personajul feminin central este mai mare și realizat cu multă atenție pentru detalii. Pe cele două laterale se văd capetele dragonilor, care străbătuseră întreaga pictură până aici pe verticală, iar deasupra acestora, central, văzută din față, este o pasăre. Deasupra ei, doi păuni încadrează ceea ce pare a fi o flacăra.

Două construcții în forma unui „T” răsturnat susțin două personaje umane și deasupra, doi leopardzi. În partea de sus, mai lată, a picturii, sunt redați doi dragoni afrontați, cel din stânga purtând în spate un personaj feminin, iar între ei, doi călăreți aflați spate în spate, care, cu ajutorul unor funii și asistați de două păsări ridică un clopot (obiect asociat unor ritualuri diverse). În colțul din stânga sus, apare luna pe care se află o broască și un iepure, în dreapta soarele în interiorul căruia este o pasăre. Sub soare, se găsește un motiv vegetal și opt discuri roșii. În partea de sus, central, este figurat un personaj cu corp uman și coadă de dragon încadrat

¹² 礼□ Li Ji [Clasica Riturilor], trad. Séraphin Couvreur, *Li Ki Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, tom I, ediție online Chicoutimi, Québec, 2004, p. 278. Notele dintre parantezele rotunde aparțin lui Couvreur (<http://classiques.uqac.ca/>, accesat la 29.01.2013).

de cinci păsări¹³.

În cele ce urmează mă voi opri la două perspective care oferă posibilitatea unei analize a acestui artefact.

Steagurile funerare care poartă numele celor decedați

În legătură cu steagurile funerare pe care era scris numele celui decedat, aflăm din *Yi Li*:

„Se scrie numele de familie și numele de copil al unui oficial decedat, pe steagul lui propriu. Dacă nu avea un steag (pentru că nu avea nici un rang oficial), este folosită o bucată de pânză neagră lungă de 20 cm, la extremitatea căreia este o bandă de pânză roșie lungă de 40 cm și lată de 6 cm. Pe pânza roșie se scrie: «Sicriu conținând corpul lui cutare din cutare familie». Această inscripție fixată pe un ax de bambus de 60 cm, este arborată deasupra treptelor occidentale pe marginea acoperișului»¹⁴.

Iar în *Li Ji*:

„Numele și prenumele celui decedat sunt înscrise pe steagul funerar. Pentru că decedatul nu mai poate (fi văzut, și în consecință) recunoscut, fiul lui folosește acest steag pentru a-i semnala prezența. Pentru că îl iubește înscrie pe steag numele și prenumele.»¹⁵.

Alte situri funerare oferă câteva exemple de astfel de steaguri, purtând numele celor decedați, sunt asemănătoare cu cele de la Mawangdui ca formă și dimensiuni, și datează din aceeași perioadă (Pe de altă parte, există și diferențe între ele, toate aceste steaguri purtând inscripționat numele persoanei decedate¹⁶).

Chiar dacă textele oficiale confucianiste, cum sunt *Li Ji* și *Yi Li*, par să se raporteze la aceste steaguri strict ca semne, ele funcționează într-un chip mult mai complex decât atât. Numele unei persoane (imaginea sonoră ce îi este asociată) se află într-o relație privilegiată cu persoana reală. Nu este neapărat o trăsătură specifică Chinei antice. În numeroase culturi, numele lucrurilor sunt intim legate de realitatea lor, interdicția de a pronunța anumite cuvinte (numele unei boli, spre

¹³ Pentru interpretări privind identitatea personajelor și simbolistica acestor scene vezi: Bulling, *The Guide of the Souls*; Wu Hung, *Art In Ritual Context: Rethinking Mawangdui*, în *Early China*, 17 (1992); Jerome Silbergeld, *Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note*, în *Early China*, 8 (1982-1983), pp. 79-87; Buck, *Three Han Dynasty Tombs*; Eugene Y. Wang, *Ascend to Heaven or Stay in the Tomb*, în *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Amy Olberding, Philip J. Ivanhoe (ed.), New York, State University of New York Press, 2011.

¹⁴ *Yi Li*, trad. Couvreur, p. 208. Notele dintre parantezele rotunde și transformările în unități de măsură occidentale aparțin lui Couvreur.

¹⁵ *Li Ji*, trad. Couvreur, tom I, p. 84. Notele dintre parantezele rotunde aparțin lui Couvreur.

