

OCTAVIAN SIMU

Civilizația japoneză tradițională



EDITURA  HERALD

Octavian Simu

Civilizația japoneză tradițională

Ediția a treia, lărgită și revizuită

Editura HERALD
2012

NOTĂ

Pe parcursul cărții am reprodus adeseori cuvinte și nume proprii japoneze. În transcrierea lor, ni s-a părut cel mai potrivit să folosim așa-zisa ortografie **rōmaji** (cuvânt japonez alcătuit din roma + ji, adică „litere romane”). Această transcriere are o foarte mare răspândire internațională. A rezultat un dublu avantaj. Pe de o parte, **rōmaji** este o redare quasifonetică și reproduce aproximativ pronunția japoneză, pe de altă parte, fiind larg folosită în presă, dicționare, tratate istorice sau geografice, în cărțile de artă și de literatură etc, cititorul român va avea posibilitatea să se orienteze lesne în orice altă tipăritură străină fără a risca să confunde termenii. Cum spuneam, scrierea **rōmaji** este fonetică, excepție făcând următoarele grupări de litere care se pronunță, pentru noi, altfel decât sunt scrise (în paranteze sunt redate în pronunție românească): **cha** (cia), **chi** (ci), **chu** (ciu), **cho** (cio), **ja** (gia), **ji** (gi), **ju** (giu), **jo** (gio), **gi** (ghi), **ge** (ghe), **sha** (șa), **shi** (și), **shu** (șu), **she** (șe), **sho** (șo), **tsu** (țu), **wa** (ua), **wo** (o). Liniuța, (-), așezată deasupra vocalelor, indică prelungirea sunetului respectiv, mai precis, dublarea lui.

CUVÂNT ÎNAINTE LA O NOUĂ EDIȚIE

Reeditarea unei cărți este momentul ei sărbătoresc. Se confirmă astfel faptul că paginile scrise cândva au trecut proba timpului, că pot fi oferite unei alte generații de cititori.

Avem acum prilejul să răspundem sugestiilor și observațiilor venite de-a lungul vremii de la unii dintre cei care s-au ostenit să parcurgă cartea. Așa se explică de ce am considerat util ca, printr-un capitol nou, să adăugăm edițiilor precedente unele informații care să arunce o lumină, fie ea și sumară, asupra trecutului îndepărtat al arhipelagului japonez.

Într-un veșmânt tipografic nou, excelent, cartea de față este pe deplin onorată prin includerea ei în una din colecțiile prestigioase ale Editurii Herald.

Autorul

CAPITOLUL I

ARGUMENT

*În Yamato cu prisosiță
Semețe piscuri se găsec!*

Împăratul Jōmei

Unele popoare, sau mai precis civilizații, marchează cu personalitatea lor incontestabilă epoci de glorie în istorie, cristalizează stiluri care rămân în artă, în modul de viață, în filozofie. Dincolo de efemerul viețuirii generațiilor, se păstrează, de la fiecare prezență omenească, tributul plătit clipei de afirmare, se teaurizează contribuții, amănunte semnificative care împing evoluția spiritului uman mai departe.

În orchestrația multivalentă a civilizațiilor din ultimele două milenii, cea japoneză ocupă un loc aparte. Japonezii au izbutit să se afirme ca o prezență aparte, inconfundabilă, demnă de luat în seamă și de analizat.

În izolarea sa – arhipelag înconjurat de ape – Japonia s-a alcătuit ca o lume aparent bizară dar coerentă, primind cu dificultate imixtiunea externă în miezul ei de prefacere interioară. Fiecare eveniment care a venit de peste granițele naturale, mările și oceanele mărginașe, a fost privit inițial cu neîncredere, apoi analizat, și în cele din urmă asimilat în maniera poporului insular. Fie că a fost vorba de religie, cultură, structură socială, stil de luptă, tendință economică sau biruință științifică, japonezul a „asimilat” inovația, a prefăcut-o potrivit sensibilității sale și a „japonizat-o”, până într-atât încât a devenit de nerecunoscut. Regula a fost de fiecare dată aducerea la numitorul comun nipon, ca o trăsătură de unire proprie japonezului de orice proveniență socială sau geografică. În ciuda unor etnii diverse, în creuzetul de alcătuire au fost amestecate semințele malaeziene, polineziene, mongole, ainu-șiene, poporul japonez închegându-se într-o unitate de simțire și înțelegere a vieții care îl fac să se simtă pretutindeni la el acasă, din nord, din Hokkaidō, până în sudul fierbinte al Okinawa-ei.

Vorbind despre unitatea de structură, subliniem că ea rezultă, dialectic, dintr-un cumul de paradoxuri. Pe omul occidental ar fi trebuit să-l surprindă, și chiar l-a surprins ani în șir, firescul coexistenței unor tendințe extreme ale japonezului. Dar ochiul cercetător, avizat al cunoscătorilor adevărați ai civilizației nipone a adus lumină și a explicat faptele.

Japonezul întrunește în ființa sa gingășia cea mai uimitoare a poetului, a visătorului dar și duritatea războinicului. Iubește florile, e capabil să abandoneze totul pentru a merge să privească înflorirea cireșilor în primăverile fabuloase ale vechii țări Yamato. În același timp, japonezul a fost samuraiul sobru, sau luptătorul aparținând unui clan care în antichitate și evul mediu se încăiera în numele unui cod al onoarei, până la înfrângerea dușmanului sau până la sinucidere. Japonezul a primit mesajul multor religii venite de pe continentul asiatic: taoismul, confucianismul, budismul. Toate

acestea s-au alăturat shintōismului autohton și au conviețuit cu dificultate în inima unui popor deloc religios, dar care a păstrat pentru sine doar spectaculosul fenomenului. Japonezul este dispus să-și însușească fastul oricărei religii. Îi place spectacolul shintōist al ceremoniei căsătoriei, botezul catolic, înmormântarea fastuoasă după maniera budistă. Frecventează templele budiste, cu egal interes altarele shintō sau bisericile creștine. Meditează asupra preceptelor confucianiste, dar și asupra gândirii budiste. Din budism, după confruntări aprige, schisme și războaie adevărate între secte, ei au extras acel foarte personal *zen*, cu o filozofie aparte, rășfrântă astăzi asupra unui univers în primenire socio-economică rapidă, ba chiar însușit ca o modă exotică de lumea Occidentului.

Arta este expresia unor tendințe extrem de variate. Japonezii au fost capabili să ridice statui uriașe din bronz (*Daibutsu*, Marele Buddha de la Kamakura) și să migălească acele admirabile *netsuke*-uri din fildeș, lemn sau alt material, lesne de lustruit. Au creat stampa prin personalități de primă mărime (Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Hokusai, Hiroshige etc.) și au răspândit-o cu mijloace mediocre, pentru gustul cel mai divers, ceea ce nu i-a împiedicat să fecundeze gândirea artistică a lumii occidentale și să contribuie la modelarea impresionismului european.

Economia japoneză înregistrează performanțe contrastante, care uimesc și farmecă în același timp. Japonia produce giganți petrolieri ai mării, se situează pe primul loc în lume în industria navală, dar tot ea este prima în industria electronică, a circuitelor integrate microscopice. Japonia „fabrică” perlele de cultură, cu strălucirea lor misterioasă și rafinată, în același timp produce trenurile cele mai rapide din lume, expresie a tehnicității avansate. Japonezii escavează tuneluri pe sub mare, legând insulele aflate la zeci de kilometri distanță, perfecționează tehnologia rachetelor și pun la punct metode de prevenire a cutremurelor de pământ. Tipăresc enorm, tălmăcesc în limba japoneză aproape tot ce se scrie important în lumea întreagă, dar literatura lor este foarte puțin cunoscută, datorită obstacolului, uneori insurmontabil, pe care îl reprezintă limba, neînruită cu nici o alta. Scrisul lor, dificil de însușit, dar lesne de privit și de admirat, ne impresionează ca o caligrafie a tușului negru așezat pe hârtia albă, echivalentă a picturii zvelte, sugestive dar tainice. Întrezărim printre petele și liniile care dansează elegant siluetele firave ale bambusului, curbura unui peisaj, infinitul orizontului, conturul fracturat al muntelui. Dincolo de acestea stau cuvintele, gândurile și trăirile unui popor capabil să adune în substanța unui semn întregul univers de forme și visuri proprii eternului uman.

Cunoașterea civilizației japoneze va contribui, fără doar și poate, la propria noastră cunoaștere, căci întotdeauna caracteristica unei lumi găsește ecouri îndepărtate într-o altă arie geografică.

Evenimentele istorice și-au pus neîndoielnic amprenta asupra formării și modelării poporului japonez, a civilizației sale. Clasificarea faptelor istorice presupune o periodizare anume, pe care ne-am însușit-o în cartea de față după felul cum este ea acceptată astăzi de japonezii înșiși. Succesiunea și cronologia perioadelor din istoria Japoniei sunt mai lesne de înțeles dacă menționăm aici câteva amănunte despre calendarul nipon. Modelul lui a fost luat după cel folosit odinioară în China (începând cu anul 140 î.Hr.), adoptarea făcându-se în Japonia sub domnia împăratului Kōtoku la anul 645. Alcătuirea calendarului urmează sistemul numelor erelor (în japoneză, *nengō*). Mai multe ere alcătuiesc o perioadă (epocă).

Numele unei perioade se stabilește, în principiu, după cel al capitalei, reședință a suveranului, și

marchează începutul unei domnii mai importante. Numele erelor sunt alese în funcție de evenimentele majore din viața țării, fie că ele au un caracter fast, fie nefast. De pildă, o urcare pe tron, o perioadă de prosperitate, stabilirea unei reforme sau o calamitate naturală pot fi tot atâtea pretexte pentru a fixa numele unei ere. Numărul anilor cât durează o eră este variabil, de la maximum un an până la cel mult 20. O domnie poate avea, bineînțeles, mai multe ere.

Preistoria insulelor nipone, pierdută în veacuri de necunoaștere, a lăsat câteva urme materiale care ajută astăzi la descifrarea modului cum oamenii acelor timpuri își apărau viața și mugurele de civilizație. Se înțelege că tocmai paleoliticul japonez – clasificat convențional în câteva culturi, așa-numitele *ne-ceramice*, *pre-ceramice* și *pre-jōmon*, fiind lipsite de meșteșugul olăritului, este foarte puțin cunoscut. Abia perioada mezolitică (10000-7000 î.Hr.) se caracterizează prin informații mai bogate, îndeosebi acelea privind legăturile de civilizație între Arhipelagul nipon și continentul asiatic (nordul Chinei, Siberia etc.) facilitate de existența unei limbi de pământ care înlesnea trecerea și migrarea oamenilor și a animalelor, cu destulă ușurință, dintr-o parte în alta. Neoliticul înseamnă pentru pământul japonez al anilor 3000-2000 î.Hr. începutul unei adevărate culturi bine constituite, cu elemente definitorii inconfundabile, cultura *Jōmon*. Meșteșugul olăritului în special, perfecționat mai apoi timp de două milenii, reprezintă saltul calitativ. Ceramica rămasă, particularizată în forme variate și în decorații asemănătoare unor „striuri” sau „cordaje”, evidențiate ca niște amprente (dovadă a tehnicii pur manuale), poate fi asimilată unei producții artistice mai mult sau mai puțin conștiente; din acel trecut se găsesc mai târziu în artă unele ecouri, topite în formele care se stilizau treptat de la sine, în gustul creatorilor pentru caricatural. Ele se vor îngemăna mai apoi, cu abilitate, altor influențe de sorginte budistă, venite tocmai din India, după ce au străbătut China și Coreea.

După perioada *Jōmon*, a unei vieți totuși rudimentare, prea puțin creatoare, a unei populații de vânători-pescari nomazi, migratori în jurul bazinelor maritime, a urmat o perioadă a dezvoltării agriculturii și a folosirii bronzului, așa-numita cultură *Yayoi*. De data aceasta, societatea primitivă s-a organizat mai complex, au apărut primele elemente ale unor preocupări de nuanță mistică, un spor al sentimentului religios, materializat într-o anumită gândire adulatorie-artistică, exprimată prin fabricarea figurinelor de lut ars (*dogū, sekibō*). Primele semne ale culturii Yayoi apar pe la anul 300 î.Hr. Perioada începe să fie înregistrată, destul de vag și imprecis, e drept, în cronicile chineze ale timpului, în care se pomenește uneori despre țara *Wa*, cum era denumit Arhipelagul japonez de vechii istorici coreeni și chinezi. Din al secolul IV-lea d.Hr., ținând încă de epoca arhaică, protoistorică a Japoniei, începe perioada *Kōfun*, a mormintelor tumulare și a figurinelor din lut ars numite *haniwa*.

Istoria timpurie, considerată pe bună dreptate a culturii budiste (sosirea budismului în Japonia din China, prin intermediul Coreei, a avut loc în anul 552), aduce transformări esențiale pentru civilizația niponă. Odată cu noua religie mai vin artele plastice, scrisul, structurile organizatorice statale, anumite meșteșuguri noi. Se succed pe rând, mai apoi, perioadele Asuka (Yamato), Hakuho și Nara (Tempyō). Coduri noi de legi, inspirate din cele chineze, sunt promulgate de împărați pentru a stăvili dezorganizarea țării abia încheată sub o suveranitate proaspătă și nesigură. După anul 794 începe perioada numită *Heian*, după numele noii capitale, în care se continuă expansiunea țării către provinciile socotite „barbare”, din nord și din răsărit. Epoca e dominată de ascensiunea celebrei familii Fujiwara, aceea care a furnizat oameni politici, mari poeți, pictori și clerici. Totodată, se

dezvoltă literatura (proza istorică și de ficțiune, poezia clasică), se șlefuește arta de inspirație budistă și se organizează tot mai bine clasa războinicilor.

Epoca medievală îndelungată, cu perioadele sale Kamakura și Muromachi, are o istorie convulsionată, răsfrântă adeseori mai mult asupra evenimentului intern. Chiar și epoca premodernă, aceea a perioadelor Momoyama și Tokugawa (Edo), fixează țara în forme organizatorice înghețate, în tipare desuete. Japonia a rămas în urma altor popoare deși, la adăpost de influențe externe, a putut să-și cultive tradiția. Poate că nicăieri în altă parte, noțiunea de tradiție nu este mai deplin exprimată prin multitudinea formelor și structurilor respectate cu pioșenie și autenticitate ca în Japonia. Tradiția s-a impus în fenomenul cultural, al literaturii, artelor plastice și religiei, în modul de trai, în obiceiuri și sărbători, în gândirea etică și în oricare altă manifestare a vieții spirituale sau materiale.

În paginile care urmează ne-am străduit să adunăm într-un mănunchi de informații elementele definitorii ale alcătuirii poporului japonez, am încercat să dăm civilizației nipone tradiționale învelișul cuvântului scris, să sugerăm cum structura sufletească a omului, care populează de veacuri pământul insular al Țării Soarelui Răsare, s-a reflectat nemijlocit în faptele sale de cultură. Noțiunea de *civilizație tradițională* am înțeles-o aplicată la Japonia pentru întreaga perioadă cuprinsă între începuturile tainice, adânc cufundate în preistorie, până la restaurația imperială Meiji din 1868.

Momentul Meiji despică o falie adâncă între trecut și viitor, marchează intrarea Japoniei pe toate planurile în circuitul civilizator modern. Ceea ce a rămas ca zestre culturală a trecutului, a devenit tradiție și impulsionează în continuare vocația creatoare a japonezului. Tradiția reprezintă pentru Japonia o pârghie care îi amplifică personalitatea pe deplin particularizată. Civilizația tradițională este așadar cadrul subiectului cărții de față. Informațiile cu totul succinte care se strecoară în paginile ei despre Japonia modernă de după 1868, își găsesc justificarea în dorința noastră de a marca punctele de reper utile unor comparații cu tradiția.

Nu am socotit necesar să consacram un spațiu aparte istoriei Japoniei, deoarece din cele notate până aici și din capitolele care urmează, concepute în perspectivă istorică, se conturează indirect o istorie, pentru că în cuprinsul lor sunt incluse numeroase informații, îndestulătoare pentru a caracteriza fiecare perioadă sau epocă importantă. Am dorit să punem accentul mai ales pe faptul de civilizație. Pentru o mai deplină cunoaștere a trecutului îndepărtat am considerat totuși necesar să includem în carte un capitol care să treacă în revistă ceea ce se cunoaște, în linii mari, despre *preistoria* și *protoistoria* arhipelagului japonez. O cronologie așezată la sfârșitul cărții, pe cât posibil complexă și amplă în datele ei, încearcă să întregească istoria creionată implicit în restul textului. De altfel, o istorie completă, în care evenimentele consemnate să marcheze și epocile modernă și contemporană, cu mai multe detalii, cu o periodicizare riguroasă și cu prezentarea trecutului japonez în corelație cu trecutul celorlalte popoare, este posibilă în viitor într-o carte de sine stătătoare.

E semnificativ faptul că după un ev mediu îndelungat, trezită apoi ca dintr-un somn adânc la lumina adusă de civilizația occidentală la început prin mesageri pașnici, călugări și neguțatori portughezi, olandezi etc, mai apoi în perioada Edo violenți, perseverenți, răzbitători, Japonia a fost nevoită să deschidă porțile maritime pentru comerț, pentru schimb de produse și de informații. „Noul”, sosit dela mare distanță, a pătruns în inima pământului Yamato ca o săgeată. Reacția a avut

efectul unei revoluții. A scuturat toate falsele echilibre, a metamorfozat cu o iuțea stupefiantă poporul, cultura, modul de trai ale unei țări ieșită din circuitul universal o bună bucată de vreme. De fiecare dată când Japonia a fost lovită, ea a găsit resurse nebănuite, renăscând din propria-i cenușă, asemeni păsării fenix.

Revenirea Japoniei în actualitatea politică, economică și socială a omenirii o face demnă de tot interesul. Trebuie să o privim din perspectiva istoriei civilizațiilor, a istoriei culturilor și să deslușim mecanismele specifice prin care, pe căi mai ocolite sau mai directe, se regăsește astăzi plină de vigoare și de personalitate, gata să sublinieze acuitatea problematicii cu care se confruntă lumea începutului de secol XXI. Japonia de azi, lărgind deschiderea spre orizonturile cât mai ample ale schimburilor de valori, face dovada unui acut simț al contemporaneității și a unei reale dorințe de pace.

CAPITOLUL II

SCURTĂ INCURSIUNE PREISTORICĂ

Ce trecătoare e viața pământească!

*De-aceea vreau s-aleg
precum sprintărarul râu de munte
calea spre adevăr.*

Otomo no Yakamochi

Ni se pare firesc, pentru început, să aruncăm o privire asupra perioadelor arhaice, cu alte cuvinte asupra preistoriei, protoistoriei și a primelor momente de istorie reală deoarece în acele epoci s-a încheiat poporul japonez ca etnie de sine stătătoare și s-a format limba unitară pentru întregul arhipelag. Tot atunci, lucru deosebit de important, s-au ivit germenii dinții ai manifestărilor religioase și s-au schițat primele elemente de cultură și de civilizație, însoțite de tabu-uri, superstiții, preocupări divinatorii etc. Toate acestea se vor regăsi la modul mitologic și legendar în primele anale japoneze scrise, în *Kojiki* și *Nihon shoki*. În afara „informațiilor” aflate în aceste texte, imaginare în bună măsură, suntem îndreptățiți să analizăm datele obiective, atâtea câte sunt, identificate îndeosebi în cronicile chineze vechi, suplimentate cu cele furnizate de săpăturile arheologice, de cercetările demografice, antropologice și lingvistice.

Oricum am privi lumea japoneză, ea nu poate să nu ne ofere o suită de paradoxuri aparente sau de contradicții. Dincolo de toate acestea, însă, domină o coerență interioară a ei, o armonizare a tuturor elementelor cultural-civilizatorii aflate în dinamică. Istoria milenară a japonezilor explică în bună măsură rotundul specificității lor inconfundabile, atât în comportament, cât și în puterea de creație a bunurilor materiale și spirituale.

Una din resursele importante ale edificării Japoniei ca civilizație aparte se află chiar în trăirea religioasă a locuitorilor din arhipelagul nipon. Ne referim în primul rând la cea mai veche manifestare a vieții religioase, la ceea ce avea să se numească la un moment dat *Shintō* (Calea zeilor) sau, sub o altă denumire, cu același sens, *Kami no michi*.

Tot din viața religioasă a japonezilor face parte desigur și budismul, poposit în insule abia mai târziu, după secolul al VI-lea. Foarte probabil, cele două religii, după confruntări doctrinare, uneori conflicte și momente de intoleranță reciprocă, au fost păstrate de japonezi într-o formulă de complementaritate acceptabilă. În cele din urmă, pe căi proprii, *Shintō* și budismul au ajuns să conviețuiască armonios în cugetul japonezilor. Japonezul acordă fiecareia dintre cele două religii creditul care să-i satisfacă acel echilibru spiritual necesar traiului de fiecare zi, cât și consolidării tradițiilor.

În lumina gândirii chineze, a dialecticii *yin-yang*, împrumutate cu folos și de japonezi, am putea considera că religia *Shintō* ar fi exprimarea *yin*, iar budismul cea *yang* a vieții lor religioase.

Împreună se echilibrează, se armonizează și își împlinesc menirea. Cu toate acestea, este limpede că doar *Shintō* definește esența japonismului. Ea se află la originea simțirii nipone, a relației dintre sacralitate (divinitate) și omul profan. Din cea mai îndepărtată preistorie dăinuie până în zilele noastre elemente de religiozitate primitivă cum ar fi cultul strămoșilor, diferitele rituri (de trecere de la o vârstă la alta, de purificare etc.), credința în spiritele *kami* care populează orice lucru sau ființă din natura înconjurătoare. Toate acestea alcătuiesc nucleul componentelor de bază care s-a coagulat mai apoi într-o religie adevărată, proprie japonezilor.

jJ

Japonia este astăzi o țară insulară aflată la estul continentului asiatic. Pe lângă cele patru insule mari, Hokkaidō, Honshū, Shikoku și Kyūshū, mai există o pușderie de altele mai mici, poate chiar vreo patru mii. Odinioară însă, în trecutul îndepărtat, situația geologică și geografică arăta altfel. Cel mai probabil insulele au început să se desprindă de continent în cuaternar. Întregul lanț al munților vulcanici niponi s-a deplasat spre răsărit. În holocen dezlipirea de continent a fost definitivă, iar în mileniul al II-lea î.Hr. s-a format și Marea Interioară a Japoniei.

Deși lipsesc urme materiale arheologice ale culturilor din Paleoliticul japonez (*Nihon no kyū-sekki jidai*) (100.000-30.000 î.Hr.), datele paleo-geo-geografice atestă schimbările survenite în așezarea continentului asiatic în raport cu ce avea să fie arhipelagul japonez. Cât privește datele de cultură umană străveche, acestea, cum vom vedea, au fost descoperite doar pentru perioada neoliticului (*Jōmon* și *Yayoi*).

Nu se cunoaște aproape nimic despre ce ar fi putut să fie limbaj, etnicitate, religie sau cultură, aparținând unor eventuale populații existente între anii 30.000 și 10.000 î.Hr. Se consideră că oamenii s-au ivit în arhipelag începând cu anul 30.000 î.Hr. Ceea ce pare sigur este că ei trăiau din vânat și cules spontan, că locuiau în grote sau în bordeie semiîngropate, acoperite sumar cu resturi vegetale și că știau să folosească focul. Încălzirea vremii, survenită uneori, s-a soldat cu ridicarea nivelului apelor mării, ceea ce a diminuat numărul animalelor care migrau dinspre continent și asigurau o resursă pentru vânători, de aceea nevoia i-a îndemnat pe locuitorii arhipelagului să deprindă o nouă ocupație, să recurgă la pescuit.

Între anii 20.000 și 18.000 î.Hr., o perioadă glaciară foarte rece, s-a înregistrat scăderea apelor mării ceea ce a „apropiat” prin adevărate punți terestre peninsula coreeană de insula japoneză Kyūshū și de vestul insulei Honshū (după denumirile lor de astăzi). Se pare că nivelul mării a diminuat atunci considerabil, în jur de 100-120 de metri. Această împrejurare a facilitat trecerea mai ușoară a oamenilor și animalelor dintr-o parte în alta, mai ales prin strămtoarea coreeano-japoneză și prin cea dintre Honshū și Hokkaidō, denumită azi Tsugaru. Se adăuga astfel un fapt nou la situația în care, în pleistocenul târziu al erei glaciare, insula Hokkaidō era alipită de câmpia siberiană prin intermediul insulei Sahalin și reprezenta o cale de migrare a populațiilor (grupurilor umane) de pe continent spre spațiul viitoareii Japonii.

În perioada paleolitică dinaintea de anul 8.000 î.Hr., așadar, poate chiar și mai de timpuriu, de prin 10.000 î.Hr., epocă denumită, așa cum știm, *preceramică*, în folosința populației existente se aflau doar unelte de piatră cioplită. Unii cercetători niponi cam fanteziști au emis ipoteza că primele

unelte de piatră ar fi apărut în insule încă de pe la anul 35.000 î.Hr., ceea ce ar presupune și existența oamenilor în acele locuri, pe când în alte locuri încă mai viețuiau neanderthalienii. În realitate uneltele de piatră dezgropate de arheologi au fost datate ca proveniență abia de pe la anul 12.000 î.Hr., cam din partea finală a perioadei glaciare ce corespundea începutului epocii neolitice *Jōmon*. De altfel, primul sit paleolitic adevărat a fost descoperit destul de târziu, după sfârșitul celui de al doilea război mondial și datat cu ajutorul izotopului de carbon radioactiv. El se afla sub câteva straturi de cenușă adunată după repetatele erupții vulcanice. În grotă Fukui s-a descoperit ceramică de tip *Jōmon* și se pare că este cea mai veche din lume, dar și variate unelte de piatră. Pe atunci arhipelagul nipon constituia aproximativ marginea răsăriteană a litoralului continental asiatic.

În mileniul al VIII-lea și al VII-lea î.Hr. insulele erau încă unite cu continentul. Mișcările telurice repetate, unele catastrofale, au desprins Asia de insulele denumite astăzi Sahalin (Karafuto, în japoneză), Hokkaidō, Honshū, Shikoku și Kyūshū.

Pentru început grupurile de oameni și turmele de animale sălbatice au trecut dinspre continent spre insulele Kurile, în nord, și cele Ryūkyū, în sud. Mai apoi, a avut loc răspândirea lor în tot restul viitoarelor insule japoneze.

Multă vreme a circulat printre cercetători ipoteza că singura populație existentă în arhipelag provenea din nomazii paleoasiatici înrudiți cu etnia *ainu*. Studiile relativ recente, efectuate pe baza analizei scheletelor găsite de arheologi, au dovedit însă altceva. Încă din cele mai vechi timpuri pe teritoriul nipon s-au mișcat oameni de origini diverse, ajunși acolo pe calea apelor, veniți din nord, de origine mongoloidă, din sud, de origine malaeziano-polineziană, și din nordul siberian, de origine caucaziană. Mult mai târziu, acestora li s-au adăugat și alte elemente, cum ar fi, de pildă, cele de sursă chineză meridională. Se apreciază că abia între 10 și 20% din capitalul genetic al japonezilor de astăzi ar proveni din perioadele paleolitic și *Jōmon*, restul fiind din perioada *Yayoi*.

Calea apelor străbătută de imigranți a pus, firește, obstacole în reușita deplasărilor de grupuri pe distanțe mari. În ciuda faptului că ambarcațiunile nu puteau fi decât rudimentare, că tehnica de navigație era elementară, că intemperiiile surprindeau pe neașteptate echipajele fragile și că unele călătorii aveau o durată apreciabilă, ceea ce s-a soldat cu multe pierderi de vieți omenești și cu eșecuri repetate, migrațiile au continuat. Puținele reușite în timp au însemnat totuși, prin cumul, grupuri destul de numeroase. Fiecare dintre acestea a fost alcătuit dintr-un număr restrâns de oameni. Izbânzile traversării mărilor s-au petrecut la intervale mari de timp, survenite cu totul aleatoriu, dar au adus în insulele japoneze valuri succesive de mici grupări omenești, provenind din generații diferite, așadar mai ușor și mai repede de asimilat insularilor. În acest fel au putut să fuzioneze între ele sușe omenești diferite biologic și au sfârșit într-un metisaj favorabil.

Prin cele spuse mai sus ne-am situat în așa numitul *mezozoic* (10.000-7.000 î.Hr.) în care climatul din arhipelag a devenit mai atrăgător și mai lesnicios traiului datorită atenuării acțiunii musonului asiatic. Tot atunci s-a intensificat și legătura insulelor cu continentul asiatic.

De pe țărmurile peninsulei coreene triburile au trecut în insulele nipone mai apropiate, în Tsushima și Oki, aflate la 60 Km. distanță, ca mai apoi să se îndrepte spre insula Iki și să migreze prin Marea Japoniei spre Izumo.

Alt itinerar al migrațiilor a pornit din nord, din insulele Kurile (Chishima, în japoneză) spre

marea insulă Hokkaidō, precum și din insula Sahalin (Karafuto) spre sud, pentru a atinge insula principală Honshū.

Ceva mai la sud, din preajma Mării Galbene chineze, imigranții preistorici s-au îndreptat spre insulele Gōtō aflate la nord-est de actualul oraș Nagasaki.

O altă probabilitate migratorie cu pornire din sudul îndepărtat, de data aceasta din zona ecuatorială a peninsulei malaeziano-indochineze, a urmat calea apei pe lângă țărmurile chineze, fiind orientată de curentul marin *Kuro-shiwo*. Navigația dificilă, desigur, i-a adus totuși pe unii temerari ai vremii în delta Fluviului Albastru, iar de aici, ceva mai ușor de mers, până în insula Kyūshū.

A fost foarte posibilă și o rută maritimă mult mai lungă, pornită tot din sud, pentru a ajunge în actualele insule Hainan, Pescadore, Taiwan și, mai apoi, Ryūkyū (Okinawa), Amami-Ōshima, pentru a sfârși în Tanegashima.

Mai puțin probabil, dar nu imposibil de îndeplinit, se presupune a fi fost traseul plecat din insulele sudice, trecând prin Palau, Mariane, Bonin, până în golful Tōkyō de astăzi.

Emigranții care în timpul călătoriei au atins țărmul sudic chinez și au ajuns în cele din urmă în Kyūshū și Shikoku, au suferit în mod cert o oarecare influență civilizatorie continentală pe care au purtat-o mai departe.

Grupurile omenești ce au poposit cândva, pe rând, în insulele japoneze au adus cu sine elemente de cultură proprie, originară, îndemânarea pentru unele meșteșuguri sau tehnici arhitecturale, un bagaj lingvistic nou, specific, practici religioase, legende îndepărtate și mituri numeroase. Toate acestea s-au amalgamat cu cunoștințele localnicilor și s-au regăsit apoi în civilizația japoneză.

Datele prezentate mai sus în legătură cu migrațiile desfășurate în timp sunt importante pentru a le corobora cu ceea ce ne oferă mitologia *Shintō*, implicit cu conținutul textelor din *Kojiki* și *Nihon shoki*. Multe din deplasările migratorii au fost asimilate în epicul mitologic și au dobândit o aură de legendă.

jJ

Perioada culturii *Jōmon* (*Jōmon jidai*) se întinde între anii 7500 și 250 î.Hr. dar unii istorici o consideră mai lungă, adică între 14.000 și 300 î.Hr. Ea s-a caracterizat printr-o poterie specială în care decorația vaselor a fost realizată prin imprimarea în lutul moale a reliefului unei frânghii împletite sau a unei rogojini. Denumirea perioadei, de altfel, provine de la această poterie. În cuvântul *Jōmon* (*jō+mon*) *jō* înseamnă „împletitură”, iar *mon* „ornament”. Atât olăria cât și figurinele de lut ars ale epocii, pe lângă neregularități și asimetrii, poartă ca decorație și unele linii curbe sau spiralate. În ansamblul ei această ceramică se aseamănă ca formă și decorație cu vasele neolitice din nordul Chinei și Manciuriei realizate în mileniile al III-lea și al II-lea. î.Hr. Poteria *Jōmon* a fost descoperită în scolul al XIX-lea de zoologul american Edward S. Morse.

Cercetările cu carbon radioactiv, efectuate în Universitățile din Japonia și SUA, fac dovada că această poterie realizată monocrom, fără utilizarea roții olarului (încă necunoscută la vremea aceea), a apărut acum 9300-9400 de ani. Ea a fost descoperită mai frecvent în nordul și estul Japoniei, acolo unde olăria *Yayoi* de mai târziu s-a dovedit a fi relativ rară. Indirect rezultă înrudirea poteriei *Jōmon* cu cea neolitică din peninsula coreeană.

În ciuda trăsăturilor rudimentare această olărie a fost folosită timp îndelungat, după unii până în secolul al III-lea și al II-lea î.Hr., după alții chiar până în secolele al IV-lea și al V-lea d.Hr. Unii observatori afirmă că ea ar fi apărut pentru prima oară în insula Kyūshū în perioada *Jōmon* incipientă.

Există și păreri care consideră cultura *Jōmon* ca aparținând *mezoliticului*, o epocă de încălzire a climei. Ca urmare, fauna a devenit mai abundentă, ceea ce a generat și înmulțirea oamenilor. Pe atunci a început să fie folosit la vânătoarea de animale și arcul cu săgeți. Pe de altă parte se afirmă că *Jōmon* ar fi o cultură *neolitică* (*shin sekki jidai*), reprezentată protoistoric de populații tribale semisedentare aflate într-o necurmată confruntare războinică între ele.



Este binecunoscut faptul că în perioada *Jōmon* finală, cuprinsă între anii 4000 și 400 î.Hr., populația din insule a sporit, iar clima, cu mult mai caldă decât astăzi, ridicase apa mării la un nivel cu 5-6 metri peste ceea ce avem în zilele noastre. Este foarte adevărat că după anul 1500 î.Hr. populația a scăzut numeric în chip dramatic datorită răcirii neașteptate a climei.

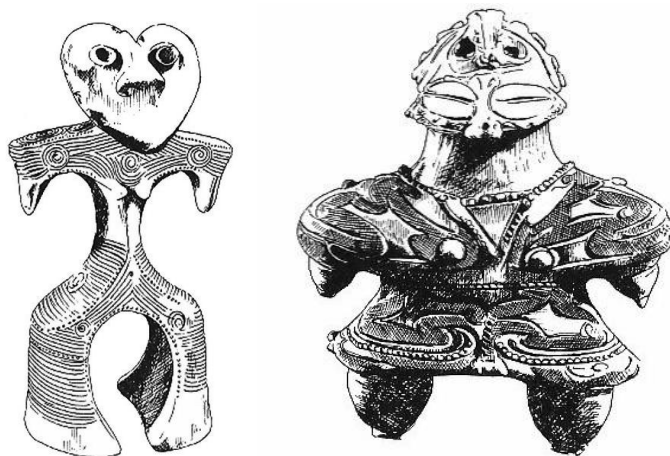
Ce fel de oameni au trăit în *Jōmon*? O teorie mai veche vorbea numai despre existența unei populații *ainu*. Acești *ainu*, stabiliți în Honshū, ar fi venit în ultima epocă glaciară din nordul Asiei și (sau) din Asia Centrală, după unii, sau din sud-vestul Chinei și din Mongolia, după alții. Ei sunt menționați în *Kojiki* sub eticheta de *tsuchi-gumo* (păianjenii murdari sau păianjeni ai pământului). Se pare că venerau ca animal sacru ursul, ca dovadă că s-au păstrat până azi în Japonia denumiri de locuri în care intră cuvântul *kuma* (urs). Tot *ainu*-șii ar fi creat cea mai veche poterie din lume, datată cu carbon radioactiv în mileniul al XI-lea î.Hr. O altă teorie pretinde însă că în insulele japoneze, încă de pe atunci, a viețuit o populație proto-japoneză de tip mongoloid, înrudită cu cea din nord-

estul asiatic. S-a calculat că în Japonia perioadei *Jōmon* au imigrat cam o jumătate de milion de oameni. Aceștia constituiau o populație nomadă ce se hrănea cu ceea ce putea să vâneze sau să pescuiască și să culeagă spontan (rădăcini și fructe comestibile}. Se mai afirmă, totuși, că ar fi existat și o agricultură primitivă constând în cultivarea de batate și de taro, vegetale aduse de pe continent, din care se încropea un soi de pâine cu conținut bogat în amidon. O asemenea performanță nu pare să fi fost posibilă decât de pe la anul 1000 î.Hr., așadar de la mijlocul sau de la finalul perioadei *Jōmon*. În unele locuri din apropierea mării s-au descoperit grămezi mari de scoici (*kaizuka*), dovadă că și moluștele făceau parte din hrana de bază a locuitorilor aflați în preajma apelor marine.

De regulă, oamenii se adăposteau în peșteri naturale sau în unele săpate pe anumite înălțimi, dar și în bordeie (*tateana*) semiîngropate, cu podeaua în formă pătrată, circulară sau ovalară. Acoperișul consta din vegetație uscată, din ramuri de copac și altele de același soi. Dacă adăugăm acestei situații „locative” fabricarea olăriei amintite, putem afirma că pe atunci a existat o oarecare sedentaritate și stabilitate a populației. Notabilă este și descoperirea în anumite locuri de unelte confecționate din lemn, os, corn de animal și scoici.

Îmbrăcămintea populației *Jōmon* nu putea fi, în primitivismul ei, decât făcută din scoarță de copac și piei (blănuri) de animale. S-au găsit însă și brățări făcute din scoici marine, coliere și ornamente pentru păr din os, piatră și corn de animal, cercei din argilă sau piatră, ca probe ale nevoii de frumos, poate și ca un soi de cochetărie elementară sau de asociere a acelor podoabe cu credința în valoarea lor magică.

Ca realizări de „creații artistice” ale acelor timpuri nu trebuie omise figurinele antropomorfe, ciudate ca înfățișare, denumite *dōgu*, dotate cu niște ochelari uriași și cu „costume de cosmonauți”, ceea ce a favorizat emiterea unor ipoteze și speculații fanteziste cu privire la semnificația lor. Foarte probabil un *dōgu* reprezintă pe câte un șaman redat în îmbrăcămintea sa înzorzonată. Unor figurine *dōgu* li s-au adăugat niște motive falice cu aspect destul de grosolan sau, atunci când s-a intenționat să se sugereze sexul feminin, li s-a crestat câte o fantă mediană verticală între zona sânilor și a abdomenului. Rostul figurinelor *dōgu* nu putea fi decât unul magic. Ele au folosit uneori ca simboluri ale fertilității. Pe lângă *dōgu*-uri s-au mai găsit și niște pietre cioplite în formă de bastoane alungite, numite *sekibō*, ca simboluri masculine.



„Artistice” pot fi catalogate și unele oase umane gravate cu felurite motive ornamentale. Este

adevărat, asemenea exemplare au fost găsite destul de rar în siturile *Jōmon*.

Nu se poate ști în ce fel de limbă au comunicat oamenii perioadei discutate. După părerea cercetătorului nipon Ono Susumu în „*Jōmon*-ul neolitic”, cuprins între anii 3000 și 300 î.Hr., s-ar fi vorbit o limbă de origine meridională, asemănătoare fonetic cu polineziana de astăzi.

Dintre practicile magice ale japonezilor din *Jōmon* menționăm extragerea sau vopsitul unor dinți, probabil ca un rit de trecere spre vârsta de adult (?). Extragerea caninului ca moment inițiativ, constatat pe craniile dezgropate, s-a întâlnit și la populațiile primitive din sudul Chinei, Taiwan, Malaezia, Polinezia, Indonezia și Australia.

Morții erau depuși în morminte în forma unor mici gropi deloc adânci, situate nu departe de propriile lor locuințe. Aceștia erau așezați, de regulă, într-o poziție cu genunchii flectați (poziție fetală?), uneori cu mâinile încrucișate sau cu o piatră așezată în dreptul pieptului. Erau pesemne niște precauții tot de ordin magic. Ceva mai evoluată a fost înmormântarea decedaților în niște vase ceramice de mari dimensiuni, echivalente ale coșciugelor.

Cea mai timpurie religie japoneză a avut foarte mult în comun cu șamanismul practicat în nord-estul asiatic. Elementele precursore ale aceluși șamanism se regăsesc cu ușurință în religia *Shintō*.

Potrivit mitologiei redată în *Kojiki* și *Nihon shoki*, în perioada *Jōmon* situăm prima suită de împărați legendari. O cronologie imaginată pe această temă, dar cu pretenție de realitate istorică, a autorilor celor două lucrări, începe cu suveranul Jimmu Tennō, fondatorul dinastiei imperiale, care s-ar fi urcat pe tron în anul 660 î.Hr. și ar fi domnit până în 585 î.Hr. El ar fi fost urmat de Suizei (581-549 î.Hr.), Annei (549-511 î.Hr.), Itoku (510-477 î.Hr.), Kōshō (475-393 î.Hr.) și Kōan (392-291 î.Hr.).

Cultura *Jōmon* s-a aflat în contact cu următoarea, cu *Yayoi*, atunci când s-a trecut la folosirea metalelor (unelte de bronz), dar este bine stabilit că între ele a existat o ruptură culturală. Prima nu a influențat-o aproape deloc pe a doua.

jJ

Perioada proto-istorică *Yayoi* (*Yayoi jidai*) și-a căpătat numele de la locul descoperirii, în anul 1884, a unei poterii remarcabile, cu totul deosebită de cea *Jōmon*. Situl arheologic se afla în cartierul Yayoi din orașul Tōkyō de astăzi. Epoca, situată în neoliticul japonez (*calcoliticul*, definit prin utilizarea atât a uneltelor de piatră cât și a celor de bronz), se întinde aproximativ între anii 300 î.Hr. și 300 d.Hr.

Ceramica menționată mai sus, fiind definitorie pentru cultura *Yayoi*, merită o succintă prezentare. Vasele create în epocă au avut o destinație utilitară, practică, nicidecum magică. Culoarea lor roșie ne face să presupunem că arderea argilei s-a făcut la temperaturi mult mai mari decât în perioada precedentă. Meșteșugarii perioadei s-au ajutat de roata olarului (nouă achiziție tehnică!), împrumutată din estul și sud-estul continentului asiatic. Rezultatul progresului tehnic a fost benefic. Vasele *Yayoi* sunt cu mult mai rafinate, posedă ornamente incizate sub formă de sinuoziți, ondulări, trasee oblice sau zig-zagate, linii paralele și punctate, dar și adaosul unui cordon perlat înconjurător așezat la exteriorul lor. În orice caz, decorația lor a fost mai sărăcăcioasă decât cea a poteriei din *Jōmon*. Forma alungită a vaselor sugerează uneori intenții de antropomorfizare.

S-a stabilit că noua cultură *Yayoi*, probată și de olăria menționată mai sus, a înflorit de fapt în insula Kyūshū și s-a răspândit mult mai târziu în Honshū, spre est. În Kyūshū oamenii s-au organizat în clanuri (triburi) sau chiar în niște state în miniatură, ca o primă formă de rânduire politică. Până și în străvechile cronicile chineze s-a vorbit tangențial despre triburile insulare adunate într-o fantomatică „țară a reginei”. În cronicile dinastiei Han (206 î.Hr.- 220 d.Hr.), de pildă, se amintește de colaborarea nord-coreenilor cu japonezii acelor vremuri în scopul procurării fierului din sudul peninsulei coreene. Această informație istorică se regăsește cumva în epicul mitologic referitor la zeul Susano no mikoto.

Este limpede că între sud-coreeni și japonezii clanului Izumo a existat o înrudire de sânge, urmare a imigrărilor repetate dinspre continent spre insulele nipone. Dinastia Han își stabilise niște „colonii” în peninsula coreeană, de pildă Lo-lang și alte trei apropiate.



Progresul socio-economic a fost evident în *Yayoi*. S-a introdus, ca o noutate valoroasă, cultivarea umedă a orezului, practică pe terase naturale și ajută de rețelele canalelor de irigație săpate cu pricepere, ceea ce presupunea o certă solidaritate interumană. Surplusul de cereale obținut i-a determinat pe oamenii din perioada *Yayoi* să imagineze și să construiască cele dintâi hambare pentru păstrarea recoltei. În cultivarea orezului a fost împrumutat modelul chinez practicat în delta fluviului Yangtse. În afară de orez, printre resursele vegetale, s-au identificat în câmpia Kanto și în nordul insulei Kyūshū prezența meiului, a cânepei și duzilor, începând cu secolele al III-lea și al II-lea î.Hr.

Și mai important, poate, în *Yayoi* a luat naștere pe pământul japonez o metalurgie proprie. A debutat, cu alte cuvinte, cu relativă întârziere, epoca fierului și în arhipelagul nipon. Este foarte adevărat că obiecte metalice de bronz și de fier au existat și înainte de inițierea metalurgiei proprii, dar acelea proveneau din China și din regatele coreene. Legătura dintre peninsula coreeană și nordul insulei Kyūshū era facilitată de apropierea micilor insule Tsushima și Iki interpuse între țărmurile respective. În acest fel au fost aduse în Japonia oglinzi de bronz, vase tripode chinezești, diverse arme, vârfuri de lance, halebarde din statele Yin și Tcheou (Zhou), cuțite coreene, monede etc. Produsele metalice japoneze de început au fost aproape similare cu cele fabricate în China dinastiei Han.

Tot în epoca *Yayoi* agricultura, dar și acțiunile războinice, au beneficiat de domesticirea calului, animal necunoscut, se pare, până atunci pe meleagurile japoneze.

Preocupările cu caracter „artistic”, magic sau spiritual, au impus cu necesitate crearea unor obiecte a căror destinație și rost le descifrăm astăzi cu dificultate sau doar le presupunem. Ca și în perioada *Jōmon*, au continuat să fie fabricate figurinele de tip *dōgu* și *sekibō*, dar au apărut și altele cu totul noi. Clopotele de bronz *dōtaku*, de pildă, lipsite de limbă și fără să fie folosite pentru a produce sunete, rămân încă până astăzi un mister în privința rostului lor utilitar. Bănuim doar că au avut un rol magic în anumite rituri legate, cel mai probabil, de fertilitate. Aceste *dōtaku* au fost descoperite în regiunea Yamato. Din săpăturile efectuate nu s-au adunat mai mult de 300 de exemplare. Și mai puține, în locuri izolate, au fost dezgropate obiecte similare în statele coreene și în Manciuria. Înrudirea lor cu cele japoneze este convingătoare.

Un *dōtaku* nu este mai înalt de 12-20 cm. Spectaculos pentru un asemenea obiect rămâne inventarul de desene scrijelite sau redată în basorelief pe suprafața lui exterioară. Imaginile reproduc o adevărată hartă documentară a epocii: case, corăbii, animale (broaște țestoase, păsări, insecte), scene cinegetice (vânătoare de porci mistreți și cerbi cu câini), scene de pescuit etc.

Create pesemne tot cu intenția de a fi folosite în practicile magice au fost și obiectele de argilă numite *haniwa*. Tubulare în porțiunea lor inferioară, acestea aveau deasupra reprezentări diverse, antropomorfe (dansatoare?), zoomorfe, arhitecturale (case, hambare pentru cereale). Cum se va vedea, ceramica *haniwa* va continua să fie folosită până în perioada tumulilor sepulcrali.

Oamenii epocii *Yayoi* își înmormântau decedații în urne mari de lut ars deasupra cărora construiau câte o ridicătură de pământ sau de piatră în formă de dolmen, aidoma cu procedeul populației coreene și manciuriene. Faptul că în unele morminte s-au găsit obiecte diferite de la un loc la altul ne îndreptățește să presupunem existența pe atunci a unei anumite diviziuni, a unei ierarhizări pe clase sociale. Cele mai frecvente obiecte dezgropate din morminte au fost săbiile, oglinzile de bronz și mărețele (*magatama*), adică acelea care vor fi alese mai târziu ca simboluri ale religiei *Shintō*.

În perioada *Yayoi*, spre sfârșitul ei, au apărut și primele morminte de mari dimensiuni destinate conducătorilor decedați. Acestea au îmbrăcat mai multe forme dintre care menționăm cea asemănătoare găurii cheii (*zempō kōen no fun*), caracteristică perioadei următoare (*Kōfun*).

Majoritatea scheletelor dezgropate din Kyūshū, Shikoku și Honshū, aparținând perioadei *Yayoi*, s-au dovedit a avea caracteristici mongoloide. Foarte probabil, ele proveneau de la chinezii dinastiilor Chin și Han fugiți din propria țară în insulele nipone în veacul al II-lea și I-ul î.Hr. din pricina tulburărilor din regatele de pe continent. Probele recoltate de pe scheletele analizate dovedesc, după aspectul dentar și al structurii ADN, că aparțin unor indivizi înrudiți cu cei din provincia chineză sudică Jiangsu. Acestor imigranți li se atribuie meritul de a fi adus în Japonia orezul, uneltele de fier, modelele de îmbrăcăminte etc. Nu același lucru se poate spune despre rămășițele pământești din Ryūkyū (Okinawa), în sud, și din Hokkaidō, în nord. Se consideră, de altfel, că perioada *Yayoi* a fost una a amestecului de populații. Studii relativ recente referitoare la originea poporului japonez au impus un așa numit „model al structurii duale” promovat în anul 1991 de cercetătorul Hanihara. După acesta, japonezii actuali ar fi un rezultat al metisajului dintre populația indigenă a perioadei *Jōmon* și cea a imigranților perioadei *Yayoi*. S-au adăugat mai apoi elemente provenite din Yi, Hani și Dai, așa cum o dovedesc unele obiceiuri folclorice și studii

genetice.

Legăturile cu China au funcționat, de fapt, aproape tot timpul. În cronicile chineze s-a pomenit uneori, destul de vag, despre țara *Wa* (*Wo*, în chineză), așa cum era denumită Japonia. Se știe însă că în secolul al III-lea au fost trimiși în insule soli ai regatului chinez Wei. În cronica *San kuotche* (Istoria celor trei regate) identificăm un capitol consacrat „barbarilor din răsărit”, cu referire la această țară numită *Wo-jen*. Este, se pare, cel mai vechi text scris despre Japonia preistorică. În el aflăm descrierea locuitorilor. Aceștia obișnuiau să-și vopsească trupul în culoarea roșie, să-și îngroape morții în tumuli, să țină doliu timp de zece zile, după care urma purificarea celor din familie. Aici este de menționat că *purificarea* va deveni unul din riturile principale ale religiei *Shintō*. Tot din acel text mai aflăm că în *Wo-jen* existau maimuțe sălbatice, magicieni, că se confecționau mărgelile de jad, că se foloseau perlele ca obiecte decorative etc.

În privința limbii vorbite, se presupune că în nordul insulei Kyūshū aceasta provenea din nordul continentului asiatic și avea un sistem gramatical apropiat, ca sintaxă, de cel uralo-altaic, înrudit așadar cu manciuriana, coreeana și cu limbile turcice. Această limbă s-a răspândit ulterior spre estul țării odată cu arta fabricării uneltelor metalice și a țesăturilor. Vocabularul propriu zis, grefat pe structura altaică, era însă de origine oceanică (polineziană și malaeziană) și mai puțin altaic. În timp s-au adăugat cuvinte de origine chineză și unele influențe din limba vorbită de *ainu*, cum ar fi denumirile de locuri, râuri sau munți.

Elementele mistice, apărute în credințele oamenilor, cât și sentimentul religios manifestat mai pregnant, au condus în cele din urmă, începând cu primul an al erei noastre, și mergând până în anul 100, la elaborarea religiei japoneze primitive bazată pe credința în existența divinităților *kami*. Din acest punct de vedere se afirmă că s-au conturat trei centre de cultură. Unul s-a aflat la Izumo, în insula principală Honshū, unde era adorat zeul Okuninushi no mikoto, ca un *kami* al medicinei, pescuitului și sericiculturii. Al doilea centru a funcționat la Ise, în regiunea Yamato, unde s-a înălțat un sanctuar consacrat zeiței Amaterasu ōmikami, viitoarea divinitate supremă a religiei *Shintō*. În sfârșit, al treilea centru a fost situat în sudul insulei Kyūshū unde existau variate culte marine. Cum se vede, elemente ale viitoarei mitologii japoneze (*Nihon shinwa*), ce vor fi adunate în sinteză în *Kojiki* și *Nihon shoki*, circulau încă de pe atunci pe teritoriul nipon. Se pare că legendele și miturile polineziano-malaeziene, rediate pe cale orală, au ajuns în arhipelag aduse de imigranții sudici în secolele al II-lea și I-ul î.Hr.

În preajma încheierii perioadei *Yayoi*, înainte de anul 250 d.Hr., s-au creat mai multe grupări regionale, organizate militar, economic și politic. Cele mai importante s-au arătat a fi Izumo, Yamato, Yoshinogari, Yamatai și Kibi. Între ele a domnit o permanentă competiție sau chiar stare conflictuală pentru ocuparea unei poziții cât mai dominante.

După împărații legendari ai perioadei *Jōmon* pe care i-am menționat mai sus, iată și o succesiune de suverani ai epocii *Yayoi*: Kōrei (290-215 î.Hr.), Kōgen (214-158 î.Hr.), Kaika (158-98 î.Hr.), Suijin (97-30 î.Hr.), Suinin (29 î.Hr.-70 d.Hr.), Keikō (71-130), Seimu (131-190), Chūai (192-200) și regenta Jingo-Kogo (soția lui Chūai) (201-269). De remarcat longevitatea la domnie nefirească a unor suverani, greu de acceptat pentru acele timpuri, observație valabilă și pentru predecesorii lor din *Jōmon*.

Atunci când ne referim la epocile foarte vechi nu putem stabili în termeni preciși „perioadele” istorice ale Japoniei. Suntem nevoiți să aproximăm deoarece ne lipsesc dovezile palpabile care să ateste succesiunea reală a evenimentelor. De cele mai multe ori faptele s-au intricat sau au lăsat urme confuze.

După perioada *Yayoi*, despre care am vorbit mai sus, urmează în mod convențional epoca denumită de unii istorici *Kōfun* sau, altfel spus, „Tumulară”, iar de alții *Yamato*. Perioada se situează între anii 250 și 552 d.Hr. Argumentele în favoarea unei denumiri sau a celorlalte sunt valabile și de o parte și de alta. Construirea mormintelor uriașe tumulare, numite *kōfun* a coexistat cu cârmuirea țării prin reprezentanții acelei dinastii imperiale izvorâte din clanul cel mai puternic al timpului, care s-a stabilit în câmpia Yamato.

Datele pe care le deținem ne spun însă că încă de la sfârșitul secolului I d.Hr. triburile din nordul insulei Kyūshū le-au dominat pe cele învecinate. Nevoite de resursele materiale precare ale zonei lor muntoase să caute alte locuri mai prielnice, acele triburi au început, prin acțiuni războinice, să-și extindă puterea spre est, urmând țărmul Mării Interioare a Japoniei. În cele din urmă au izbutit să cucerească provincia Yamato, de unde au continuat, acționând în toate direcțiile, să dobândească noi teritorii. Inima țării a rămas totuși câmpia Yamato, ca mai fertilă, aluvionară, propice agriculturii bazată pe cultivarea orezului.

Din analele chineze vechi, ca singură resursă de informații scrise, desprindem o schiță istorică a acelei epoci tulburi.

Japonia, ca țară, este pomenită pentru prima oară, cum am mai spus, sub numele *Wo* (*Wa*, în japoneză) în cronica *Wei chih* (*zhi*) (“Cartea Wei”) alcătuită probabil de Cheng Zuo (Chen shou) (232-297) activ în timpul dinastiei Jin de apus. Ideograma *wa* are semnificația de „pitic”, „mic de statură”. Trebuie să tragem oare concluzia că în secolul al III-lea japonezii erau niște indivizi nanici, sau că țara *Wa* era vasală chinezilor, așadar într-o situație subordonată, așa cum se afirmă și în cronica *Shanghai ching* (*Sanguo zhi*)? Cronica *Wei zhi* s-a păstrat caligrafiată în caractere chineze antice pe câteva tăblițe de lemn și pe fragmente de hârtie. Merită menționat și faptul că țara *Wa* mai era denumită și *Yamatai koku* (în japoneză).

În istoriile dinastiei Han se afirmă, de pildă, că „dincolo de mările îndepărtate de Lo-Lang trăiește poporul *Wo* alcătuit din peste o sută de state”. Lo-Lang era o colonie chineză din peninsula coreeană. Se mai precizează chiar că în anul 82 d.Hr. cele o sută de „țări” din *Wa* (*Wo*), aflată în nordul insulei Kyūshū, plăteau tribut chinezilor la intervale de timp fixe.

Dintr-o istorie a dinastiei Han (timpurii) din est (25-200 d.Hr.) rezultă că pe la anul 57 statul *Nu* din *Wo* a trimis niște emisari la curtea împăratului Han. Solii niponi au primit atunci în dar de la suveranul chinez un sigiliu de aur, obiect de mare însemnătate practică și simbolică. Statul *Nu* era situat și el în Kyūshū, cam unde este astăzi aria golfului Hakata.

În secolul al II-lea, mai afirmă analele chineze, regina Himiko (Pimiko) a izbutit să adune sub conducerea ei cam 30 dintre statele poporului *Wo*, impunând, se pare, unele exigențe religioase. Acea „regină” Pimiko era în realitate o femeie-șaman carismatică și autoritară. Printre acele state se afla însă un domeniu din sud, numit *Kona* (*Kunu*), care se manifesta adeseori ca un opozant al reginei.

Între anii 147 și 190 țara a traversat o epocă de anarhie și de război intern, situație abia stăvilită de Pimiko.

Se cunoaște din compilația istorică *Sanguo zhi* faptul că în anul 238 o solie trimisă de regină în China dinastiei Wei cerea ajutor împotriva rebelilor din *Kunu*. În 247 a avut loc un alt conflict între *Kunu* și Himiko, iar regina a cerut din nou sprijin militar de la chinezii dinastiei Wei. Chiar și mai târziu, în anul 304, a intervenit un alt război între regatul fostei regine și statul *Kunu*. Ar fi de presupus că între sudul și nordul insulei Kyūshū existau nu numai conflicte economice, ci și intoleranțe etnice.

Țara reginei Himiko mai este cunoscută și sub denumirea de *Yamatai*. Cele mai multe informații despre *Yamatai* le aflăm tot în *Wei zhi*. Acolo se precizează că societatea era împărțită distinct după ranguri, că se respecta o ierarhie socială clară, că se plăteau taxe și că între diferitele provincii aveau loc schimburi de bunuri sub forma trocului. Locuitorii se tatuau pe față cu însemne (simboluri) corespunzătoare categoriei sociale de care aparțineau. Modele ale unor astfel de tatuaje au fost observate și pe ceramica *haniwa* sau pe unele statuete funerare antice. Mai importantă și mai interesantă, în același timp, este informația despre locuințele oamenilor. Acestea se construiau pe piloni, cu podeaua mult înălțată deasupra solului, asemănătoare procedeelelor din zonele lacustre ale sudului polineziano-malaezian, ceea ce impune sugestii clare despre originea oamenilor din *Yamatai*. În cronică se mai pretindea, printre altele, că locuitorii regatului știau să citească și să scrie, ceea ce este greu de crezut. Existau poate câțiva scribi instruiți în acest sens de imigranții chinezi.

Ca entitate statală, *Yamatai* era situată, după unii, în nordul insulei Kyūshū sau, după alții, în districtul Kinai din centrul insulei principale Honshū.

Yamatai, sau „țara reginei”, cum era numită de chinezi și coreeni, ocupa mai mult ca sigur provinciile nordice din Kyūshū, cunoscute astăzi cu numele Buzen, Bungo, Chikuzen, Chikugo, Hisen, Higo, dar și o parte din Hyūga, aflată în vestul insulei Honshū, cam în fața strâmtorii Shimonoseki, precum și provinciile Suwo și Nagato. *Yamatai* a avut desigur relații cu China vremii. Între suverani s-au făcut schimburi de mărfuri și s-au trimis daruri reciproce. De la Himiko au fost expediați în China câțiva sclavi (*yatsuko*). În realitate, fenomenul sclaviei era slab reprezentat. Sclavii erau puțini la număr. Ei proveneau din prizonierii de război și erau considerați o clasă inferioară, folosită la treburi gospodărești. În replică, reginei i s-au dăruit din partea împărăției Wei o sută de oglinzi de bronz, țesături, brocarturi, tapiserii și chiar aur. Pe bronzul oglinzilor primite de Himiko se aflau scrijelite poeme scrise în caractere chineze. Ideograme asemănătoare s-au mai identificat și pe fragmente de olărie chineză ajunsă până în *Yamatai*. Japonezii au avut, cu alte cuvinte, cunoștințe despre existența scrierii chineze încă din veacurile al II-lea și al III-lea.

Tot pe oglinzi apăreau și imagini cu dragoni sau tigri albi, considerate animale simbolice, desigur. Himiko a folosit oglinzile în riturile de tip șamanic și taoist îndreptate împotriva spiritelor malefice, aidoma practicilor chineze de la care s-a și inspirat.

Himiko a fost urmată la conducerea statului *Yamatai* de un „rege” care și-a făcut loc, potrivit obiceiului epocii, ucigându-și concurenții.

Mai trebuie adăugat că și în cronicile coreene ale regatului Silla (*Shiragi*, în japoneză) se vorbește despre „prințesa” cu numele Pimiko, iar statul condus de ea este numit tot „țara reginei”.

Pe lângă că era suverană, celebra Pimiko a jucat, în realitate, și rolul de Mare Preoteasă, femeie-șaman și vrăjitoare, ceea ce i-a asigurat o mare autoritate. În limba chineză ea a mai fost numită și Beimifu, iar în japoneză *Himeko*, cu sensul de „fiică a soarelui”, echivalentă în cele din urmă cu zeița *Shintō* Amaterasu ōmikami. Ca femeie-șaman (*itako*, în japoneză), ea reprezenta un rudiment de matriarhat prin care, socialmente vorbind, femeile încă mai impuneau respect prin abilități divinatorii, rituri magice și vrăjitorii.

În aceleași cronici apar și informații despre evenimente petrecute mai târziu, cum ar fi bătălia dintre regatul coreean *Koguryō* (37 î.Hr.-668 d.Hr.) și regatul japonez *Wo* de la finele secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea. Se cunoaște, de altfel, că în anul 391 o armată din *Wo* a debarcat în peninsula coreeană.

Din datele istorice, dar și din cele mitologice, rezultă cu oarecare aproximație că primii suverani japonezi ar fi provenit din niște triburi tunguse. Acestea au pornit călări din nord-estul asiatic și au ajuns în peninsula coreeană unde au creat trei regate. O parte din aceste triburi a trecut în insula japoneză Tsushima, apoi a invadat Kyūshū. Noii veniți s-au impus în fața conducătorilor locali ai țării *Wa* și, în final, au fondat principatul Yamato, inițiind o dinastie imperială în jurul unui sanctuar în care era adorată o divinitate comună.

Cuceritorii s-au stabilit după anul 300 în câmpia Yamato și pe înălțimile Yoshino. Nu au avut o viață liniștită, desigur. Timp de cinci secole s-au tot războit cu aborigenii. Au trebuit să se lupte adeseori cu așa numiții *emishi* (barbari), probabil cu cei de etnie *ainu*. Au mai avut conflicte și cu poporul *Kumaso* care se pare că venise din sud, din Kyūshū. Nu se cunoaște aproape nimic despre aceștia din urmă.

Prin forță sau prin convingere noii veniți au absorbit treptat numeroase clanuri (*uji*) mai slabe și corporații meșteșugărești (*be*). Puterea lor s-a menținut și consolidat prin alianțe cu alte triburi și prin distribuire de titluri nobiliare.

Regii din Yamato s-au numit la început *kimi* și au fost recunoscuți atât ca niște reprezentanți seculari, cât și ca unii sacri în legătură cu adorarea muntelui Miwa. Muntele respectiv era pe atunci un centru religios care avea un sanctuar *Iso no kami* la Tenri, aflat la sud de actualul oraș Nara.

Scenariul sumar și rapid de mai sus trebuie completat cu alte date istorice concrete, certe, pentru a fi convingător. Noii cârmuitori din Yamato se considerau descendenți din zeul-om Jimmu Tennō, întemeietorul dinastiei imperiale. Faptele mitologice și legendare sunt descrise pe larg în *Kojiki* și *Nihon shoki*. Aici vom puncta însă doar câteva momente de istorie reală, confirmate mai ales de textele analelor chineze și coreene.

Undeva se pomenește despre o împărăteasă semilegendară pe nume Jingu, care, în secolul al IV-lea, ar fi invadat cu oastea sa regatul coreean Silla. În altă parte anul 350 este menționat ca cel al stabilirii curții Yamato într-un loc apropiat de Nara de astăzi. În anul 369 japonezii din Yamato și-au creat în sudul peninsulei un stat de mici dimensiuni, în realitate un fel de „bază militară”, denumit *Mimana*. Acesta s-a situat cam în apropierea orașului Pusan de astăzi. În anul 391 o armată japoneză a debarcat din nou în peninsulă pentru a sprijini regatul Paekche (*Kudara*, în japoneză) în lupta sa cu statele *Koguryō* și *Silla*, acțiune încununată de succes. În același timp japonezii și-au întărit mica lor colonie *Mimana*. Aceasta avea să dăinuie multă vreme și să dispară abia în anul 562, fiind alipită

până la urmă de regatul Silla.

După anul 400 principatul Yamato s-a arătat tot mai puternic în aria centrală ce cuprindea zona orașelor Ōsaka-Nara de azi. În 405 curtea a adoptat oficial scrierea chineză. În cronică se amintește de scribii Achiki și Wani. Din acel an ideogramele chineze au fost folosite la scrierea documentelor, a ordinelor imperiale, edictelor și la completarea registrelor necesare înfăptuirii centralizării dorită de guvernanți. Se înțelege că mai apoi, după anul 552, scrierea chineză a fost utilizată și la copierea sutrelor budiste.

În anul 413, după o mai lungă tăcere, în cronicile dinastiei chineze Chin de est (317-419) reapare numele țării *Wa*. Între timp însă dispăruse regatul Yamatai și luase naștere Yamato.

În intervalul dintre anii 421 și 479 au fost trimise din Yamato nu mai puțin de zece ambasade la curtea chineză a dinastiei Song de sud, în capitala Nanjing de atunci. În cronică *Songshū* din 470 a acestei dinastii sunt menționați cinci „regi” din *Wa*. Cel din anul 470, numit „conducătorul din Bu”, se referea probabil la împăratul Yūryaku care pretindea că este stăpânul țării *Wa*, dar și a altor cinci „regate” (coreene?). După mai mulți ani însă, în 645, epocă pe care unii istorici nu o mai consideră ca aparținând perioadei Yamato, ci celei numite *Asuka*, din porunca împăratului Kōtoku a fost adoptat un calendar, împrumutat de la chinezi, după care erele (*nengō*) erau denumite după evenimentele în curs. Mai multe ere alcătuiau o perioadă. În China modelul acestui calendar se afla în funcție tocmai din anul 140 î.Hr.

Trebuie spus, totuși, că există istorici care consideră că perioada Yamato a durat din secolul al III-lea până în anul 710, atunci când a început perioada *Nara*. O altă etapizare istorică propune varianta în care perioada *Kōfun* este cuprinsă între secolele al III-lea și al VI-lea, iar perioada *Asuka* din veacul al VI-lea până în anul 710.

Ce a fost caracteristic și inovator în perioada Yamato? Foarte importantă a rămas dinamica socială rânduie după împărțirea țării pe clanuri *uji* sau *dōzoku*, în fruntea cărora exista câte un conducător numit *ujigami*. Atât el, cât și membrii clanului practica cultul unei divinități tutelare (*uji no kami*) ca formă de manifestare a religiei autohtone (*Shintō*). Printre clanurile importante, cu funcții și demnități la curtea imperială, sunt de menționat *Nakatomi*, responsabil cu riturile religioase și cu recitarea textelor sacre, *Imibe*, răspunzător cu riturile de abținere și de purificare, obligatorii înaintea momentelor ceremoniale, *Otomo*, din care se recrutau gărzile de corp imperiale, și *Mononobe*, cu funcții militare și cu dreptul de a făuri arme. În același timp, în țară funcționau corporațiile (breslele) meșteșugărești numite *be* sau *tomo*. Dintre acestea, iată câteva mai semnificative: *ayabe* (lucrători de brocarturi), *futobitobe* (scribi), *hasebe* (olari), *kumebe* (războinici), *kataribe* (recitatori), *kajibe* (fierari), *oribe* (țesători), *osabe* (tâlmaci), *tanabe* (*tabe*) (orezari) și *urabe* (divinatori).

Consolidarea țării Yamato s-a mai sprijinit pe dezvoltarea agriculturii sedentare a cultivării orezului. În acest sens a fost de folos sistemul topografic chinez și experiența acestuia în împărțirea simetrică a solului în parcele dreptunghiulare, la care s-a adăugat practica irigațiilor controlate a solului.

Încă din secolul al IV-lea, grație schimburilor diplomatice cu coreenii și alianței cu regatul Paekche, în Yamato au ajuns meseriași pricepuți, fierari, experți în irigații, dar și artizani de tot felul

și literați. Au fost aduse în țară texte filozofice, științifice și de practică administrativă, de etică și filozofie confuciană. În timpul domniei împăratului Ōjin, de pildă, cărturarul coreean Wani a adus „Analectele” lui Confucius în 10 volume și „O mie de caractere (ideograme) clasice” (*Senji mon*), lucru menționat și în *Kojiki*. Au mai ajuns în Yamato vindecători, cunoscători ai farmacopeei chineze, divinatori, iar mai târziu bonzi și călugări budiști.

O primă încercare, din anul 522, de pătrundere a budismului, prin clericul Sima Dadeng din Liang, a fost un eșec în ciuda faptului că acesta a construit și un templu consacrat lui Buddha Sakyamuni (*Saka*, în japoneză). Reușita intrării budismului s-a petrecut abia în anul 552 după inițiativa lui Syong Myong din regatul coreean Paekche.

Apogeul puterii Yamato a fost în secolul al V-lea, epocă în care, cum vom vedea, s-au construit marile morminte tumulare imperiale (*kōfun*). Un exemplu ilustrativ de acest fel ar fi cel pentru împăratul Ōjin, mormânt aflat în aria Ōsaka. În aceeași perioadă s-a întărit și alianța cu Paekche îndreptată împotriva statelor Silla și Koguryō. În veacul al VI-lea însă a intervenit declinul țării Yamato după mutarea curții împăratului Keitai din pricina întăririi șefilor de clanuri regionale, în frunte cu Soga. Clanul Soga era reprezentat de Iname și de fiul său Umako. Amândoi vor sprijini pătrunderea și adoptarea budismului în dauna religiei *Shintō*.

Importante sunt și informațiile legate de viața religioasă din epoca Yamato deoarece atunci s-a cristalizat mai evident coerența a ceea ce avea să fie numită mai apoi religia *Shintō*. Înainte de unificarea țării, pe măsură ce se delimita o nobile războinică a clanurilor, religia oglindea originea ei tribal-patriarhală. Știm deja că șefii clanurilor dețineau și o poziție sacerdotală în tribul lor și dirijau cultul câte unei divinități, a unui strămoș întemeietor sau carismatic, devenit *kami* după deces. În orice caz, atitudinea față de un dispărut al clanului, și cu atât mai mult al unui suveran, trebuia să fie exemplară. S-a imaginat atunci construirea de morminte tot mai mari, mai impunătoare, înălțate sub formă de movile sepulcrale tumulare. La început aceste morminte, numite *misasagi*, arătau ca niște movile conice sau triunghiulare duble, reproducând imaginea unei șei de călărie. Ca formă și dimensiune, evoluția ulterioară a mormintelor imperiale și a celor pentru împărătese și prinții de sânge, s-a concretizat, ca termen generic, în denumirea *kōfun*. De aici și numele perioadei istorice la care ne referim. După înfățișare, aceste *kōfun*-uri au fost de trei feluri, circulare (*rempun*), pătrate (*hōfun*) și în forma găurii cheii (*zempō kōen no fun*).

Între secolele al III-lea și al VII-lea s-au practicat rituri funerare în care s-au folosit simboluri mistice. Odată cu mortul erau îngropate diferite obiecte, ciudate pentru început, apoi mai bine alese, cu scopul de a caracteriza pe cel dispărut. Pentru foștii șefi militari se așezau în morminte arme, harnașamente de călărie, armuri și altele asemănătoare. Împărătesele și prințesele erau însoțite în eternitate de brățări, coliere, bijuterii (*magatama*) sau veșminte din țesături fine. S-au mai găsit în morminte și oglinzi de bronz, roți dințate de cupru (simboluri solare?), clopote *dōtaku*, instrumente muzicale etc.

În perioada Yamato a fost părăsit obiceiul îngropării de vii a slujitorilor sau a persoanelor din anturajul suveranului, practică veche a unor sacrificii absurde. În locul acestora, așa cum se menționează în *Nihon shoki*, mortul a început să fie „însoțit” de obiectele *haniwa* modelate în lut roșietic. Acestea reproduceau ca formă războinici, dansatoare, bufoni, animale domestice (câini,

mămăruțe, cocoși, cai), case, ambarcațiuni etc. Asemenea *haniwa* erau plasate nu numai în interior, ci și în afara mormântului, în jurul movilelor tumulare. La mormântul împăratului Nintoku (m.399), de pildă, de la Sakai (Ōsaka), lung de 300 m. și înalt de 30 m., au fost găsite peste 1200 de figurine *haniwa*. Trebuie subliniată mai ales valoarea lor documentară.

Este foarte probabil ca movilele *kōfun* să fi încercat să imite, începând cu secolul al III-lea, tumulii similari ridicați în peninsula coreeană. Morminte sub formă de dolmene (acoperite cu pietre ca niște movile) s-au găsit numeroase atât în Manciuria cât și pe teritoriul coreean. În privința *haniwa*-urilor, sursa de inspirație se află în China perioadelor Han și a Celor Șase Dinastii. În afară de aria Ōsaka, menționată mai sus, numeroși tumuli *kōfun* s-au inventariat în Kyūshū, în apropiere de Hyūga, în care s-a găsit mai cu seamă olărie de tip *Yayoi*.

Întreaga perioadă prebudistă *Yamato*, socotind-o până în anul 552, a înregistrat un număr destul de mare de suverani despre care, din păcate, nu avem date istorice consemnate pe undeva. Aceștia rămân în categoria împăraților legendari. Lista domniei lor începe cu Ōjin (270-310) și continuă cu Nintoku (313-399), Richū (400-405), Hanzei (406-410), Ingyō (412-453), Ankō (453-456), Yūryaku (456-479), Seinei (480-484), Kensō (485-487), Ninken (488-498), Buretsu (498-506), Keitai (507-531), Ankan (531-535), Senka (535-539). Partea finală a epocii *Yamato* a debutat cu primii ani ai domniei lui Kimmei (539-571).

Bazinul câmpiei *Yamato*, în special districtul *Kinki*, cu centrul la *Nara*, a devenit leagănul viitoarei civilizații japoneze. Denumirea locurilor a consacrat și câteva formulări dragi insularilor. *Dai Yamato* este „Japonia cea mare”, iar *Yamato damashi* înseamnă „Sufletul (spiritul) japonez”.

După anul 552, odată cu stabilirea capitalei la *Asuka*, situată în apropierea orașului *Nara* de azi, și cu pătrunderea budismului, a început în Japonia o istorie cu evenimente consemnate de data aceasta și în scrieri autohtone.

În ciuda datelor de mai sus, acceptate de majoritatea istoricilor, s-au semnalat și opinii diferite. După *Hong* (în intervențiile sale din anii 1988, 1994 și 2002) poporul din regatul *Paekche* ar fi cucerit insulele japoneze. El afirmă că toată cultura neolitică *Jōmon* din arhipelag ar fi fost creată de *ainu*-și și de populația imigrantă malaio-polineziană, în timp ce cultura *Yayoi* ar fi fost produsă de poporul *Kaya* din sudul peninsulei coreene împreună cu cei menționați anterior. Poporul proto-japonez, precum și limba proto-japoneză, s-au format în perioada *Yayoi*. Cultura mormintelor (375-675) este văzută ca o extensie a culturii *Yayoi*, dar este în același timp cea a regatului *Yamato*, ca prim stat unificat pe pământ japonez. Chiar din *Kojiki* rezultă că imigranții coreeni au introdus scrisul chinez în Japonia pe la anul 300 d.Hr. Ideogramele chineze au fost privite de localnici, la început, ca semne magice, stranii. Abia pe la mijlocul perioadei *Yamato* au apărut scribi ca funcționari ai guvernului. Printre ei, desigur, erau destui coreeni imigranți sau descendenți ai acestora.

Este de presupus că și în viitor cercetătorii vor identifica noi documente sau vor emite ipoteze care să nuantzeze cele ce se cunosc despre trecutul îndepărtat al insulelor japoneze.

CAPITOLUL III

AȘEZARE ȘI STRUCTURĂ GEOLOGICĂ

Cu marea dormitând la poale

Adoarme muntele semeț.

Wakayama Bosusui

E-un lac bătrân printre coline...

Yamamura Bocho

Mitologia japoneză, generoasă în explicații naive, sugerează că cele patru mii de insule care formează arhipelagul s-ar fi închegat din picăturile de apă oceanică, suprasaturate de sare, ce se scurgeau din sulița zeului Izanagi. În ciuda substratului mitologic pueril, în afirmația fabuloasă de mai sus se ascunde un adevăr, anume acela al unității de structură geologică a insulelor japoneze.

Arhipelagul, care arată ca un adevărat arc terestru în întinderea de ape și care se așează în partea de est a continentului asiatic, de la tropice, în sud, până în zona subpolară, în nord, a luat ființă abia în cuaternar. În timpurile mai îndepărtate, continentul eurasiatic făcea corp comun cu Japonia. Din Kamciatka până în insulele Sonde, nu era altceva decât o întindere neîntreruptă de pământ. Pe atunci, în Africa de Sud apăruse deja australopitecul. În cuaternar, începe desprinderea treptată de continent a viitoarelor insule nipone. În spatele lanțului vulcanic migrator, spre răsărit se sapă o falie până în adâncul apelor. Se delimitează mările Ohoțk, a Japoniei și a Chinei. Abia în holocen se poate considera că desprinderea s-a împlinit în întregime.

După începutul mileniului al II-lea î.Hr. se conturează, pe întreg globul pământesc, niște mări, relativ închise, de tip mediteranean. Acestea, printre ele Marea Interioară a Japoniei, vor favoriza dezvoltarea unor civilizații maritime de vânători-pescari nomazi. În Japonia, urmele civilizației amintite, numită și a „olăritului în snop” sau a „poteriei cordate”, după caracteristicile striurilor trasate pe vasele de pământ ars, așa cum de altfel am mai avut prilejul să amintim în capitolul anterior, s-au constituit ca prim element reper în civilizația *Jōmon (Jōmon Jidai)* de la care a urmat o evoluție locală dinspre protoistorie spre istorie.

Detaliind structura geologică a insulelor, ceea ce ne va face să înțelegem mai lesne care sunt resursele lor naturale, foarte sărace de altfel, trebuie să admitem, că pământul japonez este alcătuit aproape în întregime din roci vulcanice. Excepție, poate, fac numai sudul insulei Honshū și al insulei Shikoku. Spina dorsală a țării are ca substrat o rocă primitivă de structură șistoasă, formată din cuarț, mică și feldspat, „gnaisul”, la care se adaugă o multitudine de șisturi izolate, foarte diferite. Rocile nu își au originea de formare în aceeași perioadă de timp, unele au apărut în paleozoic, altele în cambrian sau silurian. Dintre acestea, avem de amintit trilobitele. Diverse calcare, printre care și fusilina, acoperă masele masive carbonifere.

Atât paleozoicul cât și mezozoicul sunt reprezentate prin ardeziile conținătoare de amonite. La acestea se adaugă straturile fosile bogate în plante fixate pentru eternitate încă din jurasic și cretacic.

Terțiarul, ceva mai bogat și mai variat populat de fosile, este, în fapt, reprezentat de tufurile vulcanice stratificate, cu mult cărbune, lignit și plante fosilizate, ba chiar și cu o faună primitivă nevertebrată.

Dintre rocile eruptive existente în insulele japoneze, cea mai comună este andezita. Culoarea ei negricioasă și rezistența aparte o fac extrem de folositoare pentru construcții și la pavaje. Ceva mai rare sunt diorita cu substrat de feldspați, trahita, rocă vulcanică mai tânără și bazaltul dur. Din belșug, găsim granitul și porfira, cu sau fără cuarț.

Aventura geologică din răsăritul continentului asiatic nu a luat sfârșit odată cu modelarea insulelor actuale. Ea continuă, uneori lent, alteori brutal sau chiar catastrofal pentru viața biologică existentă pentru că, e bine știut, regiunea este scuturată de seisme violente, încă se află sub dominația erupțiilor vulcanice, evenimente înregistrate frecvent și adeseori marcate cu cifre îndoliate în istoria Japoniei. În anul 599, un mare cutremur de pământ a înghițit sate întregi. Cronicile descriu foarte colorat momentul și pomenesc de căderi ale meteoriților, apariții de comete și de prezența zăpezii în mijlocul lunii a 7-a (iulie). Seismul a fost urmat de secetă și foame, de pieirea a milioane de oameni (!). În anul 1703, un alt cutremur de pământ ucide peste 32 mii de persoane în Tōkyō. Capitala este devastată din nou în 1885 când o crevasă enormă (o falie de pământ) s-a deschis în sol înghițind mii de oameni. În sfârșit, cel mai recent seism catastrofal a avut loc în 1 septembrie 1923, urmat și de un val seismic uriaș precum și de un incendiu, toate la un loc omorând 100.000 de oameni la Tōkyō, circa 37.000 la Yokohama și în împrejurimi. În mica localitate din apropierea capitalei, Kamakura, ea însăși fostă capitală, aproape toate clădirile s-au năruit. Printre ruinele aflate la pământ, se putea zări statuia colosală a lui Buddha (*Daibutsu*), singura rămasă în picioare, dominând peisajul dezolant, cu zâmbetul ei serafic, împăcat cu sine și impasibil la frământările omenești. Statistica demonstrează, de altfel, că în medie, în Japonia au loc cam 1460 de cutremure pe an, iar la fiecare 6 ani și jumătate survine un seism important.

O privire de ansamblu pe harta regiunii distinge 4 insule mari și o puțerie de alte insulițe grupate sau izolate între ele, cele mici aflate în preajma celor mari sau la distanță în imensitatea de ape a Pacificului. Insulele mari, pornind de la nord la sud, sunt Hokkaidō (fost Yezo) cu 78.513 km², unde 5 luni pe an pământul se află sub zăpadă, Honshū, cea mai importantă, cu 230.841 km², apoi Shikoku având 18.787 km², aflată în zonă subtropicală și, în sfârșit, Kyūshū cu 42.051 km². Printre insulele mai mici, cu oarecare însemnătate, lotuși, ar fi de amintit Sado, Oki și Tsushima. Este de menționat, de asemenea, grupul de insule Ryūkyū, cu cei 2.420 km² suprafață. Lungimea arhipelagului ar fi de 3.800 km (2.360 mile), iar suprafața totală a Japoniei de 377.435 km² (145.730 mile²). Dacă am calcula cât din uscatul lumii este reprezentat de pământul japonez, nu am obține decât 0,3%, cu alte cuvinte mai puțin de a 20-a parte a Statelor Unite ale Americii, cam a 8-a parte din India sau cam ¼ din Franța.

Apropierea de continent este mai evidentă în nord unde insula Hokkaidō se află la mai puțin de 45 km de insula Sahalin, iar la sud Kyūshū la numai 200 km de Coreea.

Honshū, după vechea denumire *Hondo*, pe lângă că e cea mai întinsă ca suprafață, are

aproximativ 1.800 km în lungime și 118 km în lățime, este importantă pentru că acolo sunt situate cele mai mari și mai semnificative orașe ale Japoniei, Tōkyō, capitala actuală, Yokohama, port însemnat, apropiat de Tōkyō, Ōsaka și Kobe, ca orașe cu însemnătate comercială și industrială, Kyōto, mare centru cultural etc. Toate orașele de mai sus au un vechi trecut istoric, au jucat un rol în destinul țării și astăzi continuă să guverneze dinamismul vieții economice și culturale, cu atât mai mult, cu cât tot ele concentrează milioane de locuitori.

Lungimea coastelor japoneze este impresionantă: 30.605 km. Era inevitabil ca asemenea contact cu apele să nu facă din japonezi un popor de navigatori și de pescari, de constructori de nave, să nu-i situeze printre marii specialiști în cunoașterea tainelor mării, ai faunei acvatice, să-i determine să exploateze intensiv resursele alimentare oferite de adâncuri, să facă din ei pionieri ai folosirii energiei valurilor.

Coastele nu sunt uniforme ca relief și nici nu au aceeași modalitate de evoluție geologică. Coasta dinspre Oceanul Pacific are tendința netă de a se ridica, pe câtă vreme cea dinspre continent se afundă în așa fel încât pământul japonez pare că se balansează într-o direcție precisă în actuala etapă geologică. Dar nu numai atât, coasta nordică, oceanică, a insulei principale Honshū, este cea mai scuturată de seisme și pusă în primejdie de curenții marini violenți ai mareelor. Golfurile (*wan*) Sendai și Matsushima nu sunt prea ospitaliere. Cele de pe coasta meridională, în schimb, sunt bogate, favorabile navigației, generoase pentru om. Coasta meridională, așadar, are golfurile Tōkyō, Sagami, Suruga, Ise, Ōsaka, Tosa, Kagoshima, Canalul Kii și incizura profundă Owari. În nord, Honshū are golful Aomori care privește spre strâmtoarea Tsugaru, iar în sud golful Tōyama.

Ceea ce este mai important și mai caracteristic pentru pământul japonez, rămâne acea *Mare Interioară*, formație aproape închisă între insulele mari, cele trei insule principale: Honshū, Shikoku și Kyūshū. Marea aceasta apare ca o explozie a oceanului în interiorul muntos, crestat astfel de o pânză de apă lungă de 410 km și lată de 90 km. Adâncimea ei nu trece de 3050 m. Nu este exagerat să afirmăm că Marea Interioară a însemnat, și continuă să aibă aceeași semnificație, centrul principal al Japoniei, zona de amalgamare a diferitelor seminții omenești, cale de comunicație lesnicioasă între insule, piață a comerțului celui mai variat, școală de marină, teren de experimentare pentru pescari, fortăreață de apărare a interiorului țării, sursă de inspirație pentru artiști, creatori de frumos din cele mai vechi timpuri. Marea Interioară mai mult unește decât desparte insulele japoneze. Intrarea și ieșirea din Marea Interioară se fac dinspre continent prin strâmtoarea Shimonoseki situată între Kyūshū și Honshū. Lățimea trecătoarei variază de la 3927 m la 5900 m. Între Kyūshū și Shikoku există un adevărat canal, mult mai larg, de circa 12 km, canalul Hayatomo. În partea de răsărit, insulița Awaji creează între cele două insule mari îngustimi ale mării. Spre Honshū, la nordul ei, Awaji are canalul Yura larg de 3927 m, iar la sud, față de Shikoku, o trecătoare mult mai îngustă și mai învolburată, plină de vârtejuri, numită Naruto, de numai 1376 m. Aici marea se precipită cu o forță extraordinară dinspre Marea Interioară spre Oceanul Pacific. În literatura epică despre pirații japonezi, Naruto este prezentă adeseori și condimentează, cu primejdiile ei, tensiunea narațiunilor.

Coasta apuseană a insulei Kyūshū are în dreptul ei insulele santinele Uri și Tsushima care conturează canalul Tsushima, o veritabilă poartă de intrare în Marea Japoniei, mărginită cu Coreea. Istoria a înregistrat adeseori trecerea elementelor de civilizație venite din China, prin Coreea, tocmai

prin insula Tsushima și prin canalul respectiv, înainte de a poposi în Kyūshū. Pe aici au pătruns influențe ale artei, scrierea, religiile, inovațiile administrative și militare, gândirea filozofică, mărfurile de tot soiul, pe care lumea japoneză a trebuit să le asimileze și să le dea o înfățișare personală.

Marea Japoniei privește spre coasta occidentală a insulei Honshū, coastă uniformă, adeseori abruptă sau caracterizată de lagune și chiar lacuri de coastă. Ar fi de amintit aici golful Wakasa, țărmurile de la Miyazu și Tsugaru. Marea Japoniei face parte din bazinul Oceanului Pacific. E situată între țărmul estic al continentului asiatic, insula Sahalin la nord, dincolo de care, prin strâmtoarea Soya se intră în marea Ohotsk, insulele Hokkaidō și Honshū la est, cu strâmtoarea Tsugaru care o leagă de Pacific. La sud, comunică prin strâmtoarea Coreei cu Marea Chinei de Est. Suprafața Mării Japoniei este de 975 000 km². Cea mai mare adâncime măsoară 1.669 m, adâncimea medie fiind de 1.752 m.

În Oceanul Pacific, la răsăritul arhipelagului nipon se află o mare fosă, Groapa Japoniei, adâncă de 9985 m. În ea ar încăpea, desigur, muntele Everest.

În partea cea mai de sud sunt insulele Yaku, Amami, Okinawa și Sakishima, până aproape de paralela 24°.

Relieful Japoniei se caracterizează prin două elemente, muntele și apa, elemente de nedespărțit, combinate în cele mai variate și spectaculoase moduri. Munții, așa-ziii Alpi Japonezi (*Shi-nano-Hida*), masivul cel mai important, reprezintă cam 72% din suprafața totală a țării. Înălțimile trec de 2000 m la vreo 580 din acești munți. Peisajele sunt magnifice, impresionante, cu lacuri montane cu apă curată provenită din topirea zăpezilor, cu trecători înfricoșătoare, pereți din piatră abrupti, râuri tumultuoase, căderi de apă grațioase, culmi amețitoare. Asemenea peisaje, înmuiate în ceața lăptoasă a depărtărilor, sunt întâlnite ca subiecte de predilecție în pictura japoneză, ba chiar și fac faima lor.

Munții, adeseori nu sunt altceva decât niște vulcani. Japonia numără 196 vulcani din care vreo 30 sunt încă activi. E de înțeles ușor că locurile sunt bogate în ape termale atât de folositoare ca sursă de terapie medicală sau ca rezervor de energie calorică.

Cel mai înalt munte este Fuji. A luat naștere în anul 268 î.Hr. în urma unui cutremur de pământ, același care a săpat în pământul insulei Honshū și viitorul lac Biwa. Fuji-san are înălțimea de 3776m. Este un vulcan stins astăzi, dar el a erupt cu violență în repetate rânduri, în anii 800, 864 și ultima oară în 1707. Prin silueta lui tronconică, trasată perfect în albul zăpezii veșnice, pe fundalul cerului albastru, Fuji-san reprezintă o emblemă, o prezență sacră, o mândrie a japonezilor. Este, poate, muntele cel mai des pictat, mai admirat și mai îndrăgit dintre toți munții lumii.

După Fuji, mai puțin înalți, dar încă peste 3000 m sunt: Kitadake cu 3192 m, Hotakadake de 3190 m, Yarigatake (3180 m), Ontake (3063 m), Norikuradake (3026 m), Tateyama (3015 m).

Apele Japoniei nu au dimensiuni impresionante. În majoritate, sunt reprezentate de râuri ca niște torente de munte cu debitul foarte variabil, bogate în cascade (*taki*), învolburate întotdeauna, dar mai bogate în apă în sezonul primăverii. Aceste ape aduc aluviuni bogate. Ca o ciudățenie, fiecare localitate prin care trece un râuleț, îl botează cu un alt nume, deși e aceeași apă strecurată dinspre munte, grăbită să străbată cursul său superior în meandre repezi. Cursul inferior este cel mai adesea foarte scurt. Apele formează frecvent cascade pitorești, unele cu renume aparte. Amintim cataractele

de la Nikkō, numită Kegon, cea de la Kami-ide din apropierea muntelui Fuji, de Nachi din Kyūshū, Todoroki din Shikoku și Yōrō.

Râurile mai mari din insula Honshū, demne de menționat, denumite de japonezi chiar fluvii, sunt următoarele: Kitakami, Abukuma, Tone, Tenryu și Kiso care se varsă în Oceanul Pacific. În Marea Japoniei se varsă fluviul Shinano. Insula Hokkaidō are un singur fluviu, Ishikari, care se varsă în Marea Japoniei. În Shikoku merită amintit fluviul Yoshino, iar în Kyūshū fluviul Chikugo. O ierarhizare a apelor după lungimea lor, când au un flux maxim, ar putea fi următoarea: Shinano de 367 km, Teshio (311 km), Tone (298 km), Ishikari (262 km), Tenryu (250 km), Kitakami (247 km), Mogami (232 km) etc.

Japonia este relativ săracă în lacuri. Cel mai mare și mai cunoscut, aflat în insula Honshū, este Biwa cu o suprafață de 685 km². Cu mult mai mici sunt lacurile Hachirogata de 224 km², Kasumigaura de numai 187 km², Saromako de 152 km², Inawashiro de 109 km² și Nakanoumi cu 102 km². Cu mult mai mici, dar importante pentru că sunt frecventate turistic, există lacurile Hakone și Chuzenji.

Marea majoritate a lacurilor au o origine vulcanică. Ele se află în zone montane și, cum am mai spus, au suprafața restrânsă. Caracteristica lor generală este frumusețea cu totul aparte, indiferent de anotimpul în care sunt admirate.

În orice loc te-ai afla în Japonia, rotind privirile, întâlnești, fie și la mare depărtare, relieful înălțat al munților. Această constatare nu vrea să spună că lipsesc cu desăvârșire câmpiile. Ele există, foarte puține, într-adevăr, și au o întindere modestă. Consecința firească, agricultura nu a fost prea dezvoltată în insulele japoneze niciodată. Cele mai răsărite câmpii se află în insula Honshū, desigur, în preajma orașului Tōkyō întâlnim câmpia Kwanto. În jurul zonei Nagoya-Gifu, câmpia Mino-Owari. În triunghiul orașelor Kyōto, Ōsaka și Kobe se află câmpia Gokinai. În sfârșit, insula Kyūshū are câmpia Tsukuchi.

Clima Japoniei este lesne de caracterizat deoarece toate cele patru anotimpuri sunt bine diferențiate grație așezării insulelor în zona interferențelor a două grupe de curenți de aer cu ritmicitate constantă. Pe scurt, Japonia este o țară musonică, având influență oceanică. Desigur, se înregistrează o deosebire a evoluției climei între nord și sud, dar zona temperată face din insulele japoneze o regiune cu ploi abundente, situate între 1000-2500 mm pe an, cu climat în general dulce. Arhipelagul este situat în partea finală, nord-estică, a traseului musonului care se întinde, deci, din Japonia spre Coreea, China, Asia de sud-est, până departe în India. Variabilitatea climatică rezultă în cea mai mare parte din acțiunea curentului de aer oceanic ce vine vara cu ploaie din sud-est și se abate cu furie spre zonele de joasă presiune. Schimbarea musonilor se face cu regularitate de ceasornic primăvara și toamna în septembrie. Vara este fierbinte, înăbușitoare și umedă, începe întotdeauna după un sezon ploios destul de lung, care debutează la mijlocul lunii iunie și durează circa 4 săptămâni. Anotimpul ploios, *nibai*, după denumirea japoneză, poate fi uneori mai scurt de 4 săptămâni. Temperatura medie, vara este de 21°5 în nord și la Tōkyō. Cele mai agreabile anotimpuri sunt primăvara și toamna, cu temperatură moderată, cu soare strălucitor. Iarna aduce ploi bogate mai mult în nord, în Hokkaidō, și în munți, temperatura medie este de -6° în nord, 1°6 la Tōkyō și 3°1 la Nagasaki, în sud.

Precipitațiile abundente explică pe de o parte bogăția în păduri, iar pe de altă parte, în zona meridională, recoltele duble de orez. La Tōkyō, precipitațiile sunt de 1563 mm pe an, față de alte capitale sau orașe mari, cu numai 208 mm la Teheran, sau 321 mm la Los Angeles, ambele aflate la aceeași latitudine. La Tōkyō, soarele strălucește destul de mult, 2019 ore pe an, în ciuda ploilor abundente.

Un alt element, cu influență statornică asupra climei, este jocul curenților marini calzi și reci care scaldă coastele arcului insular nipon. Curentul cald *Kuro-Shiwo* vine din sud, din Taiwan și încălzește coastele de sud și sud-est. El atinge plinătatea forțelor sale pe țărmul meridional al insulelor Kyūshū, Shikoku și Honshū, de unde se întoarce în direcția Alaska, având circa 38° în februarie și 50° în luna august. Spre Japonia, trimite o ramificație, curentul Tsushima. Cicloanele venite din sud urmează exact calea curentului principal Kuro-Shiwo. Curentul rece, care vine din nord, în întâmpinarea celui cald, coboară pe marginea externă a insulelor Kurile și Sahalin unde se numește curentul Kamciatka sau *Oya-Shiwo*, trece prin golful Tătar și apoi de-a lungul coastelor coreene, când poartă numele de Curentul Liman. Curenții aceștia, adevărate fluvii marine, au avut un rol de seamă în formarea poporului japonez deoarece pe direcția lor s-au constituit acele „curente umane” ce au migrat mai lesnicios, ajutate de natură. Pe calea lui Kuroshiwo au venit triburile malaeziene cu cultura lor specifică pe care o vom regăsi în arhitectură, religie, obiceiuri, până în zilele noastre, cultură impregnată de influențe chineze meridionale. Populațiile malaeziene au abordat la început sudul insulei Kyūshū și Shikoku, apoi au ajuns mai la nord până la Ise. Templele închinare Zeiței Soarelui păstrează, în formele lor arhitecturale, așezarea pe piloni, la fel ca și locuințele lacustre din mările sudului.

Un alt „curent uman” provenit din China de nord, pornit spre Marea Interioară, a trecut prin punctul nordic alcătuit de Coreea, insulele Tsushima și Iki. Pe aici, coreeanul Wani se pare că a adus scrisul, pe aici a venit budismul, pe calea ușurată de curentul rece Liman ce coboară de-a lungul coastei orientale a Coreei, trecând prin Marea Japoniei pentru a se îndrepta spre centrul Izumo.

Cele două curente de populații au găsit în insule locuitori nomazi, paleoasiatici, înrudiți cu ainușii de astăzi, după unele ipoteze, pe care i-au dislocat, împingându-i spre nord sau asimilându-i treptat. Amalgamul de surse omenești, prin metisare treptată, a determinat apariția populației japoneze de azi, destul de uniformă ca trăsături fizice și spirituale.

Revenind la climă, trebuie să menționăm că fenomenul cel mai caracteristic, precipitațiile, nu se dovedește uniform pe toată suprafața insulelor. Regiunile cele mai ploioase sunt cele din sud. Pe măsură ce urcăm spre nord, precipitațiile scad. Astfel, în Kyūshū se înregistrează căderi de apă de circa 3400 mm pe an, în sudul insulei Shikoku, la Kochi și Tosa, 2500 mm/an, pe câtă vreme la Hokkaidō, la Sapporo, numai 970 mm/an sau 840 mm/an la Soya. Cifra medie pe întreaga Japonie ar fi de 1570 mm/an.

Specific Japoniei este taifunul, denumire aplicată de niponi cicloanelor din zona lor. Locul de naștere al taifunurilor, Pacificul de Sud, în Marea Filipinelor, face ca forța lor să nu prea fie atenuată de distanța relativ mică. Regiunile cele mai afectate sunt întotdeauna insula Kyūshū, apoi împrejurimile orașului Tōkyō și insula Hokkaidō.

Dacă mai adăugăm și existența cutremurelor de pământ, a seismelor submarine și a curenților

violenți ai mareelor, precum și vulcanismul cvasipermanent, avem un tablou aproape complet al încercărilor și condițiilor naturale la care era supus japonezul de odinioară, ca și cel de astăzi. E foarte adevărat că ceva din vrăjmășia naturii e compensată de sursele energetice oferite generos sau puse în valoare cu ingeniozitate de om. E suficient să amintim, de pildă, despre numeroasele ape termale și radioactive folosite, în bună parte, în scop terapeutic dar cu viitor imprevizibil încă în fructificarea extensivă a lor în funcție de tehnologiile noi, născocite mereu. La Beppu, Kusatsu și Yumoto există asemenea ape termale, trei dintre cele mai importante printre cele peste o mie din întreaga Japonie.

Clima uniformă în linii mari, diferențiată în amănunte, de la o regiune la alta, generează condiții pentru dezvoltarea unei vegetații abundente, de o varietate remarcabilă. Se apreciază că ar exista vreo 900 genuri de plante, cu peste 3000 de specii. Dacă dorim să fim mai preciși, aducem o statistică botanică relativ recentă, 3200 de plante fanerogame (cu flori), 300 de criptogame (fără flori) și circa 400 specii de alge.

Flora de astăzi e furnizată direct de flora epocii terțiare. Unele forme din terțiar au rezistat pe pământul japonez numai pentru că a existat o izolare insulară. În alte părți, specii întregi au dispărut.

Umiditatea, ceva mai mare decât în regiuni cu altitudine similară, a avut drept consecință prezența pădurilor. În insula principală Honshū, ele ocupă 40% din suprafață, în Shikoku 64%, în timp ce e la nord, în Hokkaidō, până la 75%.

Pornind dinspre sud spre nord, se pot stabili circa cinci zone vegetale. O zonă a smochinului, destul de restrânsă, e drept, Ryūkyū și în sudul insulei Kyūshū, alături de care e prezentă trestia de zahăr și câțiva arbori ornamentali de tipul cycasului. Mai sus, cea mai întinsă zonă, a culturilor subtropicale, reprezentativ fiind arbustul de ceai, portocalul etc. Dincolo de această zonă, mai la nord, apar fagul, mesteacănul, ulmul, teiul, pe versanții din Honshū și în vârful munților din sud. Urmează o zonă a bradului, la înălțimea de peste 2000 m în sud și la peste 1000 m în nord. În sfârșit, zona cea mai înaltă, a pinului.