¹⁶ Pentru o discuție mai detaliată în acest sens, vezi Hung, *Art In Ritual Context*, pp. 116-121.

exemplu) pentru a nu chema o realitate nedorită este o practică ce nu ne este nici nouă încă atât de străină. Riturile legate de cultul strămoșilor, din timpul dinastiei Han, presupun o astfel de legătură, între numele unei persoane și esența ei. Este suficient de amintit că a venera strămoșii implică aducerea de ofrande în fața tăblițelor de lut pe care sunt înscrispionate numele lor și, de asemenea, îngrijirea tăblițelor și plasarea lor corectă, una în raport cu cealaltă, în interiorul templului dedicat strămoșilor. Urmând aceeași paradigmă, steagul funerar care conține numele celui decedat devine o instanță a acestuia.

Modul în care funcționează imaginea aici, nu este atât de îndepărtat de modul în care ea se comportă în cazul semnului, ceea ce de altfel, și face posibilă alunecarea fără mari dificultăți între cele două modele.

E momentul să insistăm puțin asupra acestei apropieri. Să privim spre definiția semnului așa cum este propusă de Ferdinand de Saussure: „numim semn combinația între concept și imagine acustică”¹⁷ (imagine acustică, pentru că cercetarea lui se referă doar la semnul lingvistic), unde imaginea acustică „nu este sunetul material, lucru pur fizic, ci amprenta psihică a acestui sunet, reprezentarea care ne este oferită de experiența senzorială”¹⁸. Pentru a explica mai departe, relația imaginii cu conceptul, Saussure apelează la metafora monedei. Moneda este semnul însuși, având gravat pe una din fețe semnificantul, iar pe cealaltă, semnificatul.

Ceea ce interesează aici este proprietatea semnificantului (a imaginii) de a trimite la un ceva ce se află în afara lui (conceptul). Depășind granițele semnului lingvistic, acest semnificant nu mai este cu necesitate o imagine acustică. Sfera vizualului, și mergând mai departe, chiar cea a olfactivului, tactilului sau gustativului, se pretează și ele unei astfel de operații. Când semnificatul se propune ca fiind „de înțeles”, atunci imaginea se oferă spre citire. Pe de altă parte, atunci când este „de trăit”, imaginea se oferă spre a fi experimentată, simțită. Este ceea ce se numește o imagine reală, o imagine al cărei semnificat (deși este impropriu numit astfel, în acest caz) este „de trăit”, nu „de înțeles”. Sau, altfel spus, de cealaltă parte a monedei, poate foarte bine să se afle o realitate și nu un concept.

Să luăm de exemplu, statuetele funerare reprezentând servitori, animale și obiecte din gospodărie, care se găsesc într-un număr foarte mare și la Mawangdui. Iată ce ne spune până și un text intrat ulterior în pragmaticul canon confucianist: „carele de teracotă, oamenii și caii din paie există din timpurile străvechi. Sunt obiecte pentru uzul spiritelor”¹⁹. Cu alte cuvinte, ele nu înseamnă nimic, nu trebuie „citite”, ci pur și simplu, există. Sunt acolo ca să ajute, să intervină în realitate. În

¹⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1995, p. 99.

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

¹⁹ *Lǐ Jǐ*, trad. Couvreur, tom I, p. 86.

aceiași plan, se înscriu statuile ce păzesc intrările în morminte. Și ele sunt cât se poate de reale, există pentru a face rău oricui ar încerca să intre în camera funerară. Funcția lor nu este doar de a-l face pe cel care le vede să înțeleagă că nu este voie să intre, ci aceea de a-l răni, de a-l împiedica. Avem în aceste cazuri, în față, imagini ce nu trimit la un concept, ci la o forță reală.

Ambivalența real-semn, „de înțeles”-„de trăit”, se lasă ghicită și în alte opere ale culturii sudice, din aproximativ aceeași perioadă. Culegerea de poezie *Chu Ci*, ale cărei versuri datează din secolele IV-III î.H.²⁰, ne oferă două exemple interesante pentru această discuție. Mă refer la poeziile *Da Zhao (Marea Chemare)* și *Zhao Hun (Chemarea Sufletului)*. Ambele prezintă ritualul de rechemare a sufletului, ritual al cărui scop este de a convinge sufletul să se întoarcă la corp. Este o metodă de vindecare extrem de răspândită, asociată practicilor așa-zis „șamanice”. Interesant este însă că, în cazul acestei culegeri, vorbim despre o poezie cultă a cărei valoare estetică este mai importantă. Ritualul efectiv de rechemare a sufletului se folosește de imagini (auditive și vizuale – vom avea ocazia să discutăm mai detaliat puțin mai târziu) pentru a influența realitatea, respectiv, a readuce viața. În schimb, în cadrul unei asemenea culegeri de poezii, aceleași imagini își pierd din consistența forței reale, pentru a deveni „obiecte estetice” (de altfel, este foarte probabil să fi și trecut printr-un proces de estetizare, în sensul în care ritualul din poezie este ajustat, astfel încât să se încadreze în limbajul dorit, în ritmul dorit, etc.) sau pentru a se lăsa încărcate de sensuri, de concepte. Spre exemplu, în secolul II d.H. pentru Wang Yi, literatul care a realizat cea mai veche ediție a *Chu Ci* care s-a transmis până astăzi, *Zhao Hun* este o încercare de rechemare a sufletului poetului Qu Yuan care fusese exilat. Wang Yi crede că scopul scrierii ei a fost acela de a-l convinge pe regele Huai să-l recheme pe Qu Yuan din exil²¹. Așadar, poezia trebuie „citită”, înțeleasă, în spatele imaginilor ei se ascund idei și concepte, nicidecum realități. Cu alte cuvinte, imaginile reale, al căror unic scop rezida în forța reală pe care o dețineau (aceea de a atrage sufletul), au căpătat valoare estetică și semiotică, pierzându-și, în schimb, parte din puterea lor inițială. Nimeni nu va recita poeziile din *Chu Ci* ca să recheme sufletul, deși imaginile la care va apela ar putea fi aceleași (doar modul lor de funcționare fiind diferit).

Procesul prin care a trecut ritualul despre care vorbim, până la a ajunge sub forma acestor două poeme, mi se pare definitoriu și pentru cazul steagului funerar. Trebuie că la un moment dat, valoarea unor astfel de imagini consta mai ales în forța lor reală, însă, în varianta în care ele există în pictura de la Mawangdui, componenta estetică și semiotică este și ea importantă.

²⁰ Hawkes, *The Songs of the South*, p. 16.

²¹ *Ibidem*, pp. 221-222.

Revenind la steagul ce are inscripționat numele, el este o aducere în prezent a celui decedat. Se poate spune că, odată ce imaginea esențială a persoanei (corpul) nu mai este vizibilă, ea este înlocuită de o alta imediat inferioară, ca forță a legăturii pe care o propune – imaginea sonoră, numele. De altfel, faptul că acest steag, pe care este inscripționat numele, este de obicei îngropat alături de cel decedat, este un posibil argument în favoarea relației strânse între numele inscripționat și persoana reală.

În cazul de la Mawangdui, lucrurile au o nuanță ușor diferită, prin aceea că pe steagul funerar nu apare numele inscripționat efectiv. În schimb, există un portret al persoanei decedate, realizat în zona rezervată de obicei inscripției. Pe steagul din mormântul 1 apare un personaj feminin ușor supradimensionat, în raport cu celelalte personaje umane, și al cărui aspect este redat cu atenție mărită pentru detalii (iar pe steagul din mormântul 3, în aceeași poziție, apare un bărbat a cărui reprezentare se bucură de aceleași caracteristici).

Majoritatea exegeților sunt de acord că reprezentarea feminină de pe steagul din mormântul nr. 1 ar fi chiar Xinzhui. Argumente în acest sens au fost aduse și de autopsia cadavrului, care a indicat faptul că femeia decedată avea probleme grave la coloana vertebrală, ceea ce ar fi obligat-o să se deplaseze cu ajutorul unui baston (așa este cazul și în reprezentarea plastică). De asemenea, vârsta și constituția fizică ce se pot presupune din imaginea de pe steag, corespund rezultatelor autopsiei. În acest sens, în mod similar steagurilor funerare care conțin numele celor decedați, artefactul discutat aici s-ar constitui într-o instanță a persoanei decedate. Ar fi o modalitate de a face prezent un ceva esențial care scapă percepției, care are nevoie de imagine (fie ea corpul, numele sau portretul) pentru a deveni manifest, pentru a ajunge o parte a realului sensibil. Mai mult decât atât, în măsura în care reprezentările de pe steag alcătuiesc un sistem funcțional, ele ar deveni un fel de „organe”, imaginea în întregul său fiind un „alt corp” oferit celui decedat.