O clasificare pe specii ar aminti printre gimnosperme, criptomerii giganți numiți în japoneză *suni*, apoi tuia, speciile de pini, cedrii numiți *sugi*, de altfel și cea mai populară specie care crește peste tot, cu excepția Hokkaidō-ului, tot cu frunze aciculare ca și criptomerul, bradul și molidul. În ordinea frecvenței, după cedrul japonez, ar fi arborele *hinoki* precum și *akamatsu* (pinul roșu japonez). Criptomerii au o prezență maiestuoasă, o seninătate izvorâtă din liniile lor drepte și din simetria înfățișării. Nimic strident în „anatomia” lor, dimpotrivă, cu trunchiurile lucioase, ei se înalță avântat până la dimensiunea unor coloane de templu pentru ca în vârf să alcătuiască o boltă a ramurilor, o împletitură de cununi. Magnifica lor prezență de la Nikkō, din preajma templelor, stilizează un cadru inconfundabil. La Nara, grandoarea criptomerilor, cu eterna lor tinerețe, triumfă tot mai mult prin linie decât prin frunziș. Pini, arborii socotiți sacri, numiți de japonezi *matsu*, cu o înfățișare contorsionată, ca și cum fibra vegetală s-ar supune unor convulsii, cu ramuri subțiri și noduroase, își trimit, îndoindu-se în toate chipurile, brațele în spațiul umplut astfel de fantezia liniilor frânte. Adeseori, în stampe sau pe vasele de porțelan, sunt pictați pini. Ei fac parte din decorul obligatoriu al scenei teatrului Nō.

Dintre arborii cu frunze, foioasele, întâlnim în Japonia stejarul în sud, frasinul și fagul în nord,

ulmul, nucul, cireșul, arșarul în centrul țării. Arșarul, *momiji* în limba japoneză, își are biruința toamna. Frunza sa roșie incendiază priveliștea și așa superbă, a toamnei japoneze înnobilită de înflorirea crizantemelor.

Speciile tropicale sunt reprezentate de palmieri, camforul, cycasul și bambusul. O mențiune specială este de făcut pentru uimitorul bambus, frumos ca înfățișare, folosit ca motiv ornamental și plastic în artă, mai ales în pictură, unde definește preferențial un anume stil. Altminteri, de o utilitate copleșitoare, comestibil prin mugurii proaspeți ai vârfurilor, servind în construcția locuințelor de odinioară datorită rezistenței sale metalice, prin forma cilindrică a trunchiului bun pentru canalizare, elasticitatea sa îl recomandă la împletitul coșurilor de nuiele. Cândva servea ca lemn pentru construirea corăbiilor. Bambusul crește rapid și imaginația populară l-a situat, de-a lungul anilor, prin tradiție, printre plantele aducătoare de noroc, un echivalent al trifoiului cu patru foi de la noi. În această idee, este oferit în chip de urare de Anul Nou și la alte sărbători alături de alte două plante, pinul și prunul, pentru că este primul pom care înflorește primăvara. Cele trei plante alcătuiesc trinitatea numită în japoneză *shochikubai*. Bambusul oferă, deci, un randament mare pe un spațiu mic, ceea ce nu e de neglijat în Japonia, țară cu suprafață cultivabilă restrânsă. Aceeași rațiune a dezvoltat cultura intensivă a ceaiului și a orezului. Desigur, au existat bambuși în Japonia primitivă, dar speciile de astăzi au fost aduse din China. Una din specii, aceea cu frunzele foarte fine, așa-numitul „bambus din țara Wu”, poartă numele japonez *kuretake*. Un alt soi, „bambusul hanilor”, poartă pe trunchi pete violete. Este bambusul *kawatake*.

Europenii s-au lăsat fascinați de mistica și exotismul bambusului atunci când nu au știut cu adevărat în ce stă valoarea sa. Scrierile călătorilor amatori de „picanterii orientale” s-au rezumat adesea, în mod eronat, să asimileze spusele legendelor realității greu comprehensibile. În povestirea Taketori monogatari („Povestea tăietorului de bambus”) este subliniată incredibila putere de creștere a acestei plante în timp scurt, la înălțimi fantastice. Uimitoare nu este numai biologia bambusului, ci și largă sa utilizare în viața de fiecare zi a japonezului. Există studii minuțioase care pomenesc despre circa 1400 de utilizări, dar vreo 12 au o extrem de mare răspândire, de la multitudinea obiectelor casnice (evantaie, coșuri, vase, rogojini), la modestele bețișoare cu care se mănâncă.

Un observator ingenios a comparat una din cele mai importante calități ale bambusului, elasticitatea, cu aceeași calitate psihică a japonezului. Bambusul este foarte rezistent, dar este mai cu seamă flexibil. Poate fi îndoit, răsucit, presat, întins în orice formă, dar lăsat liber își revine la forma sa inițială. Continuă să crească puternic și înalt. Tot astfel, japonezii, au găsit resurse intrinseci să-și revină după încercări dezastruoase (război, seisme etc.) și și-au regăsit drumul pentru edificarea națiunii. Exotismul bambusului, ca și al japonezului, se destramă odată cu adevărata lor cunoaștere și înțelegere.

Niponii socotesc că unii arbori ar fi sacri. În afară de pini, pentru budiști există un *Ficus religiosa indica*, iar shintōiștii venerază arbustul sakaki.

Florile sunt prezente și ele în Japonia, cu aceeași impresionantă bogăție ca număr de specii dar și ca varietate cromatică. Fiecare anotimp, ba chiar fiecare lună, își are floarea sa specifică. În februarie prunii și *Forsythia*, în martie își fac apariția cameliile, înfloresc piersicii și cireșii (celebra floare *sakura* care prilejuiește o sărbătoare anume, cireșul având rostul floral pentru că

fructul, în Japonia, nu se mănâncă), toamna crizantemele cu miile de specii (*kiku*). Cameliile au peste o sută de specii, azaleele vreo 70, bujorii, stânjeneii, nuferii și glicinele întregesc inventarul și înnobilează cromatic viața japonezului. Crizantema stilizată, cu 16 petale, se constituie în blazon imperial.

În Japonia au loc, cum spuneam, sărbători ale florilor, se fac pelerinaje în zone adecvate pentru a fi admirată la momentul oportun o anumite specie înflorită, se organizează expoziții, concursuri și veritabile acțiuni apropiate creației de artă. Verbul *hana-mi* însemnează „a privi florile”, performanță lingvistică menită să exprime o anumite sensibilitate și o concepție despre om în raport cu natura.

În sfârșit, japonezul și-a alcătuit, potrivit nevoii sale interioare, o grădină particularizată în care acele elemente ale naturii împlinite stau gata să-l bucure dacă nu cumva să-l ferească. Miniaturale, în general, grădinile au obligatoriu o colină, o vâlcea, un amfiteatru împădurit, prin ele trece un râu, se adună un lac, figurează o insulă. Rafinamentul se împletește cu știința amănuntului, liniile se armonizează discret cu năvala de culori, sugestiile sunt întotdeauna fertile, căci se adresează nevoii de echilibru și de pace interioară.

Fauna se caracterizează prin vreo 30 de soiuri de mamifere absolut specifice Japoniei, dintr-un total de 80. În general, animalele au talia mică. De multă vreme, au fost îmblânzite câteva specii de animale pentru utilitatea lor (caii, de exemplu) sau pentru că au forme bizare, pigmee. Se pare că marile ierbivore au fost eliminate cu bună știință de vechii japonezi pentru a îndepărta o concurență dezavantajoasă într-un spațiu restrâns. Oamenii s-au orientat către o economie fără animale. Interesant este că pe emblemele de familie, acele *mon*-uri atât de caracteristice, echivalente ale blazoanelor europene, cusute adeseori pe kimonoul de ceremonie sau pe alte obiecte personale, nu figurează decât motive alcătuite din plante și insecte, nicidecum de animale, adunate într-o formă circulară.

Au supraviețuit câteva animale sălbatice cum ar fi ursul pitic în Honshū, un urs de talie mare de tip siberian în Hokkaidō, unde are și o însemnătate majoră legată de credințele, obiceiurile și mitologia ainu-șilor, fiind socotit animal sacru. În sud, viețuiește maimuța din specia macacus cu o „inteligentă” mai aparte ce le înlesnește chiar o anumite „organizare” a colectivității din pădure. Mult mai puțin prezente sunt tot în nord, în Hokkaidō, câteva animale înrudite cu cele din provinciile maritime de pe continent: zibulina și hermina. Deoarece în epoca terțiară insula Hokkaidō a fost separată de insula Honshū, în aceasta din urmă lipsesc animalele de mai sus. În schimb, există alte mamifere asiatice ca lupul, vulpea, viezurele, veverița, bursucul și vidra. În arhipelagul japonez sunt întâlnite, mai rar, antilope sau cerbi.

Păsările reprezintă o varietate și mai mare, circa 400 de specii dintre care 49 sunt proprii Japoniei, restul fiind înrudite cu formele siberiene, chineze sau malaieziene. Cea mai cunoscută pasăre cântătoare este privighetoarea (*uguisu*). Prezența vulturului de mare, a șoimului, a ciorii, raței sălbatice, pescărușului, a bătlanului sau a unui cocoș cu coada de 3 metri, demonstrează varietatea cu adevărat uimitoare a zburătoarelor. Fazanul, alături de bujor, alcătuiește o simbioză decorativă folosită foarte des în arta plastică japoneză, tot așa ca și bambusul amintit mai sus.

Reptilele și amfibiile își au reprezentanți prin batracieni, șerpi, o specie de salamandă gigantă

care poate atinge dimensiunea de un metru și jumătate, broaște țestoase cu coadă lungă și o mică viperă foarte veninoasă numită *mamushi*.

Insectele, se pare, au găsit în Japonia un mediu deosebit de propice. Din cele vreo 200 de mii de specii, numeroase sunt cele de fluturi (circa 900). Viețuiește, foarte decorativ, o libelulă roșie numită *akatombo*, alături de mai bine de 1000 de specii de păianjeni și o puzderie de furnici, greieri, țânțari și muște.

Fauna maritimă, în majoritate comestibilă, numără peste 600 de specii. Bogata faună ihtiologică reprezintă o sursă de hrană din cele mai însemnate alături de vegetale. Se pescuiesc țiparul, anghila, crapul, păstrăvul, peștii aurii, rechinul, tonul, somnul, heringii. Crapul *tai* slujește ca imagine sugestiv-alegorică pentru zeul pește *Ebisu*, simbol al bărbăției, al puterii masculine spre care năzuiesc băieții în efortul lor de a se înălța la condiția râvnită. La sărbătoarea băieților, crapul uriaș decupat din hârtie, agățat în vârful unei prăjini, flutură în bătaia vântului ca și cum ar înota împotriva curentului unei ape învolburate.

Alături de pești, cu cele peste 1200 de specii, de un imens folos ca hrană, mai sunt crustaceii și cei marini și cei de apă dulce, ca și crabii, langustele, iarba de mare, diverse alge comestibile, și ele cu vreo 700 de specii, precum și scoicile.

În sud, sunt cultivate, după metode speciale, inițiate de Mikimoto, scoicile perliere. Localitatea Toba este vestită pentru „fermele” ei la apă puțin adâncă de unde se scot, la intervale de timp precise, scoicile care își vor lepăda comoara deloc deosebită de o perlă naturală. Este o industrie specifică Japoniei, de veche tradiție, amenințată astăzi, se pare, de poluarea tot mai evidentă a apelor mării.

Am lăsat pentru la urmă, în scopul sublinierii mai apăsate, existența viermelui de mătase. Cultivarea lui, din cele mai vechi timpuri, a făcut faima mățăsurilor japoneze, dusă mult departe peste granițele țării, peste mări, continente, ca legătură simbolică a civilizației nipone cu alte civilizații. Produsul viermelui de mătase a călătorit pe vestita Cale a Mătăsii, prin China, Podișul Tarim, Mongolia, până în Persia, India, în lumea greacă și în Bizanț. Mătăsurile japoneze, ca și cele chineze, s-au întâlnit în drumul lor cu budismul migrator din aproape în aproape, cu arta derivată din religii, cu texte de filozofie, cu invenții și meșteșuguri noi, cu astronomi și vraci, cu vrăjitori și tămăduitori, poeți, călugări, cerșetori. Produsul viermelui de mătase a întâlnit în cale șuvoiul de istorie trecut peste nisipuri, peste deșerturi, ape și întinderi nesfârșite. Mătasea a înnobilat estetic istoria și istoria a înscris în paginile sale mătasea cea nobilă.

Pe la anul 1744 se naștea Inō Chukei, cel mai vechi cartograf japonez, socotit astfel ca un strămoș în domeniul trasării hărților. El a creionat cu imaginația și cu mijloacele din acea vreme, primele hotare ale insulelor, cu tot ce forma relieful cunoscut. Poate că tot el a dat sugestiile pentru o împărțire a țării în așa fel încât să fie mai lesnicios de condus și de administrat, de la centru, o țară suficient de mare.

Sistemul vechi diviza Japonia în provincii, numite cu termenul *kuni*. Ele erau în număr de 84. Ulterior s-a renunțat la provincii și s-a făcut o împărțire administrativă în 43 de prefecturi numite *ken* la care s-ar adăuga un *to* (district metropolitan), un *do* și două *fu* (regiuni metropolitane), în total,

deci, 47 de diviziuni locale. Cele patru mari prefecturi care se adaugă la *ken*-uri sunt Tōkyō, Ōsaka, Nagoya și Kitakyūshū. Am putea face o apropiere simbolică între cele 47 de diviziuni administrative și cei 47 de *ronini* (samurai rămași fără stăpân) dintr-o prea bine cunoscută istorie medievală japoneză, ilustrativă pentru onoarea, etica, cinstea la care râvnește un popor cu o educație desăvârșită. (Astăzi se include și Okinawa-ken care a fost sub administrație americană până la retrocedarea ei în anul 1972).

Mai importantă este însă împărțirea în 8 regiuni geografice deoarece ea subliniază unitatea de structură, unitatea funcțională (climă, ocupații productive etc). Cele opt regiuni geografice de astăzi sunt: Hokkaidō, Tohoku, Kanto, Chubu, Kinki, Chugoku, Shikoku și Kyūshū. Climatul răcoros cuprinde nordul, cu Hokkaidō și partea nordică a insulelor Honshū și Tohoku. Aici, caracteristice sunt agricultura, ocupația forestieră, mineritul, pescuitul și o industrie bine reprezentată azi, cu ritm rapid de dezvoltare, mai ales în ultimii ani. Restul insulei Honshū cuprinde regiunile Kanto, Chubu, Kinki și Chugoku. Aici clima este moderată. Regiunile s-au dezvoltat mai rapid după epoca Edo. Insula adăpostește două din cele patru mari arii industriale ale Japoniei de astăzi: Keihin, cu orașele Tōkyō și Yokohama, în Kanto, și Chūkyō, cu orașul Nagoya, în Chubu. Climatul este cald la sud, în regiunile Kinki, Chugoku, Shikoku și Kyūshū. Se înțelege că tocmai condițiile climatice au favorizat o dezvoltare dintre cele mai importante ale Japoniei: Keihanshin, cu orașele Ōsaka, Kobe și Kyōto, în Kinki și *Kitakyūshū* care acoperă partea nordică (*kita* în japoneză înseamnă Nord) a insulei Kyūshū.

Megapolisul Tokaido, cu marile sale concentrații de populații din ultimele decenii, e alcătuit din brâul aflat de-a lungul coastei Pacificului cuprins între Keihin și Kinki.

Fiecare prefectură este împărțită în *shi* (orașe mai mari), *machi* (orașe mai mici) și *mura* (comune). Ultimele două, *machi* și *mura*, reprezintă aria rurală a țării. În 1970 existau 565 orașe (*shi*), 2026 orașele (*machi*) și 694 comune (*mura*).

Resursele minerale ale pământului japonez sunt sărace. Zăcămintele modeste de cupru, sulf, uleiul terțiar de proastă calitate, totuși, mai există, în nici un caz ele nu reușesc să acopere nevoile interne. Și mai puține sunt resursele de fier, zinc, plumb, aur, argint, cositor, ca să nu mai vorbim de petrol. Din belșug se află piatră de construcție.

Minele mai importante de cărbuni se găsesc în nord-vestul insulei Kyūshū sau în apropiere de Nagasaki în sud, dar, cum am menționat, mineralul este de calitate mediocră. Minele de cupru se află la Ashio în apropiere de Nikkō, iar cele mai bogate la Besshi în Shikoku. Argint se extrage de la Innai în nord și de la Ikuno în centrul țării. Antimoniu este explorat din Ichinokawa în insula Shikoku.

Rezervele sărace de minereuri obligă Japonia la importul masiv de materii prime și la o anumită politică economică internațională.

Agricultura reușește să furnizeze aproape atât cât este necesarul țării mai ales în materie de orez, mai puțin în privința grâului, soiei, orzului, cartofului, sfeclei de zahăr și tutunului. Satisfăcător în privința ceaiului, a citricelor și produselor legumicole. Este intensiv aplicată pomicultura, floricultura și mai ales sericicultura, cum am mai subliniat.

În ultima vreme s-a trecut la creșterea intensivă a animalelor pentru carne (bovine, porcine,

ovine). Pescuitul, dintotdeauna, s-a aflat și se află pe primul plan ca sursă alimentară.

Populația Japoniei a avut o traiectorie constantă, în fapt o stagnare, pe toată perioada shōgunatului. În anul 1874 era de 35 milioane, ulterior, populația crește la 40 milioane în 1891, la 50 milioane în 1911, la 60 milioane în 1925, 70 de milioane în 1936, 80 de milioane în 1948, 90 de milioane în anul 1965 și a depășit 100 de milioane în 1967. În 1976 Japonia adăpostea 112 milioane de locuitori, situându-se pe locul 6 în lume, după China, India, Uniunea Sovietică, S.U.A. și Indonezia. Peste 70% din această populație locuiește la orașe. În decurs de nici 100 de ani, populația s-a triplat, structura s-a inversat în favoarea mediului urban, fața țării s-a schimbat radical, mediul geografic a fost modelat parțial, în funcție de biruințele tehnologice și științifice la care a ajuns o națiune de oameni harnici, disciplinați și modești.

CAPITOLUL IV MITOLOGIE JAPONEZĂ

*În marea de la Ise,
De zeul vântului bătută
Aidoma cu crabii,
Dușmanul să-l împresurăm
Și pân' la unul să-l zdrobim!*

Împăratul Jimmu

Nevoia dintotdeauna a omului de a umple spațiul alb al necunoașterii a oferit teren fertil cercetării iscoditoare și permanentei strădării de a-și soluționa interogațiile mistuitoare. Adeseori, neputința sa de a obiectiva răspunsuri a compensat-o cu crearea de legende, cu alte cuvinte prin invenție epică. Scenariile născute pe loc gol numai în aparență, dezvăluie, la o analiză mai atentă, rădăcini îndepărtate în timp, din vremurile imemorabile, din perioada fabuloasă a începuturilor, a nașterilor primordiale. Scopul mitului este acela de a istorisi tocmai creația, facerea unei lumi (înțelegem „civilizații”) pentru a sluji drept model exemplar ritualurilor de mai târziu, practicate în legătură cu activitățile omenești esențiale și semnificative. Mitul se recunoaște astfel ca o realitate culturală cu virtuți complexe, generatoare în viitor a lungi serii de creații artistice, de la spațiul plastic și sonor la aria mai riguroasă a cuvântului scris.

În mitologia japoneză aflăm câteva indicii care abat sensul mitului de la statutul său înțeles doar ca o istorie sacră. Mitul japonez conduce, firească, spre izvoarele religiei shintōiste, dar își împinge valențele, își revendică drepturile până departe în istorie. Necesitatea justificării dinastiei imperiale, ca descendentă în linie directă din zeii începuturilor, necesitate de ordin politic și istoric, a făcut ca implantarea mitologiei în istorie să se facă precoce și cu îndărătnicie, în ciuda evidențelor și a dezvăluirilor obiective aflate în pagini de cronică veche. În plus, caracterul „sacru” al mitului, mai precis sacralitatea și supranaturalul relevate de mit și aduse în scena lumii reale, în mitologia japoneză, îmbracă o nuanță aparte deoarece, de pildă, zeii începuturilor nu erau decât niște noțiuni abstracte. Ei nu constituiau baza vreunei religii, nu reprezentau obiectul unui cult. Sursele de informații privind religiile străvechi ale insulelor Japoniei sunt foarte sărace și nu inspiră încredere. Cronicile care au apărut abia în secolele al VII-lea și al VIII-lea, ne gândim la *Nihongi* (*Nihonshoki*) sau *Kojiki*, conțin, în cea mai mare parte a lor, povestiri și legende, iar datarea evenimentelor se face cu vădită strădanie în a le situa cu mult timp înainte de a se fi produs. Confruntarea informațiilor cu alte cronici (din China sau Coreea) datând din veacul al III-lea, așadar cu peste 400 de ani înainte de cele japoneze, dezvăluie fapte istorice care pun sub semnul îndoielii istorisirile din *Kojiki* și *Nihongi*.

Ca și alte mitologii, cea japoneză este preocupată în special de miturile originii; ea născocesc

legende cosmogonice și determină, în cele din urmă, starea interioară a omului japonez creată în legătură și cu natura înconjurătoare. Natura i-a insuflat japonezului dragoste și respect. Zeitățile panteonului nipon sunt personificate în elemente ale naturii înconjurătoare, de la aștrii cerești la plantele și animalele cele mai umile, ba chiar până la obiectele neînsuflețite. Fiecare component al mozaicului lumesc își are specificul său, respectat, dar nu și venerat cu fanatism ca în alte religii. Cultul față de zeii aflați peste tot în natură, în miriade de ipostaze și reprezentări, se explică prin sensibilitatea japoneză pentru natura vie, cu care se află mereu în comunicare, în sensul cel mai strict al termenilor.

Prolixitatea și naivitatea mitologiei japoneze rezultă din două situații. Pe de o parte, este știut că legendele care au stat la baza religiei shintōiste s-au născut relativ târziu. Nu trebuie să ignorăm existența celei mai vechi religii japoneze (impropriu numită „japoneză”), prezentă în primele secole ale erei noastre, înainte de unificarea țării, religie ce reflecta orânduirea gentilică și tribal-patriarhală, în stadiul în care abia se diferenția o nobilime tribală războinică și lua naștere sclavia patriarhală. Această religie consta în venerația față de zeii și față de spiritele protectoare ale familiei gentilice și tribale. Zeii și spiritele se numeau încă de pe atunci *kami*, așa ca și astăzi. Cele două surse menționate mai sus s-au completat reciproc, au diversificat o mitologie și așa cu suficiente resurse de inflație epică, adeseori redundantă.

Dacă este să conturăm mitologia insulelor japoneze și nu a populației rezultate din amestecul celor migrate din sud (malaezieni, polinezieni) cu cele aflate în arhipelag (mongoli, coreeni, chinezi și ainu-și), atunci, criteriul geografic ne silește să pomenim despre mitologia descendenților populației ainu, veche populație de origine albă, odinioară ocupantă și stăpână a insulelor, astăzi restrânsă în nordul celei mai nordice insule, Hokkaidō. Legendele ainu-șilor sunt departe de a reproduce epicul celor japoneze, ele au o gamă de concepte și un fantastic cu totul aparte, cu un folclor și ritual diferite, demonstrând inaderența, neasimilarea a două surse umane diferențiate cultural și biologic.

Se cuvine a sublinia că mitologia japoneză, reprezentativă pentru marea câmpie Yamato din insula Honshū, leagănul viitoareii civilizații japoneze, nu este singura nici pentru Japonia propriu-zisă. O nouă suită de legende se adaugă odată cu pătrunderea budismului, religie care a adus cu sine, prin secolul al VI-lea d.Hr. figura lui Buddha și a discipolilor săi, poveștile parfumate cu imaginația efervescentă a Indiei, cu tălmăcirea nașterii lotusului, a elefantului, a zeițelor cu mii de brațe sau zeci de capete, a unei lumi fascinante și acaparatoare. Dacă ramura shintō a mitologiei beneficia de propria-i eflorescentă, cealaltă ramură, a budismului, purta în crengi rodul artificial aplicat *a posteriori*, după ce națiunea își formase o conștiință de sine.

Analele *Kojiki* (apărute în anul 712 d.Hr.) și *Nihongi* (apărute în anul 720 d.Hr.) ne fac să înțelegem că fundamentul învățăturii Shintō constă în genealogia comună a ființelor divine și a dinastiei imperiale. Cronicile, celebre încă de la apariția lor, conțin ciclul complet al povestirilor despre zeii shintōiști și descendenții lor.

Limbajul arhaic în care au fost scrise și alcătuite cele două lucrări nu a constituit o piedică în lectura lor de-a lungul generațiilor, dar, în epoca Edo, sub influența școlii *Mito* (*Mitogaku*), ele au fost transpuse într-o limbă actualizată și au alcătuit un întreg coerent. Subiectul central al acestei

mitologii este creația insulelor japoneze de către zei.

Ca o dovadă că cele două cronici inventează o epică nelegată de adevărata origine a pământului japonez stă faptul că se inspiră din filozofia chineză. Mitul cosmic figurează într-o culegere de texte pe jumătate științifică și pe jumătate produs pur al imaginației, culegere cunoscută sub numele de *Huainan Tseu*; textul este împănăt cu speculații cosmogonice care frământau lumea epocii chineze Han și este impregnat cu gândire taoistă. În mitologia japoneză, tema haosului, a beznei în care este aruncată lumea, devine o constantă a legendei. Mitul teogonic preluat din gândirea chineză are, în plus, o asemănare frapantă cu legendele polinesiene și malaeziene ale creației.

Modalitatea de a concepe mitul de origine se explică prin aceea că în gândirea japoneză există cele două principii antagoniste *in* și *yo*, corespunzătoare celor chineze *yang* și *yin*, echivalente ale masculinului și femininului, pozitivului și negativului, cerului și pământului etc. În mitologia polineziană se întâlnește o situație foarte asemănătoare, dacă nu chiar similară a conceptului despre Cer și Pământ, *Rangi* și *Papa*, care la început erau nedespărțiți. Populațiile polinesiene, venind din insulele sudice spre arhipelagul nipon, au adus cu ele elemente de cultură ce au devenit ulterior nuclee ale mitologiei japoneze. Paralele, chiar dacă mai îndepărtate, între istoriile cosmogonice japoneze și ale altor țări, încă mai pot fi făcute, mergându-se până la îndepărtatul Egipt. În *Kojiki* aflăm că cele două principii, lipsite de o materialitate precis exprimată, la început, au format o magmă haotică de forma aproximativă a unui ou, dar lipsită de un contur precis. Marginile sale obscure erau ca o membrană protectoare a conținutului bogat în germeni. Cronica afirmă că oul a prins repede viață, a germinat am spune noi, și s-a împărțit în două (o primă diviziune celulară!). Partea limpede, pură și ușoară a esențelor fine s-a desprins și a format Cerul, pe câtă vreme elementele mai dense, mai grele, au rămas în partea de jos și au format Pământul. Acesta nu era decât un noroi inform: pământ amestecat cu apă, cum explică un scriitor al veacului al VIII-lea: „pământul plutea ca un pește ce se juca la suprafața apei”. Alte texte mitologice din *Kojiki* spun că „la început pământul era ca o picătură plutitoare de ulei pierdută în spațiu” sau „ca o meduză rătăcită în mare”, sugerând forma dinamică, de o plasticitate instabilă a magmelor abia condensate într-o masă de materie. Între Cer și Pământ se ivește, la un moment dat, o formă stranie, misterioasă, de culoare roșie asemănătoare unui lăstar sau mugure de trestie, formă grăbită să devină zeități sau, mai precis, o grupare de trei zei-coloane sau stâlpi sprijinitori.

Stăpânul absolut, Părintele Cerului, *Ame yuzuru hi ame no sagiri kuni yuzuru tsuki kuni no sagiri mikoto*, este primul zeu recunoscut ca existență sacră înaintea nașterii celor șapte generații de zei, sau „spirite cerești” (*tengin*). Numele lui este o înșiruire a teritoriilor stăpânite (cer, pământ, soare, lună, cu precizarea că sunt învăluite în ceață), dar este o foarte bizară intitulare, de vreme ce știm că abia după el se vor ivi corpurile cerești pomenite. Prima generație de zei aduce pe „lume” zeii cerești gemeni. Este vorba despre „Stăpânul cerului de mijloc” (*Ame no mi-naka nushi no mikoto*), zis și „stăpân al sufletelor din mijlocul cerului” și despre „Prințul mai vârstnic al vlăstarului trestiei de zahăr” (*Umashi-ashi—kabi hikoji no mikoto*). Acțiunile zeului *Ame no mi-naka nushi* ca și evocarea haosului inițial amintesc de vechile credințe chineze din vremea „Celor Șase Dinastii” (secolele al III-lea – al VI-lea), reluate apoi de taoism care vorbea de suveranul ceresc fondator și stăpân al universului după evenimentul separării cerului de pământ. De remarcat că asemenea

concept al unui suveran (împărat) care să constituie o verigă de legătură între pământ și cer, justifică autoritatea imperială izvorâtă din descendența divină începând cu domnia împărătesei Suiko în secolul al VII-lea.

A doua generație își are însemnătatea ei prin apariția unor alți doi zei gemeni. Unul din ei, *Kuni no toko tachi no mikoto*, este chiar „Pământul etern nemișcat”, celălalt este *Toyo kuni nushi no mikoto*, adică „Stăpânul pământului bogat”. Bineînțeles că zeii aceștia își au propriile progeneruri, uneori câte opt, altele chiar miriade și poartă denumiri ciudate.

În generațiile următoare, zeii se nasc gata căsătoriți. O familie pitorească o formează zeii din generația a patra a „Pământului noroios” (*Uhiji ni no mikoto*) și a „Pământului nisipos” (*Suhiji ni no mikoto*). Ulterior, sunt personificate rogojinile, culoarea verde și alte asemenea neașteptate elemente pentru ca, în cele din urmă, în a șaptea generație, să se nască soții *Izanagi no mikoto* și *Izanami no mikoto*. Ca și alții înaintea lor sunt soți dar, în același timp, frate și soră.

De la *Izanagi* și *Izanami* începe, propriu-zis, mitologia japoneză, suita de legende care fundamentează și religia tradițională, oficială, shintōismul. În limba japoneză, religia shintō s-a numit *kami no michi*, adică, în traducere, „calea zeilor”, dar limbile europene au preluat pronunțarea chineză a aceluiași sens de „cale a zeilor” prin *shin-tō*.

Textul tradițional spune că spațiile cerești se derulează la infinit, că totul este pur, fluid și senin... Din eter se strecoară spre zei o muzică rafinată. Zeii țin sfat în apropierea Căii Lactee iar zeul Centrului Universului hotărăște ca doi zei, cei abia născuți, *Izanagi* și *Izanami*, să coboare pe Pământ, pe acea imensitate noroioasă, pentru a-i da o formă convenabilă. *Izanagi* sau „bărbatul care ademenește” și *Izanami* sau „femeia care ademenește” primesc porunca din partea zeului suprem să stabilizeze lumea, respectiv să creeze țara Japoniei. Avem deci o primă prezență a unei alte forme de perechi binare, așa cum înainte fuseseră cerul-pământul, pământul-apa, reprezentată de cele două zeități bărbat-femeie, principiul masculin-principiul feminin. Așadar, ca și în China, o viziune dualistă (*yang* și *yin*), ciclică, a lucrurilor care vor sta la baza filozofiei și sensibilității japoneze. Soții divini, *Izanagi* și *Izanami*, primesc în dar o sulită, o lance *hoko*. Nu este o sulită oarecare, e alcătuită sau încrustată cu pietre prețioase.

Zeii pășesc pe Podul Ceresc *Ukibashi* plutitor prin spații și privesc jos, înspre abis. De fapt, trecând peste pod, ei intră într-o altă lume. *Izanagi* cufundă în ocean sulita divină, agită apa în cerc, apa clipește ca o muzică plăcută în urechile zeilor, apoi lancea este retrasă. De pe ea cad picături de apă sărată, ele se încheagă imediat și devin insule. Sunt insulele japoneze. Se merge atât de departe cu precizarea detaliilor încât aflăm din textul legendei că de pe sulita lui *Izanagi* au căzut 4223 de picături (exact numărul insulelor ce formează arhipelagul nipon). De menționat că legenda creării insulelor sub forma unor picături de noroi se regăsește și în Polinezia. Prima insulă astfel născută este *Onogoro-jima* („insula încheagată spontan”) și chiar pe ea coboară perechea divină spre a deveni soț și soție.

Zeii fixează un stâlp în pământul insulei și o pornesc la drum, fiecare în altă direcție, pentru a reveni după ocolul făcut și a se întâlni din nou. *Izanami*, zeița, face greșeala să se bucure prima de întâlnirea cu un tânăr, chipeș ca *Izanagi*, și să-l ademenească, astfel că, deși învățaseră tainele unirii sexelor de la ființele apelor (observaseră niște mormoloci de broască!), primii descendenți ai

cuplului primordial sunt imperfecti. Bineînțeles, se recurge la sfatul celorlalți *kami* (zei) celești. Nu se ia nici o hotărâre decât după practicarea divinației. Spiritele aruncă peste lemne aprinse omoplați de cerb și din fisurile apărute pe suprafața oaselor rezultă sfatul cel bun. Nu femeia trebuie să vorbească prima ci bărbatul! Izanagi și Izanami se reîntorc pe insulă și reiau de la capăt plimbarea în jurul stâlpului. (O legendă similară se întâlnește la câteva triburi din Borneo). De data aceasta, ritualul este corect și descendenții zeilor sunt viabili. Peste pământul încă vâscos și mișcător trece un suflu creator. Se nasc o puzderie de zeități, apoi marea, râurile, norii, munții, focul, vântul, arborii, tunetele, ploaia, hrana etc... Zeii se înmulțesc mereu, de sute de milioane de ori și personifică, practic, orice prezență, binele și răul, bucuria și durerea, râsul și plânsul. Se înțelege că și cele opt insule mari ale Japoniei se desăvârșesc în aceeași perioadă.

Un vlăstar al zeilor Izanagi și Izanami, Zeul Focului (*Kagutsuchi*), abia născut, provoacă un deznodământ fatal. Izanami este pârjolită și ucisă de flăcările fiului ivit pe lume. Ea coboară în Infern (Țara lui Yomi) pentru totdeauna. Durerea care îl cuprinde pe Izanagi, rămas singur, nu are margini. Se hotărăște să plece în lumea întunericului ca să-și găsească soția. Ca și Orfeu la greci, Izanagi ajunge până la intrarea în lumea subterană unde o imploră pe Izanami să se reîntoarcă. Ea îi reproșează că a sosit prea târziu, deoarece gustase deja din produsele cuptoarelor lui Yomi. Nu-i mai rămânea decât să se odihnească și să încerce să scape de acolo sfătuindu-se cu divinitățile infernului, însă trebuia respectată o condiție și anume ca Izanagi să nu încerce să o privească. Deși promite, zeul, incitat de curiozitate și de nerăbdare, nu respectă cuvântul dat. Rupe un dinte din pieptenele de lemn care îi fixa părul (există în pictura japoneză imagini ale zeului care deslușesc înfățișarea ce ar fi avut-o), îl aprinde, iar cu torța astfel improvizată pătrunde în infern. Greșeala lui este pedepsită imediat. În față îi apare o imagine terifiantă, oribilă. În locul soției sale preafrumoase, un trup în descompunere, cu cărnurile macerate, fetid, respingător. Mai mult, opt zei ai tunetului (reamintim că cifra opt este numărul mistic al japonezilor) stăteau în mijlocul trupului intrat în putrefacție și rânjeau cu satisfacție. Cei care urlau mai puternic erau Tunetul Focului, al Pământului și al Muntelui.

Izanagi se retrage dezgustat și înspăimântat, recunoscând că a pătruns într-o țară „hidoasă și murdară”, dar fuga lui nu-l scutește de reproșurile soției. Izanami, supărată că i-a fost nesocotită dorința, trimite Cele Opt Femei Hidoase ale lui Yomi pe urmele lui Izanagi. Urmărirea amintește de unele basme ale noastre. Personajul care fuge își scoate sabia, apoi pălăria și alte obiecte menite să se preschimbe în tot atâtea obstacole în fața urmăritorilor, ceea ce se și întâmplă. Pălăria lui Izanagi, aruncată în țărână, se metamorfozează într-un ciorchine de struguri. Lăcomia femeilor lui Yomi în fața fructului strălucitor îl ajută pe zeu să ajungă la Trecătoarea Netedă a Infernului unde fixează la iuțeală o stâncă uriașă astupând lumea subterană. Văzându-se scăpat, se pare că acțiunea are loc în Japonia de sud-vest, Izanagi se grăbește să găsească un râu unde procedează la abluțiuni copioase, purificatoare. Apele râului se îmbibă în hainele sale, dar hainele sunt aruncate pe mal și din ele se nasc noi zeități. Ba, și din diferitele părți ale corpului iau naștere alți zei.

Un moment important este acela al ivirii, din ochiul stâng al lui Izanagi, a Zeiței Soarelui (*Amaterasu ōmikami*) care va fi strămoșul divin al clanului imperial. Zeița, cunoscută și ca „Marea Zeiță Strălucitoare a Cerului”, s-a dovedit a fi atât de frumoasă încât zeii au hotărât să o urce pe Scara Cerului unde să-și afle sălașul pentru totdeauna iar strălucirea ei solară să o îndrepte spre

pământ. Prin nașterea zeiței Amaterasu se produce momentul cheie, dominant, al întregii mitologii japoneze shintōiste. Se spune că templul de la Ise (centrul shintōist cel mai faimos, loc de pelerinaj și sit al unei arhitecturi specifice), ar fi fost fondat chiar de Amaterasu.

Din ochiul drept al lui Izanagi se naște Zeul Lunii și al nopții (*Tsukiyomi*) dar este departe de a-și egala sora de curând apărută. Biata sa strălucire argintie nu poate birui lumina de aur a soarelui, totuși zeul este socotit suficient de meritos ca să fie urcat și el pe Scara Cerului și cățarat pe boltă, bineînțeles în calitate de soț al surorii sale. De remarcat că Soarele la japonezi este de sex feminin iar luna de sex masculin, exact invers decât în alte mitologii. Soarele și Luna s-au certat foarte repede, zeița Amaterasu i-a aruncat cuvinte grele fratelui ei și nu a mai vrut să-l vadă, în așa fel că zeii i-au despărțit pentru o zi și o noapte și stau separați până în zilele noastre. Legenda lunară nu are în Japonia o dezvoltare prea mare. Mai degrabă, pentru japonezi, mari iubitori de natură, Luna reprezintă înainte de orice, un obiect de artă, o figură stranie cu contururi și curbe schimbătoare, cu pete inconsistente, trecătoare. Luna este demnă de admirat aproape întotdeauna, dar mai ales în unele împrejurări speciale pentru care s-a și creat un verb anume „privitul lunii” (în japoneză *tsukimi*).

Următorul copil, născut din picăturile scurse din nasul lui Izanagi, a fost teribilul *Susano-o no mikoto*, „Bărbatul impetuos” sau „năvalnic”. Ca și frații săi precedenți, unul înzestrat cu cerul zilei, altul cu cerul nopții, lui *Susano-o* i se atribuie împărăția mării, mai apoi a lumii subterane. Făptură crudă, grosolană și pizmașă, *Susano-o* nu s-a arătat mulțumit cu regatul primit, motiv pentru care va porni să săvârșească o sumedenie de năzbâții.

Izanagi, potrivit cronicii *Nihongi*, își sfârșește cariera sa spirituală. În insula Ahaji își construiește o locuință întunecoasă unde va locui pentru totdeauna tăcut, enigmatic, obscur. Într-o altă variantă a legendei, Izanagi s-ar fi urcat la cer. Oricum, personajul iese din mitologie pe cât de brusc pe atât de categoric. În viitor, paginile cronicilor nu-l mai amintesc. La fel de uitat va fi și zeul Lunii, *Tsukiyomi*, fiul prodigiosului creator de zeități.

În istoriile mitologice în locul lor întâlnim pe *Susano-o no mikoto* și sora sa Amaterasu. De fapt, ceea ce urmează este descrierea conflictului dintre ei, ceartă pornită din firea imposibilă și veșnic nemulțumită a „Bărbatului impetuos”. *Susano-o* o pizmuiește pe Amaterasu pentru regatul solar în care domnește, îi reproșează că a fost favorizată în dauna lui și chiar trece la acțiune. Lasă să se înțeleagă că și-ar dori să trăiască alături de ea în cer dar o face atât de grosolan și indecent încât Zeița Soarelui se simte jignită. Deși grațioasă, zeița știa să se pregătească pentru o eventuală luptă; și-a legat, deci, părul într-un coc de care a atârnat o mulțime de bijuterii, la gât și-a agățat un șirag format din cincisute de nestemate din Yakasa, la încheieturile mâinilor și-a fixat brățări strălucitoare, dar și-a adăugat în spinare o tolbă cu o mie de săgeți și o altă tolbă cu cincisute de săgeți. Nu se poate ști cât de impresionantă reușea să fie zeița pentru muritorii de rând care au descris-o în *Nihongi*, dar, sigur este că pe *Susano-o* nu l-a clintit cu nimic din hotărârea sa de a face rău. Ca urmare, zeul se înfurie și distruge haturile din câmpurile cu orez ale surorii sale, strică lucrările de irigație, sloboade o herghelie de mânji peste semănături, tocmai când Amaterasu celebra prima recoltă a fructelor. Își încoronează opera distrugătoare perforând tavanul palatului ceresc exact spre sala unde Amaterasu, alături de țesătoarele cerești, confecționa haine pentru zei. Prin orificiul din plafon, *Susano-o* se strecoară cu un cal divin, jupuit, tărcat în două culori și rupe firele țesăturilor,

murdărește vestmintele zeilor, stârnește panică.

Zeița Soarelui se sperie atât de tare încât se rănește cu o suveică, apoi, supărată, fuge și se ascunde într-o grotă cerească, numită în japoneză *Ame no iwato*. Rezultatul se înțelege de la sine: lumea se cufundă în beznă și este amenințată cu pieirea. Dar, nu numai oamenii se află în pericol ci și divinitățile cerului căci, profitând de întunericul de nepătruns, spiritele rele se răspândesc peste tot.

Opt sute de miriade de zei se întrunesc pentru a se sfătui ce e de făcut în fața unei asemenea catastrofe înspăimântătoare. Pe malul Râului Ceresc, zeii practică divinații pe oase de căprioară pârjolite la un foc făcut din vreascuri din lemn de cireș. În vederea ritualului divinator, zeii fabrică diferite unelte, forje, foale și pun astfel piatră de temelie meseriei de fierar. Din crăpăturile ivite pe omoplatul carbonizat se pot citi, pentru cine știe să o facă, tot ce e potrivit să urmeze. Din alăturarea unor stele, un zeu fabrică o oglindă, alt zeu alcătuiește o piatră prețioasă (perlă) și un al treilea niște fâșii de cânepă. Cu toată această zestre, miriadele de zei se adună în fața peșterii în care sta ascunsă Amaterasu, pentru a pune în aplicare stratagema imaginată de ei. În primul rând aduc o sumedenie de cocoși, cu scopul ca aceștia să vestească ivirea zorilor, adică să determine soarele să răsară! Mai apoi, plantează în preajma grotii un copac uriaș (*sakaki*) care va deveni „arbore sacru” iar de crengile lui sunt atârinate cele trei obiecte fabricate de zei (oglanda, perla și fâșiile de pânză albă). Perla e agățată în vârf, oglanda mai la mijloc, la înălțime potrivită. Se aduc și ofrande (camelii, bambuși, bijuterii), fixate și ele în ramurile arborelui sacru. În sfârșit, apare *Ame no uzume*, zeița strămoașă a dansatorilor comici. Corpul îi este învăluit în ghirlande făcute din frunze și mușchi. Într-o mână ține o sulită. E gata să înceapă a dansa. Dar, nu! Mai aduce o albie, o așază cu susul în jos și abia acum își desfășoară dansul, mimând surpriza areopagului ceresc, trezit brusc fără lumina soarelui. Uzume nu e tot atât de frumoasă ca Amaterasu dar dansul ei este tot mai îndrăcit, ritmul se accelerează mereu, de pe ea cad straietele una după alta, mișcările îi sunt impudice de-a binelea și stârnesc hazul grotesc al miriadelor de zei. Unii râd, alții urlă de plăcere, toți participă la spectacol cântând, lovind în tobe sau suflând în fluiere. Zgomotul, cu totul neobișnuit, are darul de a stârni curiozitatea zeiței Amaterasu și aceasta iese, în cele din urmă, din grotă. Lumea este inundată cu lumina binefăcătoare mult așteptată! Totuși, plutește în aer o incertitudine, căci zeița nu s-a arătat decât pe jumătate. Un zeu mai îndrăzneț și mai hotărât o apucă de mână și o trage afară cu totul. Un altul se grăbește să întindă în spatele ei o împletitură din pai de orez spre a o împiedeca să se retragă în peșteră iar alt zeu, mai voinic, pentru a fi mai sigur, fixează un bolovan cât toate zilele în gura grotii. Amaterasu este jignită când i se spune că a sosit o zeiță mai frumoasă decât ea să danseze în văzul lumii. Nimeni nu o putea întrece în strălucire pe zeița soarelui, dar ea, păcălită de propria-i imagine răsfrântă de oglanda fixată în pomul *sakaki*, e gata să creadă. O simplă cursă care a avut efect sigur. Soarele revine pe cer în deplina sa forță și bucură toate ființele universului. Legenda care ilustrează, probabil, o eclipsă de soare, se împlinește cu precizarea că vinovatul, Susano-o, „bărbatul impetuos”, a fost pedepsit prin izgonirea lui în Lumea Infernului și a întunericului (Țara lui Yomi). De aici încolo, cronicile se ocupă mai puțin de Amaterasu și aproape în exclusivitate de viața aventuroasă a lui Susano-o. Amaterasu rămâne ca o zeitățe benefică, aceea care i-a învățat pe oameni să cultive orezul, inclusiv practica irigațiilor, i-a îndemnat să crească viermi de mătase și să țesească pânză. Apariția zeității Amaterasu consacră, de fapt, nașterea viitoarei religii cu ritualurile sale

specifice, printre care importantă este evoluția dansatoarei sacre (*miko*). Ceremonia care marchează revenirea luminii în lume stă la originea sărbătorilor rituale japoneze, așa-zisele *matsuri*.

Susano-o, bărbatul teribil, veșnic neîmpăcat cu soarta sa, e de la sine înțeles că nu s-a grăbit să coboare în lumea umbrelor. O variantă a mitului afirmă că, pentru început, traversează marea și se oprește un timp în Coreea, apoi se reîntoarce în provincia Izumo, pe malul râului Hi. Aici întâlnește doi bătrâni, soț și soție, jelindu-se de mama focului. Lângă ei, o fată minunată este mângâiată de bătrâni cu durerea celor care sunt nevoiți să se despartă curând de ea. Bătrânul, întrebat de Susano-o cine este și de ce plânge, răspunde că e o zeitățe a pământului pe numele ciudat de *Ashi-nazuchi*; („Vârstnicul care mișcă piciorul”), iar soția sa este *Te-nazuchi* („Vârstnica care mișcă mâna”), iar fata e fiica lor „Prințesa minunată Inada” (*Kushi-nada-hime*). Supărarea lor vine din pricina existenței unui șarpe cu opt capete și opt cozi, lacom să înghită fete tinere. Bătrânii au pierdut până atunci șapte din cele opt fecioare ce le-au avut, înghițite de șarpe. A sosit sorocul pentru ultima lor fiică și nu întrezăresc nici o cale de salvare.

Susano-o se oferă săucidă monstrul cu condiția ca bătrânii să-i dea de soție pe fata salvată, ceea ce aceștia acceptă bucuroși. Zeul le poruncește să pregătească opt butoaie, să le umple cu sake și să le așeze în fața intrării casei, apoi se ascunde în boschetele grădinii și așteaptă căderea nopții. Ca o precauție în plus, zeul o preschimbă pe frumoasa *Kushi-nada-hime* într-un pieptene cu mulți dinți și și-l înfige în păr. Din întunericul tot mai adânc, dinspre munte, se aud zgomote amenințătoare și deodată se ivesc 16 lumini roșii. Este șarpele uriaș venind să-și ia prada. Înfațișarea lui este nemaivăzută, pe spinare i-au crescut chiparoși, pini și ierburi. Lungimea lui învăluie opt dealuri și opt văi. Dar, iată, îl izbește aroma sake-ului și i se deschide pofta de alcool. Cu cele opt capete caută butoaiele pregătite de Susano-o și soarbe lichidul până la ultima picătură, apoi se prăbușește la pământ beat turtă. Stratagema a reușit! Nu-i rămâne viteazului decât să scoată sabia cea de zece palme lungime și să reteze pe rând capetele șarpelui, apoi să-l ciopârțească în mici bucăți. Lovind ultima din cele opt cozi, sabia lui Susano-o scoate un clinchet și își știrbește tăișul. Zeul a lovit ceva dur, metalic. Eroul caută în coada balaurului și găsește sabia divină care poartă numele de *Murakumo no tsuruji*. Unealta sclipește, e uimitor de frumoasă, demnă de zeii din cer unde va fi dusă imediat. Susano-o o oferă surorii sale, îi cere iertare pentru tot ce a făcut, iar Amaterasu păstrează sabia până când va veni momentul să o dăruiască unui nepot spre a fi adusă pe pământul Japoniei. Sabia neasemuit de bogat lucrată, va deveni unul din cele trei elemente, alături de perlă și oglindă, care reprezintă însemnele puterii imperiale. Emblemele sacre ale dinastiei imperiale au fiecare o semnificație precisă. Sabia este puterea, perla bogăția, iar oglinda soarele. În sanctuarele *shintō* se află întotdeauna prezentă oglinda.

Susano-o scoate pieptenele din păr, îl preface în ceea ce fusese înainte, preafrumoasa *Kushi-nada-hime*, și se îndreaptă spre Suga, în provincia Izumo, cu scopul de a celebra căsătoria cu prințesa.

În cronici urmează un ciclu de aventuri ciudate ale „bărbatului impetuos”. Acțiunea continuă în provincia Izumo. Zeul are niște dialoguri înțelepte cu un iepure, apoi cu un șobolan, are timp să-și dezvăluie curajul dar și răutatea atunci când coboară în infern pentru a-și vizita strămoșii. De data aceasta, lumea lui Yomi pare un spațiu mai puțin misterios și mai puțin amenințător decât acela vizitat

de Izanagi. Susano-o continuă să aibă complicații sentimentale, certuri și împăcări cu soția sa din cale afară de geloasă, triumfă asupra celor 80 de frați ai săi și are numeroși descendenți. Toate sunt bune, ca în orice legendă, până când Amaterasu găsește de cuviință să-și trimită nepotul în provincia Izumo pentru a domni acolo.

Venirea noului suveran este pregătită prin trimiterea unor mesageri. Tratativile preced orice acțiune violentă. În Izumo domnește, pentru moment, un fiu al „bărbatului impetuos”. Zeița Soarelui plănuiește însă ca nepotul ei *Ninigi* să-i ia locul și să pacifice ținuturile aflate, se pare, într-o veșnică frământare politică. Apelează la consiliul zeilor din înaltele Câmpii ale Cerului și *Taka-mi-musubi* hotărăște trimiterea, pentru început, a lui *Ama no ho*, un prim zeu mesager. Acestuia îi surâde ideea de a cârmui el însuși Câmpia Centrală din Izumo, nicidecum să ducă tratative. Se pare că timp de trei ani nu dă nici un răspuns celor din cer, ceea ce forțează mâna zeilor și este trimisă o a doua ambasadă în persoana fiului lui *Ama no ho*. Din păcate, și acesta sfidează poruncile primite, așa încât un al treilea mesager, *Ame Waka* („Prințul cel Tânăr al Cerului”), îi urmează. Treburile se încurcă din nou pentru că în loc să-și vadă de îndatoriri și să discute în Izumo despre venirea noului suveran, el se îndrăgostește de *Shita teru hime* („Prințesa strălucirii de Jos”), ba o și ia de nevastă uitând de treburile cerești. Din înalt, supărați, zeii trimit, după îndelungi tergiversări, un fazan pentru a iscodi ce se petrece în Izumo.

Nerăbdarea lor, în ciuda tăgădnării luării hotărârilor, a ajuns de data aceasta la culme. Fazanul, cocoțat în vârful unui pom din fața porții lui *Ame Waka*, spionează cam fără folos căci el este cel zărit. *Ame Waka*, ignorând puterea zeilor, scoate arcul și trimite o săgeată înspre fazan. Săgeata străbate trupul păsării și urcă spre cer în înălțimea zeilor de unde este îndreptată înapoi spre pământ în așa fel încât să-l ucidă pe necredinciosul *Ame Waka*, devenit acum nefolositor. Prințesa strălucirii de Jos își plânge soțul ucis cu atâta jale încât zeii se înduioșează și îndreaptă un vânticel cald care să poarte spre cer trupul lui *Ame Waka*. În înaltele câmpii ale cerului i se pregătește un mormânt și timp de opt zile și opt nopți este jelit de găște, bătlanii, vrăbii și fazani. Mormântul cade pe pământ și devine muntele cunoscut sub numele *Moyama*.

Alți doi zei, într-o ultimă încercare, sunt trimiși în Izumo la *Ōnamochi*, cel mai puternic și mai curajos fiu al lui *Susano-o*, pentru a-i cere să cedeze țara nepotului zeiței *Amaterasu*. Acesta, la început refuză, dar până la urmă se ajunge la o înțelegere. Nepotul, *Ninigi no Mikoto* („Prințul bogatului spic de orez copt”), să conducă treburile publice, iar *Ōnamochi* pe cele divine, în care scop i se construiește un palat de toată frumusețea (probabil un templu).

Ninigi pornește la drum încărcat de daruri. Toate comorile la un loc reprezintă simbolul misiunii sale divine. Perla, sabia (cea găsită în coada șarpelui cu opt capete) și oglinda (în care zeița *Amaterasu* s-a privit la ieșirea din peșteră) sunt dăruite de Zeița Soarelui odată cu urările ei de a conduce o țară fertilă și bogată (în orez). *Ninigi* inițiază o dinastie imperială a Japoniei prosperă și veșnică.

Pe *Ninigi no Mikoto* îl însoțesc mulțime de zei și zeițe, strămoși divini, mai degrabă meseriași capabili să practice ritualurile cerute, să producă bijuterii, scuturi, oglinzi, să facă vrăji, să descifreze viitorul și multe altele.

Calea spre pământ nu este lesnicioasă. *Ninigi* este nevoit să spargă plafonul de nori, să ajungă la

Cele opt drumuri ale Cerului și abia atunci să se poticnească în fața unei creaturi gigantice înzestrate cu ochi mari și strălucitori. Întâlnirea produce panică în suita lui Ninigi. Din fericire, nepotul Zeiței Soarelui este însoțit de inimoasa, vesela și descurcăreță zeiță Uzume. Curajul ei de a-l întâmpina pe uriaș rezolvă momentul de panică al grupului de zeități, aflat aproape pe punctul de a se reîntoarce în cer. Uriașul este, de fapt, spre ușurarea viitorului împărat, Zeul Potecilor Câmpiei, sosit spre a-i prezenta lui Ninigi omagiile și a se pune în slujba lui. Cu un asemenea ghid, drumul continuă fără dificultate. Alaiul din cer nu coboară în Izumo, în Nord-Vestul Japoniei, așa cum ne-am fi așteptat, ci pe piscul unui munte din insula Kyū-Shū aflată la Sud-Vest, poate pentru a lăsa câmp liber atât zeilor cât și imaginației să călătorească spre ținta finală. La fiecare loc de popas, gospodarii ridică un palat. Uriașul zeu al Potecilor primește ca soție, drept răsplată pentru serviciile făcute, pe năstrușnica Uzume. Se înțelege că Ninigi se îndrăgostește și el de o tânără din cale-afară de frumoasă, „Prințesa care face florile și pomii să înflorească” (*Ko no hana*), fiică a Marelui Stăpân al Muntelui (*Oho-yama*). Legenda are o mică dar trecătoare complicație. Oho-yama mai are o fiică, pe *Iha-naga* („Prințesa stâncilor durabile”). Pe aceasta, fiind mai mare, dorește să o mărite prima și să i-o dea lui Ninigi, mai ales că urmașii lor ar fi avut o viață eternă ca aceea a stâncilor. Ninigi refuză și se alege cu un fel de blestem din partea prințesei Iha-naga. Viața odraslelor lui Ninigi și ale soției sale, Ko no hana, să aibă limite în timp ca și florile, la fel ca pomii. Nu este altceva decât explicația mitologică a pierderii nemuririi.

Căsnicia tinerilor Ninigi și Ko no hana este fericită un timp dar gelozia femeii complică situația. Prințesa ia o hotărâre bizară. Se închide într-o colibă din lemn și își dă foc. Rezultatul este că din flăcări ies trei băieți, o naștere stranie, dar plină de semnificații. Numai doi dintre ei ne interesează în mod deosebit. *Hoderi* („Focul strălucitor”) este primul, *Hoori* („Focul care se stinge”) al doilea. Hoori se va dovedi un vânător faimos în timp ce Hoderi un pescar iscusit. Hoori dorește să-și încerce îndemânarea la pescuit, împrumută undița de la fratele său, dar o pierde și este nevoit, pentru a-l împăca, să coboare în împărăția apelor unde Zeul Mărilor se va oferi să i-o găsească. Viețuitoarele adâncurilor nu știu nimic despre undiță și abia un ultim chemat, peștele *Tai* (peștele zis „femeiușcă roșie”), recuperează unealta lui Hoderi. Între timp, Hoori, îndrăgostit de „Perla bogată” (*Toyotama*), prințesa-fiică a Zeului Mării, năzuiește să se căsătorească în împărăția apelor. Pentru trei ani uită de cei de pe pământ dar își amintește la timp și se întoarce cu undița împăcându-și fratele. Hoori trăiește apoi liniștit în palatul său din Takachiko timp de 580 de ani! El va avea un fiu care se va căsători cu mătușa sa, o soră a lui Toyotama. La rândul său, fiul lui Hoori va avea patru băieți.

Nepoții lui Hoori își au fiecare în parte câte o istorie a lui. Ei trăiesc la poalele muntelui Takachiko. Țara este condusă cu înțelepciune. Ca urmaș la conducere este desemnat *Iware no mikoto* sau, după numele complet, *Kamu Yamato Iware Biko* viitorul prim împărat-om al Japoniei cu numele postum (așa cum, de fapt, îl avem înregistrat, *Jimmu Tennō*). Oamenii trăiesc în pace, folosesc pentru construcții trunchiuri de pomi legate cu liane (origine a stilului arhitectural de mai târziu) și se înmulțesc răspândindu-se treptat în jurul muntelui. După treizeci de ani, prin anul 667 î.Hr., Iware convoacă la reședința sa principală un consiliu de război. Frații se adună într-o sală imensă a palatului (palatul e acoperit cu paie și se sprijină pe stâlpi puternici din lemn, la fel cu toate altarele

shintōiste ce vor urma după aceea) și află din gura viitorului împărat dorința acestuia. El le cere să plece spre răsărit, să dobândească noi teritorii și să afle un alt centru al imperiului. Trupele de războinici sunt conduse de fratele mai mare al lui Iware. Alt frate, „călător peste crestele valurilor”, trece repede în Lumea Eternă, de fapt se sacrifică aruncându-se în valuri pentru a potoli o furtună ce amenința acțiunea plănuită. Al treilea frate coboară și el în Câmpia Mării. Rămași în doi, Iware și fratele mai mare se îndreaptă spre est. Campania lor se dovedește a fi bogată în victorii. Supun provincia Kibi, înving zei, primesc ajutorul unui corb uriaș, botează cu nume noi locurile pe unde trec, navighează zile întregi prin Marea Interioară a Japoniei și ajung în cele din urmă în inima țării, în fața mării câmpii *Yamato*. Aici domnește un pretins descendent din zei, *Nagasune*. Se încinge o luptă aprigă dar rezultatul nu le este favorabil eroilor noștri pentru că s-au luptat cu fața spre est (de unde răsare soarele). Fratele mai mare al lui Iware întrezărește cauza eșecului lor și, înainte de a muri, o spune. Iware continuă încăierarea cu fața spre apus, de data aceasta, câștigând-o de partea sa pe marea zeiță *Amaterasu*. Aceasta i se arată în vis lui Iware și îi promite sprijinul. Îi va trimite corbul cu opt labe, ființă fantastică și înțeleaptă, călăuză desăvârșită pentru Iware. Corbul sosit la timp în tabără îi dezvăluie șefului de oști o cursă întinsă lui cu prilejul unui banchet. Altă capcană, pregătită de un nepot al lui *Nagasune*, are aceeași soartă și nepotul piere sugrumat. Dușmanii se ivesc de pretutindeni dar vitejia lui Iware nu are limite. *Tsuchi-gumo* („păianjenii pământului”), asimilați în scrierile târzii cu ainu-șii, sunt printre ultimii dușmani înfrânți. Iware cucerește astfel întregul *Yamato*.

De aici înainte, *Yamato* devine centrul istorisirilor din *Kojiki* și *Nihongi*.

Iware își construiește la poalele unui munte o reședință demnă de titlul primit: *Sumera* („Cel care guvernează sub cer”), echivalent al titlului de împărat. Momentul este fixat foarte riguros în prima zi a primei luni a anului Cocoșului, ceea ce ar echivala cu 11 februarie a anului 660 î.Hr. Ziua de 11 februarie se socotește în Japonia zi oficială a urcării pe tron a lui Iware. Iware va fi cunoscut după numele atribuit postum, la 14 secole după moartea sa, în cronicile veacului al VIII-lea. Sărbătoarea este celebrată în fiecare an, până în zilele noastre. Ceremonia păstrează ceva din ceea ce își închipuie japonezii că s-a petrecut în îndepărtata istorie. Se pare că în ziua stabilită, *Umashimate*, șeful gărzii interioare a palatului, a trâmbițat puternic deasupra mulțimilor adunate să vadă semnalul așteptat. Iware-biko-no mikoto primește din mâinile marelui maestru al treburilor cultului shintōist cele trei embleme ale demnității imperiale: piatra prețioasă (perla), oglinda și sabia. Zeii dispar, se retrag în spațiile afectate de mitologie, rămân pe pământ doar oamenii al căror împărat, prim împărat, deși de origine divină, născut din *kami*, este *om*. Titlul de împărat se pronunța *mikado*, noțiune care se mai folosește și astăzi, dar foarte rar.

Jimmu Tennō cucerește Japonia centrală în mod progresiv și gradat. El pornește cam din regiunea *Hyūga* (din insula *Kyūshū*) spre est urmând coastele Mării Interioare. În câțiva ani pacifică triburile întâlnite în cale.

Ca o dovadă că toate legendele rezumate până aici au fost născocite sau dezvoltate cu mult mai târziu decât se crede să fi avut loc, este prezența anacronică a unor elemente de civilizație. Ne gândim la folosirea săbiilor, a oglinzilor, obiecte din metal necunoscute japonezilor până la venirea lor din China. Trecutul legendar este localizat în cronici în condiții culturale tot atât de avansate ca și

acelea ale timpului când cronicarii înșiși își scriau textele. De asemeni, se întrezărește, în selectarea miturilor, un anume scop politic, un țel deliberat, ideea de a justifica retrospectiv supremația clanurilor conducătoare asupra altor familii sau triburi.

Așa cum vom sublinia mai târziu, în discutarea religiei Shintō, nu este de prisos să anticipăm că mitologia Japoniei justifică și esența credinței oficiale și astăzi. Deși noi echivalăm cuvântul japonez *kami* cu acela de „zeu”, inițial, sensul era mai degrabă de „superior” sau „de sus”. *Shintō*, „Calea Zeilor”, trebuie să fi fost la început un politeism de tip rudimentar și exuberant. Religia vechilor japonezi era de natura adorației, a idolatrizării animiste. Divinitățile aveau acele însușiri profetice (*zenchō*) absolut specifice. Atât zeii, cât mai ales unii oameni puteau recurge la divinație (*bokusen* sau *uranai*) pentru deslușirea viitorului. După modelul chinez, oasele oraculare proveneau de la cerbi, sau erau folosite carapacele de broască țestoasă, toate supuse acțiunii focului. Și astăzi, simplificarea practică a modelelor este prezentă în temple sau sanctuare sub forma unor mici bilețele înscrise cu mesaje pentru zei (*omikuji*).

Tot cronicile ne furnizează informații pline de sugestii privind și alte practici cum ar fi divinația onomastică (*seimei - handan*), constând în ghicirea soartei omului după numele pe care îl poartă. Puterile malefice sunt anulate sau măcar împlânzite prin exorcisme (*majinai*) menite să îndepărteze molime și epidemii sau să asigure abundența recoltei. Magia se extinde și la cifre. Orientul a îndrăgit întotdeauna încărcătura de taină conținută în cifre. Cifre faste sunt câteva. Am mai văzut, de pildă, cifră 8 care conține ideea de expansiune sugerată de desenul grafic chinez (două trăsături oblice ca un acoperiș, cu brațele inferioare divergente). Cifră fastă este și 1.000. Elemente benefice conțin toate numerele impare, dintre care preferate sunt 7 și 9.

Nici visele nu sunt neglijate. Amaterasu îl vizitează pe Iware (Jimmu Tennō) în vis. Există un „zeu al pernei”, *makuragami*, care ia timpul nopții îi șoptește omului neașteptate revelații și îndemnuri. Animalele nu sunt decât însuflețirea encomiastică și sugestivă a unor zeități nespuse de puternice, înzestrate cu elan și cu virtuți supranaturale. Așa, de pildă, sunt vulpea și șarpele. Prezența spiritului malefic, după tradiție, stă în alte vietăți: pisica sau nevăstuica. Animalele stau și la originea unei anume cosmogonii, ele reprezintă cele 12 semne ale zodiacului. Preluate din China, odată cu mișcarea astrilor, cu izvoarele astrologice și matematice, îndrumă spre statornicirea calendarului. Animalele folosesc, în funcție de poziția planetelor, la stabilirea anilor, zilelor și orelor, dar nu e neglijată legătura cu cele cinci elemente ale creației, apa, focul, lemnul, pământul și metalul.

Mitologia răspunde la întrebările ce și le puneau oamenii în fața misterelor naturii. Peste tot sunt spirite, ele populează ploaia, oceanul, râul, vântul, fântânile, furtuna. La fel ca și alte civilizații durabile, și cea japoneză și-a croit o imagine interioară coerentă, model al înfățișării exteriorului înconjurător; de aici dragostea pentru natură a japonezului.

Cronicile chineze și coreene au o altă viziune despre ceea ce s-a întâmplat în insulele japoneze, ba chiar diferă total de notațiile nipone, pentru perioada de timp de până în secolul al V-lea. Ulterior, cronologiile sunt aproximativ sincrone. E firesc să dăm crezare cronicilor de pe continent, pe de o parte pentru lipsa lor de fantastic și pe de alta pentru capacitatea lor de a nota autentice faptele, grație gradului de civilizație la care se ajunsese (cunoașterea scrisului, folosirea metalelor etc). De pildă, în cele mai multe versiuni chineze, Susano-o nu este socotit a fi fost zeu ci un soi de explorator al

acelor timpuri (secolul I î.Hr.), venit în sud-estul Coreei, în statul Silla, pentru a dobândi aur și argint. Acolo a fost nevoit să planteze pomi pentru ca din lemnul lor să obțină cheresteaua necesară construirii corăbiilor cu care să se reîntoarcă în insule. Relatările din timpul dinastiei chineze *Han* povestesc despre populațiile din nordul Coreei și din Japonia, despre drumul lor în sudul Coreei pentru a achiziționa fier. Populațiile se dovedeau astfel a fi înrudite. Istoria lui Susano-o este, așadar, transferul spre mit al unei tradiții istorice legate de o căpetenie evoluată care folosea metalele (Șarpele întâlnit de Susano-o, echivalent al dragonului, echivalent de asemeni al unui râu cu mai mulți afluenți, adică cele opt cozi distrugătoare de vieți prin revărsări tumultuoase și inundații, are înspre izvoarele sale zăcăminte de fier - sabia sacră - descoperite și fructificate de falsul zeu). Populația din Izumo a format o grupare de oameni separată dar provenită din aceeași stirpe cu cea din sudul Coreei, venită în insule prin strămtorea Tsushima, populația la origine de proveniență mongolă. Alte scrieri afirmă că populația stabilită anterior în Kyūshū și care a cucerit ulterior Japonia centrală, ar fi fost de spiță malaeziană. Totuși, în insula Kyūshū, în preajma localității Hyūga, se află o mulțime de gorgane (tumuli) sepulcrale ca și olărie de tip Yayoi ceea ce dovedește legătura clară cu continentul - China și Coreea - și nicidecum cu sudul malaezian.

Țara Wa, cum o numesc letopisețele chineze ale dinastiei Han Japonia, ar fi avut mai bine de 100 de regate dintre care vreo 30 stabiliseră legături, prin ambasadori sau mesageri ocazionali cu China veacului I î.Hr. Este menționată o misiune venită din Japonia între anii 57-107 d.Hr. Se precizează că între 147 și 190 țara se afla în stare de război intern, cufundată în anarhie, până când o enigmatică regină cu numele de *Pimiko* (o asimilare aproximativă a numelui arhaic japonez *Himeko*, adică „zeița soarelui” sau „prințesa”), reușește să aducă pacea și să domnească autoritar prin secolul al III-lea d.Hr. Cronicile chineze din timpul dinastiei Wei chiar numesc Japonia „Țara Reginei”.

La drept vorbind, despre istorie, în adevăratul înțeles al cuvântului, atestată documentar, cert, se poate stabili doar abia prin anii 552-621, epoca de convertire a Japoniei la budism. Aici terenul faptelor reale este ferm.

Nu se poate pune capăt inventarului mitologiei japoneze înainte de a face remarca și precizarea că tot spațiului japonez îi aparține și mitologia budistă însușită începând cu secolul al VI-lea d.Hr. Migrarea spre nord a budismului mahayanist, cucerirea Chinei, apoi a Coreei, au determinat modificări și ajustări pe măsura altei spiritualități întâlnite în cale. Cu atât mai mult, pământul japonez a fertilizat legendele budiste de început și a iscat istorii adesea diferite punctului de plecare. Vom schița la capitolul despre religiile japoneze ce anume din personalitatea niponă tălmăcește miezul de înțeles budist. În finalul capitolului prezent, alături de inventarul divinităților *shintō* vom oferi și pe cel al budiștilor în scopul mărturisit de a familiariza cititorul cu numele proprii și cu noțiunile vehiculate de fiecare în parte. Termenii nu sunt, considerăm noi, inutili căci ei circulă în literatură, în arta plastică, în istorie și geografie, ca și în viața de toate zilele a japonezului.

Mai rămâne să adăugăm că populația *ainu*, astăzi refugiată într-o arie restrânsă din nordul Japoniei, în Hokkaidō, dar care odinioară, se pare, stăpânea întregul arhipelag, își are o mitologie proprie. Legendele ainu-șilor, pe alocuri apropiate de ale japonezilor, au personalitatea lor inconfundabilă, motiv care ne îndeamnă să le rezumăm, fie și numai în câteva linii directoare.

Mitul creației pomenește de haosul inițial alcătuit dintr-un amestec de apă și pământ. O divinitate

crează uscatul despărțindu-l de ape. În acțiunea sa e ajutat de codobatură. Pasărea, cu coada ei lungă și veșnic mișcătoare, ca un evantai, fiind de față, a uscat pământul. Desăvârșirea diferitelor porțiuni de pământ este împlinită de o altă divinitate care din porțiunea neagră a unui nor alcătuiește stâncile, din cea galbenă pământul destinat agriculturii, din cea roșie aurul, argintul, bijuteriile și mătasea, iar din cea albă viețuitoarele mării.

Insula Hokkaidō, unde trăiesc ainu-șii, are o alcătuire diferită, mai exact diferențiată. Estul, câmpie plană, lesne de abordat dinspre mare, a fost lucrat, se spune, de un zeu harnic care a pornit la treabă dis-de-dimineată. Vestul, stâncos și inabordabil, a căzut în sarcina unei zeițe care a flecărit toată ziua cu o altă zeiță și a muncit pe jumătatea ei de insulă doar spre seară, în mare grabă.

O sumedenie de legende explică formarea elementelor din natură, animale și plante; aici se întâlnește uneori apropierea cu legendele shintōiste.

Omul, înțelegem *ainu*-ul, a fost creat de *Aeoina*, personaj legendar aflat la mare cinste. Procedeul explică ceva din fiziologia omului. Lemnul elastic de salcie a constituit scheletul, coloana vertebrală. Pământul a fost materialul țesuturilor moi, iar ierburile împletite au devenit păr. Un incident în care e implicată vidra împiedică pe alți zei să desăvârșească formarea *ainu*-ului. *Aeoina* este silit să compenseze imperfecțiunea oamenilor învățându-i meșteșugurile, ritualurile etc.

O altă legendă încearcă să explice sărăcia *ainu*-șilor prin supărarea pricinuită de aceștia unui zeu puternic și generos care le furniza mâncarea (*Okikurumi*).

Ainu-șii cred că seismele se datoresc mișcărilor unui pește pe spinarea căruia stă așezat pământul. Zeii și strămoșii locuiesc în cele șase lumi de sub pământ.

Planetele, stelele, soarele și luna au semnificație divină, unele fiind zei sau zeițe, altele sediul divinităților. Ca și în alte părți ale pământului, pentru *ainu*-și cometele prezic evenimentele cataclismice.

Câteva obiceiuri ale populației *ainu* rămân să dovedească acea înrudire incontestabilă cu lumea vechilor japonezi. Printre altele, *ainu*-șii practicați cazna cu apă fiartă sau clocotită (folosită și în timpul vârstei mitologice a Japoniei) pentru a se dovedi vinovăția cuiva. S-ar putea presupune că nu *ainu*-șii au influențat cultura japoneză veche ci invers.

Pe lângă apropierea amintită mai sus, au mai fost înregistrate elemente care par a fi venit din Siberia, ceea ce ar sugera o altfel de înrudire a *ainu*-șilor. În siturile *Gorodișce* din Urali, de pildă, s-au dezgropat păsări și animale, confecționate din bronz, purtând capete omenești. Printre reprezentările animaliere, de remarcat sunt în primul rând urșii și bufnițele pentru că tocmai ele apropie cultura din Urali de cea a *ainu*-șilor. Celelalte reprezentări, șoimii, ulii etc, întregesc un bestiar care simboliza, după toate aparențele, lumea zeităților însușită pe suprafețe geografice destul de întinse. Exista obiceiul să se facă servicii rituale pe aceste reprezentări din bronz, mai cu seamă în nordul Asiei, în regiunea Volgăi și în Samoyed, în partea de vest în Giljak, precum și în răsărit la populația *ainu*. Până astăzi, *ainu*-șii celebrează sărbătoarea ursului și a bufniței.

Din această prezentare rezultă elogiul pe care religia și credințele *ainu*-șilor îl aduc naturii, în alcătuirea ei armonioasă. Animismul religiei lor colorează și însuflețește o lume divină imaginată antropomorfic. Sufletul sau spiritul, sălășluit în tot ce există (obiecte, plante, animale), aflat în inima *ainu*-ului, spirit numit *ramat*, dăinuie și dincolo de prezența concretă, trece în lumea zeilor și a

strămoșilor.

CAPITOLUL V

RELIGII ȘI DOCTRINE ETICE

Realul nu-l pot primi

Drept real;

Atunci de ce primesc

Visul drept vis?

Bonzul Saigyo

Poate părea ciudat și ineficient efortul de a analiza religiile unui popor dovedit a fi deloc religios. Socotim, însă, că nu este inutil să stăruim asupra lipsei de religiozitate a japonezilor ca și asupra „aventurilor” spirituale strâns legate de credințele care s-au perindat în insulele Japoniei, deoarece, ca și în alte civilizații, și aici, sugestiile spre descifrarea culturii, artelor, mentalității și modului de trai sunt mai mult decât fertile. Întotdeauna, religia cu cea mai mare popularitate într-o perioadă sau alta a istoriei nipone a influențat considerabil toți factorii care concură la împlinirea noțiunii de civilizație. Reciproc, alcătuirea, structura civilizației japoneze a modelat religiile sosite de pe alte meleaguri, le-a adaptat, transformându-le potrivit trebuințelor locale. Și aici, ca și în alte fapte de cultură, personalitatea poporului japonez și-a spus cuvântul. A fost o dovadă a deschiderii Japoniei spre lume, spre viață, o probă a ușurinței de adaptare și de schimbare pe fondul unui conservatorism destul de tenace. Relativa izolare insulară a japonezilor le-a cultivat credința în specificul profilului lor, deși acești „insulari” sunt conștienți de ceea ce datorează altor popoare și altor culturi. A triumfat, în cele din urmă, spiritualitatea japoneză. Ea sugerează mai degrabă nevoia de utilitate, de aplicație pragmatică decât de analiză sterilă, de exersare metafizică. Ca într-un creuzet au ars, s-au amalgamat religii străvechi, începând cu practicile religioase și credințele primitive, exorcismele, șamanismul, ceremoniile de purificare, animismul evoluat spre shintōism, budismul venit pe căi complicate tocmai din India, confucianismul și taoismul de origine chineză și, în ultimă instanță, creștinismul cu variantele sale (ortodox, catolic etc).

Poporul japonez este, deci, înclinat spre politeism dar, politeismul nipon, spre deosebire de cel al popoarelor primitive, este panteistic. Analizând religia japoneză, suntem nevoiți să rămânem atenți în permanență la jocul ambivalent dintre fundamentul naționalului tradițional și infuzia constantă de internaționalism.

Toleranța religioasă a japonezului, izvorâtă dintr-un instinct de conservare aparte, explică sincretismul religios la care s-a ajuns. Religia a depins întotdeauna de politică și de filozofia momentului istoric și a constituit un mijloc, nu un scop. Religiile au fertilizat înclinația artistică a japonezilor și au lăsat însemne de inspirație majoră în devenirea artelor. Izbânzile spirituale ale omului oriental își află pe pământul japonez adăpostul muzeistic cel mai rafinat, mai expresiv și mai plin de șanse în viitor.

În istoria niponă au coexistat trei tradiții religioase majore: shintōismul, budismul și confucianismul. Japonezul a întrevăzut că dincolo de diferențierile evidente ce trebuiesc făcute între ele, religiile amintite și-au dezvoltat, fiecare în parte, câte o formă caracteristică Japoniei, inconfundabilă.

Shintō este nu atât o religie cât un cult. Originile sale se află adânc implantate în timpurile străvechi, imemorabile. Shintō nu s-a constituit ca o credință de-sine-stătătoare, ca o dogmă cu conștiința de sine, decât mai târziu. Se poate afirma că shintō aproape că a existat de totdeauna pe pământul japonez. Mulțime de ritualuri și practici, obiceiuri sau sărbătoriri *neînregistrate* în nici un text sau în vreo doctrină, ci transmise oral de la o generație la alta, în mediul de familie sau cel social restrâns, constituiau, fiecare în parte, și toate la un loc, o modalitate de omagiere a spiritelor, a zeităților, a existențelor supranaturale, denumite printr-un cuvânt ciudat, încă greu de tălmăcit chiar și astăzi, prin acel atotcuprinzător *kami*. Despre *kami*-uri, ca ființe înzestrate nu atât cu sacralitate cât cu o aură de mister, de supranatural, de taină, iradiază spre oamenii obișnuiți o forță de stăpânire a destinelor, de supunere față de puterea lor ca o fatalitate benefică. Oamenii așteptau de la *kami*-uri intervențiile cele mai favorabile, mai înțelegătoare, de adevărată solidaritate, ca și cum sacralitatea, acceptată aproximativ, nu îndepărta „spiritul” de „uman”, ambele noțiuni fiind de aceeași esență. Cu alte cuvinte, conceptul despre *kami* nu implica nici o distincție de omenesc. Comuniunea odată acceptată, lăsa cale liberă diferitelor interpretări simplificatoare ale modului de exprimare. În esență, între elementele naturii și om, trecerea se făcea cu ușurință ca între valori apropiate, deși soarele, apa, muntele, pomul deveneau mai repede *kami*-uri, sau sedii ale spiritelor (numite *kami*), decât ființa omenească. Aceasta din urmă dobânda forță și statut de *kami* numai după moarte. Omul devenit strămoș, creator de familie, de linie genealogică, având o descendență atestată, sau individul trecut dincolo de înzestrările omului obișnuit, prin însușiri aparte, ca personalitate politică, religioasă sau din alt domeniu, putea deveni *kami*. În general, japonezul vedea în *kami* acea existență supranaturală ce se găsea situată cât mai sus. Nu e mai puțin adevărat că stratificarea zeităților le era destul de limpede figurată. Unii *kami* locuiau în cer, alții sub pământ, *dar cea mai mare parte pe pământ*.

Pentru a fi și mai nuanțați în încercarea de a defini shintōismul, vom adăuga la cele spuse mai sus că nu e numai o religie sau un cult, ci mai degrabă o atitudine în fața vieții. Se înțelege, o atitudine de respect, de adorație și cinstire a naturii în deplina sa forță de desfășurare și frumusețe. Nu un respect zgomotos și demonstrativ, nu o supunere înveșmântată în umilință, ci o privire calmă, atoatecuprinzătoare, stăpânită, sobră, ca între egali. Omul față cu natura. Problemă etern omenească, uneori înălțătoare, alteori purtând haina cernită a tristeții. Veșnica iscodire a naturii de către om, cu teama de a nu-i știrbi puterea, de a nu-i insulta măreția prin cine știe ce nemernicie, de a nu-i falsifica plămada. Instinctiv, omul a simțit de mult că obârșia sa își are sediul în elementele naturii, că este înfrățit cu ea și că nu se cuvine să vatăme matca din care a izvorât. Una din formele statornice și neînduplecate ale exprimării omagiului său a fost și soluția shintōistă, aceea a atribuirii sacralității tocmai naturii înconjurătoare, vizibile, palpabile, perceptibile. Spre deosebire de alte religii, zeii shintō nu sunt cu totul invizibili sau inabordabili. Sunt atât de mulți, miliarde și miliarde, pe cât de multe sunt și înfățișările naturii. În ultimă instanță, adevăratul sanctuar shintō este natura, așa cum se oferă ea simțurilor și percepțiilor omului sau, recreată, reconstituită uneori în miniatură, cu sânguință,

de maeștrii neîntrepuți ai grădinilor japoneze.

Shintōismul nu recunoaște nici un întemeietor, nici un fondator, nu a avut și nu are nici un profet, nu s-a sprijinit nicicând pe vreun text. S-a născut cu spontaneitate acolo unde omul a înțeles simplitatea aparentă a naturii desfășurate, puritatea și măreția ei, acolo unde omul s-a asimilat naturii și și-a creat un țel din a se integra ei.

La origine, shintōismul a fost o religie populară care combina cultul pentru forțele naturale și pentru strămoși. Numele derivă din cuvântul chinez *chen-tao* tradus simplu prin „calea zeilor” sau, mai în detaliu, prin „drumul spiritelor principiului masculin”. Există, desigur, și o expresie japoneză pentru sensul de „cale a zeilor”, *kami no michi* dar cea provenită din chineză s-a generalizat, a pătruns și în limbile europene. Nu trebuie să ne surprindă frecvența asimilare a câte unui cuvânt chinez, tălmăcit fonetic în altul japonez, în fond, întreaga armătură culturală a civilizației nipone, inclusiv scrierea și lingvistica aplicată, a fost împrumutată din China. Cum am mai arătat și în altă parte, diferitele ipoteze ce încearcă să descopere originea cuvântului care definește chiar numele țării Japoniei, trec și prin vocabularul chinez. *Je-pen-kuo*, cuvântul chinez, are traducerea de „Imperiul al Soarelui Răsare”. În antichitatea chineză, Japonia se numea însă altfel: „Țara celor opt insule mari” sau „Țara pământurilor îmbelșugate în trestie”.

Pentru vechiul shintōism, ordinea morală și ordinea cosmică se întrepătrundeau, erau coincidente. Existența omului trebuia să fie o viață în armonie cu ordinea cosmică. Era firesc să fie așa, deoarece shintōismul socotea că natura umană este bună, tot așa cum și natura aduna armonia deplină a fenomenelor. Omul fiind „bun”, cultul shintō nu comporta nici răsplătirea, nici pedepsirea lui. Cel mult, cerea omului rugăciuni și mai ales purificarea sufletului și a trupului, purificare obținută prin diverse practici, fie exorcisme practicate de preoți (ritualul acelor litanii magice care îndepărtau spiritele malefice), fie abluțiunea credincioșilor (apa s-a aflat întotdeauna la loc de cinste pentru japonezi!) sau abstenența. Din acest punct de vedere, putem socoti că shintōismul este un fel de păgânism rafinat, noțiune care îl îndepărtează și mai mult de statutul de religie dar îl apropie de acela de morală. Sensul moralei shintō este limitarea valorii forței gesturilor omenești, fără a stabili însă o scară de valori. Se poate adăuga că shintōismul este și o etică, o artă de a trăi, de a atribui valoare calității vieții.

Divinitățile acceptate de shintōism s-au înmulțit în permanență. Ele au alcătuit inventarul de personaje prezente în mitologia japoneză. Fabulația mitologică a urmat un fir călăuzitor din care s-au desprins ramificații de amănunt îmbogățind astfel fondul legendar, ca o necesitate. Tezaurul mitologic stă la originea literaturii japoneze dar și a istoriei dinastiei imperiale. Abia după pătrunderea scrierii ideografice chineze, legendele rătăcitoare orale s-au alcătuit în texte probante ale unui trecut fabulos. Evenimentele mitice ale timpurilor de origine au fost consemnate într-o carte sacră care, se spune, s-a pierdut. Alte două cărți au fost întocmite relativ târziu: *Kojiki (Anale despre lucruri vechi)* și *Nihonshoki (Cronica Japoniei)*. Tot cu apariție târzie sunt și numeroasele cărți liturgice shintōiste, folosite îndeobște la ceremoniile cultului. Trebuie să menționăm însă că rugăciunile, de pildă, nu erau propriu-zis codificate. Ele puteau îmbrăca forma și conținutul dorit de cel care se ruga. Evident, exista un mare număr de formule de bază, numite *norito*, lesne de memorat și de recitat, ca punct de plecare orientativ în crearea spontană de rugăciuni adecvate evenimentului celebrat. Din acest punct

de vedere, fiecare altar sau sanctuar shintō își avea originalitatea sa, prilej de mândrie și chiar de cultivare asiduă a specificului dobândit.

În ciuda primitivismului culturii shintō, este de subliniat înrudirea incontestabilă a vechiului shintōism, prin practicile sale religioase, cu procedurile clasicilor confucieni din China. Ne referim la elementele comune de șamanism cultivate de ambele părți, ca și la practicile exorcismului și ale ceremoniilor de purificare. Transferul de proceduri aparținea structurilor formale și nicidecum miezului conceptual.

Mediul geografic extrem de variat, bogat și complex al insulelor japoneze a stimulat imaginația locuitorilor încă din cele mai vechi timpuri. Japonezul a atribuit fiecărui element din natură o anume sacralitate ce a devenit mai apoi, cu ușurință, reprezentant fabulos al unui cult rudimentar, echivalent al zeităților din alte religii. Religia aceasta, la vremea conștiinței de sine, era propriu-zis un hibrid, rezultat din credințe și practici departe de a fi exclusiv japoneze. Sursele de inspirație stăteau în tradiția altor popoare din estul asiatic. Abia când s-a petrecut prima confruntare serioasă cu o altă credință, cu budismul, shintōismul și-a conturat dimensiunea și s-a autodefinit. „Calea zeilor”, *shintō*, s-a opus „Căii lui Buddha”, *butsudō* sau confucianismului socotit ca o „Cale a înțelepților”. Fenomenul s-a petrecut în secolele al VI-lea și al VII-lea d.Hr., când contactul locuitorilor arhipelagului nipon cu continentul asiatic a devenit tot mai frecvent. Până atunci, japonezii gândeau despre shintō ca despre o religie preexistentă, tradițională, fără a face și distincția după criteriul hotarelor geografice. Shintō aparținea în egală măsură japonezilor, chinezilor, coreenilor etc, oricărui popor dornic să-l îmbrățișeze. Ideea de religie pur japoneză, specifică lor, s-a născut abia mai târziu.

Insularii și-au numit zeitățile cu termenul *kami*. Fiecare astru ceresc, fiecare munte, relief, pom, stâncă, drum își avea câte un *kami* al său. Multitudinea copleșitoare a zeilor oglindea foarte bine abundența, aglomerația de culte locale și regionale care ofereau o diversitate de zei și spirite. Aceste culte s-au amalgamat, și-au concentrat liniile de forțe pentru crearea unei sinteze, am spune astăzi, a unei unități în diversitate. Elementele religioase erau de o varietate deconcertantă dar, ca numitor comun, predomina adorarea naturii. Pe plan secund trecea adorarea strămoșilor și abia apoi aceea a eroilor. Urma restul formelor: animismul, șamanismul, cultul falic, practicarea divinației etc.

Pe plan local, preferința pentru o formă sau alta făcea trecerea în chipul cel mai capricios, dovedind elasticitatea spirituală a japonezilor și tendința lor de a adapta combinația cea mai utilă. Obiectul adorației de ieri putea fi părăsit lesne pentru un altul de azi. Un zeu al fertilității, de pildă, era înlocuit cu un erou, apoi subminat de zeitatea vreunei forme de relief și tot astfel, într-o dinamică surprinzătoare, probând, de fapt, lipsa unei concepții clare asupra divinității. Shintōismul a fost dinamic, deschis, profund amestecat cu viața, incapabil să dăinuie în afara ei. De aici rezultau optimismul și simplitatea caracteristice vieții. Viața era acceptată pentru valoarea ei și nu i se cercetau ascunzișurile în întrebări despre scop, mijloace, finalitate etc, proprii mai tuturor filozofilor teologice.

Abia prin secolul al XVII-lea, când se naște o mișcare viguroasă pentru revenirea la vechea formă de religie shintō, scriitorul Motoori Norinaga se hotărăște să dea o definiție a noțiunii de *kami*, prin care dacă ar fi reușit, ar fi conturat și înțelesul cultului propriu-zis. El a avut franchețea să recunoască, fără să se simtă stingherit, că nu înțelege încă sensul cuvântului *kami*, dar că admite, ca

fiind ușor de priceput, ceea ce spun scrierile despre spiritele și zeitățile cerului și ale pământului, ca și cele aparținând altarelor de cult. Insistă asupra celorlalte exemple de kami-uri, cum ar fi ființele omenești, păsările, animalele, plantele, mările, munții etc, furnizoare interminabile de divinități. Aura de mister, de extraordinar sau de terifiant, se potrivea de minune înțelesului de kami. *Umanul* nu era exclus de la divinitate și de la conceptul de *kami*. Aceasta a înlesnit, ba chiar a justificat, adorația pentru persoana împăratului, socotită sacră, deși de esență umană.

Cele mai frecvent adorate elemente naturale în cultul shintō au fost următoarele cinci: soarele sau focul, apa, munții, pomii și stâncile.

Îndelung practică a fost adorația soarelui. Zeitatea soarelui, în Țara Soarelui Răsare, nu era alta decât *Amaterasu-ō-mi-kami* prezență copleșitoare în mitologie, strămoș al dinastiei imperiale. Soarele era adorat, la fel și focul (în limba japoneză cuvântul *hi* poate însemna și soare și foc), prin ceremonii speciale.

Insulele japoneze, brăzdate de ape, prizoniere ale oceanelor și mărilor, populate de lacuri și râuri, au situat la loc de frunte prețuirea apei ca element dătător de viață, furnizor de energie și cu profunde proprietăți, aproape mistice, de purificare (absolut necesare în practicile shintō). Multe divinități înfățișate ca năluci inconsistente, ca aburii cețoși ai văilor din munți, își au locuința în râuri, la izvoarele apelor curgătoare, sau în mări și lacuri. Amintim că în legendele și basmele noastre, ființe vapoaroase cu puteri magice, locuitoare ale apelor, *știmele*, fac și desfac destine omenești, motiv pentru care poporul înțelege să le respecte și să le facă pe plac, după obiceiul locului. Înrudirea nu poate fi întâmplătoare.

Munții, elementele de relief nelipsite din orice peisaj al insulelor, au fost adorați ca zeități. Așa se explică de ce trupul lor viguros din piatră vulcanică, aglomerată cataclismic în momente de trufie geologică, era ales ca loc de așezare a sanctualelor religioase proprii cultului shintō. Existau o sumedenie de munți sacri dintre care, bineînțeles, cel mai celebru este *Fuji*. El își are o zeiță a sa proprie numită *Sengen-sama*.

Nu mai puțin omagiate de shintōism au fost stâncile, rocile. Formele și alcătuirile lor sugestive, adeseori încifrând vreun simbol, dintre care cel falic mai net prețuit, au reprezentat argumente îndestulătoare pentru a le face proprii ca obiecte de cult. Japonezul a extras, fascinat de jocul frânt al liniilor adunate în stânci, o artă caracteristică, a peisajului grădinilor artificiale, create de mâna omului.

Pomii falnici, cu vârstă venerabilă, cu scoarța crestată de riduri lemnoase, au devenit pentru japonezi obiecte de adorație. În preajma sanctualelor shintō se aflau întotdeauna asemenea exemplare în fața cărora credinciosul se oprea și făcea o plecăciune. Să nu uităm, de asemeni, cât de mult prețuiește japonezul lemnul în forma sa naturală, nefasonat, uneori păstrat cu coaja neatinsă, chiar atunci când este folosit în construcții. Fuga liniilor fibrei lemnoase a rămas și astăzi un model estetic decorativ în arta plastică, dar mai ales în arhitectură. Dar nu numai pomii își au zeii lor proprii ci și principalele plante alimentare, mai ales orezul. Divinitatea orezului poartă numele *Inari* și este figurată ca un animal de sex feminin, în speță vulpea. Basmele japoneze populare se folosesc de acest personaj cu generozitate. E de menționat că vulpea populează și legendele chineze. Ea are neprețuita însușire de a se transforma când în bărbat, când în femeie pentru a-i înșela pe oameni. Zeului *Inari* îi

sunt consacrate numeroase altare, dintre ele cel mai faimos este cel din apropierea orașului Kyōto. Inari era simbolul și mesagerul zeiței *Uga no mita ma* cea care dăruiește oamenilor orezul și, în general, hrana.

Divinitățile kami s-au înmulțit considerabil de-a lungul practicii cultului shintō. Au îmbrăcat diverse forme chiar pentru noțiunile abstracte, nu numai pentru elementele concrete din natură, cum am văzut mai sus.

O altă sursă de sporire a numărului de divinități a constituit-o zeificarea personajelor importante. Împărații cei mai mari au devenit, după moartea lor, obiecte ale unui cult aparte. Cel mai popular printre zeii din noua generație a devenit, cu timpul, un fost ministru imperial, un înțelept, un învățat care purta în timpul vieții numele de Sugawara no Michizane (844-903). Împăratul Uda l-a exilat pe nedrept în Kyūshū unde a și murit. Gloria sa postumă și-a început cariera sub numele de *Tenjin-Sama*. Fostul ministru a devenit zeu al caligrafiei și al literaturii. I s-a ridicat un altar la Kyōtounde, de bună seamă, literatura se află la mare prețuire, zeul fiind el însuși un fost poet, un literat vestit la vremea sa.

În noianul de zeități shintō s-a încercat o ierarhizare, mai mult cu scopul de a se creiona o mitologie coerentă decât pentru a se atribui vreunei divinități puteri mai mari în raport cu o alta. Reamintim că legenda cosmogonică era legată de istoria zeităților cerești cu personajul principal, zeița soarelui, Amaterasu-ō-mi-ka-mi. Amaterasu a avut și ea, ca orice zeiță care se respectă, un animal sacru, un mesager (așa cum Inari-vulpea aparținea zeiței orezului). La început, mesagerul ei a fost cioara „cea cu numeroase brațe”, mai apoi cocoșul. Din obiceiul clanurilor străvechi de a-și alege un zeu protector, s-a născut, de fapt, cultul aparținând casei imperiale. Adoratorii soarelui, prin descendenții lor, la fel de autoritari ca și strămoșii, cu îndemnul bine marcat de a stăpâni alte clanuri învecinate, și-au revendicat mai târziu, ca zeități ancestrale, pe Zeița Soarelui.

Dacă în shintōismul primitiv, cultul pentru natură a fost forma cea mai evidentă de manifestare a simțului religios, se pare că în privința cultului strămoșilor, lucrurile au stat altfel. Acesta din urmă a căpătat însemnătate ceva mai târziu și s-a dezvoltat sub influența chineză.

Religia shintō păstrează din vremuri imemorabile trei simboluri, devenite tradiționale pentru japonezi, fiind în același timp și simboluri ale suveranității imperiale. Este vorba despre oglindă, semnificând dreptatea și curățenia, despre sabie - curajul și hotărârea - și despre perlă, ca simbol al milei, iubirii și al umanității. Cercetările arheologice au demonstrat că oglinda și sabia aparțin vârstei culturii bronzului și a fierului de pe continentul asiatic, iar perla, departe de a fi un simbol strict japonez, este comun și Coreei și Manciuriei. Cum se vede, împrumuturile culturale s-au făcut încă din vremuri străvechi, deși într-un ritm cu mult mai lent decât în zilele noastre.

În esență, practicarea cultului shintō se rezuma la o „vizită” făcută zeului adorat, aflat în sanctuarul său. La intrarea pe poartă, credincioșii se opreau, se înclinau cu smerenie și loveau palmele una de alta în semn de devoțiune. Sanctuarului, dar mai ales zeului local, i se aduceau ofrande; darurile, mai mult simbolice, erau însoțite de invocații și rugăciuni care se puteau improviza.

Mai cu seamă femeile erau purtătoare de ofrande pentru kami-ul altarului ales. Se aduceau flori sau alimente, primele produse ale noii recolte, orez, legume, pește, mici obiecte uzuale, în timp ce

bărbații obișnuiau să depună în niște cutii, respectabile prin dimensiunea lor, obolul în bani mărunți. Cortegiul credincioșilor era întregit de prezența copiilor. Întotdeauna atenți, grijulii și riguroși în imitarea gesturilor celor mari, copiii învățau din trăirea pe viu, fără să înțeleagă prea bine, mișcările ritualului magic, contribuind astfel la îmbunarea zeului. În vederea tuturor acestor gesturi rituale și ceremonii, omul se pregătea în mod special prin practici de purificare. Nimic impur nu trebuia să atingă teritoriul sacral. Se înțelege că „purificarea” era bine-venită și în afara pregătirilor, ca gest independent, obișnuit, în scopul risipirii răului și îndepărtării nenorocirilor.

Din scenariul gestual deducem că formele de cult shintō exprimau mai degrabă respectul decât adorația, recunoștința decât supunerea omului față de ființa sacră. Nu numai rugăciunile și ofrandele dovedeau kami-ului faptul că era respectat, ci și o multitudine de alte acțiuni de bunăvoință, cum ar fi, de pildă, vizitarea unui bolnav, generozitatea față de un nevoiaș, sau oricare altă pornire spre bine. O regulă înscrisă în sanctuarul shintōist din Kyōto precizează că zeului nu trebuie să-i ceri favoruri inutile. Cu alte cuvinte, nu beneficiul imediat și concretizat material era țelul credinciosului, ci asigurarea păcii sufletești, a armoniei în familie, a înțelepciunii echilibrate.

Sediul zeului fiind în general un altar, un sanctuar, cultul shintōist a conceput construcția în spiritul simplității religiei în sine. La origine, altarul presupunea doar existența unei încăperi, a unui spațiu gol, împrejmuț. În sala respectivă era instalat un obiect simbolizând puterea sau corpul zeului. În nici un caz, reprezentarea zeului nu era statuară, antropomorfică, așa cum se practică în religia budistă. Pesemne că în concepția shintōistă zeul, ca element sacru, ar fi fost subdimensionat primind chipul omenesc, elementul profan. Alte forme erau admise pentru a sugera „corpul” zeilor, în obiectele de cult numite *shintai*. De pildă, *shintai*-ul zeiței Amaterasu era imaginea unei oglinzi. Orice alt obiect, cum ar fi podoabele, armele, vestmintele, puteau deveni obiecte de cult. Mai târziu, spațiul gol de origine, încăperea singulară, au suferit modificări. În jur au fost ridicate unele construcții. Sub influență budistă, sanctuarele shintō au ajuns să aibă mari dimensiuni, apropiindu-se de fastul templelor, încăperea zeului s-a restrâns într-o formă simbolică, o masă pătrată, asemănătoare unei policioare împrejmuțite având în mijloc un ram din arborele sacru. Imaginea simbolică a lumii este vidul sacru, ca o reprezentare în mic a macrocosmosului. În centrul sanctuarului se afla întotdeauna centrul lumii (acel „axis mundi” amintit de Mircea Eliade, comun și altor religii, figurat uneori printr-un stâlp, un pilon etc). Era locul unde cerul și pământul se întâlneau.

Sanctuarele, după felul divinității adorate, erau de mai multe feluri: *ujigami*, al unei zeități tutelare, *ubusunagami*, al unei zeități locale și *chinjugami*, al unui zeu protector. Fiecare sanctuar avea afișate legende (*engi*) sau istorii (*yuisho*), care dădeau explicații în legătură cu întemeierea construcției. Scenariul cel mai cunoscut și mai frecvent utilizat, istorisește, în general, despre un bătrân înțelept care sosește, la un moment dat, și-i ajută pe localnici să depășească o perioadă de dificultate economică. Bătrânul, după moartea sa, își află mormântul în acel loc unde ia ființă un sanctuar pentru cinstirea memoriei noului zeu-*kami*.