Într-un sens oarecum apropiat, Eugene Y. Wang este de părere că reprezentarea cosmică (steagul văzut ca macrocosmos) nu este altceva decât o imagine a condiției interioare a persoanei decedate, a transformărilor prin care ea este în curs de a trece²². Pentru a înțelege acest aspect, este util să ne amintim structura relațiilor individului cu universul, propusă de gândirea chineză antică. Textele de orientări filosofice diverse se opresc asupra ideii comune a omului și universului, care se guvernează după aceleași reguli și funcționează ca imagini care se oglindesc reciproc.

De asemenea, același autor susține că pictura pune în scenă un proces ritual al regenerării prin întrepătrunderea Yin-Yang – identificată ca simbol al

²² Wang, *Ascend to Heaven*, pp. 75-76.

relațiilor sexuale. Scopul final este recăpătarea vieții într-o altă dimensiune sau, mai bine spus, căpătarea nemuririi. Ritualul este îndeplinit de imaginile spiritelor, demonilor, cele ale animalelor fantastice și chiar de portretul decedatei²³.

În teoria lui Wang recunoaștem ideea capabilității imaginilor de a acționa nu ca semne, ci ca forțe reale. Întreaga pictură (și chiar întregul mormânt) se constituie într-un fel de scenă (imagine a întregului univers), în cadrul căreia personajele reprezentate își desfășoară acțiunile.

Pentru a înțelege opinia mai sus enunțată în paradigma pe care am propus-o, este necesar să ne oprim puțin la caracteristicile ritualului. Din punctul de vedere care ne interesează, este important de observat că un ritual este de fiecare dată un mod de a acționa asupra unei realități invizibile prin manipularea lumii vizibile (a imaginilor de toate felurile), în virtutea unei presupuse legături inerente între cele două planuri. Așadar, ritualul este spațiul predilect de manifestare al imaginii reale așa cum am definit-o anterior. Revenind la propunerea lui Eugene Y. Wang, ea s-ar traduce în limbajul conturat aici ca o acțiune a unor imagini (cele care apar pe steag spre exemplu) asupra realității (procesul moarte-reînviere), prin intermediul altor imagini (îndeplinirea unui rit).

Steagul funerar din mormântul 1 de la Mawangdui este astfel, în întregul său, pe lângă o imagine a lumii, un soi de portret al decedatei. O imagine ce are o legătură privilegiată cu realitatea (invizibilă) a persoanei. Întreaga iconografie poate fi echivalată de altfel, cu o inscripție conținând numele, în măsura în care ambele imagini sunt ipostaze reale ale persoanei decedate, la fel de reale ca și corpul acesteia – pe care îl înlocuiesc pentru că în urma decesului devine nefuncțional.

Mormântul nr. 1 de la Mawangdui

Eugene Y. Wang, în debutul articolului său, afirmă că în spațiul mormântului lumea de dincolo este reprezentată prin două feluri de obiecte: artefacte tridimensionale și suprafețe pictate. Așadar, concluzionează el, o lume materială tangibilă și un spațiu virtual²⁴. În fapt, obiectele tridimensionale sunt și ele în mare măsură doar imagini miniaturale (de servitori, instrumente muzicale etc.). Este ciudată ușurința cu care putem încadra toate aceste imagini la capitolul „lume materială”, în virtutea tridimensionalității lor. În schimb, imaginile bidimensionale țin de „lumea virtuală”. Cu alte cuvinte, plasăm pe planuri diferite ontologic imaginea bidimensională de cea tridimensională. Este un gest care îmi pare extrem de răspândit în discuțiile despre imagine. Cel puțin în contextul gândirii chineze antice, însă nu văd ce motive am avea să operăm cu o astfel de sciziune.

Voi continua prin a explora câteva variante în care comportamentul artefactelor tridimensionale din cadrul mormântului este asemănător cu ceea ce am

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

discutat anterior, referitor la reprezentările de pe steagul funerar, pentru ca apoi, să mă opresc la o nouă posibilitate a imaginii derivată de aici.

Scurtă descriere

La Mawangdui, mormântul nr. 1 este compus dintr-o cameră funerară construită din lemn de chiparos, în interiorul căreia se află o cameră mai mică, din același material, considerată a fi sarcofag. În această cameră, se află cele patru sicrie interioare introduse unul în interiorul celuilalt. Marea majoritate a mobilierului funerar se află între pereții camerei exterioare și cei ai sarcofagului, fiind împărțit în patru zone după cum urmează. În nord, sunt depuse figurine funerare, unele purtând îmbrăcăminte de ceremonie, tot aici este depusă mătase și platouri cu mâncare. La deschiderea mormântului, această zonă era inundată cu un lichid care conținea mercur și alte diverse substanțe acide sau de natură organică. Funcția acestui lichid nu se cunoaște, dar probabil era legată de încercarea de a opri descompunerea corpurilor. În vest, sunt coșuri și cutii din bambus, ce poartă amprentele sigiliilor unor dregători ai marchizilor de *Dai*. În interiorul lor se află haine și mâncare; de asemenea, există două modele de instrumente muzicale. În partea de est, se află un număr mare de figurine funerare din lemn, pictate. În sud, sunt, figurine funerare și un inventar al obiectelor din mormânt scris pe plăcuțe de bambus²⁵.

În interiorul sarcofagului, sunt patru sicrie introduse unul în interiorul celuilalt. Cel din exterior este lipsit de elemente decorative, fiind doar vopsit în negru, spre exterior, și roșu, pe interior. Următorul sicriu are un fond negru, pe care sunt reprezentați nori și 57 de scene mitologice diferite. Urmează un sicriu din lac roșu, decorat policrom, cu motive zoomorfe, dragoni în pereche și decor geometric abstract. Sicriul din interior a fost îmbrăcat cu o țesătură de satin, iar capacul și părțile laterale erau decorate cu pene de păsări²⁶. Aceste sicrie interioare au fost interpretate ca formând un microcosmos complet în sine, ca fiind o lume creată prin imagine. Wu Hung este de părere că, luate împreună, sicriile interioare definesc un număr de sfere, în care sufletul se va afla după moarte. Primul (din exterior) are rolul de a separa sufletul de lumea celor vii, al doilea reprezintă lumea subterană, unde sufletul este protejat de diverse spirite, iar al treilea, tărâmul nemuritorilor și al nemuririi. Sicriul cel din interior este mai degrabă, o înfățișare a decedatei. Astfel, ea va locui în aceste diferite universuri, va fi protejată de influențele forțelor negative și va atinge nemurirea²⁷. În acest fel, mormântul devine spațiul unor universuri care se înglobează unul pe celălalt. Încă o dată, imaginea se

²⁵ Buck, *Three Han dynasty tombs*, pp. 30-45.

²⁶ *Ibidem*, p. 35.

²⁷ Hung, *Art In Ritual Context*, pp. 127-134.

definește ca realitate în sine – paralelă cât se poate de apropiată a modului în care steagul funerar funcționează din acest punct de vedere.

Corpul persoanei decedate

Cadavrul se afla în interiorul acestui ultim sicriu și era învelit cu 20 de straturi de mătase. Sub ele, corpul era legat cu nouă benzi, sub care erau alte vâluri și veșminte. Ideea de a-l îmbrăca pe cel decedat cu haine care au fost semnificative pentru el în timpul vieții, se înscrie probabil, într-o încercare de a pune la un loc diversele instanțe ale existenței sale, de a aduna imaginile prin care ea s-a manifestat. Este o încercare de a regrupa întreaga ființare a celui decedat.

Sigur, o altă valență a suprapunerii veșmintelor ține de procesul de conservare a corpului (reușit în cazul mormântului 1 de la Mawangdui). În ultimă instanță, acest demers este o intervenție asupra realității realizată prin manipularea imaginii. Pentru că, în definitiv, ceea ce se încearcă a fi păstrat nu este atât corpul în sine, cât o esență a persoanei decedate, iar prezervarea corpului (a imaginii) este doar un mijloc de a atinge acest deziderat. Preocupările merg mai departe, spre a oferi acestei esențe (suflet – într-o traducere în termenii spiritualității occidentale) o întregă experiență în interiorul mormântului.

Pentru că am folosit deja de câteva ori termeni ca „suflet” sau „esență” a unei persoane pe parcursul studiului de față, se impune aici o succintă lămurire asupra sensului lor. Pentru perioada la care ne referim, una dintre concepțiile cele mai răspândite pare să fie aceea că există două tipuri de suflet: *hun* (魂) și *po* (魄), asociate energiilor vitale *yin* (阴) și *yang* (阳), care se separă în momentul morții:

„Cel mai timpuriu exemplu în care esențele *po* și *hun* sunt asociate vieții și morții datează din secolul VI î.H. Această paradigmă a continuat și în timpul dinastiei Han. [...] *Po*, asociat cu *yin*, o energie telurică poate rămâne cu corpul în mormânt, sau poate merge în lumea subterană; *hun*, asociat cu *yang*, fiind de natură spirituală, călătorește dincolo de mormânt pentru a ajunge la destinația sa permanentă”²⁸.