Sanctuarul era aproape întotdeauna construit în apropierea unui drum, care urca în trepte, pe o pantă abruptă. De la înălțimea respectivă, se poate zări lesne intrarea în localitatea apropiată. Tot așa procedau vechii greci când își ridicau templele pe *Acropole* înălțimea cea mai mare a împrejurimilor vreunei așezări. Pentru a ajunge acolo, era necesar să învingi prin efort obstacolul înălțimii. De

obicei, sanctuarele japoneze erau destinate la început preoților și abia mai târziu adoratorilor obișnuiți. Și astăzi, în zonele rurale muntoase ale Japoniei se pot întâlni, pe neașteptate, poteci sau drumuri barate de o ghirlandă împletită din paie de orez. E marcat astfel teritoriul în care „trăiesc” încă niște kami. Cedri înalți și criptomeri bătrâni de sute de ani, cu frunzele verzi, simbol al eternității japonezilor, stăpânesc spațiul din jurul sanctuarelor și le conferă o atmosferă de serenitate. Câteva construcții auxiliare, absolut obligatorii, definesc și mai bine sanctuarul shintō. În primul rând, existența spectaculoasă a unor porticuri plasate la intrarea pe drumul spre sanctuar, porți de formă caracteristică, alcătuite dintr-un schelet de lemn, piatră sau bronz, niște stâlpi trainici care sunt uniți la capetele superioare prin două copertine orizontale, dintre care cea mai de sus are forma zveltă, ușor curbată, concavă spre cer. Sunt faimoasele *torii* care marchează apropierea de împrejurmările altarului. La intrarea porticului se găsesc atârinate frânghia sau ghirlanda din pai de orez numită *shimenawa* și fâșiile din hârtie albă denumite *gohei*. Shimenawa marchează limita incintei sacre. Un alt element obligatoriu este bazinul cu apă acoperit sau râul neacoperit, unde credincioșii se opresc și se autopurifică prin spălare înainte de pătrunderea în altar. În fața altarului există, de asemeni, un soi de oratoriu unde au loc, de obicei, ceremoniile, muzica și dansul. Uneori, pentru dans, e prevăzută o sală separată, în principiu, intrarea în oratoriu este îngăduită tuturor.

În afara sanctuarelor publice, aproape în fiecare casă exista, și mai există, câte un mic sanctuar particular, al familiei, unde sunt celebrate, la dimensiunile modeste adecvate, individuale, momentele de cult. În asemenea altare de familie, numite *kamidana* și reprezentate printr-un fel de dulăpior, se aduna în timp, fără discernământ, o sumedenie de obiecte-amintiri, provenite din negoțul practicat de preoții marilor sanctuare. Cumpărate la ocazii, la sărbători și festivaluri, marcau o dată însemnată în viața familiei. Tot acolo, se puteau găsi boluri cu orez, cupe cu sake sau diferite alte cadouri, dar mai ales tăblițele morților, obiecte însușite de japonezi după modelul chinez. Funcționalitatea altarului familial dăinuie și astăzi. Japonezul obișnuiește ca înainte de a pleca de acasă, pentru un drum mai lung sau mai scurt, să adreseze o rugăciune kami-ului protector. Ceremonii similare sunt practicate cu prilejul unor hotărâri cu oarecare însemnătate în viața de familie, cum ar fi o investiție financiară consistentă, semnarea unui contract, angajarea în muncă, începerea studiilor.

Rugăciunile și ofrandele constituiau, în esență, practica shintōistă obișnuită. Marile sărbători religioase, festivalurile, reprezentau și continuă să dăinuie, ocaziile speciale de manifestare în onoarea zeilor. În același timp, au devenit sărbători naționale și se însoțesc de petreceri populare. Scopul festivalurilor este de a stabili bune relații între adoratori și zeul lor favorit, oferindu-i acestuia cea mai aleasă ospitalitate constând în daruri, în hrană și băutură, vestminte, muzică și dans, precum și în reprezentații artistice sau sportive. Sărbătorile devin astfel o succesiune de veselie și solemnitate, de fast decorativ, colorit, de izbucnire dinamică a bucuriei și de rigoare a ceremonialului sobru, impunător. Artele și sporturile specifice Japoniei și-au extras sugestii numeroase din asemenea sărbătoriri.

În miezul ceremonialului shintōist stă așezată ideea de *purificare*. Gândul intim al credinciosului shintō, odată curățat, se îndreaptă spre ideea fertilității, prin recolte bogate, sau ca simbol al germinării vieții, extrapolate la permanentizarea speciei omenești. De aici au răsărit cele mai importante ceremonii legate de obținerea recoltei, a hranei absolut necesare supraviețuirii și, deci,

cinstită cum se cuvine prin fast organizat, plămădit de tradiție și strecurat de la o epocă la alta. Printre sărbătorile importante ale anului sunt de amintit: „Degustarea primelor fructe” (*Nii-name*), „Degustarea divină” (*Kan-name*), care avea loc la palatul imperial și la sanctuarul de la Ise, „Degustarea colectivă” (*Ai-name*) și „Marea ofrandă în alimente” (*Onie sau Daijoe*), ca o formă a sărbătoririi primelor roade, sărbătoare îngemănată cu celebrarea urcării pe tron a unui nou împărat. Alăturarea evenimentelor consacra, o dată în plus, autoritatea suveranului.

Cu prilejul ceremonialului, ofrandele oferite zeităților, *gohei*, constau la început în hrană și băutură, ca mai apoi să fie înlocuite cu simbolice bucăți de hârtie, de stofă, de mătase. Înainte de oferirea ofrandelor, credinciosul avea obligația să se purifice. Avea la îndemână mai multe procedee: exorcizarea (*harai*), sau vraja, curățirea cu apă (*misogi*) și abținerea (*imi*).

O altă formă particulară de manifestare a ritualurilor shintō este prilejuită de anumite epoci ale vieții, mai exact de câteva vârste ce trebuie marcate în mod special, similare unor aniversări. Nașterea unui copil, momentele numite *shichigosan* (3 și 7 ani la fetițe, 5 ani la băieți), atingerea vârstei de 20 ani („ziua majoratului”), ar fi principalele ocazii ale prezenței tinerilor la sanctuar. Femeii i se cere să se purifice în fața preotului shintō la cele două vârste nefaste, la 19 și la 33 de ani. Bărbații își au și ei vârstele critice, la 25 și respectiv 42 de ani. Cu aceste ocazii preotul sanctuarului oferă sfaturi, face preziceri de viitor.

Orice copil nou născut este dus de mama sa și prezentat la sanctuar; băieții în a 32-a zi de viață, fetițele în 33-a. Cu acest prilej, se practică un fel de botez (preotul stropește capul copilului).

Vârstele bătrâneții nu sunt uitate. Destul de precoce, la 40 de ani, omul era socotit un vârstnic (să nu uităm că în evul mediu japonez, bărbații se retrăgeau din viața publică la 40 de ani, socotindu-se osteniți de anii adunați și de experiență) și își începeau așa-zisa viață înțeleaptă sau cumpătată, ocazie în care întreaga familie îl însoțea la sanctuar pentru a sărbători sosirea bătrâneții. Ulterior, la atingerea vârstelor de 60, 70, 77, 88 și la 90 de ani ceremonialul se repetă.

Nu tocmai ca o regulă, ci din obișnuință, festivalurile și ceremoniile se petrec la un sanctuar aparținând zeității sărbătorite. Ocaziile cele mai însemnate rămân cele legate de momentul de seamă ale vieții sau ale anului agricol cum ar fi nașterea sau căsătoria, Anul nou, semănatul, recoltatul și celelalte. În fiecare an, legătura profundă dintre o comunitate și sanctuarul ei este demonstrată de sărbătorirea locală. E un prilej de apropiere între credincioși și elementul sacru. Zeități locale i se cere să dăruiască oamenilor sănătate, longevitate, prosperitate în anul respectiv. Simbolul zeității este așezat într-un palanchin iar enoriașii îl plimbă peste tot. Se crede că zeitatea se simte cu atât mai măgulită și mai mulțumită cu cât simbolul ei din palanchin este mai clătinat, mai scuturat în stânga și în dreapta, mai răsucit și plimbat, cu mai mult zgomot. În timpul festivităților au loc și manifestări de artă populară, cum ar fi *kagura* (muzică și dansuri sacre shintōiste) sau „dansul leului”.

În religia shintō, spre deosebire de oricare altă religie, moartea nu este prezentă deloc, iar viața de apoi nu își află echivalentul ca noțiune. Totul se îndreaptă, optimist, spre viață. Niciodată funeraliile unui decedat nu au avut loc la un altar shintōist, căsătoria, ca simbol al fertilității viitoare, da. Cultul shintō nu are mănăstiri și călugări, practica rituală nu a avut nevoie de o doctrină lămuritoare, nu s-a simțit lipsa predicilor. Așa se și explică de ce, până la introducerea scrisului chinez în secolul al V-lea, nimic din ce aparținea shintōismului nu a fost înregistrat în texte religioase.

Legende au fost adunate târziu, în compilațiile vestite: *Kojiki* și *Nihongi* (*Nihonshoki*). Mitologia de acolo a slujit intereselor politice ale vremii, dar trebuie să facem remarca, nu lipsită de importanță, că până și în aceste două lucrări esențiale, mândrie a japonezilor, s-au strecurat considerații politice, concepții filozofice și etice chineze. Faptul a fost confirmat de erudiții neo-shintōiști de mai târziu, din secolul al XVIII-lea, care au recunoscut că mai folositoare pentru cunoașterea atitudinilor native japoneze sunt poezia veche și chiar literatura narativă, decât documentele cvasioficiale menționate mai sus.

În localitatea Ise se află *Marele Sanctuar* shintō, socotit a fi locuința Spiritului strămoșilor familiei imperiale, lăcaș al zeiței Amaterasu ō-mi-kami. În ocazii speciale, împăratul în persoană vizitează sanctuarul de la Ise aflat la sud de orașul Nagoya. La Nara, în sanctuarul Kasuga, se află locul în care își are sediul *Ama no Koyane no mikoto*, strămoșul puternicei și vestitei, în istorie, familii Fujiwara.

În privința organizării „bisericești” sau a autorităților ierarhice în cultul shintō, nu s-a înregistrat aproape nimic pentru informația noastră. Astăzi, cultul s-a separat de stat iar custodia sanctualelor a trecut înapoi la preoțimea ereditară. Sanctualele, numite *miya* sau *jinja* sunt slujite de preoții denumiți *kanushi*. Vestimentația lor este impresionantă prin simplitate, ea constă dintr-o robă albă, iar capul preoților este acoperit cu un fel de bonetă neagră înnodată sub bărbie. Preoții shintō s-au organizat treptat într-o castă închisă, ereditară. Funcția sau profesia de preoți și-o transmiteau în familie din tată în fiu. Preoțimea avea o ierarhizare destul de riguroasă pe opt ranguri. Rangul cel mai înalt, *shaishu*, era privilegiul persoanelor de origine princiară.

Dacă este să schițăm câteva momente de „istorie” a shintōismului trebuie să subliniem distanța în timp a credințelor din care s-a alcătuit cultul pentru natură și pentru strămoși. Din elemente disparate, venite din surse diverse, s-au armonizat ulterior, într-o cadență de personalitate aparte, multiplele obiceiuri, credințe și ambiții transmise istoriei prin mitologie. Introducerea budismului în Japonia, în anul 552, a stimulat năzuințele celor rămași în vechea credință și i-a determinat să delimiteze și mai bine conturul propriului cult. În epoca în care a domnit împărăteasa Suiko (592-628) și prințul Shōtoku (573-621), în timp ce budismul se consolida devenind religie oficială, o parte a shintōiștilor, mai ales cei din clanul Mononobe, manifestă o rezistență îndârjită în păstrarea religiei strămoșești. Se obține o netă despărțire a religiilor: nobilimea îmbrățișează budismul, poporul shintōismul. Totuși, cultul shintō nu putea fi ignorat de curtea imperială deoarece dinastia își trăgea originea și autoritatea tocmai din zeii respectivi.

Împăratul Shōmu (724-740), înainte de a construi la Nara marele templu budist Tōdai-ji, unde avea să se afle și statuia colosală a lui Buddha, a mers în pelerinaj la Ise, la sanctuarul și oracolul zeiței Amaterasu, pentru a-i cere încuviințarea. Se înțelege că oracolul zeiței a fost favorabil și a aprobat construirea templului Tōdai-ji. Pentru a împăca cele două religii, s-a considerat atunci că zeii shintō nu erau altceva decât manifestări pasagere ale lui Buddha, *kami* desemnați cu numele de *ryōbu-shintō*.

Ise este socotit și astăzi locul cel mai important și mai sacru privind cultul shintō din întreaga Japonie. Nu trebuie să ne mire că mai târziu, clanul Fujiwara, pentru a guverna mai bine țara, s-a sprijinit pe religia shintō. Unul din membrii familiei Fujiwara, Nagate, în anul 768, pe când era

ministru de stânga, a ridicat un sanctuar shintō care să reprezinte la Kasuga, la Nara, altarul tutelar al familiei. O principesă imperială din aceeași perioadă a fost desemnată ca mare preoteasă la Ise. Mai mult, templele budiste nu au nesocotit niciodată divinitățile shintō, protectoare ale pământului pe care se aflau. De pildă, secta budistă Tendai, având ca sediu templul Enryakuji de pe muntele Hiei, omagiază pe Sannō, zeul muntelui. În preajma câte unui templu budist se poate descoperi cu ușurință și câte un altar shintō, iar călugării și bonzii budiști nu se sfiesc să meargă în pelerinaj la modestul altar.

Împărații Japoniei au venerat întotdeauna templele shintō ale râului Kamo din Kyōto, fosta capitală imperială, iar pe malurile sale se află două sanctuare shintō din cele mai vechi. Ambele sunt socotite protectoare ale orașului. Încă din perioada Heian, din evul mediu, sărbătorile acestor altare, Kamigamo și Shimogamo, erau socotite extrem de importante. La 15 aprilie de atunci, și 15 mai de azi, care alegorice, decorate cu nalbă roșie, trec în procesiune prin oraș, pornind de la Palatul imperial spre sanctuarele unde se celebrează slujbe importante. De menționat că și în *Genji-monogatari*, scrisă de Murasaki Shikibu, la capitolul Aoi, această sărbătoare este pomenită și descrisă în amănunt. Un alt sanctuar shintō, foarte vechi, datând din anul 859, construit pe o colină aflată între orașele Kyōtoși Ōsaka, sanctuarul Iwashimizu, a fost socotit aproape la fel de renumit ca și cele de la Ise sau Kamo. El era dedicat zeului războiului (al arcului și săgeților), faimosul Hachiman, zeu provenit din eroul legendar cu același nume. O serie de suverani, împărăteasa Jingū (201-269), împăratul Ōjin (270-310) și Nintoku (313-399) îl venerau și îl socoteau drept strămoș. Budismul și-a însușit personajul și a ridicat temple Hachiman, începând cu anul 740, în care erau așezate statui ale câte unui *Bodhisattva-Hachiman*. Hachiman devine protector al familiei Genji Minamoto, familie bine cunoscută în istoria Japoniei. În anul 1063, familia Minamoto ridică la Kamakura templul Tsurugaoka închinat lui Hachiman. Asemenea exemple de „împăcare” între religiile Japoniei, sau chiar de colaborare, ne ilustrează foarte limpede o caracteristică a japonezului, aceea a toleranței religioase și, în ultimă instanță, a lipsei de religiozitate propriu-zisă.

Shintō a cunoscut, de-a lungul timpului, o sumedenie de secte, ca niște „cluburi”, destul de exclusiviste. De pildă, s-au înregistrat secte ale intelectualilor sau ale oamenilor de rând. În perioada Edo (1600-1807), câteva secte shintō au căpătat o dezvoltare particulară care s-a menținut până în zilele noastre. Printre acestea, ar fi de menționat Tenrikyō, Ōmotokyō, Ontakekyō și Fusōkyō. Dintre ele, cea mai răspândită sectă, Tenrikyō, a luat naștere în anul 1838 din inițiativa unei femei.

Odată cu anul 1868, care marchează restaurația dinastiei imperiale, shintōismul traversează o perioadă de reformare și de redimensionare. Ca o expresie a despărțirii celor două mari religii, din anul 1868 încolo au fost scoase din sanctuarele shintō toate imaginile și obiectele de cult budiste. În anul 1871, shintoismul devine religie oficială, de stat, deși în popor el persistă sub diferite forme vechi, sectare. Din acel moment, în raporturile sale cu statul, cultul shintō are un loc privilegiat căci este unica religie care se sprijină pe mitologia națională, mitologie alcătuită din legende ce ilustrează cronologia imperială. Totuși, în anul 1889, în Japonia este proclamată libertatea cultelor. Shintōismul rămâne cu semnificația de cult imperial al curții. În viața particulară a oamenilor s-a păstrat acea împletire armonioasă între shintōism și budism care le satisfăcea japonezilor nevoile de exprimare a simțământului religios.

După al doilea război mondial, când Japonia a fost înfrântă, suportul religiei oficiale shintō s-a zdruncinat mult. Autoritățile americane de ocupație au emis în decembrie 1945 un ordin prin care s-a hotărât despărțirea religiei shintōiste de stat. Chiar în ziua Noului An 1946 împăratul a emis un decret care condamnă doctrina oficială, de fapt dogma shintōistă despre natura divină a autorității imperiale și a persoanei sale, precum și conceptul despre superioritatea poporului japonez față de restul popoarelor lumii. În acest fel au dispărut ceremoniile publice de venerare a împăratului, iar din învățământul de stat a fost scoasă educația religioasă.

Din bogăția de idei și sugestii ale cultului shintō putem să rezumăm și să subliniem câteva, în așa fel încât ele să exprime o sinteză. Viața și creația omenească se află pe primul plan al cinstirii și respectului, spune shintōismul. Japonezul shintōist are o aversiune pentru noțiunea de moarte, la fel ca și pentru aceea de murdărie. În timpurile vechi, japonezul își înhuma morții. Abia după venirea budismului, el a trecut la practica incinerării.

Japonezul venerează natura și îi apreciază frumusețile. Divinitatea este o prezență vie, exprimată în variate forme, primenindu-și înfățișarea, suferind o transformare continuă. Japonezul află în shintōism o conștientizare a misterului sădit în simplitate, tot așa cum cultivă tocmai simplitatea în relațiile dintre oameni. El tălmăcește aceste relații, chiar cele de subordonare față de o ființă mai puternică și mai autoritară, ca pe o formă de recunoștință pentru nuanța protectoare a dependenței sale. Din această înțelegere s-a născut simțul puternic al solidarității și al comunității. Prin ritualul de recunoștință, japonezul speră în reînnoirea înrudirii sale cu divinitatea.

Shōtoku Taishi, (570-621) deși budist, gândind Japonia ca pe un arbore, compară shintōismul cu rădăcinile, confucianismul cu trunchiul și ramurile, iar budismul cu florile. Seva și trăinicia pomului vin prin rădăcinile înfipse bine în pământ.

Dacă ar fi să încheiem printr-o altă metaforă, ar trebui să spunem că în Japonia, shintōismul are drept mare altar natura însăși, acolo unde locuiesc toți zeii închipuiți, trecuți și viitori, unde apa și stânca, furtuna și soarele, vulcanii și râurile, dar mai ales pădurile, vegetația, jalonează, ca niște *torii* de verdeață, trecerea spre tărâmul nesfârșit al sacralului.

Budismul

A doua religie importantă a insulelor nipone, poate cea mai importantă dintre toate, este cea budistă. Ar putea să pară curios cititorului susținerea unei asemenea idei după ce ne-am străduit să creionăm cultul autohton shintō, specific japonez, atât de adânc infiltrat în mentalitatea, concepția despre viață a oamenilor, cultul care a dat naștere unor obiceiuri, sărbători, a imprimat ceva din personalitatea poporului. Și totuși, budismul, deși mai târziu în insule, după o cale lungă în timp și în spațiu, odată înfip în solul nipon, s-a dovedit parcă al pământului, s-a adaptat, a creat forme noi și a pornit să modeleze sufletul japonezului pe calea artei, mai ales, a culturii, a rafinementului de gândire și a forței de sugestie care stă în fast, în opulență, într-o modalitate „barocă” (dacă se poate spune așa), de abordare a vieții. Nuanța metafizică, oscilațiile modice ale spiritualității budiste, multitudinea de fațete îmbrățișată de practica religioasă, bogăția de texte ca zestre de înțelepciune și dogmă.

Departa de a fi un fenomen unitar, budismul japonez s-a diversificat până la limite extreme negând formele precedente, plonjând în aventura invenției pure; budismul s-a folosit de politică pentru a-și îmbogăți materialmente resursele și politica s-a folosit de budism pentru a-și asigura finalitatea stăpânirii. Istoria budismului japonez a cunoscut perioade de pace și războaie, schisme și revelații, urcușuri și căderi pentru ca, în cele din urmă, pentru japonezul obișnuit să se distileze câteva concepte esențiale, aplicabile în viața de toate zilele, metamorfozate în conduită, morală, etică, viziune asupra vieții și morții, cizelare a sensibilității, împlinire estetică, năzuință creatoare.

Mai mult decât în oricare altă manifestare ceremonială, budismul îl aflăm prezent în legătură cu moartea. Majoritatea japonezilor își încredințează serviciile funerare preoților budiști. Sufletele celor morți, cinstite prin servicii memoriale budiste, se află „prezente” printre cei vii în perioada sărbătorii *Bon* (Festivalul lampioanelor) și a celei a *Higan*-ului (săptămâna echinocțiului). Ambele sunt sărbătorite în temple budiste. Tot cu rol memorial față de un decedat, în primul, al treilea, al șaptelea și al 33-lea an după moarte, se fac slujbe budiste. Preoții budiști din templele diferitelor familii acordă ajutorul în cazul unei înmormântări, obicei încetățenit odată cu shōgunatul Tokugawa.

În mod clasic, este admisă originea religiei budiste în legătură cu existența unui personaj istoric, Gotama Buddha, numit astfel după ce a dobândit „iluminarea”. Cuvântul, de altfel, are sensul de „cel iluminat”. Numele adevărat al personajului era Sakyamuni. Părintele budismului se naște în urmă cu aproape trei mii de ani, se pare în ziua de 8 aprilie a anului 622 î.Hr., în grădinile din Lubini, în apropiere de localitatea Kapilavastu din statul indian Nepalul de sud, la circa 200 km de Katmandu și 350 km de Everest. Locul a fost marcat de o coloană pe care sunt înscrise cuvintele regelui Așoka. Sakyamuni era fiu al regelui Suddhodana și al reginei Maha-maya. A primit numele Siddhartha, „cel care împlinește dorințele”, deși se spune că la numai 7 zile de la naștere, mama copilului a murit, mai apoi cel de Sakyamuni, „înțeleptul din clanul Sakya” pentru ca, în cele din urmă, să fie numit Buddha, așa cum îl cunoaște istoria religiilor.

Tânărul prinț era înțelept, inteligent, avea o minte ascuțită, pătrunzătoare, excela în studiu și în artele militare, dar ignora total suferința omenească din pricină că fusese ferit în mod deliberat să vadă sau să simtă că există și altceva în afară de fericire. Întâmplarea îl pune însă în fața situației de a observa și a înțelege suferințele omenești. Întâlnește un bătrân, un bolnav, un mort și un călugăr. El definește în patru termeni cauzele majore pe care le consideră a fi la originea suferințelor: nașterea, boala, bătrânețea și moartea. La vârsta de 19 ani părăsește viața de la curtea tatălui său, belșugul, strălucirea petrecerilor și existența mondenă pentru a se dedica practicilor austere de renunțare la tot ce face bucuria traiului omenesc în scopul redobândirii pentru semenii săi a mântuirii prin iluminare (înțelegere). Devine, timp de 12 ani, călugăr rătăcitor, adună experiență și înțelepciune, iar la vârsta de 30 de ani, după meditații îndelungi și profunde, după lupta cu sine însuși, atinge „bodheitatea”, adică iluminarea. Tradiția situează momentul, evenimentul, sub celebrul arbore Boddhi, loc numit mai apoi „sediul Diamantului”. Urmează propovăduirea învățăturilor sale pe o perioadă de 50 de ani. Începutul îl face în „Parcul căprioarelor”(așa se numea atunci) din Benares. În predica sa, Sakyamuni încerca să dea o lovitură brahmanismului și mai ales preoților brahmani pentru a-i împiedeca să stăpânească mulțimile în folosul castelor dominante. Brahmanismul propovăduia existența anterioară, transmigrația sufletelor, de aceea respecta și viața animalelor. Pretindea că personalitatea omului este

iluzorie iar individul se diluează în sufletul universal al lucrurilor. Prin contrast, budismul credea în fraternitatea umană, dorea desființarea inegalității sociale dintre oameni.

Sakyamuni respinge riturile și sacrificiile practicate de preoți, îi ignoră pe acești intermediari interpuși între oameni și „Ființa Supremă”, neagă existența sufletului și oferă „cele patru adevăruri”. După Sakyamuni, viața nu este altceva decât suferință, căci ea se sprijină pe impermanența tuturor lucrurilor; singura realitate ar fi aceea a durerii care se naște din pasiune, tiranie a simțurilor. Suprimarea dorinței, renunțarea la egoism, înlătură și suferința, omul se eliberează astfel de tot ce înseamnă durere. Calea prin care se îndepărtează dorința, afirmă Sakyamuni, este cea a lui Buddha, spre iluminare, spre cucerirea adevărului. Pentru a evita ispita dorințelor, erau stabilite legi ale vieții ca „non-acțiunea” și „non-dorința” spre care duceau diferitele exerciții de disciplinare a gândurilor și acțiunilor. Speranța oamenilor era în renașterea lor într-un paradis (*Sukhavati*) unde tronează o serie de Buddha eterni, cu viață infinită, acolo unde muritorii sunt aduși cu ajutorul viitorilor Buddha (Bodhisattva, Avalokitesvara).

Timpul adună lângă învățătorul noii doctrine o mulțime de ucenici proveniți din călugări cerșetori sau rătăcitori, apoi populația e câștigată pentru noua religie, iar budismul sporește în însemnătate și răspândire. Sakyamuni sfârșește la umbra arborelui Sala din Kusinagara intrând în Nirvana. Anul morții lui Buddha nu este tocmai uniform admis. După singalezi ar fi 543 î.Hr., după cercetătorii europeni ar fi 477 î.Hr.

Scopul vieții lui Sakyamuni a devenit cel al budismului: a-i elibera pe oameni de nefericirile lor și a le permite să obțină adevărata fericire. Budismul, în textele sale, descrie evoluția lui Sakyamuni spre bodheitate, traversând cele opt evenimente conducătoare spre iluminare (*în japoneză, Hasso sabutsu*): coborârea din cer, pătrunderea în trupul mamei sale, retragerea din lume, învingerea demonilor, atingerea bodheității, construirea drumului doctrinei și intrarea în Nirvana.

După moartea lui Sakyamuni, câțiva dintre discipolii săi, și anume Kasho și Anan, au răspândit o parte a învățaturii sale, *Hinayana*, în țările din sud-estul asiatic (Ceylon, Birmania, Thailanda, Cambogia), în timp ce o altă ramură a discipolilor s-a răspândit ca budism *Mahayana* în Nepal, Tibet, China, Mongolia, Coreea și Japonia. Orice discipol al lui Sakyamuni se numea în limba sanscrită *arhat*, termen dinainte de budism, cu sensul de „cel care a înfrânt dușmanul”. Transferat în vocabularul budist, el desemnează pe sfinții discipoli, deveniți în limba chineză *lo-han* și în japoneză *rakan*. Ca iconografie, sunt lesne de recunoscut după figurile caricaturale, de ermiți și cerșetori. Arhații și-au făurit un ideal pur monahal, aristocratic și egoist, pretinzând monopolul Nirvanei. Ei aveau grijă să-și asigure cât mai multă liniște pentru meditația solitară, viețuind, ca și yoghini, deasupra intereselor mărunte omenești.

Învățătura lui Sakyamuni a fost adunată în circa 7.000 de volume scrise de discipolii săi care au înregistrat sub formă de sutre spusele „iluminatului”.

Budismul a progresat din aproape în aproape, folosindu-se de faimosul „drum al mătăsii”, convertind sistematic oazele caravelor din podișul Tarim. Menționăm la nord Kașgarul, Kucha, Karachar, la sud Yarkand, Khotan, Niya și Miran, iar la nord-est Turfanul, toate localități populate cu triburi de origine indoeuropeană, iranieni orientali, tokharieni etc. În China, prima comunitate budistă se instalează pe la anul 65 d.Hr. pe malul fluviului Yang-tse. La numai 10 ani, în anul 75, budiștii

ajung în capitala de atunci, Lo-Yang. Abia mai târziu se traduc primele sutre, scrierile sfinte budiste, în anii 148-170 și 223-253. Înaintând pe Fluviul Albastru, budismul ajunge la Nankin (Nanjing) abia pe la anul 247. O idee ingenioasă a facilitat admiterea budismului în China. Adepții noii religii au acceptat că bine cunoscuții, pentru ei, Confucius (părintele doctrinei confucianiste) și Lao-tse (întemeietorul taoismului) nu fuseseră decât încarnări anterioare ale lui Buddha.

Prin divinizarea lui Sakyamuni și a altor buddha ulteriori, asemănători primului, budismul a devenit, în timp, politeism de natură aparte.

Patru concilii budiste au avut loc după dispariția lui Sakyamuni. Primul, cel de la Ajase (Rajagriha), a fost condus de discipolul favorit Kasho; al doilea, a avut loc la 5 ani după moartea învățătorului, al treilea un secol mai târziu, iar ultimul, convocat de regele Kanishka, cel mai însemnat rege al dinastiei Kushan, de origine indo-scitică, din nord-est, și cel mai fervent budist, la 400 de ani de la moartea lui Buddha. Budismul devine o adevărată forță în secolul al III-lea, sub domnia împărautului Așoka din dinastia Maurya, dar Kanishka a ajutat la răspândirea religiei și printre popoarele semibarbare din Turkestan. În India, budismul s-a stins pe la anul 750, înnăbușit de o religie mai veche, hinduismul.

Printre călugării care au răspândit budismul spre China, forma *mahayana* (Marele vehicul), sunt de reținut Memyo, Ryuju și Kumarajiva. Mahayana era cea de a doua parte a învățăturilor lui Sakyamuni care conține, printre altele, Sutra Lotusului, socotită de anumite secte (în special de secta japoneză *Nichiren Shoshu* ca învățătura definitivă. Numele de „Mare vehicul” provine de la faptul că se admitea posibilitatea ca un număr mare de discipoli să atingă iluminarea. În opoziție cu mahayana, *Hinayana* sau „Micul vehicul”, nu ar fi decât o învățătură provizorie conținând simple porunci. Potrivit conceptului ei, doar un mic număr de discipoli ar putea atinge iluminarea. Cu alte cuvinte, pentru mahayana țelul era străduința permanentă de a ajunge la viață prin viață, pentru a renaște după moarte ca viitor buddha sau bodhisattva, spre binele, mântuirea și fericirea întregii omeniri, pe câtă vreme, pentru hinayana, scopul credinciosului era mântuirea numai pentru sine însuși. Privind obiectiv lucrurile, hinayana, „budismul din sud”, rămâne cel adevărat și tradițional, nealterat de nici o imixtiune, în timp ce mahayana, „budismul din nord”, a adunat într-un sincretism evident doctrine și mitologii, tradiții și practici religioase locale, amalgamându-le, dându-le înfățișări noi. „Micul vehicul” a fost un budism strict și pur monahal ce s-a canonizat în texte precum cele scrise în limba pali, *Tipitaka*, din care amintim *Vinaya*, *Dhamma* sau *Sutta-Pitaka* și *Abhi-Dhamma*. Hinayana a devenit o înțelepciune esoterică fără a recunoaște vreun zeu permanent sau o permanență a sufletului. Totul nu era decât un flux de fenomene schimbătoare. Partizanii acestei forme recunosc în Buddha suprema zeitate, situată mult deasupra tuturor divinităților locale ale vechilor religii. Drept temple aveau *stupele*, niște cupole monumentale, adăpost al relicvelor (dinți, degete, fragmente de obiecte personale ale lui Buddha etc.) și loc de pelerinaj nesfârșit al fidelilor religiei. Mahayana era un panteism idealist având, pe lângă Buddha, și alte numeroase divinități, benefice, în general, numite bodhisattva. Aceștia din urmă se considerau a fi stări intermediare în drumul spre starea finală de buddha, parțial iluminați prin înțelepciune și contemplare. Scopul principal al fiecărei creaturi rămânea acela al ajungerii în Nirvana, adică identificarea cu Realitatea, cu Buddha cel etern.

În Japonia, budismul, așa cum spune legenda, a pătruns în anul 552 când regele din Paekche (una

din zonele Coreei de astăzi, organizată pe atunci într-un regat independent), pe nume Syōng-Myōng, îi trimite suveranului din Yamato, Kimmei (535-571), o statuie din bronz aurit reprezentându-l pe Buddha, împreună cu niște rulouri conținând texte ale diferitelor sutre. Scopul darurilor era acela de a-l atrage pe suveranul nipon într-o alianță împotriva regelui celeilalte părți a Coreei, regatul Silla. Noua învățătură cucerește pe pământul japonez partizanatul unor clanuri dar și revolta altora, socotind-o o sfidare la adresa zeităților autohtone shintō. Se naște chiar un război intern faimos între clanul Soga, pe de o parte, și Mononobe cu Nakatomi, pe de altă parte. Biruitori, cei din clanul Soga, în anul 587, încep să impună țării budismul. Lupta pentru instalarea definitivă a budismului durează o jumătate de secol. Sub domnia împărătesei Suiko (592-628), Japonia devine budistă, mai ales datorită strădaniei regentului ei Shōtoku. Răspândirea budismului a fost însoțită de grija pentru tămăduirea bolnavilor și alinarea suferințelor omenești. Fiecare construcție religioasă era dublată și de un așezământ de sănătate. Încă în anul 593, Shōtoku Taishi (572-621) înființează în portul Naniwa (Ōsaka de azi) un institut budist așezat sub oblăduirea lui Shitennō. Era mai mult decât un templu, acolo funcționa un „spital” unde se predau noțiuni de medicină și unde se reda sănătatea celor bolnavi. Adepții budiști își recunoșteau obligația sau îndatorirea de a încerca să vindece oameni mai ales în așezămintele religioase. Literatul și războinicul abil Fugutsugu (776-826) a avut inițiativa înființării unui fel de dispensar public la care aveau acces credincioșii, indiferent de secta cărora le aparțineau.

La început, budismul s-a instalat la Nara. În anul 594 budismul devine religie de stat. Sub conducerea lui Shōtoku Taishi și a împăratului Shōmu, budismul mahayana a constituit un element important al ideologiei noului stat doritor să domine autoritar țara. Scrierile budiste ofereau viziunea ordinii spirituale a universului, corespunzătoare noii orânduiri politice. Organizarea și practica religioasă au reflectat în cea mai mare parte structura aristocratică a societății, cu puternicele tendințe spre o atitudine ierarhizantă. Era momentul în care se ridicau templele Shitennō-ji și Hōryū-ji ca prototipuri ale arhitecturii nipone sub influența chineză.

Pentru început, au fost recunoscute două secte minore, *Jōjitsu* și *Kusha*, și patru secte majore, *Sanron*, *Hossō*, *Kegon* și *Ritsu*. Secta Kegon a avut meritul de a fi stabilit, potrivit sutrei Avatamsaka, că toate făpturile din univers au șansa să atingă bodheitatea. Secta Ritsu, a difuzat principii de disciplină ce au îmbunătățit comportamentul moral și etic al adepților ei, după textul *Vinayapitaka*. Secta Hossō, adusă în 660 de Dōshō, a introdus noțiunea de ierarhie și a adus practica incinerării morților (necunoscută până atunci în Japonia). Ca urmare, în anul 646, împăratul Kōtoku a interzis cu asprime ridicarea în continuare de morminte monumentale. Acestea au și dispărut ulterior.

Fiecare provincie își avea templul său care trăia sub protecția particulară a unui buddha. Nara, capitala din acea vreme, se afla sub patronajul lui Mahavairocana, un buddha infinit de puternic, stăpân al altor mii și mii de buddha Sakyamuni răspândiți în nenumărate locuri. Pământul nu era decât o minusculă unitate în această cosmogonie copleșitoare, dar oamenii puteau să fie mândri și în același timp cuprinși de modestie datorită sentimentului de solidaritate cu această desfășurare ierarhică.

În veacurile al VIII-lea și al IX-lea, capitala dinastiei Tang chineze a fost vizitată de 13 misiuni japoneze, iar lareîntoarcere, acestea au adus texte și au fost însoțite de învățați chinezi. Curtea

imperială controla atent dezvoltarea noii religii.

Întreaga epocă Nara, dar și Heian, sunt marcate de budismul specific, chinez, caracterizat mai ales prin complexitatea și abstractizarea învățăturilor. În consecință, acest budism nu putea fi decât discriminatoriu, el satisfăcea gustul unui cler înalt și al unei elite politice. Ca urmare, aparținea curții imperiale sau mănăstirilor. În epoca Nara (710-784), în fiecare regiune trebuia să existe o mănăstire (*kokubunji*), cu pagoda, biblioteca și spitalul său. Mai mult, la Nara, îngrijirea bolnavilor se asigura în mod gratuit și se făcea organizat într-un fel de spital, *seryō-in*, și într-un soi de dispensar, *seyaku-in*. În tot secolul al VIII-lea, printre alte îndatoriri, preoții trebuiau să facă și pe tămăduitorii.

În epoca Heian (794-1185) când capitala imperială se fixase la Heiankyō, Kyōtode astăzi, două secte chineze au devenit foarte populare și în Japonia. Era vorba despre *Tien-tai* devenită în Japonia *Tendai* și de *Chen-yen*, devenită *Shingon*. Secta *Tien-tai* poartă numele călugărului chinez care a înființat-o în apropiere de Ningpo (Cheu Kiang). Două texte au stat la baza doctrinei *Tien-tai*, sutra Lotusului (în Japonia, *Hokke-kyō*) și sutra Nirvanei, aceasta nu înseamnă însă că și-a păstrat o puritate ideologică. În realitate, a fost vorba de un sincretism prin absorbirea pietismului hinayanei, a idealismului mahayanei, a tantrismului și amidismului. Epoca dinastiei *Suei* (589-617) din China, a cunoscut dezvoltarea sectei *Tien-tai*, dar marea extindere a avut loc sub dinastia Tang. Japonezii au fost atrași de suplețea doctrinei lui *Tien-tai* și mulți pelerini au vizitat mănăstirile chineze. Călugărul chinez *Kien-chen*, pe numele japonez *Ganjin*, a încercat să introducă doctrina *Tien-tai* în Japonia, la Nara, în anii 754-755. El a și înființat acolo templul *Tōshōdai-ji*. În anul 804, din ordinul împăratului în funcție, călugărul *Saichō* (767-822) vizitează China unde devine discipol al lui *Tao Suei* din secta *Tendai*, iar după un an se reîntoarce și devine *Dengyō-Daishi*. *Saichō*, care l-a recunoscut ca părinte spiritual pe chinezul *Che-yi* (538-597), a încercat să obțină o reformulare a ritualului hirotonisirii preoților, ritual neschimbat de 13 veacuri. Monopolul hirotonisirii tuturor preoților budiști japonezi, aparținea unei secte hinayaniste de la Nara, secta *Ritsu*. Secta *Ritsu* acorda cea mai mare importanță mântuirii prin practica religioasă și prin penitențe. Doctrina sectei a apărut în China epocii Tang. Secta își avea, pe la anul 575, sediul într-o celebră mănăstire înființată de călugărul *Chinkai* de pe muntele *Tien-tai*. Acolo a luat ființă o școală budistă cultivatoare a unor idei hibride, de budism amestecat cu taoism. Se păstra convingerea că iluminarea se obținea prin practicarea înțelepciunii, a muncii și meditației. Doctrina a fost adusă în Japonia în anul 754 de călugărul chinez *Kien-cheu* (*Ganjin*). Un templu al sectei, socotit printre cele mai mari șapte temple ale orașului Nara, *Saidai-ji*, a fost ridicat în anul 765. De-a lungul timpului, secta s-a afirmat și prin faimosul bonz *Jōnen*, mort în vârstă de 80 de ani în anul 1331. Activitatea ei s-a reînsuflețit grație unei personalități, *Eison*, în timpul guvernării *Kamakura*.



După moartea lui Saichō în anul 822, secta Tendai obține autonomia hirotonisirii propriilor preoți.

Pe muntele Hiei, la nord-est de Kyōto, Saichō înființase marele templu Enryaku-ji, de unde, secta Tendai își extinde rapid activitatea și rivalizează cu alte grupări religioase din Nara, apoi cu acelea de pe muntele Kōya. Influența la curtea din Kyōto sporește mereu. Atmosfera de atunci este bine descrisă în paginile celebrului *Genji monogatari* (Roman al lui Genji). Autoarea, Murasaki Shikibu, se mărginește chiar să vorbească uneori numai despre „munte”, înțelegându-se parcă de la sine prin aceasta că este vorba despre Hiei, munte devenit sediu al unei adevărate armate de călugări înarmați. Se înțelege lesne că nu numai interesele religioase îi animau pe acești călugări ci și cele politice. Ca urmare, rivalitatea cu templul din Kyōto este rezolvată prin lupte crâncene în anul 961 sub conducerea „episcopului” Jiei. În 1039 sau 1113, se înregistrează adevărate războaie între Hiei și Nara. Din sincretismul sectei Tendai s-au desprins fie niște filiale concurente, fie secte noi. Templul Onjō-ji sau Mii-dera a reprezentat filiala înființată în anul 853 de călugărul Enchin, fost pelerin și el în China. Amidismul *Jōdō* și secta *Nichiren* s-au desfăcut din marea doctrină Tendai. Faimosul templu Enryaku-ji care deținea forța religioasă și politică, și umbrea autoritatea altor temple budiste, a fost distrus în secolul al XVI-lea de Oda Nobunaga, iar călugării împrăștiați, fiind reconstruit de Hideyoshi și mai apoi de al treilea shōgun Tokugawa, Iemitsu.

Secta *Shingon* („Cuvântul adevărului”) a apărut în China secolului al VII-lea odată cu sosirea călugărului indian Subhakarā. După conceptul lui, toate ființele posedă natura lui Buddha, așa-zisul Buddha al universului, exprimat în limba japoneză prin *Dainichi-Nyorai* (cultul indian Maha-Vairocana). Etape succesive de practici esoterice permit ajungerea la iluminare. Ca și secta Tendai, secta Shingon este socotită de extracție tantrică. Practicile ceremoniilor tantrice și în același timp magice, recunoșteau „formule eficace” (mantra) precum și „gesturi eficace” (*mudra*) cu scopul de a pătrunde în misterele vieții, ale morții, ale lumii. În Japonia, doctrina Shingon a fost adusă de Kūkai (774-835), cunoscut mai ales după numele său canonic postum de Kōbō Daishi. Dacă Saichō a fost primul preot japonez care a primit titlu de *Daishi* (*Mare Maestru*), Kūkai a fost unul dintre cei care l-au primit ulterior. Reîntors din China, unde studiase budismul Marelui și Micului vehicul, gândirea indiană, confucianismul și taoismul (se pare că a studiat cu preoții din Cașmir și din India de sud, a învățat limba sanscrită etc), Kūkai a înființat în anul 810 primul templu Shingon la Kyōto: Tō-ji. Era unul din cele două temple acceptate de împărat pentru a evita intrigile politice ale bonzilor, ambele

construite la sudul capitalei, unul la vestul, altul la estul faimoasei porți *Rashōmon*. Templul Sai-ji de la vest astăzi este dispărut, dar Templul Tō-ji a rezistat vremurilor și poate fi vizitat.

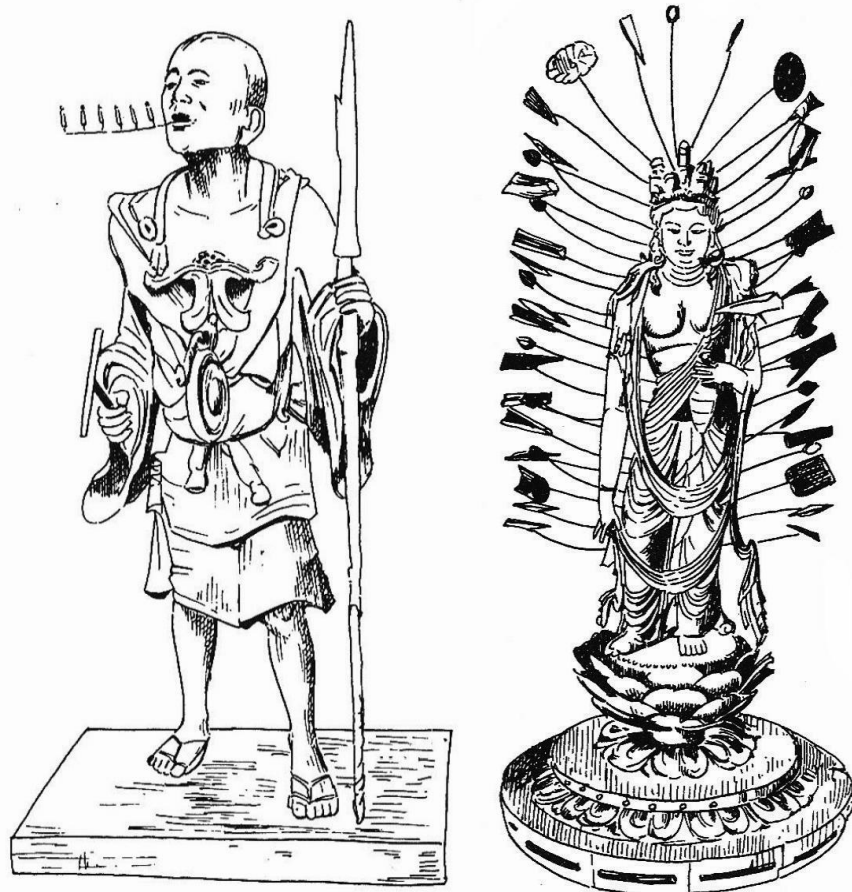
După anul 816, Kūkai se instalează pe muntele Kōya, aflat la o oarecare distanță de Ōsaka, unde ridică templul principal Kongōbu-ji. Ulterior, apar alte temple și puterea lor crește la fel de mult ca a templului Enryaku-ji de pe muntele Hiei. Secta Shingon are cel mai mare număr de temple în raport cu alte secte. S-ar putea ca șansa lui Kōbō-Daishi să fi fost legată și de faptul că tot el a expus o doctrină potrivit căreia zeitățile autohtone shintō nu sunt altceva decât reîncarnări ale lui Buddha. El le-a dat și un nume: *Ryōbu-Shintō*. Totuși, valoarea personalității lui Kūkai își are izvorul în multiplele fațete ale înzestrărilor sale. El a fost un „sfânt”, un predicator, savant, poet, inventator, sculptor, pictor, explorator și faimos caligraf. Kūkai a introdus în Japonia ceaiul, a construit poduri, a trasat drumuri, a inventat silabarul *kana*.

Secta Shingon a exercitat o foarte mare influență chiar asupra curții imperiale unde exista și un pavilion special „shingon”. Secretul succesului consta în excepționala splendoare a serviciului divin al sectei, în taumaturgia, magia și misterele practicate. Gustul aparte pentru simbolism, cuvinte și gesturi rituale, talismane etc., atrăgea un mare număr de partizani ai sectei Shingon. De altfel, ambele secte tantrice, Tendai și Shingon, secte esoterice (budismul esoteric mai este denumit și *Mikkyō*), care au dominat scena religioasă a perioadei Heian, practicau niște ceremonii cu totul aparte. De pildă, *gyō-bō* era o ceremonie ca un omagiu adus celor 18 mari maeștri ai sectei, *taizō-kai* reprezenta ceremonia pentru „Marele Tot”, al cărui simbol era Lotusul, invocând milostenia lui Buddha al universului (*Dainichi-Nyorai*), *kongō-kai* evoca universul înțelepciunii sau al cumpătării Marelui Buddha, pentru înfrângerea senzualității oamenilor. În sfârșit, *goma* era ceremonia consacrată distrugerii senzualității inimii și consta în arderea în foc (foc sacru!) a unui lemn parfumat. În centrul spectacolului sta prezent zeul focului, Fudō, înfățișat cu o expresie mânioasă a chipului, înconjurat de flăcări. De notat că și la templul Enryaku-ji al sectei Tendai era adoptat un zeu ca și la secta Shingon, numai că aici, religia primitivă a Japoniei l-a oferit pe Sannō, zeul muntelui Hiei. În afara ceremoniilor amintite mai sus, exista câte un ritual pentru fiecare împrejurare semnificativă. Influențele demonice erau îndepărtate prin *sokusaihō*, forțele benefice erau atrase prin *kuso*, dușmanul era înfrânt prin *gōhoku*, fericirea și-o apropiiau prin *zōyaku*, viața îndelungată prin *enmei*, iar protecția lui Buddha și-o câștigau prin *kyōai*.

În societatea aristocratică a perioadelor Nara și Heian, religia budistă a predominat sub aspectul ei estetic. Se cerea ca trupul să fie educat, sufletul disciplinat prin cultivarea estetică a comportamentului până la atingerea stării de Buddha. Ca urmare, arta budistă a căpătat o mare dezvoltare. Budismul, cu un panteon arhi-încărcat, având ca figură centrală pe Buddha în diferitele sale ipostaze, a inspirat o creație prodigioasă. Orice reprezentare artistică era considerată ca o expresie diversificată a aceluiași adevăr esențial. Reprezentarea picturală a așa-numitei *Mandala* cuprindea sumedenia de zeități împreună cu Buddha, închipuind întregul univers, cu multitudinea de realități redată după inspirație.

În secolul al XI-lea, permanenta stare de război, foametea, mizeria și dezbinarea socială au împins societatea japoneză de sub administrația Heian spre prăbușire. Căderea curții imperiale Heian a adus și schimbări profunde în budism. Era limpede pentru oricine că exista o discrepanță între

idealul mahayanist al salvării oamenilor și dificultatea de a se atinge starea de buddha, practic aproape imposibilă. Vechiul centru monastic budist de pe muntele Hiei generează o nouă formă a credinței prin care se încerca să se ajungă la mântuirea oamenilor, dacă se poate, chiar imediat. Încă din al secolul X-lea, Kūya (903-972), un călugăr de pe muntele Hiei, predica prin târgurile și satele din jurul orașului Kyōto, numai despre *Amida* (*Amida* este pronunția japoneză pentru chinezescul *O-mi-to*, transcriere, la rândul său, a numelui sanscrit *Amitabha*, unul dintre Buddha venerați în Marele vehicul).



Budismul admitea că înainte de Buddha istoric (Sakyamuni) au mai existat și alți buddha. Lushana (Vairocana) era un Buddha suprem și reprezenta universul. Era figurat șezând pe un lotus cu o mie de petale, fiecare petală simbolizând câte un univers. Amida, buddha metafizic sau transcendent, avea un loc aparte, el domnea în restul lumii cunoscute, pe „pământul pur”. El se bucura de ajutorul chinezului Ti-tsang în opera sa de salvare a oamenilor, dar mai ales de acela al bodhisattvei Avalokitesvara, divinitate benefică și plină de compasiune pentru muritori. În limba chineză zeitatea se numea *Kuan-yin*, în japoneză *Kannon*. În China, cel mai popular paradis era tocmai al lui Kuan-yin. În Japonia, Kannon devine un fel de Madonă. Numele reprezintă o prescurtare al lui Kwangion sau Kwangizai și îl desemnează pe acel sau acea mare Bodhisattva care refuză Nirvana până ce va fi asigurată mântuirea întregului univers.

Kannon, divinitate reprezentată cu 11 capete, și-a avut închinată multe temple, printre ele cel de la Kiyomizu, ridicat pe colinele estice ale Kyōto-ului, cu numele semnificând „apa pură”. La origine, Kiyomizu a fost altar shintō, dar după anul 805, generalul Sakanoue Tamuramaro îl dedică zeiței Kannon. În anul 810 devine chiar templu imperial. Primul șef al templului a fost Enchin, în trecut

bonz al templului Enryaku-ji. În Japonia mai există peste 30 de temple pentru venerarea divinității Kannon, dar nici unul nu îl întrece în frumusețe pe Kiyomizu, unde farmecul este dat și de sincretismul extrem de evident budism-shintōism. La origine, reprezentarea lui Kannon era cu trăsături de adolescent asemănătoare îngerilor din religia creștină, dar mai târziu formele devin ale unei femei, sau ale unei mame care exprimă un suspin de milă sau un strigăt de durere. Chipul ei personifică mulțumirea care precede renunțarea dinaintea mântuirii. În budismul indian era cunoscut ca *Padmapani*, aducătorul lotusului, în opoziție cu *Vajrapani*, purtătorul trăsnetului.

Se poate afirma că Amida a sfârșit legea renașterilor succesive care condiționa viețile anterioare (*Karma*).

Amidismul a apărut în China la sfârșitul secolului al III-lea și a fost încorporat de secta Tendai cu tendințele sale sincretiste. În Japonia, amidismul a existat odată cu templul Enryaku-ji.

Mai târziu, Genshin (942-1017), provenit tot de pe muntele Hiei, subliniază în scrierile sale (*Ojo yoshu* sau „Elemente esențiale ale mântuirii”), eficacitatea filozofică a rugăciunii. Noua religie era rezervată doar clasei nobililor. Fujiwara no Michinaga (966-1024) construiește o vilă la Uji, în apropiere de Kyōto, clădire care devine în anul 1052 un mare templu și o mănăstire amidistă.

O sectă de tendință amidistă, *Rugăciunea în comuniune (Yūzunembutsu)* este înființată de Ryōnin (1072-1132) și susținută de împăratul Shirakawa. Importanta sectă a „Pământului pur” (*Jōdoshū*) ia ființă abia în 1174 grație lui Hōnen Shonin (1133-1212), mai numit și Genkū sau Enkō-daishi. Învățătura lui Hōnen (Hōnen Shonin = Veneratul Hōnen), se bazează pe trei sutre al căror conținut relatează cititorului viața călugărului Dharmakara, viitorul Amida, a reginei Vaidehi și amănunte despre Raiul Apusean.

Practica amidistă este simplificată la extrem în anul 1224 sub forma numită *Jōdo-shin-shū*, mulțumită unui călugăr cu intuiții practice, faimosul Shinran (1174-1263). Era suficientă invocarea cu sinceritate profundă a numelui Amida, pentru a corespunde exigențelor cerute. În fapt, trebuia rostită formula: „*Namu Amida Butsu*” (O! Buddha Amida, salvează-mă!). De aici vine și numele *Nembutsu* atribuit sectei. În plus, credinciosul mai trebuia să renunțe la toate superstițiile, la noțiunile de fast și nefast, la rugăciunile îndreptate spre orice altă zeităate sau spirit și la pseudoștiința astrologică. Shinran a pus, practic, în umbră totală pe Sakyamuni, dar a devenit popular mai ales pentru că a autorizat căsătoria bonzilor. Asemenea precepte explică popularitatea amidismului până în zilele noastre, mai ales prin monoteismul salutar care se opunea sectelor esoterice politeiste. Misionarii iezuiți din secolul al XVI-lea ajunși în Japonia, au comparat amidismul cu luteranismul european; omul putea fi mântuit prin credință.

În veacul al XI-lea se dezvoltă doctrina mântuirii prin credința în Buddha *Amida*. În budismul esoteric acesta reprezenta un subiect obișnuit de meditație, de data aceasta el devine un important obiect al adorației. Lucrurile erau nespuse de simple. Era suficient, cum am văzut, ca un adept să rostească numele de Amida, cu credință sinceră, ca toate păcatele săvârșite în viață să fie absolvite odată cu pătrunderea în Raiul lui Amida după moarte, unde iluziile, ispitele și obstacolele care îl împiedicau să atingă starea de Buddha în lumea aceasta, acolo să dispară ca prin farmec. Budismul este scos la lumină din mănăstirile cu disciplină severă și adus în casele oamenilor simpli. Pentru prima oară, budismul a devenit o religie a maselor. În acord cu acest moment, dimensiunea templelor

a crescut considerabil pentru a oferi mulțimii spațiu suficient adorării lui Amida Butsu. Amidismul e impregnat de compasiune și tandrețe. Numele de *Amida*, provenit din limba sanscrită, evocă „viața eternă” sau „lumina eternă”. Amida a fost un călugăr care a renunțat la atingerea bodheității atâta vreme cât pe lume mai sunt ființe nemântuite. Traiectoria acestei forme de budism legată de Amida, ca o divinitate secundară, a fost cam aceeași ca și a altor curente: India, China, Tibet și apoi Japonia.

Un faimos călător japonez, Ennin (794-864), în periplul său chinez, a practicat meditația în sens amidist. Noul curent propovăduia existența unei lumi mai drepte, capabile să răsplătească pe om după faptele sale. Speranța de bine, așa cum era cultivată de amidism, își avea sediul în așa-zisul „pământ pur” (*Jōdo*), un rai localizat de omul oriental undeva în apus, într-un spațiu pe cât de misterios, pe atât de incontrolabil. În alt fel, dar cam cu același sens, raiul acesta mai era numit „lume a supremei plăceri” (*gokuraku sekai*). Ca și în Europa, circula în insulele nipone teama de sfârșitul iminent al lumii, ca o mare răsturnare a tuturor valorilor dobândite, prefacere cunoscută sub numele de *Mappō* și fixată ca scadență în anul 1052. Catastrofa așteptată nu a mai avut loc, în schimb, gustul japonezilor pentru variante ale budismului a rămas constant. Evul mediu japonez a fost martorul ridicării altor secte, fiecare importantă în felul ei, cu ecouri în viața politică, în artă, literatură, viață socială.

Filozofia epocii Kamakura a determinat renașterea budismului în secolele al XII-lea și al XIII-lea, secte caracterizate prin tendințe pe cât de diverse pe atât de semnificative în manifestările lor: altruism, misticism, naționalism... Budismul se dezvoltă ca o religie populară. După evenimentele petrecute, perioada Kamakura avea nevoie de o doctrină de consolare. Devenind popular, budismul tinde să pară și național, să capete un aspect „japonez”. Maeștrii de cult ai perioadei Kamakura vor încerca respingerea budismului formalist al epocii Fujiwara. Astfel, ei se vor reîntoarce la viața vechilor secte din Nara, în special la Kegon și Ritsu, dar vor da naștere și unor secte noi antagoniste: *Jōdo*, *Shin* și *Nichiren*. Mai mult decât atât, se va înregistra ascensiunea sectei Zen.

Secta *Nichiren* după numele fondatorului ei, s-a constituit în plin veac al XVIII-lea, mai precis, atunci când călugărul vechii secte Tendai proclama că adevărata învățătură, cea care aducea revelația Legii Drepte, era sutra Lotusului, ultima dintre sutrele lui Buddha istoric. Sutra Lotusului pretindea că explică atât natura omului cât și pe aceea a lui Buddha, subliniind că fiecare om are șansa și posibilitatea să atingă starea de buddha după trecerea prin faza intermediară de bodhisattva (în japoneză: *bosatsu*), făcând acte de milostenie și altruism. Adevărul Etern exista în fiecare om și, bineînțeles, era reprezentat de Buddha însuși.

Doctrina a fost folosită într-un sistem care încerca să impună un învățământ autoritar. De altfel, *Nichiren* a făcut din sugestiile respective adevărate legi. Ele trebuiau slujite de curaj și spirit de sacrificiu, cereau împletirea credinței cu activitatea și devotamentul pentru învățătura sutrei Lotusului. Se impuneau acțiuni curajoase în scopul răspândirii doctrinei. Ambiția lui *Nichiren* a fost aceea de a face din Japonia centrul mondial al budismului, de unde să iradieze adevărata doctrină depistată în sutra Lotusului pentru toată lumea asiatică.

Nichiren a trăit 60 de ani (1222-1282) și a avut o existență agitată, în consens cu istoria vremii. La 31 de ani, în 1253, a inițiat invocația sutrei Lotusului, numită pentru prima oară *Namu Myoho Renge Kyo*. Legendă sau adevăr, pe seama lui *Nichiren* au fost puse câteva vindecări miraculoase și

mai ales profetia privind o viitoare invazie mongolă în insulele nipone. Profetia s-a confirmat căci, se știe, Kubilai Han, împăratul de origine mongolă al Chinei, a încercat în două rânduri să cucerească Japonia, venind pe mare. Nichiren Daishonin și-a câștigat cu această profetie o mare autoritate. Cu trei ani înainte de a muri, Nichiren a scris *Dai Gohonzon*, text adăpostit astăzi în templul principal Daiseki-ji. *Gohonzon-ul* cuprindea așa-zisul *honzon* (obiect al culturii), invocația *Daimoku* (Namu Myoho Renge Kyo), a cărei recitare sinceră îl pune pe credincios în armonie cu ritmul universului și îi aducea fericirea, și *Kaidan-ul* (sanctuarul corespunzător).

Nichiren Daishonin și-a închinat viața japonizării budismului, înțelegând prin aceasta o adaptare la gustul nipon pentru simplitate. Tot ce era eterogen sau obscur, subtil-dogmatic sau inaccesibil omului simplu, a fost înlăturat din doctrină. Budismul contemporan lui era socotit de Nichiren ca fiind corupt și de aceea trebuia purificat și reînviat. Se înțelege că spiritul său revoluționar, pentru vremea respectivă, împins până la criticarea vehementă a conducătorilor politici și religioși din Japonia, i-a pricinuit o sumedenie de neazuri.

Nichiren, ca discipol al sectei Tendai, a cunoscut cel mai bine budismul. Studiul perfect al sutrelor se numea *Goji Hakkyo*, adică *Cele cinci perioade și opt învățături* ale budismului. Ultima dintre cele cinci perioade, numită *Hokke-Nehan*, se referă la cei din urmă opt ani ai vieții lui Sakyamuni, în care timp propovăduiește în India centrală Sutra Lotusului (în japoneză *Hokkekyo*) și Sutra Nirvanei (în japoneză *Nehangyo*). Sutra Lotusului a avut în limba chineză șase versiuni traduse, din care trei se păstrează și în zilele noastre. După Nichiren Daishonin, cea mai bună versiune este aceea provenită din Kumarajiva de la Kucha. Numele ei, Namu Myoho Renge Kyo (*Omagiu sfintelor scrieri ale Lotusului și Bunei Legiuri*), o face cunoscută tuturor budiștilor din Asia ca cea mai fidelă traducere. La ea se fac referirile cele mai ample și mai frecvente în toate comentariile. Sutra Lotusului, recunoscută drept Lege unică, definește principiul mistic al absolutului numit *Zet-tai-myō*. Nichiren afla în sutra Lotusului, spre deosebire de sutrele anterioare și inferioare, principiile egalității tuturor oamenilor și acela al eternității vieții. După el, toate ființele omenești, fără excepție, posedă în sinele lor viața lui Buddha. De remarcat că sutrele „provizorii” negau femeilor posibilitatea de a ajunge la bodheitate și era necesar ca ele să renască în altă existență ca bărbați pentru a parveni la iluminare. Nichiren a șters și această inegalitate.

Sutra Lotusului susține că omul posedă în el, înnăscută, viața lui Buddha iar Buddha posedă viață omenească.

În perioada Kamakura (1192-1333), budismul lui Nichiren Daishonin era cunoscut, în general, sub numele de *Hokke-shu*, (în zilele noastre secta încă există și poartă numele „Nichiren Shoshu” adică „Scoală ortodoxă a budismului lui Nichiren”). Secta aceasta a lui Nichiren rămâne un exemplar rar de mișcare budistă având un program politic și social. Discipolii moderni și contemporani au desfășurat o activitate bogată. Organizarea lor este perfectă. Alte variante rezultate din secta Nichiren, cu aceeași coloratură politică a țelurilor și cu un rol important în viața politică sunt: puternica Soka Gakkai, Reiyukai sau Rissho Koseikai.

De remarcat că, în ciuda impactului politic și social al sectei Nichiren, această formă de budism a avut cea mai slabă influență asupra artei japoneze și a evoluției ei. În schimb, o altă formă a budismului a avut o înrâurire covârșitoare asupra a tot ce a însemnat cultură, artă și stil japonez. Este

vorba de faimosul budism *zen*.

La origine, ceea ce avea să devină zen-ul japonez, a fost un curent budist indian inițiat de Bodhidharma, un călugăr care a introdus în China, la anul 520 d.Hr., tehnicile meditației. Bodhidharma (în limba chineză *Ta-Mo*) a fost șeful sectei contemplative *Dhyāna* (în chineză *Chan*, în japoneză *Zenna* sau *Zen*), cuvânt care are sensul de „concentrarea spiritului în calm”. Între anii 520 și 525 el a sosit în China și s-a stabilit la Nankin. Aici a propovăduit *dhyāna*, adică „intuiția” sau „meditația”. Secta avea ca principiu fundamental ideea că se poate ajunge la iluminare prin meditație favorizată de o anumite poziție special aleasă sau prin experiența spirituală numită *sambodhi*. Rezulta că toată literatura religioasă, orice text cu pretenție de sacralitate erau inutile. Mai mult, nu mai era necesară adularea vreunui spirit sfânt, iluminarea se transmitea, se „comunica” direct de la un spirit la altul și nu prin sutre. Ca demonstrație grăitoare, Bodhidharma a avut tăria să stea așezat cu fața la perete timp de nouă ani până ce a socotit că a atins iluminarea. În paranteză fie spus, Sakyamuni nu a pomenit niciodată în sutrele sale despre meditație.

Succesorul chinez al lui Bodhidharma a fost Huiko (Huei-ko). Mai târziu, între anii 675 și 712, secta își desăvârșește doctrina sinizând gândirea indiană de la care a plecat. Secta chineză Chan devine, de fapt, atee, refuzând să recunoască în Buddha o ființă sacră de altă natură decât cea a omului obișnuit.

În Japonia, budismul Zen a fost introdus în epocile Kamakura și Muromachi, venind din China dinastiilor Song și mai ales Yuan. Pentru japonezii obișnuiți cu un alt fel de budism, „noutatea” punctului de vedere zen a însemnat un fapt cu adevărat revoluționar și a deschis perspectiva abordării problemelor sufletești într-o manieră cu mult mai adecvată spiritului nipon. S-a petrecut unul din acele fapte rare din istoria culturii și a concepțiilor omenești când o idee venită dintr-un anumit perimetru geografic să se potrivească până la identificare cu gândirea altui pământ. Budismul Zen a reprezentat pentru japonezi tocmai momentul fericit al sincronizării unei religii foarte puțin înclinate spre religiozitate. Zen-ul se potrivea, ca doctrină, clasei războinicilor aflată în ascensiune în perioada Kamakura.

În realitate, Zen-ul nu recunoaște nici o zeitate, nu încurajează de fapt un cult, nu crede în supraviețuirea de dincolo de moarte, nu recunoaște nemurirea sufletului, cu alte cuvinte nu și-a însușit nimic din ceea ce caracterizează o religie în sensul firesc al cuvântului.

Conceptul chinez al budismului Chan s-a japonizat total odată ajuns în arhipelagul nipon. Zen-ul, prin ceea ce recomandă, încearcă să descifreze realitatea existentă dincolo de posibilitățile intelectuale omenești de percepere. Se afirmă că datele furnizate de facultățile intelectuale ale omului, cuvintele folosite, gesturile explicative nu reușeau decât să ofere o imagine foarte abstractă a realității. Imaginea realității nu era decât o iluzie (*maya*) în întregime subiectivă, fără valoare obiectivă. Ca urmare, realitatea adevărată nu putea fi cunoscută decât pe alte căi, propriu-zis prin iluminarea supremă mijlocită de budism, dar mai ales prin practicarea specială a budismului Zen constând în meditație, în renunțarea la recunoașterea vreunei autorități sacre, în bizuirea pe „deschiderea largă a ochiului spiritual”. Pentru japonezi, seducătoare și originale în budismul Zen s-au dovedit a fi tocmai recunoașterea imperfecțiunii inteligenței omenești și a prezentărilor despre lume. În acest sens, Zen-ul s-a apropiat parțial de conceptul chinezului Lao-Tse, întemeietorul

taoismului. Lao-Tse spunea că „cei care știu, nu vorbesc; cei care vorbesc, nu știu”.

Zen-ul renunța, deci, la cuvinte, socotindu-le capabile să rățăcească spiritul omenesc pe căi artificiale. Mai mult decât atât, Zen-ul îndepărta și simbolurile pentru ca realitatea să poată fi abordată direct, nemijlocit. Din acest punct de vedere, extremismul Zen-ului mergea până la negarea cercetării, socotind-o a fi o eroare. Iluzia omenească nu izbutea să creeze decât o imagine diversificată a realității înconjurătoare, dincolo de care adevărul afirmat de Zen era o realitate unică, indivizibilă. Eliberarea prin iluminare budistă nu putea fi ceva transcendental, ea nu putea fi legată decât de lumea reală, de existența concretă a prezentului. Atingerea iluminării nu transforma pe iluminat într-o persoană sacră ci îl păstra ca pe un om obișnuit care își continua viața în modul cel mai firesc.

Iluminarea, numită *satori*, era posibilă datorită faptului că fiecare om poseda natura lui Buddha în sine însuși. Practica meditației, prin procedeele ei statornicite, izbutea să canalizeze gândirea pe o traiectorie adecvată. Adeptul Zen își făcea meditația stând în picioare sau așezat cu picioarele încrucișate („poziția lotusului” preluată din practica yoga), cu mintea concentrată în efortul de a dobândi calmul absolut necesar unei cunoașteri active. Viața religioasă, în concepția Zen, se identifica în mod necesar cu viața cotidiană la scară individuală. Idealul zenist nu era totuși acela al separării de societate, deoarece, în afară de meditație, în spiritul budismului Zen se înscriau și actele altruiste, dezinteresate. Ca și alți budiști, zenii prețuiau cele trei comori ale religiei: Buddha (ca stare), Legea și Comunitatea.

Zen-ul a devenit religia favorită a samurailor, a fertilizat arta japoneză și a fost tolerată mereu de puterea politică, deoarece, printre altele, propovăduia și resemnarea sau mai bine spus, acceptarea ordinii stabilite.

Beneficiarul principal al budismului Zen a fost climatul artistic japonez. Zen-ul a influențat creator arta plastică, literatura, dramaturgia, a determinat nașterea sau revitalizarea unor arte tradiționale, a edificat un „stil” propriu în exprimarea artistică niponă. Subiectele preferate, inspirate de Zen, la început, erau legate de călătoria dinspre India spre China și apoi în Japonia a sectei de origine, călătorie de idei vehiculate de călugări.

De altfel, în afara inspirației artistice, se practică o anumită venerație față de călugării, arhații, patriarhii, bodhisattva-ii etc., care populau istoria budismului. Venerația se dovedea a fi limitată la o simplă punere în scenă a ceremoniilor prin lectura sutrelor. Dar nu numai atât, dialogul ce se năștea între maestru și discipol îmbrăca forme diverse pentru a mijloci contactul cu gândirea budică și cu realitatea ca atare, după profunda logică a „firii”. Specific Zen-ului, uneori comunicarea se făcea prin acele *koan*-uri care nu erau altceva decât niște șarade sau întrebări paradoxale, ce nu comportau soluții sau rezolvări logice. Pe calea paradoxului, se realiza o terapie împotriva chingilor riguroase ale logicii, în folosul înțelegerii prin intuiție și iluminare (revelație). Zen-ul rămânea incomunicabil, el nu avea un canon și nici un alt fel de literatură decât acele voluminoase culegeri de anecdote biografice ale măștrilor, deci o literatură deloc canonică.

Pictura s-a inspirat din peisajul fascinant și permanent schimbător al traversărilor peste munți și ape, dintr-o țară în alta, din înfățișarea lumii prin care pasul pelerinilor călca învingând cu îndrăzneală încercări din cele mai aspre. Călugării își transmiteau ideile oral sau prin scris, foloseau

o anumită gestică mai mult sau mai puțin criptică, uneori lesne descifrabilă, alteori rămasă ascunsă pentru realizarea artistică plastică sau pentru inserția în literar. Picturile și sculpturile din temple încetează să mai fie idoli sau însemne simbolice necesare inițierii în meditație. Culegeri de texte literare s-au născut creând o mitologie în jurul măștrilor Zen, istorisind faptele veridice sau închipuite, grave sau hilare, ilustrând o sintagmă cu miez de înțelepciune sau rezumând o anecdotă oarecare.

Tipic pentru efortul Zen-ului a fost preocuparea statornică de a descoperi frumusețea majoră sau semnificația grăitoare în locurile cele mai obișnuite. Strădania aceasta s-a conjugat cu elemente de tradiție veche japoneză și a readus în actualitate arte tradiționale cum ar fi pictura de peisaj, arhitectura, grădinăritul, drama lirică Nō, ceremonia ceaiului etc.

În epoca Ashikaga, budismul Zen capătă o asemenea dezvoltare încât poate fi considerat drept religie oficială, deși celelalte doctrine au rămas libere să fie cultivate mai departe. Shōgunul Ashikaga Takauji a avut chiar drept mentor principal pe călugărul Muso Kokushi (1275-1351), figură de prim rang în epoca Muromachi. Călugărul Muso purta și numele Kokushi care reprezenta, de fapt, un titlu în ierarhia Zen și anume acela de predicator național. Influența lui Muso s-a extins și asupra fratelui shōgunului, Tadayoshi, în așa fel încât îi convinge ca în fiecare provincie să se ridice câte o pagodă și câte un templu la fel ca în vechea perioadă Nara, ca simboluri ale păcii. Templele s-au numit Ankoku-ji de la sensul de „loc al păcii” pe care îl are noțiunea *ankoku*.

Învățământul profită din plin de rolul pe care și-l asumă călugării Zen. Ei conduc școala *terakoya* unde copiii învață să scrie, să citească, iar din *Manualul învățământului de familie (Teikin-orai)* își însușesc precepte morale.

În epocile Ashikaga, Muromachi și Momoyama, arta influențată de Zen atinge apogeul, mai ales că atunci a fost elaborată arta ceremoniei ceaiului. Se creează un adevărat sistem estetic fondat pe principii Zen. Istoricul de artă Okakura Kakuzo (1862-1914) merge, în comentariile sale din *Cartea ceaiului* (apărută în lb. engleză), până acolo încât interpretează întreaga artă japoneză exclusiv pe baza ceremoniei ceaiului, ceea ce ni se pare o simplificare exagerată. E adevărat că o etichetă riguroasă reglementează gestică ceremoniei ceaiului, ca de altfel toate ceremoniile, executate întotdeauna cu o mare solemnitate și o convingere profundă. Tot astfel se exprimă și întreaga artă japoneză prin cel puțin patru virtuți cardinale: profunzime, simplitate, forță și modestie. Ceremonia ceaiului, performanță estetică a epocii Muromachi, a dăruit japonezului și gustul pentru obiecte alcătuite cu frumusețe fără ostentație, pentru pregătirea îndelungă a decorului afectat contemplației, fie că el trăia prin aranjarea florilor în *tokonoma*, fie că însemna alegerea unui kakemono adecvat momentului.

Nu este de neglijat faptul că zenistul a fost influențat, la rândul său, de vechi atitudini și valori tradiționale shintō, proprii japonezului de totdeauna. Evident, similitudinea unor aspecte a apropiat cele două religii. Ne gândim la simplitatea îndrăgită de japonezi, la dragostea pentru frumos, pentru natură, la lipsa de interes manifestată față de ceea ce înseamnă dogmă, doctrină, teorie, speculație.

Zenistul era un om al rigorii și al ordinii, un mare altruist, un om care ducea un mod exemplar de viață. Este adevărat că Zen-ul a devenit o asociație cu caracter aproape închis, că a aparținut noii aristocrații militare din perioada shōgunatului Ashikaga și că din acest punct de vedere se diferențiază

net de amidism sau de partizanii sutrei Lotusului care aparțineau claselor inferioare. În schimb, a beneficiat din plin creația artistică, ceea ce s-a răfrânt ulterior asupra gustului poporului nipon. Ba, se poate spune că budismul Zen a influențat întreaga viață, manifestările din toate domeniile existenței japoneze, potrivit unor criterii respectate cu strictețe. Sunt criterii de sursă Zen: *wabi*, cu sensul de liniște, calm, seninătate, *sabi*, care exprimă experiența, scurgerea timpului și *karumi*, adică discreția și tactul. Trebuie să constatăm însă că lipsa ritualurilor, a convențiilor specifice unei religii, au încurajat printre practicanții Zen excentricitatea și uneori șarlatanismul.

Zen-ul rămâne o sinteză a expresiei materialiste și a celei spiritualiste a manifestărilor existenței omenești care combină cultura intelectuală a Indiei, cultura pragmatică a Chinei și cea sentimentală a Japoniei.

Multitudinea de secte budiste perindate în Japonia dovedește că spiritul iscoditor al omului a cercetat, și continuă încă să o facă, modalități de expresie mereu proaspete, mereu mai adecvate momentului istoric sau trebuințelor politice și sociale. Sectele budiste au avut și au o caracteristică evidentă, exclusivitatea. Se merge atât de departe cu exclusivismul încât, de pildă, aranjamentele maritale se „uneltesc” în cadrul aceleiași secte. Fenomenul exclusivismului, al caracterului „închis”, izolat, al sectelor budiste, se poate spune că a stat la originea declinului acestei religii.



Japonezii au găsit aproape întotdeauna formulele cele mai fidele spiritului lor, au modelat budismul venit de pe continent și au extras din doctrina lui esența sincronă alcătuirii lor sufletești. Mila, simpatia, compasiunea, dorința de pace și armonie între oameni, adună câteva din „obligațiile” adeptului budist. Japonezii au creat și o zeitate care sintetizează, benefic, blândețea, gestul altruist, milostenia. Este vorba de *Jizō*, pornit din originalul sanscrit Ksitigarbha, cunoscut și în alte țări ale Asiei, reprezentat de preferință ca un copil, fără păr pe cap, cu mâinile împreunate a rugă. Poate fi zărit pretutindeni acolo unde nevoia de protecție se face simțită, la oraș sau la țară, la încrucișări de drumuri, în temple sau la marginea lanului de orez. Stă fixat în piatră, uneori acoperit cu o haină sau o

glugă roșie, alteori, în varianta *Rokujizō*, având șase fețe, și așteaptă mesajele, pentru a fi călăuză sau consolare. Din numele lui alcătuit din două hieroglife, *Ji* și *zō*, rezultă că ar fi vorba de inimă, de loc maternal al pământului, de adăpost al liniștii; e un echivalent al paradisiului creștin. Prin simplificare, *Jizō* sau *Jizō-bosatsu* rămâne o zeitate budistă protectoare în special a copiilor.

Locul de elecție pentru practicarea ceremoniilor și pentru exprimarea credinței budiste a fost templul. Kyōto este orașul-centru al budismului unde se găsesc și astăzi cele mai bogate și mai fastuoase, temple din Japonia. Spre deosebire de sanctuarele shintōiste, templele au măreție, impun prin dimensiuni, prin realizarea artistică. În general, templele sunt construite din lemn, dar acesta este prelucrat, lustruit, lăcuit, sculptat.

Intrarea în templu se face după trecerea printre două porticuri. Curtea interioară dezvăluie dimensiuni apreciabile. Există în mod obligatoriu o pagodă, cu un număr impar de etaje (de preferință 5 sau 7), vase pentru ars tămâie, paznicii cerești sub formă de statui (câte doi la intrarea principală, uriași, fioroși, prelucrări plastice după Brahma și Indra ai indienilor, și alți patru mai mici aflați în interior, arătând ca adevărați războinici - *shitenno*). Centrul templului este altarul îmbogățit cu decorație variată, uneori copleșitoare, adunând într-un spațiu adecvat statui, vase, sfeșnice, picturi, lampioane etc. În privința statuiilor, menționăm că iconografia s-a alcătuit în principal din reprezentările simbolice, în imagini antropomorfe, ale lui Buddha istoric (Sakyamuni) și Buddha al viitorului (Bodhisattva) cu numeroasele sale variante: Maitrey, Avalokitesvara, Amitabha etc. Sculptura budistă a fost influențată de cea elenistă sau elenizantă din Afganistan și Pundjab. S-a născut o remarcabilă artă de sinteză „greco-budistă”. Într-un templu din Nara, de pildă, soclul lui Buddha este împodobit cu viță de vie, după modalitatea grecească, deși planta a fost cunoscută în Japonia cu cinci secole mai târziu.

În pofida existenței în trecutul Japoniei a celor doi piloni religioși, shintōismul și budismul, ca reazem important al desfășurării spiritualității, gândirii și structurării gustului artistic, istoria a dovedit că a rămas loc și pentru trecerea altor religii sau doctrine etice prin filtrul sensibilității nipone. Era și inevitabil ca din China, de pildă, să nu migreze idei taoiste sau confucianiste, iar mai târziu, odată cu primele contacte avute cu lumea europeană, să nu-și facă simțită prezența creștinismul.

Taoismul și-a trimis spre Japonia câteva idei de mare penetrație. Ele s-au diluat însă în magma fierbinte a exigențelor budiste, mai ales, și au lăsat doar urme de suprafață.

În secolul al VI-lea î.Hr., filozoful chinez Lao-Tse, dezamăgit de decadența societății în care trăia, s-a îndreptat, spune legenda, spre hotarul țării. Ajuns la graniță, i-a dictat paznicului, într-o inspirație aproape sacră, textul faimoasei sale cărți *Tao-te King*, un model de studiu straniu și, la început, aproape indescifrabil, ca mobil și finalizare, asupra conceptului de „Cale” (*dao*) și virtutea acestei căi înțelese ca o năzuință metafizică spre adevăr și cunoaștere, o energie universală, un elan cosmic, vital, care stabilea unitatea dialectică (am spune noi astăzi) între *yin* și *yang*. Sensul misterios al lucrării devine luminos doar pe fragmente. Spuse ale legendarului filozof devin maxime sau precepte călăuzitoare. Abia mai târziu, discipolii filozofiei taoiste vor tâlmăci doctrina în termenii unui ideal de viață în concordanță cu ritmul natural de curgere neîntreruptă a lumii, ceea ce, pentru un japonez, însemna foarte mult, căci izbutea să afle idei sincrone sau măcar de rezonanță

apropiată spiritului nipon. Și, adăugăm, taoismul, ca și budismul Zen, atingea împlinirea spirituală prin contemplație imobilă, izolare, solitudine în sânul munților, în taina naturii. Desigur, Zen-ul nu ajungea ca și taoismul până la acel mecanism al ascezei greu de suportat, până la dietetica sexuală, cel mult doar până la o igienă respiratorie legată mai ales de recitarea cântată a sutrelor budiste.

Cărțile esențiale ale discipolilor taoiști au fost două: una a lui Chuang-tse în secolul al IV-lea î.Hr. și o compilație a lui Lie-tse de la sfârșitul veacului al III-lea î.Hr. Din țelul taoist al comuniunii cu universul s-a născut sentimentul naturii la chinezi, sentiment ce va birui în poezia dinastiei Tang și în arta pictorilor dinastiei Song, ambele curente de creație capabile să treacă marea și să germineze în insulele japoneze fluxul artistic corespunzător.

S-au înregistrat și interpretări exagerate ale noțiunii de *Tao*, fiind asimilată cu cea de non-existență, dar în acest context a fost refuzată de lumea japoneză odată cu dificultățile impuse de doctrină, greu surmontabile, cum ar fi dieta specială, numărul mare de purificări necesare, controlul epuizant al respirației și excesul de magie sau de formalism. În plus, taoismul ca partizan al individualismului, nu a putut ispiti lumea niponă foarte preocupată de social și de problematica civică.

Confucianismul spre deosebire de taoism, s-a afirmat și în Japonia, în decursul istoriei nipone, doctrina a renăscut cu vigoare și a făcut carieră de diriguitor a comportamentului și a organizării vieții poporului. La izbânda confucianismului a contribuit marea autoritate a doctrinei dobândită în China străveche, trecută lesne în veacurile următoare cu același succes, când s-a dovedit a fi o structură morală echilibrată, satisfăcătoare din perspectiva suveranului, acceptabilă din aceea a omului de rând.

Creatorul confucianismului a fost un personaj real sau legendar, greu de spus, născut, după toate probabilitățile, în localitatea Cin-fu din provincia Șantung din China, în anul 551 î.Hr. A murit în anul 479 î.Hr. Pe numele său chinez, Kong Kieu (Kong Tseu sau Kong Fu-tseu), prin latinizare, devine Confucius. Tradiția a făcut din el un filozof agnostic care s-a străduit să impună lumii secolului al VI-lea î.Hr. o etică dominată de sinceritate. Mai precis, el a vorbit despre două noțiuni prin conjugarea cărora se schițează morala dorită. Prima dintre ele *yi* (în chineză) ar avea sensul de echitate, de nevoie de reciprocitate între oameni; a doua, *jen* (în chineză) ar însemna altruismul generator de demnitate, de respect față de sine și față de alții, precum și nevoia de într-ajutorare. Năzuind spre aceste două însușiri, omul se perfecționa pe sine, desăvârșind astfel și societatea în întregul ei. În total, doctrina se putea rezuma la cinci mari virtuți: bunătate, simț al dreptății, politețe (respectarea conveniențelor), inteligență și fidelitate (sinceritate).

Cărțile rămase de la filozoful chinez sunt, în realitate, niște compilații întocmite de discipolii săi mai apropiați sau mai îndepărtați în timp. *Luen-yu* adună, pe la începutul secolului al IV-lea î.Hr., majoritatea maximelor și aforismelor atribuite înțelepciunii lui Confucius. Celelalte două lucrări, *Chong-yong* sau *Mijlocul invariabil* și *Tao-hio* sau *Marele studiu* tratează „omul superior”, suveranul.

Jocul social, nevoia de convingeri sacre, au împins confucianismul spre echivalența unui cod moral, considerat uneori o religie panteistă care înlocuiește monoteismul primitiv existent în China.

Confucianismul recunoaște totuși o entitate supremă numită *Tien* (cerul). Cerul este tăcut dar

atotputernic. El determină și controlează întreaga existență de pe pământ, bineînțeles potrivit legității celor două principii *yang* și *yin*. Yang, ca element masculin, luminos, creator, progresiv, yin ca element feminin, întunecat, tenebros, regresiv. Jocul dialectic sau alternanța celor două principii ar fi totuși influențate și de spirite, acele umbre ale marilor dispăruți aliate încă în deplinătatea unei forțe incontroleabile, chiar dacă destinul lor este totuși acela al diluării, al „subțierii” până la dispariție. (Împotriva pierderii spiritelor înaintașilor, oamenii foloseau drept paleative ofrande constând în băutură și hrană). O noțiune de extracție confuciană rămâne, deci, aceea a cultului strămoșilor. Mortii, strămoșii se cuvine a fi consultați, slăviți sau consolati.

Confucianismul rezumă civilizația agricolă a Chinei și prin conținutul lui reflectă mesajul înfrățirii cu pământul. Consacră valoarea muncii și a păcii sub oblăduirea căreia munca se poate desfășura. Apără familia ca nucleu social capabil să împlinească munca. Punctul central al doctrinei lui Confucius rămâne cultul familiei, el condiționează însuși sistemul politic. Familia oferă, pentru cult și pietate filială, personalitatea părinților fie că ei sunt trecuți în lumea umbrelor, cu atât mai mult dacă se află încă în viață. Confucianismul este religia sau etica pietății filiale. Extrapolarea de la mica familie, ca grupare socială, la marea familie, care este statul, vine de la sine. În fruntea poporului stă suveranul, împăratul, fiul cerului, exemplu de superioritate morală, de etică aplicată cel puțin teoretic dacă nu și practic. El *trebuie* să strălucească prin atitudinea de apărător al adevărului, fără ca nimic să-i denatureze prin simpatie, entuziasm sau disperare, direcția căii impuse de poziția sa socială.

După unele izvoare, ideile lui Confucius și Mencius, unul din discipolii săi, ar fi pătruns în Japonia încă din secolul al III-lea d.Hr., aduse fiind de călătorii coreeni. Dar nu numai în Japonia s-a răspândit confucianismul ci și în alte țări est-asiatice. Pare ciudată întinderea doctrinei, cu atât mai mult cu cât nu a avut propriu-zis misionari. În locul călugărilor sau al pelerinilor ce au vehiculat, de pildă, budismul, în privința doctrinei confuciene mai degrabă erudiții sau savanții au dus în „desaga” lor învățătura etică. Confucianismul nu se adresa lumii necivilizate, primitive, dimpotrivă, acelor alcătuirii sociale organizate deja în familie și în stat. În Japonia, confucianismul a trăit la început printr-o sectă a „învățaților” (Jukyō) iar numele japonez al filozofului era *Koshi*.

Începând cu anul 598, curtea imperială trimite tineri japonezi în China pentru a adânci filozofia confuciană. O primă școală a acestei doctrine o creează în Japonia împăratul Tenchi (662-671). Mai târziu, împăratul Temmu (673-686) organizează chiar o academie confuciană. Faimosul Sugawara Michizane (845-903), om de stat, cărturar, poet vestit și caligraf al perioadei Heian, a fost sanctificat după moarte, așezat în rândul divinităților, cu numele de Tenjin-Sama, zeu al caligrafiei și literaturii, a fost un propagator statornic al confucianismului. În perioada Ashikaga, călugării budiști Zen au devenit elemente intermediare de transmitere a unui nou val de confucianism venit din China. În perioada Muromachi (1392-1490) confucianismul capătă un nou avânt, iar spre sfârșitul secolului al XVI-lea devine chiar doctrină oficială. Așa cum Japonia a primit îndemmurile artistice ale dinastiei Song din China, tot astfel, un alt produs al perioadei Song, filozofia neoconfucianistă a fost acceptată în secolul al XVI-lea. Un conducător remarcabil al acestei mișcări, Hayashi Razan (1583-1637), s-a aflat în fruntea școlii ortodoxe neoconfucianiste, atât el cât și descendenții săi, ca într-o suită ereditară de generații succesive, slujind în funcții de povățuitori, de slujitori cu autoritate

intelectuală, pe shōgunii Tokugawa până la căderea lor în 1868.

Se considera că este obligatoriu ca din cultura generală, esențială, a unui japonez să facă parte și cunoașterea lui Confucius și a școlii sale. De altfel, în sistemul social japonez un mare rol l-au jucat două dintre virtuțile confuciene, cea a pietății filiale și cea a loialității față de senior (suveran).

Privind din alt unghi, confucianismul, mai precis neo-confucianismul, a exercitat o influență aparte în Japonia determinând stimularea a trei elemente de viață socială: preocuparea pentru istorie, raționalismul și umanismul etic. Consecința practică, aplicativ-concretă, a fost exprimată de interrelațiile umane situate pe cinci direcții și, desigur, cu obligațiile derivate din acestea. Era vorba despre relația conducător-supus, tată și fiu, soț-soție, frate mai mare față de cel mai mic și raporturile dintre frați. Deosebit de prețuită a fost filozofia neoconfucianistă sub stăpânirea Tokugawa când „Marea învățătură” devenise o carte de căpătâi. Pe baza textelor ei a renăscut un raționalism necesar, acea dorință de investigație, de iscodire a lucrurilor pentru a pune în umbră punctul de vedere budist medieval asupra lumii, obscur și retrograd. Astfel, s-a născut dorința de cercetare istorică și chiar s-a tipărit o istorie generală a Japoniei. De aici a rezultat exacerbara sentimentului naționalist japonez, a sporit principiul loialității față de dinastia conducătoare legitimă, casa imperială aflată la Kyōto. În fruntea mișcării schițate mai sus s-a aflat ramura Mito a familiei Tokugawa care avea să joace un rol conducător în restaurarea imperială din 1868.

Cum am mai amintit, unul din conducătorii școlii neo-confucianiste ortodoxe (aceea a „Spiritalui”: *Sin Hiue*), a fost Hayashi Razan sau *Dōshun* (1585-1695). După concepția acestei școli se afirma că lumea ar fi una singură, aceea a spiritului. Se susținea că „universul este spiritul meu și spiritul meu este universul”. Practic, pentru Hayashi Razan și școala condusă de el, țelul era de a cunoaște și pătrunde legile naturii. Era un îndemn și o călăuză spre intelectualism, raționalism și cercetare savantă, urmate de stabilirea unor legi etice. Năzuința acestui lider spiritual a fost lăudabilă dar mijloacele folosite nu au reușit să-și depășească epoca eșuând în atmosfera speculațiilor formale.

Cealaltă școală a neoconfucianismului, poate mai puțin însemnată, a „Legilor și principiilor” (*Li Hiue*), l-a avut ca susținător în Japonia pe Yamazaki Ansai (1618-1682). Spre deosebire de școala „Spiritalui” care afirma că asupra materiei (substanței) *ki* stăpânește spiritul (*sin*), acesta susținea că principiul (*li*) domină materia *ki* (materia primară, nediferențiată, răătăcitoare, echivalentă a eterului universal din care se formează toate lucrurile prin condensare sau dispersie). Școala „Principiului” mai afirma că există două lumi, una abstractă dominată de „principiu” și alta concretă a substanței (materiei). Calea spre care se îndrepta Yamazaki Ansai era aceea a prețuirii experienței personale socotită a fi mai valoroasă și mai importantă decât erudiția. Și școala sa presupunea însușirea unei discipline etice și a unui oarecare stoicism. Practic, doctrina lui Ansai a încercat să facă un compromis între învățătura lui Chou Hi și principiile naționaliste, ceea ce a contribuit la renașterea cultului Shintō.

Sistemul lui Confucius, pornit la drum într-o societate care își aflase un echilibru și în care nu mai era de dorit nici o schimbare, cum era China antică, nu se potrivea japonezilor, popor tânăr, aflat la începuturile dezvoltării lor, cu primeniri sociale frecvente. Așa se explică de ce ei mai mult au împrumutat decât au asimilat doctrina, i-au descifrat mai degrabă forma decât fondul. Conflictul permanent, înregistrat de istorie, între niște obiceiuri indigene și niște principii străine, a constituit

fundalul pe care s-au depănat secolele trecutului japonez.

În sfârșit, este necesar să jalonăm și rolul pe care l-a avut *creștinismul* pe pământul japonez. Poate părea paradoxal ca o asemenea religie îndepărtată geografic să prindă rădăcini într-o lume încărcată suficient cu idei religioase care mai de care mai subtile, mai ambițioase ori tiranice.

În epoca Muromachi, la 15 august 1549, sosește în Japonia misionarul iezuit, viitorul sfânt Francois Xavier. Acesta era de origine portugheză ca și primii europeni debarcați în insula Tanegashima în 1543. După ce a călătorit în sud-estul Asiei și a propovăduit creștinismul, el a pus piciorul prima oară pe insula Kagoshima în Kyūshū, în sudul Japoniei și a rămas pe pământul nipon până la 20 noiembrie 1551. În tot acest timp, a susținut principiile propovăduite de biserica catolică și a revelat lumii japoneze o nouă perspectivă, fascinantă, a fraternității universale. Este primit cu un entuziasm neașteptat, poate chiar exagerat, dar lumea budistă va reacționa în curând. Primul daimyō convertit la creștinism, Omura Sumitada, a fost botezat în anul 1563.

Francois Xavier, după ce și-a perfecționat cunoașterea limbii *japoneze*, intuiește faptul că între două doctrine morale ca aceea a creștinismului și a budismului, atât de asemănătoare pe planul etic (analogie a sentimentului de milă), existau concepții asupra lumii total opuse. Se nășteau germeii primelor conflicte, ale primelor decepții. Preoții europeni care vin în Japonia după Xavier se pizmuesc între ei și compromit religia creștină printr-un comportament contradictoriu. Treptat, se naște ura budiștilor față de creștini, ca exponentă a viitoarelor și profundelor neînțelegeri între Orient și Occident.

La început, Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi și alți conducători ai Japoniei feudale, au încurajat noua religie. Iau ființă biserici și școli de misionari. Odată cu shōgunatul Tokugawa și cu mutarea capitalei la Edo, se încearcă îndepărtarea creștinismului. Derulate pe scurt, evenimentele s-au petrecut relativ simplu. La 5 februarie 1597, la o jumătate de secol de la sosirea lui Francois Xavier în insulele nipone, sunt executați la Nagasaki 26 de creștini japonezi, primii martiri ai religiei pe pământ asiatic. Persecuțiile continuă, au loc tragedii, lupte, când fățișe, când ascunse. Apogeul încercărilor noii religii are loc în anul 1637 când marea revoltă țărănească de la Shimabara este reprimată cu violență. În 1639 este adoptată o politică de izolare totală a creștinismului. Guvernul recurge la o „probă” de verificare a celor bănuți a fi fost convertiți la creștinism. S-au născocit tabletele din cupru numite *fumie* pe care se gravau crucifixul sau imaginea Fecioarei Maria cu pruncul în brațe. Tabletele trebuiau călcate în picioare spre a se dovedi nevinovăția. Dacă cineva refuza să calce un *fumie* era socotit creștin și pedepsit. Pentru următorii 300 de ani, creștinismul dispare din istoria Japoniei. El va reapare odată cu restaurația Meiji când li se permite misionarilor creștini să debarce la Yokohama, Kumamoto, Nagasaki și Hakodate. Creștinii aceștia sunt în majoritatea lor protestanți.

În ciuda stării conflictuale născute de pătrunderea creștinismului, această religie a jucat un oarecare rol social și educativ în Japonia. Și așa convingerile religioase ale japonezului au fost întotdeauna destul de superficiale. De la creștinism el a luat partea practică, a înlesnirilor oferite de misionari: accesul la școlarizare, la învățarea unei limbi străine occidentale etc. Astăzi trăiesc în Japonia destul de mulți creștini catolici, protestanți sau ortodocși, pentru ca religia sosită din Occident în secolul al XVI-lea să fie luată încă în considerație. Câteva dintre sărbătorile religioase

creștine s-au asimilat obiceiurilor și festivităților nipone. Noțiunile folosite de japonezi drept termeni care desemnează creștinismul sunt două: *Tenshukyō* (catolicismul) și *Yasokyō* sau *Kirishitan* (creștinismul).

Socotim necesar să pomenim câteva cuvinte despre *religia populară* din Japonia. Adunăm sub mantia acestei noțiuni cele câteva (nu puține!) practici de cult religios natural, fie că sunt cunoscute ca incantații, descântece, vrăji sau alte forme. Se înțelege că o asemenea religie este lipsită de doctrină sau de un fondator, nu se bucură de o organizare sistematizată și viețuiește la voia întâmplării, la bunul plac al adevăratei spontane și întâmplătoare a cuiva.

Primul tip și cel mai însemnat de religie populară ar fi cultul primitiv al naturii. Inspirat, din cele mai vechi timpuri, de obiecte naturale (stânci, pomi, munți etc.) sau de fenomene naturale (ploaie, fulgere, tunete, vânt etc.), el s-a rafinat treptat pe măsură ce cunoștințele despre natură au progresat pentru ca, în cele din urmă, să îmbrace o înfățișare mai „rațională” prin sanctificarea obiectelor de cult. Desigur că cei mai fideli partizani ai acestui cult s-au dovedit a fi reprezentanții păturilor celor mai de jos ale societății. Divinitățile lor modeste nu sfidau lumea de la înălțimile intangibile ale sanctuarelor magnifice, ci își aflau lăcașul în colțuri umile, în preajma drumeagurilor, la intersecții de cărări, la periferiile localităților, în imediata apropiere a potecilor care duceau spre pasuri montane sau în sărăcăcioase construcții din paie, ori altare încropite din lemn nefasonat. Chiar și o simplă piatră cu înfățișare mai particulară, putea fi pretextul localizării vreunei zeități, la fel de bine ca și o stâncă izolată în vârf de deal sau, pur și simplu, un munte, o pădure etc. Așa se face că poporul și-a ales ca munți sacri câțiva cu piscuri falnice (Fuji, Asama și Mikasa). Sărbătorile cele mai frecvente sunt organizate primăvara, toamna și de Anul Nou, o legătură netă, deci, cu metabolismele agricole, cele vrednice să asigure supraviețuirea. Anul Nou este pe primul plan ca importanță, căci reproduce devenirea printr-un alt debut, mereu reînnoit; „intrarea în munte” (*hatsu-yamairi*) reprezintă chiar momentul prin care sătenii îndepărtează duhurile rele și se roagă pentru prosperitate în anul viitor. Lemnele tăiate din pădurile muntelui, aduse acasă, introduc elementul sacru în căminele țăranilor.

Multe din religiile exterioare și străine Japoniei s-au infiltrat ocazional, au fost adoptate spontan de populația rurală dar cu timpul și-au pierdut caracterul original și s-au transformat în culturi indigene. Așa ar fi cultul lui Jizō, despre care am mai pomenit, zeitate protectoare a copiilor, cel al zeiței Kannon, a milei și îndurării sau al lui Yakushi, un fel de zeitate medicală pentru suflete.

Jizō, de pildă, are o sumedenie de statui din piatră semănate unde nu te aștepți, chiar și în capitala de azi a țării; lui Jizō i s-au alăturat și alte zeități cam de aceeași factură sau cu existență pregnantă în lumea copilului: *Togenuki Jizō*, așa-zisul „culegător de ciulini”, care alină suferințele și asigură fericirea sau succesul în orice întreprindere, *Ibotori Jizō*, sau „cel care leagă apele” și *Kosodate Jizō*, un fel de personaj-zeitate extrem de „copilăros”. Amestecul de joc, de legendă și caricatură nu fac decât să sporească farmecul omenesc al unei false sacralități.

Din filozofia chineză a dialecticii yin și yang, țăranii japonezi au fructificat îndeletniciri religioase aparținând aceluiași cadru larg al religiei populare. Geomanția, chiromanția sau divinația după înfățișarea omului, sunt numai câteva exemple.

Pe de altă parte, îndeajuns de practicate sunt descântecele și vrăjile. Ele „îndepărtează” răul și păcatul, alungă spiritele rele. Cea mai frecventă localizare a personificărilor căutate rămâne tot cea a

muntelui. Zeitatea muntelui, capabilă să facă vrăji, se folosește de mesageri, de slujitori fideli, recrutați din lumea animală (lupi, șerpi, vulpi, câini sălbatici) iar în basmele populare aproape că nu lipsesc teme extrase din folclor și legendă.

Tipic pentru japonez rămâne, cum am văzut, acceptarea și incorporarea în propria gândire a sacrului, a religiilor străine, de cele mai multe ori prin însușirea sărbătorilor, a festivalurilor cu periodicitatea lor neștirbită, explicabilă prin ritualul vieții conturat de evenimente fixe, anuale. Aproape că am putea susține ideea unei modelări a „fastului” sosit pe calea credințelor, mai mult sau mai puțin naive, la ritmul biologic omenesc, bioritm pus, în zilele noastre, sub lupa cercetătorului și în alte științe aplicate. Eficiența descifrării bioritmurilor în farmacologie, în medicină etc., nu este de disprețuit nici în analizarea psihologiei creației culte și populare.

CAPITOLUL VI

VALOAREA TRADIȚIEI. SĂRBĂTORI, FESTIVITĂȚI, OBICEIURI

*Dacă te întreabă cineva
Ce e în inima lui Yamato,
Răspunde-i:
Floarea de cireș
Înmiresmată în soarele dimineții.*

Motoori Norinaga

În universul oriental, faptele oamenilor s-au caligrafiat întotdeauna pe trasee dinainte știute, cultivate și păstrate cu grijă. Migala, stăruința, simțul ordinii, conturează pilonii de susținere ai tradiției. Tradiția conferă calm, siguranța seriozității îndemnurilor lăuntrice, certitudinea împlinirii ferme a destinului uman. Tradiția, atotcuprinzătoare, solidă, imperturbabilă, aduce dăinuire, permanență și drept la supraviețuire. Omul oriental a înțeles de multă vreme că nimic nu întrece în forță de sugestie, în rostire complexă decât limbajul codificat în gesturi măsurate de timp, trecute peste ani și generații, ca o legătură statornică între odinioară și acum, între prezent și viitor. Firul roșu al tradiției despică o cărare de continuitate în formele de exprimare ale vieții, ale simțirii artistice, ale disponibilității pentru festiv. Tradiția s-a strecurat în conceptul religios, în maniera artistică, în nevoia omului de a-și ridica acoperișul casei, în iubirea semenului, în trecerea spre neființă.

Mai mult decât oricare alți orientali, japonezii sunt performerii cultivării tradițiilor adunate în timp. Este cu atât mai evident acest adevăr cu cât el reliefează o trăsătură specifică, și anume aceea a preluării, cu seninătate, a tot ce vine din afară interesant și stimulator, dar cu amendamentul că germenele noului este repede înglobat în fondul tradițional, asimilat, prelucrat, modelat în așa măsură încât, redat observației, pare cu autenticitate japonez. Numai o expresie de vigoarea tradiției poate justifica asemenea metamorfoze, asemenea performanțe. Tot ce a creat tradiția niponă și a stabilit ca regulă (nescrisă) de urmat, s-a alcătuit ca fond valoros de comunicare cu un magnetism aparte. Spre tradiția japoneză au iradiat alte forme de expresie, s-au coagulat înspre acel nucleu dominant și au fortificat însăși tradiția multiplicându-i sensurile.

În Japonia, tradiționale au devenit, cu timpul, o multitudine de sărbători, de festivaluri, fie ele oficiale, fie religioase, valabile în întreaga țară sau numai într-o arie restrânsă. De remarcat că o tradiție anume, o sărbătorire specifică unui anumit loc e cu mult mai înverșunată în mesajul său decât una a întregului arhipelag. Localnicii sunt mai riguroși, mai pătimiși, chiar vanitoși în a-și evidenția produsul propriu, instrumentul lor grăitor în ansamblul națiunii. O sărbătoare de însemnătate locală a unui templu budist, cocoțat în vârf de munte, reprezintă pentru oamenii locului biruința lor asupra timpului, glasul specific, *prezența* doveditoare a existenței alături de ceilalți. Zeul local, protector și

protejat în același timp, de partizanatul deloc periferic sau provincial, capătă dimensiunea de simbol al noțiunii de sacru, cu atât mai mult cu cât grija pentru fast izbutește să ofere un spectacol cât mai apropiat de exigențele artei.

Dar nu numai sărbătorile au intrat în tradiție ci și anume obiceiuri încă nepărăsitate nici astăzi, obiceiuri vestimentare, obiceiuri alimentare sau de alt ordin.

Japonezii desemnează prin cuvântul *matsuri* ceea ce ar trebui să traducem prin festivitatea, sărbătoarea, momentul de delectare ocazionat de o zi anume și de un loc stabilit. Se înțelege că *matsuri*-urile nu au fost înțelese întotdeauna în același fel dar esența lor dăinuie și în zilele noastre. Modalitatea de manifestare a entuziasmului popular întrece orice închipuire. Posibilitățile tehnice, care au sporit odată cu progresul general al civilizației, au pus la îndemâna organizatorilor noi resurse de fast, de exprimare, cu păstrarea contextului și a cadrului tradițional (alături de măiestria pirotehnică, răpăitul simplu al tobelor etc.). În cele din urmă, *matsuri*-urile reprezintă amalgamarea unui simbolism rafinat, pe fondul teluric sau solemn, cu sacralitatea vieții și cu ceea ce conține ca element profan. *Matsuri*-urile slăvesc viața și deschid perspective receptării misterului lucrurilor, ele oferă șansa vieții de a se afirma liber, cu spontaneitate sau în deplină cunoștință de cauză. O sărbătoare niponă ajută observatorul din afară să înțeleagă mai ușor cum privesc japonezii lumea. Unele sărbători se păstrează în spiritul tradițional al trecutului îndepărtat, altele au dispărut din practica obișnuită dar merită să le amintim, în sfârșit, câteva sunt de dată mai recentă, intrate în circuitul festiv după restaurația imperială din 1868 sau, și mai recent, după al doilea război mondial.

Anul Nou, deși de tradiție relativ recentă, este sărbătorit cu mare fast, incomparabil mai zgomotos și mai colorat decât în țările occidentale. Pregătirile pentru cele trei zile de sărbătoare, 1, 2 și 3 ianuarie, *san-ga-ni-chi*, se fac din timp. Se începe cu o curățenie mare a casei, se prepară mâncărurile tradiționale și se face aprovizionarea cu cele de trebuință pentru o săptămână întreagă deoarece magazinele vor fi închise pe tot parcursul festivităților.

Ca pregătire obligatorie este decorarea intrărilor caselor, ale edificiilor și a tot ce înseamnă poarta sau ușa din fața locuințelor. Tradiția impune ca decorația să fie o combinație armonioasă din ramuri de brad sau pin, bambus și ferigă, toate aceste plante având semnificația fericirii și a vieții îndelungate. Crengile verzi din pin, *kodomatsu*, cum se numesc, își fac apariția în ultimele zile ale lunii decembrie și transformă străzile într-o expoziție veselă de prospețime verde și de optimism. Decorația exterioară mai prevede și frânghiile împletite din pai de orez numite *shimenawa*, atârdate cu capetele lor de câte doi stâlpi. Frânghia devine suportul de care se prind fâșii din hârtie albă, portocale sau mandarine, un homar sau un rac uriaș de culoare roșie simbolizând bătrânețea, deoarece are spinarea încovoiată, precum și spice de orez cu semnificația longevității și a fericirii. La aspectul sărbătoresc al străzilor se adaugă imensitatea numărului de lampioane, cu feeria licăririi lor și senzația de pulsație a zilei spre taina nopții.

Se poate spune că, pentru japonezi, Anul Nou este una dintre cele mai importante sărbători dacă nu chiar cea mai de seamă. Majoritatea insularilor, indiferent de ziua și luna de naștere, odată intrați în Noul An, se socotesc mai vârstnici cu un an. 1 ianuarie echivalează, așadar, cu ziua de naștere a europenilor.

Dar, Anul Nou, în cele mai multe dintre familii este sărbătorit dincolo de cele trei zile, până în

ziua a 7-a din ianuarie când încep abia să se deschidă pe ici pe colo magazinele și viața își reia cursul obișnuit. În Japonia, Noul An reprezintă o veritabilă renaștere iar oamenii țin să sublinieze această credință din plin. Sunt lăsate la o parte toate îndatoririle profesionale, sunt uitate treburile curente ale casei, se trăiește bucuria tonică a lipsei de griji. Singura grijă acceptată este aceea a respectării actelor tradiționale ale momentului iar ritualul și ritmicitatea faptelor sunt foarte bine stabilite.

Cum spuneam mai sus, pregătirile odată făcute, inclusiv asigurate darurile speciale pentru oferit cunoscuților, rudelor și prietenilor, în ultima zi din decembrie, nimeni nu se mai culcă, întreaga țară veghează la plecarea bătrânului an. Începe o forfotă a mulțimilor plecate în pelerinaj la templele budiste și sanctuarele shintōiste, fiecare om acolo unde îl îndeamnă inima, credința și tradiția familiei sale. Ba, cei mai mulți colindă la diferite locuri sfinte în scopul bine gândit de a se asigura că au făcut tot ce s-a putut pentru a dobândi din partea spiritelor bunăvoința în anul care vine. De altfel, clopotele templelor dau glas de aramă chemării credincioșilor, iar oamenii vin, se perindă, trec mai departe până ce miezul nopții marchează finele anului. Se pare că la Tōkyō, în clipa de cumpănă între un an și altul, sună nu mai puțin de 108 clopote mari ale templelor vestind plecarea anului vechi. Oamenii aflați în temple se grăbesc să fie printre primii care aduc omagii zeilor; ei bat din palme zgomotos cu credința naivă că astfel vor atrage atenția *kami*-ilor asupra lor, aruncă în cutiile colectoare bănuți zornăitori și cumpără fără ezitare diferite obiecte, tăblițe magice, talismane ca un soi de *port-bonheur* în viitorul an, puse în vânzare de preoțimea sanctuarelor. Bonzii, preoții budiști, mișună în sutanele lor albe, negre sau galbene, cu capetele rase, împlinind ritualuri misterioase sau strecurându-se prin mulțime spre o destinație necunoscută.

Bucuria japonezilor e mare, au în fața lor o săptămână de repaos absolut. Gospodinele nu mai trebuie să șteargă praful, să scuture lucrurile, să trebăluiască cine știe ce pe la bucătărie. Bărbații nu se vor mai înghesui în vehicule și pe străzi spre slujbele lor. Vor rămâne acasă cu toții în seama meselor tradiționale, cu obligația de a trimite cărți de vizită, felicitări și urări celor dragi, cu plăcerea de a primi, la rândul lor, o avalanșă de cărți poștale și felicitări. Oamenii mai sunt senini și liniștiți pentru că, tot ca o obligație tradițională, se păstrează și aceea a lichidării tuturor datoriilor bănești. Plătesc tot ce au de plătit, se străduiesc să adune ce li se datorează. Numai în felul acesta, cu situația financiară a familiei limpezită și adusă la zi, se vor încumeta, în plenul casei, să creioneze planurile viitorului an, investițiile ce-i așteaptă, mai mici sau mai mari, în deplin consens cu părerile și trebuințele tuturor membrilor de familie, de la mic la mare.

În prima zi a Anului Nou, numită *ōshogatsu*, japonezii se întâmpină cu salutul tradițional: „Akemashite o-medetō gozaimasu” care s-ar traduce prin „felicitări la început de an” sau „cele mai bune urări la început de an”. Fie că merg în vizite, fie că își petrec ziua de 1 ianuarie și cele următoare în propria casă, japonezii mănâncă și beau anumite preparate special alese și destinate sărbătorii respective. De pildă, oamenii își urează sănătate, putere și fericire închinând ceșcuțele cu un soi de lichior dulce și aromat numit *otoso*, dar nu e disprețuit nici *sake*-ul, băutura obișnuită extrasă din orez. Se mănâncă niște turte mici de formă ovală, preparate din aluat de orez, renumitele *mochi*, uneori prăjite sau coapte pe cărbuni, alteori muiate în apă. Gospodinele au grijă să prepare, tot din făină de orez, alte turte mai mari numite *osonai* care se vor așeza în *tokonama* ca ofrande

aduse spiritelor strămoșilor. O mare varietate de preparate îi așteaptă pe pofticioșii zilei de Anul Nou. Se află la îndemână varietatea de pește crud atât de îndrăgită de japonezi numită *sashimi*, zarzavaturi și ierburi comestibile prăjite în untură de pește, un fruct specific nipon numit *kake*, banane și multe altele. În zona orașului Tōkyō, prânzul primei zile din an, masa tradițională, poartă numele *zōni* și începe cam de la micul dejun, continuându-se până seara.

Copiii primesc daruri, binecunoscutele *otoshidama*. Din acest punct de vedere, sărbătoarea Anului Nou ar echivala cu Crăciunul din lumea europeană. Adulții, în primele zile fac pelerinaje la temple și altare, dar nu este neobișnuit faptul ca și copiii să-i însoțească. Femeile îmbracă cele mai arătoase kimonouri, colorate splendid în nuanțe uimitor de variate, își pun pe cap pălării speciale sau baticuri înflorate. Practic, abordează ce au mai festiv și mai atrăgător, păstrat special pentru cea mai importantă sărbătoare din calendar. Prima vizită la sanctuarul sau templul preferat se numește *hatsu mōde* și trebuie să fie înțeleasă ca o trecere pe la locul favorit, acolo unde, în mod tradițional, familia își practică minimum de ceremonie religioasă și în restul anului.

La Tōkyō, de pildă, lumea vizita Palatul imperial pentru a aduce omagii familiei domnitoare. Se obișnuia ca împăratul, în ziua de Anul Nou, să salute cerul și pământul, munții, constelația anului și cei patru zei care își au reședințele în cele patru direcții. Suveranul, aflat în balconul palatului, făcea câte o plecăciune în cele patru vânturi dar saluta cu aceeași seriozitate și populația capitalei venită să-l aplaude și să-l felicite la început de an. La Kamakura, nu departe de Tōkyō, în prima noapte de An Nou, avea loc o procesiune fastuoasă, marele înconjur al templului Tsurugaoka Hachiman. La răsăritul soarelui, se făcea o scurtă incursiune la Altarul Meiji sau o plimbare prin Enoshima.

Tot la Tōkyō, în a 5-a zi a lunii ianuarie, în parcul Hibiya, din apropierea palatului imperial, avea loc o demonstrație de îndemânare și acrobație a pompierilor voluntari îmbrăcați în costumele de epocă ale veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea. Demonstrația se numea *Dezomeshiki*. A doua zi, în 6 ianuarie, pompierii din Tōkyō, în uniforme moderne, de data aceasta, fac o mare demonstrație pentru stingerea incendiilor. Publicul asistă cu încântare la parada oamenilor de curaj împărțind admirația între bucuria ochiului pentru culoare și uimirea față de abilitatea, capacitatea de dăruire a pompierilor în acțiuni îndrăznețe. Tōkyō, ca și alte orașe nipone, în trecut, a trăit numeroase incendii catastrofale, iar profesiunea de pompier s-a aflat întotdeauna la mare cinste.

În luna ianuarie, o altă sărbătoare veche populară avea loc în ziua de 7 și se numea *nana-kusa* sau „cele șapte ierburi”. Odiñoară, curtea imperială și mulțimea de popor mergeau la culesul a șapte specii de ierburi printre care și pătrunjelul. Se mâncau, în mod tradițional, bineînțeles, legume cu terci de orez.

Zilele de 15 și 16 ianuarie reprezentau în vechime adevăratul sfârșit al Anului Nou. 16 ianuarie, *hōkō-nin no yaburu-iri*, sau „Vacanța ucenicilor”, marca o mică festivitate, zi în care se mânca terci de orez cu fasole. La 20 ianuarie, tradiția populară îi îndemna pe japonezi să-și deschidă dulapurile unde adăposteau obiecte cu oarecare valoare, să le inventarieze și să petreacă o nouă sărbătoare, *kura-biraki*, prilej de a relua masa specială de Anul Nou, *zōni*.

După vechiul calendar, primăvara începea odată cu luna februarie, motiv pentru care, în ultima seară de ianuarie avea loc sărbătoarea *setsubun*. Se împrăștiau în toată casa boabe de mazăre sau fasole prăjită și fiecare membru al familiei, în special copiii, mestecau atâtea boabe câți ani aveau

plus încă una pentru cifra vârstei. În credința populară, împrăștierea boabelor echivala cu îndepărtarea spiritelor rele.

În ziua de 1 februarie, mai numită și „Prima zi a Calului” (*hatsu-uma*), festivitatea era închinată zeului Inari din shintōism, figurat ca o vulpe. După alte surse, ceremonia împrăștierii boabelor avea loc între 3 și 4 februarie, ceremonie numită *mamemaki*, socotită tot ca ajun de primăvară (*risshun*). Capul familiei, împrăștiind boabele prin colțurile întunecate ale încăperilor sau la intrarea în casă, striga următorul îndemn: „*Oni wa soto, fuku wa uchi*”, adică „diavolii (spiritele malefice) să iasă afară, norocul să intre”. Se înțelege că a doua zi urmau pelerinajele la temple și sanctuare căci japonezul a fost dintotdeauna mare amator de sărbătoriri și de fast în mijlocul mulțimii.

După restaurația imperială Meiji, o serie de sărbători cu caracter oficial, legate de suveranii japonezi, se considerau obligatorii. Printre ele, în ziua de 11 februarie, poporul își reamintea de urcarea pe tron a împăratului Jimmu Tennō la anul 660 î.Hr., primul mikado. Sărbătoarea se numea *Kigen-setsu*. În aceeași zi, se sărbătorea și promulgarea Constituției în anul 1889.

La 3 martie, în ziua a 3-a a lunii a 3-a, are loc una din cele mai mari sărbători japoneze, „Sărbătoarea fetițelor”. De fapt, termenii japonezi de *Hinamatsuri* sau *Hina no sekku* s-ar traduce prin „Sărbătoarea păpușilor” întrucât cuvântul *hina*, cuvânt vechi, înseamnă păpușă iar *matsuri*, cum am mai spus, sărbătoare. Este, așadar, o sărbătoare a păpușilor dedicată fetițelor. Originea ei străveche se pare că ar fi în China și consta la început într-un ceremonial de purificare. Oamenii obișnuiau primăvara să-și lepede păcatele imaginând niște figurine sau păpuși simple din hârtie sau bambus pe care le aruncau în apele râurilor, după ce le șopteau păcatele săvârșite. Păpușile acestea investite de popor cu puteri magice, înlăturau vrăjile și molimele. Abia în perioada Edo (1603-1867), păpușile încep să fie modelate așa cum le putem vedea azi, adică arătând ca niște curteni. Fetițele au față de păpușile destinate sărbătorii mai curând un sentiment de respect decât de dragoste, în jurul lor plutește un nimb de mister și sacralitate. Propriu-zis aceste păpuși, realizate cu măiestrie artistică, înveșmântate după ținuta de la curte, greu de confecționat (se poate lucra la fabricarea uneia și un an de zile!) și extrem de costisitoare, sunt puse la îndemâna fetițelor o singură dată pe an. Joaca lor cu păpușile acestea este mai mult simbolică. Pentru distracția de fiecare zi au alte păpuși, cu mult mai simple și mai ieftine. Mai precis, păpușile pentru *Hinamatsuri*, sunt în număr fix de 15, un set întreg cuprinzând reprezentările împăratului și împărătesei, ale doamnelor de la curte, muzicanților, demnitarilor și slujitorilor. La acestea se adaugă o întregă zestre de șifoniere, cufere pline de haine, instrumente muzicale, mese, chiar și o trăsură, toate proporționale cu personajele în slujba cărora se află. Între două sărbătoriri, timp de un an, recuzita aceasta stă bine adăpostită în cutii de sticlă, alături de alte obiecte de valoare ale familiei. Câte fetițe există într-o casă, atâtea seturi de păpuși pentru *Hinamtsuri* vor fi. Dacă de la un an la altul se naște încă o fetiță, familia intră la cheltuială și cumpără un set nou. Fata care se mărită își ia cu sine în noua familie zestrea sa de păpuși în ideea că i se va naște o moștenitoare.

Odată sosită ziua de 3 martie, în cea mai frumoasă și mai luminoasă încăpere a casei se aranjează o etajeră de lemn cu 5 sau 7 rafturi. Polițele sunt pictate și decorate cu flori, de preferință flori de piersic. Acesta este motivul pentru care sărbătoarea se mai numește și „Festivalul piersicilor”, fructul simbolizând, prin florile sale, blândețea și grația feciorelnică. Pe rafturile

împodobite sărbătorec, fetița casei aranjează în ordine strictă, respectând ierarhia, păpușile de ceremonie. Cel mai sus, perechea suverană, ceva mai jos miniștrii și muzicanții, apoi doamnele de la curte, iar pe rafturile următoare funcționarii și slujitorii. Cel mai jos stau la vedere micile obiecte de mobilier.

Fetițele se îmbracă și ele în kimonouri cât mai frumoase și își invită prietenii pe care îi vor trata cu *shirozake*, o băutură dulce, albă și siropoasă făcută din boabe de orez și din sake mult diluat, precum și prăjituri, fructe glasate sau orez fiert. Mai apoi, copiii vor admira păpușile, se vor juca de-a prințesele, de-a doamnele de la curte, străduindu-se să respecte regulile etichetei învățate acasă sau la școală, să simuleze saluturi dintre cele mai ceremonioase.

Expoziția durează aproximativ două săptămâni după care minunatele păpuși trec în cutiile lor de sticlă unde stau cuminți până la sezonul următor.

Pentru cuvântul „păpușă”, în limba japoneză modernă există un alt echivalent, afară de cel menționat mai sus (*hina*) și anume *ningyō*. Dacă am vrea să tălmăcim exact acest ultim cuvânt, ar trebui să-l desemnăm cu expresia „formă omenească”. Această etimologie ne duce cu gândul la faptul că cele mai vechi păpuși japoneze slujeau, cu forma lor antropomorfică, la înlocuirea ființelor care trebuiau sacrificate la moartea vreunui suveran sau nobil. Poate că evoluția lor de mai târziu, dorința realizatorilor - meșteșugari inegalabili - de a le asemui cât mai bine oamenilor, a dat naștere acelor păpuși, marionete capabile să fie mânuite, să facă mișcări veridice, să fie suficient de expresive pentru a reprezenta punctul de pornire al unei arte speciale, arta mânăuirii marionetelor, teatrul de păpuși, cum am spune noi astăzi, *Bunraku*-ul japonez despre care vom avea prilej să vorbim mai târziu.

Confecționarea păpușilor pentru *hinamatsuri* presupune talent, răbdare și chiar pasiune. Fabricarea de păpuși decorative, în perioada Tokugawa, a reușit să atingă apogeul, ca o adevărată artă. Meșteșugul ispitește multe femei iar astăzi reprezintă o trecere de timp din cele mai plăcute. Fiind atât de costisitoare, orice colecție de păpuși conferă fericitei posesoare un prestigiu în plus fructificat, fără doar și poate, de orice copil în prezența altora.

Luna martie mai este înnobilită de o altă mare sărbătoare în afară de *Hinamtsuri* și anume, începând cu ziua de 17 și continuând 6 zile după aceea, se desfășoară echinocțiul de primăvară, mare sărbătoare budistă, numită *Higan*. În unele regiuni, ea se restrânge la numai una sau două zile de festivități, adică până la 20 sau 21 martie. E socotită o sărbătoare a strămoșilor imperiali, în primul rând, deci un fel de adaptare japoneză. În credința niponă, morții străbat în aceste zile spațiul de dincolo de Oceanul Existenței într-un tărâm îndepărtat, mai precis în Nirvana. De altfel, cuvintele *hi* și *gan* care alăturându-se dau numele sărbătorii, au sensul de „alt” și „tărâm”. Oceanul sau, după altă variantă, fluviul care desparte lumea pământeană de cea viitoare, a mântuirii sperate, se spune că ar fi plin de pasiuni, iluzii și suferințe. Trecerea apei, lupta împotriva curenților puternici ai ispitei, aduc pe celălalt mal bucuria iluminării, a cunoașterii, fericirea Nirvanei. Denumirea veche, completă a sărbătorii era *Haru no o-higan* (Echinocțiul de primăvară). Se obișnuiește ca în acele familii care respectă preceptele budiste, în săptămâna amintită mai sus, oamenii să meargă la cimitir și să îngrijească mormintele vechi ale strămoșilor. După curățirea și redecorarea mormintelor, se fac slujbe în temple și cimitire. Este un bun prilej pentru membrii aceluiași familii să se adune laolaltă,

să mănânce și să bea sake. Ca și în alte împrejurări, există și pentru această sărbătoare o mâncare tradițională numită *ohagi*. Ea constă în niște găluște din orez moale, învelite într-o pastă dulceagă din fasole.

La 29 martie se sărbătorește în mod oficial ziua de naștere a unui împărat, tatăl lui Hirohito. La 3 aprilie, japonezii își amintesc de moartea primului lor împărat, Jimmu Tennō.

Poporul, îndeosebi credincioșii budiști, comemorează la 8 aprilie nașterea părintelui religiei lor, Buddha istoric, Sakyamuni. În mod tradițional, în temple sunt expuse statuete ale lui Buddha copil iar adoratorii budiști obișnuiesc să stropească aceste imagini sculptate cu un ceai special făcut din lemn dulce (*ama-cha*). Ceremonia reprezintă un fel de „botez al lui Buddha” denumit *Kambutsu-e*. După „botez”, statueta este închisă într-un templu în miniatură, „Templul înflorit” (*hana-midō*), decorat cu grijă pentru frumosul vegetal și floral. Credința populară îi determina în trecut, poate și astăzi, pe cei superstițioși, să bea din ceaiul preparat din lemn dulce pentru a se vindeca de boli parazitare intestinale cauzate de viermi. Alții, turnând din același ceai la baza pilonilor de susținere ai casei, sperau să împiedice furnicile și insectele dăunătoare să le pătrundă în locuință.

Ziua de naștere a lui Gautama Buddha se mai numește și *Hanamatsuri*, sau sărbătoarea florilor. Nu trebuie neglijat faptul că luna aprilie în Japonia se caracterizează prin eflorescența cireșilor. Floarea de cireș, *sakura*, este una din cele mai îndrăgite flori din arhipelagul nipon. Cu petalele sale pure albe-roz, cireșul neproducător de fructe comestibile este cultivat numai în scop estetic. De mai bine de 1000 de ani, în Japonia, dragostea pentru flori s-a ridicat la rangul unui veritabil cult iar în privința aranjării florale, s-a născut o adevărată artă numită *ikebana*. Floarea de cireș explodează timp de 3 săptămâni și colorează peisajul japonez ca nicăieri altundeva. Oamenii obișnuiesc să meargă pe tot cuprinsul țării la „privitul florilor”, la *hanami*.

Începutul de aprilie este o perioadă îndrăgită de japonezi, căci e folosit din plin la călătorii de agrement, la excursii în locuri adecvate, adică bogate în cireși înfloriți. Cireșul japonez aparține aceleiași familii botanice ca și trandafirul. Tulpinile sale sunt neaspectuoase, au o coajă neplăcută, frunzele îi sunt urâte. Cireșul acesta, modest, își are săptămâna sa de glorie în luna aprilie când înflorește, chiar dacă petalele gingașe dispar destul de repede. Nimic altceva, aparținând vegetalului, nu se potrivește mai mult poeziei și picturii decât *sakura*, cireșul înflorit. Se pare că exprimă cel mai fidel esența esteticii japoneze. Dispariția în sine li se pare japonezilor o condiție a frumuseții. Ei merg, așadar, și admiră simbolul purității, emblema loialității și a onoarei vechilor cavaleri, samurailor. Ca și petalele de cireș, care părăsesc în plină vigoare și prospețime calicele florii, cu mult înainte de a se veșteji, oferindu-se cu frumusețea lor întregă spre bucuria omului, tot astfel vechii samurai se sacrificau în plină tinerețe și vigoare, gata să-și dea viața pentru o cauză bună. Sunt faimoase și astăzi câteva locuri pentru privitul florilor, cum ar fi de pildă parcul Ueno din Tōkyō în care se păstrează una din cele mai vechi construcții budiste, templul Kanei-ji, construit în anul 1627 din porunca lui Tokugawa Ieyasu, în apropierea grădinii zoologice. Tot la Tōkyō, în parcul Hibiya, are loc o ceremonie precedată de procesiunea preoților budiști și a studenților de la universitățile budiste care poartă în palanchin o statuie a lui Buddha. În alai se pot distinge bonzi îmbrăcați în costume de călugări rătăcitori din vechile timpuri, dar și copii în kimonouri viu colorate.

În preajma capitalei, mica stațiune Koganei, unde la 1653 shōgunul a inițiat construirea unui

apeduct care să furnizeze apă din râul Tama, se merge de asemeni pentru a admira sakura. La Kyōto, la Yoshino (suburbie a fostei capitale imperiale Nara) și în multe alte locuri, puzderia de iubitori ai florii de cireș dă năvală la început de aprilie pentru a-și adăpa setea de frumos.

La Kamakura, la 3 aprilie începe un foarte pitoresc festival legat de sanctuarul Hachiman. Festivitățile durează 10 zile, deci în plină perioadă a înfloririi cireșului. Kamakura, pe cât de mică și cocheta stațiune este astăzi, pe atât de importantă era în urmă cu 700 de ani, când primul guvern shōgunal și-o alesese drept sediu al guvernării feudale. Altarul Hachiman este o construcție impresionantă, strălucitoare, spre care duce o alee străjuită de două șiruri cu pomi de cireș. La Kamakura, privitul florilor de cireș se adaugă la vizitarea uriașei statui din bronz a lui Buddha, statuie ridicată la anul 1252. Tot acolo se mai poate admira și cea mai mare statuie aurită a zeului îndurării. Altă atracție la Kamakura o constituie templul Engaku-ji, cu mormântul shōgunului Yoritomo Minamoto (1144-1199), fondatorul guvernului militar, formă administrativă care a condus țara până la 1868.

O festivitate particulară și locală se desfășoară în micul port Shimoda la 10 aprilie al fiecărui an, așa-zisa sărbătoare a „Corăbiei negre” (*kurofune matsuri*). Shimoda se află la 120 de mile de Tōkyō și este vestită pentru că acolo a pus piciorul pentru prima oară pe pământul japonez comodorul Perry, venit să someze Țara Soarelui Răsare să deschidă porțile lumii civilizate.

În sfârșit, luna aprilie mai avea în calendarul ei sărbătoarea *Tenno tanjōbi* sau *Tencho setsu* după vechea denumire, în ziua de 29. Era una din sărbătorile naționale; atunci, Japonia comemora ziua de naștere a împăratului. La curte, perechea imperială ținea o ceremonie specială pentru pacea și prosperitatea țării, desfășurată la trei altare aflate în incinta palatului. Solemnitatea avea loc în prezența întregii familii imperiale și a unor înalți funcționari guvernamentali. Împăratul invita cu acest prilej pe membrii corpului diplomatic, pe ambasadorii străini să ia parte la sărbătorirea zilei sale de naștere. Astăzi, sărbătorirea descrisă a fost mutată în luna decembrie, pentru actualul împărat, Akihito. După anul 1945, cetățenii japonezi au primit îngăduința să treacă peste celebrul *Nijū-bashi* (Podul Dublu) care conduce spre intrarea principală a palatului și să pătrundă în incinta sacră unde își poate înscrie numele într-un registru special de felicitare a împăratului.

Luna mai, mai puțin bogată în festivități, are totuși o sărbătoare a băieților pentru a compensa remarcabila *Hinamatsuri*.

Pentru a reveni la tradiția populară, precizăm că în ziua a 5-a a lunii a 5-a, adică la 5 mai, japonezii sărbătoresc *Tango no sekku*. Acest festival al băieților are o vechime de ceva mai mult de o sută de ani. Era firesc ca și băieții să se bucure de cadouri ca și fetițele, desigur tot niște păpuși, însă cu caracter războinic, milităresc, constând în siluete de samurai cu figuri aspre, încruntate, fără să le lipsească uneltele de luptă ale epocilor apuse, arcuri, săgeți, sulite, săbii. O simplă plimbare pe străzile orașelor și satelor este suficientă pentru a-ți da seama că în 5 mai sunt sărbătoriți băieții. Casele sunt decorate cu simboluri adecvate. În vârful unei prăjini din bambus stau atârnați și flutură în vânt niște crapuri imenși fabricați din hârtie sau dintr-o pânză mai rezistentă. Dansul lor în aer amintește de zbaterea puternicului pește în vârtoarea apei. Despre crap legenda spune că a ajutat pe japonezii conduși de împărăteasa Jingū în vremea invadării Coreei. În sanctuarele zeului Hachiman, divinitate a războiului, amuletele care se împart oamenilor au forma crapului puternic, ambițios și

răzbătător. De altfel, chiar acesta este și scopul etalării crapului căci el simbolizează forța, așa cum japonezii doresc să se întâmple și cu băieții lor. Prăjina și crapul alcătuiesc tradiționalul decor numit *nobori* sau *koinobori*. Câți copii de sex masculin se află într-o casă, tot atâtea flamuri sub formă de crap, frumos colorate, stau atârinate de prăjini. Pentru cel mai mare băiat este rezervat crapul cel mai din vârf, apoi, în ordine descrescândă pentru următorii, în funcție de vârstă. Din secolul al XVII-lea, samurarii își expuneau săbiile și armurile tot în ziua de 5 mai a fiecărui an, legătură limpede cu sărbătoarea băieților de astăzi.

Ca și în alte ocazii, în familiile cu băieți se servesc mâncăruri speciale, iar păpușile războinice se bucură și ele de o expunere asemănătoare cu păpușile fetițelor. Cu toate acestea, amploarea sărbătoririi băieților este departe de a o egala pe cea a fetițelor.

Luna iunie începe cu un festival local, cunoscut însă în toată Japonia. Este festivalul de la Nikkō, numit *Tōshōgu*, după numele unui templu celebru din acest oraș nu mai puțin vestit. Localitatea în sine este considerată cea mai frumoasă din întreaga Japonie și fiecare japonez năzuiește să viziteze măcar o dată în viață splendidele locuri. S-a născut și o zicală în privința orașului. Se afirmă că: *Nikkō wo minu uchi wa kekkō to iu na*, adică „să nu rostești cuvântul minunat până ce nu ai văzut Nikkō”. Altarul de la Nikkō, ridicat în urmă cu mai bine de 300 de ani, trece drept cea mai magnifică realizare arhitecturală de acest fel din Japonia. Ceremonia care are loc la 1 iunie reproduce o scenă din zilele trecute ale gloriei regimului shōgunal Tokugawa. Peste o mie de persoane, purtând costume de epocă, fie că este vorba de grupul preoților shintō, de cel al nobililor de la curte, de războinici îngreuiți de armuri și armament străvechi, fie că sunt simpli muzicieni mânuind vechi și ciudate instrumente, purtând steaguri și alte însemne, toți la un loc aduc pitorescul cromatic, aerul ușor arhaizat dar sărbătoresc din veacul al XVII-lea.

Dragostea japonezilor pentru flori nu se dezmente nici în luna iunie. Timp de aproape trei săptămâni, cam după 15 iunie, după înflorirea stânjenelului sau irisului, niponii țin la loc de cinste sezonul acestei flori numită *shobu*. Varietatea de culori, forme și dimensiuni îi atrage pe iubitorii florilor în grădini celebre cum ar fi Parcul Meiji sau Horikiri din Tōkyō. Faima grădinilor e îndreptățită, irișii înfloresc acolo de peste 150 de ani, strălucesc în nuanțe incredibile, cu mult mai bogate decât la noi unde în afară de violet, galben și albastru, nu mai aflăm altele.

Nu trece neobservat, la 22 iunie, solstițiul de vară numit *geshi*.

La 1 iunie, a intrat în obicei să se deschidă oficial sezonul pentru ascensiunea muntelui Fuji, sezon continuat până la 31 august. Se știe că *Fuji-san* este un vulcan în prezent inactiv, cel mai înalt dintre munții japonezi și în același timp cel mai faimos, mai îndrăgit, chiar venerat, dintre munții arhipelagului. Se pare că silueta sa tronconică, simetria perfectă a liniilor, coama înzăpezită a vârfului fac din muntele Fuji unul din cei doi vulcani socotiți cei mai frumoși din lume, celălalt fiind Cotopaxi din Ecuador. Fuji-san a inspirat, de-a lungul timpului, opere artistice remarcabile, mai ales picturi, stampe dar și poeme, toate elogiind frumusețea muntelui. Vreo 18 erupții vulcanice importante ale lui Fuji au rămas însă înscrise în memoria insularilor; dintre ele mai cunoscute și înregistrate în cronici fiind cele din anii 800, 864 și 1707, amintite anterior. Din timpuri străvechi, Fuji a fost socotit un munte sacru iar ascensiunea lui reprezenta un adevărat pelerinaj.

Odinioară, în ziua de 7 a lunii a 7-a avea loc în Japonia, cu mare fast, sărbătoarea stelelor, a

adolescenților sau a îndrăgostiților, numită *Tanabata*. Astăzi, festivitatea și-a pierdut mult din importanță și ziua de 7 iulie aproape că numai în mediul rural mai are ecoul de altădată. Poate că romantismul sărbătorii, faptul că se adresa îndrăgostiților și că presupunea existența micilor grădini de bambus (aproape de negăsit astăzi în mediul citadin), au constituit o trecere spre uitare în epoca noastră industrializată. *Tanabata* își are originea într-o legendă chineză veche și s-a înregistrat prima oară ca sărbătoare încă din veacul al V-lea. În Japonia a fost introdusă două secole mai târziu. Povestea vorbește despre două stele (Altair sau Steaua Păstorului și Vega sau Steaua Țesătoarei) așezate de o parte și de alta a Căii Lactee care, în mișcarea lor aparentă pe bolta cerească, se apropie o singură dată pe an, la 7 iulie. Cele două stele, personificate de doi îndrăgostiți, *Kengyū*, frumosul păstor și *Shokujō*, minunata prințesă, sunt sortite să fie fericite o singură noapte pe an, în restul timpului „Râul Ceresc” (Calea Laptelui) le desparte. Tinerii care își mai amintesc de *Tanabata*, cu câteva zile înainte de 7 iulie pândesc cerul cu îngrijorare, căci numai o vreme senină le va permite să distingă apropierea stelelor. Vremea ploioasă va strica spectacolul mult așteptat. Străzile sunt decorate cu ramuri de bambus de care sunt agățate fâșii lungi de hârtie în diferite culori, caligrafiate pe verticală cu poezii lirice. Acolo unde mai există, bambușii sunt ornamentați cu fâșiile respective, asemănător brazilor împodobiiți de Crăciun sau de Anul Nou în Europa. Cândva, tinerele fete japoneze credeau că în zilele dinainte de 7 iulie vor deprinde mai bine îndeletnicirea țesutului, atât de necesară odinioară, mai cu seamă în mediul rural, dar fără importanță astăzi, dacă se vor ruga stelei Țesătoarei. Singurul beneficiu de azi a mai rămas îmbunătățirea caligrafiei celor amatori să scrie poeme pe hârtiile decorative.

În districtul Asakusa din Tōkyō, unde sunt cele mai multe și mai populare centre de distracție ale capitalei, a existat și, după incendierea sa din 1945 s-a reconstruit, faimosul templul Asakusa Kannon. Acest edificiu, închinat zeiței budiste a milei și îndurării, *Kannon*, își are o sărbătoare importantă în ziua de 10 iulie, așa-numita *Shiman-rokusen-nichi* în traducere „46.000 de zile”. Se spune că pelerinajul de o zi la acest templu, la 10 iulie, echivalează cu 46.000 de pelerinaje, ceea ce pentru un credincios budist nu e de neglijat. Sărbătoarea, așadar, constă în pelerinajul la templu și participarea la ceremoniile, întotdeauna atrăgătoare, care au loc cu fastul cuvenit. Interesant este că templul a fost construit în secolul al VII-lea, dar a trebuit reconstruit mereu până la anul 1651 când s-a găsit un lemn de esență dură, ceea ce a permis construcției să reziste aproape 300 de ani.

La numai câteva zile, la 13 iulie, începe marea sărbătoare budistă *Bon* (*Obon*) care durează 3 zile. Numele festivalului este o prescurtare a cuvântului *Urabonye*. Este perioada comemorării strămoșilor, a celor morți. Se știe cât de mult țin japonezii la înaintașii lor. Înțelegem de ce sărbătoarea *Bon* este pregătită cu grijă, cu seriozitate și cu dorința de a se simți fiecare cât mai aproape de spiritul celor decedați. Zilele care preced începutul sărbătorii *Bon* mai înseamnă și preocuparea de a curăți mormintele familiei, de a înfrumuseța cu flori cimitirele și de a arde tămâie. În concepția budistă, noaptea de 13 iulie înseamnă momentul în care spiritele strămoșilor se reîntorc în mijlocul familiilor de unde au plecat în neființă. De altfel, sărbătoarea înseamnă un bun prilej pentru întrunirea anuală a familiei. Oamenii pregătesc ofrande speciale făcute din orez; unii postesc, alții se adâncesc în meditație. Lângă altarele familiei se aprind lumini care să facă mai vizibile tăblițele cu numele strămoșilor, iar de lampioane se agață ramuri de pom în speranța că spiritele ce

vin vor avea calea luminată spre locuința celor vii. Sfârșitul sărbătorii are loc tot noaptea. Credincioșii budiști merg la malul apelor curgătoare unde lansează corăbioare cu lampioane plutitoare (*tōrō nagashi*), cu luminițe minuscule și candelă în scopul ghidării spiritelor strămoșilor în drumul spre mare, de unde să reîntre în lumea celor dispăruți. În mod simbolic, se oferă strămoșilor fructe și alte vegetale, aruncându-le în râuri sau chiar în mare în dimineața următoare. Spectacolul nopții de încheiere este feeric prin jocul luminilor care sclipesc în ape, prin mișcarea lor de curgere în același sens. De aici, festivalul s-a mai numit și „Sărbătoarea lampioanelor”. La Tōkyō, ceremonia „Deschiderii Fluviului” (*Kawa-biraki*) cum se numea spectacolul, avea loc pe râul Sumida, lângă podul Ryogoku. Ambarcațiuni bogat decorate cu lampioane multicolore se plimbau de colo-colo pe râu. În aer explodau petarde și focuri de artificii, iar muzica întregea atmosfera sărbătorească. Prima demonstrație de acest fel a avut loc în anul 1733 după o perioadă aspră de secetă și foame (cu un an înainte, flagelul bătuse ucigând mii de oameni). În mediul rural, la toate cele descrise mai sus, populația a păstrat în tradiție un dans special al momentului: *bon-odori*.

În ziua de 16 iulie, odată cu încheierea festivalului Bon, se sărbătorește și „a doua vacanță a ucenicilor”. De asemeni, nu este uitată *Doyō no iri* sau „Prima zi a caniculei” și nici *Doyō saburō*, „a treia zi a caniculei”.

Deși numai de tradiție și importanță locală, între 17 și 24 iulie are loc la Kyōto festivalul Gion. În Japonia, probabil că nu există un festival mai mare, mai fastuos sau mai venerabil decât acesta. Datează tocmai din anul 876. În dimineața lui 17 iulie, la sanctuarul Yasaka începe o lungă procesiune cu care alegorice, constând în 30 de altare alcătuite minuțios; la procesiune sunt prezenți mulțime de preoți shintō dar și lume neangajată religios. Costumația pitorească de epocă, în veșminte variate și armuri străvechi, cu halebarde, scuturi, arcuri și săgeți, nu face altceva decât să adauge o strălucire în plus momentului festiv în trecerea alaiului pe străzile pregătite de paradă ale fostei capitale.

Faima Carnavalului de la Kamakura este legată de vechimea și importanța semnificativă pentru istoria Japoniei a orașului fostă capitală shōgunală. La 8 august, carnavalul intensifică viața turistică și atrage mulțime de vizitatori la Kamakura. Localitatea se bucură de un pitoresc aparte, fiind înconjurată din trei părți de dealuri înverzite. A patra latură, cea sudică, a orașului se deschide spre o plajă cu nisip foarte fin. Climatul blând face din Kamakura o stațiune balneară celebră. Faima și-o dărește în bună parte existenței statuii uriașe din bronz a lui Buddha. Statuia a fost înălțată în anul 1252, dar localitatea devenise vestită încă din anul 1192 când Minamoto Yoritomo și-a ales-o ca reședință în calitate de prim shōgun din istoria Japoniei, sediu și al guvernului său militar (în zilele noastre, până la moartea sa, celebrul scriitor Yasunari Kawabata, primul laureat Nobel pentru literatură al Japoniei, și-a avut domiciliul la Kamakura, în atmosfera supraîncărcată de tradiție medievală, de cea Japonie a geishelor, a spiritului eroic cultivat de samurai, de budismul esoteric și de estetica încifrată în gestul cel mai mărunț).

Încă celebrată pe alocuri, la 16 august are loc o altă sărbătoare a sufletelor morților, tot o sărbătoare „Bon” de proveniență budistă ca și cea din luna iulie.

Ziua de 9 septembrie este închinată crizantemelor. Sărbătoarea numită *Chōyō no sekku* aduce pe masa japonezului un meniu tradițional din care nu lipsesc orezul și castanele. Se bea sake cu frunze

de crizanteme.

În septembrie, între zilele de 14 și 17 are loc un festival de toamnă la altarul Hachiman, sărbătoare binevenită pentru cei care doresc să-și amintească de istorie, de acel trecut îndepărtat când destinul țării sta în mâinile conducătorilor militari de la Kamakura. Desigur că printre modalitățile potrivite elogierii timpurilor apuse rămâne acela al evocării îndemnării războinicilor. Se practică, așadar, un soi de concurs al trasului la țintă cu arcul din mișcare, punere în scenă numită *Yabusame*. Călăreți tineri, în armuri de epocă, înzestrați cu arcuri și săgeți, galopează și se apropie de cele patru ținte fixate în vârful unor stâlpi. Spectacolul este palpitant, pasionează prin dinamism și culoare. O sărbătoare similară acesteia are loc în parcul Meiji, la 3 noiembrie, cu prilejul aniversării urcării pe tron a primului mikado după restaurație, împăratul Mutsu-hito. Sărbătoarea se numește în limba japoneză *Meiji-setsu*.

La 20 septembrie se respectă echinocțiul de toamnă (*aki no ohigan*) mai ales de către familiile budiste. Mormintele strămoșilor sunt curățate, ornate cu flori și în fața lor se arde tămâie. Apropiatii familiei și prietenii primesc dulciuri și alte alimente ca ofrande simbolice aduse înaintașilor.

În capitolul despre religiile japoneze am avut prilejul să vorbim pe larg despre secta budistă înființată de Nichiren. Născut în anul 1222, Nichiren se călugărește la vârsta de 17 ani și se alătură sectei Shingon pe care, ulterior, după un pelerinaj îndelungat și inspirat de convingeri noi o părăsește pentru a înființa la Kamakura o sectă proprie. După exilare, după o suită de persecuții dar și de izbânzi, el câștigă adepți tot mai mulți. În anul 1282, în ziua de 12 octombrie, Nichiren moare. Sanctificarea sa ulterioară a stabilit să se comemoreze în fiecare an la 12 octombrie moartea celui care a fondat o sectă dintre cele mai importante și mai active dintre toate sectele budiste japoneze. Călugării templelor Hommon-ji și Myoho-ji din Tōkyō cheamă la ceremonie, în ziua și în noaptea de 12 octombrie, prin bătăi de tobe, pe toți credincioșii, pe toți adepții sectei. Calea spre temple e luminată de lămpioane uriașe fixate în vârful unor pari la care sunt adăugate pentru ornamentare flori artificiale uriașe.

Marea sărbătoare a crizantemelor are loc la 15 octombrie. *Kiku*, crizantema japoneză, este floarea cea mai admirată. O specie cu petale galben aurii, în număr de 16, a fost aleasă ca emblemă a familiei imperiale încă din secolul al XII-lea. Se spune că ar exista în Japonia peste cinci mii de varietăți ale crizantemei și trebuie să dăm crezare afirmației deoarece multă lume este preocupată să cultive, să selecteze și să născocească mereu subvarietăți cât mai originale. Există la Tōkyō asociații de cultivatori și case de vânzare selecte. Se organizează expoziții și se acordă premii. Celebru rămâne premiul anual acordat în urma expoziției din parcul Hibiya din Tōkyō, având ca moment de vârf ziua de 10 noiembrie când municipalitatea orașului stabilește câștigătorul. Chiar suveranul oferă un așa-zis banchet al crizantemei, într-una din zilele lunii noiembrie, pentru corpul diplomatic și oficialitățile din Tōkyō.

Sezonul crizantemelor în capitala țării este inaugurat printr-o expoziție specială de păpuși construite din crizanteme (*kiku ningyō*). Sunt reproduse personaje legendare din istorie, eroine, războinici, corăbii, animale etc. Arhitectura acestor păpuși uriașe este abilă, simțul artistic bine pus în valoare; nicăieri în lume nu s-a imaginat o mai originală folosire a florilor pentru a le expune admiratorilor.

La 17 octombrie exista, înainte vreme, imediat după restaurația Meiji, o sărbătoare oficială a ofrandelor închinată zeilor shintō, ofrande constând în trufandale. Prin coincidență, în aceeași zi a lunii octombrie are loc o sărbătoare tradițională în orașul Nikkō, aceea a sanctuarului Toshogu, ca o replică a festivalului similar de primăvară. Se petrec aceleași procesiuni în costumele de epocă ale shōgunatului Tokugawa aflat în plină glorie politică.

Imediat după ziua de 17 octombrie, timp de patru zile (între 18 și 21 octombrie), la sanctuarul shintōist Yasukuni are loc festivalul de toamnă închinat eroilor care și-au sacrificat viața în luptele sau războaiele duse de Japonia după anul 1868. Mari procesiuni religioase se desfășoară fără întrerupere în prezența unui public care participă în număr considerabil.

La 20 octombrie, poporul japonez sărbătorește zeul norocului, *Ebisu*, în așa-zisa *Ebisu-kō*. În credința niponă, luna octombrie este desemnată ca luna fără zeități (*kami na zuki*) deoarece toate cele opt miliarde de divinități shintōiste se retrag la marele sanctuar de la Izumo. Singurul zeu absent acolo este tocmai Ebisu pentru că, surd fiind, nu le-a auzit chemarea și nu i-a urmat.

În sfârșit, tot luna octombrie, la 22, prevede o sărbătoare a epocii istorice din Kyōto, așa-numitul *Jidai matsuri*. Este cea mai însemnată festivitate de la Kyōto ce se desfășoară la Altarul Heian, unde anual se reamintește poporului că în anul 794 s-a mutat capitala imperiului de la Nara la Kyōto. Așa cum este obiceiul, în fosta capitală au loc procesiuni, cortegii cu personaje în costume vechi de epocă, din vremea curții nobiliare a familiei Fujiwara (897-1185). Ca pe o scenă de teatru este reprodusă întoarcerea triumfală a faimosului general Sakanoue no Tamuramaro (785-811) din campaniile sale și incursiunile făcute în nord pentru pacificarea barbarilor. Nu sunt uitați războinicii, samurarii și curierii vestiților Hideyoshi, Masashige și Nobunaga, ca și scenele de la palatul imperial din Kyōto.

În luna noiembrie, poporul japonez obișnuia să celebreze odinioară mai multe sărbători aparținând cultului shintō. Câteva dintre ele merită menționate pentru ciudățenia lor sau pentru specificul lor strict japonez. De pildă, în ziua de 8 are loc așa-zisa *Fuigo matsuri* sau sărbătoarea mașinii de gătit, când era cinstit mai ales zeul Inari și când în curtea sanctualelor shintōiste se aprindeau focuri mari și se ardeau mirodenii. În 15 noiembrie, sărbătoarea numită *Kamioki* sau „Lăsarea părului”, se referea la băieții ajunși la vârsta de 3 ani și care erau scutiți din acel moment să mai fie rași în cap. Altădată, în aceeași zi se sărbătoreau fetițele care atingeau vârsta de 5 ani și erau considerate capabile să-și ia „primul zbor” (*kazuki zome*) sau, băieții de 5 ani pentru „îmbrăcarea primilor pantaloni scurți” (*hakamagi*). La 15 noiembrie, preocuparea de a sărbători copiii, deși tot lor li s-au închinat *hinamatsuri* (la 3 martie) și *kodomo no hi* (la 5 mai), face ca ziua respectivă să fie un nou prilej de a li se da atenție, în așa-numita *shichi-go-san*, adică „șapte-cincitreei”, anii speciali ai vârstei copilăriei. Pentru vârsta de 7 ani, se sărbătoresc fetele care încep să poarte *obi*-ul, acel brâu lat, special pentru încins mijlocul peste kimono. Festivitatea poartă chiar numele *obi no iwai*. Odinioară, astăzi mai rar, se făceau slujbe la sanctualele shintō iar familia se aduna la un loc, mai cu seamă copiii proprii, cei ai rudelor și ai prietenilor cărora li se ofereau mâncăruri speciale.

După al doilea război mondial, ziua de 3 noiembrie a fost proclamată ca Zi a Culturii (*Bunka no hi*), zi oficială care înlocuiește o altă fostă sărbătoare națională amintită mai sus, ziua de naștere a

Împăratului Meiji (*Meiji-setsu*).

O sărbătoare străveche avea loc în trecut, în ziua de 8 decembrie; se numea *hari no kuyo*. Femeile încetau să mai folosească acul și își asumau atribuțiile care, în mod obișnuit, reveneau bărbaților casei, cum ar fi primirea oaspeților, întâmpinarea rubedeniilor.

O altă sărbătoare tradițională veche era *Koto hajime* sau, altfel spus, „începutul lucrurilor”, celebrată la 13 decembrie. Practic, din această zi se declanșau pregătirile în vederea Anului Nou, pregătiri constând în curățenia amănunțită a casei, decorarea ei și zdrobirea orezului sub formă de făină pentru viitoarele prăjituri. Se obișnuia ca bărbații să mănânce în această zi o tocană specială numită *okotojiru*, făcută dintr-o mulțime de ingrediente (fasole, cartofi, ciuperci, bucăți de pește, o rădăcinoasă numită *konyaku* etc). Tot ca un obicei, stăpânii ofereau cadouri servitorilor, iar tradiția cerea ca aceste daruri numite *o-seibo* să fie din argint.

La 22 decembrie se respecta omagierea solstițiului de iarnă (*Tōji*, zi în care medicii, în buna tradiție a obiceiurilor chineze, aduceau ofrande zeului medicilor din China veche.

În 23 decembrie se comemora moartea împăratului Taisho.

Cum s-a putut vedea, japonezii nu-și refuză nici cel mai mic prilej de a înregistra o sărbătoare și a o insera în calendarul lor. Pentru japonez, fiecare *matsuri* capătă o dimensiune aparte, o semnificație anume, el se investește afectiv, face pregătiri, își dublează plăcerea sărbătorii prin aceea a întrunirilor de familie, amestecă în momentele festive cât se poate de mult pe favoritul numărul unu, copilul, împletește tradițiile vechi cu obiceiurile abia dobândite, își *colorează existența*, la propriu și la figurat, cu un simț inegalabil al nuanțelor. Multe din sărbătorile japonezilor îi caracterizează mai fidel decât orice altă latură a vieții sociale. De pildă, sărbătoarea *Taue*, despre care nu am amintit în înșiruirea ritualurilor de până acum, așa-zisa sărbătoare a răsădirii orezului în câmpiile pregătite în mod special, sintetizează o întreagă gamă de semnificații. Orezul, ca aliment esențial în trecutul și în prezentul Japoniei, necesita o trudă continuă, neîntreruptă, pe tot parcursul anului, spre deosebire de agricultura occidentală caracterizată doar prin „perioade active”. Orezul, pentru a da recoltele așteptate, avea nevoie de umezeală, apa trebuia gospodărită cu grijă prin canalizări, irigații, drămuire chibzuită, printr-o muncă în asociație. Rezulta acea solidaritate omenească permanentizată până în zilele noastre când nu agricultura ci industria se află pe primul plan al producției. Într-adevăr, salariații unei întreprinderi de azi își manifestă fidelitatea față de colectivitatea unde își încep munca, în același spirit *Taue*, dacă se poate spune așa, de cooperare, spirit înrădăcinat obiceiului japonez din trecutul său agricol. Esența sărbătorii *Taue* este legată de noțiunile de fertilitate și permanență, de într-ajutorare și spirit de solidaritate. Dacă toate acestea s-au elaborat în procesul muncii, ele au putut trece cu ușurință și în comportamentul festiv.

Tradiția s-a manifestat nu numai în momentele de sărbătoare ci și în obiceiurile conturate de-a lungul timpului, obiceiuri vestimentare, alimentare sau de oricare alt ordin.

Dacă astăzi japonezul se îmbracă firesc în ținută occidentală, nu la fel se petreceau lucrurile odinioară. Au existat „mode” și croieli vestimentare în fiecare epocă istorică, dar s-a înregistrat întotdeauna o anumită obișnuință, o permanență respectată de popor atât pentru comoditatea hainelor

îmbrăcate, cât și pentru linia satisfăcătoare din punctul de vedere al înțelegerii estetice proprii japoneze. Să nu se înțeleagă de aici că veșmântul tradițional japonez a fost părăsit. El re apare la ceremonii deosebite, cum ar fi căsătoria, cu prilejul sărbătorii Anului Nou sau, pur și simplu, în intimitate, acasă, după ce japonezul a părăsit strada pentru a se refugia cu sine și cu familia.

Haina tradițională a japonezului a fost *kimono*-ul. Dacă ar fi să traducem cuvântul *kimono*, ar trebui să spunem că este alcătuit din ideograma *ki* și ideograma *mono*, cu sensurile *ki* = îmbrăcat, *mono* = lucru, deci „lucru de îmbrăcat”. *Kimono* se numește atât veșmântul bărbatului cât și cel al femeii. Ba, *kimonourile*, indiferent de sex, aveau aproximativ aceeași formă de robă sau de halat lung cu mâneci largi prelungite în jos. *Kimonourile* se croiau simplu din stofa cumpărată la dimensiunea standard, întotdeauna aceeași. Cumpărătorul nu avea nici un motiv să se preocupe de măsurători, singura grijă rămânea aceea a alegerii potrivite a culorii și calității materialului.

Fișec, îmbrăcămintea femeilor a fost mai complicată în amănuntele ei și mai aspectuoasă decât a bărbatului. Japoneza de odinioară se îmbrăca aproximativ cam în felul următor: direct pe piele, două șortulețe învelind șalele, așa-numitele *koshi-maki* și *suso-yoke*, niște pânze simple, de fapt, albe sau colorate în roz și roșu. Peste acestea două, o cămașă (*juban*) din mătase, mai rar din bumbac, viu colorată, cu un guler, obligatoriu din altă stofă mai frumoasă. Urma unul sau chiar două *kimonouri* propriu-zise susținute de o cordea îngustă din stofă, numită *shita-jime*. *Kimonourile* se închideau parte peste parte, stânga peste dreapta. Deasupra cordeluței *shita-jime* se petrecea un brâu lat, o centură largă, lungă de aproximativ 4 m, țesută din mătase, care înfășura corpul la mijloc și puțin mai sus, până la axile, brâu numit *obi*. Adevărata măiestrie a țesătorului se vedea în felul cum izbutea desenul unui *obi*. Broderia bogată, coloritul variat, adecvat anotimpului, făcea din *obi* elementul cel mai semnificativ și mai sugestiv al îmbrăcămintei. Primăvara, desenul țesăturii reprezenta floarea de cireș, toamna apăreau pe *obi* frunzele arțarilor roșii, iarna verdele pinului. *Obi*-ul se modela după vârsta purtătoarei. La fetețe, culorile erau explozive, țipătoare, pline de strălucire crudă, la fetele tinere se preferau culorile pastelate, iar mai târziu prevalau tente închise. *Obi*-ul nu avea, se pare, numai rostul estetic, ci și acela al unei igiene speciale vestimentare, de protejare a mijlocului acolo unde japonezul localiza umoarea, spiritul omului. *Obi*-ul ca piesă de rezistență a toaletei feminine, era menținut în poziția dorită de *obi-age* împreună cu o altă cingătoare *obi-dome*, un soi de șiret încheiat înainte într-o cataramă din metal care putea să fie chiar aur sau argint.

Peste *kimono*, la ceremonii se îmbrăca un *haori*, de fapt tot un *kimono* ceva mai scurt, legat în față cu un șnur dar țesut dintr-o pânză foarte subțire de mătase. Pe *haori*, ca și pe alte *kimonouri* de ceremonie (la femeile vârstnice se foloseau culorile negre), erau cusute blazoanele familiei, așa-numitele *mon*, de obicei în cinci locuri (un *mon* în spate între omoplați, câte unul pe dosul fiecărei mâneci și două *mon*-uri pe piept). În împrejurări cu totul speciale, peste tot ce s-a menționat mai sus se mai îmbrăca *hakama*, cu aspectul unei fuste largi, despicate ca niște pantaloni scurți și foarte largi.

Kimonoul nu a apărut de la început. În secolul al VIII-lea, de pildă, costumele purtate la curtea imperială trebuiau să semene cu cele din China și Coreea. Tot la curte, doamnele perioadei Heian purtau un veșmânt asemănător *kimonoului* de mai târziu numit *junihitoe*. Poporul se îmbrăca mai simplu, în *kosode* care se transforma în *kimono* mai târziu, în epocile Kamakura și Muromachi.

Kimonourile se îmbrăcau și se purtau cu dificultate, variau în funcție de ceremonie și

împrejurare. Kimonoul de mireasă, de exemplu, trebuia să aibă culorile roșu și alb. Kimonourile de ceremonie erau negre, brodate cu fir de aur și argint. Vara, în sezonul călduros, nu se mai potriveau acele kimonouri rigide descrise mai sus, ci era necesar unul ușor, simplu, denumit *yukata*, având desene cu nuanțe de albastru pe fond alb. La origine, *yukata* se îmbrăca în același scop ca un halat de baie, dar a devenit ulterior o haină de casă. Exista și un kimono pentru dormit, *nemaki*, echivalent al cămășilor de noapte de la noi.

Bărbatul purta cam aceleași elemente, *shita-obi*-ul din țesătură fină de bumbac, dedesubt *juban*-ul dublat uneori iarna de o vestă numită *dōji*, peste care urma kimonoul. Tot iarna, peste kimonoul obișnuit se îmbrăcau două haine vătuite, *shitagī* și *uwagi*, legate cu un obi îngust.

Bărbații din clasele inferioare, lucrătorii modești, purtau un fel de șorț încheiat la spate cu niște bretele încrucișate (*hara-gake*). Gambele și le acopereau cu pantaloni scurți și foarte strâmți (*monohiki*) precum și cu niște jambiere numite *kyahan*. Haina de deasupra, similară paltonului europeanesc, purta numele de *shirushi-banten*. Pe spatetele hainei era caligrafiat un hieroglif sau mai multe, reprezentând numele patronului, al stăpânului de care aparținea. În mediul rural, țăranii se protejau de intemperii cu o pelerină din pai împletit (*mino*). În câteva stampe de Hokusai se pot vedea asemenea pelerine bătute de vântul oblic al furtunilor închipuite de marele artist.

Drept încălțăminte, japonezii foloseau un soi de papuci, *zōri*, cu talpa din lemn, legați de picior prin șireturi împletite, trecute printre haluce și celelalte degete, până deasupra la gleznă. Se înțelege că ciorapul, sau mai degrabă șoseta japoneză, *tabi*-ul, avea pregătită o despărțitură între degetul mare și restul labei, în așa fel încât țesătura nu împiedica mobilitatea separată a degetului, la fel ca la mănușile de la noi făcute pentru copii. *Tabi*-urile bărbaților aveau în mod obișnuit culoarea neagră, pe câtă vreme cele ale femeilor, o nuanță mai deschisă. În interiorul casei, se umbla exclusiv încălțat în șosetele *tabi*, restul încălțărilor rămânea la intrare.

Pentru drumuri mai lungi, încălțăminte adecvată era *waraji*, cu legăturile din pai împletit, mult mai strâns legate de gleznă. În caz de ploaie și noroi, în loc de *zōri* se foloseau acele originale *geta* alcătuite dintr-o talpă din lemn și alte două plăcuțe prinse de ea transversal care înălțau cu câțiva centimetri încălțăminte, aproximativ la fel cu sabotii europeni ca eficiență, dar diferiți de ei ca formă. S-ar putea spune că japonezul sesimțea foarte bine încălțat cu *geta* deoarece contactul cu solul, prin forma descrisă, era mult restrâns, iar murdăria nu se putea aduna sub plăcuțele de lemn; în plus, înălțarea cu câțiva centimetri pentru niște oameni, în general mici de statură, avea un efect psihologic în orice caz favorabil.

În general, bărbații umblau cu capul descoperit și mai rar foloseau o pălărie de paie, protectoare ideală față de soarele regiunilor sudice. Femeile aveau o preocupare deosebită pentru pieptănătura aleasă și foloseau felurite ace, piepteni, perii, de cele mai multe ori lucrate din materiale valoroase (baga, coral etc). Fiind foarte scumpe și prețioase, uneltele pentru aranjarea părului se moșteneau de la o generație la alta la fel ca și kimonourile mai izbutite sau bijuteriile de familie. Pentru interior, femeile își legau părul cu *tenugui*, un șervet îngust, destul de lung pentru a-și înfășură de două ori capul. Mai menționăm că femeile vârstnice obișnuiau, pe lângă abordarea unei îmbrăcăminți terne, să-și radă și părul de pe cap.

Câteva particularități legate de ținută trebuiesc amintite. Bărbații purtau la centură o pipă și un

săculeț cu tabac iar comercianții ambulanți își agățau de obi o călimară portativă cu penel, acel *yatate* menit să le fie de folos în orice moment când ar fi trebuit sau dorit să socotească ceva sau să întocmească un document negustoresc. Japonezii cu rang înalt aveau în evul mediu dreptul să poarte două săbii. Nelipsită dintre obiceiurile nipone era folosirea evantaielor și a umbrelor.

Evantaiul, cum vom vedea, cu o utilizare permanentă și extrem de complexă în Orient, se pare că a avut drept inventator pe un chinez. Primul evantai a fost improvizat dintr-o frunză de palmier. Ulterior, evantaiul și-a căpătat forma și structura sa specifică. În esență, se întâlneau două feluri de evantaie, principale și de folosință curentă. Primul, evantaiul rotund, cu mâner, care nu se putea închide, era numit *uchiwa*, al doilea, evantaiul pliant, purta numele de *ogi* sau *sensu*. Japonezii se mândresc cu faptul că evantaiul pliant a fost născocit de o nobilă japoneză, văduva tânărului erou Atsumori. Rămasă singură, s-a retras la templul Miyei-dō din Kyōto. Întâmplarea a făcut ca mai marele templului să se îmbolnăvească și ca văduva să-i fie de folos vânturându-i aerul cu o foaie de hârtie pliată. Răcoarea binefăcătoare precum și rugăciunile murmurate, spune legenda, l-au vindecat pe preot, iar inventatoarea evantaiului a trecut în poveste pentru generațiile de după ea. Multă vreme după aceea, până în zilele noastre, preoții templului Miyei-dō s-au dovedit fabricanți iscușiți de evantaie pliante. Specia pliantă a trecut în China destul de târziu, abia în timpul dinastiei Ming (1368-1644). Evantaiele obișnuite erau fabricate din hârtie lipită pe un schelet din bambus, având avantajul unei greutate extrem de mici dar și acela al suprafeței tocmai potrivită pentru a se exercita talentul plastic și imaginația creatorilor de motive decorative populare. Hârtia albă a evantaiului invita chiar la poezie și nu rareori pe câte un evantai se caligrafia vreun poem adecvat anotimpului. Ba, evantaiul a servit uneori și pentru publicitate. În anumite împrejurări, s-au fabricat evantaie speciale ca formă, scop, material folosit. Iată, de pildă, la sărbătoarea zeiței Amaterasu de la Ise, puteau fi văzute niște evantaie gigantice din lemn de criptomer, cam la fel de mari cu cele ale pompierilor din Kyōto. În timpul luptelor, comandanții militari aveau odinioară asupra lor niște evantaie din fier, interesante prin ornamentul lor; pe avers, un soare roșu pe fond auriu, iar pe revers, o lună cu stele de argint pe fond negru sau albastru închis. Asemenea obiecte pot fi astăzi zărite în câteva muzee.

Să nu ne imaginăm că evantaiul folosea japonezilor doar pentru a-și răcori fața. El mai era utilizat la așțarea focului, ca platou de purtat obiecte mai ușoare, ca un covoraș protector când cineva dorea să se așeze direct pe pământ.

În timp, s-a creat un adevărat limbaj al evantaiului, o suită de reguli care ordona modul de folosire. De pildă, în fața superiorului, japonezului nu-i era îngăduit să agite prea viguros evantaiul. Pentru a-l proteja pe cel mai sus pus, omul de condiție umilă era obligat de reguli să țină evantaiul semideschis, în fața gurii, atunci când vorbea.

Evantaiul purtat de toată lumea, de la omul cel mai neînsemnat până la suveran, devenise cu vremea, o prelungire a ființei, un mod de a-și exprima starea sufletească în funcție de poziția, înclinația sau mișcările obiectului. Rostul lui și-l împlinea într-o măsură și mai mare în dansurile teatrului *Nō*, unde reușea să sugereze profunzimea pasiunilor, tulburarea personajului și multe alte stări sufletești, după codul arbitrar acceptat în unanimitate.

Umbrela, numită *karakasa* sau simplu *kasa*, a fost folosită de japonezi mai bine de 1000 de ani.

Termenul *karakasa* înseamnă „umbrelă chinezească”, ceea ce este foarte grăitor pentru a preciza originea obiectului. În picturile murale vechi, descoperite în morminte preistorice, s-au putut distinge demnitari escortați de servitori cu umbrele. În secolul al XVII-lea, umbrela devenise un obiect indispensabil, așa cum aflăm și din scrierile doamnei Sei Shōnagon.

Dacă la început era fabricată din pânză, mai ales din mătase, și era rigidă, mai apoi umbrela a fost, ca și evantaiul, făcută din material mai simplu: hârtie și tije de bambus. Spre deosebire de umbrelele europene, umbrela *kasa* se ținea cu vârful în sus de un inel și nu de mâner.

Într-o vreme, umbrela a folosit mai puțin pentru a-l apăra pe purtătorul ei de ploaie sau de soare, cât pentru a-i desemna rangul, ca un simbol de noblețe sau ca indiciu al demnității clericale budiste. Umbrela se împodobește cu desene variate și chiar cu blazonul familial.

Din păcate, umbrela tradițională și-a pierdut, cu trecerea timpului, rostul de obiect de uz curent și a rămas, mai ales după al doilea război mondial, un obiect strict de artă. Picturile și stampele epocii Edo, ale maestrului Harunobu mai ales, dovedesc, dacă mai era necesar, câtă grație adăuga unei tinere frumuseți japoneze cea *karakasa* pe care o purta. În teatrul Kabuki, umbrela folosește încă actorilor pentru a sublinia plutirea unui dans ori delicatețea vreunui gest.

În loc de orice altă modalitate de a-și transporta lucrurile personale, japonezul folosea, și uneori o mai face și astăzi, o pânză simplă de culoare galbenă sau verde pe care, după ce își așeza cele de trebuință, o înnodea la capete transformând-o într-o boccea ușoară, lesne de purtat și, la urma urmei, foarte încăpătoare. Este vorba despre învelitoarea din pânză numită *furoshiki*, cu mult mai practică decât o sacoșă obișnuită de la noi.

Japonezii au mai inventat un obiect modest dar destul de util, prosopul de bumbac cu dimensiuni precise (1 m în lungime și 30 cm în lățime). Fie că acest prosop este legat la frunte de bărbați pentru a împiedeca sudoarea să le cadă în ochi, fie că femeile îl legau în jurul părului, împotriva prafului, sau era purtat în scop ornamental de fetele plecate la „privitul florilor” (*hanami-tenugui*), prosopul *tenugui*, invariabil, avea un desen, o decorație dintre cele mai sugestive. Motivele de inspirație erau cele din arta populară, din lumea vegetală (flori), animală (broască țestoasă etc), reală sau mitologică, ori pur și simplu din bogata scriere ideografică. Stilul desenului era când realist, când fantastic, uneori comic, alteori alegoric. Asemenea prosoape se puteau oferi drept cadouri între rude și prieteni sau ca ofrande pentru temple și sanctuare. În vechile hanuri japoneze, călătorul primea în dar ca amintire un *tenugui*, având însemnele hangiului înscrise cu grijă.

Socotim necesar să adăugăm câteva cuvinte despre felul cum erau îmbrăcați copiii. Nou-născuții și sugarii erau purtați destul de liber, cu un singur pieptar pentru corp și cu scufiță pe cap. Din superstiție, la pătucul copilului era agățat un sac cu amulete (*kinchaku*) făcut din pânză colorată țipător, în care se găsea și un descântec (*mamorifuda*) ce proteja progenitura de foc și apă. Pe rochițele purtate de copii se mai cosea o medalie de metal (*maigo-fuda*) cu semnul zodiacal din anul nașterii copilului, cu numele și adresa, în scopul identificării rapide în caz de pierdere.

Obiceiurile alimentare, în spațiul nipon, au dăinuit foarte multă vreme și s-au oglindit indirect în structura populației, în datele biologice generale și mai ales în patologia înregistrată de-a lungul anilor. În general, japonezul a fost și este un om cumpătat, nu a făcut excese alimentare, nu a îndrăgit abuzul de alcool iar hrana și-a procurat-o în bună parte din mediul marin sau din resursele vegetale

ale pământului său relativ sărac.

O succintă trecere în revistă a ceea ce obișnuiau japonezii să mănânce odinioară, ne va duce la concluzia că resursele insulelor nipone au fost extrem de modeste și chiar sărăcăcioase. Adeseori păturile de jos ale populației au suferit de subnutriție, de foamete cronică și această stare i-a împins, nu de puține ori, pe oameni să se revolte împotriva orânduirii și a claselor nobiliare. Religia budistă a intervenit cu influența ei deosebit de puternică și a interzis consumul de carne. Abia după anul 1868 s-a acceptat ca populația să mănânce carne de porc și de vită.

Bună parte din meniul japonezului provenea din sursă vegetală. Orezul, numit *kome* când e crud, devine *gohan* atunci când este fiert în apă. Termenul de *gohan* desemnează noțiunea de „masă de prânz”. Orezul era uneori un lux, pentru că întâlnim în scrieri faptul că și el se înlocuia cu orz, mei sau alte cereale inferioare. Dintre leguminoase, cea mai agreată era bobul. Printre alte vegetale intrate în obiceiul alimentar japonez mai amintim fasolea, soia, morcovul, cartofii, ridichea (inclusiv specia autohtonă cu miros pătrunzător numită *daikon*), diverse legume, rădăcina de lotus făcută făină, porțiunile crude de bambus etc. Din soia se preparau sosuri diferite dintre care vestit prin calitățile sale picante era *shoyu*-ul. Abia din anul 1890 s-a introdus în Japonia pâinea, așa cum o concepem noi în Europa.

Din felurite sorturi de făină se preparau paste făinoase, mai ales sub formă de tăiței, ceva mai groși decât cei cunoscuți în părțile noastre, numiți *soba*.

Lumea vegetală oferea o largă varietate de fructe, îndeosebi în sud unde se puteau cultiva citrice, portocale, mandarine, grepfruturi, banane dar și alte fructe obișnuite la noi însă cu o caracteristică aparte, o mai săracă încărcătură glucidică a merelor, rodiilor, perelor, piersicilor, prunelor, căpșunilor și altele. Fructele se mâncau crude, fierte sau conservate în sare.

O mențiune aparte se cuvine a fi făcută în privința unei specii de ciuperci (*Armillaria edodes*) pe care japonezii au botezat-o *matsutake*. Se pare că se cultivă sau crește în mod spontan numai în insulele nipone. A mai fost întâlnită și în Coreea, China, dar adevărata ei patrie rămâne Japonia. Cu pălăria sa colorată la exterior în bej sau în brun, *matsutake* are o carne albă, tare și cu miros delicat de lemn proaspăt tăiat. Crește în pădurile de conifere, îndeosebi în cele de pin roșu. De altfel, numele *matsu* (pin roșu) + *take* (ciupercă) = *matsutake*, exprimă perfect locul de unde provine. Se pare că deși în toată insula Honshū ciuperca se găsește din abundență, numai în apropiere de Kyōtose culeg cele mai aromate și mai delicioase *matsutake*. Ciuperca a intrat de multă vreme în tradiția alimentară japoneză și este îngurgitată cu plăcere și astăzi. Japonezii își fac provizii toamna după singura perioadă de recoltare, uneori în cantități mari, în ciuda prețului destul de ridicat. *Matsutake* intră într-o gamă largă de preparate culinare după ce a fost conservată în așa fel încât să-și păstreze nealterată întreaga savoare a aromei sale specifice. Se poate prăji la foc mic, apoi se adaugă sare sau sos de soia. În paranteză fie spus, consumul de sare în Japonia a fost și este excesiv de mare. Un alt produs culinar în care se combină și *matsutake* este o supă foarte îndrăgită de japonezi, *dobinmushi*. Pe lângă ciupercă, aleasă să fie mică și tânără, se mai adaugă pește alb, carne de pui și o plantă aromată din familia trifoiului numită *mitsuba*. *Dobinmushi* se servește în vase de ceramică speciale.

Marea a oferit inepuizabile resurse alimentare - de la alge, creveți, scoici până la imensa varietate de pești - folosite fie separat, fie în amestecuri. Peștele *tai*, de pildă, se mânca tăiat în felii

subțiri nepreparat decât cu un adaos de sos picant. Altminteri, peștele este fiert în apă sau ulei, prăjit, fript la grătar, conservat și transformat în făină.

Ca băutură, tradiționalul *sake*, extras din orez fermentat, preparat, cu mijloace complicate, o iarnă întreagă, nu are mai mult de 14° alcool. Se bea cald, înainte de masă și este plăcut la culoare, de un gălbui liniștitor. Japonezii mai foloseau o altă băutură, ceva mai tare, *shōsshu*, de aproximativ 25° alcool și un fel de lichior numit *mirin*. Ambele se beau ocazional, sake-ul rămânând preferința lor majoră. Se înțelege că în obiceiurile japoneze mai intrau și alte băuturi. După sake, tot cu alcoolizare slabă, era preferată berea. Deasupra tuturor însă, japonezul a fost și este un băutor de ceai.

O caracteristică a mesei japoneze a rămas aceea a folosirii mai multor feluri de mâncare. Desigur, nici un japonez nu se așază la masă cu gândul să ingereze cantități uriașe de alimente. El este satisfăcut de aranjamentul estetic al mesei, de multitudinea preparatelor și se va aventura să guste din fiecare câte puțin. Stând jos pe *tatami*, peste care se așază *zabuton*-ul, un fel de pernă, japonezul avea în față o masă scundă, lăcuită, garnisită cu vase și farfurii minuscule din porțelan sau din lemn lăcuit, în forme diverse și culori variate, cu intenția vădită de a sublinia prin contrast „frumusețea” vreunui preparat culinar. Un singur vas mai mare, ca un castron din lemn, era destinat *gohan*-ului, orezului fiert. Din el, fiecare se servea și își punea în propriul bol pentru orez atât cât îi trebuia. Uneltele de mâncat obișnuite erau așa-numitele *hashi*, bețișoarele din lemn. Mai pretențioase, s-au folosit uneori *hashi*-uri din fildeș, os sau metale prețioase.

Masa începea cu niște feluri preliminarii de mâncare, dintre care amintim *suimono* (supă din bob), *kuchi-tori* (omletă care se mai numește și *omureto*), un preparat din pește sub formă de chiftele (*kamaboko*), pește fript la grătar (*hachi-zakana*), o specie de tocăniță din pește, carne de pui, rădăcină de lotus, cartofi și lichior (*uma-ni*), o supă de pește cu ciuperci (*chawan*), o supă cremă (*chawan-mushi*). Printre alte feluri de mâncare, socotite a fi din cele importante, amintim o altă supă de pește care urmează, alge comestibile (*tsubo*) și bob (*shiru*), peștele rasol *o-hira*, peștele crud în oțet cu legume reci (*namasu*) salată din legume foarte sărate (pătlăgele, varză, ridichi) și marinate (*ko no mono*).

Fără îndoială, fiecare popor își are zestrea sa de obiceiuri, unele asemănătoare cu ale altor neamuri, altele absolut specifice. În orice țară, oamenii își fac adeseori cadouri, la anumite ocazii, dar, nicăieri, darul oferit unui semen nu capătă o asemenea greutate și semnificație ca în Japonia. Japonezii au un cult deosebit pentru a respecta eticheta ce impune alegerea și dăruirea unui obiect, atunci când tradiția o cere. Cel mai frecvent, cadourile se aduc celui pe care îl vizitezi. Femeile, mai ales, se îngrijesc de respectarea acestei tradiții a dăruirii unui mic obiect, numit *temiyage* (obiect artizanal, produs al meșteșugurilor, uneori unicate prețioase). Chiar dacă cel vizitat este mai înstărit decât oaspetele său, nu se va sfi să primească darul oferit, ba să se și bucure în modul cel mai elocvent cu putință. El știe că aceeași etichetă îl obligă să întoarcă darul musafirului la plecarea acestuia din casa sa. Vecinătatea aducea, în trecut, mai ales, obligația cadourilor reciproce între

oameni. Noii veniți trebuiau să aducă sau să trimită daruri viitorilor vecini pe distanța a cel puțin trei case în jur. Darul, numit *soba*, ca simbol al buneii vecinătăți, deschidea posibilitatea unui schimb asemănător pentru o viață întreagă. Darul, constând în figurine din grâu sau cupoane din pânză, era însoțit de formulele de politețe adecvate evenimentului. Un cadou, ca amintire a vizitării unui loc, se oferea oaspetelui în tovărășia căruia gazda a petrecut momente plăcute. Acest dar, numit *omiyage*, nu avea decât o valoare simbolică, obiectul în sine fiind fără valoare deosebită.

În trecut, Japonia se putea apăra foarte puțin de calamitățile și evenimentele nefaste care se abăteau pe neașteptate. Mișcările seismice, incendiile, seceta, inundațiile puneau colectivitatea în pericol și fiecare om luat în parte se afla în impas. Totuși, așa cum la momente de sărbătoare și festivitate solidaritatea și simpatia oamenilor se făceau simțite, tot astfel în nenorocire, aceeași oameni se grăbeau să sară în ajutorul celorlalți, venind în întâmpinare cu daruri în obiecte și bani. Cel mai adesea, darul se materializa în adăpostul oferit, în lemnele pentru foc, cărbunii pentru încălzit și apa de băut, vesela sau îmbrăcămintea necesară ca un prim ajutor. În comunitatea restrânsă a satului, așa cum se caracteriza viața socială a Japoniei de odinioară, sentimentul civic al datoriei față de celălalt, imboldul de întrajutorare îndemnau omul să ofere *omiyage*-ul, darul său în împrejurări importante ale vieții cum ar fi căsătoria sau înmormântarea. Bani dăruiți tinerilor căsătoriți trebuiau să le vină în ajutor pentru momentul pornirii în viață, moment dificil dar care putea fi transformat cu ajutorul colectivității într-unul fericit. Darul funerar, venit de la prieteni și cunoștințe, era menit să ajute familia îndoliată pentru a împlini cu demnitate întreaga ceremonie prevăzută la înmormântare. Nu este mai puțin adevărat că familia decedatului era obligată la un cadou de răspuns după funeralii care trebuia să fie chiar mai consistent decât ajutorul primit. Dacă mai socotim și parastasele pe durata a câteva zile, acele mese în scopul „risipirii tristeții”, vom putea înțelege de ce unele familii, de dragul respectării etichetei și tradiției riscau să se ruineze.

Daruri se mai ofereau cu prilejul nașterii unui copil, al unei mutări, al înaintării în grad, al terminării studiilor sau obligațiilor militare, la început de an școlar, la obținerea unei slujbe sau deschiderea unei prăvălii. În timpul diferitelor sărbători (în luna martie a fetițelor, în luna mai a băieților, în perioada Crăciunului etc.) se ofereau cadouri celor mici. Daruri cu totul speciale erau pregătite în luna ianuarie, așa-zisele „daruri ale Anului Nou”, *toshidama*, în anotimpul verii când la altarele morților se ofereau cadouri pentru „anotimpul bun” (*chugen*), sau în a doua jumătate a lunii decembrie, „darul de sfârșit de an” numit *seibo*. Acesta din urmă simboliza sentimentele reciproce de respect, mulțumire și recunoștință pentru favorurile sau amabilitățile făcute de celălalt pe tot parcursul anului, în speranța că relațiile cordiale se vor perpetua și în viitor. *Seibo* mai avea rostul să îndrepte toate omisiunile de cadouri sau felicitări din timpul anului expirat, ocazia în care se ștergea orice impolitețe comisă.

Odată cu sărbătorirea anumitor vârste, celor care împlineau 66, 77, 88 sau 90 de ani li se ofereau și cadouri.

Plecarea cuiva la drum lung îi aducea din partea celor rămași „darul de plecare” (*senbetsu*), ca un simbol al contribuției lor la cheltuielile de călătorie. Obiceiul se aplica atât în ocazia unui drum peste hotare la studii, cât și în aceea a unei excursii simple prin țară. Desigur, la întoarcere, călătorul venea cu darul său numit *miyage-banashi*, adică acea relatare a călătoriei sorbită cu nesaț ca orice

poveste înfrumusețată de neprevăzut, de ciudățeniile lumilor îndepărtate, cu savoarea noului, a inaccesibilului.

Printre obiceiurile japoneze care caracterizau epocile dinainte de Restaurația Meiji, merită să amintim acela al ghicitului. Prezicerea viitorului în Orientul îndepărtat a fost o ocupație din cele mai pasionante. Ca și alte elemente de civilizație sau de structurare a vieții sociale, divinația, alături de variatele forme ale superstiției populare (astrologia, chiromanția, fiziognomia, alcătuirea horoscopului, prezicerea viitorului după vise) au venit în Japonia din China. Încă înainte de dinastia Yin (secolul al XIV-lea î.Hr.), în China se practica divinația pe carapace de broască țestoasă și în firele de coada șoricelului. Prin intermediul coreenilor, aceste modalități de ghicire a viitorului au trecut în Japonia la curtea imperială condusă de împărăteasa Suiko (592-628) și de prințul Shōtoku. Există chiar un „birou al divinației”, un fel de minister cu preocupări astrologice și astronomice, și care avea îndatorirea de a stabili calendarul. În istoria japoneză e menționat marele astrolog Ane Seimei, dar și fiul său, succesori merituosi, Marele Prezicător Yoshihira. Acesta a fost în slujba a doi împărați, Sanjō (1012-1016) și Go-ichijō (1017-1036). O metodă preferată de divinatori (și în China veche) a fost aceea a „celor opt diagrame”. Se foloseau baghete de ghicit și bucăți de lemn desenate cu linii orizontale, unele întregi, altele întrerupte la jumătate. Mânuirea acestui instrument se făcea cu o misterioasă și complicată pricepere, divinație numită *eki* adică „a schimbărilor”, extrem de veche, încă de pe vremea lui Confucius care își recunoștea deschis neputința de a folosi cum se cuvine angrenajul respectiv. Se înțelege că mai aproape de zilele noastre, ghicitorii nu-și mai fac atâtea scrupule ca legendarul filozof și practică șarlatania lor rentabilă cu aplombul necesar. Oamenii vin să capete sfaturi pentru tot soiul de împrejurări, să știe dinainte dacă o zi e potrivită celebrării căsătoriei, începerii unei călătorii, dacă e oportun momentul pentru a adopta un fiu sau dacă nu e cazul încă să se mute în altă locuință.

Schimbările radicale în viața socială a Japoniei au dus la diminuarea interesului pentru divinație, au trecut în planul secund preocupări de natura și factura superstiției și au estompat obiceiurile străvechi. Nu ne mai așteptăm, de pildă, să vedem pe străzi, ca altădată, oamenii purtând cu ei lampioane de hârtie. Picturile vechilor maeștri ne demonstrează însă că în trecut obiceiul de a duce cu sine un lampion era extrem de puternic înrădăcinat. Erau atât de obișnuiți cu lanternele, încât până și echipele de supraveghere a incendiilor soseau la locul calamității, luminate de flăcări uriașe, cu lanternele în mână. Numai lampioanele din hârtie luminau străduțele, iar culoarea hârtiei folosite indica până și profesia locatarului sau a purtătorului respectivului obiect. Electricitatea nu a desființat în întregime un obicei pitoresc; lampioanele și-au transferat existența în împrejurarea limitată ca timp, a anumitor sărbători, atunci când sufletul japonezului se îndreaptă spre trecutul tradițional.

În încheierea acestui capitol care a intenționat să illustreze bogăția de obiceiuri tradiționale și semnificația lor în lumea niponă, se cuvine să așezăm în lumină așa-zisa „ceremonie a ceaiului”, numită de japonezi *cha no yu*.

Literal, *cha no yu* înseamnă „apă fierbinte, pentru ceai”, dar uzanța îndelungată a expresiei a înnobilit sensul și i-a transferat acel înțeles cu încărcătură estetică fără de care aproape nimic din ceea ce este japonez nu poate fi întrezărit. Într-adevăr, în jurul ceremoniei ceaiului se grupează toate

liniile de forță ale înțelegerii frumosului. Întreg eșafodajul estetic al vieții este construit pe principiile *cha no yu*-ului. În aria de manifestare a acestei ceremonii își dau întâlnire mai toate modalitățile de expresie ale simțirii japoneze, de la sobrietatea, simplitatea și discreția rafinată a gesticii, tălmăcite în orice cult (fie el religios, fie laic), până la sugestiile generoase și fertile care au influențat plastica, estetica vizuală și nevoia de exprimare, toate la un loc se întrepătrund, își dau întâlnire în ceremonia ceaiului pentru a dezvălui sufletul japonez interiorizat, meditativ, bucuros de echilibru pe linia stăpânirii de sine, a lipsei de violentare a bunului gust, amator de culori calde și pastelate, de tăceri expresive, de asimetrie și de cadențe blajine.

Poate părea ciudat unui occidental că simpla înghițire a unei cești de ceai e capabilă să adune atâtea semnificații. Și totuși, timpul a făurit prin selecție o caligrafie a mișcărilor, un ritual sacru, singurul capabil să îndrume trăirea japonezului spre meditație și calm. *Chanoyu* se dovedește și astăzi, când este atâta nevoie de echilibru sufleteș și de stabilitate existenței stresante într-o lume încleștată, robită preocupărilor și întrebărilor majore impuse de grija pentru destinul nostru ca specie, *chanoyu* se dovedește, spuneam, o veritabilă terapeutică, uimitor de eficace. Nu trebuie să ne surprindă că, departe de a cădea în desuetudine, ceremonia ceaiului trăiește astăzi în Japonia o revitalizare convingătoare, ba mai mult, interesul față de ea se extinde și pe alte meridiane. Odată cu această terapeutică, practicantii ceremoniei ceaiului dobândesc o altă înțelegere a perenității vieții ca modalitate de manifestare estetică, își însușesc o filozofie deloc pernicioasă, absolut lipsită de ambiții, ca argument în favoarea celor mai grăitoare strădanii pacificatoare între oameni.

De la ce pornește ceremonia ceaiului? Fantezia înaintașilor orientali de azi s-a căzmit și a imaginat o legendă, frumoasă în felul ei și suficient de naivă pentru a explica în mod satisfăcător cum s-a născut arbustul de ceai. *Chanoyu* se practică folosind numai ceaiul verde (*ocha*). Există numeroase specii de ceai, dintre toate a rămas de folosință curentă, ales pentru calitățile sale, numai ceaiul verde. Arbustul, *Thea sinensis*, are frunzele veșnic verzi, bogate în cafeină, teobromină, tanin, uleiuri eterice etc. Face flori albe, parfumate, cu miros plăcut. Planta crește spornic pe pantele dulci ale colinelor bine drenate. Deși începe să producă după al treilea an, recolta cea mai fructuoasă de frunze se obține în intervalul cuprins între vârsta de 5 și 10 ani. Primul cules are loc la sfârșitul lunii aprilie sau începutul lui mai și durează aproape o lună. Culesul următor se face în lunile iunie și iulie. Frunzele se pot culege și mai târziu dar se obțin recolte inferioare calitativ, net sub precedentele. Pentru prepararea ceaiului se folosesc, deci, numai frunzele nu și florile. Efectul ceaiului este tonifiant, excitant, diuretic și eubiotic digestiv. Ceaiul a fost importat din China ca medicament abia prin secolul al IX-lea, deși pe continentul asiatic era cunoscut de foarte multă vreme. Pentru a fi și mai exact, trebuie să adăugăm că numai din veacul al XIII-lea, în Japonia ceaiul a început să capete virtuți ceremoniale și să fie băut de tot mai multă lume.

Revenind la legendă, aceasta pretinde că un sfânt hindus pe nume Daruma (Dharma), ducându-și existența de pustnic după obiceiul secolului al VI-lea, era obligat de credința sa să vegheze noapte de noapte și să-și rostească rugile neîncetat. Oboseala, în cele din urmă, l-a învins și călugărul a adormit profund. E lesne de închipuit supărarea lui când s-a trezit a doua zi în zori și când și-a dat seama cât păcătuisese față de canoanele austere ale religiei. Și-a îndreptat necazul asupra propriilor pleoape socotindu-le vinovate că s-au închis prin taina somnului. Ca urmare, le-a tăiat și le-a zvârlit în țărână

cu dispreț, dar miracolul abia atunci s-a produs. Din fostele pleoape ale sfântului a crescut arbustul ale cărui frunze, opărite, ofereau licoarea capabilă să-l țină treaz pe oricine ar fi dorit să vegheze nopți în șir.

Obârșia plantei este în China de miazăzi. În textele vechilor învățați, ceaiul era pomenit cu diferite denumiri (*tu, țeh, ciung, kha, ming*) și elogiat pentru efectele sale mai degrabă medicale. Antichitatea chineză sesizase calitățile plantei și o prețuia pentru puterea ei de a învinge oboseala, de a întări voința, a desfăta sufletul și a îndrepta vederea. Taoiștii o numeau chiar „elixir al nemuririi”, începând cu secolele al IV-lea și al V-lea apare pentru prima oară termenul *cea* folosit de chinezii care trăiau în preajma Fluviului Albastru (*Yang-tse*). Ba, numeau băutura lor favorită într-un mod foarte poetic: „spuma jadului curgător”. Modalitatea de a folosi frunzele era extrem de variată, fie că erau trecute prin aburi fierbinți, fie strivite, amestecate cu orez, cu sare, cu coji de portocale sau cu lapte, ceapă ori mirodenii. Parte din obiceiurile străvechi se mai păstrează, izolat, în Tibet sau Mongolia.

Cum istorisește Okakura Kakuzo în a sa *Carte a ceaiului*, în secolul al VIII-lea, poetul chinez Lu Vuh scrie un prim tratat în trei volume despre ceai, carte intitulată *ciaking*, ceea ce ar însemna *Scriptura ceaiului*. China traversa perioada dinastiei Tang și făcea cunoștință cu un început de codificare a legilor și regulilor servirii ceaiului. Lu Vuh pretindea să se înlăture orice adaos la frunza de ceai în afară de sare. El a câștigat protecția împăratului Taisung (763-779) și a dobândit faimă de maestru, pentru ca ucenicii săi în ale ceaiului, numeroși dar și pricepuți, să ducă mai departe tradiția abia începută. Dacă în acea vreme se prefera porțelanul albastru pentru ceștile de ceai, mai târziu, în epoca dinastiei Ming, la modă avea să fie porțelanul alb. Sub dinastia Song, se părăsește obiceiul de a se folosi sarea la preparatul ceaiului. Semnificativ pentru însemnătatea care o căpătase ceaiul, stă faptul că însuși împăratul Kiasung (1101-1124) s-a învrednicit să scrie o lucrare despre ceai.

Pentru virtuțile sale, ceaiul este preluat, adoptat obiceiurilor sectei budiste sudice Chan din China. Această sectă și-a însușit o parte din învățăturile taoiste, printre care și aceea că „nemurirea stă în veșnica schimbare”. Ceaiul capătă statut de ceremonial și își făurește un ritual aparte, amănunțit, relativ complicat, care va sta la originea ceremoniei ceaiului din Japonia veacului al XV-lea. Până atunci, se înregistrează în cronici, mai mult ca niște ciudățenii, faptul că în anul 729 împăratul Shomu al epocii Nara (710-794) oferă în castelul său din Nara un „banchet” cu ceai la 100 de călugări, că în anul 801 călugărul Saicho aduce din China niște semințe de ceai și că, după anul 1191, se aduc alte semințe de către Yeisai Zenji, un călugăr reîntors din China de sud unde studiase budismul zen. Plantațiile sale de la Uji (de lângă Kyōto) vor deveni locul de unde se recoltează multă vreme, până în zilele noastre, ceaiul cel mai bun din Japonia. Ulterior, în prefectura Shizuoka, vor fi plantați alți arbuști aproape la fel de valoroși.

Alte variante ale istoriei ceaiului în Japonia pretind că primele semințe ar fi fost aduse în anul 805 de faimosul Dengyō Daishi, sfânt călugăr budist, sau că abia în secolul al XII-lea, preotul budist Myōe ar fi adus noi semințe din China și le-ar fi semănat la Toga no O din apropiere de Kyōto, de unde ar fi fost transplantate la Uji (variante de ceai *matcha*).

Nemaifiind necesar să fie importate, frunzele de ceai dau în Japonia recolte bogate, iar țara dezvoltă treptat viitoarea ceremonie a ceaiului, la început la curtea imperială și printre aristocrați,

ulterior la restul populației.

Cu timpul, băutului ceaiului i se adaugă diferite îmbunătățiri și divertismente cum ar fi așa-zisul „concurs al ceaiului” (*tocha*) care consta în ghicitul varietății și calității ceaiului gustat. „Degustătorii” erau răsplătiți mai mult pentru a se amplifica fastul și strălucirea momentului.

În secolul al XIII-lea, călugărul Eisai (1142-1215) reușește să-l determine pe shōgunul Minamoto no Sanetomo, care a domnit între 1203 și 1218, să renunțe la patima beției pentru a trece la băutul ceaiului. Eisai a introdus în Japonia și budismul zen, adoptat de războinicii epocii Kamakura care au făcut din ceai băutura lor religioasă. Nu putem trece cu vederea însă că întrunirile samurailor pentru băutul ceaiului erau un pretext la fel de bun pentru petreceri scandaloase. Eisai a scris pentru shōgunul său chiar și o broșură intitulată „Despre efectul salvator al degustării ceaiului”. În scrierea sa explică amănunțit modul în care licoarea verde „reglementează funcția celor cinci (?) viscere și îndepărtează spiritele rele”. Ceremonialul recomandat de Eisai rămânea de esență religioasă pentru că, în timpul degustării ceaiului, se practica și adorația față de strămoși, se rosteau rugăciuni, se ardea tămâie, iar tamburinele și celelalte instrumente de percuție își rosteau glasul lor ciudat la fel ca în templele budiste.

După anul 1330, prima fază a evoluției ceremoniei ceaiului (să o numim „medico-religioasă”) este depășită și înlocuită cu o fază a „luxului”. Secolul al XIV-lea a asistat la ceremonii exagerate, de mare lux, ca niște festivități ale curții imperiale, ori de câte ori se bea ceai. Daimyō-ii, vasalii shōgunului, participau zi de zi la ceremonia ceaiului desfășurată în încăperi decorate fastuos, așezați pe canapele căptușite cu piei de animale exotice, de tigri și leopardzi. Pereții străluceau de țesături fine, brocarturi alese, tablouri budiste. Vasele folosite erau din aur și din argint, participanții purtau săbii protejate în teci grele cu incrustații prețioase. În aer pluteau miresme fine, gustările constau din trufandale, rarități marine, păsări miraculoase, dulciuri magnifice. Începutul întrunirilor se făcea prin concursul și ghicitul speciei de ceai oferite, iar câștigătorul era răsplătit cu generozitate.

Ulterior, intervine rigoarea; în secolul al XV-lea ceremonia ceaiului e codificată așa cum, cu mici adăugiri, o cunoaștem și astăzi. Se intră în a treia fază de evoluție, aceea numită „estetică”. Un rol important în acest sens l-a avut preotul budist Murata Juko (Shukō) care a pronunțat pentru prima oară expresia „cha no yu”. Principiile stabilite de el au fost completate și îmbunătățite mai târziu de maestrul Sen no Soyeki sau Rikyū, fost elev al lui Take no Jo-o. Înainte de el, shōgunul Ashikaga Yoshimasa, pasionat de ceai, a abdicat din funcție și s-a consacrat ceremoniei. Timpul și-l petrecea în palatul Ginkakuji din Kyōto, întovărășit fiind de favoriții săi, preoții budiști Shukō și Shinō. Se spune că Shinō a născocit o lingură specială, de unde a rămas tradiția rafinaților de a-și fabrica fiecare câte o lingură personală. Shōgunul l-a însărcinat pe Sōami, fiu al lui Geami (1431-1485) și nepot al lui Noami (1397-1471), ambii artiști și maeștri ai ceaiului, să întocmească niște reguli pentru a fi respectate ca ceremonial, dar nici el nu a împlinit nevoia de ordine în tipicul momentului sărbătoresc al sorbirii ceaiului. Abia Rikyū va face mult dorita delimitare a ritualului.