Faptul că persoana decedată (fie prin sufletul *po*, conform concepției prezentate mai sus, fie sub orice altă formă) va locui mormântul, măcar temporar, dacă nu cumva pentru veșnicie, aduce de partea celor vii responsabilitatea de a crea această lume subterană, o nouă realitate. Și cum altfel, decât prin imagini? Astfel, paralel în linii mari cu dezvoltarea unor asemenea concepții despre suflet, își fac loc schimbări fundamentale în ceea ce privește construcția mormintelor, acestea semănând din ce în ce mai mult cu locuințele celor vii. În interiorul gropii, apare o construcție de lemn (cameră funerară), în care se depun sarcofagul și sicriile. De

²⁸ Jue Guo, *Concepts of Death and Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China*, în *Mortality in Ancient Chinese Thought*, Amy Olberding, Philip J. Ivanhoe (ed.), New York, State University of New York Press, 2011, p. 88.

multe ori, construcția cuprinde mai multe camere, între care pot să existe uși sau ferestre, sau poate chiar să aibă două etaje (legate uneori prin scări). Pe de altă parte, apare și un tip nou de construcție funerară din cărămidă (mai ales în partea de nord a imperiului), apropiată și ea ca structură de locuințele reale (uneori pereții sunt decorați cu picturi sau reliefuli, asemenea celor din casele celor vii)²⁹. În același timp, în morminte există obiecte din viața de toate zilele, sau reprezentări plastice ale lor, spre exemplu, miniaturi de grânare și fântâni, ustensile pentru gătit, figurine de însoțitori și servitori, obiecte personale, care țin de petrecerea timpului liber³⁰.

Iată așadar, traducerea în sfera imaginilor tridimensionale a unor concepte pe care deja le-am discutat, în ceea ce privește imaginea steagului funerar: capacitatea imaginii de a se constitui într-un univers separat, ce funcționează prin propriile sale mijloace interioare (adică are viață), care adăpostește persoana decedată (care își face intrarea în noua lume prin una dintre instanțele/imaginile ce îi sunt specifice: portretul sau numele, în cazul imaginilor bidimensionale, veșmintele și corpul însuși (înțeles ca imagine/ipostază), în cazul lumii tridimensionale a mormântului.

A acționa asupra realului prin imagine

Am amintit ceva mai sus, discutând corpul ca imagine, că el este folosit pentru a acționa asupra realului în a cărui ipostază se constituie. Faptul ne aduce la un caz special al raportului între imagine și realitate. Este vorba despre acea categorie de imagini care, prin forța lor de a înmagazina esența realității devin realitatea pe care o re-prezintă, astfel încât orice acțiune asupra imaginii se răsfrânge asupra realității la care ea face referire și implicit asupra tuturor celorlalte ipostaze (imagini) ale acesteia.

Revin în acest sens pentru un moment la hainele persoanei decedate. Ele joacă un rol important în ritualul „de rechemare a sufletului”, parte constituantă a practicilor funerare.

„Unul dintre oficialii de rang inferior rechema sufletul; pentru aceasta își punea veșmintele de curte. În cazul unui prinț, pentru rechemarea sufletului era folosită tunica pe care erau reprezentați dragoni; pentru soția principală a unui prinț rochia ornată cu fazani; pentru un mare prefect era folosită tunica neagră și veșmântul inferior de culoare roșie; pentru soția unui mare prefect rochia albă fără ornamente; pentru un simplu ofițer tunica pe care o purta în mod normal și boneta de piele; pentru soția unui simplu ofițer rochia neagră cu margine maro. Cel care rechema sufletul urca pe aripa de est a clădirii, mergea până în mijlocul acoperișului și stând pe coama acoperișului întors spre nord striga de trei ori sufletul (pentru a-l

²⁹ Vezi Mu-Chou Poo, *Preparation for the Afterlife in Ancient China*, în *Mortality in Ancient Chinese Thought*, Amy Olberding, Philip J. Ivanhoe (ed.), New York, State University of New York Press, 2011, New York, State University of New York Press, 2011, p. 15.

³⁰ Guo, *Concepts of death*, p. 93.

determina să revină). Apoi rula veșmântul defunctului și îl arunca în fața casei de unde îl lua un alt oficial. Cel care rechemase sufletul cobora de pe aripa de nord-vest a clădirii.”³¹.

Iată o încercare de a manipula realitatea (de a readuce sufletul, de a reda viața) folosind imagini. O imagine de tip vizual – veșmântul, și una de tip sonor – numele celui decedat. Sufletul se presupune a fi fost atașat acestora și ceea ce i se cere este să restabilească legătura cu ele. În fapt, să restabilească legătura cu imaginea sa esențială – corpul.

Și tot în acest sens: „Se pare că după bătălia de la Sheng Xing locuitorii din Zhu Liu au deprins obiceiul de a rechema sufletele morților folosindu-se de săgeți”³². Imaginea săgeții trebuie să funcționeze ca o momeală. Controlezi ceea ce nu poate fi simțit, ceea ce nu poate fi perceput, prin imagine. Moartea este, din acest punct de vedere, o desprindere a sufletului de imaginea lui și poate fi contracarată prin refacerea unității între imagine și suprasensibil. Oferind sufletului imaginea care îi este cea mai apropiată, sperii tocmai în refacerea acestei unități. Că folosești în acest sens, o săgeată sau anumite veșminte ale persoanei decedate, este o opțiune nesemnificativă pentru discuția de față. Semnificativă este posibilitatea de a acționa asupra realului, prin intermediul acestor imagini.

Tendința de a acționa asupra realității prin imagini este bine înrădăcinată și în gândirea confucianistă. Deși, la prima vedere, aici, imaginile contează mai ales, ca semne, realitatea lor iese la iveală atunci când interogăm scopul final al acestui sistem complex de aparențe. Iată, spre exemplu, un fragment din *Li Ji*, în acest sens:

„În timpul dinastiei Xia, negrul era culoarea preferată. În caz de deces corpul era îmbrăcat (împodobit) la lăsarea serii; la război carele erau trase de patru cai negri; la sacrificii erau folosite victime de culoare neagră. În timpul dinastiei Yin, culoarea preferată era albul. În caz de deces, corpul defunctului era îmbrăcat la amiază; la război carele erau trase de patru cai albi; pentru sacrificii erau folosite animale de culoare albă. În timpul dinastiei Zhou, culoarea roșie era preferată. În caz de deces corpul defunctului era îmbrăcat la răsăritul soarelui; la război, carele erau trase de cai roșcați, cu burta albă; la sacrificii erau folosite animale cu părul roșu.”³³.

Păstrarea ordinii în lume este realizată prin introducerea unei ordini în imagini. Împotriva amenințării haosului este folosită imaginea ordonată. Și astfel de exemple, asemănătoare celui citat mai sus, sunt într-o cantitate imensă, acest tip de asociere fiind un loc comun în gândirea chineză antică. Întregul sistem de rituri este până la urmă, generat de această nevoie de ordine, de luptă împotriva haosului.

³¹ *Li Ji*, trad. Couvreur, tom II, p. 78.

³² *Li Ji*, trad. Couvreur, tom I, p. 56.

³³ *Ibidem*, p. 53.

Din acest punct de vedere, steagul funerar, prin aceea că este o imagine a lumii de după moarte este o încercare de a influența această lume într-un mod benefic pentru persoana decedată. Un soi de instrument prin intermediul căruia cei vii încearcă să împlânzească universul în care sufletul va pătrunde, să îmbuneze lumea de dincolo pentru a-l primi pe cel plecat. Este de altfel, o funcție pe care multe dintre ritualurile legate de moarte (și nu doar din lumea chineză) o joacă. Capacitatea de a influența realitatea acționând asupra imaginii poate fi urmărită puțin mai departe: societatea este o imagine a universului, ordinea în societate aduce menținerea în ordine a întregii lumi subcerești, iar această ordine în socială o atinge ordonând familia-imagine a societății, care la rândul ei, poate fi ordonată, doar când ordonată este propria persoană³⁴. Astfel, datoria omului devine aceea de a acționa conform unor principii care sunt în același timp, ale individului, ale societății și ale universului. Se formează un întreg sistem de imagini dispuse pe verticală (în care acționezi asupra unei imagini pentru a ordona o realitate imediat superioară).