Meritul lui Rikyū, care a activat sub ocrotirea shōgunului Tomi Hideyoshi (1536-1598), a fost acela de a fi înființat prima „casă de ceai”; până la el, ceremonia ceaiului avea loc în încăperile palatelor. Hideyoshi, în anul 1587, a adunat în palatul său din Fushimi pe cei mai mari cunoscători în ale ceaiului (printre ei se afla și Sen no Rikyū /1521-1591/), pentru a se sfătui și a încropi codificarea

regulilor *chanoyu*-ului. De aici încolo, *chanoyu*, ca artă de sine stătătoare va polariza interesul multor japonezi și va dirija destinul estetic al altor arte tradiționale (ikebana, grădinăritul peisagistic, ceramica, arhitectura, pictura, literatura etc.) devenind o chintesență a culturii japoneze, o religie a artei vieții, o preamărire a curățeniei și desăvârșirii. Practic, Rikyū înlocuiește stilul încărcat *Rikka* cu unul simplu, necomplicat, numit *Nageire* sau *Chabana* (aranjamentul floral al ceaiului). Rikyū a avut printre discipolii săi pe Oribe Furuta, Otayuraka, Koyetsu, Kobori-Enshu, Katagari-Sekishu. Odată cu aceștia, principiile filozofice și estetice ale zen-ului pătrund în viața cotidiană a japonezilor. Simplitatea este ridicată de Rikyū la rangul de canon estetic. În ciuda meritelor sale, Rikyū a avut viciul lăcomiei după averi și a recurs la acte necinstite pentru a se îmbogăți. Hideyoshi nu l-a iertat și a poruncit uciderea marelui său maestru de ceai.

În secolul al XVII-lea, ikebana se desparte de ceremonia ceaiului pentru a deveni o artă de sine stătătoare. Arhitectura, de pildă, cunoscută prin simplitatea interiorului, nu face altceva decât să împrumute austeritatea, „golul” din camera pavilionului de ceai. „Golul” a fost metafora preferată a lui Lao-tse, întemeietorul taoismului. El afirma că adevăratul temei al lucrurilor s-ar afla numai în gol. De pildă, realitatea unei încăperi se definește în golul format de pereți, nu în pereții în sine, la fel cum golul vasului este cel important și nu materia care-i alcătuiește forma. Golul posedă întreaga forță pentru că el poate cuprinde totul, inclusiv mișcarea. Arta a împrumutat sugestiile metaforei taoiste. Opera de artă nu trebuie să ofere totul, rostirea ei se impune a fi incompletă, opera de artă trebuie să aibă „goluri” iar admiratorul să fie îndreptățit să contribuie la întregirea ideii artistice. O asemenea soluție permite iubitorului de artă să se identifice cu capodopera, să o recreeze pentru sine, să și-o alăture crezului său estetic.

Vestita școală de pictură *Korin*, fondată de Honnami Kyoetsu (1557-1637), ceramist, artizan în lăcuit și maestru al ceremoniei ceaiului, s-a bizuit pe elementele *chanoyu*-ului. Desenele, imaginile decorative incrustate în lac (din argint, aur și sedef) pe ceșcuțele de ceai, trebuiau făcute de artiști, și ei existau în acel veac al XVII-lea. Nepoții lui Honnami au fost și ei nu mai puțin faimoși decât strămoșul lor. Ogata Korin (1658-1716), strălucit artist, alături de Koho și Kenzan au făcut gloria artei legate de ceremonia ceaiului.

În ce constă, de fapt, ceremonialul degustării ceaiului? S-ar putea răspunde, simplificând lucrurile, reducându-le la un rezumat gestual, că, în ultimă instanță, ceremonia nu este altceva decât înșiruirea unor mișcări care pregătesc cele două-trei ceșcuțe de ceai pentru a le bea cât mai lent cu putință și a irosi vremea. În realitate, ceremonia ceaiului trebuie deslușită în cu totul alt mod. Lentoarea și formalismul gesturilor, departe de a crea timpi morți, oferă participantului prilejul de adâncire în sine, de autoanaliză, autocunoaștere, și adună firele păcii interioare într-un buchet cuprinzător al meditației filozofice. În felul acesta, sufletul omnesc se modelează, se disciplinează spre sfera poeziei gesturilor ritmice, el izbutește să evadeze din cuprinsul dorințelor pământești violente, se înveșmântează în solemnitate, în acea solemnitate a firescului armonizată cu lucrurile și natura înconjurătoare. Economia gesturilor simbolizează eficacitatea și precizia acțiunilor omenești spre care năzuim instinctiv. Principiul estetic al cultului ceaiului, extras din filozofia zen, este materializat în austeritatea extremă a ambientului în care se desfășoară ceremonia. Simplitatea, ca notă dominantă a ceremoniei, îi invită pe participanți să accepte contemplația frumosului spontan, să

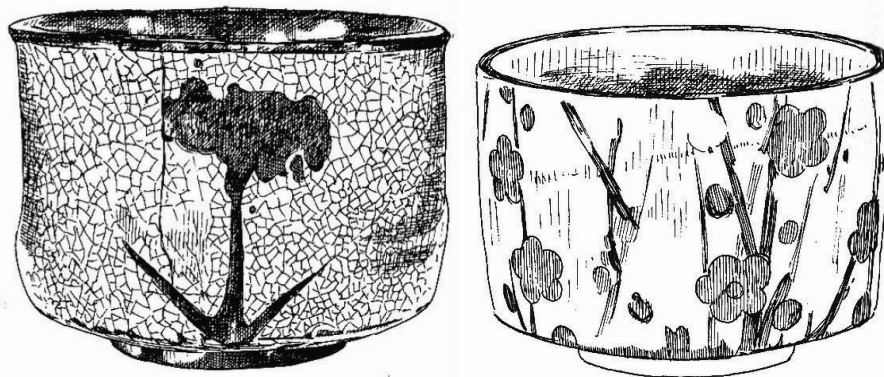
se integreze naturii. Artă rafinată, *chanoyu* biruie prin bucuria pură a contemplației estetice; este un îndreptar care unifică arta și morala cu scopul mărturisit al perfecțiunii și al purității. Simțul măsurii izvorât din arta ceaiului, raportat la dimensiunea majoră a universului înconjurător, îl situează pe om în adevărata sa lumină. Artă vieții, după conceptul taoist, constă într-o statornică potrivire cu ceea ce ne înconjoară, în păstrarea măsurii lucrurilor.

Ceremonia ceaiului respectă patru principii: al armoniei (*wa*), al respectului sau reverenței (*kei*), al purității (*sei*) și al liniștii (*jaku*).

Pentru a descifra mai bine cum se desfășoară o ceremonie a ceaiului, după codul stabilit de Rikyū, este necesar să descriem *unde* are loc, propriu-zis, *chanoyu*-ul. Ar fi poate prea pretențios termenul de „complex al ceaiului” pentru a desemna cele câteva elemente arhitecturale acceptate tradițional. Ar fi pretențios pentru că, în realitate, totul e alcătuit cu o simplitate uimitoare, cu modestie sau chiar sărăcăcios. Ceremonia a fost gândită să aibă loc în așa-numita „casă a ceaiului” (*sukiwa*), ceva mai mult decât o colibă, cu aer improvizat și auster, o construcție deloc solidă, care sugerează, prin materialul folosit (lemn, paie, bambus), provizoratul. Există o grădină a ceaiului împărțită arbitrar într-o porțiune exterioară și una interioară. La exterior, adică lângă intrare, o construcție modestă destinată așteptării, poartă numele de *yoritsuki* (înainte vreme se chema *machiai*). Aici, oaspeții, poftiți din timp la ceremonie, cu cel puțin 2-3 zile înainte, după ce aceștia au acceptat și au mulțumit pentru invitație (procedeu numit *senrei*), se așază cu calm pe bancheta *koshikake* până ce sosesc toți invitații. De aici, drumul spre încăperea pentru ceai pornește sub forma unei poteci înguste, *roji*, nu mai lungă de 10-15 m, presărată din loc în loc cu pietre, la distanța convenabilă pentru pasul oaspeților. Aleea *roji* care îl conduce pe invitat de la *machiai* la casa ceaiului, nu reprezintă altceva decât un prim popas, un început de trecere în pas lent spre starea de meditație. Se întrerupe astfel legătura cu lumea din afară și, sufletește, se realizează starea propice desfătării estetice de mai târziu. La capătul aleii îl așteaptă așa-numitul *tsukubai*, sursă de apă, unde oamenii se purifică, se spală înainte de a pătrunde în *kakoi* sau „îngrăditura” din sala de ceai afectată propriu-zis ceaiului. Grădina prin care au trecut participanții la ceremonia ce va urma, nu mai mult de 5 la număr, are în mod obligatoriu câteva elemente caracteristice: arbuști și pomi din specii colorate șters, plante cu frunză verde perenă (bambuși, ferigi, pini), lampioane tradiționale vechi din piatră, invadate de mușchi și licheni, în așa fel încât cromatica locului să fie odihnitoare, deloc stridentă. Trecerea prin grădină trebuie să devină o introducere pentru pătrunderea în lumea interiorizată, austeră și rafinată a viitoareii ceremonii. Intrarea în *chashitsu*, sala de ceai, se face printr-un spațiu îngust și scund, o ușă numită *nijiri-guchi*, construită astfel cu un rost bine definit. Intrând, trebuie să lași afară sabia (samurarii, precum știm, purtau odinioară câte două săbii) și să-ți pleci capul în semn de umilință. Cei intrați în *chashitsu* deveneau, în acele condiții, pe deplin egali.

Sala de ceai este un spațiu aproape gol. Fără mobilier, cu numai o *tokonoma* având un rulou atârnat (*kakemono*) sau o ikebana adecvată anotimpului. Suprafața încăperii, în mod tradițional, avea $4\frac{1}{2}$ *tatami* (aproximativ 9 m²), dar în unele împrejurări spațiul s-a restrâns până la 2 *tatami*, ceea ce era de natură să creeze o și mai mare intimitate a participanților. Podeaua este scobită într-o parte pentru fixarea instalației de încălzit apă. Alături, o încăpere și mai mică, de fapt o tindă numită *mizu-*

ya, este destinată spălării și depozitării instrumentarului folosit la ceremonie.



Simplitatea alcătuirii casei ceaiului o asemănăm cu mănăstirile zen. Ca și în *sukiya*, interiorul mănăstirii este gol, în afară de firida din mijloc, altarul unde stau adăpostite statuile lui Bodhidharma (întemeietorul sectei respective), ale lui Sakyamuni, Cashiapa și Ananda (ultimii doi fiind primii patriarhi zen). Altarul zenist a dat naștere acelei firide din casa japoneză numită *tokonoma*. Călugării zen își beau ceaiul verde în meditație, așezați în fața statuii lui Bodhidharma. De aici a izvorât arta ceremoniei ceaiului.

Instrumentarul utilizat la ceremonia ceaiului s-a selectat în mod tradițional până la acel inventar absolut obligatoriu și astăzi. În principiu, e alcătuit din materiale simple, cu forme aerate. Cu cât obiectele sunt mai vechi, cu atât sunt mai prețioase. Cu o excepție: polonicul din bambus, de formă cilindrică, numit *hishaku*, trebuie să fie întotdeauna nou, tot așa cum prosoapele de pânză albă vor fi imaculate, nefolosite până atunci. În rest, cutiile pentru păstrarea pulberii de ceai, numite *chiare*, *natsume*, *usuchaki* sau *usuchi*, sunt adevărate bijuterii lăcuite în negru. Aceste cutii sunt la rândul lor adăpostite în săculeți speciali din mătase. Lingurița ușor turtită cu care pulberea de ceai din cutii se ia pentru a fi pusă în bolul invitatului se numește *chashaku* și e făcută în marea majoritate a situațiilor din bambus. Bolul pentru ceai, ceștile (*chawan*) au dimensiuni variabile, mai mari sau mai mici, în funcție de momentul ceremoniei. Sunt fabricate dintr-un porțelan alb, știut fiind că fondul alb păstrează pentru ceai nuanța cea mai îmbietoare, verde-olive. Se mai folosește și un soi de pământul din bambus (asemănător cu un bătător de ouă), numit *chasen*, cu ajutorul căruia se bate și se amestecă ceaiul. Două feluri de vase pentru apă, unul pentru apa proaspătă (*mizuzashi*), altul pentru apa rămasă (*kensui*), ceainice, vasul cu jărat, tava pentru cărbuni, un alt vas din fontă în care se fierbe apa, niște bile din metal care se așează pe fundul vasului de fontă, suporturi pentru adăpostirea instrumentarului, iată tot atâtea alte obiecte modeste dar absolut funcționale, ajutătoare în desăvârșirea ceremonialului.

Chanoyu are patru momente principale în desfășurarea ei pe durata a aproximativ 4 ore. Primul moment este *kaiseki*, după denumirea mâncării frugale oferită oaspeților pe scurta perioadă de 15-20' cât timp aceștia așteaptă sosirea gazdei. Momentul slujește la stabilirea ierarhiei invitaților și chiar se desemnează cine va fi oaspetele de onoare (cel mai vârstnic sau cel cu situația socială mai pregnantă). După șederea în *machiai*, gazda își conduce invitații pe poteca *roji* spre locul de spălare, traversând grădina. În pragul *chashitsu*-lui lumea se descaltă, își schimbă șosetele, intră și apoi zăbovește în fața *tokonomei*, prilej de a admira în tăcere *kakemono*-ul atârnat. Liniștea este deplină.

După ce fiecare și-a ocupat locul convenit, abia dacă se aude clocotul apei care fierbe și dansul bucățelelor de metal pe fundul vasului, special aruncate acolo pentru a da naștere unor zgomote discrete și îmbietoare.

În al doilea moment al ceremonialului, *nakadachi*, intervine o pauză în care invitații ies și așteaptă pe banca de lângă casa de ceai. Bătaia în gong (*dora*) vestește momentul următor, cel mai însemnat, așa-numitul *goza-iri*. Oaspeții se spală din nou pe mâini și își clătesc gura cu apă curată, apoi reintră. În *tokonoma*, gazda a înlocuit între timp *kakemono*-ul și a așezat o *ikebana*. După indicațiile rămase de la *Rikyū*, sunt preferați bobocii de floare în locul unei flori mature. Încăperea a fost luminată, mai mult prin culisarea paravanelor în așa fel încât gesturile lente, studiate și sugestive ale gazdei să poată fi urmărite până în cel mai mic amănunt. Stăpânul casei intră purtând cutia de ceai în mâna dreaptă și *chasen*-ul, *chashaku*-ul împreună cu ștergarul alb din pânză în mâna stângă. Apa fiind fiartă, nu rămâne decât să se prepare ceaiul prim, cel gros ca o pastă, numit *koicha* (se folosesc frunzulițele arbustului în vârstă de 27-70 de ani), în cupa *chawan* cea mai mare. Din acest *chawan* vor bea pe rând toți cei prezenți începând cu gazda, bineînțeles ștergând de fiecare dată buza bolului cu șervețelul din hârtie. Licoarea arată ca o cremă de mazăre atât la culoare, cât și la consistență. De preferință, frunzele folosite sunt pregătite dinainte sub formă de pulbere (*matcha*). Toate gesturile se fac cu grijă și cu o lentoare fascinantă în admirația invitaților. Acum se înregistrează adevărata măiestrie, în poezia mișcării brațelor, a degetelor, în înclinația capului sau în direcția privirii.

Încheierea ceremonialului se face cu al patrulea moment ce constă în prepararea și băutul ceaiului subțire (*usucha*) pregătit din frunzele arbustului în vârstă de 3-15 ani. Spre deosebire de momentul anterior, acest ceai se servește în *chawan*-uri mai mici, fiecare invitat având propria sa ceașcă. Pe tot timpul băutului de *usucha* (aproximativ o oră), oamenii meditează liniștiți, cu detașare de lumea înconjurătoare. Unii întrerup tihna celorlalți (curtoazia o cere!) exprimând în formule standardizate sau născocite pe moment întreaga admirație pentru aroma băuturii, pentru decorația de pe ceșcuțe, forma și desenul unui obiect sau altul care a servit la ceremonial. Adeseori se încearcă să se stabilească originea ceaiului (sunt foarte multe varietăți: Hison, Akin, Tonkay etc.), atelierul unde a fost făurit ceainicul, proveniența ustensilelor...

Impresia cea mai puternică o produc culorile estompate, pastelate, asimetria mobilierului și a încăperii, simplitatea sădită intenționat și întreținută cu grijă în tot ce concură la reușita momentului. Chiar și hainele participanților nu se abat de la regula simplității. Kimonourile îmbrăcate au culori discrete și sunt marcate cu blazonul familiei. Invitații mai poartă asupra lor un evantai și un pachet minuscul de șervețele din hârtie (*kaishi*). Nimic din ce este îmbrăcăminte nu face obiectul admirației celorlalți, elogiile sunt îndreptate numai spre obiectele casei de ceai și spre abilitatea gazdei de a împlini ceremonialul după canoane. Asimetria și irepetabilitatea detaliilor sunt preferate, potrivit principiilor taoiste și zeniste, care pretind că e mai de preț drumul prin care se ajunge la desăvârșire decât desăvârșirea însăși.

Ca și în alte împrejurări ale artelor japoneze, găsim în evoluția ceremoniei ceaiului mai multe școli, toate provenite din trunchiul familiei maestrului *Rikyū*. Cele mai însemnate trei școli, existente și astăzi, ar fi *Omote-senke*, *Ura-senke* și *Mushakoji-senke* fondate fiecare dintre ele de către un nepot al lui *Rikyū*. Ar fi de amintit și școlile *Sekishu* și *Unshu*, de mai mică importanță.

Spiritul chanoyu-ului este încă viu și adânc înrădăcinat în viața contemporanilor noștri japonezi deși au trecut patru secole de când maestrul Sen no Rikyū i-a fixat regulile. În Japonia de astăzi există aproape 30 de instituții de *chanoyu* cu mai bine de un milion de amatori. Cursurile se fac cu maeștri de seamă, profesioniști ai acestei arte care oferă pace sufletească, detașarea de încercările vieții citadine, trepidante și active.

Ceremonia ceaiului se practică astăzi în câteva împrejurări aparte și fiecare prilej poartă un nume distinctiv: ceaiul de amiază (*shogo no saiji*) durează între orele 11 și 30' și 16; ceaiul de la răsăritul soarelui (*akatsuki no chanoyu*) între orele 3 și 6 dimineața, ceaiul de dimineață (*asa no chanoyu*) care începe la ora 6 în timpul verii, ceaiul de după-amiază (*hango no chanoyu*) între orele 9 și 13, ceaiul conversației de seară (*yobanashi no chanoyu*) cu începere de la ora 18, sau ceaiurile în ocazii cu totul speciale, cum ar fi privitul florilor, al lunii etc. (*rinji no chanoyu*).

Se păstrează neștirbit obiceiul ca la 3-4 zile de la ceremonie, foștii invitați să trimită în scris gazdei câteva cuvinte de mulțumire. Cei mai scrupuloși se prezintă personal și aduc mulțumirile lor, tradiție numită *korei*.

Deși olandezii au adus ceaiul în Europa încă din anul 1601, în Franța planta a fost cunoscută pe la 1636, în Rusia din 1638 și în Anglia din anul 1650, abia în ultimele 3-4 decenii au luat ființă, în afara Japoniei, câteva nuclee de însușire a chanoyu-ului. Popularitatea crescândă a artei ceaiului a făcut ca școala cea mai importantă, Ura-senke din Kyōto, să deschidă nu mai puțin de 11 sucursale în S.U.A., Brazilia și Argentina. Pentru occidentalii care domiciliază în Japonia, a luat ființă o organizație denumită „Ceremonia Ceaiului Internațional” cu sediul în Tōkyō al școlii Ura-senke, în Nibancho, Chiyoda-ku. Acolo au loc demonstrații practice iar amatorii primesc toate explicațiile necesare pentru o desăvârșită aplicare a principiilor artei ceaiului.

Este atât de înrădăcinat spiritul chanoyu în lumea japoneză, încât expresii legate de ceai definesc psihologia și comportamentul individului. De pildă, japonezul spune despre cineva care este nepolitic, insensibil sau chiar grosolan că este „lipsit de ceai”, iar despre altul care se comportă zgomotos și fără tact că are „prea mult ceai”.

CAPITOLUL VII

STRUCTURĂ ETICĂ. LEGISLAȚII. MORALĂ.

*Mă-mpinge o pierzanie să mă prefac
În stâncă sau în rădăcini cu piatra căpătâi
În moarte*

Iwa no Hime

Dacă ne gândim la trecutul Japoniei, trebuie să facem din capul locului sublinierea că alcătuirea etică, rezonanța moralei nipone și tot ce s-a transpus în viața japonezului de rând, a însemnat un profil aparte, demn de respect, inconfundabil și, de cele mai multe ori, inimitabil. A rezultat o uimitoare uniformitate de structură sufletească având ca suport, probabil, și o alcătuire biologică la fel de unitară.

Japonezul a fost și este un om sincer, serios, sârguincios și răbdător. Sufletul japonez se caracterizează prin simplitate, curaj, franchețe și spirit de dreptate. E foarte adevărat că religia shintōistă a propovăduit întotdeauna tocmai aceste calități și s-ar putea crede că omului i s-a insuflat cu autoritatea religiei niște precepte pe care înțelege să le respecte din supunere și nu din convingere. Religia shintō nu este propriu-zis o religie, ci o modalitate *etică* de a gândi trecutul, prezentul și viitorul. Mai apoi, multă vreme schintōismul a stat, dacă nu chiar ascuns, atunci măcar în rezervă, dominat de budism pe plan spiritual. Shintōismul a renăscut abia în ultima sută de ani, odată cu renașterea Japoniei prin depășirea feudalismului, a shōgunatului Tokugawa și restaurarea puterii imperiale.

Un popor care își alcătuiește etica încă din veacul de început al istoriei și o păstrează până în zilele noastre, se dovedește fidel sieși, tradițiilor sale. Deși tradiționalist, japonezul nu este un conservator. El are vie dorința de a se autodepăși, de a progresa neconținut, ceea ce rimează perfect cu faptul că este deosebit de sârguincios. Japonezul are capacitatea de a acumula fapte și informații, el poate deveni erudit și chiar savant. Ca orice oriental, se simte mai în siguranță atunci când are în față sa fapte lesne de interpretat, cu alte cuvinte fapte concrete, palpabile, deși nu este exclusă participarea imaginației la perceperea lumii înconjurătoare. În plus, japonezul are o prodigioasă facultate de adaptare la împrejurări din cele mai variate dar și de asimilare a noului țâșnit pe neașteptate la fiecare moment al istoriei. Aceste calități i-au slujit să depășească, nu fără eforturi apreciabile, numeroase etape de criză care au amenințat chiar ființa neamului nu numai securitatea sa.

Japonezul a fost statornic în convingerile sale. Tăria sa tocmai de aici vine. Arhitectura etică și-a clădit-o pe câteva principii mari din care au derivat apoi celelalte mai puțin importante.

La baza tuturor acțiunilor sale, japonezul a pus venerația față de Mikado (împărat). Venerația se justifică nu numai prin originea divină a suveranului, așa cum pretinde, cu naivitate și convingere, mitologia și cum a impus-o, veacuri la rând, alcătuirea statală. Venerația sa a fost însă pe deplin

sinceră pentru că i-a conferit o certitudine, o siguranță, un sentiment de solidaritate cu oameni asemeni lui, adunați sub aceeași pavăză.

Japonezul a dat mare importanță principiului pietății filiale. În tot Extremul Orient, de altfel, pietatea filială este prezentă și constituie o virtute fundamentală pe care se sprijină întregul edificiu social. Se poate spune că din această idee a rezultat și loialitatea față de suveran. O formulă chineză străveche îl socoate pe împărat părinte al poporului. Pietatea filială a poporului se manifesta față de suveran ca față de un părinte. Țara cea mare se constituia ca o familie mare, așa cum nucleul social al familiei ar reprezenta o unitate de măsură alcătuită pe modelul general.

Autoritățile erau preocupate de comportamentul supușilor într-un grad destul de mare, semnificativ, desigur, pentru scopurile ce și le propuneau. Prin secolul al VIII-lea, împărăteasa Koken decreta ca în fiecare casă japoneză să existe câte un exemplar din *Cartea pietății filiale*. Codul moral conținut de cartea menționată trebuia cunoscut la perfecție mai ales de cei care studiau literatura, legile și științele vremii. Devotamentul manifestat față de părinte constituia chezașia că omul de mijloc al Japoniei se va supune și suveranului. Ideea a fost valabilă și de necontestat până la infiltrarea ideilor occidentale privind libertatea individuală.

Devotamentul filial a generat în secolul al XIV-lea un obicei însușit de cercurile aristocratice la început, mai apoi de toată lumea, obiceiul retragerii din viața activă la împlinirea vârstei de 40 de ani. Hotărârea de retragere se bazuia pe asigurarea că bărbatul va fi întreținut de copii. Fenomenul numit *inkyō* oferea, destul de devreme, posibilitatea ca „autopensionarul” să aibă în tihnă preocupări legate de cultivarea gustului artistic, fie practicând o anumită artă, fie colecționând opere de artă.

Prin extrapolare, japonezul a păstrat la loc de cinste respectul față de superior, fie că era vorba de tatăl familiei sau de seniorul ținutului, fie, în ultimă instanță, de împărat. Autoritatea impunea ascultare liber consimțită. Pentru aceasta era necesară stabilirea unei ierarhii limpezi; ea decurgea din împărțirea pe clase. În mare, existau trei clase: nobilimea (*kazoku*), aristocrația (*shizoku*) și poporul (*heimin*).

Ordinea privind profesiile era și ea foarte riguroasă. Pe primul plan erau situați samurarii, urmașii țărani, artiștii, negustorii și o anumită categorie de oameni, plebee, numită *eta*, care se ocupa de meseriile murdare (curățenie, ecarisaj, prelucrarea pieilor etc). În privința nobilimii, prin edicte imperiale, se ofereau câteva grade ale titlurilor de noblețe: *ko*, *kō*, *haku*, *dan*, echivalente cu titlurile europene de prinț, marchiz, conte, baron. Există chiar o anumită dragoste pentru ierarhizări ca și cum mecanismul social nu ar fi funcționat în depline puteri dacă nu se stabilea din vreme locul fiecăruia. Mai mult, respectul, cu nuanța amintită mai sus, își extindea aria și pe plan spiritual. Japonezul a profesat întotdeauna un respect imens pentru spusele vechilor filozofi. În ultimul secol, șocul noutății ideologiilor europene, gândirea occidentală cu totul neobișnuită pentru un oriental, a avut drept efect același respect fără limite față de literatura europeană, de pildă. Din „eroarea” comisă au decurs ezitări care au incendiat, în cele din urmă, ideile rău sau insuficient asimilate, au cauzat drame în lumea literară japoneză, au dus până la forme caricaturale sau monstruoase convingeri, aparent patriotice, dar în realitate naționaliste, fascizante, militariste. Cenzura și autocenzura a reînceput să acționeze uneori prea târziu.

În sfârșit, individul, omul luat izolat, trăia în societatea vechii Japonii ca o ființă captivă,

prizonieră a familiei și a regulilor ei rigide de repartizare a îndatoririlor etice. Dincolo de familie exista supremația comunității locale, a clanului și corporației profesionale sau a asociației de breaslă. Respectul și ascultarea cuvenite acestor instanțe autoritare nu erau întrecute ca intensitate decât de cele puse în slujba patriei după restaurația imperială din 1868. Exista o rețea de obiceiuri, de precedente create în timp, atât de puternice, de trainice, am spune, încât tiparul comportamentului, deși strălucit din punct de vedere etic, risca să devină, prin „sclavia” psihologică, o manifestare de viață sărăcită de orice fior, plată. Omul trebuia să urmeze docil opinia publică și ideile colective. Mai mult, abaterea de la regulă, nesupunerea, avea drept consecință izolarea, ostracizarea și chiar lichidarea morală a celui vinovat.

Ca o dovadă că adevăratul fundament al ordinii sociale în Japonia, și în tot Orientul îndepărtat, o constituia familia, stă situația creată a ierarhizării în sânul micului nucleu social, unde puterea absolută era reprezentată de tată. Puterea tatălui era tiranică. El hotăra totul, el lua decizia economică, orânduia destinul propriilor copii, uneori până la sacrificarea lor. Puterea politică din afara familiei, cea care dirija destinul statului, era probabil mai puțin importantă pentru individ decât autoritatea familială. În asemenea context, individul avea cu mult mai puțină importanță în Orient decât în lumea europeană. Reușita sau eșecul, supraviețuirea sau moartea nu atingeau atât ființele izolate cât întreaga familie.

S-ar putea adăuga principiilor de mai sus încă unul, derivat din ele, de inspirație budistă, deloc neglijat de japonez. Este iubirea frățească, înțeleasă ca un sentiment de solidaritate interumană, de vreme ce în familia japoneză, așa cum vom vedea, putea fi înfiat lesne un străin oarecare fie el ginerele, nora, ucenicul, un moștenitor de ocazie. Conceptul că toți oamenii sunt, până la urmă, frați între ei, prezent și în alte religii decât cea budistă, confirmă existența unor structuri de gândire, izvorâte din India veche, răspândite mai apoi atât spre apus cât și spre răsărit.

Era firesc să se nască, în sânul unei asemenea structuri etice, o politețe specifică. Elementele inițiale, disparate, au existat în trecutul îndepărtat, dar abia în epoca Tokugawa au fost elaborate reguli de politețe destul de severe, suficient de rigide. Amabilitatea era așezată la loc de cinste. De altfel, merită subliniat că japonezul are trei calități principale: amabilitatea, curățenia și gustul artistic foarte rafinat. Japonezul este, deci, amabil când știe că se impune să fie politicos. El își ascunde cu ușurință sentimentele și le stăpânește, nu le face publice. Nici suferința cea mai adâncă nu-i modifică zâmbetul de amabilitate în fața unui străin.

Limba japoneză are o zestre a formulelor de politețe neobișnuită în alte limbi, ba chiar intenția de a fi politicos, japonezul și-a strecurat-o și în structura gramaticală. Există inflexiuni, pe grade de politețe, aplicabile mai ales verbelor și în special auxiliarelor. Politețea japoneză are ca o primă regulă supunerea sau ascultarea, iar ca o a doua, discreția.

Politețea îl obligă pe un vizitator să nu vină cu mâna goală în casa cuiva, ci să aducă un dar. În felul acesta, darul simbolic și nu întotdeauna de mare valoare, permitea și celui nevoiaș să fie generos. Îl scutea pe sărac de sentimentul umilitor că numai el ar fi îndreptățit să primească întotdeauna nu să și dăruiască.

Ideile morale, etice, au circulat oral, au fost aplicate cu sfințenie, dar au căpătat și forma aforismelor scrise. În secolul al IX-lea, de pildă, călugării budiști au adunat texte și precepte cu miez

etic. Cele două volume ticluite astfel s-au constituit ca două cărți de morală practică. Ele purtau nume sugestive: *Învățătură prin cuvinte ale adevărului (Jitsu-go kyō)* și *Învățături pentru tineri (Dōji kyō)*. Deși operă de compilație budistă, maximele adunate aici păstrează o savoare confuciană. Iată numai două din aceste maxime: „Defectul găsit într-o piatră de jad poate fi înlăturat, dar răul comis de un cuvânt este ireparabil” și „Păcatele unui înțelept, chiar dacă sunt însemnate, nu-l duc în iad, dar păcatele unui nătărău, chiar dacă sunt mărunte, îl aruncă direct în infern”.

Pentru a înțelege, însă, mai bine, ce a însemnat etica vechii Japonii, trebuie să stăruim asupra unor aspecte dintre cele mai caracteristice, exprimate de etica samurailor, a vechilor războinici japonezi. Zelul strașnicilor oameni de arme nu era egalat decât de râvna cu care respectau o conduită de viață aparte, ordonată de reguli constituite într-un adevărat cod. *Codul cavalerilor japonezi* pretindea să explice fidel „sufletul japonez”, adunând în câteva formule rigide o complexitate aproape indescifrabilă. Codul moral al samurailor numit *Bushido*, a făcut vâlvă, dar nu a fost pe deplin înțeles și nici cunoscut în Occident, în ciuda analizelor multiple și a frecvenței lui citări. Mai degrabă, *Bushido*-ul a folosit în Occident drept pretext pentru a se justifica în chip unilateral și izolat spiritul războinic, imperialist al japonezilor.

Termenul *bushido*, care înseamnă în traducere literară „calea cavalerilor”, a fost inventat de Inazo Nitobe. În esență, prin acest termen se încerca o definire a bravurii, înțelegându-se acea facultate de a alege o linie de conduită potrivită dreptății, fără ezitare, fie că omul murea, dacă trebuia să moară, sau lovea, dacă era necesar să lovească. Mai există părerea că *bushido*, cuvânt compus din *bushi* (samurai) și *do* (morală), s-ar traduce, deci, prin „morală samurailor”, ceea ce nu este deloc departe de adevăr. Contrar convingerii japonezilor că originea *bushido*-ului s-ar afla în perioada de început a shōgunatului Kamakura (1192), există presupuneri, întărite de argumente, probabil bine fondate, că termenul s-ar fi născut în epoca modernă, inventat fiind de autorii japonezi grăbiți să justifice o anumită structură etică de nuanță nobilă și elevată. Partizantul ultimei teorii este antropologul american Ruth Benedict (1857-1948). În ciuda ideilor controversate, legate de *bushido*, codul acesta are o „istorie” destul de bine schițată, în trei etape. O primă epocă, de început, rezumă perioada shōgunatului lui Yoritomo (1147-1199) și se referă strict la clasa războinicilor. Luptele interne permanente cereau samurailor o disciplină aparte, un ansamblu de norme. Samuraiul trebuia să fie curajos în fața primejdiei, și de o fidelitate neclintită. I se cerea să fie loial față de suveran, să se mulțumească fără crâcnire cu o viață sobră, să fie un om drept și integru. Istorioare din epoca respectivă, scrise de Takara Danjo sau Takeda Shingen, de pildă, dau amănunte care ne fac să înțelegem timpurile foarte bine. Desigur, sub forma respectivă, doctrina și-a prelungit valabilitatea până pe la sfârșitul războaielor interioare (circa anul 1600). Urmează o a doua epocă, în care *bushido* suferă o adevărată reformă și capătă nuanțe de confucianism, dar și de *budism zen*, mult mai potrivite stabilității din țară, inițiată de conducerea shōgunatului Tokugawa (1603). Samuraii nu se mai folosesc de sabie, unii dintre ei devin cultivatori, agricultori, funcționari (cei mai mulți) iar alții, pur și simplu *rōnini*. Confucianistul Yamaga Soko (1622-1685) crede că adevăratul *bushido* trebuie să fie cel schițat de el. Din punctul de vedere *zen*, celebrul bonz Takuan (1573-1645) se străduiește să-și demonstreze opinia privitoare la *bushido* într-o scrisoare adresată faimosului maestru de scrimă Yagyū Tajimanokami (1571-1646).

În sfârșit, a treia perioadă, cea modernă, de la începutul erei Meiji (1868), marchează modificările importante survenite odată cu restaurația regimului imperial și căderea puterii shōgunilor. Pentru a se asigura difuzarea *bushido*-ului în întreaga Japonie, sunt promulgate două edicte imperiale. În 1882, un edict se adresează militarilor și marinei țării.

Textul conține cele cinci principii morale ale războinicului, principii care aparțin *bushido*-ului primitiv. În 1890, este proclamat edictul imperial asupra educației, sprijinit de asemeni pe *bushido*. Interesant este de adăugat că până și sporturile erau practicate în spiritul *bushido* mai ales un sport-luptă specific nipon cum ar fi *kendō*. *Kendō* este scrima practică de samurai, încă de la anul 1700, cu săbii din bambus. Aceleași principii se aplicau și altor sporturi, cum ar fi judo, baseball etc.

Pentru a fi și mai exacti, amintim că în timpul ultimului război mondial, spiritul a fost impus într-o formă care ne permite să înțelegem lesne unde poate eșua o idee constructivă atunci când intră pe mâna unor oameni cu concepții extremiste. Reamintim de „eroismul” sinucigașilor care ghidau atacurile micilor torpiloare submarine fără întoarcere (vezi atacurile de la Pearl Harbor și Sidney), ca și de acela al faimoșilor *kamikaze* care se aruncau cu încărcătura de bombe, conținută de avionul pilotat, asupra portavioanelor americane. Se mai știe că japonezii preferau să moară decât să cadă prizonieri.

Menționăm pentru a rotunji „istoria” schițată mai sus, că după al doilea război mondial, considerat fiind ca un concept feudal și militarist, *bushido* a fost eliminat din educația oficială, din învățământ și în general din viața socială, printr-un decret special.

Trebuie să admitem că *bushido* a luat naștere pornindu-se de la elementele constitutive ale cultului shintōist. Simbolurile shintō au pentru japonezul de totdeauna valoarea majoră potrivit căroră își ordonează existența. Iată, de pildă, piatra prețioasă, una din cele trei elemente socotite sfinte în religia shintō, nu este altceva decât simbolul iubirii, al iubirii de oameni (umanitarismul) și al milei. Oglinda este exprimarea simbolică a dreptății, purității, curățeniei. Să nu neglijăm faptul că oglinzile antice nu erau făcute din sticlă, așa cum sunt în zilele noastre, ci din metal lustruit și că pentru a reda chipul omenesc, pentru a fi cu adevărat fidele, „drepte”, era necesar să fie deosebit de curate. Iată, deci, înmănunchete în obiectul de cult oglindă, noțiunile de dreptate și curățenie. Cât despre al treilea element de cult shintōist, sabia, e ușor de înțeles că ea redă noțiunile de îndrăzneală, curaj, hotărâre și fermitate. Fără a fi aici locul potrivit unei analize mai profunde, nu putem să nu menționăm că grafia noțiunilor amintite mai sus, aceea folosită de scrisul ideografic japonez, sugerează adesea asemănări cu obiectele respective.

Bushido rezumă în cinci reguli îndatoririle de bază ale samuraiului, obligații izvorâte din simbolică shintōistă. Prin extensie, nu numai samurailor li se aplica asemenea exigență, ci tuturor oamenilor vrednici de cinste din Japonia, în ultimă instanță întregului popor nipon. De altfel, am văzut mai sus, și este simplu de făcut apropierea, principiile etice sunt în linii mari aceleași.

Samuraiul avea obligația să fie fidel față de suveran (împărat), să-și iubească părinții cu devotament (pietatea filială), să aibă onoarea nepătată, să aibă stăpânire de sine și să-i fie viața de o mare simplitate. Pietatea filială, ca una din calitățile esențiale cerute unui samurai, ținea de morala care se sprijinea pe respectarea așa-zisei reguli a „tulpinii și ramurilor”. Tulpina, părinții, iar ramura, samuraiul-fiu, trebuiau să constituie un tot unitar, consangvin, de unde obligațiile derivate

pentru descendenți. Ideea duce la împărat, ca părinte al tuturor, față de care samuraiul trebuie să-și manifeste ascultarea și loialitatea.

Se înțelege că adevărata menire a unui samurai era aceea de a fi un războinic. Samuraii erau și singurii în drept să poarte sabie. Existau, în plină epocă feudală, circa un milion de samurai. Shōgunul Iyeyasu a și afirmat că „sabia este sufletul samuraiului”. Un principiu de bază în societatea feudală japoneză spunea că orice nobil era un soldat și fiecare soldat era nobil. Deosebirea de China feudală, de pildă, se impunea de la sine. În China, nobilul era un literat, spre deosebire de Japonia unde era un militar.

Samuraiul, ca luptător, nu se angaja să se războiască decât pentru o cauză dreaptă. El disprețuia bunurile materiale, nu căuta niciodată vreun profit și refuza să mânuiască banii. Nici nu lua, nici nu da bani cu împrumut, ba mai mult, nici nu încerca să câștige bani. Ducea o viață austeră, față de femei nu se manifesta prea ceremonios, se hrănea frugal, nu mânca decât o singură dată pe zi și, în general, se mulțumea cu ce se găsea. Pentru un samurai, nu era de bun gust să se căsătorească înainte de 30 de ani și nici să aibă mai mult de doi copii. Suporta suferința în tăcere, se stăpânea în chip desăvârșit, nu-și manifesta nici o emoție. Samuraiul avea ca deviză: „a cunoaște tristețea lucrurilor”; rațiunea lui de a fi era aceea de a suferi pentru binele altuia. Singura obligație pe care și-o recunoștea cu adevărat, era aceea a loialității față de superiori, împingea atât de departe fidelitatea, încât atunci când stăpânul murea, samuraiul se sinucidea, considerând că îl urmează în moarte pentru a-l sluji mai departe, în altă lume. Cuvântul *junshi* definea tocmai „urmarea în moarte” a unui superior. Sinuciderea prin eventrație (*harakiri* sau *seppuku*), era o lege supremă a *bushido*-ului.

Samuraiul beneficia de dreptul la răzbunare. Dreptul acesta era recunoscut fiului sau fratelui unui samurai asasinat. Se înțelege că onoarea îl obliga pe cel care s-a răzbunat, ucigând pe ucigașul tatălui sau fratelui său, să se sinucidă la rândul său.

Pe toată perioada feudalității, samuraiul a trăit în castelul daimyō-ului său. Daimyō-ul îi cerea să-l asiste în toate ocaziile, să lupte pentru el, să-i fie devotat.

Respectul samuraiului datorat stăpânului sau superiorului se vădea în diferite împrejurări ale vieții de toate zilele, ba chiar erau stabilite niște reguli de conduită care astăzi ne pot stârni mirarea. De pildă, samuraiului nu-i era îngăduit să doarmă cu picioarele îndreptate spre locuința seniorului său, iar când își făcea exercițiile de tragere cu arcul, nu trebuia să țintească sau să sloboadă săgeata în direcția seniorului său. De asemeni, samuraiului nu-i era permis să stea culcat când vorbea despre superiorul său, iar când primea o scrisoare de la părinți, nu o putea citi dacă sta întins pe *tatami*, ci era nevoit să se așeze după eticheta prescrisă. În schimbul îndatoririlor împlinite, samuraiul primea adăpost și hrană pentru el și familia sa (hrana era calculată în unități de *koku* de orez pe an, un *koku* avea aproximativ 180 de litri). Cu toate acestea, în perioada Kamakura, de pildă, eticheta samurailor era foarte apropiată de cea a călugărilor. Unii luptători purtau peste armurile lor haina de călugăr și foarte mulți ajungeau să-și radă părul. După 1871, situația samurailor începe să se schimbe și să-și piardă din rigoare. După 1878, termenul *samurai* este înlocuit cu cel de *shizoku* (cuvânt de origine chineză).

Bushido, ca regulă de conduită în societatea actuală, a supraviețuit cel puțin prin două elemente: patriotismul și onoarea. Au existat cercetători occidentali de mare autoritate care au contestat

existența reală a noțiunii de *bushido*. Chamberlain pretindea în 1931 că termenul nu a apărut în nici un dicționar japonez, sau străin, înainte de anul 1900. Cu alte cuvinte, *bushido*, ca instituție și cod moral, nu a existat niciodată, el a fost născocit la timpul potrivit pentru a da naștere unei „noi religii”. Noua religie consta în adorația sacrosanctă față de persoana împăratului și a strămoșilor divini, ca urmare firească fiind ascultarea împăratului ca șef suprem al armatei. Această idee se situa în contradicție cu principiul japonez după care curtea imperială era esențialmente civilă. Noua religie, după afirmația lui Chamberlain, avea drept scop să stimuleze sentimentul patriotic prin intermediul tronului, folosindu-se cu orgoliu de antichitatea venerabilă și de descendența sacră a suveranului, revigorându-se shintōismul, îndemnând poporul japonez la o politică ambițioasă de cuceriri militare. Părerea lui Chamberlain, prea subiectivă, nu ia în seamă decât o parte de adevăr și diminuează însemnătatea istorică a *bushido*-ului.

Ceea ce s-a exprimat ca fiind „sufletul (spiritul) japonez”, acel *Yamato damashi*, aduna în sine totalitatea însușirilor cerute omului perfect, a samuraiului ideal și idealizat. Spiritul japonez avea simplitate dar și grație, curaj și noblețe, simț al dreptății și hotărâre, devotament filial și lealitate, prudență și spirit practic. Cum se vede, nici o seminție de pe globul pământesc nu s-ar rușina cu asemenea însușiri. Poporul japonez, deloc lipsit de humor, a știut să puncteze atent viciile omenești. În ciuda atâtor însușiri cerute samuraiului, mai marele său, stăpânul unei feude, *daimyō*-ul, tocmai pentru că era stăpân și nu trebuia să dea socoteală nimănui de scăderile sale, își putea permite să nu respecte noțiunea de *Yamato damashi*. În consecință, în feudalitatea japoneză circula o expresie proverbială: „prost ca un *daimyō*”.

Poporul japonez a moștenit principiile etice și a adunat o multitudine de însușiri sufletești, trecute secole de-a rândul de la o generație la alta, până în zilele noastre. Japonezul este un om muncitor, stăruitor, un om stăpânit și un prieten fidel, are un remarcabil spirit de sacrificiu, este patriot, curajos, cu simț al responsabilității colective, ambițios, iscoditor după lucruri noi dar și tradiționalist, blând, milos, altruist, iubitor de natură, artist rafinat și foarte cinstit.

Din tot ce caracterizează pe japonez, simplitatea, ca noțiune aplicată diferitelor manifestări de viață, este predominantă. Simplitatea caracterizează arta, religia, poezia, dar și îmbrăcămintea sau hrana japonezului. S-ar putea spune că însușindu-și simplitatea în exprimarea vieții, japonezul a găsit forma ei și în moarte, în moartea aleasă conștient atunci când onoarea o cere. Ne referim la sinuciderea numită *harakiri*. Japonezul consideră cuvântul *harakiri* vulgar și artificial, poate chiar „fabricat” de europeni prin alăturarea mecanică a cuvintelor *hara* = abdomen și *kiri* = a tăia.

În realitate, noțiunea care desemnează sinuciderea este *seppuku*. La drept vorbind, modalitatea de sinucidere prin *seppuku* nu era la început decât privilegiul castei militare și devine obicei odată cu secolul al XVI-lea. Două caracteristici ale sinuciderii definesc și modalitățile prin care se ajungea la asemenea soluție. Pe de o parte, *harakiri* devenea obligator, prin ordinul imperial, în cazul unei vinovății dovedite. Omul de rând era spânzurat, samuraiului i se acorda privilegiul de a se sinucide. Până aici nimic eroic sau spectaculos. Pe de altă parte însă, *harakiri* se făcea voluntar, în semn de protest față de o jignire sau o insultă nedreaptă adusă samuraiului de un superior sau în momente de disperare. *Harakiri*, spre exemplu, își făcea părintele la plecarea fiului în război pentru a-l absolvi pe acesta de grijile legate de existența unui tată bătrân sau suferind, cu scopul de a-l face pe fiu cât mai

vrednic și mai dăruit luptei cu dușmanul. Harakiri se făcea ca dovadă de fidelitate față de superiorul decedat (acea „urmare în moarte”). Istoria reține relatarea legată de moartea shōgunului Iyemitsu. În anul 1651, când shōgunul a simțit că i se apropie moartea, l-a chemat pe primul ministru Hotto și i-a amintit de datoria sa junshi. Hotto s-a executat imediat. La fel a procedat faimosul general Nogi (alături de el a fost și soția sa) la moartea împăratului Mutsuhito în anul 1912.

La originea obiceiului de a-și face harakiri a stat dorința luptătorului învins de a evita umiliința căderii în mâinile dușmanului.

În pofida viziunii asupra morții, prezentată ca un drept de alegere a ei în funcție de împrejurările cerute de onoare, samuraiul trebuia să aibă prezentă permanent în minte ideea morții și în alt sens. Un om tânăr, de pildă, gândind mereu la moarte, atunci când încă era în plină vigoare, sănătos, lipsit de orice suferință, va avea o mai mare grijă de el însuși pentru a întârzia apropierea morții. Va mânca cumpătat, va evita voluptatea, va fi modest, va fi generos etc., adică exact ceea ce i se cerea războinicului din evul mediu japonez.

Dacă se acorda favoarea sinuciderii prin harakiri unui samurai criminal (împăratul sau guvernul shōgunal avea acest drept), atunci ora și locul destinate sinuciderii se comunicau condamnatului în mod oficial. La ceremonie asistau câțiva funcționari. Suprema dovadă de afecțiune pe care o putea acorda un prieten celui care se sinucidea, era tocmai aceea de a asista la momentul când acesta își făcea seppuku și de a-i reteza capul cu o lovitură de sabie imediat ce sinucigașul își deschidea abdomenul cu un pumnal. Mișcărilor pentru sinucidere erau învățate din timp și chiar exersate. Prima tăietură era de la stânga la dreapta și a doua de sus în jos.

Sinuciderea prin harakiri a fost interzisă femeilor și oamenilor din popor. Femeilor le era îngăduită procedura de sinucidere numită *rigaki*. Aceasta consta în tăierea vaselor gâtului, așa cum a procedat în 1912 soția generalului Nogi.

În zilele noastre, s-a renunțat la obiceiul vechilor samurai, obicei socotit, pe drept cuvânt, anacronic și cu consecințe nedorite.

În Japonia mai exista modalitatea de sinucidere numită *shinju*. Prin *shinju* se înțelege, de fapt, practica dublei sinucideri. Scopul acestei sinucideri era de a păstra la aceeași temperatură intensitatea relațiilor emoționale dintre doi îndrăgostiți. Se aduce la maximum de fidelitate reciprocă situația dintre doi oameni care din pricini sociale, financiare sau chiar politice, ajungeau în imposibilitatea de a-și uni destinele. *Shinju* a fost extrem de răspândită mai ales în perioada feudală Tokugawa. Mai mult decât atât, *shinju* a intrat în dramaturgia lui Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), cel mai mare scriitor de teatru al Japoniei. Dramaturgul scria, de fapt, piese pentru teatrul de marionete *Bunraku*. Aici, fantezia sa putea merge cât de departe voia, dincolo de realitate, în lumea mirifică a neverosimilului. Păpușile „suportau” aproape orice. Succesul imens al pieselor cu subiect *shinju* a determinat pe oamenii de teatru să adopte producția lui Chikamatsu Monzaemon la teatrul *Kabuki*, jucat de actori adevărați. Trebuie să spunem că popularitatea pieselor cu subiectul amintit s-a prelungit până în zilele noastre. Ca dovadă, numeroase filme pe ecran mare și pentru televiziune sunt bazate pe epicul scris de Monzaemon. În schimb, astăzi sinuciderea *shinju* a devenit extrem de rară, deși în ocaziile nefericite s-au înregistrat chiar sinucideri în grup, la familii întregi, nu numai la doi îndrăgostiți.

Lângă Nikkō, în parcul Chuzenji, există cascada Kegon în bulboanele căreia, se știe, s-au aruncat mulți îndrăgostiți neconsolați.

În istoria adevărată a Japoniei a existat o faimoasă poveste care s-a încheiat cu sinuciderea colectivă a 47 de samurai. Este vorba despre *Istoria celor 47 de ronini*, eternă temă literară, subiect dramatic, moment de inspirație în arta plastică, eveniment memorabil și prilej de mândrie pentru fiecare japonez care crede în onoarea dobândită prin fidelitatea față de superiorul său. Ce au fost *ronin*-ii? Erau samurailor care și-au pierdut, printr-o împrejurare sau alta, stăpânul. Erau un soi de oameni fără stăpâni, niște șomeri ai meseriei de războinici, niște rătăcitori în căutarea altui destin (*ro* = liber, *nin* = om). Faptele roninilor nu numai că nu au fost uitate, dar au rămas un exemplu de eroism, de fidelitate față de stăpân, ca o lecție de viață oferită de niște samurai adevărați.

Nu putem încheia cele câteva considerații privind sinuciderea prin *harakiri* (mai corect spus *seppuku*) fără a ne opri puțin și a stăruii asupra cuvântului japonez *hara*. După sensul care i se atribuie, *hara* este abdomenul dar și stomacul (deși pentru stomac mai există cuvântul *i*), precum și, lucru mai curios, sediul emoțiilor omenești. Așa cum inima europeanului este socotită sediul adevărat al sentimentelor și emoțiilor, tot astfel *hara* al japonezului adăpostește aceleași elemente. *Hara* are un rol important în activitatea spirituală elevată și în stabilirea criteriilor estetice. Un instrument muzical este mînuit cu degetele și cu mintea, dar mai cu seamă cu *hara*. O expresie ca: *hara wo watte hanashimashō* (tradusă cuvânt cu cuvânt ar însemna: „hai să ne deschidem stomacurile și să discutăm”), vrea să spună că este vorba de un dialog apropiat, sincer, ca de la om la om. În Ioc să spui că îl privești pe cineva în ochi, în Japonia se folosește expresia *hara o saguru*, adică „a privi în stomacul cuiva”. Formula *hara ga ōkii* (om burtos) nu se referă la anatomia individului, ci la faptul că are inima largă, că e generos. De altfel, un om voluminos, în Japonia trece drept și mărinimos. Cea mai înaltă formă de comunicare între oameni este, însă, așa-zisa *hara gei*, adică „arta stomacului”, cu alte cuvinte modul în care cineva reacționează în fața frumosului și reușește să-l transmită mai departe. Cum se vede, revenind la *harakiri*, pumnalul nu este înfipt în inimă ca la europeanul sinucigaș, ci în pântecul dăruit cu niște virtuți asupra cărora probabil că trebuie să mai medităm.

Etica și morala japoneză, stabilite prin tradiție, prin coduri specifice, au dirijat sau măcar au influențat gândirea juridică a țării. Legile unei țări reflectă atât stadiul ei de cultură cât și esența instrumentului de control social aplicabil unei anumite perioade istorice. Se înțelege că influențele străine, mai ales cele chineze, și-au găsit un loc în sistemul juridic japonez alături de alte elemente de civilizație și cultură.

La origine, obiceiurile vechi populare, regulile juridice locale, ordonau, prin bunul simț și prin înțelepciunea adunată de-a lungul anilor, conflictele sociale și, cum le-am spune noi astăzi, penale. Codurile chineze din secolul al VII-lea au prins teren în lumea japoneză și, în fapt, au urmat imediat după pătrunderea religiei budiste. Din preceptele religioase budiste, o bună parte a fost asimilată pe tărâmul dreptului juridic. În timp ce în China, marele model al niponilor, sistemul administrativ și juridic a fost birocratic și centralizat, în Japonia întreaga putere a aparținut până la un moment dat șefilor de clanuri. Abia după ce au început să apară edicte și reforme (cum va fi reforma *Taika*),

autonomia clanurilor a putut fi desființată. În dorința lor de a imita lumea Chinei, japonezii și-au împărțit legile în aceleași categorii ca și chinezii dinastiilor Sui și Tang. Iată noțiunile japoneze și echivalentele aproximative ale celor patru categorii de legi: *Codul Penal (ritsu)*, *Codul administrativ și civil (ryo)*, regulamente de aplicare a codurilor în amănuntele lor (*kyaku și shiki*).

În anul 645 a fost, deci, promulgată *Constituția Taika*. Mai corect ar fi să vorbim despre *Reforma Taika* cu atât mai mult cu cât sensul denumirii *Taika* este acela de „Marea reformă”. Potrivit prevederilor reformei Taika, era numit un Consiliu de Stat prin care, în realitate, se înțelegea existența marelui cancelar al imperiului. De acesta depindeau în primul rând Cancelaria sau ministerul de stânga și în rândul al doilea Cancelaria sau ministerul de dreapta. Cancelaria de stânga avea în subordine ministerul casei imperiale, ministerul funcției publice, ministerul protocolului și ministerul de interior. De Cancelaria de dreapta depindeau ministerul de război, cel de justiție, de finanțe și cel al trezoreriei imperiale.

Se impune ca în câteva cuvinte să rezumăm și *esența* modificărilor gândite prin promulgarea unei asemenea reforme. Din capul locului, e bine să o spunem, sistemul propus de *Constituția Taika*, cu țelul principal centralizarea, oglindea modelul chinez al dinastiei Tang, exemplu de reușită administrativă perfect adaptat Chinei. Din păcate, pentru japonezii acelor timpuri, țara lor oferea cu totul alte condiții (chiar cele geografice: țară insulară, muntoasă, neadecvată încă unei agriculturi de întindere și tehnicizare ca cea chineză) și drept urmare, reforma a însemnat până la urmă un eșec, în ciuda numărului mare de „ajustări” și de revizuirii la care s-a recurs ulterior.

Așadar, *Reforma Taika* prevedea abolirea unor privilegii locale acordate cândva nobilimii provinciale, așa cum au fost beneficiile obținute din titlurile de *minashiro* („omonimi”) și *minoshiro* („de succesiune”). Aceiași erau deposedați de locuințele și de robii lor. Se mai prevedea să fie numiți guvernatori în provinciile din interior și cele din „exterior”. În acest scop, și în intenția de a se ține o legătură permanentă cu punctele îndepărtate ale țării, se pune accent pe construirea și întreținerea unor drumuri corespunzătoare, pe reglementarea trecerilor prin barierele căilor de comunicație sau pe la bacurile de transbordare peste râuri. Bineînțeles, era gândită o supraveghere și o protejare adecvată a drumurilor, știut fiind că primejdia reală pe care o prezenta existența tâlharilor necesita replica potrivită.

Mica nobilime provincială trebuia să furnizeze „guvernatori rurali” care, ajutați de clericii instruiți în domeniile scrisului și calculelor, să conducă districtele rurale, districte reprezentând o subdiviziune administrativă a provinciilor din interior.

Urmau să ia ființă registre de înscriere a populației, de evidență a împărțirii loturilor de pământ și de înscriere a conturilor. În mediul agricol 50 de case alcătuiau o grupare condusă de un șef care se făcea răspunzător de menținerea ordinii, de perceperea impozitelor (în produse și în muncă) și de asigurarea recoltelor.

Impozitele urmau să se strângă după un nou sistem și anume, munca forțată putea fi înlocuită cu produse, cu mărfuri locale (îndeosebi mătase și alte țesături). Mai rar, munca putea fi plătită ca impozit și în orez. Contribuția se calcula în funcție de numărul caselor, al armelor, al cailor de poștă. Cultivatorii plăteau impozitele în trei feluri: impozitul funciar (*so*) de aproximativ 3-5% din recolta totală de orez a unui an normal, considerat ca un venit al statului ridicat de la cei care dețineau

loturile de pământ, impozitul de muncă, socotit pe numărul de indivizi, plătit în corvezi (*yo-eki*) sau în produse (*yo*) și impozitul pe produse (*cho*), aplicabil pe toate celelalte produse individuale în afară de orez.

Schimbările demografice, destul de dinamice, impuneau o revizuire periodică, la 5 ani o dată, a registrelor de evidență a impozitelor.

Erau prevăzute și scutiri de impozite, totale sau parțiale, fie că priveau pământurile foarte sărace, fie că recolta unui an era compromisă, dar, cu caracter permanent, aceste scutiri se refereau la pământurile aparținând sanctuarelor, templelor, funcționarilor înalți și guvernatorilor.

Împăratul Tenchi Tennō a început să formuleze un sistem juridic dar nu a fost în măsură să-l desăvârșească până la moartea sa. Din cele ce a plănuit el pe la anul 662, nu s-a mai păstrat nimic. Abia sub domnia împăratului copil Mommu, în anul 702, sistemul juridic mult așteptat a fost promulgat sub forma unui cod, așa-numitul *Cod Taiho*, sau *Marele Tezaur*, de unde vine și eticheta erei dintre anii 701-704, era *Taiho*. Printre autorii *Codului Taiho* îi amintim pe Fujiwara no Fobito și Awata no Mobito.

Conținutul exact al *Codului Taiho* nu se poate cunoaște deoarece până la noi nu a ajuns textul original ci s-au păstrat doar câteva comentarii și numeroasele informații din cronică. Un prim comentariu pe marginea codului a fost *Ryo no Gige* datând din anul 833 (la mai bine de un secol după promulgarea legii propriu-zise). Un altul mai amplu și mai realist, numit *Ryo no Shuge*, datează din anul 920. Din istoricul codului se cuvine să menționăm faptul că în anul 718 el a fost refăcut și ajustat, ba a primit și un nume nou (*Codul Yoro*), dar a început să se aplice abia din anul 757.

Potrivit prevederilor acestui nou cod, se stabilizează un mecanism administrativ mai riguros. În fruntea țării se înscăunează Marele Consiliu de Stat, organ suprem de guvernământ, așa-zisul *Dajo-kan*. Cu putere aproximativ egală cu *Departamentul Religiei (Jingi-kan)*, *Dajo-kan*-ul era condus de un cancelar al imperiului, ajutat la rândul său de doi miniștri (cel de stânga și cel de dreapta). Imediat ierarhic, sub această trinitate, se aflau ministerele în număr de opt: Treburile Interne (*Nakatsukasa*), Ceremoniile (*Shikibusho*), Treburile Civile (*Jibusho*), Treburile Populare (*Minbusho*), Războiul (*Hyobusho*), Justiția (*Gyobusho*), Tezaurul național (*Okurasho*) și Casa imperială (*Kunaisho*). Se pare că dintre toate ministerele, *Nakatsukasa*, prin atribuțiile sale, era mai prețuit. Acolo se elaborau decretele imperiale, se redactau proclamațiile imperiale, se primeau spre rezolvare petițiile către suveran, se înregistrau cronicile și analele de stat și se organizau toate activitățile funcționarilor de la curte. Ministerul *Kunaisho* asigura aprovizionarea cu toate cele de trebuință împăratului și familiei sale.

Aplicarea justiției presupunea ca și în zilele noastre pedepsirea celor care se făceau vinovați de vreun delict. Pentru delictele de mică însemnătate, de pildă, se practica flagelarea. Împăratul Shomu (724-756) a mers până acolo cu aplicarea convingerilor sale filozofice, încât a abolit pedeapsa capitală și a făcut din iertarea vinovaților de diverse delictes o regulă de guvernare. După moartea sa însă, crimele au sporit ca număr, din nou, ceea ce l-a determinat pe împăratul Konin (770-781) să ia măsuri aspre. Hoții, de exemplu, erau biciuiți în public până ce mureau. Alte forme de execuții capitale erau prin strangulare, spânzurare, crucificare, sfâșierea în bucăți, arderea sau moartea cu ajutorul uleiului clocotit.

Guvernarea centrală însemna însă și o divizare a țării în provincii administrative. Autoritatea centrală numea guvernatorii provinciali care, în persoana lor, cumulau toate funcțiile ministeriale din capitală. Existau 4 provincii interioare sau centrale, iar începând cu anul 716 numărul lor a crescut la 5. Restul provinciilor din țară erau considerate exterioare și se supuneau unei subîmpărțiri în districte, acestea din urmă, la rândul lor, fiind alcătuite din „comune”. Pe la începutul veacului al IX-lea, în partea principală a Japoniei se numărau 66 de provincii cu 592 de districte.

Guvernatorii de provincii îl reprezentau pe împărat la toate ceremoniile religioase legate de cultul național, îndeosebi, supravegheau templele, controlau alcătuirea registrelor referitoare la evidența și distribuirea pământului, precum și a celor interesând mișcarea populației. Tot guvernatorii făceau recrutările pentru serviciul militar, strângeau dările de la populație și jucau rolul de judecători în procesele penale.

Se înțelege că distanța față de capitală le dădea posibilitatea acestor guvernatori să comită abuzuri, să îndrepte spre propriile cămări impozitele culese și să-l lipsească pe împărat de ceea ce i s-ar fi convenit după lege. Autoritatea centrală avea grijă ca măcar o dată pe an să trimită inspectori severi și poate și incoruptibili cu sarcina de a pune ordine în haosul din provincii.

Districtele aveau și ele câte un guvernator numit *Gunshi*, ales de obicei dintr-o clasă inferioară celei din care se numeau guvernatorii de provincii. Alegerea de *Gunshi* se făcea de către curte dar la propunerea guvernatorilor de provincii. Funcția de *Gunshi* se primea pe viață, mai mult, cu timpul a devenit ereditară. Din acest punct de vedere, se deosebeau de guvernatorii de provincii deoarece aceștia aveau mandat limitat. De altfel, diferența dintre cele două categorii de funcții era de substanță. Guvernatorul de provincie avea o funcție de control și administrare, guvernatorul de district avea o funcție de execuție și, până la un punct, de justiție.

Pentru început, un district a fost alcătuit din 40 de comune, ulterior s-a redus la 20 de comune în scopul de a nu i se permite unui *Gunshi* să devină prea puternic.

„Comuna” se alcătua în alt fel decât înțelegem noi astăzi această noțiune. Era, de fapt, o grupare de case împreună cu pământul arabil aferent și cu aria de pădure corespunzătoare. În medie, o comună număra circa 900 de suflete, așadar, un district (*gun*), cu 20 de comune, putea să aibă aproximativ 20.000 de oameni.

Din punctul de vedere al organizării militare, existau „regiuni militare” cuprinzând, în general, 4 districte fiecare, iar numărul de militari într-o regiune varia între 500 și 1000.

Comunele erau administrate de un șef (un fel de primar) ales dintre locuitori. Ulterior, chiar și comuna, după ciudatul model chinez, s-a subîmpărțit în unități de câte 5 familii, în așa fel încât populația să stea sub autoritatea șefului acestei grupări și nu a primarului. Curios este faptul că gruparea de câte 5 familii a dăinuit până târziu și sub administrația shōgunală Tokugawa.

Adevărata slăbiciune a sistemului administrativ și juridic adoptat după modelul chinez s-a făcut simțită mai acut în perioada următoare, după Nara, și anume în *perioada Heian*. Împrejurările istorice, ne referim la mutarea capitalei de la Nara la Nagaoka (la început), apoi la Heian-Kyo („capitala păcii și a calmului”), Kyōtode astăzi, au epuizat resursele tezaurului de stat. La cheltuielile nesăbuite făcute de conducerea țării pentru construirea de palate și temple s-a adăugat risipa provocată de permanentele războaie de pacificare a populației *ainu* în nord și nord-estul țării. E

drept că prin împingerea ainu-șilor se dobândeau pământuri noi și că acestea erau populate imediat cu imigranți japonezi, dar loturile respective erau pentru o vreme puțin productive și beneficiau în plus de scutirea de impozite, așa încât, pentru curtea imperială, se dovedeau nerentabile. Mai mult decât atât, în ciuda prevederilor legale care urmăreau limitarea suprafețelor neimpozabile, s-au găsit mereu metode de evaziune și de sporire a pământului care nu plătea impozit. În secolul al IX-lea proprietatea templelor a crescut, de asemeni s-a mărit și proprietatea membrilor familiei imperiale (o familie foarte prolifică, de altfel!), a favoriților imperiali și a marilor demnitari de stat. Pe de altă parte, aceiași mari proprietari au înglobat în terenurile lor loturile cultivatorilor mici și mijlocii. Foștii mici proprietari se ruinau, iar pământul lor din bun platnic de impozite se transforma în pământ neimpozabil căci începea să aparțină, în viitor, unei categorii de proprietari favorizați, prin poziție în stat sau înrudire cu clanul imperial, și neplătitori de impozite.

Cu cât administrația își dovedea slăbiciunea și sistemul devenea mai haotic, cu atât guvernul se dovedea mai neputincios. Ca urmare, puterea Consiliului de Stat se estompează, iar anumiți miniștri sau consilieri își pierd total autoritatea, titlurile lor devenind strict onorifice. În compensație, se nasc și se dezvoltă alte organisme de conducere care nu mai aveau nimic comun cu „minunatele” orânduirii chineze; ele se dovedesc foarte specific japoneze. Astfel, funcția de *Kampaku* (regent), care la început se rezuma la a fi purtător de cuvânt al suveranului pe perioada cât acesta era minor, s-a amplificat ulterior până la cea mai evidentă procedură dictatorială. Primul demnitar care a primit titlul de *Kampaku* a fost Fujiwara Mototsune, devenit regent la începutul domniei împăratului Yozei (877-884). Începând cu secolul al X-lea și până în secolul al XII-lea, funcția de regent-dictator au deținut-o succesiv numai șefii clanului Fujiwara.

O altă instituție care a proliferat pe neașteptate, a fost *Kuraudo-dokoro* (Biroul arhivarilor). În anul 810 nu era decât un mic oficiu care păstra documentele confidentiale ale palatului. Mai apoi, puterea sa crește și oficiul devine organul suprem în elaborarea conduitei în incinta palatului, de lansare a decretelor imperiale și de primire a jabelor adresate tronului. Se înțelege că tot un Fujiwara conducea și acest birou al arhivarilor. Îl menționăm, de pildă, pe Fujiwara Tokihira care se afla în fruntea biroului la anul 897.

Și aparatul polițienesc se dezvoltă. *Kebiishicho* (Comisia de poliție) însemna în anul 817 o mână de oameni, ofițeri de gardă ai palatului, care supraveghea doar executarea ordinelor imperiale. Treptat, își însușește dreptul de a aresta, a interoga și chiar de a judeca pe cei care se făceau vinovați de delictes sau crime în capitală dar și în provincii (începând cu secolul al X-lea). Numărul „polițiștilor” a crescut mult, recrutarea lor se făcea din clasa războinicilor. Codul penal aflat în funcțiune începe să fie neglijat de acești reprezentanți ai forței și în locul lui se aplică legi proprii. Se pare că proliferarea banditismului și a tâlhăriei a necesitat asemenea contrareacție din partea autorităților. Pedepsele aplicate erau foarte dure. Pentru furt, de pildă, se tăia brațul vinovatului.

În sfârșit, un ultim organism administrativ, care și-a dobândit o nouă autoritate, a fost *Kageyushi* sau Curtea de Conturi. A luat ființă la anul 800 și a funcționat ca un organ de verificare a conturilor guvernatorilor de provincii pentru a stăvili cupiditatea lor.

E de la sine înțeles că sistemul chinez e abandonat treptat și că schimbările din administrația centrală au adus modificări în cea locală, devenită haotică și coruptă. Ca o consecință plină de

primejdii, provincia se desprinde treptat de centru și își dezvoltă o autonomie la care râvnea din totdeauna. Dacă influența familiei în treburile obștei se estompase odată cu aplicarea reformei Taika, în perioada Heian ea își redobândește puterea în dauna birocrăției centralizate. Principiul ereditar al japonezilor a biruit, în cele din urmă, doctrina chineză a meritelor.

Cum se vede, în prima parte a perioadei Heian, monarhia a căpătat un caracter de dualitate, iar controlul birocratic centralizat a făcut loc privilegiului ereditar. Proprietatea asupra pământului a evoluat de la mica parcelă individuală la posesiunea feudală amplificată. În a doua parte a secolului al XI-lea, guvernarea imperială și-a pierdut cea mai însemnată parte a puterii și aproape întregul prestigiu. Legea dominantă redevine cea a clanurilor.

În epoca feudală, a fărâmițării puterii și a luptelor interne, codul mai sus amintit, ca și alte decrete imperiale, au căzut în desuetudine. Fiecare domeniu feudal înțelegea să-și aibă legile sale proprii. Samuraiul nu recunoștea, la drept vorbind, decât legea bunului plac precum și decretele sau ordinele daimyōului său.

În ordinea juridică feudală era inclus un element contractual materializat în omagiul personal al omului de jos, al supusului, față de stăpânul, seniorul său. Simbolul acestui omagiu consta în jurământul de credință dar și în recunoașterea dreptului reciproc de proprietate în suprafața de pământ a feudei sau a domeniului.

Shōgunatul Tokugawa (1600-1867) s-a folosit de două sisteme principale în scopul stabilirii relațiilor legale sau cvasilegale pe cuprinsul Japoniei din acea perioadă. Un sistem de legi feudale, legi ale relațiilor *publice*, descentralizante, în care puterea administrativă avea direcția forței de acțiune de sus în jos, dinspre shōgun spre daimyō, spre nobilii de mai mică importanță, legându-i cu oficialitățile non-feudale, deci cu șefii satelor, cu șefii grupurilor de 5 familii și, în final, cu elementul social cel mai simplu, cu capii de familie. Un al doilea sistem de legi, al relațiilor *particulare* constând în legea tradițională (datina pământului), genera raporturile private și tranzacțiile japoneze la toate nivelurile sociale.

Rezultatul unui asemenea sistem juridic a fost o pronunțată descentralizare a țării. Ca ilustrare, subliniem că abia o pătrime din Japonia era guvernată direct de shōgunat, restul țării fiind împărțit în 250 de domenii, având ca stăpâni absoluți pe daimyō-ii locali. Aceștia din urmă, deși vasali shōgunului, exercitau pe plan local o autoritate feudală pronunțat autonomă. Relațiile de tip feudal se refereau atât la clasa războinicilor cât și la populația satelor japoneze. În mediul rural, autoritatea totală și directă o avea șeful satului, echivalent al tatălui de familie, care, pentru o mai lesnicioasă dirijare administrativă, decidea împărțirea capilor de familie în grupe de câte cinci, așa cum am văzut mai sus.

Nu trebuie să oitem că la baza administrației feudale Tokugawa stătea principiul filozofic confucianist potrivit căruia oamenii nu sunt egali. Acest principiu, aplicat cu severitate, desena scara ierarhică a societății. Cu alte cuvinte, întotdeauna superiorul avea dreptate în raport cu cel subordonat; inferiorul, în ultimă instanță, nu avea drepturi ci numai îndatoriri. Legea care fixa relațiile publice era în fapt un drept discreționar al autorității. Situația ierarhică îi clasifica pe japonezi în patru grupe mari, după cum urmează: samurarii (războinicii), țăranii (agricultorii), meseriașii (artizanii) și negustorii (comercianții). Cuvântul japonez care exprimă cele patru grupe de

mai sus este *shinōkōshō* (alcătuit respectiv din denumirile fiecăruia în parte *shi*, *nō*, *kō* și *shō*).

Un fapt semnificativ, desprins din modul cum se sfârșeau judecățile (procesele, conflictele) între particulari, este acela al tendinței de a nu se da dreptate integrală nici uneia din părți. Se încerca o conciliere, un compromis între cei aflați în conflict, cu scopul de a se păstra, a se perpetua armonia de grup. Dincolo de semnificația pozitivă indiscutabilă, deslușim și neputința judecătorilor de a exprima o opinie fondată pe texte inatacabile. În realitate, nu prea existau legi scrise cu caracter civil, fiecare om juridic se conducea după obiceiul locului numit adeseori *Taihō*. Funcționa un principiu de bază prin care cauza (*dōri*) trebuia înlocuită cu marea lege a tradiției. Așadar, o politică a individualizării în deciziile diferitelor cazuri.

Concilierea în disputele particularilor presupunea câteva modalități și căi de soluționare. Există o conciliere neoficială, o conciliere la tribunal (*chōtei*) și un așa-numit compromis de tribunal (*wakai*). Desigur, fiecare din cele trei modalități de împăcare conținea și un element de coerciție.

Până în anul 1721 exista în Japonia obiceiul ca familia să dea socoteală de conduita fiecăruia dintre membrii săi. Se alcătuiau, cum am văzut, grupări de câte 5 familii care răspundeau unele de celelalte.

Se practica adesea smulgerea mărturiei prin caznă. Tortura a rămas în uz sub o formă atenuată în toată epoca medievală, până în epoca modernă. Copiii de sex masculin ai unui bărbat condamnat la moarte (prin ardere sau prin crucificare) erau executați și ei, iar fetele cele mai tinere erau exilate până ce atingeau vârsta maturității.

O serie de shōguni au rămas în istorie și pentru câteva atitudini față de procedurile juridice ale vremii. Iyeyasu, înțelegând că mai vinovați de anumite delikte decât oamenii din popor erau funcționarii săi incompetenți și coruptibili, a pus capăt vechiului sistem de condamnare a unui vinovat la despicarea trupului prin tracțiunea exercitată de doi boi. Tot el a desființat expunerea la stâlpul infamiei, unde condamnatul primea câte o lovitură de la fiecare trecător. Shōgunul Yoshimune a modificat procedura juridică în sensul eficienței sale prin scurtarea termenelor și desfășurarea mai rapidă. Înaintea lui, existaseră procese care se întindeau pe zeci de ani, în așa fel încât acuzațiile aduse celui reținut în închisoare erau de mult uitate, martorii dispăruți și obiectul procesului ca și inexistent. El a mai reformat închisorile, le-a îmbunătățit substanțial starea igienică, deoarece se aflau într-o jalnică insalubritate, lipsite de instalații sanitare elementare, adevărate focare de mizerie omenească. Yoshimune a abolit și sistemul responsabilității familiale. Mulți ani, a lucrat și a redactat primul cod unificat al dreptului feudal japonez, intrat în funcție, cum am mai menționat, în anul 1721.

Pe vremea shōgunatului Minamoto structura puterii de stat, reglementată prin lege, era alcătuită astfel: puterea sacerdotală materializată în persoana împăratului (*tennō*) cu sediul în orașul Kyōto, puterea civilă, aflată tot la Kyōto, o deținea regentul (Fujiwara), numit și *Kampaku*, la care se adăugau Consiliul de Stat cu Marele Cancelar și puterea militară. Puterea reală, în stat, aparținea shōgunului care se afla la Kamakura. De shōgun depindeau Biroul treburilor administrative (*Mandokoro*), cu subdiviziunile interne, finanțe, politică externă, Statul Major General (*Samuraidokoro*), cu componentele treburi militare și politică generală, înalta Curte de Justiție (*Monchugo*), care se ocupa de aplicarea dreptului cutumiar (obiceiul pământului) tradițional.

Puterea locală se exercita în fiecare provincie și avea o autoritate reală prin următoarele funcții:

Shugo (Protectorul militar sau reprezentantul shōgunului), care menținea ordinea publică și recruta armata, *Jito* (Guvernatorul domenal), care strângea impozitele și reprima fraudele.

În provincii mai exista o autoritate teoretică, fără valoare reală, reprezentată de Guvernatorul civil și Proprietarul fiefului (cu funcție ereditară).

Shōgunatul Tokugawa a modificat unele structuri, dar în linii mari a păstrat ceea ce era favorabil dominației militare instaurate. Atât puterea sacerdotală, împăratul, cât și cea civilă, regentul, se aflau tot la Kyōto. Puterea militară, shōgunul și-a stabilit sediul la Edo (Tōkyō de astăzi) unde se afla Marele strămoș (*Tairo*) de care depindeau Cenzoratul (*Metsuke*), Consiliul strămoșilor vârstnici (*Roju*) și Consiliul strămoșilor tineri (*Wakadashiyori*). Puterea locală civilă, cu autoritate teoretică, era reprezentată de guvernatori (*Bugyo*), puterea feudală, reală, era materializată prin daimyō-i.

Restaurația puterii imperiale (Meiji) a adus modificări profunde în legislația japoneză. După 1868, ca și în alte domenii ale vieții sociale, s-a încercat modernizarea, occidentalizarea legilor. După modelul francez (după Boissonade), s-a întocmit un cod penal și de procedură penală în anul 1880. Codul de procedură civilă apare în 1890, codul de comerț în 1899 și, după modelul german, în 1899 Codul civil.

Câteva amănunte ilustrative pentru revoluția burghezo-democratică de la 1868 descriu ierarhizările instanțelor de judecată stabilite potrivit modificărilor în legislațiile deja amintite. Curtea de Casație (*Daishin-in*) avea subordonate 7 Curți de Apel (*Koso-in*), 52 de tribunale pe prefecturi (*Chiko-Saibansho*), 87 subtribunale, 283 de judecătoriai comunale (*Ku-Saibansho*) și o Curte a litigiilor administrative (*Gyosei-Saibansho*).

CAPITOLUL VIII

FAMILIA JAPONEZĂ. FEMEIA. COPILUL. LOCUINȚA

*Câmpiile acestea presărate
Cu pietre colțuroase
Și năpădite de pelin și ierburi,
Sunt semănite numai de femei
Care își slobozesc progenitura
Și cârpăcesc veșminte pentru plozi,
Fac de mâncare, spală, dreg, așază,
Ducând pe slabii umeri grija casei.*

Miyazawa Kenji

Sunt, se pare, puține fațete ale vieții Japoniei de azi în care trecutul să se mai poată regăsi cu acuitate. Se poate afirma că, într-o anumită privință, au fost părăsite cu hotărâre și cu recunoaștere oficială, inclusiv legislativă, liniile directe ce structurau unitatea socială numită *familie*. Să nu ne înșelăm însă. Dacă, aparent, familia, așa cum era definită în trecutul Japoniei, a dispărut, mai există câteva elemente legate de tradiție, grăitoare prin ele însele, judicioase în contextul elaborării unei vieți sociale ce tinde să păstreze tot ce a fost valoros și creator din tezaurul spiritual sau material al strămoșilor. Așadar, în ciuda altei înfățișări, am spune de suprafață, stăruie încă, în conștiința japonezului, pilda vechilor obiceiuri, iar el se conformează aproape instinctiv tradiției. Se înțelege că manifestarea socială a japonezului legată de familie este, pe de o parte, tainică, intimă, incontrollabilă, în cadrul tabu al casei sale și, pe de altă parte, este cea oficială potrivită legilor, îndeletnicirilor moderne, contemporane, cu alt dinamism și cu alte exigențe. În mecanismul funcțional al familiei sunt deci implicate și astăzi elemente profund aderente la tradiția strămoșilor, de alcătuirea unui nucleu social cu rol economic, cu rol de perpetuare și supraviețuire. Nu vom stărui asupra familiei de azi, ci ne vom rezuma la schițarea caracteristicilor familiei din vechea Japonie.

Pe scara istoriei, abia în *perioada Yayoi* (circa 300 î.Hr. - 300 d.Hr.), odată cu o anume dezvoltare a agriculturii, s-au cristalizat acele elemente definitorii demne de reținut în înțelegerea specificului familiei pământului japonez. Din nevoia de cooperare, de conjugare a eforturilor oamenilor acelei perioade, în vederea cultivării cât mai eficiente a pământului și pentru o împărțire echitabilă, cât mai lesnicioasă, a recoltelor obținute, a luat naștere o nouă formă de organizare a familiei. Aceasta a devenit o unitate mai compactă din punct de vedere economic și, desigur, social. De aici a decurs tendința spre lărgirea ariei comunitare. Săpăturile arheologice au demonstrat cu certitudine că *perioada Jōmon*, care a precedat *perioada Yayoi*, nu se caracteriza printr-o densitate prea mare de gospodării în alcătuirea așezărilor omenești. Prin contrast, coloniile Yayoi adunau cu mult mai multe gospodării, în orice caz peste o sută, și se alcătuiau ca adevărate comunități.

Agricultura *perioadei timpurii Yayoi* a adoptat sistemul cultivării prin irigație a orezului, tot așa cum se practica în China centrală și sudică. Acest fel de agricultură cerea de la oameni un efort imens, o cantitate de muncă în comun fără de care rentabilitatea ar fi fost iluzorie. Numai iscusința oamenilor nu era suficientă. Mai era necesară stabilizarea pe un pământ bine delimitat, se impunea un sedentarism al populației, cu continuitatea implicată a travaliului. Așa se face că până în vremurile mai recente, poporul japonez s-a constituit într-o societate agricolă cu un înalt grad de sedentarism. O astfel de societate tindea să imprime în conștiința membrilor ei un înțeles aparte și pregnant al ierarhizării. Din ierarhia recunoscută a oamenilor decurgea obligația supunerii și aspectul apăsător al stratificării sociale. Copiii se supuneau părinților, tinerii se supuneau fraților mai vârstnici, discipolii superiorilor etc. Conștiința gradării pozițiilor sociale era prezentă și ea se atribuia nașterii ca o fatalitate.

Iată, așadar, în germene, punctul de plecare spre alcătuirea unei forme aparte de familie, al cărei contur s-a edificat ulterior, în *perioadele Nara, Heian*, în feudalismul japonez și mai cu seamă în cei 300 de ani ai shōgunatului Tokugawa.

Încă din societatea japoneză veche, din epoca *Yamato*, organizarea socială se sprijinea pe unitățile patriarhale numite *uji*, pe acele comunități omenești alcătuite din mai multe familii provenind dintr-o aceeași sursă, cu ascendenți și strămoși comuni. Șeful grupării sociale a clanului era un *uji no kami*, o căpetenie de clan, dar problema de spiritualitate, de tutelă sacră, era soluționată prin alegerea unui zeu al clanului, *ujigami*. În afară de comunitatea prin descendență, clanurile cuprindeau niște grupări subordonate numite *be* sau *tomo*, grupări de familii, nu prin origine comună, ci prin ocupație similară. Deci, un fel de corporații de țesători, de militari, de fabricanți ai armelor sau de slujitori ai cultului religios. Conducerea corporațiilor sau poziția cuiva, în sânul scării ierarhice, se trecea, ereditar, generațiilor următoare.

Clanurile erau microsocietăți cu caracter rotund, închis, impenetrabil. Cel mai puternic dintre clanuri era, bineînțeles, cel imperial. Dintre șefii celorlalte clanuri se alegeau miniștri (*ōomi*), desigur era vorba de acele clanuri care se înrudeau cumva cu familia imperială. O treaptă mai jos îi situa pe șefii administrațiilor teritoriale sau provinciale, așa-numiții *ō-muraji*. Conducerea locală era asigurată de *kuni no miyatsuko*, șefi cu puteri limitate, sau de *tomo no miyatsuko*, șefii de corporații.

Clanurile, în ambiția lor de a-și dovedi superioritatea unul față de celălalt, își căutau sau născociau descendențe divine, după modelul clanului imperial. Menționăm cu titlu de curiozitate numele unor clanuri puternice din *perioada Yamato*: Nakatomi și Imibe. Evenimentele istorice au împins clanul Imibe pe o treaptă inferioară, aceea de a practica funcții de tămăduitori sau purificatori. Nakatomi, în schimb, a avut o ascensiune continuă. Alte clanuri au îmbrățișat profesii diferite, cum ar fi Otomo pentru rolul de „escortă”, Kumebe și Mononobe ca militari.

S-a introdus chiar o ierarhizare după titluri aristocratice. Nu este lipsit de interes să amintim câteva din cele cunoscute: *muraji*, ca echivalent al titlului de duce, *agatanushi*, ca stăpân al unui domeniu, sau *fubito*, cu profesia (nobilă!) de scrib. Multe din noțiunile ce defineau cândva responsabilități sau meserii se regăsesc azi ca nume de familie.

Mica nobilime provincială purta titlul de *miyatsuko*, oamenii liberi pe acela de *ryomin* (cu sensul de „lume bună”), iar cei mai de jos pe acela de *semmin*. Aceștia din urmă nu se bucurau,

propriu-zis, de un nume, ci erau înglobați în corporațiile agricole ca și sclavii (*yakko*) proveniți din prizonierii de război. În paranteză fie spus, fenomenul sclavagismului în Japonia a fost nesemnificativ și nu a jucat un rol în adevăratul înțeles al cuvântului în dezvoltarea societății nipone.

Pe măsură ce corporațiile s-au înmulțit, s-au născut și alte denumiri, trecute, cum am mai spus, în numele de familie de mai târziu. Așa, de pildă, orezarii se numeau *tanabe*, pescarii *amabe*, țesătorii *oribe*, desenatorii *ayabe*, olarii *hasebe*, argații *umakaibe*, scribii *fumibitobe*, tâlmăcii de limbă chineză și coreeană *osabe*, povestitorii orali *kataribe*, ghicitorii *urabe* ș. a. m. d.

Familia japoneză a fost de tip patriarhal. Puterea absolută o deținea tatăl familiei. El, dacă dorea, putea să fie un adevărat tiran fără să tragă consecințele actelor sale, uneori arbitrare. Avea dreptul să îndepărteze din casă pe ginerele sau pe nora sa, își putea ucide copiii considerați vinovați, îi putea vinde ca pe niște sclavi. Nu de puține ori, în familiile nevoiașe, fetele erau vândute caselor de prostituție pentru că erau socotite, pur și simplu, ca o „proprietate”. Tatăl, în ordinea ierarhică, era situat deasupra întregii familii, soțul, deci, avea autoritatea asupra soției, fratele mai mare asupra celor mai mici, într-o treptată așezare, model microcosmic al întregii societăți japoneze. Copiii erau obligați să asculte pe părinți, în timp ce aceștia nu aveau nici o obligație față de copii.

Bărbatul era singurul care avea privilegiul divorțului, sau mai precis spus, își putea repudia soția. O cauză frecventă de repudiere a soției era sterilitatea ei. Cu toate acestea, pentru un samurai nu era de bun gust să se căsătorească înainte de 30 de ani și nici să aibă mai mult de doi copii. În epoca samurailor, fecunditatea nu era la prea mare cinste, din teama de suprapopulație pe o arie de pământ insular, limitată ca suprafață și ca resurse. Totuși, în cazul în care o femeie năștea numai fete, samuraiul avea grijă să fie adoptat în familie un băiat, pentru a se evita astfel dispariția numelui și a moștenirii.

Deși bărbații din clasele inferioare trebuiau să fie monogami, cei din clasele superioare își puteau permite să aibă concubine, iar infidelitatea lor pasageră nu avea nici o importanță. În schimb, infidelitatea femeii constituia o crimă, iar bărbatul era îndreptățit să-șiucidă soția infidelă. Filozoful confucianist Kaibara Ekiken mergea cu sfaturile sale atât de departe, încât recomanda soților să divorțeze de soție atunci când aceasta era prea guralivă sau dacă vorbea foarte tare.

În vechime familia purta numele *ie*. Sensul cuvântului *ie* este acela de casă-mată (sușă). Astăzi se folosește cuvântul *kazoku*, al cărui sens este cu mult mai restrâns.

În alcătuirea unei familii, cu înțelesul cel mai larg al noțiunii, contribuiau trei grupe de rudenie având prerogative juridice și sociale diferite unele de celelalte. O primă grupare, și cea mai importantă, numită *shinrui*, aduna persoane legate prin comunitate de sânge până la primele trei grade de rudenie pe linie paternă. Aceasta era adevărata familie în accepțiunea cea mai deplină a termenului. În cazul unui deces din rândul grupării menționate, toți membrii erau obligați să poarte doliu. Mai mult, la ivirea unei probleme juridice privind familia sau a nevoii de a se lua o hotărâre importantă, nu se decidea nimic fără consultarea tuturor membrilor ei. A doua constituentă din marele ansamblu al familiei, cu înrudire de sânge dar de un grad mai depărtat, era gruparea *enrui*. De cele mai multe ori, membrii ei purtau același nume ca cei din *shinrui*, însă nu aveau obligația ca în caz de deces să poarte doliu. În privința problemelor juridice ale familiei, participarea membrilor grupării *enrui* era superficială. În sfârșit, sub numele de *enja* erau asimilate rubedeniile prin alianță care nu

aveau nici un rol juridic.

O trăsătură caracteristică tuturor membrilor unei familii era aceea a discreției deosebite ce se păstra cu privire la problemele ivite în casă. Era vorba de o adevărată abținere de la orice comentariu. Subiectul familie-casă era tabu prin tradiție. Se poate spune, alături de niponologi avizați, că a existat, și mai dăinuie încă, o ruptură între familia socotită sacră și socialul considerat profan. Cum am mai arătat, un tată, de pildă, este capabil să-și anunțe moartea tragică a fiului cu un zâmbet discret pe buze. În acest fel, el sugerează pudoarea sentimentelor sale, dar intenționează să-ți menajeze și sensibilitatea.

Familia tradițională japoneză era alcătuită, așadar, pe sistemul „trunchiului”, al „arborelui genealogic”, spre deosebire de familia de astăzi care a spart carapacea rigidă a tradiției și s-a constituit treptat după alte canoane. Schimbarea în modul de viață, industrializarea, urbanizarea marilor așezări omenești, au obligat Japonia să adopte sistemul de familie de tip nucleu, conjugal, sistem în care familia se restrânge la cuplul marital și la descendenții lor din prima generație.

Trecutul arăta altfel. Familia, ie, însemna acea alcătuire de oameni care aduna membrii ce aveau în comun în primul rând adorarea acelorași zeități protectoare. Toți membrii unei familii deveneau enoriași ai aceluiași templu sau sanctuar. Se considerau puțin înrudiți și cu alte familii care gravitau în jurul acelorași lăcașe religioase. Religia imprima în viața de familie și o periodicitate a sărbătoririlor, legate în special de riturile agricole. Reamintim de sărbătoririle zilei de Anul Nou, prima zi de primăvară (*Risshun*), echinocțiul de primăvară (*Shunbun*), echinocțiul de toamnă (*Shūbun*), festivalul de vară *Bon* legat de revenirea spiritelor strămoșilor etc. Toate acestea purtau în primul rând caracterul unor festivități de familie.

Familia tradițională nu se rezuma la o singură generație, soț-soție, ci se întindea de la părinți spre copii și nepoți, astfel încât, sub același acoperiș, se strângeau uneori trei și patru generații succesive purtătoare a numelui de familie. Numele și proprietatea se moșteneau de regulă de către fiul cel mai vârstnic. Ca să rezumăm, deci, o gospodărie putea fi alcătuită din soț și soție, cu copiii aparținători lor, cu părinții fiecăruia dintre soți, împreună cu fiul cel mai vârstnic, căsătorit și el, cu familia sa. Cel mai adesea însă, o gospodărie japoneză tipică era alcătuită din două cupluri, bătrânii și familia fiului cel mai mare.

Capul familiei avea numeroase îndatoriri. El administra și supraveghea averea familiei și bunurile sale, lua deciziile finale în aranjarea căsătoriilor, se ocupa de angajarea în muncă a membrilor mai tineri ai familiei. În momentele festive, el oficia omagierea strămoșilor și era reprezentantul familiei în comunitatea locală. Soția capului de familie își asuma responsabilitățile legate de cheltuielile casnice, de treburile gospodărești și se preocupa de sănătatea tuturor membrilor din casă.

În cazul în care succesorul de drept la șefia familiei (fiul cel mai mare) deceda, sau nu era capabil să conducă familia, atunci al doilea sau al treilea fiu și chiar fiica, rămâneau cu părinții vârstnici după căsătorie. Soțul fiicei sau primul ei fiu primea investitura de șef al familiei. Într-o ie era, deci, o succesiune patrilineală a conducerii.

Bunurile familiei nu erau socotite ca averea personală a cuiwa, nici măcar a capului de familie, ci se înregistra doar pe numele lui. Averea aparținea gospodăriei ie și nu se împărțea copiilor după

moartea capului de familie. Numai dacă averea era îndeajuns de mare ca împărțirea ei să nu afecteze nivelul de trai al familiei sau să nu pună în pericol poziția ei socială, atunci o parte din bunuri se repartizau celui de al doilea sau al treilea fiu (sau fiice). În general, tendința și chiar scopul unui cap de familie era de a urca rangul social prin sporirea averii.

Într-o familie tradițională japoneză, relațiile interpersonale erau complicate, de ierarhizare-subordonare, cum ar fi între adulți și copii, între bărbați și femei, între vârstnici și tineri, între fiul cel mai mare și cei mai mici, între capul familiei și restul membrilor.

În casă nu exista nici o încăpere personală. Chiar și atunci când o parte din membrii familiei primeau o cameră separată, aceasta nu era despărțită de restul casei decât aparent, prin pereți fragili, culisanți și prin uși neînchise cu cheia.

Căsătoriile, departe de a avea ca substrat afecțiunea între viitorii soți (adeseori nici nu se cunoșteau înainte de căsătorie), însemna un contract între două familii. Prin încheierea unei căsătorii, două familii (*ie*) declanșau o asociație în care prima dobândirea unei poziții sociale cât mai avantajoase pentru ambele familii. Prin căsătorie nu lua naștere o nouă familie, ci o familie transfera un membru al ei în sânul alteia. În cele mai multe cazuri, mireasa mergea în casa soțului ei unde, devenită noră, se situa pe una din pozițiile cele mai subordonate, cele mai de jos în ierarhia familiei. Dacă, însă, în familia miresei nu exista nici un băiat, mirele mergea în casa soției sale unde dobânda poziția de viitor moștenitor al șefiei familiei în care a intrat.

Înrudirea între familii, cum am văzut și mai sus, se aprecia mai puțin prin legătura de sânge și prin căsătorie, cât prin aplicarea sistemului tradițional care lua în considerare noțiunea de *ie*. Între două familii înrudite printr-o căsătorie, fiecare membru al *ie*-urilor respective devenea rudă cu ceilalți, așa-numiți *shinrui*. În caz de divorț, înrudirea lua sfârșit.

Când al doilea și al treilea fiu (sau fiică) primeau o cotă parte din averea familiei și formau o nouă familie, familia de origine (de plecare) se numea *honke* (marea familie), iar cea nou alcătuită *bunke* (ramură familială). Împreună, erau același „neam”, adică *dōzoku*. Legăturile dintre *honke* și *bunke* erau de înrudire patrilineală.

Chiar și argații care slujeau mai mulți ani într-o familie, dacă beneficiau de o câtime cât de mică și neînsemnată a averii și și-au fondat un nou ram, erau asimilați relațiilor de tip *dōzoku*. Relațiile acestea treceau de la o generație la alta neștirbite, mult timp după ce fondatorii lor muriseră. Asemenea legături presupuneau că rudele făceau vizite și ofereau servicii sau cadouri marii familii în împrejurări deosebite cum ar fi ziua de Anul Nou, sărbătoarea Bon, căsătorie, funeralii, nașterea unui copil, îmbolnăviri, deschiderea unui magazin, construirea unei case etc.

Privind familia japoneză din punctul de vedere al politicii femeii și situației sale sociale, avem o dimensiune în plus a fenomenelor petrecute, un spor de înțelegere a civilizației nipone. Cum s-a văzut, femeia a avut o poziție subordonată, potrivit canoanelor de influență chineză care pretindeau să fie supusă bărbatului. Era vorba de „tripla supunere” a femeii. Ca fată, supunerea față de tată, ca soție soțului și ca femeie vârstnică față de fiii săi. Simpla diferență de sex era suficientă pentru a stabili o ierarhie imuabilă. De menționat este faptul că înainte ca preceptele chineze să fie asimilate și să reprezinte o conduită cu valoare de lege, femeia avea în vechea societate japoneză, în epoca imperială îndepărtată, o poziție importantă. Au existat, dacă hrisoavele spun adevărul, nu mai puțin

de șase împărăteșe ocupante ale tronului japonez. Unele dintre ele au rămas în istorie pentru fapte relevante. Odinioară, la Kyōto, femeile ocupau o poziție însemnată, de prim rang. Ele erau prezente în viața socială, o influențau într-o măsură apreciabilă, aveau un cuvânt de spus în viața literară a țării și au rămas chiar, prin cel puțin două mari personalități (scriitoarele Murasaki Shikibu și Sei Shōnagon), la loc de cinste în istoria literară.

Subordonarea femeii începea din familia proprie, unde era socotită ca o proprietate a părinților. În nici un caz nu-și permiteau să gândească asupra viitorului sau destinului ei, nu-l putea influența cu nimic. Fata se afla la discreția intereselor de familie mai ales atunci când sosea momentul măritişului. Inegalitatea femeii rezulta și din faptul că ea nu avea acces la învățământul organizat. Singura sursă de instruire pentru femeie era celebra culegere anonimă intitulată *Marea învățătură a femeii (Onna daigaku)*, transpusă din chineză în japoneză de Kaibara Ekiken (1630-1714). Conținea o sumă de sfaturi și îndemnuri potrivit moralei confuciene. Timp de secole, cartea a constituit unicul studiu pentru femei, dar, așa cum s-a văzut, prea puțin propice înfloririi talentelor intelectuale.

Căsătoria a însemnat, până aproape de zilele noastre, mai precis până după al doilea război mondial, mai mult o alianță între două familii, alianță economică și socială, decât unirea a două persoane. Nici pomeneală de căsătorie din dragoste, poate doar ca o excepție fericită, izolată și aproape de necrezut. Cu toate acestea, iubirea între tineri a existat, desigur, ca pe orice alt meridian al globului pământesc. Deși dragostea nu a constituit tema principală a literaturii japoneze, nu se poate spune că nu a fost prezentă și în poeme care atribuie sentimentului evocat puritate, sinceritate și profunzime. Iată un exemplu grăitor:

*O! Dacă valurile albe, înspumate
Răspândite pe întinderea mării de la Ise
Ar putea deveni flori,
Eu le-aș culege
Și le-aș oferi iubitei mele!*

Situația subordonată a femeii era mai pregnantă, însă, imediat după căsătorie. Tânăra căsătorită părăsea propria familie pentru a intra cu trup și suflet în cea a soțului. Despărțirea de fosta familie era atât de totală, ruptura atât de dramatică, încât tânăra femeie se desprindea de strămoșii săi, lucru extrem de semnificativ pentru lumea japoneză. În adevăr, primul gest, prima îndatorire când intra în casa viitorului soț, era să îngenuncheze în fața altarului de familie și să se adreseze sufletelor strămoșilor, anunțându-i că s-a unit grupului familial și la bine și la rău, devenind, astfel, parte integrantă a noului ei cămin. Pentru ea începea o viață nouă închinată rolului de soție.

Mecanismul perfectării unei căsătorii, după vechea tradiție, urma cu rigurozitate niște canoane precise. Pentru început, un intermediar (*nakōdo* sau *baishakunin*), de regulă un profesionist al evenimentului, ca parte străină față de cele două familii doritoare să-și căsătorească odraslele, proceda la prezentarea viitorilor soți, prezentare numită mi-ai sau *kikiawase*. Dacă tratativele se

soldau cu bine, ritualul căsătoriei se desfășura sobru, după religia shintōistă. Un dicton japonez spunea că „să te căsătorești după ritualul shintōist și să fii înmormântat după cel budist”. De remarcat că budismul, în toate manifestările sale, recurge la fast, la exuberanță, zgomot și impresie vizuală. Sobrietatea și rigoarea shintōistă subliniau, poate, mai bine, că evenimentul căsătoriei nu constituia momentul cel mai fericit din viața unei femei. Cu toate acestea, femeii proaspăt măritate i se pretindea să fie mulțumită, supusă și modestă pentru că, iată, a fost scutită de hăituiala, de goana după un soț, rudele și părinții, vecinii sau prietenii i-au sărit în ajutor și i-au asigurat totul de-a gata!

De altfel, căsătoria avea drept scop, mărturisit deschis, perpetuarea familiei prin descendenți, perpetuarea numelui și asigurarea moștenirii. Privită prin prisma familiei rurale de odinioară, e mai ușor de înțeles rostul apariției copiilor căci, într-o familie țărănească, fiecare membru al ei reprezenta în primul rând un capital-muncă. Perechile căsătorite erau instruite să privească unirea lor ca expresie a unui destin inevitabil, o soartă sosită la soroc, fie la bine, fie la rău. Femeia știa astfel că s-a măritat mai mult pentru a gospodări căminul soțului ei decât pentru soț în sine.

În vremurile mai recente a luat chiar ființă o „școală a miresei” unde fetele aflate în preajma căsătoriei să deprindă câteva lucruri absolut necesare unei viitoare soții (cusutul, împletitul, cârpitul, gătitul bucatelor, aranjarea meselor, *ikebana*, ceremonia ceaiului, compunerea de waka-uri, muzica, dansul și limbile străine).

Nu e de mirare că virtuțile tradiționale ale femeii japoneze sunt cunoscute ca fiind hărnicia, spiritul de economie și *renunțarea de sine*. Se simt aici ecouri din taoismul inițiat de Lao-tse. Acesta spunea, cu mai bine de două milenii în urmă, că: „totul este nimic și nimic este totul, viciul e virtute și rigoarea slăbiciune”, subliniind deșertăciunea lucrurilor, a faptelor și a țelurilor. Un discipol a adăugat mai târziu ideea că „omul este nemuritor, viața și moartea se succed una pe alta într-un șir fără sfârșit, asemeni celor patru anotimpuri”. Asemenea doctrină paradoxală și cinică exercita o influență certă asupra concepției de viață a oamenilor îndemnându-i să trăiască și să cugete într-un anume fel. Să nu uităm că în vechea Japonie căsătoriile se făceau între un bărbat abia ajuns la 20 de ani și o fată până la 15 ani, așadar, ființe lipsite de orice experiență și discernământ.

Asupra femeii tinere căsătorite mai acționa și o altă autoritate, deloc negliabilă. Mai cu seamă în mediul rural, exista obiceiul ca fiul să moștenească și ocupația tatălui, în afară de proprietatea lui, fie că acesta era agricultor, meseriaș-artizan sau comerciant. Inevitabil, tânăra pereche de căsătoriți locuia în aceeași casă cu părinții soțului. Abia mai târziu, când bărbaiții tineri nu au mai fost obligați (să ne amintim, totuși, de „pietatea filială”!) să perpetueze ocupația paternă și și-au permis să învețe o profesie proprie în momentul căsătoriei, și-au asigurat și un cămin separat de părinți.

Femeia, deci, fiind silită să trăiască în casa soțului, alături de întreaga familie a acestuia, descoperea și existența soacrei. Femeia-soacră, indiscutabil un monument de experiență în privința conducerii unei gospodării, reprezenta, în plus, femeia care adunase de-a lungul vieții o întregă gamă de momente ale supunerii, îngenuncherii și umilințelor. Nu arareori răbufnea, în sfârșit, dorința de răzbunare. Împotriva cui să o exercite? Împotriva celui mai slab, asupra ultimei în ierarhia casei, a novicei, cea mai proaspătă femeie sosită în gospodărie. Dacă tânăra era și frumușică, atrăgătoare, înzestrată cu cine știe ce calități, invidia avea câmp liber de desfășurare.

O poziție cu totul aparte în societatea japoneză veche a avut-o *geisha*. Pe marginea existenței, a

menirii și rostului ei s-au făcut, de către occidentali, o mulțime de speculații și comentarii. Prezența ei în literatură ca personaj a sporit șansele multiplicării erorilor de înțelegere. De la elogiul superlativ, de tip romantic, până la comentariul naturalist sau licențios, iată o gamă largă de desfășurare a condeiilor neavizate. Se înțelege că literatura exotică avea nevoie de ceva picant și cititorul mediocru, avid de reprezentări ieftine și biciuitoare, devora cu nesaț pagini întregi de elucubrații.

Ni se pare firesc să încercăm o scurtă creionare a portretului femeii care își exercita *profesia* de geisha. Geisha era o profesie ca oricare alta numai că se învăța anevoie, din fragedă copilărie, că necesita calități cu totul aparte, o înzestrare remarcabilă pentru artă, o sensibilitate ieșită din comun și, în ultimă instanță, talent. Pentru că, e bine să subliniem, geisha era o artistă. De altfel, traducerea literală a cuvântului exprimă foarte bine și limpede sensul. Gei ar fi „aptitudine artistică” iar sha „persoană care practică ceva”. Așadar, *geisha* este „persoana care practică arta”.

După absolvirea școlii de geisha, femeia dobânda o meserie de artistă foarte cultivată, cu vaste cunoștințe literare, ea însăși o creatoare de poezie, capabilă să susțină o conversație pe teme de artă, literatură și istorie, totul la modul cel mai subtil și rafinat, spiritual și elevat. Era o expertă în muzică, interpreta cu talent, la shamisen sau la alt instrument, melodii cunoscute sau improviza spontan, cu multă ușurință, o muzică proprie. Dansa cu eleganță, sugestiv și îmbietor. Adăugați la toate acestea calitățile fizice care o selectau pentru asemenea profesie, educația modelatoare a însușirilor sufletești, constând mai ales în modestie și devotament, și veți avea tabloul aproape complet al unei geisha. Știa ca nici o altă femeie să se îmbrace, să aleagă kimonoul adecvat anotimpului, momentului psihologic sau chiar calităților bărbatului pe care îl servea. Desfășura cu măiestrie, la nevoie, ceremonia ceaiului, aranja cu artă florile potrivit exigenței ikebana și știa întotdeauna să strălucească ascunzând, dincolo de masca exterioară, tumultul trăirilor proprii.

Aproape în fiecare dintre cărțile scriitorului Yasunari Kawabata (1899-1972) laureat al premiului Nobel pentru literatură în anul 1968, trăiește câte un personaj delicat, sensibil, visător și, în cele din urmă, învins de viață, personajul geisha. Pentru Kawabata, geisha rămâne depozitara sensibilității feminine specific japoneze, păstrătoarea tradițiilor de poezie pură, rarefiată, perpetuă a existențelor trecătoare. Gesturile ei eterice, înclinarea subtilă a evantaiului, amintesc de simbolistica încifrată în stampele marilor Harunobu, Hokusai sau Utamaro.

Geisha își desfășura profesia în casele speciale numite „case de geisha”, un gen de restaurante-hanuri, prevăzute cu camere adecvate unei petreceri. Situația aparent incertă a acestor femei înlesnea o greșită înțelegere în legătură cu ce i se putea cere. Mai cu seamă europenii care frecventau tot felul de localuri, puteau să le confunde cu niște curtezane. Ba au existat și japonezi capabili să cadă în greșală. Shōgunul Iyenari (1787-1826), de pildă, după ce a interzis în 1791 băile mixte pentru că avea convingerea că favorizau imoralitatea, în anul 1822 a promulgat un edict împotriva geishelor pe care le categorisește printre prostituate ceea ce era departe de adevăr. În ciuda decretului, instituțiile de formare a profesiei de geisha au continuat să funcționeze.

Ceva din situația femeii s-a schimbat în Japonia după al doilea război mondial. Noua repartizare demografică a născut alte exigențe privind responsabilitățile familiei tradiționale. Poziția femeii s-a transformat radical. Potrivit constituției, drepturile ei sunt egale cu ale bărbatului atât în societate cât

și în familie. Să nu ne înșelăm, însă, tradiția, în forme discrete și mascate, mai dăinuie, în fapt, cu izul patriarhatului ușor de recunoscut. Se păstrează, de pildă, dreptul primului născut pe linia masculină. Femeia rămâne tacit supusă tatălui, soțului și fiului ei. O femeie devenită văduvă, istovită de viață, își găsește adăpost și e protejată de fiul cel mai mare.

Cum spuneam mai sus, țelul oricărei căsătorii era obținerea descendenților. Copilul devenea un scop în sine, prin el se rezolva viitorul familiei. La prima vedere, s-ar părea că o asemenea gândire era egoistă și chiar monstruoasă. În mod ciudat, deși apariția copiilor într-o casă era așteptată pentru scopuri sociale și economice, personajul mult dorit, odată ivit, devenea obiectul unei iubiri fără egal. Dragostea japonezului pentru copii era și este ceva cu totul deosebit, de nuanță aproape mistică, un fenomen care se ridică prin misterul și transcendența sa la rangul de adorație, de cult, aproape ca o religie. Nu trebuie să ne imaginăm că această dragoste se manifestă zgomotos sau demonstrativ. Ca orice altă mărturisire de sentimente, decentă și rezervată, iubirea față de copil rămâne în sufletul japonezului tăinuită, dar prezentă, evidentă doar în gesturile protectoare necesare. Japonezul nu-și îmbrățișează odrasla cu efuziunea europeanului nici măcar atunci când copilul doarme.

Copiilor li se impunea un anume vocabular în ceea ce privește adresarea lor unul față de celălalt și față de părinți. Această exigență sădea în inima copilului, încă de mic, conștiința necesității unei ierarhizări stricte. Era suficient să asculți și să reții vocabularul folosit pentru a-ți da seama de raporturile de familie existente, bine definite în limbaj. Copiii nu-și spuneau niciodată pe numele mic ci se adresau unul altuia numindu-se după ierarhia lor cronologică. Pentru fratele mai mare exista cuvântul *oniisan*, pentru cel mic *otōsan*, sora mai mare era numită *onesan*, iar cea mică *imotosan*. Acolo unde existau mai mulți frați pe linia masculină, ordinea lor reieșea, de asemeni, din vocabular. Primul băiat era *ichirō*, al doilea *jirō*, al treilea *saburō* și tot așa pentru fiecare. Deoarece linia feminină a copiilor nu prezenta aceeași importanță, nu era necesară o nomenclatură strictă corespunzătoare. Și de aici se vede situația subalternă a femeii în Japonia veche.

Copiilor, pentru a fi deprinși cât mai bine cu ierarhia în familie, li se fixau niște atribuții, niște obligații care trebuiau respectate cu strictetețe. Ierarhia astfel exprimată nu rămânea numai la nivelul coercitiv, de aservire a individului, ci dădea naștere unui sentiment de solidaritate, unui sentiment tonic de securitate a existenței pentru că sarcinile unuia erau sprijinite de îndatoririle celuilalt, depinzând reciproc unii de alții.

Totul era și este pus în slujba educării, creșterii sănătoase și asigurării fericirii copilului. Amintim în treacăt, vom reveni, numai despre acele festivaluri populare, sărbătoriri pline de fast și de culoare închinete copilului: Anul Nou în ianuarie, sărbătoarea fetițelor la 3 martie, cea a băieților la 5 mai, festivalul stelelor la 7 iulie și al crizantemelor la 9 septembrie. Deși adulții participă la asemenea festivități, deși se fac vizite, se schimbă cadouri, rolul lor este minor, adevăratul și marele personaj rămâne copilul.

Nici o căsnicie, oricât de armonioasă ar fi fost ea, nu era pe deplin fericită decât odată cu apariția copiilor. Se socotea, printre altele, că fiecare persoană onorabilă din societatea japoneză avea îndatorirea să mijlocească o căsătorie, iar obligația sa era considerată pe deplin îndeplinită abia

atunci când participa în calitate de oaspete de onoare la sărbătorirea nașterii primului copil în acea familie. Nașterea unui copil schimba ceva din poziția femeii în casă. Demnitatea ei sporea considerabil, ajungea aproape să se considere egală bărbatului, în orice caz prestigiul de stăpână a casei atinge dimensiunea cerută. Devenea, cu alte cuvinte, o adevărată membră a familiei. Dispărea și pericolul permanent amenințător al divorțului, al repudierii cu care era sancționată o femeie stearpă.

În noțiunea japonezului de familie „bogată” se includea, de la sine înțeles, existența copiilor. „Copilul este un tezaur”, iată o afirmație deloc exagerată în Japonia.

Bineînțeles că acolo unde șansa de a avea un copil propriu nu surâdea vreunei familii, se putea recurge la adopțiune, ca remediu de ultimă instanță. Copilul adoptat, devenit moștenitor, se numea irimuko. Formula nu era aplicată prea repede ci numai după ce proba timpului demonstra că neșansa stăruie asupra cuplului respectiv. Se evitau astfel complicațiile inerente în cazul apariției, prin hazard, a unui copil propriu după ce un altul ar fi fost adoptat.

O mărturie a prețuirii copilului o găsim lesne în prezența frecventă a copilului sau a imaginii sale în peisajul pictat de cei mai mulți și mai mari artiști japonezi. Și literatura a folosit ca izvor de inspirație lumea copilului. În drama Kabuki copilul e prezent adeseori. Scrierile dramaturgului Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) sunt frecvent colorate de mișcarea copilului, ca în niște basme comice sau tragice, în orice caz cuceritoare. Celebra culegere de poeme *Manyōshū a perioadei Nara* (secolul al VIII-lea), cea mai importantă antologie de poezie japoneză veche, este onorată adesea de subiectul iubirii pentru copii. Un poem *tanka* (de 31 de silabe) intitulat „în adorarea copiilor” se încheie cam așa:

*Tot argintul și aurul vostru,
Bogăția de giuvaericele
La ce-mi folosesc?
Tezaur mai de preț decât acestea
îmi sunt copiii,
Astfel glăsuiesc eu.*

Astăzi copilul este considerat ca o persoană cu drepturi individuale de aceeași esență ca și adultul. Legea din anul 1952 care liberalizează întreruperea sarcinii nu este socotită o abatere de la tradiția iubirii și grijii față de copii, ci o încercare de echilibrare demografică.

Am sugerat mai sus ideea că, pentru japonez, familia ca noțiune se asimilează și chiar se identifică adesea cu aceea de casă, de locuință. Casa adăpostește relicvele familiei, păstrează amintirile strămoșilor decedați, în micul ei sanctuar s-au adunat în timp simboluri ale trecerii prin lume a unor ființe fără de care cei în viață nu ar fi existat. În vechea Japonie, dar și astăzi, mai ales în

condițiile rurale, se construiau locuințe după o alcătuire bine definită, păstrându-se în linii mari aceeași structură. De regulă, există o sală centrală mare, comună, flancată de alte încăperi mai mici, sau un grup de camere principale care comunicau între ele. Despărțirea între încăperi se făcea prin uși culisante numite *fusuma*. Un perete, de fapt un paravan, și el culisant, numit *shōji*, deschidea camera spre o verandă. Veranda-galerie, echivalentă a cerdacului de la noi, înconjura total sau parțial construcția.

Cel mai adesea, casa japoneză era alcătuită numai din parter. Foarte rar se ridica și un etaj sau un pseudoetaj reprezentat de o firidă ascunsă în unghiul format de acoperișul înclinat. Simbolul casei japoneze îl constituie acoperișul, în ciuda formelor diverse și a materialelor folosite. Țigla sau paiele erau cel mai frecvent utilizate pentru obținerea unui acoperiș țuguiat, uneori cu colțurile ridicate și mai rar drept.

Planșeul nu era așezat pe pământ, ci ridicat pe piloni de lemn, uneori până la înălțimea de 50 cm de la sol. Era cel mai probabil o rămășiță a arhitecturii străvechi moștenite de la malaezienii socotiți ca strămoși ai japonezilor. Pesemne că mediul sudic, lacustru, sau pericolul animalelor sălbatice din junglă au impus o măsură de siguranță care, precum se vede, dăinuie în mod rudimentar și azi. Planul de așezare al casei era înclinat pentru că, nu de puține ori, exista o rampă ca modalitate de asigurare a igienei locului.

Toată clădirea avea drept schelet de susținere o solidă rețea din bârne de lemn. Grinda folosită păstra aspectul neregulat, neprelucrat al trunchiului original. Pe carcasa astfel clădită se montau pereții. Poate că este pretențios să numim „perete” un simplu paravan din lemn învelit în hârtie sau, în cel mai bun caz, un zid subțire din chirpici vopsit în alb. De menționat că paravanele, în marea lor majoritate, erau glisante iar în sezonul cald erau împinse pe cadrul lor alunecos în lateral, lăsând aerul să circule nestingherit dintr-o parte în alta a casei. Se obținea astfel lumină suficientă și mai ales o ventilație excelentă a aerului, nemaipunându-se la socoteala posibilitatea de a pătrunde în orice încăpere direct din curte, închiderea pereților se făcea numai noaptea, iar ziua numai în caz de furtună sau frig. O parte din pereți, cei compacti și mai solizi, cu poziție fixă, conțineau dulapuri.

La țară, acolo unde casa tradițională se construia așa cum am descris-o mai sus, mai existau și alte construcții adiacente. Bucătăria era ridicată la o oarecare distanță de casă (pericolul focului!), avea o alcătuire masivă și spațioasă. La fel de solid, tot pentru a fi protejat de foc, era și hambarul numit *kura*. În el, ca într-o magazie ferită de pericole, se depozitau și obiectele de valoare ale familiei, ceramica veche, produsele de artă, cele meșteșugărești mai deosebite etc.

Nu încăperile de la stradă ale casei erau cele preferate, ca la noi, ci tocmai cele din spate, pentru că, cel mai adesea, se deschideau într-o grădină. Firește că și grădina era concepută după tradiție, înțelegându-se prin aceasta că se fructifica peisajul alcătuit din nelipsitul lac minuscul, din aleile cu pietriș, stânca, râul subțirel și cascada corespunzătoare, precum și din prezența lampioanelor din piatră.

Oricât de modestă ar fi fost o casă japoneză, din ea nu lipsea camera pentru îmbăiere. În ea se găseau câteva hârdaie mari sau căzi din lemn afectate băii propriu-zise și alte câteva mai mici pentru clătit. Nu trebuie omis faptul că japonezul se îmbăiază cel puțin o dată pe zi.

În fiecare încăpere, sau mai precis în cele mai importante camere, un perete era prevăzut cu o

nișă numită tokonoma. Spațiul din perete destinat a fi tokonoma era încadrat într-o structură de lemn, ca o ramă pătrată în secțiune sau rotundă, numită *tokobashira*. Lemnul folosit, pentru un efect estetic aparte, era ales din trunchiul natural al copacului, având coaja păstrată, neregularitățile și răsucirile crengilor încă prezente. În casele mai pretențioase ori aparținând bogătaşilor, în locul ramei tokobashira se folosea un cadru din bronz sau bronz aurit, cu lucrătură ornamentală încărcată, probabil adesea de un gust îndoielnic, denumit *kugikakushi*. Aceste nișe, cu destinație într-un fel sacră, adăpostesc cel puțin una până la trei *kakemono*-uri (pânze verticale pictate) suspendate estetic, un vas cu ramuri înflorite sau cu flori de sezon, aranjate după criteriile artei *ikebana*, precum și un vas cu tămâie. Tokonoma reprezintă și locul în care stă lista strămoșilor familiei, listă numită *ihai*. Lista morților familiei, fotografiile lor sau orice altă amintire sunt închise într-o cutie lăcuită în negru având incrustații aurii strălucitoare. O altă cutie este destinată zeilor shintō. Amândouă își au locul în tokonoma. După cultul shintōist, nișa poate fi asimilată cu o capelă unde japonezul îngenuncheat stă de vorbă cu cei morți și le împărtășește izbânzile, bucuriile dar și necazurile pentru a le cere sfatul. Obiectele din tokonoma nu stau acolo pentru totdeauna. Unele se scot și se înlocuiesc cu altele, în funcție de anotimp, de momentul vreunei festivități sacre etc.

Funcționalitatea „normală” a casei presupunea că se intră printr-o ușă specială, glisantă și ea, tocmită din lemn dens, plin, ușă numită *koshidaka shōji*. Cum am văzut, intrarea ducea în acea sală mare centrală folosită mai mult pentru lucru decât pentru locuit. Celelalte încăperi, afectate locuitului, nu erau altceva decât niște suprafețe de podea acoperite cu faimoasele rogojini din pai de orez numite *tatami*. Mai rar, în zilele noastre, este folosit parchetul.

Tatami-ul este o suprafață dreptunghiulară împletită din pai de orez, cu lungimea fixă de 1,80 m și lățimea de 90 cm. El constituie, prin standardizarea sa, un fel original de unitate de măsură a suprafețelor. Se spune chiar: camera aceasta are 4 tatami și nu „atâția metri pătrați”. Împletitura este în așa fel făcută, încât dă o senzație agreabilă de suplețe. Dar nu numai atât! Pe podeaua acoperită cu tatami se calcă numai descălțat de pantofi, în ciorapi. Senzația tactilă este ceva cu totul aparte, amintind de o pajiște cu iarba deasă pe care o atingi cu talpa goală. Trebuie adăugat că aceste rogojini emană un miros vegetal aparte, aproximativ cu al fânului cosit, savuros prin prospețimea care te apropie fără să vrei de perceperea cadrului natural al câmpului, al pădurii. La origine, tatami-ul se pare că a folosit drept saltea pentru dormit, cu alte cuvinte echivalentul patului nostru (japonezii nu dorm, în mod tradițional pe pat). În Japonia se doarme pe podea, peste niște saltele din mătase ori bumbac, saltele adăpostite ziua în dulapurile din pereți.

Generalizarea folosirii tatami-ului, pentru acoperirea integrală a podelelor, se pare că nu e mai veche de 500 de ani. Cu toate acestea, japonezii și-au adaptat traiul la existența tatami-ului, viețuind aproape de el, adică mai aproape de sol. Când spunem asta, ne gândim la faptul că japonezul se așază pe podeaua acoperită cu tatami și nu pe scaun, iar atunci când caligrafiază cu pensula sau pictează, stampa lui este întinsă jos pe tatami și nu e susținută de un șevalet. O sumedenie de alte acțiuni care țin de artele tradiționale și care presupun un ritm calm, rafinat, cum ar fi ceremonia ceaiului, aranjamentul floral, dansul, muzica, sunt condiționate de existența tatami-ului. Rogojina tatami nu intră propriu-zis în contact cu solul deoarece, cum am mai spus, podeaua este ridicată pe piloni, în plus aerisirea caselor japoneze este excepțională. Iată de ce tatami-ul se păstrează atât de curat încât

direct pe el pot fi așezate noaptea aștemuturile pentru dormit, așternuturi care în cursul zilei vor fi strânse și ascunse în nișa specială din perete. Lipsa mobilierului greoi, masiv, de tip european, conferă interiorului unei case japoneze senzația de spațiu generos, chiar acolo unde, de fapt, dimensiunile încăperilor sunt reduse. Tatami-ul, curat, protejat de uzura precoce, este pomenit nu fără substrat, într-o veche zicală: „Tatami-ul ca și nevasta este mai bun când e nou”.

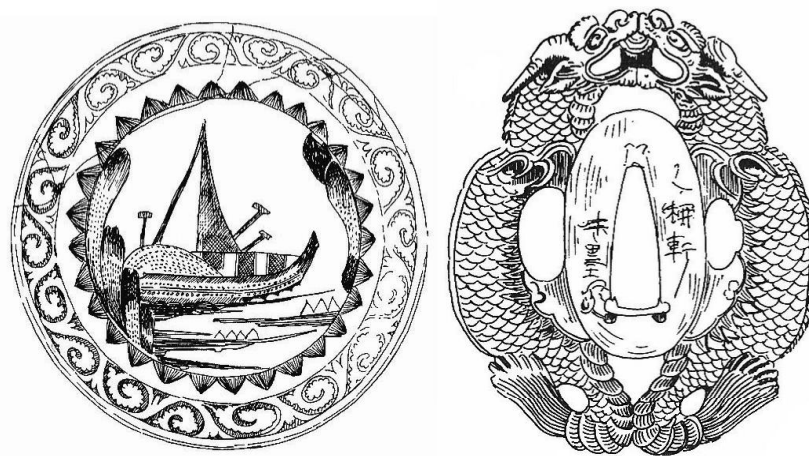
Modalitatea de încălzire în cursul iernii a unei case japoneze de odinioară, nu era eficace în ciuda faptului că existau trei feluri de surse de căldură. Cea mai frecventă, mai des folosită, dar și mai modestă ca rezultate, era sobița din ceramică sau din bronz numită *hibachi*. În fapt, un vas umplut cu nisip deasupra căruia se punea jărătic. Folosea doar la încălzitul mâinilor. Avantajul lui era acela că putea fi ușor deplasat dintr-un loc în altul. Un soi de sobă-cămin în care ardea un foc adevărat, numită *irori*, folosea la încălzirea mâncării și a apei. Abia *kotatsu*-ul, marele cămin situat în sala cea mare, comună, a casei, reușea să încălzească familia dar într-un mod aparte. *Kotatsu* nu era altceva decât o cavitate dreptunghiulară, scobită în podeaua și în solul încăperii celei mari. Fosa astfel tăiată în podea era acoperită cu o masă joasă, peste care se așeza o pătură uriașă. Aceasta servea drept față de masă, dar mai degrabă ca o cupolă care să rețină căldura venită din interiorul scobiturii pe fundul căreia ardeau cărbunii încinși. Membrii familiei, așezați în jurul mesei (dar nu oricum!), aveau picioarele și gambele atârinate în deschizătura *kotatsu*. Puteau încăpea astfel până la opt persoane și se bucurau de căldura venită prin iradiere de jos în sus. Gruparea familiei în jurul *kotatsu*-lui avea valoare simbolică, stabilea ierarhizarea pe vârste, sexe, generații. Tatăl familiei sta pe locul central, numit *yokoza*. Lateral, în dreapta, era așezată soția pe locul numit *kakaza*. În fața ei se afla locul oaspetelui (dacă era prezent vreun invitat) numit *kyakuza*. Pe locul cel mai puțin important, opus celui al tatălui de familie, locul desemnat de cuvântul *yomez*a, era fixată soția fiului casei.

Așezarea la masă a familiei a constituit, în tradiția niponă, momentul unic al zilei când toți ai casei erau prezenți, schimbau între ei gânduri, primeau însărcinări de la stăpânul lor recunoscut în persoana capului familiei. Și astăzi se păstrează însemnătatea concentrării tuturor forțelor umane ale casei în jurul mesei. Clipa, cumva festivă, trebuia colorată de personalitatea japoneză. Timpul a selectat obiceiuri și atitudini față de mâncare, de obiectele și vesela folosite cu acest prilej. Japonezul aplică un criteriu vizual, estetic, mâncării. Pentru el contează, înaintea gustului și abundenței hranei, tocmai modul ei de prezentare. Legumele, peștii, produsele marine sunt tăiate, „sculptate” cu măiestrie pentru a sugera forma unei flori sau unui fruct, uneori chiar o formă mai complicată din regnul animal. Alte produse care se pretează la tăierea în fâșii devin material de împletituri savante, de la coșulețe la siluete arhitecturale.

Masa propriu-zisă e departe de a fi o mobilă adevărată. Cum am mai spus, japonezul are oroare de mobilierul greu, masiv. Pentru el este suficientă o măsuță joasă, lăcuită, potrivită pentru a susține vesela lor ciudată, originală, formată dintr-o multitudine de obiecte cu dimensiuni și forme incredibile. În principiu, toate aceste vase poartă numele de *sarakobachi*. Numărul mare și varietatea de forme sunt particularități absolute ale bucătăriei japoneze. Fiind atât de mici, vasele conțin alimente în cantitate extrem de mică așa încât, pentru îndestulare, trebuie mâncat din fiecare.

Formele cele mai variate le au bolurile, fie că sunt plate sau adânci, rotunde sau pătrate, pentagonale și chiar hexagonale. Felurite farfurii defilează cu siluete alungite, dreptunghiulare, ovale

sau alveolare.



Materialul veselei este porțelanul delicat, de culoare albastră și albă, sau ceramica cu suprafețele rugoase, în culori pastelate, abia sugerate. Fantezia japonezului, doritoare de variație și îndrăzneală, a recurs uneori la materiale ieșite din comun. De pildă, s-au folosit bambusul tăiat, bucățile de cedru sau de pin, frunzele și scoarța de copaci. Toate acestea dau o senzație vizuală de abundență copleșitoare.

Avuția estetică sădită în lumea mărunță a veselei este grăitoare pentru înlesnirea înțelegerii rafinementului unui popor care, înainte de a dori să știe gustul mâncării, simte nevoia să descifreze contrastul dintre culoarea neagră a măsuței lăcuite și cea albă a porțelanului, dintre roșul sângieru al unui bol și portocaliul catifelat al ceramicii.

O particularitate demnă de subliniat, deoarece este sugestivă pentru modul de a gândi „în familie”, rămâne aceea a vaselor, a bolurilor speciale pentru orez. Existau în fiecare casă acele *meoto-jawan*, o pereche de boluri destinate strict „pentru el” și „pentru ea”, folosite în orice împrejurare. De regulă, *meoto-jawan-urile*, ca și alte obiecte perechi similare (cum ar fi *meoto-yunomi-jawan*, ceșcuțe pentru ceai ale perechii căsătorite, *meoto-bashi*, perechea de bețișoare pentru mâncat, sau setul de două *futon*, perne-salte pentru dormit, sunt aduse în casă de mireasă. Este o tradiție foarte veche a primirii miresei cu „zestrea” de mai sus. Mult timp dimensiunile celor două meotojawan-uri au fost egale, însă, în ultima vreme, cam odată cu restaurația Meiji, bolul soțului a început să fie făcut mai voluminos decât al soției. Să fie o expresie a inegalității sexelor? Ar fi în contradicție cu liberalizarea femeii care datează cam din aceeași perioadă. Oricum ar fi, în privința dimensiunilor, obiectele amintite mai sus reprezintă un simbol cert al intimității și interdependenței vitale dintre soți. Luate separat, obiectele meoto cuprind sfera omenească a hranei, a băuturii și a somnului sau procreației.

În sfârșit, la masa japonezului, în loc de furculiță sau cuțit, sunt utilizate bețișoarele denumite *hashi*. Instrumentele simple, igienice și ușoare, își au originea în China iar aria de răspândire, tot Extremul Orient, adică acolo unde hrana se pretează cel mai bine la manevrarea cu bețișoare. Dacă în China bețișoarele sunt fabricate din diferite materiale și au o dimensiune respectabilă, în Japonia ele sunt mai mici și se fac numai din lemn. S-ar părea că în felul acesta manevrarea lor este mai lesnicioasă. În paranteză fie spus, bețișoarele chinezești sunt mai potrivite pentru „mâna europeanului” ceva mai mare decât a japonezului. Oricum, mâncatul cu bețișoare se deprinde foarte

repede și nu se uită niciodată. Japonezii merg cu rafinamentul atât de departe încât stabilesc anumite reguli de folosire corectă a bețișoarelor. Este interzis, de pildă, să ridici cu ajutorul *hashi*-ului de pe podea un obiect căzut sau să-ți înmoi bețișoarele într-un vas cu hrană pentru toți mesenii, aflat în mijlocul mesei. Niciodată nu se va manevra mâncarea cu un singur bețișor deoarece contravine unor reguli budiste legate de osemintele morților. Bețișoarele nu se vor înfige niciodată vertical în bolul de orez pentru că gestul semnifică moarte. (În altarul familiei, ca ofrandă, i se oferă decedatului un bol de orez cu bețișoarele înfipte vertical!). Se mai obișnuiește ca la o petrecere, la sfârșit, să se rupă bețișoarele folosite.

Locuitorii unei case aveau, prin tradiție, o sumedenie de îndatoriri față de vecini. Cel care se muta într-o casă nouă sau schimba locuința, trebuia să facă o vizită vecinilor din imediata apropiere, cel puțin la trei case distanță în dreapta, în stânga și în față. Prilejul vizitei crea obligația de a duce câte un dar fiecărui vecin. Exista chiar un cadou caracteristic, niște figurine din grâu numite *soba*. Nu era nepotrivit nici să dăruiești un cupon de pânză. Mai mult, darul se putea trimite înainte de ziua mutării. Oferirea cadourilor declanșa un mecanism al dăruirilor reciproce care se putea întinde pe ani de zile, poate și pe decenii, practic pe toată viața. Era certitudinea unei bune vecinătăți, materializate simbolic. O anume etichetă stabila și cuvintele necesare a fi rostite sau scrise cu prilejul oferirii cadourilor.

În epoca *shōgunatului Tokugawa*, în perioada cuprinsă între anul 1600 și 1868, unitatea politică de bază în clasa războinicilor era considerată casa, sau clanul, desemnată prin noțiunea *ie*, așa cum am menționat. O casă era mai mult decât o familie și se alcătua din trei grupări. Prima, formată din membrii familiei principale, adică a acelor descendenți pe linia fondatorului casei. De obicei, era familia unui senior feudal. A doua grupare se constituia din familiile cu relații reciproce în cerc închis, inaccesibile altora din afară. O a treia grupare consta în familiile neconsangvine, subordonate și vasale primei familii. Poziția câștigată în societate se transmitea ereditar. Capul familiei principale era socotit șeful autoritar al „casei”. El era recunoscut de toți ceilalți membri ai clanului ca o entitate politică. Lui îi aparțineau, pe el îl slujeau.

Casa avea un cartier central iar drept bază economică un teritoriu mai mult sau mai puțin întins, cu oarecare autonomie, guvernat de șeful casei. Fiecare clan își elabora un sistem de regulamente proprii, legi ale practicii administrative, ordine, potrivit cărora, printr-un sistem de oficii sau birouri, treburile ținutului erau conduse cu eficacitate. Desigur, un corp guvernor aplica în practică legislația personală.

Japonia perioadei *Tōkugawa* a fost administrată printr-un număr de astfel de „case” organizate piramidal, după importanța ce i se acorda fiecăreia. Încă înainte de anul 1600, deci cu jumătate de secol mai devreme de marea victorie a lui Ieyasu de la Sekigahara, casele respective începuseră a funcționa într-o ierarhizare bine stabilită. În vârful piramidei se afla, bineînțeles, guvernul casei Tokugawa, numit, cum am spus în altă parte, *bakufu*, începând cu anul 1603, după ce Ieyasu a primit de la împărat titlul tradițional de *shōgun*. Guvernul *bakufu*, în fapt administrația *shōgunală*, garanta demnitatea și bunăstarea curții imperiale (a „casei” imperiale) de la Kyōto, aceasta păstrând doar o

importanță simbolică în schimbul puterii politice pierdute.

Existau aproximativ 250 de case; în fruntea fiecăreia se afla câte un daimyō. Domeniul administrat, numit han, adăpostea o cifră variabilă de oameni, între zece mii și un milion. Din aceștia se recrutau samurarii, o primă clasă de mare importanță, având numai îndatoriri militare. Restul populației consta în agricultori, meseriași și, cei din urmă, negustorii.

Este interesant, și merită discutat, un anumit aspect al tradiției nipone legat de numele de familie. Japonezii nu s-au mulțumit să aibă un singur nume. Ei foloseau în decursul vieții mai multe. Alături de cele obișnuite, adică numele de familie și prenumele, mai erau cunoscuți printr-un supranume. Ca sugari, japonezii aveau un nume special (*yōmyō*), ulterior își însușeau o poreclă (*azana*), sau foloseau un pseudonim (*gō*). Scriitorii aveau un nume de condei, pictorii un nume de penel (*haimyō* și *gagō*), în timp ce actorii posedau un nume de scenă (*geimyō*). S-ar putea crede că abundența de nume a creat confuzii mai cu seamă în cazul personalităților. Ei bine, nu! Întotdeauna japonezii, ca și alți orientali de alt-fel, au avut acuratețea notațiilor de nume și de date.

În sfârșit, șirul numelor trebuie completat cu așa-zisele nume postume pe care le căpătau decedații. Acestea erau de două feluri: onorifice (*okurina*) și budiste (*hōmyō* și *kaimyō*). Pe piatra funerară a unui decedat nu se trecea decât numele postum budist.

Cum se știe, funeraliile în Japonia decurg invariabil după ritualurile budiste, deși, practic, pentru majoritatea familiilor japoneze problemele religioase sunt astăzi de mică importanță. Pentru funeralii se recurge la un preot al sectei budiste de care socoate familia că aparține încă. Preotul citește o sutră în fața altarului ridicat în cinstea răposatului și pregătește un *kaimyō*, adică un nume postum budist, adecvat persoanei decedate, nume ce va fi înscris pe mormânt alături, uneori, în prezent, nu și altădată, de numele purtate în viață. Practica alegerii unui *kaimyō* este denaturarea unui obicei din secolul al XIV-lea care fixa un nume credinciosului budist încă în viață, tocmai cu scopul de a-l „călăuzi”. Dacă a rămas în uz acordarea de *kaimiyō*-uri, aceasta se explică prin faptul că pentru templele budiste reprezintă o sursă importantă de venituri. Taxa pentru obținerea numelui postum nu e tocmai o plată ci o „contribuție” a familiei, ceea ce nu-i împiedică pe oameni să se tocmească asupra valorii sumei vărsate templului. Se înțelege că familia încearcă să obțină pentru decedat un rang cât mai înalt în ierarhia numelor postume, ambiție deșartă dar foarte costisitoare și importantă în Japonia. Năzuința familiei este de a se câștiga un nume cel puțin egal ca rang predecesorilor decedați, dacă nu cumva mai înalt.

Menționăm, ca o curiozitate, că împărații Japoniei ne sunt cunoscuți din istorie numai după numele lor postume.

CAPITOLUL IX

LIMBA JAPONEZĂ VORBITĂ ȘI SCRISĂ. CALIGRAFIA. ÎNVĂȚĂMÂNTUL

*Sfârșitul toamnei stă scris
În culoarea ultimelor frunze.*

Bonzul Jakuren

Nu este prea lesne să conturezi cu limpezime izvoarele unei limbi mai cu seamă dacă, prin tot ce o definește, structură, fond noțional și lexical, alcătuire gramaticală, virtuți fonetice, ea își atestă vechimea sa insondabilă. În mod necesar, originea și dezvoltarea limbii japoneze trebuie pusă în relație cu originea populației care a viețuit, din cele mai vechi timpuri, pe meleagurile nipone. Cercetări din cele mai recente, sprijinite pe științe generoase în sugestii, cum ar fi antropologia, etnologia și arheologia, se impun a fi încoronate de o sinteză semnificativă. Savanții japonezi au pus în paranteză teorii mai vechi și au venit cu modalități noi de orientare în hățișul descurajant care este iscodirea originii limbii lor. Efortul depus, lăudabil în sine, suferă uneori de subiectivism și, în ultimă instanță, nu aduce limpezirea dorită. Lucrările rămân prea adesea în stadiul sugestiilor, al simplilor bruioane, ca și cum s-ar aștepta nașterea prin generație spontană a unui adevăr care să se impună de la sine. În mare măsură convingătoare, mai degrabă spectaculoase și incitante, ipotezele lor de lucru fascinează la lectură, însă au darul de a provoca îndoiala tocmai pentru excesul de rigoare, prin lipsa aparentă a fisurilor, prin prea „perfecta” lor armătură.

Ar trebui să pornim de la descrierea câtorva caracteristici și apoi, urmând firul lor, să tragem concluziile cele mai apropiate de adevăr. Cum asemănările cu alte limbi învecinate nu pot fi întâmplătoare ci exprimă o interrelație în timp, transferul de caracteristici dintr-o parte în alta devenind evident, stabilirea priorității nu este tocmai un lucru simplu. Argumentele ce le vom prezenta nu au pretenția decât să deschidă poarta cercetărilor ulterioare ale celor interesați.

Așadar, limba japoneză este polisilabică, particularitate ce o îndepărtează de limba chineză veche, care era în antichitate monosilabică. Japoneza este în același timp aglutinantă, capabilă să formeze noi cuvinte prin adăugare și combinare de noțiuni, amintind cumva de resursele limbii engleze. Silabele limbii japoneze nu sunt deloc guturale; foarte puține dintre ele sunt aspirate. Consoanele sunt simple, niciodată compuse, dublate sau alăturate una celeilalte și, în afară de „n”, nu sunt poziționate deloc la finele cuvântului. Imensa majoritate a cuvintelor japoneze sfârșesc printr-o vocală. Vocalele sunt în multe împrejurări rostite prelungit și melodios. Cu toate acestea, ca o consecință a absenței accentului tonic și a pronunției slabe a silabelor, ascultată, limba japoneză are cu mult mai puțină sonoritate decât ne-am fi așteptat. Cuvintele se aștern egal, ca într-o conversație lipsită de pasiunea argumentului dar, pe neașteptate, survine câte o explozie exclamativă, ca o interjecție autoritară care întrerupe fluxul obișnuit, aproape tern al vorbelor.

Gramatica trece drept foarte simplă pentru căsubstantivele nu au gen sau număr, adjectivele nu posedă grade de comparație, iar pentru verbe nu există inflexiuni de persoană. Lipsesc din limba japoneză pronumele relative și există doar câteva pronume personale. Inflexiuni de moduri și cu caracter de negație au verbele și adjectivele. Nu se întâlnesc prepoziții, mai la îndemâna folosirii noastre, ci niște „postpoziții” sau sufixe care modifică sensul cuvintelor. Dacă adăugăm că limba este și era foarte bogată în formule de politețe alambicate, pline de complicații, cu capcane de sens înșelătoare, născocite în scopul de a înlocui pronumele personale, ceea ce presupune și sărăcia limbii în cuvinte injurioase ori insulte, vom avea o schiță succintă a caracteristicilor limbii vorbite azi. Cât privește valoarea de comunicare a cuvintelor japoneze ar fi de observat că, în general, vorbitorul se străduiește să exprime cât mai adecvat sensul intenționat sau, altfel spus, limba japoneză refuză o exprimare exagerată sau ornamentală, nu se folosește de metafore sau înflorituri inutile. Cuvintele patetice sunt evitate adeseori. Pe de altă parte, însă, japonezului îi este caracteristică și o comunicare puțin mai ocolită, ezitantă, mai degrabă prin aluzii, cu unele rezerve, obicei care vine din doctrina shintōistă. Japonezul are în limbaj, ca și în religie, rezervă, sobrietate în expresie, reținere în dezvăluirea sentimentelor. Spiritul limbii desface lumea fanteziei și a sentimentului de cea a existenței reale sau a acțiunii. Pentru a ajunge la o asemenea sinteză și la un astfel de profil caracteristic, limba a selectat de-a lungul veacurilor valorile ce i s-au adresat. Cum vom vedea mai jos, în trecut au existat niște evenimente lingvistice care atestă că limba a evoluat potrivit influențelor exterioare nu puține la număr.

Pentru a răspunde corect la întrebarea „care este originea limbii japoneze?”, trebuie să începem prin a recunoaște că încă nu știm cu exactitate adevărul. Istoria frământată a insulelor nipone, particularizată prin invazii numeroase când din sud, când din nord, implantarea unor culturi diverse și chiar migrația de sușe omenești deosebite rasial, au făcut ca amalgamarea antropologică, lingvistică și culturală să fie atât de omogenă, încât articulațiile inițiale să nu mai poată fi descifrate.

Savanții din trecut se mulțumeau să afirme că limba japoneză este probabil de origine mongolă și înrudită cu coreeana. Se bazau, cum vom vedea, pe asemănări frapante fie de structură gramaticală, fie de fond lexical. Extinzând considerațiile, tot pe bază de asemănări evidente, s-a considerat de către alții că japoneza ar aparține familiei lingvistice uralo-altaice, înrudită cu manciuriana, coreeana și chiar cu limbile turcice. Nu sunt ignorate numeroasele determinări ainu, mai ales în privința denumirilor geografice și nici cele trei valuri de cuvinte culturale chineze (din epocile Nara, Heian și Tokugawa) care au modelat, au impregnat cu elemente sinizante limba japoneză. Din cele mai vechi timpuri însă, din perioada *Yayoi* (știm că ea acoperă o istorie de câteva mii de ani, începând cu anii 5000 î.Hr.) au străbătut până în zilele noastre dovezi certe că pe teritoriul japonez se vorbea o limbă sudică. Ea avea un sistem fonologic asemănător cu polineziana. Că această limbă a fost primul grai al insulelor japoneze, este plauzibil de admis și e firesc ca timpul, evenimentele petrecute, influențele pomenite mai sus să fi subțiat extrem de mult structura de pornire, iar adaosurile și restructurările ulterioare să fi rămas mai evidente observației noastre de azi.

Se știe că odată cu introducerea culturii *Yayoi*, cultură care a înlocuit Jōmon-ul, a început să fie tot mai prezentă limba sud-coreeană care avea o gramatică altaică și folosea așa-zisele „vocale armonice” asupra cărora vom mai reveni. Răspândirea noii limbi s-a făcut de la nordul insulei

Kyūshū spre sud și spre est. Într-o primă etapă, pare să se fi extins până în fostul district Kinki. Curând, a ajuns în districtul Azuma și a ținut pasul cu expansiunea culturii Yayoi spre răsărit, nord-est, cuprinzând, deci, întreaga insulă Kyūshū, insula Shikoku și, în sfârșit, Honshū. Prin secolul al VIII-lea d.Hr., după asimilări succesive, noua limbă a prins rădăcini și a devenit prototipul japonezei de astăzi. Cam tot în acea perioadă, câteva dialecte venite din Okinawa au marcat o ultimă influență sudică.

Populația care a adus noua limbă cu structură altaică nu s-a putut consolida pe pământul japonez deoarece a venit în număr mic. Ea a reușit să-și altoiască propria gramatică pe limba aborigenă găsită, nu și fondul lexical. Așa se explică de ce vocabularul japonez are puține similitudini cu cel altaic (de pildă, noțiunile pentru elementele anatomice ale corpului omenesc sunt predominant sud-est asiatice și nu altaice). Cercetătorul Hashimoto a descoperit în anul 1909, studiind acel tezaur lingvistic care este *Manyōshū*, că în secolul al VIII-lea limba japoneză avea 8 vocale și nu 5 ca în zilele noastre. Cele trei vocale în plus erau *i*, *ë* și *ö*. Rezulta un număr mai mare de silabe, 87 față de 47 de azi. De aici, analiza a adus observația că limba japoneză veche folosea vocale armonice. „Vocalele armonice” sunt acele grupe de vocale care pot fi utilizate la formarea unui cuvânt. De pildă, se armonizează într-un prim grup vocalele *a*, *o* și *u*, într-un al doilea grup *ë*, *ö* și *i* și într-un al treilea grup *e* și *i*. Această particularitate apropia foarte mult limba japoneză de familia lingvistică altaică (alcătuită, la rândul ei, din cele trei limbi: turcă, mongolă și tungusă), unde fenomenul vocalelor armonice este bine cunoscut. Între japoneză, pe de o parte, și mongola cu tungusa, pe de altă parte, la apropierea fonetică se adaugă și cea gramaticală. După secolul al IX-lea, din limba japoneză au dispărut vocalele armonice. În limba coreeană au dispărut abia astăzi, ele erau pe cale de dispariție prin veacul al XVII-lea.

Am putea adăuga faptul că limba venită în Japonia prin Coreea, deși altaică, mongolă, sau tungusă, a împrumutat din stocul lingvistic întâlnit destule noțiuni și le-a purtat cu sine, așa încât a adus ca zestre japonezei tot niște cuvinte sudice. Pentru civilizarea țării, limba nouă a marcat momentul în care cea mai avansată cultură a timpului acela a adus cu sine meșteșugul țesutului, cultivarea orezului, fabricarea uneltelor din bronz și chiar prelucrarea fierului, așadar o civilizație agricolă temeinică.

Dacă ne oprim o clipă asupra limbii coreene, constatăm că, de fapt, este cu mult mai apropiată de japoneză decât oricare alta. Legătura lingvistică a avut loc la începuturile perioadei Yayoi, cam acum 2300 de ani. Gramatical, coreeana are aproape toate trăsăturile limbilor altaice, dar nu posedă inflexiuni terminale determinate de pronume, nu face o diferență între *r* și *l*, pronumele demonstrativ are, ca și în japoneză, trei grade, de proximitate, de semiîntâmpinare și de întâmpinare. Coreeana se acordă în general și cu altaica și cu japoneza. Diferența netă între coreeană și japoneză există în privința numeralelor.

Limba japoneză s-a altaicizat începând cu secolul al III-lea î.Hr. Japoneza a suferit o schimbare rapidă de la anul 300 î.Hr., când a început *perioada Yayoi* și a durat până pe la anul 300 d.Hr. Faptul că invaziile de populații venite din sudul Coreei n-au mai continuat, a provocat o diluție a influenței lingvistice altaice și cu timpul s-a pierdut particularitatea fonetică a vocalelor armonice. Mai mult, trecerile întâmplătoare de populații sud-coreene în insulele japoneze au adus mai târziu

niște fonduri lingvistice influențate de culturile sudice, inclusiv chineza. Într-o cronică faimoasă a dinastiei Wei din China secolului al III-lea, întâlnim numele de persoane japoneze și titlurile lor oficiale transcrise în cuvinte chineze monosilabice iar ordinea cuvintelor în frază este net altaică.

Înainte de al doilea război mondial, Batchelor pretindea că limba japoneză contemporană nu conține nici un reziduu din vreo altă limbă anterioară celei a ainu-șilor. Cum am arătat mai sus, ainu-șii au trăit numai în partea de nord-est a Japoniei continentale (insula Honshū), dar nu se știe nimic despre limba vorbită în vechile timpuri în districtul Azuma. Prin noțiunea „azuma” se înțelege „estul” cunoscut. Districtul *Azuma* definea o arie geografică mobilă pentru că „estul” cunoscut era mereu altul, pe măsură ce se pătrundea în el și populațiile „barbare” erau împinse mai departe. În principiu, s-au delimitat trei districte *Azuma* și fiecare a marcat o epocă istorică bine individualizată. Se presupune că în districtele estice (respectiv *Azuma*) a trăit o populație diferită prin origine, cultură și limbă de cea aflată în districtele vestice, populație rămasă însă necunoscută.

Dacă studiem limbajul nipon curent de astăzi, distingem două arii dialectale mai importante, un dialect al vestului și altul al estului. O linie geografică despărțitoare între cele două zone ar împărți Japonia, trecând prin mijlocul districtului Chūbu sau între Chūbu și Kinki. Regiunile astfel diferențiate, la o analiză biologică a populației, oferă surpriza unei concordanțe spectaculoase. În fapt, linia imaginară împarte Japonia într-o zonă nord-estică în care predomină tipul sangvin antigenic B și o zonă sud-vestică unde stăpânește tipul sangvin A. Similaritatea merge și mai în detaliu, pe aceleași coordonate, dacă analizăm dermatoglifele populației. De fapt, diferențele biologice și antropologice nu fac altceva decât să explice suportul deosebirilor lingvistice. Mai mult, din istorie se știe că aceleași arii geografice au trăit și o diferențiere socială. De pildă, în est, relația între capul familiei și ramurile clanului erau nete, ca de la superior la inferior. Prin contrast, vestul Japoniei făcea ierarhizarea nu după proveniența indivizilor ci după vârstă. În culegerea poetică *Manyōshū* (secolul al VIII-lea) se găsesc așa-zise poeme estice (*azuma-uta*) și poeme ale apărătorilor granițelor (*sakimori no uta*). Limbajul poemelor *azuma-uta* era socotit barbar și deranja urechile „fine” ale celor mai din vest. Chiar mai târziu, în epoca Heian (secolele al IX-XII-lea), locuitorii capitalei încă îi mai considerau pe locuitorii din est (*azuma*) sălbatici și supărători prin limbajul lor grosolan, cu accente ciudate. De altminteri, în *Manyōshū*, *azuma*, estul, este adeseori pomenit cu epitetul *tori ga naku* („cânt de pasăre”). Se presupune că dialectul estic suna ca un ciripit de păsări ceea ce le apărea ca foarte ciudat celor din Nara. *Azuma* definea ca noțiune o suprafață cu conturul elastic. Prima *Azuma* cuprindea aria la est de munții Hakone incluzând districtele Kantō și Tōhoku, a doua *Azuma* trecea la est de hotarul prefecturilor Nagano și Shizuoka (numite pe atunci Shinano și Tōtōmi), iar a treia *Azuma* includea prefectura Gifu (constând din vechile provincii Hida și Mino), precum și prefectura Aichi (fosta provincie Owari).

Studiul poemelor din *Manyōshū* atestă că în est a existat un dialect specific într-o formă primară.

Este neîndoielnic faptul că sudul și sud-estul Asiei și-au adus contribuția la formarea civilizației și a limbii japoneze. Elementele de cultură sudică s-au afirmat și au poposit în insulele japoneze venind în valuri succesive. Unele caracteristici au rămas, sădite mai ales în câteva obiceiuri, în mitologie și, bineînțeles, în fondul lingvistic. Printre obiceiuri, mai remarcăm încă în perioada Heian tenta matriarhală a constituirii familiei. În secolul al VIII-lea prevala căsătoria de tip matrilocal

(mirele intra în familia miresei, tinerii proveniți de la același tată, dar care aveau mame diferite se puteau căsători între ei etc.) ceea ce era caracteristic în sud, în Taiwan, în sud-estul Asiei și în India. Dominația femeii în familie, fie ca mamă, ca vrăjitoare sau ca expresie terestră a adorației soarelui (ca zeitățe de sex feminin: *Amaterasu-ō-mikami*) exprima înrudirea cu mitologiile sudului. Printre populațiile din sud-estul asiatic, indonezienii au cel mai mare număr de mituri și povești populare cu paralelisme în Japonia (ne referim la miturile nipone culese din *Kojiki* și *Nihonshoki*).

Un alt obicei, cel al extragerii caninului la vârsta adultă, practicat de locuitorii Japoniei din perioada Jōmon (dovadă stau craniile adulte la care lipsesc dinții canini, nu și la craniile de copii), este foarte obișnuit printre aborigenii din Taiwan, din sudul Chinei, Indochina, Malaezia, Polinezia, Australia și chiar Africa. Practica extragerii caninului avea o semnificație rituală, marca ritualul inițiativ spre starea de adult sau, poate, avea rol decorativ similar cu alte manevre legate de dantură (vopsitul câtorva dinți etc). Nu altfel stăteau lucrurile cu tatuajul întregului corp, particularitate japoneză de aceeași proveniență sudică.

Fișec, elementele lingvistice însoțitoare au început să se amestece cu fondul de bază al limbii autohtone prin împrumuturi de cuvinte de către gazde, la început, ca ulterior influența să devină și mai consistentă prin asimilarea structurii limbii imigrante.

Facem o mențiune fugitivă dar absolut necesară pentru a puncta înrudirea limbii japoneze standard cu acelea ale insulelor Ryūkyū (privite cândva chiar ca dialecte ale japonezei) și ale dialectelor din Naha (Okinawa), fie prin identitatea unor părți de cuvânt (adjective, pronume, verbe auxiliare) cât și prin intonația cuvintelor.

Triburile care locuiau în trecutul îndepărtat în Taiwan (locuitorii de azi vorbesc numai chineza), vorbeau o limbă asemănătoare cu cele din zona sudică, împlinind astfel apropierea existentă și pe plan social sau cultural. Într-adevăr, în districtele înalte ale munților Niitaka, se practica ierarhizarea de grup după vârstă, preferința pentru căsătoriile în sistemul matrilineal și se foloseau unelte din piatră (topoare, securi etc.) similare cu cele găsite în aria Pacificului de sud, mai ales în insulele Polineziei sau districtele malaeziene.

Merită stăruit mai temeinic asupra limbii malaio-polineziană care este vorbită în insulele risipite pe o suprafață imensă, între Oceanul Indian și Pacificul de sud-vest, de la Madagascar în apus până în Hawaii în răsărit. Această limbă are trei sușe: indoneziana, malaeziana și polineziana. Indoneziana e vorbită în Madagascar, Sumatra, Yawa, Celebes, Borneo, Filipine, peninsula Malaya și Taiwan. Malaeziana o găsim în insulele Mării Sudului, Micronezia, insulele Bismark, Noua Guinee, insulele Solomon, Noua Caledonie, insulele Fiji, iar polineziana în insulele răsăritene, în Hawaii, Samoa, Noua Zeelandă și altele. Sistemul fonetic al dialectului polinezian este înrudit strâns cu cel al japonezei vechi. Ne referim la existența a numai 5 vocale, la absența diftongilor, la nediferențierea între sunetele r și l și la absența consoanelor duble sau triple. Se poate admite că polineziana a jucat un rol în dezvoltarea limbii japoneze.

S-a mai remarcat o oarecare înrudire a japonezei cu un dialect Mon-Khmer vorbit de o populație din regiunile muntoase ale peninsulei malaeziene. Similitudinea se rezumă la modul cum se formează pronumele (de proximitate-apropiere, de semi-întâmpinare și de întâmpinare) ca și la identitatea unor cuvinte referitoare la părți ale corpului omenesc.

Mai există o limbă, cea tibeto-birmaneză care are frapante asemănări cu japoneza. Birmaneza este lipsită, ca și japoneza, de gen, număr și caz, în propoziție ordinea cuvintelor este asemănătoare, sunt folosite adăunările de particule, sufixele și verbele similare, iar pronumele sunt numeroase reflectând vârsta, poziția socială, sexul vorbitorului și al ascultătorului.

Cum s-a putut vedea mai sus, izvoarele variate și multiple care au contribuit la conturarea limbii japoneze sunt mai mult sau mai puțin evidente. Fiecare influență a lăsat urme vizibile fie în structura gramaticală, fie în fondul lexical, fie în alcătuirea fonetică a japonezei. Nu întotdeauna cronologia evenimentelor lingvistice a fost descifrată exact. Remarcabil rămâne însă momentul începuturilor culturii Yayoi când metamorfoza cea mai dinamică și cea mai persistentă a avut loc odată cu schimbarea radicală a caracterului de civilizație. Migrația populațiilor altaice prin sudul Coreei, deși în plan antropologic nu a avut forța necesară să marcheze o influență evidentă, în planul cultural a constituit vehiculul transportor al noii ocupații omenești, agricultura, îndeosebi cultivarea orezului și folosirea uneltelor perfecționate, adecvate momentului istoric. Beneficiul lingvistic a fost și el mai mult de structură gramaticală decât de fond lexical sau aspect fonetic.

Mai apoi, nici o altă influență majoră care să zguduie limba japoneză, gata constituită, nu a atins un prag revoluționar. Civilizația chineză, cum vom vedea, mai ales grație introducerii scrisului ideografic și a elementelor adiacente de cultură, filozofie, religie, artă, meșteșuguri, legislație și structură social-politică, se situează pe primul plan al influenței lingvistice. Abia în zilele noastre, civilizația occidentală (Europa și America), precum și contactul pe multiple planuri cu o altă lume au făcut ca limba japoneză să se îmbogățească mereu cu noțiuni noi, cu neologisme pronunțate după sistemul vocalic care deformează net sonoritatea cuvintelor străine. În altă parte am făcut câteva considerații definitorii privind japoneza de astăzi, nu suficiente pentru a mulțumi un lingvist, de pildă, ci doar orientative, satisfăcătoare cuiva care ar dori să aibă noțiuni generale.

Europeanul care ar intenționa să se instruiască și să deprindă limba japoneză de astăzi, ar trebui să se înarmeze cu multă răbdare, fantezie și înțelegere (adunată dintr-o amplă cunoaștere a civilizației nipone). Limba japoneză nu este alcătuită numai din cuvinte și din structuri sau inflexiuni gramaticale. Comunicarea în japoneză presupune intuirea ritmului cuvintelor, cadența frazelor rostite, alternarea pauzelor semnificative și, mai presus de toate, acea indefinită strategie a înțelesurilor sugerate. În propoziție, ordinea cuvintelor este bine stabilită, întotdeauna de la particular la general. Adjectivul precede substantivul, așa cum subiectul stă înaintea predicatului.

Limbajul este în așa fel structurat încât nu este niciodată necesar să se dea interlocutorului un răspuns net negativ, ceea ce facilitează mult păstrarea lipsei de tensiune a dialogului, a calmului pe deplin potrivit modalității de înțelegere a filozofiei japoneze. Jocul cuvintelor pozitive, combinarea lor cu măiestrie, sunt duse cel mai adesea foarte departe, până acolo încât este aproape imposibil să se formuleze un refuz. Așadar, nu numai stăpânirea cuvintelor, a gramaticii și chiar a expresiilor ajută la practicarea limbii japoneze, ci și învățarea modalității de a folosi pauzele (uneori exprimate prin cuvântul *ma...*) pentru ca efectul general de „calm” al dialogului să fie asigurat. Dacă vreți, pauza așezată înaintea rostirii unui cuvânt cu încărcătură afectivă mai bogată, este precauția de pudoare absolut necesară spiritului japonez.

Vechii japonezi nu au posedat o scriere proprie. Limba lor s-a format și s-a modelat în încercări de strictă oralitate. Din frecvențele primeniri săvârșite în secolele dinaintea pătrunderii scrierii chineze în Japonia, nu s-a păstrat nimic. Modelele lingvistice încercate s-au consumat în sunet și au rămas pentru noi simple supoziții.

Data exactă a însușirii scrierii în caractere ideografice chineze nu este certă. Se fac presupuneri, bizuite pe unele fapte, dar este mai mult ca sigur că scrisul chinez a fost cunoscut în insulele japoneze chiar înainte de a se fi adoptat oficial. E suficient să amintim de obiectele de artă chineze, podoabe, vase, săbii etc, în majoritatea lor lucrate din materiale dure (piatră și metal), care aveau adeseori scrijelite, în păienjenişul decorației și al desenului, ideograme cu semnificații diverse, fie câte o dedicație, fie numele vreunei personalități etc. Obiectele, odată ajunse în Japonia, prin intermediul Coreei, constituiau modele artistice pentru localnici, încercările japonezilor de a imita decorația ce împodobea un vas, de pildă, se loveau de reproducerea ideogramelor. Ochiul și mâna artizanului se obișnuiau astfel cu formele scrisului pictografului și, de ce nu?, meșteșugarul de astăzi putea deveni scribul de mâine. În afară de aceasta, meșteșugarii din Japonia, cel puțin pentru început, nu erau altceva decât niște imigranți coreeni sau chinezi care, cu timpul, se naturalizau în Yamato și își alcătuiau familii, asimilându-se populației locale. Printre ei trebuie să fi fost și oameni cu instrucție a scrisului. La fel de sigur este faptul că încă din secolul I d.Hr., din perioada dinastiei chineze Han, guvernanții japonezi își trimiteau mesajele scrise în ideograme atunci când se adresau curții imperiale chineze sau coloniilor chineze din Coreea.

În mod tradițional este admis faptul că scrisul chinez a venit în Japonia la sfârșitul secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea. Știm că suveranii japonezi, în strădania lor de a-și extinde influența în peninsula coreeană, au stabilit legături amicale cu unul din cele trei mari regate, cu Paekche, în scopul de a provoca o slăbire a regatului Silla, stat ceva mai puțin civilizată, dar mai războinic decât celelalte. În anul 391, o expediție japoneză în Paekche întărește schimbul între Japonia și peninsula, respectiv statul coreean amintit, drept răsplată pentru „asistența militară” acordată de niponi, trimite un soi de tribut constând în obiecte de artă dar și în meșteșugari. Printre oamenii ajunși în Japonia se număra și Achiki, un personaj interesant, capabil să citească și să scrie în chineza clasică. La recomandarea lui, este adus și un scrib cu îndemânări de dascăl, foarte potrivit să instruiască pe cine ar fi vrut să învețe scrisul și cititul în limba chineză. Era vorba de scribul Wani, iar faptele se petreceau în anul 405. Din acel moment, limba chineză scrisă este adoptată oficial, înțelegându-se că era folosită la scrierea documentelor, edictelor, ordinilor, registrelor, în scopul de a centraliza puterea și autoritatea guvernatoare. Consecința, printre altele, a fost apariția și consacrarea unei clase a literaților ce avea să intre în competiție cu familiile militare de prestigiu. Dar, mai important decât orice, rezultatul notabil a rămas acela al facilitării pătrunderii culturii chineze, a absorbirii ei, cultură consolidată în primul rând prin folosirea cuvântului scris, mijloc inegalabil de transmitere a produselor creației minții omenești. Ar fi fost imposibil ca, un secol mai târziu, fără cuvântul scris, să se introducă noua religie și noua filozofie budistă. În anul 522 au sosit în Japonia, venind din China, un număr însemnat de sutre budiste, primele texte consistente despre religia cea nouă ce avea să modifice imens cultura și civilizația niponă.

Din cronicile japoneze rezultă că de timpuriu s-au achiziționat din China cărți. Conținutul lor era în majoritate religios (sutre budiste) sau canonic. Dintre scrierile confucianiste canonice chineze, adevărat tezaur de înțelepciune, trebuie să menționăm *Cartea Schimbărilor, Analele, Odele, Cartea Riturilor, Cronicile de primăvară și Toamnă, Tratatul despre Pietatea filială, Marea învățătură, Doctrina de mijloc, Analele lui Confucius, Învățăturile lui Mencius* și o întreagă altă literatură adiacentă, explicativă, comentatoare a celor dinainte. Adăugăm tratatele și lucrările de astronomie, geografie, muzică, medicină, divinație, geomantie.

În ciuda faptului că, așa cum s-a spus, pentru un neinițiat, studiul scrierii caracterelor chineze necesită un zel tenace, ochi buni, o oarecare cultură artistică și o bună memorie a formelor, ideogramele chineze au prins rădăcini în Japonia și au devenit unealta principală în propagarea și dezvoltarea culturii și civilizației. Scrierea ideografică prezintă unele avantaje în raport cu cea fonetică europeană. Ea este în principiu mai naturală, mai aproape de obiectele pe care le desemnează. Ea se adresează mai mult imaginației și este infinit mai estetică decât oricare altă scriere.

Sistemul ideografia străvechi, mulat perfect pe limba chineză vorbită, nu a trecut, din păcate, în folosința limbii japoneze fără dificultăți adeseori insurmontabile, fără rezolvări parțial eronate sau arbitrare. Pe de o parte, sunetele limbii japoneze diferă radical de cele ale chinezei. Pe de altă parte, multă vreme, scrierile chineze au dăinuit în Japonia fie sub forma sutrelor budiste, a comentariilor pe marginea sutrelor sau a textelor literare, iar transcrierea lor în japoneză, făcută de copiiști, a realizat la început un produs hibrid în care o ideogramă era folosită pentru sensul ei, alta pentru valoarea fonetică. De aici confuzii, lecturi multiple pentru una și aceeași ideogramă etc.

Aceeași cauză a mai avut și un alt efect. Cuvintele chineze care nu își găseau echivalente în japoneză erau preluate și adăugate vocabularului autohton, fie din nevoia de a exprima o noțiune, fie dintr-un fel de snobism, o provocare a modei, un gust ciudat al „literaților” vremii pentru exotismul anumitor cuvinte. Dacă unul și același cuvânt era împrumutat la epoci diferite și pronunția lui în japoneză ajungea să fie variabilă, ceea ce a încurcat și mai mult situația. A fost necesar mai târziu să se aducă o corecție fără de care scrierea japoneză s-ar fi împotmolit. Ieșirea din neputința exprimării adecvate a sunetelor japoneze a fost născocirea a încă două sisteme de scriere, în fapt niște *silabare*, numite *kana*. Aceste silabare s-au desăvârșit în secolele al VIII-lea și al IX-lea. Punctul de pornire a fost tot scrierea ideografică dar, prin simplificarea caracterelor și prin stilizarea lor în beneficiul cursivității, s-au obținut niște forme grafice capabile să exprime doar silabe. *Katakana* (*kana* parțiale), compuse din fragmente de ideograme chineze, folosește la scrierea numelor proprii străine și a neologismelor; *Hiragana*, cu formă mai elegantă, cursivă, slujește la marcarea inflexiunilor gramaticale și la scrierea unor cuvinte a căror exprimare în ideograme ar fi prea complicată. Credem că cele două silabare nu au fost născocite dintr-odată ci s-au alcătuit treptat, pe măsură ce simplificarea caracterului chinez de la care a plecat un semn, a atins forma acceptabilă, sugestivă și convingătoare. Totuși, legenda pretinde, de pildă, că silabarul *Katakana* a fost născocit de Kibi no Mabi sau Kibi no Makibi. Acest personaj, foarte popular, a trăit între anii 693 și 776. A fost un literat al epocii Nara, a călătorit în China de unde a adus elemente de cultură menite să fie sădite în solul japonez. Prin tradiție, se acceptă faptul că a fost autorul nu numai al silabarului *katakana* ci și al

altor numeroase inovații. El a adus din China arta broderiei pe mătase, jocul *go* (un fel de șah oriental), lăuta (în japoneză, *biwa*) etc.

Hiragana ar fi fost rezultatul invenției lui *Kōbō Daishi*, o personalitate clericală budistă despre care, deși vom mai avea prilejul să vorbim, trebuie să spunem că a fost un caligraf renumit, cu studii de sanscrită, din care s-a și inspirat pentru alcătuirea silabarului său fonetic. Printre altele, o influență asupra dezvoltării silabarului japonez a avut-o silabarul coreean existent încă din anul 690. Se pare că și cuvântul *kana* provine din primele două litere ale silabarului coreean. Acesta începe cu *ka, na, ta, ra*.

Silabarul nipon totalizează 47 de sunete. Așezarea lor într-o ordine anume se numește *iroha*, cu sensul european de „alfabet”, în realitate este un poem din secolul al IX-lea, schițat pe baza unei sutre budiste ce redă șirul de silabe fără ca vreuna să se repete de două ori.

De-a lungul timpului, puține cărți au fost scrise direct în *hiragana*, iar în *katakana* nici una, din pricina faptului că numai o ideogramă poate diferenția înțelesul unui cuvânt care seamănă fonetic cu alte două sau trei. De pildă, *hana* în japoneză este și „nas” și „floare”. Cuvântul scris în *hiragana* îl pune în încurcătură pe cititorul textului; imediat ce vede însă hieroglifa, el știe despre ce este vorba. Se înțelege, deci, că un text japonez actual se înfățișează ca o îmbinare de semne ideografice, de semne ale silabarelor *hiragana* și *katakana* și, în ultima vreme, de cifre arabe acolo unde se simte nevoia (ani, zile, sume, numere etc.) deoarece s-a renunțat aproape în întregime la notația proprie a cifrelor.

Documente scrise în japoneza veche au rămas extrem de puține, mai cu seamă din acelea dinainte de anul 700. Merită să amintim despre așa-zisa *Constituție a lui Shōtoku Taishi*, din anul 604, ca și despre unele comentarii ale lui pe marginea textelor budiste. Mai târziu, s-au păstrat legile scrise ale Codului Omi de la anul 666. Câteva inscripții în piatră și în bronz, din aceeași perioadă, ne dau o idee despre modul cum erau caligrafiate caracterele japoneze. După anul 700, textele se înmulțesc. În 712 este alcătuit *Kojiki* (carte scrisă într-un stil hibrid, greoi, extrem de obositor de descifrat și care a necesitat „transpunerea” ei în japoneza actuală pentru a putea fi receptată la adevărata sa valoare), iar în 720 *Nihon Shoki*. În amândouă aceste cronici sunt presărate, printre relatările epice mitologice și istorice, vreo două sute de poeme. În ciuda valorii estetice modeste a acelor poezii, ele probează înclinația japonezului pentru frumos, sensibilitatea precoce care va duce mai târziu la marea culegere *Manyōshū*, alcătuită în perioada Nara (poeme imaginate până la anul 760).

S-a mai păstrat un fel de dicționar geografic al tuturor provinciilor din acea vreme numit *Fūdoki*, din care menționăm ca cel mai timpuriu (în 708) pe *Harima Fūdoki*. În anul 794, o culegere de *Edicte* imperiale numite *Semmyō* sunt consemnate în destul de cunoscuta *Shoku Nihongi*. Cam în același timp, sunt adunate într-o altă culegere numită *Engishiki* un mare număr de liturghii shintō (*Norito*).

Dacă la început, cum ar fi în *Manyōshū*, scrierea japoneză folosea ideogramele chineze cu rolul lor fonetic, cu timpul, introducerea silabarelor a schimbat treptat modalitatea de scriere. Stilul perioadei Nara era așa-numitul *Manyōkana*. Prin secolul al IX-lea pătrunde tot mai mult silabarul

abreviat din ideografia chineză și limba japoneză scrisă devine instrumentul de înregistrare al literaturii vremii constând în romane epice, în cântece de dragoste, elogiile ale frumuseții florilor, așezate în poeme etc.

Studiul limbii și al scrierii chineze rămâne să fie un vehicul pentru operele învățaților istorici, teologi și juriști, erudiție împinsă pe plan secund, însă, întrucât japonezii încep să simtă nevoia unei independențe culturale față de China, ceea ce concorda cu spiritul politic al vremii. Să nu neglijăm amănuntul că în anul 894 japonezii se decid să nu mai trimită ambasadori la curtea chineză Tang.

Multă vreme, scrierea a rămas un lux rezervat aristocrației, claselor superioare. Școlile aveau în epoca Kyōtoun caracter particular, erau întreținute de familiile bogate, se înțelege că pentru copiii lor. Cu toate acestea, scrierea s-a dovedit a fi o preocupare permanentă pentru oamenii de gust, pentru artiștii vremii. Ne gândim la scrierea caligrafică, adevărată artă cu implicații multiple în cultivarea simțului estetic nipon

Scrierea japoneză are o frumusețe neîntrecută. Caligrafia s-a născut ca artă din sugestiile picturii bambusului, a acelei picturi de linii drepte și curbe în alb-negru, în același timp viguroasă și suplă, îndrăzneță și efemeră, modelatoare de gânduri, expresie a trăirilor interioare. Toate caracteristicile „picturii bambusului” pot fi aplicate caligrafiei japoneze. La rândul ei, arta caligrafiei a fertilizat celelalte arte începând chiar cu pictura. Nu vom neglija faptul că atât caligrafierea ideogramelor cât și pictura în alb-negru se așterneau pe hârtie albă, imaculată, cu același instrument, pensula. Mișcarea artistului caligraf nu pornește meschin din articulația pumnului, ci din umăr. De aici, vigoarea, trăsătura energică, neezitantă. Strădania caligrafului este complexă. El știe că prin caracterul trasat pe coala albă transcrie un simbol al ideilor și nu simpla imagine a unui obiect.

Caligrafia realizează acea compoziție care îngemănează ten-siunea interioară a artistului cu ritmurile lumii înconjurătoare. Tehnica plină de vitalitate și de spontaneitate nu intră în contradicție cu elementul de abstractizare din desenul ideogramelor.

Caligraful, în timpul travaliului său, face o excursie în lumea formelor pure și migrează din desen abstract în desen abstract. El nu are voie să șovăie atunci când conduce pensula și dă viață unei linii, chiar dacă forța de aplicare poate fi nuanțată până acolo încât să obțină gradația cea mai amplă posibilă între negrul profund și griul șters.

Soră a picturii, caligrafia făcea în Japonia, din practicanții ei, artiști egali cu ai tuturor celorlalte arte. Trudă multă, talent și imaginație, iată câteva condiții absolut necesare câștigării dezinvolvurii care îl definea pe adevăratul caligraf capabil să se exprime atât prin desen cât și prin compoziție. Caligraful izbutea până în cele din urmă să-și însușească viteză în execuție și odată cu ea siguranță. Caligrafia îl însoțea pe poet pentru că frumusețea unui poem se îmbogățea dacă înfățișarea lui era pe măsura conținutului. De altfel, onorabilitatea unui curtean al epocii Heian era condiționată și de îndemânarea sa în caligrafie, ca să nu mai vorbim de poezie.

Arta caligrafiei japoneze, numită *sho*, poate fi descifrată în esența ei filozofică prin câteva principii ale taoismului. În primul rând, contrastul între tușul negru și hârtia albă exprimă esența și simplitatea dialecticii lui Lao-tse. Caligraful simte cum forțele sale curg în linii și forme pure, combinație de alb și negru. Lao-tse afirmă că cea ce numim „negru” înglobează toate culorile, iar folosirea negrului în caligrafie o înzestreaază pe aceasta cu universalitate. Dintr-odată, simplitatea

contrastului esențial alb-negru a făcut saltul în complexitatea lumii înconjurătoare cu posibilități infinite de exprimare. Albul și negrul înmănunchează întreaga bogăție a universului. Elementele vizibile ale tehnicii *sho*-ului sunt linia, forma și spațiul. Dincolo de ele, plăsmuirea gândului abstract, a infinitei deschideri spre mecanismele raționale și afective, fac din caligrafia japoneză una din cele mai complexe experiențe ale spiritului.

Japonezii vorbesc despre trei momente ale scrisului. Primul, „trezirea pensulei” (*kihitsu*), dă naștere, încă înainte de a se materializa concret, trăsăturii ce va veni din clipa atingerii hârtiei cu penelul nerăbdător. Al doilea moment, „trimiterea pensulei” (*sōhitsu*), împlinește gândul și mișcarea, iar al treilea, „sfârșitul pensulei” (*shūhitsu*), încoronează mișcarea cu alunecarea ei spre infinitatea de la care a emanat, ca și cum dinamica deplasării ar fi perpetuă, iar atingerile hârtiei întâmplătoare. „Accidentul” opririi pensulei pe suprafața albă este tocmai momentul creativ al comunicării. El definește șansa de a trimite mesajul interior spre lumea din afară. Nu este greșită zicala japoneză „omul și *sho*-ul său sunt *aidoma*”. Individualitatea scrisului caligrafic rezultă din variațiile mânării pensulei, fie că este vorba de presiunea aplicării ei, de înclinație, direcție sau ritmul risipit în suprafață. Dacă ar fi să vorbim despre „grafologia” aplicată scrisului japonez, presupunem că bogăția de sugestii și fidelitatea exprimării caracterului, a dispoziției și a sentimentelor, ar fi cu mult mai mare decât în analiza scrisului european.

Precizând până aici câteva detalii despre caligrafia japoneză, merită să ne oprim puțin și să-i schițăm un scurt istoric. Așa cum am mai avut prilejul să o spunem, în secolele al V-lea și al VI-lea, textele oficiale erau scrise în caractere chineze, în care scop se foloseau scribi coreeni și chinezi. În epoca Asuka, în veacurile al VI-lea și al VII-lea, mulțumită lui Shōtoku Taishi, se adoptă scrierea chineză a dinastiei Wei din nord. Membrii clanului imperial se exersează în copierea sutrelor budiste. Perioada Nara amplifică preocuparea pentru caligrafie. Existau două familii cu mare prestigiu care se ocupau cu caligrafie, familia Fubito-be din Kawachi, descendenții îndepărtaților Wani și Fubito-be din Yamato.

Personalități remarcabile sunt demne de amintit. Caligrafi de seamă au fost călugării Saichō sau Dengyō Daishi (767-822) și Kukai sau Kōbō Daishi (774-835), despre care am mai vorbit. Ei au fost influențați de caligrafii chinezi ai dinastiei Tang (618- 907), mai ales de Yen Chen-king. În perioada Heian se încearcă și se izbutește japonizarea caracterelor chineze. Scrierea ideografelor devine mai rapidă, mai suplă și mai delicată. În primul rând interesată de caligrafie era aristocrația în frunte cu împăratul Saga (809-823), care a fost un caligraf cu notorietate. Un alt caligraf talentat, Tachibana Hayanari, a murit în anul 842, cu jumătate de secol înainte de nașterea celebrului caligraf Ono no Tōfū (896-966). El trebuie să fie considerat cel mai remarcabil novator căci a pus bazele stilului japonez în caligrafie.

Perioada de aur a caligrafiei nipone a fost socotită cea cuprinsă în secolele al X-lea, al XI-lea, al XII-lea. Atunci se nasc inovații în ale scrisului, pornindu-se de la învățăturile măștrilor chinezi (din China de Sud) și, îndeosebi, de la tehnica faimosului Wang Hi-che (307- 365), binecunoscut în epoca dinastiei chineze Tang. E suficient să precizăm că discipoli ai maestrului Wang au fost personaje renumite din istoria Japoniei, Saichō, Kūkai și împăratul Saga, pentru a înțelege de câtă prețuire se bucura ocupația de caligraf în societatea japoneză.

Alături de Tōfū, urmaș spiritual al marelui sinolog Ono no Takamura (802-852), autor al antologiei de poezie chineză *Reigikai*, de o celebritate cel puțin egală s-au bucurat și Fujiwara no Sukemaza sau Fujiwara no Sari (944-998), Fujiwara no Yukinari supranumit și Fujiwara no Kōzei (972-1027).

În aceeași perioadă cu nașterea stilului japoneze, numit *wayō*, a început să fie folosită scrierea *kana*. Dintre lucrările caligrafiate în noua manieră amintim astăzi culegerea *Manyōshū*, poemele *Kokinshū* și *Sanjurokkasen*, ca și așa-zisele „sutre decorative” copiate în mediile aristocratice. În perioada Kamakura, sub influența călugărilor budiști zen, se reia pasiunea caligrafică pentru stilul chinez (*kara-yō*). Caligraful Daitō Kokushi (1282-1337) este net modelat după stilul chinez folosit în dinastiile Song (960-1279) și Yuan (1279-1368).

Epoca imediat următoare, Momoyama, readuce prin Honami Kōetsu (1558-1637) autoritatea stilului caligrafic *wa-yō*. În perioada Edo, cele două școli principale ale scrisului caligrafic își au partizanii și vârfurile lor. Jiun (1718-1804) se formează sub influența lui Daitō Kokushi care practica stilul chinez. În schimb, Ryōkan (1757-1831), va crea după stilul *wa-yō*, în timp ce Nukina Suō (1778-1863) se va dovedi un păstrător al tradiției aristocratice. Alte personalități de mai târziu, cum ar fi Soejima Sōkan (1828-1905) sau Nakabayashi Gochiku (1823-1913) readuc în actualitate vechiul stil chinez al dinastiei Wei din nord practicat și de caligraful Yang Cheu-king care a trăit între 1839-1915.

Caligrafia lui a însemnat gloria scrierii care aparținuse Chinei de nord în secolele al V-lea și al VI-lea. Ea era mai austeră, mai rigidă decât cea a Chinei de sud. Mulțumită lui Kusakabe Meikaku (1838-1922) și lui Iwaya Ichiroku (1834-1905), caligrafia chineză veche este modelată și devine unul din elementele importante ale caligrafiei japoneze contemporane.

Japonia a cunoscut de timpuriu o modalitate practică de tipărit textele. Odată cu venirea doctrinei budiste, s-au introdus cărți imprimate cu ajutorul unor planșete din lemn gravate și s-au folosit, începând cam din anul 770, metodele coreene de tipărire. Atunci, împărăteasa Shotoku a poruncit ca templele să fie înzestrate cu cântece budiste tipărite pe fâșii de hârtie. Adevăratele cărți se tipăresc însă abia în secolele al XII-lea și al XIII-lea. Cam prin anul 1696 se aduc, tot din Coreea, caracterele mobile, cu alte cuvinte tiparul, așa cum îl înțelegem astăzi. Cel care a ordonat importarea metodei coreene a fost shōgunul Ieyasu. E de menționat că în Coreea se cunoșteau caracterele mobile încă din anul 1324, cu aproape un secol și jumătate înaintea lui Gutenberg.

Dificultățile de difuzare a textelor imprimate astfel, au persistat până la restaurația Meiji, ceea ce a creat falsa impresie că lucrurile tehnice nici nu se cunoșteau.

Cum este și firesc, scrisul a constituit în Japonia, ca și în alte țări, vehiculul transmițător al tezaurului de cunoștințe fie ele pragmatice, fie filozofice și spirituale. Dobândirea scrisului a permis societății japoneze să-și croiască o organizare a învățământului încă din cele mai vechi timpuri.

În epoca primitivă nu putea exista un sistem educațional în adevăratul înțeles al cuvântului. Din inițiativa prințului Shōtoku este trimisă în China, la anul 607, o primă delegație japoneză cu atribuții diplomatice dar și cu sarcini culturale. Învățământul japonez și întreaga evoluție a culturii nipone

datorează mult tocmai acestei inițiative. În anul 647 este numit un prim șef al universității în persoana unui poet coreean. Aceasta are loc în timpul domniei împăratului Tenchi. Atribuțiile organizării, supravegherii și coordonării dezvoltării, în general, și a învățământului, în special, îi reveneau acestui soi de director a cărui funcție se numea *fumu-yatsukasa no kami* Suveranul următor, Temmu (673-686), a creat în capitală, la Nara, o instituție echivalentă universității și a dat chiar dispoziție ca în fiecare provincie să se înființeze altele similare. Codul Taihō (701) prevedea ca la nivelul clanurilor să se dea atenție studiului și să se organizeze o rețea de școli naționale cu program bine stabilit. Cât privește Universitatea din Nara, aceasta nu putea primi mai mult de 450 de studenți recrutați din aristocrație și din clasele superioare. Numai dacă rămâneau locuri vacante erau admiși copii din clasele inferioare. Se învățau următoarele materii: filozofia chineză (*kuni-hakase*), istoria (*kiden-dō*), medicina (*i-hakase*), dreptul (*myōhō-dō*), matematica (*san-dō*) și scrierea (*sho-dō*). Cum am văzut mai sus, scrierea și caligrafia erau atribuția clanurilor Fubito. Medicina aparținea clanului Kusuri-be, astrologia și divinația clanului Urabe. Tot „universitatea” se ocupa de studiul și alcătuirea calendarului după modelele asimilate din China și din Coreea.

Kibi no Makibi (693-775), cel căruia i s-a atribuit născocirea silabarului katakana, a creat un „Institut al celor două doctrine”, așa numitul *Nikyō-in*, considerat a fi cea mai veche școală particulară.

În anul 827, Kōbō Daishi, părintele silabarului *hiragana* și fondatorul budismului esoteric, înființează la Kyōtoun „Institut al tuturor artelor care să răspândească înțelepciunea” (*Shugeishuchi-in*), dar, din păcate nu a rezistat prea mult. Ceva mai durabil a fost „Institutul de răspândire a scrisului” (*Kōbun-in*) fixat în incinta universității. Cam în aceeași perioadă ia ființă „Institutul pentru încurajarea studiilor” (*Kangaku-in*) și „Institutul cunoștințelor” (*Gakukan-in*).

În anul 881, Ariwara no Narihara organizează un „Institut pentru promovarea studiilor” (*Shōgaku-in*). Toate instituțiile culturale ale secolului al IX-lea au fost create după modele chineze.

Să nu ne imaginăm însă că învățământul aducea roade importante atâta vreme cât aparținea unor privilegiați. Studiul era socotit mai degrabă o preocupare ornamentală, o evaziune de la realitatea zilei iar beneficiarii lui nu erau capabili să se facă utili societății. Satisfacția lor eșua în eleganță, frivolitate și un oarecare pitoresc inefficient.

Treptat, sub control guvernamental, s-a organizat un sistem de școli provinciale. Perioada feudală primitivă, frământată de războaie civile, nu a fost tocmai favorabilă progresului învățământului, dimpotrivă, s-a înregistrat o stagnare. Epoca Kamakura, agitată și tulburată de mișcări sociale, nu a lăsat decât în seama călugărilor preocuparea pentru scris și filozofie. Luptele între familiile Taira și Minamoto au făcut din oameni mai mult niște militari decât creatori de cultură. Până și vechea universitate din Kyōtoa trebuie să fie închisă. Învățământul mai rudimentar avea loc în școli ale clanurilor (*han-gaku*) pe care seniorii feudali, daimyō-ii, le întrețineau pe domeniile lor pentru copiii nobililor de rang mic (*chizoku*) și ai funcționarilor superiori ai clanului.

Abia după stabilirea păcii interne, sub shōgunatul Tokugawa, studiul literelor a început să fie încurajat când shōgunul Ieyasu a constatat cu stupefacție că 90% din samurai erau analfabeți.

Putem menționa totuși, pentru primele secole de feudalism, strădaniile depuse de călugării zen aparținând mănăstirilor Celor Cinci Munți (*Gosan*) pentru a menține o preocupare intelectuală, o

tradiție, amenințată, cum s-a văzut, să se stingă. În general, interesul lor se manifestă în legătură cu poezia și istoria chineză. Prin anul 1190, la templul Kenchō-ji din Kamakura, ia ființă o bibliotecă aparținând faimoasei școli Ashikaga. Lăcașul de cultură este mutat în anul 1394 la Shimotsuke (actualul Tochigi-ken) iar sub conducerea lui Uesugi Norizane (1410-1466) devine o școală strălucită pentru învățarea clasicilor chinezi, a budismului zen și a medicinei. Pe la anul 1550 școala aceasta adăpostea numărul enorm, pentru acea vreme, de 3000 de elevi. Tot Norizane se ocupă și de biblioteca din Kanazawa care luase ființă în anul 1270, din inițiativa lui Hōjō Sanetoki. Multă vreme depozitată în mănăstirea Shōmyō-ji, biblioteca era foarte bogată în cărți de cultură chineză clasică.

În anul 1630, Hayashi Razan pune bazele unei școli care să pregătească funcționarii necesari administrației publice, să-i învețe în principal filozofia lui Confucius. Ne aflăm în Edo, viitorul oraș Tōkyō, iar școala amintită va deveni ulterior Universitatea capitalei.

În 1666, Kumazawa înființează primul colegiu provincial la Shizutani, ceea ce a încurajat inițiativa neoficialilor dornici să creeze școli cu sediul în case particulare sau în temple. Pe la anul 1750 existau circa 800 de asemenea școli cu mai bine de 40.000 de elevi proveniți din fiii samurailor. Școlile din temple, școli libere numite *terakoya*, asigurau învățământul pentru copiii familiilor din împrejurimi, aparținând tuturor claselor populației, învățământ care se rezumă la deprinderea cititului, scrisului (*tenarai*) și a unor cunoștințe practice. Textele folosite erau cele de morală, de geografie japoneză, câteva elemente de chineză clasică și calculul matematic. În școlile *terakoya* se învățau în plus caracterele fonetice, silabarele *kana* pentru așa-zisa „lectură obișnuită”. Spre sfârșitul shōgunatului Tokugawa existau în întreaga Japonie peste 50.000 de asemenea școli ce au devenit, după restaurația Meiji, tot atâtea focare ale învățământului primar modern.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, avantajată în învățământ era tânăra aristocrație. În programul de studiu organizat pentru fiii samurailor erau cuprinse chineza clasică, medicina și arta militară. Totuși guvernul organizează și școli specializate cum ar fi în anul 1793, o școală pentru studierea literaturii și tradiției naționale (*Wagaku-sho*), o altă școală de medicină japoneză și chineză (*Igaku-kan*), precum și una de studiu a „medicinei olandeze”, adică occidentale (*Igaku-sho*) în anul 1859. Arta și strategia militară se învățau la școala militară numită *Rikugun-sho*. Un fel de școală de limbi străine și în același timp institut de traduceri ale operelor occidentale a luat ființă încă din 1881 (*Bansho-shirabe-sho*). În paranteză fie spus, primul dicționar olandez-japonez a apărut în anul 1745 iar prima carte medicală europeană tradusă în japoneză a fost rodul strădaniei lui Sujita Gampaku (1733-1817). Toate școlile oficiale din perioada Tokugawa s-au aflat sub patronajul daimyō-ilor.

Cu titlu de curiozitate redăm pe scurt viața de școlar a unui viitor samurai. La 6 ani începea învățatul scrisului cu pensula iar textele folosite constau din fragmente ale clasicilor chinezi. După 9 ani copilul se consacră mai mult filozofiei chineze clasice. Teoria aparținea primei jumătăți a zilei începând cu ora 8 și sfârșind cu ora 16. Cealaltă parte a zilei era destinată exercițiilor fizice constând în aruncarea suliței, practicarea scrimei, a trasului cu arcul, alergarea și echitația.

Restaurația Meiji a adus atât de profunde modificări în structura organizatorică a învățământului

japonez, încât nimic din ceea ce s-ar fi putut numi tradiție nu s-a mai păstrat. Japonia avea de făcut un salt uriaș de modernizare pe toate planurile și, din fericire pentru ea, s-a înțeles la timp că învățământul trebuie revoluționat, schimbat din temelii. Așa s-a și făcut, iar Japonia, prin capacitatea sa uimitoare de a absorbi noutățile, a fost propulsată într-un timp foarte scurt printre națiunile cu un învățământ modern. Metamorfoza nu a avut loc, așa cum se poate constata din istoria învățământului nipon, fără caznă, fără încercări dramatice și fără poticneli, dar rezultatul a justificat în întregime efortul material și spiritual depus.

CAPITOLUL X

REPERE LITERARE. POEZIA, PROZA, DRAMATURGIA, TEATRUL TRADIȚIONAL

*Liniște:
Țârâit de greier
Perforând stânca*

Matsuo Bashō

Am avut adeseori prilejul până aici să pomenim despre una sau alta dintre capodoperele literaturii japoneze sau să facem referiri la genurile literare specific nipone, în contextul dezvoltării acestei civilizații. Literatura japoneză, ca și celelalte arte, a răspuns cu promptitudine, prin mesajul ei, la schimbările sociale petrecute de-a lungul veacurilor, a plăsmuit o lume ireală de personaje sau de idei și a venit de fiecare dată cu îndreptățire pe primul plan al interesului estetic. Ea a devenit cu timpul depozitara cea mai fidelă și poate cea mai trainică a crezului estetic, filon dezvăluitor, relevant, al alcătuirii sufletești japoneze, dar și document îmbogățit mereu cu fapte de legendă, izvor de informație pertinentă pentru cercetătorii mitologiei cât și pentru cei ai istoriei reale. Dacă timpul a putut să erodeze lemnul sculpturilor străvechi sau să spulbere țesătura fină a mătăsii, el nu a izbutit să destrame înțelesul ideogramelor pictate cu abilitate, cu migală și simț artistic. Armata milioanei de semne atât de pitorești și enigmatice pentru cei care nu le cunosc înțelesul, a izbândit. Ea a trecut peste apăsarea veacurilor tezaurul de înțelepciune, sensibilitate și simț al observației; îl percepem astăzi cu o altă înțelegere, mai bogată în mijloace de interpretare și analiză dar poate cu o mai săracă aderență față de „căldura” momentului când textele literare au fost scrise. Preluăm rodul trudei cunoscătorilor și necunoscătorilor autori ai scrierilor japoneze care fac rotundul literaturii lor ciudate, cu sentimentul că pătrundem în aria tainică, neverosimilă a unei lumi care ni se va dezvălui numai stăruind îndelung atât în suprafață cât și în adâncimea investigațiilor noastre. Posesoare a unora dintre cele mai lungi romane din lume dar și a câtorva dintre cele mai scurte poezii, literatura japoneză este oricând gata să ofere surprize stilistice tematice sau de oricare altă natură, să constatăm de pildă, că unele „cuceriri” recente din literatura occidentală au fost experimentate cu veacuri înainte în literatura niponă.

Deși cele mai vechi informații despre literatura japoneză le aflăm în notațiile deosebit de sărace ale *Cronicii Regatului Wei*, lucrare a unui anonim chinez din veacul al III-lea d.Hr., ne mulțumim să constatăm că din timpurile cele mai îndepărtate, practicile religioase erauacompaniate de cântece primitive, iar în circulația orală existau chiar povestiri și legende ca niște rudimente sau puncte de plecare ale viitoarei literaturi scrise.

Particularitățile limbii japoneze (câteva amănunte le-am oferit la capitolul respectiv) au atras după sine caracteristici ale operelor scrise, mai evidente în poezie, așa cum ar fi surprinzătoarea

sintaxă favorabilă concentrării maxime a expresiei. Poate că tot de aici vine și valoarea atribuită *silabei* în structurarea formală a scrierilor. Cu toate acestea, tot în poezie, cum vom vedea și mai jos, rîndurile, versurile, nu sunt altceva decât o alternare de câte 5 și 7 silabe, într-o ordine aparent neregulată. Ba, numărul nepereche de rînduri ne face să ne gândim că, împreună cu alternarea dezordonată amintită mai sus, s-ar datora predilecției japonezului pentru asimetrie, ceea ce se confirmă în egală măsură și la celelalte arte.

Pe de altă parte, deoarece limba japoneză nu are pentru toate cuvintele sale decât șase finale posibile (cele 5 vocale plus consoana n), nici nu s-ar putea concepe folosirea rimei ca regulă a poeziei, deoarece s-ar ajunge imediat la o monotonie ucigătoare.

Poezia japoneză nu are, așadar, caracteristică decât combinarea numerică a silabelor. E lipsită de metrică sau de accent. Pentru a face o scurtă sinteză a formelor de poezie niponă, precizăm că au existat în primul rînd poemele cu formă fixă. Dintre acestea, lăsând la o parte formele populare și cele desuete, rămân numai trei demne de menționat: „ritmul elementar” care leagă o pentasilabă cu o heptasilabă (5+7) cu un total de 12 silabe; *tanka* alcătuită din două ritmuri elementare plus o heptasilabă finală, după schema 5-7-5-7-7. Rezultă un total de 31 silabe. Primele trei versuri formează *kaminoku* sau „strofa liminară”, ultimele două formează *shimonoku* sau „strofa de jos”. *Haiku*, mai corect decât *haikai*, nu este altceva decât suita primelor trei rînduri ale unei *tanka*, deci schema 5-7-5, cu un total de 17 silabe. Poezia în formă fixă datează de foarte multă vreme și se poate considera că s-a stabilizat la sfârșitul perioadei Nara, adică după anul 1300.

Cât privește „forma liberă” (*shintaiishi*) a poeziei nipone, ea datează din anul 1882. Libertatea poeziei japoneze este totală, ea nu mai ține seamă de numărul de silabe al fiecărui vers, nici de numărul de versuri al fiecărei strofe în raport cu alte strofe ale aceluiași poem. Adăugați libertatea în privința finalului versului, absența rimei, a asonanței obligatorii și a limbii folosite (în poezia clasică era îngăduită doar japoneza veche din Yamato, fără amestec de cuvinte chineze) care permite orice fel de cuvinte, inclusiv cele din jargon, neologismele, cuvintele chineze etc.

La un moment dat s-a ivit pentru *haiku* (formă fixă!) o „formă liberă” numită *jiyūritsu noku* în care se păstrează numărul total de silabe dar repartizarea lor pe rînduri nu rămâne cea clasică. Orînduirea poate fi de pildă, 5-5-7, 7-5-5 etc. În locul cunoscutei scheme 5-7-5.

S-ar putea crede că folosirea ca leit-motiv în poezia japoneză a „căderii florilor de cireș” ar însemna o apetență aparte pentru un fenomen nostalgic și trist, dar la fel de bine putem să presupunem că tema respectivă avea rostul să precizeze timpul, să facă o situare calendaristică a momentului. Un argument în plus pentru cea de a doua ipoteză ar fi acela că, într-adevăr, literatura niponă, spre deosebire de cea chineză sau europeană, a dat întotdeauna importanță aparte anotimpurilor. Japonezul a simțit nevoia demarcației cronologice. Aproape toate antologiile de poezie, începând cu *Kokinshū*, au fost divizate în cărți sau capitole pe sezoane. Mai mult decât atât, orice poezie haiku care dorea să respecte canoanele, trebuia să conțină un cuvânt direct sau aluziv legat de anotimp (*kidai*). Ba și în dramaturgie, piesele erau strict precizate ca anotimp de desfășurare a acțiunii și chiar se jucau pe scenă numai în anotimpul respectiv.

O altă caracteristică foarte evidentă în poezie și neabsentând nici în proză, favorizată, desigur, de limbă, este aceea a utilizării expresiilor ambigui, a impreciziei sugestive. Textele vechi devin

astfel, chiar pentru experți, adevărate labirinturi criptice pentru că în hățișul propozițiilor unde lipsește subiectul, pluralul sau singularul, genul substantivelor etc., abia gradul de politețe al verbului permite o cât de modestă indicație a înțelesului. Așa se explică de ce a fost necesar ca opere vechi, cum ar fi și capodopera supremă a literaturii japoneze, *Genji monogatari*, apărută în anul 1010, să aibă nevoie de o tălmăcire în japoneza modernă, travaliu deloc la îndemâna oricui. Trecând prin literatura japoneză veche, am putea observa că autorii nu numai că au acceptat ambiguitatea expresiilor ca parte de limbaj ci chiar că au cultivat-o în mod deliberat.

Un anume conservatorism s-a făcut simțit în toată literatura japoneză socotind de la primele începuturi și până în zilele noastre. Conservatorismul se referă la alegerea drept model a două capodopere. Pentru poezie și critică, antologia din secolul al X-lea, *Kokinshū*, pentru proză, mai sus-amintita *Genji monogatari*. Tonul și direcțiile acestor cărți s-au păstrat riguros odată pentru totdeauna. Creatorii de mai târziu și-au făcut un titlu de glorie din a merge pe linia clară a tradiției fără a se lăsa ispitiți de inovații sau descoperiri, socotind că asemenea întreprinderi sunt riscante și impure. Mai degrabă ar fi fost bucuroși să *redescopere* ceea ce înaintașii lor au văzut cândva în natură, în societate.

La fel ca în întreaga artă japoneză, literatura s-a supus aceleiași densități în forma de expresie, o concentrare a spiritului în tipare exterioare înguste. Așa se explică de ce literatura niponă nu a dat fresce sociale întinse și nici analize psihologice de largă respirație. Mai degrabă a produs notații pe spații mici, aluzii, reflecții asupra unor situații, povestiri, descrieri de peisaje... Mari creatori de atmosferă, scriitorii japonezi pot fi gustați pe deplin în original sau *numai* în original, deoarece inefabilul care transpare dintr-un astfel de text, se pierde cu certitudine, în bună parte, în procesul de tălmăcire.

În sfârșit, istoria literaturii japoneze poate fi descrisă ca o permanentă pendulare între dorința de a-și însuși și adapta valorile literaturii chineze și năzuința de a se scutura de influența chineză și de a-și crea propria literatură, cu temele ei specifice, cu formele de expresie personale. În ce măsură asemenea delimitări s-au realizat, e greu de spus. Mai lesne ar fi să admitem că, datorită extraordinarei forțe de irradiație a literaturii și culturii chineze în general, literatura japoneză a trăit în permanență pe fundalul venit de pe continent, dar a izbutit să „tresară” adeseori în forme de expresie care i-au adus gloria.

Literatura japoneză, ca un corolar al celor spuse până aici, s-a dovedit a fi marcată de o anume expresie artistică ce a constat în simplitate, discreție și ambiguitate. Pentru japonez, arta, literatura trebuie să fie mai degrabă o interpretare a vieții decât o fotografiere sau o oglindire a ei. Preferința pentru sugestiv, pentru aluziv o înlătură pe aceea pentru explicit și eficace.