Este o concepție care se răsfrânge și în universurile suprapuse de la Mawangdui, însă în locul dispunerii pe verticală destul de clare propuse de textele confucianiste, aici avem o intercalare complexă și nu foarte ordonată a acestor imagini-realități. Mormântul-casă este stratul din exterior, în același timp, imagine a gospodăriei, a familiei, dar și a întregului univers, cel puțin în măsura în care fiecare gospodărie se dorește a fi o astfel de imagine. În interior, sunt patru sicrie introduse unul în celălalt, cu programul lor iconografic, susceptibil de a fi interpretat ca lume ce i se oferă sufletului spre a fi locuită după moarte; deasupra ultimului sicriu, steagul funerar care este o reprezentare a universului și, în același timp, o instanță a persoanei decedate. Și, în final, punctul central, cadavrul, este într-un anume sens, și o imagine a macrouniversului, așa cum reiese din studiile asupra corpului uman prezente în manuscrisele medicale din mormântul nr. 3³⁵.

Considerații finale

Dincolo de valorizarea semiotică și estetică a imaginii, există o a treia latură a ei care se deschide analizei: gradul de realitate, măsura în care ea „are viață”. Deși în momentul de față, primele două aspecte sunt cele ce în mod natural sunt luate în discuție în analiza unei imagini, forța ei de a influența realitatea, de a se comporta ca o entitate vie sau chiar ca un real separat subzistă ca o capacitate intrinsecă. Pentru a avea acces la ea trebuie să privim imaginea ca actant și nu ca obiect asupra căruia se răsfrâng acțiunile umane.

³⁴ Vezi 大学 *Da Xue* [Marea Învățătură], trad. în lb. română, în Florentina Vișan, *Prelegeri de Confucianism*, vol. II, București, Editura Universității din București, 2012.

³⁵ Pentru o detaliere asupra relațiilor corp-macrocosmos pe baza manuscriselor medicale din mormântul nr. 3, vezi: Wang, *Ascend to Heaven, passim*.

Aceasta este perspectiva pe care, în cursul lucrării, am aplicat-o asupra steagului funerar de la Mawangdui. În această lumină, el se dovedește capabil de a fi o ipostază a persoanei decedate (în ultimă instanță având dotările necesare pentru a funcționa ca un nou corp), un univers separat ce funcționează în sine după propriile reguli, o scenă pe care se îndeplinește un ritual, un instrument de împlânzire a forțelor din lumea de dincolo sau o aducere în prezent a acestora.

În concluzie, într-un moment al saltului dinspre imaginea reală spre imaginea semn sau imaginea estetică, forța reală intrinsecă a celei dintâi este încă suficient de vizibilă încât să poată fi descoperită, urmărită și studiată. O privire înspre aceste transformări poate arunca o lumină asupra modului în care imaginea funcționează astăzi pentru fiecare din noi. Urma de real subzistă încă dincolo de fenomenele comunicării și contemplării, ce joacă acum rolul cel mai important în procesul de receptare a imaginii. Depășind zona conștientă, folosim în continuare imaginea pentru a crea și a modifica realul, așa cum pare să fi fost ea utilizată în mod conștient în diverse alte puncte ale istoriei.

MIHAI BĂCĂRAN
Universitatea din București

THE HAN DYNASTY TOMBS AT MAWANGDUI. IMAGE ANALYSIS

Summary

One of the major events of the post-war archaeology in China was the excavation of the western Han Dynasty tombs at Mawangdui near Changsha between 1972 and 1974. The three graves discovered here represent some of the most important sources for studying ancient Chinese culture. Among the objects buried along with the dead bodies I mention: classical texts, maps, different types of weapons, medical texts, models of musical instruments, and so on. Probably the most spectacular artifacts that caused a vivid scholarly debate are the funerary banners. Their function and iconography are still opened questions. This paper intends to examine, starting from the data offered by this funerary complex, a problem widely discussed in contemporary art theory: the connection between art and reality. It is an exploration on the concept of *image*, and on image's way of acting upon the real world. The essential questions underlying the development of this study are: *Is the image 'to be read' or 'to be lived'?* The western Han tomb furnishings unearthed at Mawangdui and chiefly the funerary banners find themselves in a rather ambiguous position between 'to represent' and 'to be'. *To what extent can reality be manipulated through images?* The ancient texts are giving clues regarding conceptions suggesting this interpretation, and the Mawangdui tombs can offer further material concerning this question.

KEYWORDS: image, sign, Han Dynasty, funerary banner, ancient China.