Ar mai fi de menționat faptul că literatura veche nu a fost alcătuită numai din scrieri în limba japoneză ci și din opere redactate în limba chineză, de autorii lor erudiți. Proza și poezia produse de japonezi în limba chineză aparțin patrimoniului literar nipon deoarece s-au născut pe pământ japonez. Așa cum în Europa limba latină trecea drept un bun comun în care se puteau exprima literații, savanții și erudiții evului mediu, tot astfel, autoritatea limbii chineze a constituit pentru Japonia nu numai o modă ci o *necesitate*. Limba chineză permitea o exprimare mai limpede sau mai precisă a gândurilor și chiar o mai adecvată folosire a noțiunilor abstracte. Suntem perfect îndreptățiți să asimilăm, deci,

literaturii japoneze și scrierile rămase în chineză (unele opere au fost cu timpul transpuse în limba japoneză).

Cea mai adecvată modalitate de a analiza literatura japoneză o socotim aceea care încearcă să treacă în revistă diferitele genuri literare. Vom începe cu poezia nu pentru că tradiția istoriilor literare o cere, ci pentru că apreciem poezia ca fiind cea mai veche șansă de exprimare a gândirii nipone, șansă fructificată, desigur, cu deplină izbândă.

În perioada arhaică *poezia* a avut o circulație orală, a fost pusă în slujba religiei și a folosit drept text cântat sau rostit la ceremoniile și ritualurile care se practicau destul de des, atât la curtea imperială sau în casele șefilor de clan, cât și în incinta sacră a templelor și a altor locuri destinate rugăciunii.

Înregistrarea scrisă a poeziei se face încă din prima culegere de texte în proză numită *Kojiki*. Trebuie să spunem că textul, socotit a fi mai mult document istoric și religios decât o operă literară, a fost presărat cu poeme. Se apreciază că în *Kojiki* există 111 poeme. Aceste poezii au fost atribuite în mod convențional unor autori ciudați, adică zeilor(!), împăraților (legendari!) și altor personaje greu de dovedit că ar fi fost reale. În realitate, singura porțiune din *Kojiki* cu valoare literară a fost tocmai aceea a poemelor-cântece la care ne referim. Restul, extrem de greu de pătruns ca sens, din pricina folosirii haotice a scrisului chinez, când ideografic, când fonetic, rămâne legendă fără virtuți literare. Ca să ilustrăm cu un exemplu, primul poem din *Kojiki*, atribuit zeului Susano-o, nu este decât un cântec ritual care implora protecția zeilor de la Izumo cu prilejul fericit al unei tinere perechi de însurăței ce urma să intre într-o casă nouă. Poemul a fost scris în forma de tanka sau waka, adică de vers clasic japonez având 5 rânduri a câte 5, 7, 5, 7 și 7 silabe fiecare. Simplitatea și chiar naivitatea evocării din poem ne face să credem că micile comunități omenești străvechi se străduiau să „fabrice” ligamente sociale menite să consolideze familiile atât de fragile în fața evenimentelor.

Și cea de a doua cronică veche din anul 720, *Nihonshoki*, adună numeroase poeme (circa 132). Toate sunt varietăți ale aranjării în rânduri cu câte 5 silabe. Probabil că poezia compusă din rânduri a câte 5 silabe a fost forma cea mai „fiziologică”, aleasă instinctiv de japonezi; rostirea unui rând epuizează un expir, pauza permite inspirul recuperator și apoi un alt expir prin anunțarea rândului următor. Între 5 și 7 silabe, diferența respiratorie rămâne aproape insesizabilă.

În afară de poemle-cântec, evocatoare a zeităților, în cele două cărți menționate mai sus se întâlnesc și poeme „descriptive”. Ele se reduc, de fapt, la înșiruire de nume ale locurilor prin care treceau călătorii poeți. Nu e de neglijat faptul că numele acestea aveau o semnificație, iar urzeala gândirii poetice amesteca stările sufletești și emoțiile călătoriei cu denumirea locurilor. Se naște astfel o etimologie de sursă folclorică a numelor geografice. Asemenea practică poetică a reprezentat precursorul unui element important al viitoarei literaturi japoneze și anume al *michiyuki*-ului, adică al obiceiului de a descrie călătorii. Cum se observă, un rudiment de sensibilitate literară își face dovada încă din primele lucrări în proză.

Adevăratul tezaur de poezie japoneză veche rămâne a fi socotită culegerea denumită *Manyōshū* sau, în traducere, *Culegerea celor zece mii de file*. În realitate, nu sunt chiar 10.000 de poeme ci doar 4.500 și aparțin, aproximativ, la 450 de poeți. Așa cum se prezintă, este una dintre cele mai voluminoase antologii de poezie din toate timpurile. Culegerea a fost alcătuită, după toate

probabilitățile, de poetul Ōtomo no Yakamochi (718? -785) în anul 777. S-a folosit scrierea în caractere ideografice chineze dar cu sensul lor fonetic, motiv pentru care s-au născut ulterior confuzii de sensuri sau dificultăți de lectură. În forma primă, *Manyōshū* a avut 20 de cărți. Ea cuprindea producția poetică cea mai valoroasă a Japoniei începând cu mijlocul secolului al VII-lea și sfârșind cu anul 759. Sunt prezente semnături de poeți și poetese, dar unele poezii rămân anonime. După conținut, în *Manyōshū* existau șase părți cu versuri despre anotimpuri, cinci despre dragoste, altele cu urări sau felicitări, poezii ocazionate de despărțiri, călătorii, moarte și așa-zisele versuri amestecate. Pe poeții adunați în *Manyōshū* i-au inspirat munții și marea, luna și peisajul japonez autentic, la care au vibrat cu prospețime, tipic nipon, fără ecou al modelelor chineze. *Manyōshū* a făcut demonstrația unei psihologii sănătoase și a unei vitalități robuste, caracteristice poporului japonez.

Manyōshū a încercat să fie o demonstrație a resurselor literare japoneze după ce capitala țării s-a permanentizat, și-a fixat sediul la Nara, dovedind stabilitatea necesară progresului în civilizație și în arte. Prea puține poeme din culegere atestă influența culturii chineze. Programatic, antologia s-a dovedit pur japoneză.

Se pot enumera vreo 500 de variante poetice în *Manyōshū* dar aproape fiecare poezie a respectat folosirea tradițională a cuvintelor „de căpătâi”, așa-numitele *makura-kotoba*, așezate ca niște epitete fixe în rândul întâi, cu scopul de a caracteriza locul unde poemul s-a născut. Tot în *Manyōshū* mai pot fi întâlnite și „cuvintele pivot” (*kenyogen*), diversele jocuri de cuvinte intraductibile, calambururi și alte numeroase forme care îmbogățesc retorica niponă. Cum se vede, aceeași preocupare pentru etimologii, chiar dacă mai târziu *makura-kotoba* își pierde înțelesul original și rămân prezente doar cu scop decorativ. Forma predominantă la circa 4.200 de poezii din total a fost aceea de *tanka*. Cu mult mai puține, numai 260, sunt așa-numitele „poeme lungi” (*chōka*) dar, în ciuda faptului că au o atât de restrânsă prezență, aceste poeme mai numite și *naga-uta*, care imită poeziile chineze taigu, imprimă antologiei o măreție aparte. Restul de 50 de poeme au forme scurte mai rare sau neregulate. Printre ele, o formă de ritm de excepție o au poemele *sedōka* (ritmul în loc să fie o succesiune de 5-7, este 5-7-7-5-7-7). Ca o regulă a întregii culegeri, s-a procedat la alternarea poemelor lungi cu cele scurte, acestea din urmă, în general, au încercat să rezume sensul primelor. Câte o notificare scurtă în limba chineză, inserată la începutul fiecărei poezii, amintește de împrejurarea care l-a inspirat pe autor.

Tematica poemelor din *Manyōshū* a fost foarte variată, de altfel ca și mediile din care au provenit poeții antologați. Fie că erau cântece lirice, poeme de dragoste (*somon*), fie că aduceau elogii împăraților dispăruți, cei mai mulți dintre autorii poeziilor erau slujitori la curtea imperială. O altă parte a lor au fost pescari, țărani, militari aflați la granițele țării etc.

Ca în orice antologie, și *Manyōshū* adăpostea cel mai mare poet al timpului. S-ar putea ca poetul Kakinomoto no Hitomaro (sfârșitul secolului al VII-lea), despre care vorbim, să fie cel mai important poet al întregii literaturi japoneze deși are un rival cu câteva secole după el în vestitul Bashō. Un lucru este cert, că sinceritatea și forța de expresie poetică, măiestria tehnică, sugestia imaginilor și chiar sintaxa folosite de Hitomaro îl situează cu mult deasupra celorlalți poeți incluși în *Manyōshū*. De altfel, încă din timpul vieții, valoarea i-a fost recunoscută de țara întregă, inclusiv de împărat.

Hitomaro îl însoțea pe suveran în călătoriile sale prin țară și înregistra în poeme evenimentele petrecute. Curtenii îi învățau poeziile pe dinafară, țăranii i le transformau în cântece populare. Reputația lui Hitomaro era imensă prin anul 707 când a murit în vârstă de numai 50 de ani. Poetul provenea din Iwami, de pe coasta Mării Japoniei, dar i-a fost dat să-și desfășoare cariera în cea mai mare parte în preajma împăratului și a împărătesei, în provincia Yamato.

Alți poeți notabili cuprinși în *Manyōshū* au fost Ōtomo no Yakamochi, însuși autorul și editorul culegerii, Yamabe no Akahito (prima parte a secolului al VII-lea), evocator abil al farmecelor naturii, Ōtomo no Tabito și Yamanoue no Okura. Cei cinci poeți citați sunt cunoscuți ca „Cei cinci mari din Manyō” (*Manyōshū no go taika*). Alți poeți prezenți în culegere au fost Nukada-o, Sakanoue no Iratsume și Takahashi Mushimaro.

Ca observație generală, trebuie să subliniem faptul că poezia din *Manyōshū*, forma *tanka*, avea o nuanță de feminitate, rezultată din tendința spre sugestie și percepție intuitivă a imaginilor poetice. Această caracteristică o deosebea de poezia chineză și de proza cu preocupare socială sau religioasă a perioadei vechi care erau mai „masculine”, mai viguroase.

Din „istoricul” antologiei *Manyōshū* extragem câteva momente interesante. După alcătuire și după interesul stârnit pe moment, prin veacul al X-lea trece în uitare, dar împăratul Murakami (946-967) îl însărcinează pe Minamoto no Shitagō (911-983) și pe alți câțiva savanți să regăsească lucrarea, pentru a fi reluată ca lectură. Peste două secole, în 1185, apare primul comentariu al culegerii *Manyōshū*. În 1683 shōgunul Tokugawa Mitsukuni (1628-1701) îi încredințează călugărului savant Keichū (1640-1701) sarcina de a studia *Manyōshū* cu mijloace filologice noi.

Cum spuneam mai sus, literatura compusă de japonezi în limba chineză o putem accepta ca făcând parte din marea literatură a Japoniei vechi. Din acest punct de vedere, *Manyōshū* a fost precedată de o culegere de poezie (120 de poeme) în limba chineză, alcătuită în anul 751 și purtând numele de *Kaifūsō* (*Reîntâlnirea poezilor îndrăgiți*) în care a fost adunată producția poetică a unei perioade de 75 ani. Autorii lui *Kaifūsō* au fost, desigur, personaje de la curtea imperială, cu educație chineză și cu vanitatea celor „aleși”, buni cunoscători ai unei limbi străine. Probabil că altul era prestigiul de care se bucura un autor de poezii în limba chineză și altul al celui rămas doar la limba maternă. Este posibil că îndemnul de a scrie poezie în chineza clasică, limbă extrem de dificilă, se manifesta ca o dorință a poezilor de a se elibera de canoanele poeziei japoneze stabilite de veacuri; poezia chineză permitea mai largă libertate a formei. Din păcate, valoarea versurilor din *Kaifūsō* este extrem de scăzută, adeseori ea amintește de exercițiile școlarești, elementare, situație explicabilă doar prin faptul că poemele reprezentau abia primele încercări de compunere în limba chineză.

Se înțelege că și pe această linie preocuparea ulterioară a fost destul de intensă pentru că la curte se cultiva cu pasiune poezia chineză adevărată. Poeme în limba chineză au scris, de pildă, Sugawara no Michizane (845-903), unele de un rafinament cu totul ieșit din comun. Poet desăvârșit, cunoscut în întreaga Japonie, Michizane a fost sanctificat după moartea sa, socotit zeitate a literaturii și caligrafiei.

Alte culegeri de poezie în limba chineză, citabile, au fost *Ryōun Shinshū* (*Culegere nouă de poezie excelentă*), publicată în 814, alcătuită de Ono Minemori (777-830), *Bunkashū reishū* (*Culegerea splendidelor flori ale literaturii*) în 817, alcătuită de Fujiwara no Fuyutsugu (775-826)

și *Keikokushū* (*Modelul literal al țării*) în 827, alcătuită de Yoshimine no Yasuyo.

Ingeniozitatea alcătuitoarelor de antologii poetice a mers până acolo încât au adunat laolaltă poezie japoneză și poezie în limba chineză. Un exemplu este culegerea alcătuită în anul 1013 de Fujiwara Kintō (mort în 1041) numită *Wakan rōei-shū*. Culegerea a selectat poezii destinate a fi citite cu voce tare.

În perioada Heian, în prima jumătate a secolului al IX-lea, se alcătuiesc mai multe antologii destul de întinse de poezie chineză continuând astfel tradiția începută cu *Kaifūsō*. Cu toate acestea, tot poezia japoneză în forma *tanka* rămâne ca scriere de vârf a perioadei Heian. Se remarcă un poet destul de înzestrat, Ariwara no Narihira (825-880), care împreună cu alți curteni duc mai departe tradiția poeziei japoneze, în special a acelei melancolice, nostalgice sau chiar pesimiste.

Poetul Ariwara no Narihira a fost fiul cel mai mic al împăratului Hejō (806-809) și a trăit până la vârsta de 56 ani (a murit în anul 880). Viața sa agitată de curtean cu aventuri galante și cu participări la intrigi pasionante nu l-a împiedecat să fie un poet renumit, desemnat chiar ca primul dintre cei 36 de poeți eminenți ai începutului perioadei Heian. În *Ise monogatari* (secolul al X-lea) se găsesc câteva episoade care includ poeme scrise în maniera lui Narihira.

Un alt poet al epocii Heian de început a fost Fujiwara Sanekata, un fel de năzdrăvan, nonconformist, aflat în permanentă controversă cu celebrul caligraf Fujiwara Kōzei din pricina căruia a și fost exilat în Ōshū, unde a murit în anul 998.

În timpul domniei împăratului Ichijō (987-1011) s-a publicat o culegere de poezie aparținând „celor 36 de poeți nemuritori” (*Sanjūroku kasen*) alcătuită de Fujiwara Kintō (966-1041). Unul din acești nemuritori a fost poetul Taira no Kanemori (mort la anul 990). Portretele acestor mari maeștri ai poeziei au devenit tema principală de inspirație a pictorilor din perioada Kamakura. Printre pictorii care s-au ocupat de asemenea portrete trebuie să-l amintim pe Fujiwara no Nobuzane (1185-1265), fiu al celebrului Fujiwara no Takanobu (1142-1205), autorul faimosului portret al lui Minamoto no Yoritomo.

În mod ciudat, în perioada Heian, tocmai poezia unor femei, ca Ono no Komachi (secolul al IX-lea) sau Ise (877-939), s-a dovedit a fi mai viguroasă, mai plină de emoții puternice.

Odată cu născocirea silabarului și debarasarea parțială de scrierea greoaie chineză, încă neadaptată cum se cuvine limbii japoneze, literatura pășește pe un nou făgaș. Cum se știe, femeile nu învățau scrierea și nici limba chineză. Scrierea kana le-a permis dintr-odată femeilor să aibă acces la literatură, la creația literară. Deși epocală a fost intrarea femeilor în proza japoneză, cum se va vedea mai târziu, nu lipsită de importanță a fost contribuția lor și în poezie.

Cu noua formă de scriere s-a alcătuit în anul 905, din porunca împăratului Daigo (897-930), o primă antologie poetică numită *Kokinshū* sau *Kokin-waka-shū* (*Culegere de poezii vechi și noi*). Ea conținea, în cele 20 de cărți ale sale, 1111 poeme *tanka*. Alcătuitoarele antologiei a fost un poet și un prozator de seamă de la care au rămas poezii, un jurnal de călătorie dar și vestita prefață a chiar culegerii *Kokinshū*. Este vorba despre Ki no Tsurayuki, socotit și el unul din cei 36 de poeți celebri ai epocii Heian. A slujit sub doi împărați, Daigo și Suzaku. Alcătuirea antologiei *Kokinshū* a putut-o duce la bun sfârșit numai ajutat de fiul său Tomonori și alți doi poeți, Oshikochi no Mitsune (854-890) și Mibu no Tadamine (866-965). În mod cu totul ciudat, majoritatea dintre cele mai izbutite

poezii ale antologiei sunt anonime. În prefața culegerii, Ki no Tsurayuki (8597-945) precizează idealurile poeziei japoneze în termeni care au rămas valabili nu numai pentru scriitorii perioadei Heian, ci și pentru toți poeții de *tanka*, până în secolul al XIX-lea. Ca o paranteză, precizăm că, după secolul al XIX-lea, înfățișarea poeziei *tanka* a suferit o schimbare, chiar o renaștere, ca urmare a lucrării *Shinsen katen (Noul cod al poemelor scurte)* publicată în 1891 de poetul și filozoful Ochiai Naobumi (1861-1903). Ki no Tsurayuki pretinde că poezia izvorăște din inima omenească și de aceea o *tanka* trebuie să fie mai mult emoțională decât intelectuală. E foarte adevărat că poezia *tanka* a perioadei Heian și-a ales ca subiect aproape exclusiv dragostea.

În raport cu *Manyōshū*, se pare că poezia din *Kokinshū* a adus o nuanță de artificiozitate formală, socotită, după unii critici, ca o abdicare de la măreția străveche. În schimb, jocurile de cuvinte, căci despre ele este vorba, nu au fost chiar un exercițiu formal ci au adus cuceriri rodnice pentru limba poetică japoneză atât de bogată în omonime. Rezultatul a fost adâncirea sensurilor dar și un rafinament grațios, sădite în cele 31 de silabe ale poemelor *tanka*. Pentru exemplificare, menționăm unul din poemele lui Ki no Tsurayuki:

*Ești tot același, sau altul?
Nu-ți pot cunoaște cu adevărat inima.
După atâta vreme
Numai florile
Înfloresc din nou cu aceeași mireasmă.*

În cuprinsul culegerii *Kokinshū* figurează poeți importanți, unii dintre ei intrând în așa-numitul Rokkasen sau „grupul celor șase genii”: Yoshimine no Munesada (preotul Henjō), Ariwara no Narihira, Bunya no Yasuhide, bonzul Kisen, Ono no Komachi și Otomo no Kuronushi.

După *Kokinshū* mai apar succesiv alte culegeri de poezie: *Kosenshū*, *Shuishū*, *Goshuishū*, *Kiyo-shū*, *Shikashū* și *Senzaishū*. În aceste culegeri, principalii participanți au fost poetele Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, Akazome Emon, Sei-Shōnagon precum și poeții Fujiwara no Kinto, Minamoto no Shitagō, Minamoto no Toshinari, Kiyohara Motosuke, Oe Masafusa și Taira no Tadanori.

De pe la mijlocul perioadei Heian, până spre sfârșitul ei, o nouă formă de poezie începe să fie răspândită mai ales în cercurile religioase. Este denumită poezie în „stil modern” (*imayō*) dar nu face altceva decât să recurgă la o abatere de la regulile clasice. Grupările de câte patru versuri, alternând 5 cu 7 silabe, dau naștere formulei hibride *imayō*. Ba, așa cum era obiceiul timpului, împăratul Go-Shirakawa (1127-1192) a alcătuit o culegere în care predomină asemenea poeme, culegerea numită *Ryōjin hishō*. Din anul 1179, când a fost completată în 20 de volume, și până în zilele noastre, nu ne-a parvenit din culegere decât o parte infimă, suficientă totuși pentru a realiza că au fost adunate trei feluri de poeme, imnuri budiste, cântece despre sanctuarele shintō și sărbătorile lor, precum și cântece populare. Cele mai interesante pentru noi sunt, desigur, cântecele populare.

Suprema performanță a poeziei *tanka* o atinge culegerea numită *Shinkokinshū* (*Noua culegere de poezie veche și modernă*) alcătuită la anul 1205, din ordinul împăratului Gotoba, în plină perioadă Kamakura. Împăratul Gotoba a manifestat un atât de mare interes pentru *Shinkokinshū* încât a lucrat și el efectiv la culegere, pe vremea când se afla exilat în insula Oki. Printre poeții prezenți în antologie trebuie să-l amintim pe marele Fujiwara Teika (1162-1241) supranumit Sadaie, un neliniștit, la fel ca și ceilalți creatori ai timpului. Atât Teika, cât și tatăl său Shunzei (1114-1204) sau preotul Saigyō (1118-1190) au evocat în scrisul lor frumusețea singuratică a înstrăinării de societate, a monocromiei peisajului înconjurător și a autoanalizei. Ei și-au ales drept simbol al morții căderea florilor fragede de cireș, iar ca element decorativ, frunzele roșii de arțar; poezia chineză, în schimb, avea alte preferințe, poate mai optimiste. În versurile chinezești se întâlnesc mai des mireasma florilor de cireș și crizantemele. Poemele lui Saigyō, niște *waka* de 31 silabe, sunt probabil cele mai minunate și mai melancolice dintre cele scrise vreodată în limba japoneză. Călugărul Saigyō pe numele său adevărat Satō Morikyo, nu a îmbrăcat rasa călugărească decât la vârsta de 23 ani. Un timp a funcționat în garda imperială a fostului împărat Toba (a domnit între 1108-1123). Saigyō a murit la 73 de ani. Un poet celebru contemporan cu Saigyō a fost Fujiwara Sanesada, ex-ministru de stânga sub Go-tokudai-ji, mort la numai 53 de ani, în 1191.

Shinkokinshū a adunat o poezie simbolică, uneori încifrată dar extrem de expresivă. *Shinkokinshū* a fost considerată adeseori cea mai însemnată culegere de poezie după *Manyōshū*. În cele 20 de volume ale sale, antologia grupează textele după teme, în ordinea cunoscută de la culegerea anterioară: anotimpurile, evenimente fericite, despărțiri, călătorii. Se găsesc apoi grupări de poeme care au inspirat numele unei păsări, al unei flori, în sfârșit, elegiile, cele cu subiecte diferite și poemele cu o metrică neobișnuită. În plus, față de *Kokinshū*, se adaugă temele care vorbesc despre divinitățile shintō și despre cele budiste.

Fiul cel mai mic al lui Fujiwara Teika, călugărul Tamekane, a moștenit îndemnul tatălui său (autor al antologiei *Shinkokinshū*) și a alcătuit la rândul său o culegere intitulată *Gyokuyō-shū*. În ciuda acestei preocupări și a faptului că el însuși a fost un poet valoros, în anul 1248 a fost arestat și exilat în insula Sado. Guvernul de la Kamakura l-a arestat a doua oară în 1315, pe când avea 62 de ani, deși se călugărise între timp. A murit în 1332.

În perioada Kamakura ar mai fi de menționat culegerea alcătuită de Fujiwara no Sadaiye intitulată *Hyakunin issū* care conținea câte un poem pentru fiecare dintre cei mai renumiți 100 de maeștri ai timpului (anul 1235).

În perioada Muromachi se face remarcant poetul Sōgi (1421-1508), ba și impune un anumit gust poetic pentru forma *renga*. Această nouă formă de poezie a derivat din *tanka*. În mod curent, „jocul” poetic însemna dialogul între doi creatori. Primul enunța interogația în trei rânduri a câte 5, 7 și 5 silabe, al doilea oferea răspunsul în două rânduri a câte 7 silabe. Lua naștere astfel un poem clasic *waka* de 31 silabe. Atunci când a intervenit un al treilea, adaosul a alterat originalul și a rezultat forma de poezie-colaj: *renga*. Cel de al treilea poet adăugând 17 silabe (5-7-5), deschidea sensuri noi sau prelungea ideea versurilor precedente. Jocul putea fi continuat până la 36,44, 50, 100, 1000 și chiar 10.000 de versuri. Joc poetic, joc de societate (?), presupunea o virtuozitate deosebită din partea participanților. Deși poate fi considerată o diversiune, trebuie să precizăm că gustul pentru

renga a cuprins poezii curții imperiale care erau convingși că-i întrezăresc infinite posibilități artistice. În adevăr, secolul al XV-lea a fost martorul apariției unor capodopere ale noului gen de poezie. Se înțelege că, în timp, s-a conturat un cod, o lege a alcătuirii poeziilor *renga*, s-au precizat modalitățile de legătură, „inelele” poetice pasabile de la un poet la altul. Primul vers al înșiruirii *renga* era în mod obligatoriu o punere în situație a viitorului lanț poetic prin acel așa-numit *hokku* sau *kaminoku* (frază de sus), spre deosebire de „frază de jos” (*shimonoku*) sau „frază suplimentară” (*tsukeku*). *Hokku* era, deci, oglinda stării sufletești exprimată de anotimpul, momentul zilei și locul în care lua naștere poemul. *Hokku*, dobândindu-și independența, a rămas cunoscută până azi ca formă de-sine-stătătoare sub numele de *haiku*. Ca gen poetic, *haiku* trebuie considerat a fi autentificat începând cu anul 1649, anul morții lui Bashō. Se pare că Bashō și Issa i-au epuizat posibilitățile, Bashō, în special, a revoluționat poezia *haiku* atribuindu-i naturalețe, gingășie, simbolism și o gravitate senină, căci până la el trecea drept o consemnare ironică sau sprintară a unor sentimente de moment. *Haiku*-ul traducea o stare sufletească, reacție la schimbarea nuanței cerului, la șuieratul vântului, la paloarea lunii. Adeseori ca o *remarcă*, *haiku*-ul tălmăcea sclipirea spiritului sau exprima un suspin melancolic. Unii cercetători îl consideră drept creator al *haiku*-ului pe preotul budist Yamazaki Sokan, pe la anul 1500.

„Atmosfera” generală a poeziilor *renga* a fost aceea de amărăciune, de singurătate. Ea se făcea, astfel, ecoul evenimentelor politice ale vremii; abia luase sfârșit „războiul Ōnin” (1467-1477) care devastase orașul Kyōto.

Forma de poezie *renga* a avut un moment de strălucire în anul 1488, când trei dintre cei mai mari maeștri ai genului, Sōgi, Shōhaku (1443-1527) și Sōchō (1448-1532) s-au întâlnit în cătunul Minase, aflat între Kyōtoși Ōsaka. În cinstea și în memoria împăratului Gotoba ei au compus 100 de versuri *renga*. Ca nimeni alții, acești poeți au respectat rigorile formei (păstrarea aceluiași anotimp menționat la început, dar exprimat mereu prin alte cuvinte, menționarea nivelului înalt atins de un vers și la versurile următoare, „potrivirea” perfectă a verigii de legătură în lungul lanț al poemului, etc).

Printre poeții preocupați de cultivarea poeziei *renga* îl mai menționăm pe Matsunaga Teitoku (1571-1653) care, la rândul său, a fost maestrul lui Nishiyama Sōin (1605-1682).

Poezia în limba chineză a continuat să fie scrisă și în perioada Muromachi, dar, preocupați de o asemenea formă de creație au fost numai preoții zen. Ei foloseau poezia pentru a-și exprima credințele și doctrinele religioase sau filozofice. Chiar și mai apoi, în perioada Tokugawa, sau până în zilele noastre, poezia scrisă în chineză a încercat să exprime sentimentele cele mai delicate, mai dificile, precum și gândurile de mai largă respirație. Se recurgea, cum am mai spus, la limba chineză deoarece formele poeziei japoneze erau prea standardizate, cu canoane rigide, înguste, care limitau avântul poetic al creatorilor.

În perioada Tokugawa, noile condiții sociale, politice și economice aduc schimbări și în preocupările literare. Existau, de altfel, cel puțin trei centre culturale: capitala Kyōto, Ōsaka și Edo, unde s-a manifestat pentru prima oară noua cultură populară, nearistocratică. Într-o extrem de scurtă perioadă istorică numită *Genroku* (1688-1703) s-au dezlănțuit forțe culturale care au izbutit să atingă apogeul destul de repede. *Genroku* a fost, de fapt, perioada cea mai strălucită a culturii Tokugawa când au înflorit în egală măsură artele și literatura.

Pentru perioada Genroku se pregătea și o nouă formă majoră a literaturii, așa-numita *haikai no renga*, o varietate satirică de renga, iscată din dorința de a protesta față de sporirea formalismului. Din haiku-urile lui Bashō și ale școlii sale s-au dezvoltat hokku-urile acestor renga humoristice. Tehnica lor a exercitat o influență importantă asupra stilului literar al romancierului Ihara Saikaku (1642-1693). Alături de acesta, ca prozator, și Chikamatsu Monzaemon ca dramaturg, a strălucit în perioada Tokugawa celebrul poet de haiku-uri Matsuo Bashō (1644-1694), pe numele său real Munefusa. O parte din critică îl socoate pe Bashō produsul cel mai de seamă al poeziei japoneze. Într-un anume sens chiar a și fost. Bashō, la origine samurai, a început prin a fi devotat poeziilor trecutului, unor Saigyō, Sōgi și alții. Bashō a scris relativ puțin, nici măcar 1.000 de haiku-uri în toată viața sa. Explicația? Rigoarea extremă, grija pentru atingerea formei celei mai desăvârșite. *Haiku*-urile lui Bashō, deși par de o spontaneitate cuceritoare, au fost scrise și rescrise de câte trei, patru sau de mai multe ori. Nevoia de perfecțiune l-a împins spre zgârcenia creației, dar fiecare poem de numai 17 silabe, cât presupune un haiku, este o bijuterie fără nici o fisură, o formă desăvârșită, mulată intim și semnificativ pe un înțeles subtil.

Pentru Bashō, un haiku trebuia să fie etern (*fueki*), să dăinuie peste veacuri datorită împlinirii sale estetice, dar să aparțină și momentului (*ryūkō*), să aibă caracterul acela de efemeritate atât de propriu rostirii estetice japoneze. Conținutul unui haiku oferă cu destulă limpezime aceste două caracteristici. Elementele de permanență, de neschimbare și de eternitate sunt simbolizate prin taina liniștită a munților, prin întinderea fără sfârșit a mării sau prin prezența unui vechi eleșteu; celălalt element, trecător, acela fracturează echilibrul permanenței, intervine pe neașteptate. În ciuda contradicțiilor aproape dialectice între primul și al doilea element, între ele trebuie să intervină fuziunea exact în actul lecturii, al creației. Cu cât tensiunea dintre elementul etern și cel trecător este mai mare, mai dramatică, cu atât va fi un haiku mai izbutit. Departe de a fi o improvizație în fața unei priveliști sau a unui fenomen, poemul haiku devine o formă de poezie adânc elaborată, necesitând acuratețe și respectare a principiilor estetice stabilite. Bashō a militat împotriva acelor poeți care, din dorința de a reuși să facă un haiku remarcabil, recurgeau la introducerea în poezie a unor elemente de obscuritate. El a respins cu strășnicie obscuritatea în exprimare și s-a dovedit partizan al limpezimii (așa-numita *karumi*).

Bashō a viețuit în cartierul Fukakawa din Edo în așa-zisa „sihăstrie din bananier” (*bashōan*), de unde își trage și pseudonimul literar. Iată, într-o traducere posibilă, un haiku celebru al lui Bashō: „În vechiul eleșteu / Se azvârle o broască: / Pleosc în apă! /”. Primele două versuri alcătuiesc partea de permanență, de stabilitate a evenimentelor din natură (*fueki*), versul al treilea curmă brusc, prin acuitatea momentului, limitat în timp (*ryūkō*), starea de reverie, iar prin contrastul creat, amplifică senzația de împlinire estetică. Nu primul impuls, prima senzație în contactul cu un poem ne transmite înțelesul său deplin. Bogăția, înțelepciunea spiritului se măsoară în numărul de interpretări, de sugestii și viziuni pe care este capabil cineva să le extragă dintr-un același poem, dintr-o aceeași maximă sau chiar aceeași ideogramă. Poezia haiku, pretind autorii avizați, nici nu poate fi înțeleasă cum se cuvine fără cunoașterea budismului zen. Să nu uităm că Bashō a fost un mare zenist. De la doctrina zen el a împrumutat impulsul de a suprima dualismul artă-viață. Pentru Bashō, natura și viața formează o unitate.

Bashō face parte din gruparea *Haimon no roku tetsu* („Cei șase înțelepți ai poeziei haiku”) alături de Soka, Moritake, Teitoku, Teishitsu și Sōin. Generația următoare poartă numele Jittetsu („Cei zece înțelepți”): Hattori Ransetsu (1654-1707), Mukai Kyorai (1643-1714), Morikawa Kyoroku (1652-1715), Kagami Shikō (1664-1731), Naito Jōsō (1663-1704), Shida Yaha (1663-1740), Kawai Sōra (1648-1710), Tachibana Hokushi (1665-1718), Ochietsu-jin (1658-1702) și Enomoto Kikaku (1661-1701), discipolul preferat.

Era inevitabil ca Bashō să nu creeze școală. Operele discipolilor săi își păstrează valabilitatea până în zilele noastre. Un mare creator de haiku a fost și Yosa Buson (1716-1784). Ca și alți urmași ai lui Bashō, Buson a lucrat în afara influențelor budismului zen. Buson, care a fost și pictor, a realizat în poezie grație și sugestie, dar a fost lipsit de adâncimea lui Bashō. Ca pictor, Buson a semnat Tani Guchiin și a aparținut școlii literaților (*bunjinga*), influențat fiind de tradiția chineză a dinastiei Yuan. Buson a aplicat principiile picturii la scrierea haiku-urilor sale, principii, în fond, impresioniste. A încercat ca prin trăsături reduse ca întindere să sugereze o scenă cât mai largă sau chiar o istorie întregă. El a adus poeziei haiku o tentă romantică ce lipsea lui Bashō. Vorbind despre apropierea între poezie și pictură la Buson, în dubla lui calitate de creator, ne permitem să facem o succintă paranteză pentru a înțelege atât caracterul pictural al poeziei, cât și aura poetică a picturii japoneze. Dacă ne oprim la reprezentarea lunii în artă, oricare cititor de poezie își va figura luna numai potrivit convenției clasice a artei japoneze care pretindea ca ea să apară întotdeauna plină, galbenă, aproape de orizont, niciodată la zenit, niciodată în primul sau în ultimul pătrar. Mai departe, un fapt interesant de remarcat ar fi acela că pentru japonezi luna este masculină iar soarele feminin (vezi în mitologie Zeița Soarelui Amaterasu). După părerea unor specialiști în mitologie, complexul sacral al lunii, în conceptul de fecundare, și-a asumat un caracter de preferință masculină în civilizațiile de tip pastoral și nomad, pe câtă vreme la civilizațiile de tip agrar, acest concept a gravitat spre pământ, spre învelișul terestru. La japonezi, îndeosebi, mai este posibil ca hipogonadismul lor feminin (nanismul, sânii mici, erotismul moderat etc.) să fi jucat un rol în împărțirea aștrilor pe sexe. Oricum, Buson, atât în poezia cât și în pictura sa, nu a abdicat de la convențiile impuse de tradiție.

Pe Yosa Buson l-a preferat lui Bashō poetul și criticul Masaoka Shiki (1867-1902). Aceasta ar fi explicația pentru care în perioada Meiji am asistat la o mai mare influență a lui Buson asupra creatorilor de haiku și e foarte probabil că astăzi situația să se fi perpetuat. Începând cu secolul al XIX-lea, haiku-ul a devenit un fel de pictură în cuvinte, fără profunzimea din vremea marelui Bashō.

Un discipol al lui Bashō, amintit mai sus, Mukai Kyorai, a făcut o trecere în revistă a principiilor estetice elaborate de maestru privind alcătuirea unui haiku. Lucrarea în care publică aceste gânduri se numește *Kyoraishō (Convorbiri cu Kyorai)*. Din carte rezultă, printre altele, că unul dintre idealurile poeziei haiku era ca fiecare cuvânt folosit să fie indispensabil și de nemodificat în contextul conciziei severe a formei. Pentru a fi cât mai sugestivă, poezia haiku s-a folosit adesea de un limbaj ales în mod deliberat să pară ambiguu.

Cum era și de așteptat, în materie de haiku, la fel ca și în pictură, s-au născut unele școli. Notabilă a fost școala *Danrin*, înființată de Nishiyama Sōin (1605-1682), elev al lui Matsunaga Teitoku (1571-1653), cea care a introdus în poezie vocabularul folosit curent. Nu este de neglijat însă

faptul că Bashō ca și Uejima Onitsura (1661-1738) s-au opus virtuozității verbale folosite ca scop în sine în dauna conținutului ca la școala Danrin.

În perioada Tokugawa târzie, literatura, în general, a suferit un proces de degenerare și de abdicare de la principiile clasice. În poezie s-a ajuns la impasul repetiției și al autopastișării. Iritați și nerăbdători să se scuture de vechile convenții, s-au arătat poeții Tachibana Akemi (1812-1868), în tanka și Kobayashi Issa (1763-1823), în haiku. Issa împrumută poeziei haiku candoarea și accentele de naivitate ale omului din popor, din strădania de a cânta în versuri aspectele vieții de fiecare zi și a înlocui stereotipurile vechi cu florile de cireș care cad sau cu frunzele însângerate de arțar. Issa a avut o afecțiune reală, nemistificată, pentru lucrurile mărunte și umile ale lumii înconjurătoare iar redarea lor în poezia scrisă de el ne face să le vedem așa cum nici un alt poet japonez nu a mai reușit să o facă. O aceeași dorință de a scrie despre elementele obișnuite ale vieții s-a mai înregistrat și la poetul de waka-uri Okuma Kotomichi (1798-1868).

Un poet japonez de expresie chineză, Rai Sanyō (1780-1832), unul din cei mai importanți de acest fel, a abordat în creația sa teme nemaiîntâlnite până la el (problematika socială și politică). Rai Sanyō a fost și un revoltat împotriva regimului Tokugawa iar în poezia sa tonul de sinceră nemulțumire, de amară opoziție, se întrevede foarte clar prevestind parcă descompunerea și decăderea grabnică a shōgunatului.

În ciuda „degenerării” formale în practica epocii, poezia trecutului îndepărtat a însemnat pentru lumea literară a perioadei Edo o preocupare permanentă, de preluare a tradiției în lumina unei noi interpretări. S-a născut chiar o generație de comentatori ai culegerilor *Mayōshū* și *Kokinshū*. În Edo au trăit trei comentatori importanți: Motoori Norinaga (1730-1801), Tachibana Chikage (1735-1808) și Kagawa Kageki (1768-1843). Filologul Motoori Norinaga și-a consacrat 35 de ani, între 1764 și 1798, tălmăcirii textului vechii cronici *Kojiki* și interpretării acestui tezaur de mitologie niponă. Comentariile sale se întind pe paginile a 48 de cărți.

Tradiția tanka pură a fost conservată la așa-numitul Oficiu imperial al Arhivelor poetice (*O-uta-dokoro*) care a grupat poeți ca Hatta Tomonori, Takasaki Masakaze, Koide Tsubara, Takeshima Hagoromo, Unagami Tanehira, Inoue Michiyasu și Saisho Atsuko.

În prima parte a perioadei Edo, în secolul al XVIII-lea îndeosebi, au fost la modă două forme de poezie comică. Răspândirea largă a acestor forme justifică menținerea lor: *kyōka* sau „poezia nebună”, o variantă comică din tanka și *kyoku* sau „versul nebun”, varianta comică a haiku-ului. În aceste forme erau permise toate licențele, jocurile de cuvinte, calambururile, la fel ca în orice parodie.

Diversificarea poeziei nipone, având ca punct de plecare clasică tanka, a poposit în cele câteva momente majore (al creării versului înlănțuit *renga*, în secolul al XIV-lea, al delimitării haiku-ului în veacul al XVI-lea și al îngăduirii versului liber, în manieră europeană în secolul al XIX-lea, doar pentru a reîncepe cu și mai mare vigoare drumul spre creația neîntreruptă.

Dacă poezia a fost piatra de hotar a sensibilității japoneze, proza păstrată în istoria literară a Japoniei a jucat alte roluri, anume acelea de tezaur mitologic și istoric, de oglindă vie a vieții sociale, de analiză migăloasă a stărilor sufletești sau a principiilor estetice și, în ultimă instanță, a fost mecanismul lingvistic cel mai activ, mai consistent și mai adevărat prin care s-a încheșat însăși

limba japoneză vorbită.

Deși despre *Kojiki (Povestire despre lucruri vechi)* am pomenit adesea în paginile acestei cărți, este locul să reamintim că reprezintă cea mai veche lucrare care s-a păstrat din literatura niponă. Textul, încheșat din narațiuni orale presupuse a fi fost relatate de un anume Hieda no Are, om dotat cu o memorie excepțională, deținând funcția de *katarite* (povestitor), a apărut la curte în anul 712. Scrierea propriu-zisă a făcut-o eruditul Yasumaro. Scopul cărții era de a justifica pretențiile casei imperiale la conducerea Japoniei prin schițarea unei genealogii de origine divină, începută odată cu nașterea țării. Un amestec de legende având ca personaje zeități, însăilează o mitologie destul de naivă, populată, până în cele din urmă, și cu ființe mai puțin fantastice, mai veridice, primii împărați (legendari și aceștia, nedovediți istoric). De altminteri, *Kojiki* este divizată în două mari părți, una care acoperă perioada zeilor, despre care am vorbit în amănunt în capitolul mitologiei, cealaltă rezervată succesiunii domniilor de împărați începând, cum știm, cu Jimmu Tennō a cărui încoronare a fost datată arbitrar în anul 660 î.Hr. și terminând cu împăratul Jomei urcat pe tron la anul 629. Textul, la prima vedere, arată ca o scriere într-o limbă chineză rudimentară, incultă, dar vinovată era folosirea caracterelor chineze când cu rol ideografic, când fonetic. Mai mult decât atât, materialul adunat fiind din surse variate, în *Kojiki* lipsesc unitatea stilistică și finisajul artistic la care ne-am fi așteptat pentru o carte de epic pur. Impresia de ansamblu rămâne aceea de dispersie a istoriei în episoade inegale ca valoare literară. A trebuit să treacă un mileniu pentru ca savantul Motoori Norinaga să restabilească textul într-o limbă japoneză firească și accesibilă timpului său. Proza din *Kojiki* a fost, bineînțeles, inspirată de sentimente religioase și naționaliste, deoarece a stabilit originea și formarea atât a religiei autohtone, shintō, cât și a pământului japonez începând chiar de la crearea lumii. Cel mai interesant ni se pare că în *Kojiki* se rezumă o cosmogonie coerentă dublată de „fixarea” unor mituri cu caracter foarte general. Pe de o parte, în *Kojiki* se vorbește despre nașterea universului, despre apariția soarelui și a lunii, a vântului și a mării dar, pe de altă parte, se subliniază ideea dialectică a luptei contrariilor, între viață și moarte, între soare-căldură (necesare agriculturii) și puterea distrugătoare a vântului. Ceea ce caracterizează textul, ca de altfel întreaga mitologie și religie shintō, este optimismul, credința în victoria finală a luminii.

La numai opt ani după *Kojiki*, în 720, o altă carte vine să completeze istoria japoneză: *Nihonshoki (Cronica Japoniei)*. Cunoscutul Yasumaro împreună cu prințul Toneri scriu în limba chineză textul noii cronici care acoperă perioada până la anul 697. Apariția acestei a doua cărți cu subiect cvasiasemănător primeia, nu-și află altă justificare decât necesitatea demonstrației față de coreenii și chinezii care vizitau Japonia că țara are o istorie îndelungată și glorioasă. Ca și *Kojiki*, în afara poeziilor presărate în text, valoarea literară a cărții *Nihonshoki* a fost mediocră, în orice caz neînsemnată, dar lucrarea a constituit sursa de inspirație a scriitorilor autentici de mai târziu.

Se poate spune despre *Kojiki* și *Nihonshoki* că rezumă trei cicluri de legende, unele care istorisesc începuturile străvechi ale clanului din Izumo, altele referitoare la populația din Kyūshū care s-a stabilit și a stăpânit câmpia Yamato și, în sfârșit, altele care prezintă evenimentele petrecute în Yamato.

Tot în veacul al VIII-lea (anul 713) se alcătuiește din ordinul împărătesei Gemmyō (707-715) o carte intitulată *Fūdoki (Scrieri despre locuri și obiceiuri)* în care se face descrierea etnografică a

provinciilor japoneze, a faunei, florei etc. Culegerea e împărțită în cinci cărți după repartizarea geografică: *Izumo fūdoki*, *Hitachi fūdoki*, *Harima fūdoki*, *Rizen fūdoki* și *Bungo fūdoki*. O altă lucrare, scrisă în limba chineză, *Shoku-Nihongi (Noile cronici)* relatează faptele istorice dintre anii 700 și 791.

Născocirea silabarului kana în perioada Heian a permis o preocupare mai însuflețită pentru literatură a femeilor. Dintr-odată, scrierea greoaie și chiar confuză a limbii chineze face loc mai ales unei alte scrieri elastice, simple și precise, mulate perfect pe sonoritățile japoneze. Beneficiara scrierii kana a fost în primul rând poezia, dar poate că ea a folosit și mai mult prozei. Ki no Tsurayuki, autorul celebrei prefețe din Kokinshū, a scris în proză *Tosa nikki (Însemnările din Tosa)* în anul 935, una din primele cărți cu note de călătorie. El rezumă acolo însemnările făcute pe drumul de întoarcere din provincia Tosa (Tosa este numele vechi al actualei prefecturi Kōchi din sudul insulei Shikoku), unde slujise ca guvernator, spre orașul Kyōtounde locuia. Cartea, scrisă în limba japoneză, ceea ce nu stătea în obiceiul bărbaților (ei scriau numai în chineză!), a avut nevoie de un mic artificiu. Autorul a pretins că relatările însemnate aparțin unei doamne din anturajul guvernatorului. Probabil că și în acest text tot poemele risipite cu iscusință au avut valoarea literară cea mai mare, dar însemnările, jurnalul de călătorie, ca gen literar, își are în *Tosa nikki* exemplul cel mai vechi. El a avut un rol important în stimularea și apoi în dezvoltarea formei narrative caracteristice perioadei Heian numită *monogatari*.

Ca autori de însemnări (*nikki*), după Tsurayuki, au apărut câteva femei. O soție de prim ministru își notează în jurnalul intitulat *Kagerō nikki (Anii frivoli)*, în 974, evenimentele petrecute, cu tentă limpede de roman autobiografic. Numele autoarei nu-l cunoaștem decât sub forma eufemistică de „mama lui Michitsuna”. Cam tot așa semnează „fiica lui Takasue” un *Jurnal Sarashina (Sarashina nikki)* în anul 1059, autoarea fiind fiica lui Sugawara no Takasue. Din același gen al jurnalului de călătorie mai cităm *Izumi shikibu nikki* apărut la sfârșitul secolului al X-lea și *Sanuki no naishi no suke no nikki (Jurnalul doamnei de onoare Sanuki)* care datează din secolul al XII-lea.

Ficțiunea propriu-zisă îmbracă în epoca Heian mai multe forme. De pildă, în *Ise monogatari (Povestiri din Ise)*, apărută în secolul al IX-lea, în circa 120 de episoade, se istorisește despre întâmplările care l-au determinat pe Ariwara no Narihira să-și scrie poemele. O altă varietate de ficțiune a constat în povestirea despre spirite sau ființe fantastice. Tot în secolul al IX-lea, la început, apare și o culegere de narațiuni budiste miraculoase intitulată chiar „Descrierea miracolelor din Japonia” (*Nihon reiiki*), numai că autorul ei, călugărul Keikai, a întocmit-o în limba chineză.

Tot cu aceeași coloratură fantastică, un basm, de fapt, a fost și *Povestea tăietorului de bambus (Taketori monogatari)* scrisă pe la sfârșitul secolului al IX-lea sau începutul secolului al X-lea. *Taketori monogatari* a devenit unul dintre cele mai populare basme din Japonia, intrând în tezaurul de cultură, începând cu perioada școlarizării și continuând cu ilustrarea lui în diverse arte (pictură etc.). La sfârșitul secolului al X-lea apare cartea *Yamato monogatari (Povestiri din Yamato)*.

Cumva asemănătoare cu *Taketori monogatari*, dar mult mai stângaci și mai confuz scrisă, a fost *Utsubo monogatari (Povestea copacului scorburos)*. Aparține tot secolului al X-lea. Aici însă întâlnim un amestec de fantastic și de descriere realistă, ceea ce, alături de numărul mare de poeme conținut, dă cărții o notă aparte.

În veacul al X-lea s-a luat inițiativa să se adune într-o lucrare în proză toate textele aparținând ritualurilor folosite la diversele ceremonii, așa-numitele „Cuvinte rostite” (*norito*). Cartea *Engishiki (Culegere de reguli ale erei Engi)* a fost terminată în anul 927 și conține 75 de rugăciuni și alte 27 de texte de ceremonie. Textele nu erau altceva decât formule magice, rostiri incantatorii, scenarii ale liturghiilor, așadar fără valoare literară. Scopul adunării în volum nu era cel literar ci unul utilitar.

În sfârșit, perioada Heian a fost martora apariției capodoperei supreme a prozei japoneze. Murasaki Shikibu (978-1016?), fiică a lui Fujiwara no Tametoki, doamnă de onoare în slujba soției împăratului Ichijō (987-1011), realizând o fuziune miraculoasă a tuturor virtuților și performanțelor prozei de până atunci, scrie *Genji monogatari*, carte terminată în anul 1010. După eseistul Motoori Norinaga, tema cărții ar fi cea „conștiință a lucrurilor” sau „sensibilitatea perceperii lucrurilor” denumită în japoneză *mono no aware* sau, altfel spus, pasiunea pentru natură. În cele 54 de capitole ale cărții, pe circa 2.000 de pagini, se istorisește viața neîntrecutului prinț Genji. Primele două treimi îl privesc direct, restul interesează posteritatea sa imediată, acoperind astfel într-o poveste arborescentă, desfășurată pe spațiul a 70 de ani, destinul a trei generații. Ar fi deci un roman „al destinului”. Prințul Genji este descris ca un om de curte ideal pentru societatea perioadei Heian, adică poet desăvârșit, dansator, muzician, pictor și, mai presus de orice, perfect în arta de a iubi. Numeroasele aventuri galante ale lui Genji îl pun în situațiile cele mai variate și mai complexe. El cunoaște toate formulele iubirii și ale tentației iubirii; are un comportament romantic, îndrăzneț, sensibil la frumos, biruitor, cu succese bine cumpănite, cu imaginație bogată, încrâncenat în a-și urma destinul atât de bine intuit de autoare. Cartea scriitoarei Murasaki Shikibu s-a dovedit a fi mare în concepție și grațioasă în expresie. Dincolo de narațiunea propriu-zisă, trăiește o profundă filozofie a vieții bazată pe cunoașterea caracterului pasager, efemer, al existenței. Și cum să nu fie așa, când în afara virtuozității narative și a strălucirii expresiei poetice, doamna Murasaki a revelat pentru noi, cititorii ei de astăzi, sensibilitatea epocii sale, raporturile, nebănuite până atunci, dintre om și sinele său, dintre om și societatea în care trăiește? Romanul lui Genji este de o modernitate tulburătoare, face din plin proba virtuților ficțiunii reflexive, care se va îndrepta mai târziu spre romanul de analiză. Murasaki a fost o precursoră și prin aceea că a folosit în paralel mai multe registre; ea a argumentat elementele artei poetice, artei de a trăi, a cumpănit valoarea moravurilor, a evocat momentele de încântare ale unei societăți rafinate, certurile din dragoste, mirajul pasiunilor, aventurile picarești și a folosit cu abilitate loviturile de teatru. Notațiile ei, dintre cele mai colorate, înregistrează percepția carnală, gestică abia schițată, imagini furate dintr-o privire, eboșe îndrăznețe probând cu convingere că privirea autoarei era încărcată de maliție. Adăugăm abilitatea cu care autoarea a introdus elementele vegetale și naturale, de la parfumul florilor la flecăreala gingașă a pârlășelor, de la luminile strecurate printre frunzișuri, la pinii care gem invadați de vânturi sau la portocalii încovoiați sub povara zăpezii. Acțiunea palpitantă își are contrapunctul într-o botanică a senzațiilor.

În ciuda acestor calități de mai sus, și a faptului că în anul 1950 s-a făcut o transcriere în limba japoneză modernă de către marele romancier Tanizaki Jun-ichiro, lectura romanului lui Genji îl face pe cititor să întâmpine greutăți. Nu întotdeauna sensul frazelor este lesne de descifrat deoarece uneori subiectele propozițiilor nu sunt menționate sau se manifestă imperceptibil și trec dintr-o frază în alta.

Câteodată, singurul punct de reper legat de subiect rămâne doar gradul de politețe cu care este marcat verbul; tot gradul de politețe servește și la indicarea sexului unui vorbitor pentru că nici diferențierea dintre singular și plural nu ne vine în ajutor. Într-un cuvânt, textul celebrului roman se transformă, nu de puține ori, în curată șaradă. În mod ciudat, autoarea nu și-a numit nici unul din numeroasele personaje ale romanului ei fluviu. În afară de Genji care își poartă numele, nu mai aflăm decât despre Consilierul, Prințul celui de al șaselea bulevard, Generalul, Ministrul de interior, Doamna grădinii de cireși, Căpitanul gărzii militare de stânga, Directorul ritualurilor, ș.a.m.d. Nu trebuie să ne mire procedeul, însăși autoarea și-a pierdut de mult identitatea în schimbul pseudonimului Murasaki care nu este altceva decât transcrierea în japoneză a expresiei „Tânăra floare de violete”. Nu este vorba despre violeta cunoscută la noi, ci de un arbust întâlnit mai des în Orient, înrudit cu „meiul păsăresc”, probabil planta înregistrată în tratate cu numele *Lithospermum officinale*. Doamna Murasaki, mânuind un aparat gramatical cu totul nou, cu fraze lungi și complicate, a ajutat limba japoneză să depășească stadiul copilăriei în care se afla și să treacă spre o adolescență bine venită. Maturitatea i-o va aduce literatura de mai târziu.

În afara *Romanului lui Genji*, doamna Murasaki a mai scris numeroase poezii și un jurnal de călătorie intitulat *Murakasi Shikibu nikki*. Se presupune că ar fi avut ca fiu pe Daini no Sammi, autorul unui roman, *Sagoromo monogatari*, apărut la sfârșitul secolului al XI-lea, inspirat după Genji, dar la mare distanță ca valoare literară.

De cu totul altă factură, dar nu mai prejos ca valoare, în perioada Heian apare o altă capodoperă a literaturii Japoniei, *Makura no sōshi* (tradusă la noi cu titlul *Note de căpătâi*), carte scrisă în anul 1002 de Sei Shōnagon (născută probabil în anul 964). Acest personaj, tot o doamnă de la curte, notează impresii, face mici eseuri, înșiră denumiri demne de admirat, agreabile, dezolante, obositoare sau detestabile, strecoară ironii, faze haz de unele obiceiuri încercând să deslușească subtextul comic al momentelor sau gesturilor săvârșite de oameni. O stăruință aparte o dovedește Sei Shōnagon asupra anotimpurilor căci ele, prin succesiunea lor, ritmează scurgerea vremii. Fiecare anotimp în parte conține o semnificație: primăvara aduce bucuria nașterii și a renașterii, veselie exaltată provocată de acest anotimp se rotunjește de la sine; vara, cu vremea recoltei, dezvăluie împlinirea forțelor creatoare; toamna inspiră calmul și liniștea prin tonurile ei pastelate, cu primii fiori răcoroși ai brumelor matinale; în sfârșit, iarna, prin albul zăpezii și cerul cel mai adesea curat, este imaginea potrivită serenității și a rigorii. Cu cele 12 cărți ale sale și 157 de capitole, *Makura no sōshi* inițiază, de fapt, genul *zuihitsu*, al notației fugare.

Dacă pentru Genji era caracteristic acel aware de care am pomenit, pentru *Makura no sōshi* specific ar fi *okashi*, adică tocmai subtextul comic al lucrurilor și situațiilor.

Makura no sōshi, alături de *Genji monogatari*, completează tabloul vieții de la curte, ne înfățișează o societate preocupată de artă și de literatură, trece în revistă derularea etichetei, a ceremoniilor și fastului proprii epocii. Sei Shōnagon a fost o observatoare atentă dar sentimentală, a deslușit tristețea efemerității celor orânduite și, cu o dulce melancolie, a lăsat să se înțeleagă că s-a bucurat de fiecare clipă trecătoare, preocupată în cea mai mare măsură de propria persoană.

Din aceeași sușă cu *Genji monogatari* au mai fost cărțile: *Yoha no nezame* (*Trezirea în miez de noapte*), *Hamamatsu chūnagon monogatari* (*Romanul vicecancelarului Hamamatsu*) și

Torikaebaya monogatari.

În ciuda apariției literaturii despre care tocmai am vorbit, nu trebuie să neglijăm faptul că în perioada Heian, datorită religiei, expresiile metafizicii indiene deveniseră un fel de jargon la modă, ritualurile budiste se asemănau spectacolelor la care se participa cu plăcere, iar poezia chineză era cultivată ca un joc intelectual. Așa cum nu greșim spunând că religia devenise o artă, tot astfel suntem îndreptățiți să afirmăm că și arta devenise o religie.

Un salt aproape incredibil se face de la proza romantică, lirică, sensibilă, caligrafiată cu finețe, a perioadei Heian la cea a povestirilor de război caracteristice perioadei Kamakura, a așa-numitelor *gunki monogatari*. Subiectele sunt inspirate din luptele între clanuri pentru supremație, lupte atât de aprige în secolul al XII-lea până ce clanul Minamoto a triumfat asupra clanului Taira. Capodopera acestui gen de proză a fost *Heike monogatari*. La origine, scrierea a urmărit cronica ascensiunii și căderii familiei Taira, mai numită și Heike, dar popularitatea cărții, scrisă de un nobil de la curte, în anul 1225, i-a pregătit un alt destin. Povestea a fost preluată de, să le spunem, trubaduri și popularizată în toată țara, recitată, acompaniată de un instrument asemănător lăutei (biwa), instrument cu patru corzi venit din China și din Persia, ceea ce a alterat forma inițială, a diversificat-o, i-a adăugat variante stufoase, nesfârșite invenții epice, care mai de care mai departe de adevărul istoric. Subiectele din *Heike* precum și limbajul ei poetic vor constitui surse pentru numeroasele balade populare și multiplele drame lirice din veacurile următoare.

Heike monogatari este populată de bărbați impunători, de militari însetați de glorie, războinici încorsetați în armuri, călărind pe bidivii înfocați în vârtejul luptelor, dar și în scene ale singurătății, ale durerii și izolării în vreun schit de munte, departe de larva stârnită de vanitățile omenești și efemerele bunuri materiale.

Alte romane de război citabile au fost *Hogen monogatari (Istoria erei Hogen)*, *Gempei Seisuiki* (în secolul al XIII-lea) sau *Gloria și declinul celor din clanul Minamoto și Taira și Soga monogatari* (secolul al XIV-lea). Nu lipsită de interes, ca sursă de informație istorică dar și ca izvor inepuizabil de situații extraordinare, dramatice sau burlești, a fost cartea *Yoshino Shūi* (Culegere despre Yoshino) apărută în secolul al XV-lea.

Faptul că *Gempei Seisuiki*, *Heike monogatari*, *Hogen monogatari* și *Heiji monogatari* au fost scrise de autori necunoscuți, explică oarecum limba lor greoaie, adeseori într-o combinație arbitrară sino-japoneză, aproape lipsită de eleganță. În schimb, aceste romane au câștigat ceva în vigoare, sunt opere masive (*Gempei seisuiki* are 48 de volume cu 400 de capitole!, *Heike* 12 volume și 170 de capitole!), ele relatează lupte ce s-au întins pe zeci de ani, războaie civile, tulburări interne echivalente, în literatura europeană, cu piesele istorice shakespeareene.

Vremurile apăsătoare și destul de întunecate ale evului mediu japonez l-au determinat pe preotul, poetul și eseistul Kamo no Nagaakira (Chōmei) (1153-1216) să scrie cunoscuta carte *Hōjōki (O relatare despre coliba mea)* în anul 1212. Textul este o lamentație pe tema dezastrelor care îl pot lovi pe om și, prin contrast, o punere în lumină a frumuseții calme, tihnite a vieții de călugăr, retras departe de lume. Concluzia cărții gânditorului atins de aripa misticismului ar fi aceea că „eliberarea” nu este posibilă decât învingând obstacolul tentației și al atașării de lucrurile acestei lumi. Scrisul lui Chōmei face parte din specia literară a epocii numită *zuihitsu* sau „din goana condeiului”.

Kamo no Chōmei a fost fiul unui preot al templului din Kamo (de aici și numele). A deținut funcția de consilier al biroului de poezie sub împăratul *Go-toba*. Chōmei și-a scris capodopera în munții Hino unde se retrăsese ca pustnic budist. În afară de *Hōjōki*, Chōmei a mai lăsat o culegere de poeme tanka, o carte de artă poetică (*Mumyō-shō*) și câteva povestiri despre cele patru anotimpuri. A murit în vârstă de 72 de ani.

Un scriitor important, fin eseist, chiar spiritual, își face apariția în perioada Muromachi. Este Yoshida Kenkō (1283-1350), celebru pentru a sa *Tsurezure-gusa* scrisă în 1330. Titlul cărții, greu de tradus, ar putea fi *Eseuri scrise în trândăvie* sau *Însemnări la iarbă verde* sau *Vorbe izvorâte în clipe irosite*. De fapt, nu se știe precis cine a fixat acest titlu; în nici un caz autorul ei. Din grija unui samurai-poet, Ryōshun, au fost adunate, din încăperea în care a murit Kenkō în mănăstirea Yoshida, fragmente și hârtii împrăștiate sau chiar lipite pe pereți, ori însemnări rătăcite pe copertile cărților de sutre aflate în schitul Iga, ba chiar poeme ale călugărului Kenkō memorate de vreun apropiat. Ryōshun alcătuiește astfel două caiete cu poezii și două cu reflecții, într-o ordine arbitrară dacă nu fantezistă, fără nici o sistematizare. Adunate, textele au primit titlul amintit mai sus, cel mai probabil fixat chiar de Ryōshun.

Edițiile repetate, ulterioare, ale minunatei *Tsurezure-gusa*, în loc să aducă limpezirea sau definitivarea textului, au continuat să varieze arborescent, în mici detalii, interminabil, descurajant... Principiile estetice ale budismului zen sunt prezente în paginile cărții și autorul pare că ar fi dorit să încerce cristalizarea vechilor gusturi într-o formă care să dăinuie. Kenkō amintește, astfel, despre necesitatea ca frumusețea să fie trecătoare, despre valoarea estetică a neregularității și a imperfecțiunii, despre rostul începuturilor și al sfârșiturilor etc. El notează reflecții pătrunzătoare asupra vieții, morții, moralei, religiei, dar amestecă și anecdote, simple aduceri aminte (înregistrează cu încântare și evocă spectacolele, sunetele, parfumurile care l-au emoționat cândva) sau gânduri despre antichitatea japoneză cunoscută. Stilul strălucitor și nuanțat, sensibil și aprofundat prin reflecție, se opune vivacității puțin superficiale a scriitoarelor care l-au precedat în perioada Heian. În ultimă instanță, substanța textului a constituit-o amestecul de doctrine budiste, cugetări ale marilor filozofi chinezi și propriile păreri despre literatura vechii Japonii pe care o cunoștea de minune. Concluzia concepției din *Tsurezure-gusa* ar fi aceea că trebuie apreciată viața simplă, sobră, fără complicații inutile.

Tristețile și încercările prin care au trecut împărații epocii, adeseori surghiuniți de adversarii lor departe de capitală (împărații legitimi fuseseră trimiși în munții Yoshino), și-au aflat locul în literatură sub forma unor romane istorice precum *Masukagami* (*Oglinda clară*). Când însă autoexilul era cauza tristeții în solitudine, atunci bărbații de la curtea imperială recurgeau la notații sub forma unor jurnale din care cel mai remarcabil, cum am văzut mai sus, a fost al lui Yoshida Kenkō.

Cărțile de ficțiune propriu-zisă ale perioada Muromachi nu au o prea mare valoare literară. Personajele scurtelor narațiuni încetează a mai fi doar prinți și prințese; reprezentanți ai altor straturi sociale, cu limbajul lor nou și viu colorat, își fac apariția așa încât în paginile cărțuliilor mișună comercianți, preoți budiști, briganzi etc.

În timpul perioadei Muromachi a luat naștere un fenomen particular culturii influențate de budismul zen. Rafinamentul ei a sporit considerabil în dauna veșmântului religios. Metamorfoza a

Îmbrăcat chiar o haină oficială prin crearea așa-numitei „Gozan bungaku” (*Gozan jissatsu*) sau „Literatura celor cinci mănăstiri”. Cinci lăcașe budiste zen din Kyōto, și mai târziu alte cinci din Kamakura, au primit însărcinarea să organizeze și să conducă activitățile de învățământ și artistice ale guvernării Muromachi. Se asigura astfel nota autentic japoneză în sensul concepției estetice. În trecut fie spus, sistemul „Gozan jissatsu” presupunea nu numai o activitate culturală, ci și una politică, inclusiv a supravegherii relațiilor externe.

Adevăratul animator al curentului intelectual legat atât de strâns de literatura chineză a fost călugărul zen Sesson Yubai, care s-a reîntors în Japonia în anul 1329 după ce timp de două decenii studiasse în China. Succesorii lui Sesson au fost mai degrabă preoți și s-au consacrat aproape în exclusivitate literaturii chineze. Printre ei merită amintiți Zekka și Gido.

Textele istorice și filozofice ale perioadei Muromachi, chiar dacă nu atât de exacte, au însemnat totuși niște anale ale monarhiei din care putem extrage informații prețioase. Așa avem, de pildă, *Gukansho* scrisă în kana de preotul Tendai Jichin sau *Kokon Chomonshu*, un soi de tratat enciclopedic privitor la perioada Heian.

Opera lui Kitabatake Chikafusa, de mai târziu, va susține drepturile dinastice ale familiei imperiale în istoria sa scrisă și analizată din punct de vedere filozofic fără nici o digresiune romantică.

Adevărate și apreciable documente pentru filologi au rămas, din perioada Muromachi, cărțile intitulate *Sho-mochi* (Extracte), scrise de călugări zen, alcătuite din note și comentarii privind subiectele cele mai variate, de la filozofia lui Confucius la istoria și literatura Japoniei. Fie că apar ca niște lecții, fie că sunt înregistrate în kana sau scrise sub forma dialogului, păstrează o valoare inestimabilă. Ele traduc și noul sens pe care japonezii îl atribuie trecutului, istoriei.

Pe de altă parte, democratizarea societății, accesul la cultură și a celorlalte păături sociale, nu numai a aristocrației, a dat naștere unei literaturi scrise într-o limbă simplă, accesibilă, cu povestiri realiste, cu istorioare plăcute. În cărțile broșate, cu ilustrații bogate numite printr-un termen care și-a pierdut de mult semnificația (*otogi-zōshi*), cititorii găseau posibilitatea să se instruiască. Originile acestor scrieri datează din secolele al XIII-lea și al XIV-lea ale perioadei Kamakura. Din compilațiile care au apărut, notăm: *Jikkinshō* sau *Istории alese privind cele zece reguli* în anul 1252, cu autor rămas necunoscut, *Shaseki shū* sau *Culegere de pietre și nisip* scrisă de călugărul Mujū Ichien (1226-1312), carte redactată între 1279 și 1283, cuprinzând povestiri ironice și grotești, cu tonul incisiv, batjocoritor la adresa degenerării convingerilor morale, a orânduirii politice, a instabilității sociale, *Uji shui monogatari* (*Povestiri amestecate din Uji*), apărută la începutul secolului al XIII-lea sau și mai vechea *Konjaku monogatari* (*Istории din prezent și din trecut*), atribuită lui Minamoto no Takakuni (1004-1077). Cu specific aparte au fost *Istoriile budiste* din India (*Tenjiku*) sau din China (*Shittan*).

O masivă scriere istorică în 41 de volume, intitulată *Taiheiki*, a fost redactată în anul 1370. Este atribuită bonzului Kojima. Până la definitivarea titlului *Istorie a păcii celei mari* (*Taiheiki*), lucrarea a mai purtat numele *Anki Yuraiki* (*Relatare despre cauzele păcii și ale primejdiilor*) sau *Kokuka Jiranki* (*Expunere asupra îndreptării tulburărilor civile din stat*). Scrisă într-o proză poetică diferită de cea a monogatari-urilor, suita de volume istorisește violențele și frământările care au

Încercat Japonia după anul 1181 al stabilirii shōgunatului lui Yoritomo.

Literatura perioadei Tokugawa a stat sub pecetea conceptelor rigide însușite din filozofia confucianistă a școlii *Chu-hi*. Izolarea de restul lumii pentru două veacuri și jumătate, i-a obligat pe japonezi să se reîntoarcă la propriile resurse. Structura socială se schimbă neîncetat, apar forțe noi, cu gusturi noi. Primenirile își fac loc peste tot în artă. Ia naștere o cultură populară, nearistocratică și, de aceea, inevitabil revoluționară.

Pentru început, gusturile nu au fost tocmai cele mai rafinate. Iată, de pildă, unul din primele romane ale lui Ihara Saikaku (1642-1693), intitulat *Kōshoku ichidai otoko (Bărbatul care și-a irosit viața în voluptate)*, scris în 1682, deși inspirat după *Genji monogatari*, are pagini de un realism crud, cu imagini licențioase și rămâne mult în urmă ca valoare estetică față de model. Ca și în pictură, scriitorii se grăbesc să ilustreze „lumea plutitoare” („lumea trecătoare”), cea *ukiyo* bine cunoscută de perioada culturii *Genroku*. Literatura aceasta a primit numele de ansamblu *ukiyo-zōshi*, dar s-a împărțit în trei genuri aparte: „povestirea morală”, „povestirea burlescă” și „povestirea licențioasă”. Personajele lui Saikaku se mișcă artificial, ca niște marionete. Cea mai izbutită carte a lui Saikaku s-a dovedit a fi *Kōshoku gonin onna (Cinci femei cărora le-a plăcut dragostea)*, scrisă în anul 1686, pentru că a fost plină de revelații ale autorului în legătură cu slăbiciunile societății în care a trăit. Pentru simetria pe sexe, probabil, Saikaku a scris în 1669 și cartea *Kōshoku ichidai onna sau Viața unei femei voluptoase*. În anul 1688 îi apare *Nippon eitaigura (Magazinele permanente ale Japoniei)*, iar post-mortem, o culegere de anecdote asupra confrăților (*Saikaku nagori no tomo*). Dacă sistematizăm scrisul lui Saikaku, constatăm că romanele sale au avut trei varietăți principale: povești de dragoste, narațiuni despre lumea negustorilor (pe care o prezintă cu ironie și incisivitate) și istorisiri despre samurai (pe care îi admiră). Într-un fel, prin comparație cu alți scriitori ai epocii, Saikaku se poate spune că a fost un creator realist. Opera sa a influențat curentul naturalist care va înflori în Japonia la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea.

Să nu omitem că în perioada Tokugawa poetul Matsuo Bashō a scris o strălucită carte de numai 30 de pagini, un jurnal de călătorie intitulat *Oku no hosomichi (Drumul îngust de la Oku)*, la care a trudit mai bine de 5 ani, dovedind astfel o excepțională conștiință de creator pentru epoca respectivă.

Dintre autorii de povestiri „morale” îl mai amintim pe Ueda Akinari (1734-1809) cu cartea sa *Istorisiri dintr-o lună ploioasă*, scrisă în 1776 și în care încearcă să captiveze prin procedeul înspăimântării cititorului aducând în scenă fantome, demoni, trăsnete etc, dar și regretul după timpurile apuse, toate, teme împrumutate din teatrul nō, de o stranie și rafinată frumusețe.

Akinari datora mult prozei chineze în privința subiectelor dar măiestria scrisului său i-a permis să elaboreze opere cu adevărat remarcabile.

Povestirea „burlescă” sau „comică” a avut ca reprezentant pe Jippensha Ikku (1765-1831), pe numele adevărat Shigeta Sadakazu, cu *Călătoria pe jos pe drumul Tokaido (Tokaidōchū hikazurige)*, în 56 de volume scrise între 1802 și 1822, și pe Shikitei Samba, pe numele său adevărat Kikuchi Taisuke (1776-1822), cu cărțile *La baia publică (Ukiyo-buro)*, *La bărbier (Ukiyo-doko)*, *Patruzeci și opt de manii (Shijuhachi-kuse)* și *O sută de idioți vechi și noi (Kokon hyaku baka)*. În contrast cu Bakin, scrisul lui Jippensha, mai ales, arată ca o operă japoneză pură. Jippensha Ikku a fost

supranumit Dickens al Japoniei.

Povestirea „licențioasă” s-a remarcat prin scriitorul deosebit de prolific (autor a 250 de romane!) Santō Kyōden (1761-1816), zugrav, se pare, de talent, al unei lumi aparte, aceea a samurailor bețivi, a bonzilor aflați în mizerie, a prostituatelor și apașilor. Cărțile sale, făcând parte din genul numit *yomi-hon* („carte pentru citit”), ca o moștenire a operei lui Saikaku, au fost extrem de gustate în epocă. Mai apreciate s-au dovedit *Mukashi-banashi*, *Inazuma-Hyōshi* (1805), *Chushin Suikoden* (o versiune a poveștii celor 47 de rōnini), *Udonge monogatari* (1804), *Honchō Suibodai* (1806) și *Sōchoki* (1813). Tot aici îl putem insera pe Ryūtei Tanehiko (1783-1842) cu cele 160 de volume ale sale alcătuind o transcriere modernă a lui *Genji monogatari* sub numele *Nise Murasaki inaka-Genji* sau *O falsă Murasaki și un Genji rural*. Scrierile sale au aparținut genului cunoscut sub numele *kusa-zoshi* sau „cărți de tot felul” în care ilustrația precumpănea asupra textului.

Când în secolul al XIX-lea romanele au început să fie însoțite de ilustrații și conținutul lor a degenerat în povestiri frivole, publicul s-a conformat și a cumpărat cărțile fără a mai pune preț pe mesajul lor. Textul s-a orientat tot mai mult spre grotesc sau morbid, autopastișându-se, de fapt.

Derutați, unii scriitori s-au întors la vechile teme. Takizawa Bakin (1767-1847) a reluat istoriile de război din evul mediu japonez, pe care le-a pigmentat cu filozofie confuciană, înșirând mii de pagini de romane interminabile, plicticoase prin didacticismul lor, tot sperând că virtutea încurajată va ucide viciul. Bakin a fost elevul lui Kyōden și a publicat peste 290 de cărți. Un exemplu ar fi *Hakken den (Biografia celor 8 câini)*, scrisă în 106 volume, iar altă carte, încărcată de predici și de idei moralizatoare, *Cornul lunii în Țara de sud*. Mai putem cita și cărțile *Yumihari zuki (Arcul încordat)*, eseurile *Yenseki zashi* și *Gendo Hogen*. Hokusai a ilustrat unele din cărțile lui Bakin. Scriitorul a fost poate și mai mult influențat decât Ueda Akinari de romanul chinez; el a recurs la traduceri sau adaptări din scrieri chineze.

Încă înainte de veacul al XVII-lea, o dezvoltare deosebită a luat așa-numitul *Învățământ al inimii (Shingaku)*, școală care consta în răspândirea instrucției bazate pe filozofia lui Wang Yang Ming, confucianist cunoscut, dar care folosea de minune doctrinele budiste și taoiste pentru că situa deasupra tuturor virtuților pe aceea a ascultării și a pietății filiale. Asemenea școli *Shingaku* au luat naștere la Edo și la Kyōto. Distinsul confucianist Kaibara Ekiken (1630-1714), adresându-se mai ales samurailor, a scris într-un limbaj accesibil o puzderie de tratate populare de educație și de morală practică, extrem de gustate la vremea lor. Nu e de neglijat faptul că și romanele lui Saikaku sau piesele lui Chikamatsu au fost împănate cu doctrină confucianistă, în acord cu gustul epocii.

Spre deosebire de chinezi de la care le-a venit doctrina confuciană, japonezii sunt mai puțin interesați de abstracțiunea conceptelor binelui și răului. Japonezii au fost și sunt preocupați de problema conduitei în viață, nu în sensul profund al doctrinei ca datorie față de sine, ci față de societate. Așa se explică de ce literatura educativă și pedagogică moralizatoare a avut o circulație amplă în Japonia.

Tot începând din secolul al XVIII-lea își face apariția o literatură destinată copiilor, publicată în fascicule ilustrate. După culoarea copertelor, aceste cărțițele au fost cunoscute sub numele de *akabon* (coperta roșie), *kurobon* (coperta neagră), *aobon* (coperta verde deschis) și, începând cu anul 1775, cele cu coperta galbenă, *kibyōshi*. Odată cu ivirea ultimelor, nu mai era vorba despre o literatură

pentru copii ci una satirică din care va și deriva romanul satiric. Să ne reamintim că ilustrații pentru cărțile galbene au făcut din plin desenatori și pictori celebri, marii creatori ai stampeii (Hokusai etc.). Satira politică și-a aflat aria de desfășurare, iar critica socială, nu de puține ori, s-a dovedit acerbă, chiar feroce.

Satira a mai îmbrăcat și alte forme. Secolul al XVIII-lea asistă la ivirea „cărților glumețe” numite *sharebon* care au vizat efecte comice uneori foarte ieftine. E suficient să amintim că în anul 1757 a apărut la Ōsaka o carte intitulată *Hijiri no Yūkaku* în care trei personaje „sfinte”, Buddha, Lao-tse și Confucius, se întâlnesc într-o casă de toleranță. Abuzul de scene licențioase a atras, din partea autorităților, interzicerea *sharebon*-urilor. În schimb, au proliferat „cărțile comice” (*kokkeibon*) având de satirizat personaje din mica burghezie, înfățișându-le când ridicole, când mucalite, când în ipostaze caraghioase.

În paralel, „cărțile de dragoste” (*ninjōbon*) atrag cititorii secolului al XIX-lea, mai ales pe cei din lumea micii burghezii, a curtezanelor și geishelor. De fapt, literatura dorită de ei era tocmai aceea sentimentală în care să se regăsească împreună cu problematica adecvată. Un autor de *ninjōbon*-uri a fost Tamenaga Shunsui (1781-1842). Iată câteva titluri: *Teisōfujō hakken-shi* (*Pentru încurajarea femeilor în sentimentul virtuții*), *Umme koyomi* (*Calendarul prunelor*) și *Iroha bunko*, un roman bazat pe istoria celor 47 de ronini.

În privința scrierilor de erudiție, înțelegând prin aceasta textele istorice, filozofice, religioase, lingvistice, comentariile și eseurile asupra literaturii, perioada Edo a trăit confruntarea a două mari școli: *Kangakusha*, aceea a erudiților în limba chineză și *Wagakusha*, a savanților în limba japoneză.

Într-o primă perioadă, cuprinsă între 1603 și 1750, partizanii școlii *Kangakusha* au răspândit ideile chineze, îndeosebi cele ale gândirii confuciene dominante în timpul dinastiei Song. Importanța școlii rezidă și din faptul că funcțiile oficiale din preajma shōgunului erau ocupate de erudiții ei, având astfel acces la guvernarea politicii interne și la organizarea țării. Ca personalități marcante ale școlii *Kangakusha* amintim pe cel dintâi maestru, Fujiwara Seika (1561-1619) de la care nu au rămas prea multe scrieri (*Kana seiri*, despre filozofia Song). În schimb, elevul său Hayashi Razan, supranumit și Dōsun (1583- 1657) a fost extrem de prolific cu cele peste 300 de titluri ale sale constând în tratate istorice, eseuri etc. Fiul lui Razan, Hayashi Shiunsai (1618-1690) alcătuiește în 1651 o istorie a Japoniei (*Odaiichiran*). Cu adevărat celebri au fost membrii școlii de mai târziu: Kaibara Ekiken (1630-1714), născut la Fukuoka, autor de cărți extrem de variate ca temă, de la comentarii ale clasicilor chinezi, texte despre morală, igienă, călătorii și până la științele naturale. Scrise în kana, deci accesibile multora, operele lui Kaibara Ekiken au făcut vogă. Dintre ele, cea mai celebră a rămas *Onna daigaku* (*Școala femeii*), acel ghid al educării femeilor despre care am mai vorbit. Arai Hakuseki, o a doua mare personalitate, s-a născut în 1657 la Yado din provincia Kazusa. În calitate de profesor de chineză clasică, îl slujește pe Iyenobu pe când acesta era daimyō al provinciei Kofu. Odată devenit shōgun, în 1709, Iyenobu îl aduce pe Hakuseki în preajma sa în capitală. O prolificitate dezlănțuită face din Hakuseki autorul a peste 300 de cărți din care spicuim câteva titluri mai importante: *Hankampu* (*Arhivele familiilor după documentele domeniilor*), o istorie a daimyō-ilor pe perioada 1600-1680, alcătuită în 1701 în 30 de volume, *Tokushi Yoron* (*Comentarii suplimentare pentru înțelegerea istoriei*), scrisă în 1712, în care caută logica istoriei

vechii Japonii, *Oritaku Shiba no ki* (*Cartea vreascurilor aprinse*), în 1716, care e o autobiografie, *Seiyo Kibun* (*Însemnări despre oceanul apusean*), *Keizai Tenkei*, carte despre finanțe, *Tōga*, un mare dicționar de cuvinte japoneze în 20 de volume, *Guakō benran*, o lucrare asupra regulilor de pictură etc. Cum se vede, un spirit enciclopedic în adevăratul sens al cuvântului. În sfârșit, o a treia personalitate a școlii Kangakusha, Murō Kyusō, născut la Edo în 1658, prieten și însoțitor al lui Arai Hakuseki, are ca operă citabilă *Shundai Zatsuwa*, carte de comentarii politice destul de îndrăznețe, scrisă în anul 1729, cu 5 ani înainte de a muri.

Un al doilea val al școlii Kangakusha, adept al intuiționismului idealist al lui Wang Yang Ming (spre deosebire de primul grup, partizan al „filozofiei științifice” Chu-Hi), a fost format de scriitori ca Ito Jinsai (1627-1705), Togai (1670-1736), fiu al precedentului, Ogiu Sorai, celebru prin cartea sa *Seidan* (*Comentarii despre guvernare*) și Dazai Shiundai, autor al volumelor de eseuri *Keizairoku* despre finanțe și *Dokugo* (*Solilocvii*).

Într-o a treia etapă a perioadei Edo, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la începutul perioadei Meiji, școala Kangakusha nu a mai avut strălucirea de altădată. Ohachi Junzo (1816-1862), în scrierile sale, ia poziție împotriva legăturilor economice cu Occidentul, iar cartea sa *Hekizasōron*, apărută în 1857, a fost un atac la adresa Europei. Mai interesantă pare a fi istoria sa despre încercările mongole de a invada Japonia în secolul al XIII-lea (*Genkō-kiryaku*, scrisă în 1861).

Cealaltă școală, născută ca o reacție față de Kangakusha, a fost *Wagakusha*, grupare orientată spre studierea gândirii și provenienței japonezilor, spre promovarea produsului spiritual autohton. Primii germeni ai mișcării au apărut spre sfârșitul secolului al XVII-lea, dar școala a continuat, s-a amplificat mereu și dăinuie până în zilele noastre.

Metoda adepților acestei școli era aceea a reluării și comentării monumentelor literare ale Japoniei. Studiul antologiei *Manyōshū*, făcut de bonzul Keichu (1640-1701), a dat naștere la o operă în 20 de volume intitulată *Manyō-dashōki*. O altă culegere, *Kokon yozaishō*, comentează monogatariurile. Cele două capodopere arhicunoscute, *Genji monogatari* și *Makura no soshi*, își au în Kitamura Kigin (1618-1705) un comentator aplicat și minuțios. Un autor prodigios a fost Kamo Mabuchi (1697-1769), fondator în anul 1738 al unei școli faimoase, interesată de limba și literatura vechei Japonii. A lăsat și el un comentariu al antologiei *Manyōshū* dar și un eseu despre „norito” (*noritoko*), precum și alte analize ale clasicilor niponi. Toate acestea nu l-au împiedicat să îmbogățească limba japoneză cu neologisme luate din chineză. Mabuchi a mai avut meritul că l-a îndrumat pe faimosul Motoori Norinaga (1730-1801) să întreprindă un studiu critic asupra primului monument literar japonez, *Kojiki* (*Kojiki-den* sau *Explicarea Kojiki-ului*), studiu finalizat în anul 1796. Alte 55 de opere, în circa 180 de volume, toate pe teme literare, întregesc scrierile lui Norinaga. De remarcat că acesta a fost, ca formație intelectuală, medic. Dintre celelalte cărți ale sale amintim de ediția critică a vechiului *Kokinshū*, de tratatul de poezie, eseurile adunate sub numele *Tamagatsuma*, jurnalul *Sugegasa nikki* etc. Mai mult decât atât, Motoori Norinaga a fost primul care a studiat gramatica, morfologia și ortografia limbii japoneze. Poate că el a fost, în cele din urmă, figura cea mai proeminentă a școlii *Wagakusha*.

Cu jumătate de secol înainte de Restaurația Meiji, printre reprezentanții mișcării *Wagakusha* putem cita pe Hirata Atsutane (1776-1843) deși, stilistic vorbind, se situează sub nivelul

predecesorilor. El a avut, în schimb, o mare dorință de abolire a feudalității și de răsturnare a guvernării shōgunale. A publicat extrem de mult, cărți științifice, literare, istorice, dintre care cea mai însemnată a fost *Koshiden (Explicarea istoriei vechi)* în 32 de volume, unde se străduiește să sublinieze ascendența divină a împăraților japonezi. În aceeași notă, a scris eseuri despre religia shintō și a încercat să minimalizeze budismul.

Temele și modelele umane care au inspirat pe scriitorii epocii Edo au fost puțin numeroase. Ele se limitează la lumea burgheziei, cel mai adesea, și cu mare prudență la aceea a cartierelor de plăceri. Cenzura shōgunală, afectând o susceptibilitate ciudată sau o pudoare gălăgioasă, a avut grijă să interzică alte subiecte pentru literatura care își căuta un contur adecvat epocii.

Deși am punctat uneori câte un amănunt despre literatura scrisă în Japonia în limba chineză, așa-numita *kambun*, nu ar fi lipsit de interes, socotim noi, să facem o trecere succintă în revistă a operelor apărute de-a lungul veacurilor.

În perioada Heian apar romanele istorice numite *rekishi monogatari*, cum ar fi *Okagami (Marea oglindă)* pe la anul 1025, atribuită lui Fujiwara no Tamenari, un budist convins, istorisind nu mai puțin de 14 domnii cuprinse între 851-1036, *Eigawa monogatari (Povestea splendorilor)*, atribuită frumoasei poete Akazome Emon, pe la sfârșitul secolului al XI-lea și *Ima kagami (Oglinda prezentului)*, în anul 1170, scrisă de Minamoto no Michichika 11142-1202). Toate cărțile pomenite mai sus au fost niște istorii pe jumătate romanțate, scrise nu numai în ideograme chineze ci presărate și cu *kana*, într-un amestec rudimentar, într-o încercare de „împăcare” a două grafii deosebite ca principiu. Stilul scrierilor, însă, a fost chinez, imitând istoriile oficiale de odinioară.

În perioada Kamakura și Muromachi literatura istorică scrisă în chineză continuă să atragă atenția într-o lume dominată de războinici (samurai). Apar cărți ca *Ima monogatari (Povestea timpului prezent)*, în 1250, scrisă de Fujiwara no Nobuzane (1177-1265), *Masu Kagami (Oglinda limpede)*, în 1350, sau *Jinnō Shōtōki (Istoria adevăratei scesioni a divinilor împărați)*, la sfârșitul secolului al XIV-lea, scrisă de Kitabatake Chikafusa și care pledează pentru legitimitatea uneia sau alteia dintre ramurile imperiale despărțite după schisma dinastică din anul 1333. Kitabatake Chikafusa (1293-1354) era un Minamoto, ministru al împăratului Go-daigo din sud, motiv pentru care a pledat pentru dinastia din sud. Din istoria sa, cel mai interesant lucru rămâne volumul al șaselea unde relatările sunt din perioada contemporană autorului.

În perioada Edo începe să se publice *Dai Nihonshi (Marea istorie a Japoniei)*. Volumele au apărut pe parcursul dintre anii 1658 și 1707. Opera, scrisă după modelul *Che-ki* a lui Seu-ma Tsien a fost inițiată de Tokugawa Mitsukuni din școala istorică Mito, cea care a pus bazele unei mișcări sprijinite de Restaurarea Meiji de mai târziu. În total, *Dai Nihonshi* a avut la terminarea ei în anul 1715 nu mai puțin de 243 de volume.

Genurile literare concrete au avut destulă viabilitate în Japonia. Romanul, povestirea, poezia, dramaturgia s-au dezvoltat rodnic și au experimentat forme variate. Nu același lucru se poate spune despre genurile de scriere abstractă cum ar fi critica și filozofia, mai puțin reprezentative, deci. Cauza ar fi aceea că la japonezi, cunoașterea este, prin tradiție și prin educație, de natură concretă, simbolică, spre deosebire de cunoașterea occidentală, în esență rațională și abstractă.

Pentru a pătrunde cu fidelitate semnificația *dramaturgiei* japoneze, ni se pare potrivit să facem o trecere în revistă a formelor îmbrăcate de *teatrul* nipon de-a lungul vremii, știut fiind că încă din cele mai vechi timpuri, *spectacolul*, chiar dacă nu înțeles la fel ca în zilele noastre, drept desfășurarea acțiunii și a ideilor pe o scenă, a fost totuși prezent în contextul ceremonial sau ritual legat fie de viața religioasă (temple, sanctuare, locuri sacre etc), fie de cea laică (curtea imperială sau *shōgunală*).



Din perioada istorică arhaică, religia autohtonă, shintō, a recurs la ceremonii importante, atât de importante încât însuși împăratul lua parte la ele. Sub numele generic de Kagura, aceste manifestări-spectacol se alcătuiau din dansuri și muzică prezentate la curtea imperială. Erau un gen de pantomimă reprezentând miturile din *Kojiki*. Kagura se mai numeau și *tamai*. La origine se pare că au fost dansuri comice interpretate după modelul dansului deșăntat al zeiței Ame no Uzume atunci când, în fața grotei unde se ascunsese, trebuia să-i stârnească zeiței Amaterasu curiozitatea și să o atragă la ieșire. În esență, dansul japonez folosește mișcarea brațelor și nu cea a picioarelor ca la europeni. Cele mai vechi dansuri se numeau *mai*, cele mai recente, populare, poartă denumirea de *odori*. Un exemplu de *odori* ar fi *bon-odori*, dans popular executat în unele zile de vară, în aproape toate provinciile. La origine, dansurile kagura trebuiau să fi avut loc în „lăcașul zeilor”, au fost, deci, niște *kami no kura*. Deși dansurile kagura au evoluat spre alte forme ale spectacolului, trecând succesiv prin *dengaku* apoi *sarugaku* pentru ca în secolul al XIV-lea să devină forma *nō*, încă și astăzi se păstrează ceva din înfățișarea lor inițială. Aceleași dansatoare *miko* se alătură preoților de la sanctuarele shintō pentru a desăvârși ceremonia. Ritualul nu este simplu. Mai întâi se impune ca spiritele rele să fie îndepărtate prin dansul așa-numitor *chinkon-buyō*. Abia după aceea zeitatea locului se poate apropia pentru a participa la sărbătoare. Încă de la începuturile perioadei Heian, împăratul Ichijō a stabilit repertoriul dansurilor rituale pentru sanctuarul imperial, acele *mi-kagura*, și a reglementat care sunt ceremoniile însoțitoare ale zeiței Amaterasu. În linii mari, deși ritualul s-a complicat cu timpul extrem de mult, el a constat în aprinderea unui foc în aer liber (*niwa-bi*) exact în

fața altarului unde împăratul urma să vină și să aducă ofrande zeului său. Spre asfințit, soseau muzicanții (orchestra era alcătuită din flautiști, cântăreți la *koto*) care își făceau intrarea cu „cântecul focului” (*niwa-biuta*) și cu invocarea zeului mării. Momentul, echivalent al prezenței zeității, permitea declanșarea carnavalului. Aveau loc în continuare dansul *ninjō*, cântecul de invocare *torimono-uta* și prezentarea talismanelor tradiționale (ramura de pin *sakaki*, fâșia de hârtie, bastonul *jō*, bambusul, spada *ken*, halebarda *hoko*, craniul, arșarul etc.). Succesiunea de dansuri și de cântece era fără sfârșit până în zorii zilei, la apariția luceafărului de dimineață (*akaboshi*) către care se îndrepta un ultim cântec de salut. Imediat după aceasta, zeul se reîntorcea în lumea sa invizibilă și ceremonialul lua sfârșit.

O formă de spectacol mai evoluată dar și de proveniență străină, o putem grupa sub denumirea de *bugaku*. În esență, consta tot din dansuri prezentate cu precădere la curte. Chiar și în zilele noastre, ele mai constituie un punct de atracție pentru publicul căruia i se permite să pătrundă la reprezentațiile de la curte sau de la marile sanctuare care adăpostesc în mod tradițional dansurile *bugaku* (Itsukushima la Hnoshima, Shintennoji la Ōsaka, templul Meiji din Tōkyō și Tōshōgū de la Nikkō). Locul de desfășurare era simplu, o estradă în aer liber, cu forma pătrată, vizibilă din toate părțile. Un spectacol *bugaku* începea, de regulă, cu dansul războinicilor, dans numit *enbu* și se încheia cu o audiție muzicală fără dans (*chōkeishi*). Orchestra, cu mult mai bogată și mai variată alcătuită decât la *kagura*, număra următoarele instrumente: *biwa* (lăuta despre care am mai vorbit), *ōteki* (flaut), *hichiriki* (flageolet), *shō* (un fel de fluiet), apoi instrumentele de percuție *shōko* (gongul din cupru), *taiko* (tamburul) și *san-no-tsutsumi* (trei feluri de tamburine de mână).

După proveniența dansurilor, interpreții se îmbrăcau într-un mod anumit și se așezau pe podium potrivit tradiției. Dansurile originare din Coreea se numeau *sankan-gaku*, cele din regatul situat în preajma mării Po-hai de azi se numeau *Bokkai-gaku*, cele din China *Uhō* sau *Umai*, cele din India *Sahō* sau *Sa-mai*. Se pare că primele dansuri de acest fel au sosit în Japonia încă din secolul al V-lea, din regatul coreean Silla, iar mai târziu și din Paekche, ca prin veacul al VII-lea să vină și din Koguryo.

Un dans cunoscut sub numele de *gigaku*, originar din Asia centrală, din zona aflată undeva între Tibet și India, ajunge în Japonia datorită unui oarecare Mimashi venit din Paekche pe la anul 612, în timpul domniei împărătesei Suiko și sub guvernarea prințului Shōtoku. Elemente aparținând acestui dans, dispărut aproape în întregime, se mai pot întrezări în foarte popularul dans al leului *shishi-mai*. Măștile acestui dans aveau un caracter caricatural, cum au fost, de pildă, masca pentru personajele *baramon* (brahman) sau *taikofu* (un bătrân dintr-o poveste budistă).

De remarcat că sub o coloratură ironică, poznașă, cu performanțe atletice remarcabile și cu o oarecare simbolică a luptei pentru putere, un dans asemănător am văzut, în repetate rânduri, în spectacolele de circ din China de astăzi. Aceleași mișcări de legănare a capului și ale coamei uriașe, săriturile mai mărunte sau mai mari care arcuiesc trupul leului, culcările viclene, expectativa de statuie, loviturile de mandibulă, nu fac altceva decât să sugereze lupta cu spiritele rele pe care leul dorește să le îndepărteze. În China, intervine un foarte interesant joc cu o bilă uriașă reprezentând, poate, globul pământesc. Ar fi de cercetat dacă vechii dansatori de acum mai bine de treisprezece secole aveau știință despre forma sferică a pământului.

În așa-numita epocă Hakuho (645-724), urmând după Asuka (522-645) și aparținând marilor perioade Nara, *gigaku* erau inserate adevăratelor ceremonii și sărbătoriri desfășurate în toate marile mănăstiri din capitală (Nara). Obiceiul s-a perpetuat și în următoarea epocă, ultima, a perioadei Nara, Tempyo (725-794), în consens cu extrem de puternica influență chineză a dinastiei Tang.

Abia în secolul al VIII-lea își face apariția adevăratul dans *bugaku*. Se instalase noua capitală la Nara iar muzica și dansurile de la curtea imperială japoneză veneau direct de la curtea chineză Tang. Tot cam atunci, în Japonia se face cunoscut și „dansul tigrului”, *tora-gaku*, originar și acesta din Asia de sud-est. Diverse alte forme de dans, mai mult sau mai puțin asemănătoare, încep să-și facă loc în Japonia, ca, de pildă, *rinyū-gaku*, după localitatea de proveniență Lin-Yi. Din elementele dispartate ale acestor dansuri s-a alcătuit, de fapt, *bugaku*-ul pe vremea împăraților Saga și Nimmyō, în secolul al IX-lea. Ca o necesitate, au apărut tot cam atunci muzicieni talentați ce au făcut gloria epocii. Dintre aceștia merită consemnați Otono Kiyokami și Owari no Hamamushi. Instrumentele muzicale cele mai vechi au fost numeroase. Flautul drept, confecționat din lemn de bambus, înrudit cu flautul chinez *ksiao*, având 5 orificii deasupra și un orificiu suplimentar dedesubt, flautul orizontal folosit numai pentru dansurile *kagura*, probabil de origine pur japoneză, mai numit și *go*, posedă 6 orificii pentru notele fa diez, sol, sol diez, la, la diez și si. Împreună cu quintele corespunzătoare fiecărei note, respectiv do diez, re, re diez, mi, fa diez și fa se obține o gamă completă cu semitonuri cromatice. *Biwa*, instrument derivat din *pipa* chineză, a fost introdus în Japonia pe la anul 935, cu cele patru corzi ale sale ce trebuiau ciupite cu unghia. *Biwa* folosea la acompaniamentul cântăreților rapsozi, a acelor călugări cerșetori care rătăceau pe toate drumurile țării. Instrumentul *koto* era și el derivat din cunoscutele harpe chineze înclinate numite *seu*. Deosebirea este că *seu* avea până la 50 de corzi, în timp ce *koto*, care folosea pentru *kagura*, numai 13 până la 17 corzi. *Koto*-ul răsuna odinioară în iatacurile nobilelor doamne din perioada Heian. Pe atunci corzile lui erau din mătase. Sunetul său grav și dulce, în același timp, era tocmai potrivit pentru acompaniament. Mai târziu, prin schimbarea substanței corzilor, muzica oferită de *koto* crea mai degrabă un efect polifonic decât unul de acompaniament. Perfecționarea *koto*-ului ar fi făcut-o în secolul al XVII-lea Yatsushashi, supranumit și părintele muzicii nipone. Mai existau o sumedenie de clopote, clopoței și instrumente de percuție.

Vechii japonezi nu au avut mari compozitori și muzicieni, melodiile lor au fost simple, cântate pe cele cinci note ale scării armonice minore. Ei nu erau familiarizați, de fapt, cu legile armoniei ca și cu distincția dintre tonalitatea minoră și majoră.

Toate împrejurările descrise mai sus nu însemnau totuși un spectacol de teatru. Primele rudimente ceva mai încheiate, prevestind viitorul teatru *nō*, se înregistrează încă din perioada Heian. La sanctuarele shintō se prezentau niște pantomime numite „comedii populare” (*semmin-saru gaku*) iar scopul lor era de a-i amuza pe toți participanții prezenți partizani ai religiei autohtone. *Sarugaku* sau „muzica maimuțelor” a derivat din *sangaku* având sens aproximativ de „muzică de-zordonată” pentru a se diferenția de reprezentațiile solemne ale ritualurilor religioase. În același timp, în fața templelor budiste, alte trupe din care făceau parte chiar bonzii acelor temple, se străduiau, prin improvizații de mici comedii, să înlesnească perceperea sensurilor magice ale rugăciunilor și ale riturilor. Dansurile lor erau din categoria celor magice, ale celor cuprinse de vârtejul exorcismelor menite să îndepărteze duhurile și demonii. În sfârșit, o altă categorie de „actori” populari executau

dansuri și muzică „de câmp”, în legătură cu recoltarea orezului (dengaku), în deplin acord cu ritmica muncilor agricole, cu gestică recoltării și a belșugului.

Când în perioada Kamakura își fac apariția dramele istorice atât de potrivite gustului feudalilor niponi, când actorii ambulanti încearcă o anumită stabilizare a lor pe lângă marile temple, organizându-se în corporații (*za*) și când s-a mai ivit și un om de talent, Kanami Kiyotsugu (1333-1384), fiecare în parte și toate la un loc, aceste elemente enumerate mai sus, au condus către sinteza lor în ceea ce avea să se numească *nō*. Cântările religioase ritmice ale psalmilor budiști existau (*jōmyō*), dansatoarele profesionale *shirabyōshi* ofereau spectacole în ritmul imnelor religioase, costumele somptuoase erau cunoscute, călugării marilor temple din Kyōto și Nara se învredniciseră să-și însușească tradițiile unor sarugaku și dengaku, astfel încât, treptat, s-a încheiat forma primă a teatrului *nō*. Abia în 1374, când în fața shōgunului Ashikaga Yoshimitsu se produce Kanami Kiyotsugu ajutat de fiul său Motokiyo, entuziasmul pentru proaspăta modalitate de spectacol, în speță teatrul *nō*, nu mai are margini. Începe ascensiunea teatrului *nō*, sporesc câștigurile lui în rafinament și profunzime, spectacolul este însușit de lumea culturii înalte, de aristocrație. A urmat un Zeami Motokiyo (1364-1443) care a scris peste o sută de piese *nō* și a stabilit, de fapt, convenția, structura și tradiția acestei dramaturgii. În afară de piese, Zeami a mai scris multe texte de critică referitoare la arta *nō*. Limbajul lui critic a fost adeseori obscur, influențat de budismul zen care punea accent pe subînțelesurile intuitive ale scrisului. Printre altele, noțiunea *yūgen*, echivalentă celei de „mister” sau de „finețe ascunsă”, devine în critica lui Zeami sensul estetic de bază al artei *nō*, deoarece ea exprimă sentimentele invizibile printr-o mare sobrietate a gesturilor. În focul experimentării, a practicării spectacolului *nō*, ia naștere limbajul dificil al gesturilor.



Teatrul *nō* stătea sub protecția și organizarea corporației de actori *kane-za*, legată de unele sanctuare (ex. Kasuga din Nara). Nu mai era decât un pas până la crearea câtorva școli de teatru *nō*. Ele apar și dăinuie până astăzi (Komparu, Kongō și Hōshō).

Deși teatrul *nō* cuprinde aproape toate păturile sociale, în perioada Edo el devine o artă rezervată clasei samurailor, ceea ce va provoca ca reacție din partea celorlalte stări, înlăturate de la

această formă de spectacol, dorința de a se îndrepta către speciile populare de teatru: cel de marionete și kabuki.

Forma actuală a teatrului *nō*, cu solemnitatea și hieratismul ei, s-a edificat abia în cursul epocii Genroku a perioadei Edo, odată cu constituirea unei noi școli, a cincea, numită Kita.

Ce caracterizează, în fapt, teatrul *nō*? Mai întâi de toate, o rigiditate desăvârșită a decorului, a numărului de actori (de la 2 până la 6) și de muzicieni. Mai apoi, un conservatorism în felul cum trebuie să se miște actorii, adică într-o lentoare hieratică, decupată gest cu gest. Lucrul este explicabil prin aceea că *nō* nu face decât să preia și să păstreze particularitățile pantomimelor executate la marile sărbători de către curtezanele perioadei Heian, acele așa-numite *kizokusarugaku*. Tot din același izvor provin și somptuozitatea costumelor de epocă, bogăția cromatică precum și simplitatea, în esență, a tramei epice. Spuneam mai sus despre numărul de actori obligatoriu, fix. De fapt, actorii esențiali nu trebuiau să fie decât doi. Unul, socotit ca „executant” al piesei, respectiv al dansului și al muzicii, acel așa-numit *shite*, personajul care trăiește propriu-zis drama. Al doilea, nu este decât anexa primului, „asistentul”, desemnat prin denumirea *waki* el da replica lui *shite*, opunându-i-se ori declanșând acțiunea. Prin excepție, în funcție de nevoile acțiunii și de complexitatea ei, au mai apărut alte două personaje „însoțitoare” ale primelor: *shite-zure* și *waki-zure*.

Desfășurarea unei piese *nō* constă în lungi recitative psalmodiate sau cântate parțial de către cele două personaje principale. Spusele actorilor sunt versuri dar pentru necunoscători acest amănunt rămâne greu sau chiar imposibil de descifrat. Textul, denumit *yokyoku* sau *utai* a fost alcătuit într-o limbă care a precedat epoca, momentul în care s-a născut teatrul *nō*, adică a perioadei Kamakura. S-a păstrat stilul ornamental al prozei chineze din perioada „Celor Șase Dinastii”, fraza fiind aranjată în silabe echilibrate antitetic. Textul cuprindea monologuri, dialoguri și pasaje descriptive intercalate cu cântece de marș (*michiyuki*). Limba fiind veche, uneori cu accente specifice stilului liric al ultimei părți din perioade Heian, e lesne de înțeles de ce ascultătorul rămâne de multe ori nedumerit. La fel de dificilă este înțelegerea cauzei care determină întreruperea recitativului pentru a face loc unor dansuri executate cu mișcări foarte lente, cu o plastică de ceară, încărcate cu simbolismul cel mai precis. În același timp, corul și orchestra, capabile ele însele să întrerupă dialogul actorilor, se supun autorității dansului și își curmă intervenția.

De aici s-ar putea trage concluzia că dansul, elementul esențial moștenit din vechile pantomime, a fost dăruit cu aproape întreaga semnificație dramaturgică a spectacolului. De altfel, mai ales *shite*, își exprimă sentimentele, stările emotive și reacțiile față de anumite situații cu ajutorul mișcărilor numite *kata*, mișcări supuse unui cod strict, prestabilit, în convenții imuabile. Mișcărilor devin „dans”, adică *nō-mai*, dar foarte bine am putea să fim rezervați în a defini complexul de gestică, aproape statică, prin noțiunea de dans. Brațele evoluează cu o lentoare stranie, capul nu execută înclinări decât atunci când are de exprimat un sentiment, jocul picioarelor, în funcție de numărul pașilor, traduce starea sufletească. Retragerea cu un pas evocă decepția sau tristețea, doi pași înainte, starea de surescitare, de frământare. Actorul, supus acestor convenții, este ca o ideogramă care adună în sine, în înfățișarea și caligrafia sa un înțeles anume. Este echivalentul unui semn. În prezența sa esențializată este ajutat de vestimentație. Modelele cele mai plastice au fost create în secolul al XVI-

lea și de atunci s-au păstrat în tradiția teatrului nō ca adevărate obiecte de artă. Mai semnificativ chiar decât costumul se dovedește a fi masca purtată de actori, acea omote fabricată din lemn lăcuit, însuflețită cu expresii extrem de variate ale chipului. Trăsăturile măștii definesc din capul locului personajul. Să nu uităm că acest chip luat de actor rămâne neschimbat de-a lungul întregului spectacol. Am spune că fixitatea chipului poate însemna un handicap pentru actorul japonez în raport cu cel european, beneficiar al mimicii. Numai aparent este așa. Niciodată mimica actorului nu va putea sluji la caracterizarea personajului așa cum o face o mască nō. Fizionomia poate fi calmă, senină, surâzătoare, chiar frumoasă, cum o au tinerele fete sau, dimpotrivă, crispată, hidoasă, terifiantă, potrivită vreunei fantome sau unui spirit malefic. Există aproximativ 15 feluri de măști: bătrânul, bătrâna, bărbatul și femeia de vârste medii, zeul înfricoșător, zeița, orbul, monstrul, animalul sălbatic (vulpea). Cele mai izbutite măști au fost realizate în secolele al XIV-lea și al XV-lea. Interesant și convingător în jocul actoricesc se dovedește mânuirea evantaiului. Propriu-zis, evantaiul este folosit pentru *jocul său* multiplu și rafinat. Fie că palpită, se manifestă cu un tremur ușor, fie că se desface ca aripa unei păsări în zbor sau acoperă fruntea personajului pentru a-i ascunde gândurile, evantaiul își are rostul și simbolica sa extrem de expresive.

Cât privește conținutul, substanța pieselor nō, aici, în raport cu subiectul tratat, s-au izolat mai multe grupe. În principiu, intriga a fost extrasă din istorie, din folclor sau din mituri și povestiri. Dacă acțiunea aduce în scenă zeități, piesele sunt *kami-mono* și istorisesc întâmplări mitologice vechi sau legende ale întemeierii vreunui templu. De obicei, personajele sunt fie zei tineri, sobri, care își desfășoară dansul numit *kami-mai*, fie zei-dragoni capabili să facă și sărituri (*hataraki*). Când zeitățile apar ca niște grațioase prințese, dansul lor, *chū-no-mai*, le este pe potrivă.

Otoko-mono sunt piese așa-zise „bărbătești” sau piese „ale lui Ashura” (*shura-mono*); subiectul lor presupune prezența războinicilor, a luptelor, a vechilor eroi de pe pământ sau din lumea umbrelor. În mod obișnuit, se istorisește vreo victorie de răsunet sau sfârșitul tragic, în lupte, al unui vechi luptător.

Onna-mono sau *Kazura-mono* sunt „piesele de femei”, cu variatele lor înfățișări, de la tânără fecioară sau strălucitoare zeiță, până la femeia bătrână, gârbovită, ori fantoma ei. De fapt, fantomele își au propriile piese numite *onryo-mono* iar preocuparea acestor duhuri venite din altă lume nu este alta decât împlinirea unei răzbunări.

Piesele în care subiectul tratat este nebunia s-au numit *kurui-mono*, cele populate de demoni sau de spirite rele s-au chemat *oni-mono* sau *kiri-nō-mono*. În sfârșit, au existat și „piese ale prezentului” (*genzai-mono*), cu adevărat drame lirice. Se pare că s-au păstrat până astăzi, din diferite culegeri, textele a circa 1.000 de piese nō, din care abia dacă se mai pun în scenă vreo 240. Adeseori textul a fost adaptat limbii japoneze curente.

În secolele al XIV-lea și al XV-lea, piesele nō încercau să demonstreze cât este de grav păcatul omenesc al atașării de lucrurile materiale, Zeami, amintit mai sus, cu piesele sale înălțător poetice, sugerează „viabilitatea” lumii invizibile, impalpabile, găsind rostul frumuseții în mișcările și cuvintele rostite de personajele sale ireale, simbolice. Drama lirică nō definește imaginea vechii Japonii, stilizată și purificată până la esența ei simbolică.

Sunt necesare câteva cuvinte despre locul de desfășurare a pieselor nō. Ca și la dansurile

bugaku, scena este o estradă de formă pătrată cu dimensiuni fixe (puțin mai mult de 5 metri pe o latură), construită din lemn lustruit, dovadă a înrudirii celor două momente ale spectacolului nipon. Scena stă așezată cu fața spre nord pentru a da posibilitatea persoanelor de rang înalt care au asistat la spectacol să stea cu fața îndreptată spre sud. În planul din fund, *kōza*, stau grupați instrumentiștii. Ei intră primii în scenă într-o ordine bine stabilită, începând cu flautistul, apoi interpretul la *kotsuzumi* și la urmă cel cu *otsuzumi* uneori și al patrulea, cu toba cea mai mare (*taiko*). Scena rezervată lor se numește *hayashi-za*. Îmbrăcămintea muzicanților este ternă. Ei stau împietriți în niște kimonouri de culoare gri. Fețele le sunt impasibile, inexpresive, cu ochii aproape închiși. Poziția lor este un soi de repaus în genunchi; în partea dreaptă a scenei se așază corul alcătuit din 6 până la 10 persoane. Înspre *kōza*, din culisele marcate printr-o cortină multicoloră, vine o punte pe care intră actorii. Încă înainte de a ajunge în scenă, personajele, prin mișcările și mersul caracteristic, intră în rolul lor, alunecând, parcă plutind, în ciorapii albi, foarte vizibili de la mare distanță, pe scândura lucitoare, cu o lentoare fascinantă. Nici nu ai crede, dacă nu ai ști, că toți, absolut toți actorii teatrului *nō*, sunt bărbați, inclusiv cântăreții și muzicienii.

Tot din decorul cu înfățișare variabilă aparțin și cei doi pereți care închid fundalul scenei. Cel din dreapta este pictat cu bambuși, cel din stânga cu un pin uriaș, bătrân, redat în stilul școlii Kano (din secolul al XV-lea), cu trunchiul răsucit și noduros, amintind cumva de exigențele artei aranjării florale.

Mircea Eliade în *Jurnalul* său consideră scena teatrului japonez un cosmos în miniatură, iar pinul care era așezat natural chiar pe scenă, drept Arborele cosmic. Astăzi, pinul a rămas un „sediul divinității” (*yorishiro*). Symbolismul cosmic al scenei s-a păstrat până nu demult. Sub planșeul scenei exista cândva un vas din argilă, o replică a butoiului pe care a dansat zeița Ame no Uzume în fața grotei unde s-a ascuns zeița Amaterasu, dar același vas mai reprezenta și lumea subterană. Dacă spectatorii aparțin pământului, ca ființe reale, existente în prezent, actorii incarnau ființele divine („oaspeții” divini, pasageri pe pământ, se numeau *mare-bito*), deci cerul, în timp ce elementele de sub *podium*, infernul, lumea subterană. Într-un spectacol *nō* se adunau astfel toate cele trei regiuni cosmice prin reprezentanții lor.

Deasupra scenei, sprijinit de patru stâlpi fixați în colțurile platformei, este prevăzut un acoperiș asemănător cu cel al sanctualelor budiste, aducând o dovadă în plus care să ateste că teatrul *nō* își are originea în ceremonialele religioase.

Ca o regulă, reprezentația tradițională *nō* s-a stabilit să fie alcătuită din cinci piese diferite ca subiect. Uneori, începerea spectacolului este marcată de prezentarea unui prolog coregrafic fără ca el să aibă vreo legătură cu piesele ce vor urma. Ar fi, acest dans, mesajul moștenit din vechime, trimis zeităților protectoare, pentru asigurarea păcii, a prosperității, a recoltelor îmbelșugate. Este dialogul simbolic între profan și sacru.

Între piesele *nō* în care acțiunile dramatice pun spectatorul la încercare și îl țin într-o încordare permanentă, s-a strecurat, ca moment de destindere, așa-numita farsă *kyōgen*. În aceste intermezzo-uri vesele, satirice, care sunt niște mici piese într-un act, limba vorbită este cea de toate zilele a perioadei Muromachi, nicidecum terminologia bombastică sau arhaică a pieselor *nō*. *Kyōgen* sunt niște parodii ale pieselor *nō*, măștile actorilor caricaturi ale măștilor adevăratelor personaje, iar

acțiunea ridiculizează necruțător seniori îngâmfăți, războinici sălbatici sau grosolani, preoți tembeli. Prin contrast, istețimea omului din popor e zugrăvită prin evoluția argatului Taro Kaja. Alteori, personajul principal este vreo scorpie de nevastă. Printre mijloacele de exprimare a stărilor sufletești în kyōgen, se foloseau și sunetele onomatopice. Din piesele kyōgen s-au păstrat circa 280 de texte.

O modalitate originală de teatru japonez a fost și a rămas cea a spectacolului de marionete. Încă din cele mai vechi timpuri, în Japonia au sosit din Asia Centrală, prin secolul al X-lea, familii de nomazi, de cerșetori rătăcitori (*kugutsu*) care trăiau din expediente. Una din ocupațiile prospere, și mereu în mișcare, a fost mânuirea păpușilor în fața naivilor amatori din perioada arhaică. Desigur că improvizațiile mânuitorilor de păpuși se caracterizau prin primitivism estetic, dar nu le lipsea îndemânarea și nici nu li se putea cere acestora un concept artistic. Meritul lor a fost însă destul de mare. Ei au deschis gustul poporului pentru teatru. Atunci când păpușarii au început să se stabilizeze în câte un loc și să se pună în slujba religiei, respectiv a templelor budiste, viitorul marionetelor a fost asigurat. De la spectacolul rudimentar, ca punct de pornire, prin adăugiri de tehnică și de texte, forma teatrului de păpuși s-a cristalizat treptat câștigând mereu în calitate și semnificație. Au fost asimilate ca text baladele populare de circulație orală. S-a alăturat acompaniamentul la *shamisen*. Odată cu reprezentarea primului mare succes, cu adevărat trainic și remarcabil, teatrul de marionete a căpătat și un nume: *Jōruri*. Denumirea vine de la titlul similar al piesei în care se istorisea dragostea preafrumoasei *Jōruri* pentru tânărul erou Yoshitsune (*Jōrurihime monogatari*). În general, la originea teatrului trebuie căutată activitatea recitatorilor numiți și ei *jōruri*, aceia care povesteau în public legende și istorii cunoscute și mai puțin cunoscute, legate, desigur, de eroul Yoshitsune.

La începutul secolului al XVII-lea, teatrul *Jōruri* devine de sine stătător, cu sedii și școli înființate în orașe importante ca Ōsaka, Edo și Kyōto. Tradiția pretinde că un recitator *jōruri*, pe nume Menukiya Chozaburo, s-a asociat cu un mânuitor de marionete numit Hikita și au dat naștere, prin arta lor, „jocurilor de marionete” (*ayatsuri-jōruri*), niște reprezentații în care un recitator aflat pe scenă este ajutat să-și depene povestea de gesturile adecvate ale păpușilor.

Canoanele acestui teatru, bazele lui teoretice le stabilește și le așază celebrul cântăreț de *jōruri* Takemoto Gidayū (1651-1714). El înființează forma oficială a teatrului de marionete, *Gidayu-bushi*. Ca și în alte împrejurări fericite, vocația organizatorică a unui om ca Takemoto Gidayū s-a întâlnit cu geniul poetic al unui mare creator ca Chikamatsu Monzaemon. Rezultatul? Conlucrarea lor a ridicat pe cea mai înaltă treaptă artistică forma *jōruri* și a dat naștere unui miez estetic din care vor iradia ulterior, în istoria literaturii și sensibilității japoneze, sugestii dintre cele mai fecunde. Evenimentul s-a petrecut destul de târziu, abia în perioada Edo, adică în ultima etapă din istoria civilizație japoneze vechi. Tot ce s-a întâmplat până atunci, până la saltul calitativ, a fost cumulul de experiență, combustia atâtor generații la focul trăirii artistice. Efort deloc inutil, cu ecou îndepărtat dar definitoriu.

Marioneta japoneză se deosebește, ca virtuozitate, mai ales astăzi, de oricare altă păpușă a teatrelor din lumea întreagă. Are dimensiuni mai mari decât cele obișnuite. Tehnica de manipulare este mai complexă. O marionetă japoneză nu se mulțumește cu un singur mânuitor. Ea are nevoie de trei. Cel mai însemnat dintre ei stă cât mai sus și se ocupă, trăgând sforile, de mișcările părții

superioare a corpului păpușii, înțelegând prin aceasta capul și membrul superior drept. Un al doilea manevrează mâna stângă, al treilea, membrele inferioare. Mânuiitorii nu se văd, ei sunt îmbrăcați din cap până în picioare în negru. E ca și cum nu ar exista. De la ei pornesc, ca dintr-un creier, influxurile nervoase pe traiectul sensibil al sforicelelor invizibile. În ciuda faptului că păpușile se zbuciumă, că „glasul” lor se potrivește de minune cu gestică dezlănțuită, așa cum afirmă Paul Claudel, „marioneta nu e un actor care vorbește ci e un cuvânt care se mișcă”.

La spectacol mai există și participă din plin așa-numiții *tayū* sau cântăreții celor două școli, Takemoto și Toyotake. Un singur instrumentist, ciupind coardele shamisenului, stă așezat în dreapta scenei pe o platformă dreptunghiulară. Shamisenul este acel instrument de coarde asemănător balalaicii rusești sau banjo-ului american. Are trei coarde și o cutie de rezonanță acoperită cu pergament (cândva se folosea pielea de șarpe sau de pisică!). Shamisenul a venit probabil din insulele Ryūkyū pe la sfârșitul secolului al XVI-lea, deși alte păreri afirmă că ar fi fost adus de spanioli din Manilla. Datorită posibilităților sale de redare a unor sonorități dintre cele mai variate, începând cu perioada Tokugawa, shamisenul a devenit instrumentul cu cea mai largă folosință, indispensabil în teatru, la petreceri cu geisha și alte forme de spectacol. Este instrumentul cel mai specific japonez astăzi.

Natura, cadrul în care se desfășoară acțiunea, cu alte cuvinte decorul, sunt evocate cu sobrietate prin jocul câtorva paravane și platforme. Costumele păpușilor reproduc fidel vestmintele actorilor din teatrul *kabuki*.

Gloria și perfecțiunea teatrului de marionete s-au împlinit în perioada Edo, atunci când a apărut marele dramaturg Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). El a creat, de pildă, cu simpatie, portretele de curtezane insistând asupra faptului că și acestea pot fi capabile de afecțiune autentică. Chikamatsu a scris pentru teatrul de marionete jōruri care se va numi mai târziu bunraku. Piesele lui cuprind „istorii” (*jidaimono*) bazate destul de vag pe biografia unor personaje istorice și tragedii „domestice” sau „de moravuri” (*sewamono*) care tratează despre nenorocirile și suferințele oamenilor mai modești, fie ei negustori sau samurai de rang inferior. Evident, mai interesante par a fi piesele din genul *sewa-mono*. Cea mai populară piesă a lui Chikamatsu a fost *Kokusenya kassen* (*Bătălia de la Kokusenya*) scrisă în anul 1715. Acțiunea aduce în scenă fapte extravagante sau chiar incredibile. Cu același succes a fost primită capodopera *Shijūten no Amijima* (*Sinucidere din dragoste la Amijima*), numai că piesa aceasta, scrisă în anul 1720, poate fi interpretată și de actori veritabili. Conflictul obișnuit din piesele lui Chikamatsu se naște între sentimentul datoriei (*giri*), izvorât din sistemul vieții feudale, și natura umană care i se opune (*ninjō*). Cel mai adesea, personajele sunt bânuite de griji, de spaima neîndeplinirii obligațiilor de familie sau a celor sociale. Nu de puține ori, aceleași personaje sunt victime ale trădării semenilor. Ca și la Shakespeare, cu care este de altfel asemuit, Chikamatsu Monzaemon nu s-a sfiit să facă din oameni simpli, obișnuiți, niște eroi de tragedie. Alte piese ale dramaturgului au fost, din genul *sewamono*, *Dublă sinucidere la Sonezaki*, scrisă în 1703 și *Cântecul din Satsuma*, datând din 1704, iar dintre *jidaimono*, piesa *Cum și-au răzbunat tatăl cei doi Soga* scrisă în 1718. O piesă curioasă a lui Chikamatsu este *Nihon furisode jajime* în care este istorisit mitul zeităților de început, a celor care au stat la originea poeziei și dansului, sfârșind cu binecunoscutul Susano-o, ucigătorul legendar al dragonului cu opt

capete.

Teatrul tradițional japonez *jōruri* a avut în piesa lui Takeda Izumo (1688-1756), intitulată *Kanadehon Chūshingura* sau *Comoara slujitorilor devotați* sau *Cei 47 de rōnini*, scrisă în 1748, pe cea mai populară dintre toate operele dramaturgice ale tuturor timpurilor. Subiectul, îndelung folosit în Japonia, a reușit să învingă neajunsurile și artificiile teatrului de marionete și să dăinuie până în zilele noastre. E știut că teatrul *bunraku* a folosit din plin exagerările și extravagantele, atât în privința mânăuirii subiectului (răsuciri neașteptate ale intrigii, fabulații incredibile etc.) dar și un limbaj convențional, niște caracterizări superficiale ale personajelor. Dramele de mai târziu, fie cele folosite în teatrul de păpuși fie în kabuki, inspirate din *Chūshingura*, nu au mai atins cotele inițiale ca valoare. Operă durabilă, ilustrativă pentru principiul loialității față de senior a samurailor, piesa a însemnat un punct de reper. Din celelalte piese istorice ale lui Takeda Izumo ar mai fi de amintit *Sugawara Michizane* sau *Maestrul caligraf* scrisă în anul 1746 și *Yoshitsune în mijlocul cireșilor înfloriți*, scrisă în 1747.

Tot în perioada Edo a creat și dramaturgul Ki no Kaion (1663-1742), cu piesele sale de moravuri *Istoria lui Osome și a ucenicului Hisamatsu*, scrisă în 1708, *Oshichi, fiica zarzavagiului*, scrisă în 1714 și cu piesele *jidaimono: Al treilea shōgun din Kamakura*, din 1718 și *Faptele noi ale lui Minamoto, Yoshitsune la Takadachi* din 1719.

Un alt elev al lui Chikamatsu Monzaemon a fost Chikamatsu Hanji (1726-1783), dramaturg preocupat să redea viața orășenilor din Edo, unde a și avut un succes enorm, piesele sale trecând lesne în repertoriul teatrului kabuki.

După moartea lui Chikamatsu Monzaemon s-a acordat o mai mare importanță jocului scenic, ceea ce a provocat născociri tehnice care să sporească mobilitatea și suplețea păpușilor. S-a lucrat, îndeosebi, la perfecționarea mișcărilor ochilor, a sprâncenelor și a degetelor. În anul 1734, Yoshida Bunzaburō stabilește tehnica mânăuirii unei singure păpuși de către trei mânuitori, tehnică descrisă mai sus.

Spectacol complet, teatrul de marionete, *jōruri* sau *bunraku*, pasionează și astăzi un public departe de a se rezuma la o singură grupă de populație. Dintre formele tradiționale vechi, marionetele și-au păstrat, poate, cel mai bine prospețimea artistică, magia lumii de basm, de legendă sau de istorie, feeria bine cumpănită și poezia transfigurării nerostitului în limbaj artistic.

Multă vreme socotită o cenușăreasă a dramaturgiei nipone, forma de teatru *Kabuki* a renăscut în perioada Meiji, imediat după restaurația imperială, odată cu creșterea interesului pentru cultură a maselor populare. Raportul de forțe s-a schimbat în favoarea micii burghezii tot mai viguroase. Clasa nobiliară și cea a războinicilor au început să decadă treptat. Drama populară *kabuki*, deși existentă de multă vreme, nu a reușit să fie pe gustul aristocrației în aceeași măsură cu drama lirică *nō*. Pe cât de tainică, de severă este atmosfera într-o sală a teatrului *nō*, amintind de sobrietatea interioarelor sacre, de locurile desfășurării ceremonialului religios, pe atât de carnavalescă se prezintă sala teatrului *kabuki*. Spectacolul se desfășoară atât pe scenă cât și în rândul spectatorilor. Nu le este interzis celor care asistă la îndelungile piese și suite de piese *kabuki* (astăzi reprezentația poate dura și 6 ore, înainte vreme cu mult mai mult!), să se alimenteze, să fumeze, să bea și să discute în gura mare. Nimeni nu stingherește pe nimeni. Actorii, mânuitorii de decor, își văd de treabă. Scena se

schimbă în văzul lumii, convenția este admisă până la ultimele sale consecințe. Uneori, machiajul vreunui actor se face sub privirile spectatorilor. Este drept că personalul ajutător (asistenți de decor, sufleuri etc.) sunt îmbrăcați în negru (se și numesc *kurogo*) și se furișează tăcuți încercând să se facă nevăzuți. De altfel, iluminatul teatrului era foarte slab. Vizibilitatea scăzută impunea un machiaj exagerat al actorilor, făcut în culori foarte vii (chipurile fardate în alb, contrastând net cu negrul părului pieptănat adeseori în coafuri monumentale). Costumele erau somptuoase, extravagante, încărcate cu brocarturi prețioase, cu broderii grele din aur și argint, de multe ori stranii, menite și ele să învingă lipsa de iluminare. Uneori, un costum atât de încărcat putea cântări până la 20 kg. Ne putem imagina cortegiul personajelor la intrarea lor în scenă, venind prin *hanamichi*: samurai și neguțători, țărani și geisha, bandiți și tineri eroi, trădători și femei vârstnice; o expoziție vie a tot ce mișca în societatea japoneză din secolele al XVI-XVIII-lea.

Chiar și forma scenei, deschisă în trei părți, deci extrem de abordabilă, legată cu spatele sălii printr-o punte lungă numită *hanamichi* („drumul florilor”) exprimă „fraternitatea” actorilor cu publicul, acceptată cu dezinvoltură de ambele tabere. O reprezentație la fel de vie ca pe scenă, pentru cine știe să observe, se desfășoară în mod continuu și în „stalurile” sălii, acolo unde, pe mici covorașe din pai de orez împletit, stau așezați, ca și acasă pe *tatami*-urile lor, spectatorii. Interpreții intră pe acea cale a florilor expusă bine la vedere în așa fel ca orice amănunt al vestimentației și machiajului să poată fi cântărit cum se cuvine. Spectatorul japonez, de altminteri exigent, dorește să fie satisfăcut de ceea ce vede și nu-l mulțumește, ca pe cel european, vreo invenție regizorală, vreo schimbare în desfășurarea tradițională a evenimentelor. Dimpotrivă! Cu cât detaliul este respectat mai riguros, cu cât mișcarea în scenă repetă mai fidel trecutele înfățișări ale piesei, cu atât li se pare mai izbutit întregul spectacol. Perfecțiunea tehnică, în sensul cerut de kabuki, a fost atinsă în secolul al XVIII-lea, când în anul 1785 un faimos actor și dramaturg din Ōsaka, Nami Shōzo, a pus în funcție pentru prima oară o scenă turnantă (*mawari-butai*). Se știe, europenii au cunoscut-o ceva mai târziu! Asemenea invenție a permis dinamizarea nemaiîntâlnită a spectacolului căci decorurile, de pildă, pregătite dinainte, puteau fi schimbate foarte repede și fără să stânjenească desfășurarea piesei. Un alt artificiu tehnic, trapa numită *seridashi*, îngăduia ca unele apariții sau dispariții din scenă să se facă lesne pentru un personaj fantastic, supranatural, așa cum dramaturgia niponă o cere cu prisosință.

Dacă ar fi să dăm crezare legendei, se pare că teatrul kabuki a fost creat de o... femeie, în ciuda faptului că ulterior li s-a interzis femeilor apariția pe scenă. Așadar, Okuni, fiica unui meseriaș aflat în slujba sanctuarului din Izumo, devenită dansatoare și preoteasă a aceluiași lăcaș, obișnuia ca la o anumită sărbătoare budistă din Kitano să execute „dansul lui Nembutsu” (*Nembutsuodori*), dans ritmat de bătăile gongului și condus de litania psalmodiată. Femeia, împreună cu soțul ei, rōnin-ul Nagoya Sanzaburō, devenit între timp actor de kyōgen, a avut inspirația să diversifice dansurile despre care am pomenit mai sus, să le adauge alte cântece, o costumație bogată etc. și să alcătuiască un spectacol de-sine-stătător. La puțină vreme după ce l-a cunoscut pe soțul ei la Kyōto, în 1603, Okuni născoceste reprezentația care va înlocui spectacolele dansatorilor de la templele budiste. Reputația acestei actrițe înnăscute a crescut în așa măsură încât shōgunul, amator până atunci numai de spectacole aristocratice, o pofteste să joace și în fața lui. Costumele strălucitoare, acțiunea complicată de un dramatism pasionant, ca și acompaniamentul muzical (flaut, percuție și mai cu

seamă shamisen) îl cuceresc pe marele demnitar. Okuni înființează la Edo propriul ei teatru numit „al curtezanelor” (*Keisei-kabuki*). De reținut că primul teatru popular kabuki (*kabukoi-shibai*) luase ființă la Kyōtola începutul secolului al XVII-lea.

În 1629, shōgunul Iemitsu a interzis femeilor prezența pe scenă. Din acel moment, rolurile din kabuki nu au mai fost interpretate decât de bărbați. Ia ființă „Teatrul tinerilor bărbați” (*Wakasu-kabuki*).

S-a înregistrat o primă înflorire a teatrului kabuki la sfârșitul secolului al XVII-lea, pentru ca la începutul veacului al XVIII-lea să urmeze un oarecare declin, datorită concurenței teatrului de marionete. Din anul 1740, când s-au realizat perfecționările tehnice despre care am amintit mai sus, teatrul kabuki a intrat în epoca sa de glorie. Calitatea jocului actoricesc a sporit și ea foarte mult, ca o necesitate, până acolo încât publicul să-i prefere pe actorii vii în locul năstrușnicilor păpuși.

Apar și scriitori de piese pentru kabuki. Un prim autor important de piese istorice a fost Sakurada Jisuke (1735-1806). După succesele obținute cu piesele sale la Ōsaka, Namiki Gohei (1747-1808) introduce kabuki și la Edo. O particularitate a dramaturgiei sale a fost lansarea pieselor istorice cu haiduci, protectori ai celor slabi și oprimați, dintre care a rămas faimos un nume Ishikawa Goemon (1596-1632). Un alt autor demn de reținut a fost Tsuruya Namboku (1755-1829), activ și el tot la Edo. Piesele sale au fost scrise în proză, cu dialogul foarte realist, cu subiecte sociale în care a combinat iscusit cruzimea, fantasticul și realismul. Capodopera sa a fost *Istoria fantastică a lui Yotsuya* (*Yotsuya kaidan*). Mai puțin remarcabilă a fost piesa *Osome Hisamatsu*, caracterizată prin scene de dragoste încărcate de senzualitate, în timp ce *Tenjiku Tokubei* a fost o piesă cu caracter exotic.

Pentru kabuki a mai scris Kawatake Mokuami (1816-1893) tratând o problemă socială cu implicații morale, cu intrigă de dragoste și nu de puține ori cu subiecte cam vulgare. Dintre *sewamono*-urile sale cităm *Izayoi Seishin* și *Sennin Kichiza* iar dintre *jidai-mono*-uri pe *Sekigahara gunki*, *Yuchi Soga* și *Kibidai-jin*.

Nu este lipsit de interes să menționăm că mai ales în teatrul kabuki s-a născut o anumită tradiție în privința actorilor. Au existat familii celebre care au dat, din tată în fiu, actori specializați pentru kabuki pentru anumite piese din repertoriul kabuki, și chiar pentru anumite roluri. Actorii au născocit și personaje rămase tradiționale. Așa a fost, de pildă, Ichikawa Danjūrō (1660-1704) care a creat eroul invincibil, dotat cu puteri magice, personaj înfățișat cu chipul creionat în linii roșii, albastre și negre, îmbrăcat într-un costum cel puțin straniu și înzestrat cu o sabie din cale-afară de lungă. Jocul lui Ichikawa Danjūrō, extrem de agreat la Edo, era denumit *aragoto*, adică „joc viguros, puternic”. El a devenit celebru jucând pe tânărul erou Kintoki. De la primul Danjūrō din anul 1673, până în 1900, renumita familie de actori ajunsese la a noua generație. Cel care în anul 1770 era cunoscut ca al cincilea și care a fost pictat de Shunshō, i-a transmis fiului său în 1791 un renume onorat de acesta încă 15 ani sub numele de Ichikawa Ebizo IV. Danjūrō V a fost și un remarcabil poet haiku, precum și un autor valoros de drame kabuki. A semnat cu numele Hoguan. Un alt actor, Sakata Tōjūrō (1645-1709) din Osaka, a creat, cam în aceeași perioadă, un rol în travesti, un personaj-femeie numit *wagoto*. Actorul a fost mai îndrăgit la Kyōtoși Ōsaka, acolo unde preferințele publicului mergeau nu spre violențe și acțiuni ci spre duiosie. Sakata Tōjūrō a fost un maestru al „jocului umed” numit

nuregoto. Un alt faimos actor a fost Nakamura Nakazo (1740-1790), după numele său adevărat Sakaeya Chokyo; acesta a jucat la teatrul Nakamura.

Desăvârșirea actorilor mergea până acolo încât nici în viața de toate zilele cei specializați în roluri de femeie nu se mai puteau debarasa de gesturile lor împrumutate de la celălalt sex.

O analiză mai atentă a *jocului* actoricesc în kabuki, ne duce la concluzia că nu *mișcarea* are importanță în scenă ci forma pe care o realizează interpretul. Instantaneele, mișcarea întreruptă și fixarea într-o anumită poză a gestului sunt elementele prețuite. O piesă kabuki devine astfel o succesiune de tablouri presărate pe fundalul decorurilor colorate feeric, îmbogățite de costumele concepute cu imaginație excesivă și înnobilate de muzica stranie a instrumentelor specific japoneze. Partea dansantă din kabuki aparține formei *jōruri*.

La început personajele erau simple ilustrări ale contrastelor (buni și răi, săraci și bogați, tineri și vârstnici etc), caractere denumite *yakugara*, sau împărțite pe sexe (personajul masculin era *tateyaku*, cel feminin *onnagata* sau *oyama*). Personajul feminin obișnuit al pieselor kabuki a fost *geisha* grațioasă, frumoasă și inteligentă. Arareori putea să fie o soție de samurai (*onna-budō*) sau una de negustor (*sewa-nyobō*). În cazul actorului pentru *onnagata*, pregătirea lui începea încă din copilărie pentru a izbuti să deprindă toate caracteristicile femeii, ceea ce nu e un lucru ușor pentru un bărbat. Și mai apoi, actorii specializați în roluri de travesti, obișnuiau să umble în viața de toate zilele în haine femeiești făcând efortul să-și păstreze comportamentul de femeie (ca gesturi, preocupări, mers etc).

Cu timpul, a intervenit o detaliere, o nuanțare și multiplicare a înfățișărilor într-o piesă kabuki. *Tateyaku* trebuia să fie, bineînțeles, un bărbat curajos, înțelept și frumos, adversarul său, *kataki-yaku*, era rău, criminal (*jitsu-aku*), conspirator (*kuge-aku*) sau pur și simplu un bufon caraghios (*handō-kataki*). *Tate-yaku* putea să fie un rival în dragoste, un tânăr plăcut la înfățișare (*wakashū-gata*). Mai apoi au apărut în piese copii (*ko-yaku*), bătrâni înțelepți, copleșiți de vârstă și de experiență (*oyaji-gata*) sau saltimbanci (*dōke-gata* sau *sammaime*).

Ca și la spectacolele *nō*, piesele kabuki, în funcție de subiectul ales, s-au clasificat în multe categorii. În general, intriga pieselor din kabuki este lungă și încâlcită. Istoria se amestecă lesne cu legenda, comicul cu tragicul, realismul cel mai crud cu poezia subtilă. Se petrec comploturi la curte, apar geishe virtuozose, amanți cruzi, tinere fete vândute caselor de toleranță, pirați, bandiți etc. Au loc vendete și sinucideri.

La începuturile sale, kabuki a adaptat pur și simplu, piese din teatrul de marionete devenind *den-den-mono-uri* sau *maru-hon-mono-uri*. Când subiectele au fost preluate din teatrul *nō*, ele s-au numit *nō-tori-mono*. Cele mai bune adaptări după *nō* s-au numit *shosagoto* sau *furigoto*. Nici farsele *kyōgen* nu au fost ocolite, dovedind uimitoarea plasticitate a teatrului kabuki. Piesele istorice cunoscute ca *jidai-mono*, atunci când au descris viața nobililor războinici, sau *oie-mono* când au tratat despre dramele care au sfâșiat marile familii senioriale, au fost la fel de populare ca și piesele preocupate să înfățișeze clasele sociale de mijloc, cu permanenta lor dilemă tragică între iubire și datorie, deci cu subiecte din viața de familie (*sewa-mono*). Dacă predominau ca personaje fantomele, se numeau *kaidan-mono*, iar când lumea prezentată era a bandiților, a briganzilor, piesele erau cunoscute sub numele *shira-nami-mono*.

Practic, moștenirea teatrului kabuki se rezumă azi la trei repertorii favorite, preferate de

famiiliile de actori. Familia Ichikawa și-a avut repertoriul compus din 18 piese zise *kabuki-jūhachi-ban*. Familia Ichiwara și-a alcătuit repertoriul din 18 piese noi numite *shin-kabuki-jūhachi-ban*. În sfârșit, familia Onoe a preferat 10 piese denumite *Ale vechiului și noului teatru (Shinengeki-jisshu)*.

Teatrul kabuki, de-a lungul timpului, și-a selectat anumite „scene”. În economia pieselor, ele și-au făcut loc în spiritul codificării unanim acceptate astăzi. Iată câteva dintre cele mai importante scene: „de dragoste” (*nureba*), a „rupturii între doi amanți” (*enkiri*), sfârșind cu moartea femeii bănuite de infidelitate, „a despărțirii” (*shūtan-ba*), „de luptă” (*tachi-mawari*) etc.

Nu pe ultimul plan ca însemnătate, trăiește muzica în spectacolele kabuki. Dacă drama este dominată de dans, atunci poartă numele *degatari* sau *debayashi*, dacă însă cuvântul vorbit este preponderent, drama se numește *geza-ongaku*. Instrumentul principal rămâne shamisenul, uneori chiar singurul. Nelipsit, însă, este recitatorul numit *gidayu*, cel care psalmodiază ritmat, povestind ce se întâmplă pe scenă, făcând descrieri pitorești ale decorului, ale stărilor sufletești și ale gândurilor care frământă personajele. Aceștia și-au făcut apariția în teatru kabuki prin anul 1670.

În general, atmosfera unui spectacol kabuki este destul de convențională. Dacă adăugăm la subiectele și scenele ilustrate, costumația actorilor, machiajul lor extravagant, perucile purtate, culorile crude care se perindă prin fața ochilor, atunci vom înțelege de ce sentimentul irealității, al fantasticului, al nefirescului domină cu autoritate. Poate că exact o asemenea evaziune din realitate urmărește spectatorul nipon.

Dacă am face o paralelă între drama kabuki și drama istorică a devenirii Japoniei ca civilizație, am putea adăuga că nu rareori, prin momentele ei fascinante, această civilizație a plonjat în ireal spre a se trezi în pragul secolului al XX-lea pentru o nouă aventură.

CAPITOLUL XI

ARTELE TRADIȚIONALE DECORATIVE. MESERIAȘI, ARTIZANI, CREATORI POPULARI

*Pe drumul alb, deșert, aleargă
Cel care vinde vara
Zăpada strânsă-n munți.*

Tanaka Fuyuji

Suportul estetic al artei japoneze, potrivit manifestărilor sale, ar fi cultivarea efemerului. În inconsistența și dinamica efemerului, japonezul a descoperit căi spre descifrarea noțiunii de frumos, de semnificativ, de grăitor sau, în alte cuvinte, modalitatea mai lesnicioasă a comunicării *esențialului*, a adevărului despre lume. Efemerul nu este zădărnice ci *tentație* mereu înprospătată de năzuință. Cercetând neconținut, treci pragul spre o altă viziune tot mai îmbelșugată. În ciuda transferului unei filozofii străvechi spre secolele erei noastre, ne referim la taoismul chinez, japonezul nu a tălmăcit efemerul prin renunțare, prin consolare, ci l-a investit cu valențele exprimării bogate și dinamice. El a topit în forme ale artei biruința noii sale înțelegeri. Arta majoră - pictura, sculptura, arhitectura - s-a ordonat fără șovăială pe treapta cuvenită a perenității. Și acolo s-a strecurat efemerul, ca modalitate de exprimare, dar nu într-atât încât să devină caracteristica principală. În arta majoră, un cuvânt l-au avut de spus religiile, filozofiile și primeniile istorice; în schimb japonezii, ca nici o altă națiune, au izbutit să adune în așa-zisele „arte minore”, chintesența efemerului despre care am pomenit mai sus. În locul cuvintelor demne de hulit ca „arta minoră”, așezăm altele mai adecvate: „arte tradiționale”. Artele de rangul al doilea, nu sunt minore în nici un caz. Bogăția de frumos, dar mai ales *eficiența* aceluia frumos adus în bătălia esteticului, rămân uimitor de trainice deși artele „minore”, produsele artizanale, se structurează tocmai pe *efemer*. Creatorii acestora deși adevărați maeștri în îndeletnicirea lor, veritabili artiști, nu s-au înscris în istoria artei cu nume răsunătoare așa cum au făcut-o pictorii, genialii creatori ai stampeii sau ai vreunor sculpturi în lemn, ci s-au mulțumit uneori cu risipirea în anonim sau cu modestele etichete de artizanat, meseriași, creatori populari. Din virtuozitatea mâinilor și din scânteia minții lor, ei au modelat acele obiecte tradiționale trecătoare, inconsistente, dar atât de seducătoare și de captivante, încât uimirea privitorului este învinsă de bucuria revelației, încântarea este dublată de sentimentul bogăției sufletești, candoarea „redescoperirii” naturii se adaugă duișiei sau, altfel spus, rodul acelor produse artistice se conturează în sfera afectului mai mult decât în cea a intelectului. Artele „minore” nu-și găsesc o mai adevărată izbândă decât în lumea japoneză. Fie că este vorba de *ikebana*, de arta aranjării grădinilor, de acele delicate performanțe ale *bonsai-ului sau bonkei-ului*, de arta *suisseki*, *origami* sau a ceramicii, a lacului și a metalului, nu avem altceva de făcut decât să le întrezărim, la început, resursele de frumos, iar mai apoi, pătrunzându-le tainele, să ne lăsăm cuceriți cu totul de

plenitudinea, complexitatea și încărcătura de viață sădită, o repetăm, în efemerul mijloacelor de exprimare. Ce poate fi mai trecător decât o floare? Și totuși, câtă caligrafie a sufletului în armonioasa ei alcătuire, câte simboluri ascunse și dezvăluite în același timp de fiecare detaliu! Rigoarea în efemer rămâne extraordinară! Nu este îngăduită nici o abatere, căci altminteri eșafodajul se năruie și toată truda se destramă.

Cea mai importantă, atât ca răspândire, ca încărcătură simbolică și ca valoare estetică este, fără îndoială, *arta aranjării florilor*. Japonezii au numit-o *ikebana* dar i-au mai găsit și alți termeni care să o exprime: *kadoo* sau *seika*. Nu este locul să intrăm în detalii lingvistice sau, mai exact, ideografice, dar hieroglifele folosite pentru desemnarea artei de a aranja florile tălmăcesc cu mult mai bine pentru ochiul japonez înțelesul noțiunii decât o fac cuvintele noastre. Măiestria aranjării florilor este mai mult decât o artă, dar și mai puțin. Nu se poate spune că acțiunea creării unei ikebane este o simplă „aranjare” ci e un travaliu, învăluit în manierismul ritualurilor, ritmat de exigențe mai mult sau mai puțin rigide, stăpânit de taina oficerii în tihna și liniștea unei ambiante aproape sacre, amintind de arta ceremoniei ceaiului sau de tăcerea răcoroasă a vreunui templu budist. Singurătatea creatoare conferă produsului misterul absolut necesar recunoașterii simbolicii încifrate. Și apoi, nu este vorba *numai* despre o aranjare a florilor, dimpotrivă. Se poate afirma că florile rămân undeva departe, mai ales pentru felul cum noi europenii le înțelegem. Să nu uităm că un european este impresionat (plăcut impresionat!) de un buchet cât mai viu colorat, cu florile explodând în abundență, cu luxurianta desfășurare a amestecurilor, tablou care pe un japonez l-ar șoca prin lipsa sa de gust și de stil, ba l-ar cataloga ca fiind oribil, insultător. Floarea, în ierarhizarea vegetală a japonezului, se așază după tulpină, după crengile uscate și contorsionate în linii ciudate căci el, omul unei țări cu relief fascinant ca desen, prețuiește mai mult conturul, linia, decât culoarea. Simțul său estetic respinge pletora, supradimensionarea, stridența cromatică. Simplitatea, naturalul, rigoarea, modestia, iată câteva din calitățile căutate de japonez.

În aceste condiții, să recunoaștem, *ikebana* nu mai poate fi denumită corect ca „artă a aranjării florilor”. Oricum am numi-o, această artă specific japoneză, cu veche tradiție, reușește până în cele din urmă să convingă și să cucerească. E suficient să amintim că astăzi, filiale ale diferitelor școli *ikebana* se găsesc răspândite nu numai în Japonia ci și în alte părți ale lumii. Partizanii practicării acestei arte, elastice și lesne de adaptat unor variate condiții geografice sau florale, sunt tot mai mulți.

Japonezul s-a identificat întotdeauna cu natura înconjurătoare, a năzuit să-și sincronizeze existența cu ritmurile mari ale universului. De altfel, într-un aranjament floral, japonezul încearcă, pe cât e posibil, să respecte legile naturii, să adune elementele furnizate de întreaga natură vegetală: tije de plante, tulpini, frunze, mușchi, flori... Deși compoziția de ansamblu a unui aranjament floral poate fi adeseori foarte sofisticată, elementele alcătuitoare sunt întotdeauna simple, chiar umile, așa cum le oferă natura, fără nici un adaos. Astfel, florile utilizate sunt cele neînflorite încă, abia îmbobocite, ramurile alese sunt sărăcăcioase sau înnobilate de prezența mugurilor ca și cum arhitectura dorită și-ar căuta justificarea în ceea ce, virtual, ar sta sădit în resursele vitale ascunse. O sugestie, deci, de încredere în viitor, în potențele energetice ale materialului dăruit privirii.

Istoria artei *ikebana* este străveche. Se pare că la origine, preocuparea pentru a aranja florile

Într-un mod semnificativ au avut-o chinezii. Sub influența religiei budiste, venită în Japonia cu mai bine de 14 veacuri în urmă, aranjarea florilor în scopul decorării templelor a prins rădăcini și s-a transformat treptat într-o artă de sine-stătătoare. Izvoarele cercetate furnizează informații tocmai din secolul al VI-lea. Se presupune că prințul Shōtoku (574-622) ar fi inaugurat, pe lângă multe altele, și practica aranjării florilor. Dascăl în acest meșteșug delicat i-ar fi fost Ono no Imoko, socotit ca fondatorul școlii Ikenobō. Punctul de plecare al acestei școli îl constituie templul Rokkakudo, construit de Shōtoku, unde membrii familiei Ikenobō au slujit câteva secole. Tradiția inițiată de prinț cerea ca în interiorul altarului din templu să fie înglobată o „secvență” vegetală, așa cum se afla ea în natură. Cu alte cuvinte, un prim principiu de urmat în edificarea canoanelor aranjării florilor. Printre figurile mai marcante ale familiei ar fi de menționat Sengyo (secolul al XV-lea), Senjun, Seno, Senei, Senko.

În celebra lucrare în proză *Ise monogatari*, apărută în secolul al X-lea, se amintește despre preocuparea pentru aranjarea florilor. Desigur, rafinamentul ce avea să urmeze peste veacuri nici nu putea fi măcar intuit de oamenii acelor vremuri. Ei se mulțumeau cu simple aranjamente de flori, cărora le atribuiău o singură virtute estetică, verticalitatea, poate din dorința de a simboliza aspirația și avântul omului spre înalt. Târziu, când stilurile vor căpăta câte un nume, talia înaltă a florilor și poziția lor verticală vor înlesni încadrarea aranjamentelor primitive printre cele aparținând tipurilor *Rikka* sau *Tatebana*.

Veacurile următoare, începând cu al XI-lea și terminând cu perioada Kamakura (secolul al XIV-lea), cunosc o deplină îmbogățire a îndeletnicirii pentru aranjament floral. În secolele al XI-lea și al XII-lea, aranjarea florilor se făcea în palate și temple. Așa, de pildă, în veacul al XI-lea, de o parte și de alta a altarelor din templele budiste se aranjau flori în combinații necunoscute până atunci. Ele erau voluminoase, deloc elastice și încercau doar să se armonizeze cu arhitectura înălțătoare, masivă a templelor budiste. Florile erau așezate în vase mari din bronz, incrustate, importate din China odată cu sutre și alte obiecte legate de ceremonialul religios. Florile și ramurile, prin poziția lor „în picioare” simbolizau credința închinată cerului. Stilul *Rikka*, despre care vorbim, mai intenționa ca prin așezarea florilor să se figureze muntele Shumisen, simbol al universului pentru toți credincioșii budiști. Apoi, în secolele al XIII-lea și al XIV-lea gustul pentru forma *Rikka* începe să scadă, iar apetența aranjatorilor de flori se îndreaptă treptat spre formele mai simple. Stilul *Rikka* este folosit astăzi cu totul ocazional, la ceremonii și sărbători, în rest, a fost aproape uitat. De altfel este și extrem de costisitor.

De la o preocupare legată de locurile sacre, altare, temple sau sanctuare, ikebana devine o încercare permanentă pentru înfrumusețarea locuințelor. În ciuda folosirii stilului *Rikka*, cu abundență vegetală, somptuozitate și chiar fast, se fac unele progrese în rafinament și se schițează cadrul de desfășurare ca artă laică. Perioada Kamakura, austeră, reținută, de o simplitate evidentă, impusă de dominarea vieții sociale și politice de către militari, aduce cu sine părăsirea stilului *Rikka*, totuși, nu se petrece încă nimic revoluționar în această artă suplă, adaptabilă împrejurărilor. Momentul de explozie, de primenire totală și de închegare ca artă cu adevărat nouă se plasează în secolul al XV-lea, odată cu apariția shōgunului Yoshimasa Ashikaga (1435-1490). Acest om de gust, adept al simplității, cu înțelegerea rostului valoric al liniei, al conturului simplu, eterat, și-a construit la

Kyōtobinecunoscutul „Pavilion de Argint” (*Ginkakuji*). În tihna și taina pavilionului, considerat ca un *chashitsu* („pavilion de ceai”), s-a dezvoltat și arta aranjamentului floral ca un element important pentru crearea ambianței decorative. Aici, ikebanei i s-au codificat regulile care să precizeze înțelesul simbolic al elementelor vegetale, aici legătura dialectică între om, cer și pământ și-a aflat expresia cea mai delicată și mai grăitoare. Pe Yoshimasa l-a sprijinit faimosul artist Soami, înțelegându-i gustul pentru simplitate. Noul aranjament al lui Soami a primit numele *seiwa*. Shōgunul a încurajat așa-numitul *furyu no asobi* („aranjamentul elegant”) tocmai prin practicarea ceremoniei ceaiului și a ikebanei. Ambele îndeletniciri presupun trăirea intensă a meditației profunde, învăluite în preocuparea pentru eleganța rafinată, pentru gustul ales izvorât din apetența pentru formele imperfecte, simple, fragile, neregulate. Numai astfel, considerau esteții acelor timpuri, se atinge starea de liniște și pace interioară, de bucurie a împăcării omului cu natura. Regulile ikebanei sunt o rezultată directă, o tălmăcire practică a *furyu*-ului pentru că, pe de o parte, *furyu* înseamnă polarizarea într-un concept coerent a renunțării, iar pe de altă parte, ikebana, prin principiile ei fundamentale, atestă *efemerul* care, în ultimă instanță, rămâne tot o expresie a renunțării. Gustul pentru simplitate al ikebanei a influențat și arhitectura, începând cu secolul al XV-lea.

Modificări și mai profunde a suferit aranjamentul floral în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în perioada Momoyama. Atunci a luat naștere forma *nageire*, legată de evoluția pavilionului de ceai, de aranjarea florilor special pentru prilejul ceremoniei ceaiului, de unde și numele *chabana* („florile pentru ceai”), al formei ceva mai îngăduitoare cu inițiativele creatorilor decât în forma clasică. De pildă, de atunci încolo s-a permis ca florile să se sprijine pe marginea vasului.

Shōguni ca Nobunaga Oda (1534-1582) și Hideyoshi Toyotomi (1536-1598) continuă să se preocupe de cultivarea frumosului, dar avântul estetic al timpului nu s-ar fi materializat pe deplin dacă ar fi lipsit celebrul maestru al ceremoniei ceaiului și al aranjamentului floral Sen no Rikyu (1521-1591).

În veacul al XVII-lea, majoritatea aranjamentelor foloseau forma *tatebana*, dar dorința oamenilor de a face din această artă, devenită tradițională, o artă populară, determină conturarea precisă a formei *Rikka*. Îl putem socoti ca „autor” pe Ikenobo Senko. Acesta sfătuiă pe cei preocupați de aranjamentul floral să utilizeze flori cu talia înaltă, peste 150 cm, și să accepte diversitatea combinării plantelor (unele forme nu admiteau decât o singură specie de plantă) iar gruparea propriuzisă să se facă în vase adânci și cu gura largă.

Tot în secolul al XVII-lea s-a dezvoltat și forma *nageire*, deși ea apăruse chiar înainte de forma *rikka*. *Nageire* cu simplitatea, realismul și restrângerea elementelor combinate la un număr mai mic, devine mai atrăgătoare pentru clasa de mijloc. Forma *nageire* va viețui și va predomina până spre sfârșitul veacului al XIX-lea.

Secolul al XVIII-lea perfecționează, după experimente multiple, forma *rikka*, iar spre sfârșitul său, un membru al familiei Ikenobo, este vorba despre Senjo, inițiază stilul *shoka*, derivat din *nageire*.

În același timp, perioada Edo, care începe la anul 1603 și ține până la Restaurația Meiji (1868), asistă la dezvoltarea altor stiluri de ikebana cum ar fi *seika* sau *ryugibana*.

După 1868, influența pe multiple planuri a Occidentului nu se putea să nu se facă simțită și în

evoluția stilurilor de ikebana. În 1897 Unshin Ohara inițiază stilul *moribana*, ca variantă a *nageire*-ului. Ohara, folosind flori cu bogăție cromatică mai mare și vase joase cu gura largă, crea posibilitatea apropierii și mai pregnante de natură a imaginii aranjamentului. Era necesar un stil acceptabil și pentru interioarele locuințelor modeme, de tip occidental sau chiar și pentru holurile instituțiilor, marilor hoteluri, încăperilor oficiale, pentru birouri, magazine, întreprinderi etc. Odată făcută spărtura în rigoarea vechilor stiluri din *moribana*, au continuat să ia naștere diferite variante. Așa de pildă, *jiyubana*, supranumit „aranjamentul liber”, își are la rândul său o variantă numită *bunjinike* creată și răspândită de Issotei Nishikawa.

Cea mai recentă creație, datând din anul 1925, este stilul *zeneibana*, stil de avangardă al cărui autor a fost Sofu Teshigawara, fondator și al școlii *Sogetsu* în anul 1927. Acest maestru desăvârșit al ikebanei a murit în anul 1980 la vârsta de 78 de ani după ce și-a închinat existența răspândirii preocupării pentru aranjarea plantelor și câștigării de prozești în întreaga Japonie. Școala *Sogetsu* are circa 160 de sucursale în Japonia și vreo 60 în străinătate.

Istoricul ikebanei dovedește permanenta strădanie a creatorilor de frumos vegetal în a-și exprima și cristaliza un *crez estetic*, izvorât la rândul său din tradiția japoneză. În timp, s-au conturat un număr de principii fundamentale. Aplicarea lor în practică, nu întotdeauna ușoară și nici lesne sesizabilă, ar putea să pară europeanului un manierism încifrat și greu accesibil. Consecvența japonezului, uimitoare, lăudabilă, rămâne singura soluție pentru izbutirea unui aranjament floral autentic, tradițional.

Ca principiu de bază al ikebanei, am sublinia valoarea care se acordă liniei în dauna culorii. Linia trebuie să fie perfectă, mișcarea ei să aibă ritm, cadența desenului sugerată de linie să ofere întreaga valoare plastică ansamblului creat. De altfel, linia îmbogățită de ritm nu face altceva decât să amintescă de armonia naturii, iar acolo unde se practică aranjarea florilor, exact cu scopul de a sugera natura ca peisaj, linia folosită, interpretată și corectată are valențe nepuizabile.

La fel de importantă este căutarea asimetriei, a neregularității elementelor care intră în combinație. Japonezul alege tulpini și crengi de plante care sunt cât mai răsucite, mai ciudate în unghiuri neașteptate, cu noduri scorburoase ce le întrerup continuitatea. Frumosul derivat din asimetrie este numit de japonezi *soo* în timp ce acela rezultat din regularitate, din simetrie, poartă numele *shin*. Desigur că există posibilitatea combinării simetriei cu asimetria și atunci asemenea formă hibridă se numește *gyo*. Asimetria armonizează liniile și prin prezența ei amintește de peisajul japonez neregulat datorită reliefului în permanentă schimbare. În plus, asimetria sugerează și multitudinea formelor, vastitatea posibilităților creatoare.

Filozofia orientală a determinismului reciproc între cer, om și pământ, își găsește aplicare ca principiu și în ikebana. Astfel, fiecare aranjament trebuie să sugereze prin trei linii ale desenului trinitatea filozofică. Linia principală, numită *shin*, aparține cerului pentru aproape toate școlile, excepție făcând școala *Ikenobo* care consideră că omul se află mai presus de toate, chiar deasupra cerului, prin forța înfăptuirilor sale. Linia secundară, *soe*, aparține omului, cu excepția amintită din *Ikenobo* unde reprezintă cerul, iar linia terțiară, *hikae*, reprezintă pământul (în școala *Ikenobo* pământul poartă numele *tai*). Cele trei ramuri, cele trei tulpini care în desfășurarea plastică se diferențiază deasupra vasului, în suportul care le susține sunt strâns legate între ele, ca expresie a

înrudirii (filozofice) a celor trei elemente. Ikebana devine astfel o geometrie realizată din flori.

În sfârșit, aranjamentul floral mai trebuie să respecte un principiu, acela al reflectării curgerii timpului. Prin alegerea materialului vegetal, ikebanistul e obligat să armonizeze intenția sa cu anotimpul prezent, cu vârsta celor cărora li se adresează, cu momentul festiv sau sărbătoresc impus. Artistul care aranjează plantele trebuie să fie înzestrat cu capacitatea de a aprecia just procesul dinamic al înfloririi și al ofilirii, pentru că modalitatea de a folosi plantele, în lumina acestui dinamism hieratic și sacramental, înseamnă un *memento* constant al marilor ritmuri ale naturii, al progresului, regresului, vieții, morții și renașterii, al trecerii prin perisabil și efemer spre *evoluția* intuită încă din arta religiilor arhaice. Astfel, primăvara este ilustrată de un aranjament bogat, cu ondulații viguroase, vara este exprimată de bogăția luxuriantă și stufoasă a florilor, de cromatica lor variată, toamna cu elemente desfrunzite, sărace, iar iarna prin culoarea pastelată, chiar ternă și neutră, posomorâtă a elementelor utilizate. „Trecutul” permite întrebuințarea frunzelor moarte și a florilor pe deplin înflorite, „prezentul” este sugerat de flori abia întredeschise și de frunze pe cale de dezvoltare, iar „viitorul” este ilustrat de bobocii florilor. Sărbătorile, ceremoniile tradiționale își au florile lor adecvate. Anul Nou cu pini și crizanteme, căsătoria cu pinii obișnuiți, Hinamatsuri cu flori de piersic, sărbătoarea băieților cu flori de iris etc. Luna februarie impune alegerea florii de prun, luna mai este a glicinelor, iar octombrie a crizantemelor.

Creatorul de ikebana mai trebuie să țină seamă și de alte câteva reguli. El va căuta să exprime întotdeauna simplitatea, delicatețea și fragilitatea elementelor vegetale. Ramura aleasă nu este îngăduit să aibă decât câteva flori, să evite linia dreaptă a crengilor și, dacă se poate, creanga să fie uscată, cu aspect de copac bătrân, năpădit de mușchi. Ramurile nu au voie să se încrucișeze și nici să aibă toate aceeași grosime.

De-a lungul timpurilor s-au născut și s-au dezvoltat școli și stiluri, fiecare încercând să se impună în gustul estetic al japonezilor. Ikebana a reușit, prin școlile sale, să se adapteze și să ia parte cu acuitate, cu fidelitate, la transformările vieții sociale; ea a răspuns nevoilor estetice, a fost o prezență care a îmbogățit viața spirituală a japonezului.

De departe cea mai importantă școală, cea mai veche, mai fidelă tradiției și încă posesoare a valențelor de exprimare deplină a frumosului în concepția estetică niponă, este Ikenobo. Ea s-a dezvoltat pe un substrat shintōist primar, a primit numeroase influențe ale doctrinelor budiste și taoiste și le-a sintetizat într-o esență care a conturat regulile privitoare la formele și metodele folosite. Țelul școlii Ikenobo a fost acela de a realiza combinații care să nu intre niciodată în contradicție cu natura, dimpotrivă, să pară extrase din natură. Ikenobo a îndrăgit tot ce exprimă viața prezentă și mai ales cea viitoare. Frumusețea pentru ea și-ar afla sediul în ramurile proaspete, în frunzele abia scăpate din învelișul mugurelului, în bobocul de floare. Din punct de vedere filozofic, școala Ikenobo socoate pământul ca elementul negativ, cerul (atmosfera) ca factor pozitiv dar mai ales omul ca având natura pozitivă cea mai pregnantă, motiv pentru care linia sa (*shin*) ocupă în aranjamentul floral spațiul cel mai înalt, al adevărului, concept care o diferențiază de alte școli, unde cerul trece pe primul plan.

Ikenobo a folosit diverse forme de exprimare, începând cu cea primitivă *tatebana*, cu numai două linii principale, a inimii (*motoki*) și a „ierbii adăugate” (*shitakusa*), continuând cu forma *rikka*

cea mai mult practică. *Rikka* a avut stilurile *sugushin*, când linia principală *shin* era îndreptată direct în sus, și *nokigin* când *shin*-ul făcea o buclă și apoi revenea în axul principal al compoziției. Prin suprafața largă a vasului, forma *rikka* era capabilă să ilustreze peisaje de scenă sau pentru decoruri. Dintre plantele folosite într-o *rikka* amintim pinul, lotusul, crizantema, arțarul, cireșul.

În scopul apropierii și mai mult de realitate, școala Ikenobo a restrâns numărul elementelor florale și s-a exprimat prin forma *nageire*. La rândul ei, *nageire* a trecut la diversificarea tipurilor. Astfel, o ikebană întinsă purta numele *okihana*, alta atârnată de perete era o *kakehana*, iar cea suspendată în mijlocul încăperii se numea *tsuribana*. Cea din urmă, de obicei, folosea drept „vas” o formă cu siluetă de barcă.

Varianta *nageire*-ului apărută mai târziu în preocuparea școlii Ikenobo și purtând numele *shoka* avea drept particularitate crearea impresiei că mediul de dezvoltare a plantelor este cât mai autentic. Forma *shoka* preferă utilizarea crengilor și a ierbii mai mult decât a florilor. Toate tulpinile aranjamentului plecau dintr-un același mănunchi adunat într-o legătură la bază. Și forma *shoka* a folosit câteva stiluri, un așa-zis stil liber (*so*), unul „blând” (*gyo*) și altul rigid, tipic (*shin*). În sfârșit, o ikebană așa-zis „formativă” a reprezentat pentru școala Ikenobo de după al doilea război mondial posibilitatea de a dezvolta caracterele pictural și sculptural al aranjării florilor oferind creatorului șansa de a-și exprima liber, neîncorsetat, ideile și sentimentele. În felul acesta își putea materializa dorința de a se apropia cât mai mult de natură și de a-i respecta sensurile.

Astăzi, școala Ikenobo are cel puțin 300 de sucursale în Japonia, iar la Tōkyō și la Kyōto funcționează câte un institut și un colegiu.

O altă școală importantă este *Sogetsu*. Reamintim că ea datează doar din anul 1925, dar că prin libertatea mai largă de exprimare a artistului a reușit să dobândească faimă și adepți numeroși. Prin frumusețea liniei, ca și prin folosirea adeseori a unei singure specii de plantă, și-a conturat o anumită originalitate. Creatorul școlii *Sogetsu*, Sofu Teshigawara, are meritul de a fi reînviat de fapt preocuparea pentru ikebană. Ca și Ikenobo, școala *Sogetsu* s-a exprimat prin mai multe forme, cum ar fi *moribana* la care drept suporturi de fixare a plantelor s-au folosit așa-zisele *kenzan*. Cu vase înalte, adânci și drepte, fără suport de fixare, s-a trecut la forma *nageire*. În sfârșit, *Sogetsu* a utilizat forme speciale, unele fără vase (forma „sculpturală”), altele abordabile din toate direcțiile (forma liberă), combinații între *moribana* și *nageire*, forme mobile, în relief sau adecvate unor ocazii. Libertatea de folosire a materialelor diverse cum ar fi podoabele artificiale, globurile de sticlă și altele, aduc o notă aparte. Originalitatea și-a mai aflat expresie în așa-numita formă miniaturală care oferă privitorului o simplă pietricică, un fir de iarbă sau o petală de floare. Tulpinile de bază în școala *Sogetsu* sunt: *shin*, cea mai lungă, *soe* cea mai medie și *hikae* a treia, cea mai scurtă. Se adaugă tulpini subordonate menite să finiseze și să împlinească imaginea.

Unshin Ohara, din familie de olari, de creatori celebri în ceramică, a folosit pentru prima oară, spre deosebire de stilul clasic al ikebanei, florile cu colorit viu, bogat. Era actul de naștere al *moribanei*. Koun Ohara fixează canoanele noului stil care are drept caracteristică reproducerea unui peisaj natural, folosind flori de sezon cu ramuri de cireș înflorit. O inovație a școlii Ohara este și permisiunea de a folosi concomitent flori specifice Japoniei cu cele aparținând altei zone geografice. Ca regulă, asemenea combinație hibridă era proscrisă.

Pe lângă forma *moribana* s-a mai adăugat și forma *heika* sau *nageire* în care vasele înalte, cilindrice, aveau gura îngustată. Stilurile folosite, drept, înclinat, în cascadă, ceresc și contrastant, diversifică și mai mult exprimarea.

Fără a mai intra în detalii, menționăm existența și a altor școli mai puțin însemnate: Kyofu, Koryū, Sekiso (care folosește pietrele).

Fiecare școală în parte și toate la un loc, detaliind travaliul depus, cultivă acea asimetrie perfect echilibrată și încearcă să „simtă” textura plantei, consistența ei inițială, arcuirea suprafeței spre linia care caută într-o imagine de ansamblu acel spațiu existent sau doar presupus, acel spațiu însetat de forme. Numai astfel liniile, suprafețele, culorile, spațiul și timpul se întrepătrund, se intercondiționează, își completează valențele.

Detaliile privind tehnica propriu-zisă a aranjării florilor se ordonează aproape ca un ritual dovedind o dată în plus cât de aleasă artă rămâne ikebana, câtă gravitate conține, în ciuda țelului ei mărturisit de a bucura ochiul, aproape ca un simplu divertisment.

Nu este deloc indiferent locul unde va fi conceput aranjamentul pentru că sugestiile marelui spațiu se vor restrânge asupra ordonării viitoare a spațiului floral. Ikebanistul va avea nevoie de o mare întindere golită de orice mobilier, de reliefuri inutile, de adaosuri care să incomodeze nu numai gândirea creatoare dar chiar și gesturile propriu-zise ale meșteșugului. Se înțelege că nu e de conceput decât un loc liniștit, acolo unde concentrarea nu e stingherită de nici un zgomot. La fel de necesar va fi și iluminatul perfect al încăperii. Este preferată lumina naturală, așa cum o oferă un spațiu pus în valoare de ferestre mari.

Uneltele de lucru ale practicantului ikebana sunt adunate pe o tăviță din lemn sau din alt material, în așa fel încât să se afle în dreapta, cât mai la îndemână. De partea stângă va sta vasul în care se vor fixa plantele. Desigur, un moment important este acela al alegerii vasei sau vasului pentru că este unul din elementele definitorii pentru stil, pentru forma căutată. Egală însemnătate au dimensiunea vasului, adâncimea, lărgimea și lățimea lui. De asemeni, semnificative sunt culoarea și forma, materialul din care este confecționat. Fie că este vorba de ceramică, piatră, sticlă, lemn, metal sau marmură ori indiferent ce altă substanță, grija ikebanistului rămâne aceea a diversificării, a invenției, a originalității. Îndrăzneala creatorilor a mers atât de departe încât au fost părăsite materialele clasic admise pentru improvizații din cele mai ciudate, cum ar fi, de pildă, utilizarea coșurilor de nuiele împletite, extrem de potrivite, de altfel, pentru florile de câmp, a sticlelor diferitelor băuturi, a scoicilor și chiar a cutiilor de conserve. Reamintim, în privința dimensiunilor, că formele *rikka* și *shoka* se caracterizează prin vase adânci, cu gura largă și destul de înalte, în timp ce la *nageire* gura vasei este strâmtă, iar la *moribana* vasele sunt de talie mică dar cu suprafața mare.

Tot alegerea vasei determină și selectarea materialului floral deoarece, ca o regulă de netrecut, este obligația ca suprafața gurii vasei să nu fie ocupată de plante decât pe sfert. De aici rezultă grosimea tulpinilor, unghiul fiecăreia dintre liniile principale, adăugarea altor tulpini suplimentare în afara celor trei obligatorii.

Poziția de lucru nu este indiferentă. Deși ar fi mai ușor de aranjat florile de la mică distanță, se va prefera o oarecare depărtare de vază pentru a avea perspectiva globală asupra aranjamentului (circa 60 cm). La fel de utilă este așezarea vasului la nivelul ochilor sau puțin mai sus.

Alegerea materialului vegetal este esențială pentru că prin el se va concretiza intenția estetică, se va sugera mesajul și simbolică dorită. Determinantă în alegere va fi ocazia pentru care se creează aranjamentul respectiv. Ne gândim la acele momente festive care își au, fiecare din ele, plantele adecvate. Același rost îl are și sincronizarea cu anotimpul prezent dar și potrivirea florilor cu încăperea unde va sta aranjamentul intenționat. Într-o cameră se pot afla anumite tablouri, de pildă unele care să reproducă tocmai flori, ori nu este îngăduit ca floarea pictată să se întâlnească în ikebana cu o aceeași specie. Încăperile nu au toate dimensiuni egale și nici culoarea pereților nu este uniformă peste tot; ikebanistul va ține seama și de asemenea detalii atunci când se va hotărî pentru o floare sau alta. Când ikebana este destinată unei *tokonoma* atunci se va avea grijă ca ea să se „potrivească” kekemonoului atârnat acolo, nici să nu umbrească sugestia estetică a picturii, nici să nu se lase estompată de aceasta.

Se obișnuiește ca înainte de a se trece propriu-zis la lucru să se facă un desen al viitorului aranjament floral. Compoziția viitoare trebuie să-i apară foarte limpede creatorului, cele trei linii principale să-și aibă bine și temeinic fixate direcțiile, iar, dacă e posibil, pe schiță să fie prevăzute și acele tulpini suplimentare cu rol de împlinire decorativă.

Pregătirea materialului vegetal constă în potrivirea lungimii adecvate a tulpinilor în funcție de forma și dimensiunea vasului. Există chiar reguli de proporționalitate precisă între lungimea vasului și cea a tulpinilor. În principiu, tulpina principală *shin* va fi cea mai lungă, *soe* ceva mai scurtă, iar *hikae* cea mai mică.

Cu câteva unelte bine ascuțite se trece la curățirea materialului vegetal, prilej cu care se îndepărtează tot ce poate părea inutil, murdărie propriu-zisă, porțiuni fanate, frunze uscate și veștejite, păstrându-se doar acele elemente purtătoare ale viitorului mesaj estetic.

Aranjarea tulpinilor va ține seama de principiul prin care se afirmă că ramura cea mai înaltă (cerul) este legată, prin intermediul celei mijlocii (omul) de pământ (tulpina cea mai scurtă). Tulpina principală *shin* va fi cea mai viguroasă și se va afla în axul central al compoziției. Tulpina *soe* va porni într-un unghi lateral față de prima, ca o poziție înclinată, subordonată, ceea ce se va face și cu *hikae*. Cu toate acestea, cele trei pornesc dintr-o aceeași tulpină, ca dovadă a îngemănării lor simbolice. Legate împreună, ele sunt fixate prin diferite mijloace, unele simple, altele mai sofisticate. Suporturile fixatoare se pot improviza din paie, din tuburi de diferite materiale, din bețișoare sau sârme, având forma literei Y, ori din bețe despicate. S-au imaginat fixatori extrem de eficace, cum ar fi acele *kenzan*-uri care se aseamănă cu o perie de cap stând cu acele în sus. Și pentru *kenzan*, materialul din care este confecționat poate fi extrem de divers. Plastic, lemn, fier, plumb etc. Ceva mai complicat este suportul cu structura sa de fagure alcătuită din lame metalice compartimentate simetric. Suportul de fixare se va plasa în partea din față și din stânga a vasului.

Se mai utilizează uneori „sprijinitori” ai tulpinilor și sfori pentru legăturile de fixare. Reușita, trăinicia și stabilitatea unei ikebane depind în mod esențial de momentul fixării tulpinilor.

Când fixarea a fost realizată, se adaugă, în sfârșit, apa. În principiu, apa nu va fi schimbată ci doar împrăștiată prin adăugiri ulterioare, mai frecvente vara când evaporarea este mai mare, mai rare iarna. Vara se poate adăuga chiar gheață. În timp, s-au selectat o sumedenie de metode care să asigure prospețimea plantelor unui aranjament ikebana. Astfel, se pare că pulberea cărbunelui de

lemn are virtuți evidente în acest sens. Se poate acționa și asupra tulpinilor în momentul tăierii pentru a le asigura o viață mai lungă. Procedeu numit *mizukiri* care constă în tăierea oblică a tulpinii sub apă, evită pătrunderea aerului în rețeaua microscopică a plantei și deci face să dispară „tamponul” dintre canaliculele purtătoare ale sevei și apa din vas. Dacă extremitatea tulpinii care va sta în imersie este frecată cu sare de bucătărie, este trecută câteva clipe printr-o flacăra, sau e înmuiată în apă clocotită, se obține prelungirea în timp a prospețimii plantei. În apa vasului se pot adăuga alcool, oțet, aspirină, zahăr sau acid clorhidric. Toate acestea asigură prospețimea îndelungată a florilor.

Dincolo de bucuria admirării unei ikebana izbutite, japonezul, prin strădania sa de a adapta viața vegetală la spațiul restrâns al unei încăperi, prin încercarea sa de a reproduce universul natural al florilor, se dovedește un etern luptător pentru salvarea viului de la scadența inexorabilă a sfârșitului.

Pentru a rămâne tot în lumea vegetalului, să ne oprim puțin asupra altei arte tradiționale japoneze, *arta grădinilor*. Distanța dintre preocuparea pentru aranjarea unui buchet de flori și aceea a conturării unei grădini, ca principiu estetic, este ca și inexistentă. De altfel, originea artei grădinăritului se află tot în China antică, de unde a venit în Japonia cam în aceeași vreme cu budismul și cu arbustul de ceai. Japonezii nu au rămas la particularitățile grădinii de tip chinez ci au adaptat această artă la relieful țării lor unde, pe o întindere relativ mică, varietatea liniilor, bogăția denivelărilor sunt cu mult mai mari decât în altă parte. În strădania lor de a schimba și a asimila arta grădinilor, japonezii au ținut seamă nu numai de relief ci și de structura lor sufletească, de conceptul asupra frumosului. Practic, arta grădinăritului venită de pe continent, în Japonia a fost într-atât de transformată, încât o putem socoti un produs recreat. Ceea ce astăzi este demn de admirat, grădina vreunui templu sau a unui pavilion de ceai celebru, apare ca un produs japonez inconfundabil, cu personalitate perfect conturată.

Cel mai adesea, originalitatea grădinii japoneze a decurs din materializarea „descoperirilor” lor estetice; valoarea asimetriei, intuirea surprizei oferite de o formă neașteptată, linia contorsionată, fantezia debordantă, tiranică, în „dirijarea” plantelor. Nu a fost neglijată niciodată situarea valorică a amănuntului. Grija pentru respectarea strictă a detaliului a făcut din grădina niponă locul de întâlnire a unor nuclee simbolice. O grădină poate simboliza idei abstracte în funcție de forma care i se conferă, de materialul care o alcătuiește. O grădină e capabilă să semnifice pacea, bătrânețea, castitatea etc.

De cele mai multe ori, potrivit unei idei de sursă indiană, grădina are scopul alcătuirii unui spațiu adecvat meditației. Fiecare amănunt al grădinii trebuie să dea de gândit, să stimuleze fantezia dar și întoarcerea spre sine, să predisună la autoanaliză, liniște și împăcare sufletească. Arhitectura unei grădini, oferind dimensiunea curată a elementelor naturale, aduce limpezimea și purificarea interioară celui oprit pentru meditație.

Dacă ar fi să definim foarte pe scurt caracteristicile grădinii tradiționale japoneze, atunci ar trebui să spunem că ea posedă un eleșteu unde se dezvoltă luxuriant și își încrucișează prelungirile vegetale o suită întreagă de plante acvatice. Mai apoi, în grădină se găsește un pod de piatră asupra căruia anii scurși au imprimat o patină cu totul aparte, vrednică de a fi admirată; arbori măreți, cu trunchiurile răsucite în chip straniu, arbuști, tufișuri, alei cu traiectorii imprevizibile, completează imaginea.

În privința podurilor din grădinile japoneze, trebuie să facem mențiunea despre multipla variație a înfățișării lor. Dintre cele mai faimoase, desigur că sunt impresionante podurile arcuite pe sub care pot trece ambarcațiuni. Podurile plate sau în zig-zag (*yatsushashi*) pot fi prevăzute cu acoperișuri, așa cum s-au născut încă din secolul al XIV-lea sub influența arhitecturii zen.

Fiecare epocă istorică și-a avut maniera sa de a se exprima prin alcătuirea grădinilor. Varietatea mare, formală, s-a grefat pe un trunchi estetic solid și constant, mereu același.

Din literatura lirică a perioadei Nara (secolul al VIII-lea) aflăm amănunte despre felul cum erau construite grădinile. Rezultă, cu evidență, încă foarte prezentă influența chineză, poate chiar copierea modelelor venite din China, fără încercarea de a modifica ceva. Aceleași grădini împrejmuite de lacuri și insule unite prin poduri arcuite, aruncate peste limbi înguste de pământ. Mâna omului, a artistului, izbutea să deseneze atât de abil o grădină încât nimic artificial, nimic „făcut” nu deranja privirea. Măiestria creatorilor de grădini se așeza alături de cea a naturii. Din perioada Nara a rămas stilul *sumisen* schițat mai sus.

Mai târziu, în perioada Heian, a intervenit o diversificare a grădinilor potrivit exigențelor impuse de construirea locuințelor. Stilul arhitectural *shinden-zukuri*, din care se mai păstrează, la distanță de aproape un mileniu, câteva exemplare, cum ar fi grădinile templului Jōruri din Kyōtosau ale mănăstirii Byōdō-in din Uji, își impune canoanele estetice. Lacul artificial trebuia să fie situat la sudul clădirii și să traverseze grădina de la răsărit spre apus. Dinspre nord spre sud curgea un pârâu care șerpuia printre stânci, printre maluri străjuite de copaci falnici. Pârâul era obligat să facă o cascadă, cel mai adesea ascunsă privirii superficiale, înecată în vegetație. Imaginea amintea parcă de faimoasele picturi chineze, produse ale artiștilor care iscodeau natura din orizontul lor înalt, ca și cum în tehnica tablourilor nu ar fi trebuit să vină cândva descoperirea perspectivei.

Perioada Kamakura a adus cu sine, atât pentru modelul de viață cât și pentru cel al artei, principiile simplității, ale austerității și ale rigorii naturalului. Caracteristici datorate budismului zen, acestea s-au impus și în arta grădinăritului, în așa fel ca elementul material să fie subordonat celui spiritual. De data aceasta, grădina japoneză atinge o performanță a particularității sale. Desigur, în paralel cu noua manieră de a construi grădini, se dezvoltă și arta moștenită de la generațiile anterioare, dar important este să subliniem că ne aflăm în fața unei inovații. Apa nu mai înseamnă, pentru constructorul noii forme de grădini, altceva decât evocarea ei simbolică, printr-o plajă de nisip amestecat cu pietriș fin. Mișcarea apei, unduirea valurilor rezultă din felul cum este greblat nisipul. Ici colo, stânci alese anume marchează câte un relief care întrerupe monotonia întinderii de nisip. De altfel, tot piatra rămâne să alcătuiască osatura compoziției. Rocile nu sunt culese la întâmplare. Forma și culoarea lor ascund semnificații. Aspectul lor straniu provine din arderea pământului în incandescența tiranică a vulcanilor. Craterelor foștilor vulcani devin astfel depozite inepuizabile de rocă. Roca a fost odinioară mistuită de focul subteran, a căpătat culoare sau aspect de metal, s-a încărcat de forță de sugestie și a devenit element plastic pus în valoare de artistul care mai mult știe să găsească decât să caute.

Stâncile și rocile sunt folosite cu larghețe pentru a sugera simbolic munții sau insulele aflate în mijlocul oceanului și al mărilor.

Gustul pentru prețuirea pietrelor a fost moștenit de la chinezi încă din scrierile poetului Po Kiu-

yi (772-846) din perioada dinastiei Tang, apreciat mult în Japonia perioadei Heian. Piatra, în ochii japonezilor, devine un material viu, iar dacă este prelucrată, cizelată, ea își sporește strălucirea și eleganța pentru că asupra ei a adiat suflul talentului și al culturii. Perioada Heian a fost punctul de plecare al lucrărilor unor călugări artizani ai pietrei (*ishidate-sō*) de la care s-a pornit la construirea grădinilor din piatră, acea imagine pietrificată a peisajului (*kare-sansui*) ca la *Daisen-in* (1512) sau acele imagini ale pietrei în mișcare (*toranoko-watashi*) de la Ryōan-ji (1450). De altfel, în tot Extremul Orient, *piatra* a fost și este îndrăgită încă de pe vremea credințelor magice taoiste.

Piatra a devenit elementul material potrivit confecționării lampioanelor japoneze (*tō*) plantate pe marginea cărărilor din grădini. Un lampion este de obicei o ofrandă a vreunui credincios-donator prin care el își dezvăluie gustul sau bogăția. *Drumul* mărginit cu o succesiune de lanterne din piatră conduce vizitatorul spre incinta unui sanctuar, ca la Kasuga din Nara, determinându-l să mediteze la ritmurile cosmice simbolizate de cadența pietrificată a formelor care sunt sursele de lumină, eventual plantele enigmatice coordonatoare ale destinelor omenești.

Grădini rămase din perioada Kamakura, în stilul *suiseki* sunt cele care aparțin templului Zuisen din Kamakura și Erin din Yamanashi, realizate, după cum se presupune, de Muso Kokushi.

Folosirea nisipului greblat și a stâncilor continuă și în perioada Muromachi. Este stilul *kare-sansui* („peisajul uscat”) datorat călugărului budist Muso Kokushi. El a amenajat grădina templului Tenrju. Planul de poziționare a stâncilor pe nisip întinde o cursă privitorului. Niciodată nu vor putea fi observate concomitent toate cele 15 stânci. Nisipul greblat ca valurile nesfârșite ale mării aduce sugestia necuprinsului, a infinitului, ca mișcare de du-te-vino. De menționat ar mai fi că poate exista și o grădină amenajată exclusiv din nisip alb, așa cum se găsește la Pavilionul de Argint (Ginkakuji) din Kyōto.

Din perioada Muromachi se păstrează la mănăstirea Ryōan-ji o grădină faimoasă din piatră. Ryōan-ji din Kyōto, templu al sectei zen Rinzai, a fost înființat în anul 1450, reamenajat apoi în 1488, dar a ars în anul 1797, pentru a fi reclădit ulterior. Faimoasă rămâne grădina sa din piatră. Este tipul de „grădină uscată”, fără nici o floare sau iarbă, ci alcătuită numai din nisip, stâncă și piatră. Nisipul greblat cu grijă simulează valurile și reprezintă marea în timp ce pietrele sunt ca niște insule. Sau, altfel gândit, nisipul este coala de hârtie iar stâncile tușul negru, de unde caracterul pictural al peisajului realizat. Grădina Ryōan-ji datează din ultimii ani ai secolului al XV-lea. După tradiția păstrată, grădina este atribuită pictorului și maestrului de ceremonie a ceaiului Sōami. Pe nisipul alb, echivalent al apei, cele 15 stânci plantate aparent la întâmplare, simulează saltul curajos al tot atâtor tigri tineri în apele unui râu (*tora no ko - watashi*). Verdele așezat de mușchi pe suprafața cenușie a pietrei contrastează armonios și oferă jocul cromatic neașteptat dar potrivit întocmai necesității estetice și echilibrului.



Din aceeași epocă datează și stilul de grădină numit *heraniwa* sau „grădina plată”, de dimensiuni mici, lipsită de reliefuri și de lacuri. Apa este prezentă în bazine modeste ca întindere iar malurile sunt decorate cu lampioane, element caracteristic japonez. Lampioanele sau lanternele se fabricau mai cu seamă din piatră dar la fel de bine puteau să fie din bronz. Pe ele timpul așternea mușchi de pom iar ploile erodau suprafața și le cizelau înfățișarea. Stâncile din ardezie, gata să se desfacă în straturile alcătuitoare, din granit dur sau din andezit vulcanic negricios, stau să ordoneze plimbarea privirii peste celelalte reliefuri. Uneori rocile au rostul lor bine determinat; aflate la intrarea în grădini, au rol de paznici, la fel cum la pătrunderea în temple stau statuile unor zeități păzitoare. Altele, situate în centrul compoziției, de regulă mai mari, reprezintă așa-zisele „pietre pentru contemplare”. Mai sunt pietrele plantate în apă, ca niște insule minuscule care dau senzația plutirii deasupra apelor, de stăpânire a peisajului, odată cu pătrunderea în chiar tainele lui. În sfârșit, uneori stâncile „reflectă imaginea lunii”, rost estetic care le atribuie și numele specific.

A existat, însă, un gen de grădină, poate cel mai interesant în posibilități de exprimare a concepțiilor estetice și filozofice, grădina minusculă. Ea reprezintă un microcosm, un spațiu capabil să adune în mici dimensiuni, grație materialului folosit din surse naturale, întreaga varietate a naturii. Cea mai celebră și mai frumoasă grădină de acest fel este socotită de unii a fi Daisen-in din Kyōto, desenată de celebrul Sōami. E alcătuită din stânci, arbuști, mușchi, o dală de piatră ca un pod de legătură, ca un limb de pământ spre alte stânci aflate în planul cel mai din fund, întruchipând la rândul lor masive muntoase. Pe o suprafață de numai 90 m², Daisen-in, aflată lângă o „casă de ceai”, aduce pentru desfătarea ochiului întreaga lume a peisajelor japoneze.

Pe la mijlocul veacului al XV-lea, arta grădinăritului a căpătat asemenea dezvoltare și perfecțiune încât a fost necesar să se elaboreze o tehnică scrisă. Întreaga moștenire și experiență a

Înaintașilor s-a înregistrat în manuale pentru profesioniștii artei grădinilor dar textul lor, cu timpul, s-a complicat, s-a încifrat. Pentru fiecare moment s-a născocit o nomenclatură specială, numeroasele clasificări generau dificultăți greu de trecut. De pildă, lampionii își aveau terminologia lor nesfârșită, bazinele de apă la fel, zidurile împrejmuitoare se bucurau de aceeași complicată terminologie barocă.

În perioada Momoyama își face loc tot mai mult artificialul, căutarea efectelor spectaculoase cu orice preț. Grădinile capătă o eleganță a abundenței, a pletorii de culori și de forme; un exemplu ar fi grădina templului *Nishi-hongan-ji* de lângă castelul Fushimi.

Aceeași perioadă este martora dezvoltării altui stil de grădină aflată la polul opus celei descrise mai sus. Ne referim la grădina concepută împrejurul unui pavilion de ceai. Sobrietatea sa, armonia rezultată din austeritate și simplitate, din păstrarea frumuseții naturii, trebuiau să se potrivească întocmai ceremoniei ceaiului. Am mai avut prilejul să discutăm despre estetica acelei grădini al căror maestru și creator al conceptului estetic *wabi* a fost Sen no Rikkyū. Grădinile pavilionului de ceai, cu cărările lor exterioare (*soto-roji*) și cele interioare (*uchi-roji*) predispuneau la meditație, la seninătatea gândurilor, la purificare sufletească. Poate că nu este greșit să se afirme că japonezii și-au construit, la acea epocă, dar și mai târziu, mai degrabă case pentru grădinile lor decât invers într-atât de stăruitoare le-a fost preocuparea de a atribui grădinilor sensuri filozofice, bogăție de simboluri, autenticitate a trăirii frumosului.

În perioada Edo continuă amenajarea de grădini în toate stilurile. Celebre au rămas la Kyōto grădinile palatului imperial Katsura și ale palatului Shugaku-in. Palatul Katsura a fost construit între anii 1620 și 1624. El era destinat prințului Hachijō Toshihita (1579-1629), fratele mai mic al împăratului Goyōzei care a domnit între 1586 și 1611. Clădirea a suferit modificări, s-a extins în anii următori din inițiativa fiului prințului Hachijō Noritada, între anii 1642-1657, prilej cu care și grădina sa s-a dezvoltat. De data aceasta ansamblul îl aștepta pe împăratul în retragere Gomi (Gomi a domnit între 1612 și 1629). La realizarea estetică s-a ținut cont de stilul impus de Kobori Enshū (1579-1647), un celebru maestru al ceremoniei ceaiului. Grădina, faimoasă, cum am mai spus, a fost alcătuită din trei compartimente importante: *chaniwa* (grădina pentru ceai), partea de dinainte a pavilionului (*shōkintei*) și zona pavilionului principal de ceai (*chashitsu*). Pietrele stăteau așezate din loc în loc pe gazon, alcătuind o alee sinuoasă, drumul pitoresc de la un pavilion la altul. În fața clădirii celei mai vechi, cea din anii 1620, se afla lacul. Bineînțeles, nu lipseau poduri și lampionii din piatră.

Perioada Edo este martora unor schimbări; la stilurile nipone pure încep să se adauge influențe ale artei occidentale ceea ce duce la degradare estetică și la un declin evident.

Arta grădinii la japonezi a combinat câteva elemente esențiale, dozate în raport cu stilul ales. Nu se poate susține o ierarhizare a elementelor deoarece fiecare în parte definește un fragment estetic, așadar își are însemnătatea sa egală cu a celorlalte. Apa rămâne totuși elementul central al peisajului unei grădini japoneze, fie că este prezentă efectiv, ca atare, sau este simulată de nisip. Fie că e vorba de un lac artificial sau mai degrabă de un eleșteu (*ike*, în japoneză), ea are semnificația mării cu

malurile neregulate. Dimensiunea redusă nu împiedică imaginația să construiască imagini mari, nu stânjenește gândurile care se înflăcărează, ba dimpotrivă, având un întreg univers reprodus pe o suprafață restrânsă, punctele de reper devin mai lesne descifrabile. Să ne amintim de forța sugestiei dintr-un haiku al lui Bashō; acolo eleșteul devine o cutie de rezonanță care amplifică ecourile căderii unei broaște în apă, dar reverberația zgomotului e întrezărită pe dinăuntru ființei ce va înțelege, în sfârșit, armonia naturii, firescul evenimentelor, ca o pecete a existenței trăite în indiferent care dimensiune a percepției senzoriale.

Lacul rămâne punctul central al tuturor grădinilor. Forma sa poate fi simbolică, de pildă forma inimii ca la celebrul templu Saihō-ji din Kyōto. Poate avea una sau mai multe insule ce copiază peisaje naturale, *yamajima* (insulă muntoasă), *nojima* (insulă plană), *morijima* (insulă împădurită), *isoshima* (insulă de coastă).

Alteori, apa este figurată prin mici râuri care curg sinuos, contorsionat și cad în cascade artificiale unde fluidul înpumat înceteșează privirea. Pârâiașele, numite în japoneză *yarimizu*, sunt străjuite de pietrele alese cu grija efectului plastic, dar au uneori, chiar în centrul învolburat, câte un dinte de stâncă pentru a întrerupe monotonia curgerii apei.

Insulele, fie că sunt foarte mici, fie că au o întindere mai mare, fragmentează luciul apei din lac și primesc spre odihnă privirea aruncată în lungul orizontului.

Peste apă, de pe maluri, ca o legătură între o insulă și alta, japonezul a găsit nimerit să trimită poduri cu forme variate. Pasiunea podurilor (în japoneză pod = *hashi*) este o tradiție în Japonia. Sunt inconfundabile acele arcuri zvelte, abia schițate de linia subțire a trecerii peste un pârâu, dar la fel de caracteristice sunt și podurile din piatră solidă, fie că au curbura boltită în arc, fie că îmbracă forma de zig-zag împrumutată de la chinezi. Se știe că în Orientul îndepărtat există credința că spiritele rele pot fi evitate dacă le așezi în cale un drum cotit...

Cele mai frecvente specii de copaci întâlnite în grădinile japoneze sunt coniferele, pinii, cedrii, arțarii, cireșii, prunii, chiparoșii, stejarii, rodiile. Dintre arbuști, azaleele sunt cele preferate.

Restul elementelor unei grădini, cum ar fi gardurile, porțile, aleile, nu se deosebesc de cele obișnuite tuturor grădinilor din lume.

Ca o ciudățenie niponă, trebuie să amintim de existența unei grădini din mușchi vegetal aflat la Saiho-ji, templu cunoscut și sub denumirea de *Kokedera* sau „Templul cu mușchi”. În adevăr, aici pământul grădini este acoperit cu un strad gros de mușchi verde, proliferat ca o catifea neregulată, moale, pufoasă, umedă, stranie.

O particularitate a japonezilor este interesul lor pentru miniatural. Și în cazul grădinilor nu s-au dezmințit. Există grădini mai mici situate în spațiile restrânse dintre construcții, în incinta templelor și a palatelor, acele grădini numite *tsubo-niwa* pe care le întâlnim la Kinkaku-ji, Ginkaku-ji, Daitoku-ji sau Saiho-ji, Ryōan-ji și Tenryu-ji.

Prin contrast, la alte dimensiuni, grădinile numite „Dealuri și ape” (*tsukiyama-sansui*), cuprind suprafețe mari cu lacuri, stânci, pomi, pârâuri, cascade. Același peisaj, însă redus până la limitele unui platou de porțelan sau al unui vas de flori, acele *hako-niwa*, nu se abat de la respectarea tuturor elementelor alcătuitoare. Și la proporția aceea de țară a piticilor, pe platoul respectiv găsim cărări în munți, poduri peste ape, lampioane din piatră și celelalte.

Miniaturizarea, ca preocupare, a dat naștere unei alte arte tradiționale, aceea a cultivării într-un vas obișnuit a unor specii de copaci care, în mod normal, au un aspect măreț (pinul, cireșul, arțarul). Deși de origine chineză și ea, *arta copacilor pitici* cultivați în ghivece și-a găsit în Japonia adevărata menire și a răspuns necesității interioare a niponilor pentru apropierea omului de natură. Miniaturizând un pom și cultivându-l în încăperea unde locuiești, faci gestul aducerii unui element din natură în chiar intimitatea de toate zilele. Desigur, *arta bonsai* (de la *bon* = vas și *sai* = cultură) nu rămâne pentru japonez un simplu divertisment căci încă de la punctul de plecare din China dinastiei Tang sau Song, ea a avut în esență implicații religioase și filozofice nete. Vechea doctrină taoistă pretindea, printre altele, că omul își poate spori vitalitatea dacă adună în preajma sa peisagii celebre în copii care să fie cât mai fidele cu originalul. Pietre vestite, copaci rari și animale ciudate, modele *esențiale*, capabile să asimileze influențe benefice asupra omului, îi asigurau acestuia o viață lungă. Poate că, la început, împrumutul artei *bonsai* din China nu a avut pentru japonezi o motivație strict religioasă, ci a fost doar un mimetism formal. Este cunoscut faptul că în Japonia criteriul estetic primează mereu asupra celui mistic; japonezii și-au însușit *arta bonsai* din nevoia lor funciară de a comunica în mod cât mai direct cu natura. În fond, un pom miniaturizat, prin tot ce oferă, se prezintă ca un microcosm, ca un univers deplin, întreg.

Încă din perioada Heian, relatează o legendă, demnitarul Minamoto no Tōru a cutezat să reproducă în grădina palatului său Kawara din Kyōto peisajul vestitului Shiogama de lângă Matsushima. El a recurs la miniaturizare transformând eleșteul din grădină în fragmentul de mare, căruia i-a reprodus întocmai țărmurile și insulele mai însemnate, ba a umplut lacul cu apă de mare și l-a populat cu varietăți ale faunei marine. Fidelitatea demnitarului la vremea aceea trecea drept o culme a eleganței și a îndrăzelii în *arta grădinăritului*.

Adevărata vogă a *bonsai*-ului, deși vechimea acestei arte depășește bine un mileniu, începe cam în perioada Kamakura și se desăvârșește până spre sfârșitul perioadei Edo. Mai precis, perioada Higashiyama de la finele secolului al XV-lea a reprezentat epoca de vârf. Abia astăzi, interesul japonezilor a sporit din nou și *arta bonsai* e cultivată pe scară largă.

În *bonsai*, atenția artistului se oprea asupra unui singur element din natură, o supraconcentrare a peisajului, deci, prin rafinare treptată și încadrare în dimensiunile reduse dar proporționale ale copacului ales. Omul regiza în *bonsai* o supremă artificiozitate care însă îl conducea spre lumea naturii la fel ca și în ikebana.

Bonsai este o artă derivată din *arta grădinăritului*. În mod clasic, planta se obținea din sămânța îngropată în pământ. Momentul apariției sale declanșa supravegherea după care produsul era dirijat cu migală spre o formă anumită. Vasul depozitar era de preferință unul puțin adânc dar, dacă era să se aleagă ceva de calitate superioară, se preferau porțelanurile chineze de culoare gri sau albă, cu formă dreptunghiulară, simplă.

Arborii pitici, odată obținuți, erau îngrijiți zilnic după canoane și secrete cunoscute numai de cei ai casei. Taina creșterii lor trecea de la o generație la alta. Venea un moment când cea mai venerabilă prezență dintr-o casă era, cu adevărat, *bonsai-ul* moștenit. El ducea mesajul ancestral de frumos la generațiile care veneau, stabilea o legătură spirituală dar și practică între străbunici și nepoți, atestând tradiția unei familii, sporind mândria și demnitatea ultimilor proprietari.

Nu era prea ușor de realizat un *bonsai*. Tehnica s-a complicat în timp, prin cumulul cunoștințelor de horticultură dar și de altă natură, îndeosebi fitopatologie, chimie sau arhitectură. Pământul din vas era supus mereu controlului calitativ și prin adăugiri de alt pământ sau îngrășăminte, în proporții riguroase, i se asigură compoziția cea mai potrivită. Schimbarea periodică a pământului, înmprospătarea lui, ca și grija neconținută pentru sănătatea arborelui pitic, transforma arta *bonsai* într-un act terapeutic în care profilaxia se afla, cum se și cuvine, pe primul plan.

La un copac nu mai înalt de 30 cm este greu să-i urmărești evoluția dacă nu poposești cu privirea asupra tuturor amănuntelor sale zi de zi. Anii de strădanie, până la obținerea unui *bonsai* matur, sunt răsplătiți din plin de înfățișarea realizată. *Bonsai*-ul, în ultimă instanță, trebuie să fie un arbore cu înfățișare măreață, de bătrân venerabil. Scoarța sa să aibă neregularități și depozite de mușchi, ramurile să-i fie răsucite, întoarse spre sine, mai scurte decât trunchiul, vârful pomului să apară rotunjit, cu arcuirea odihnitoare, iar rădăcinile să fie la vedere, puțin deasupra stratului de pământ. În total, fotografiat, pomul așa cum stă în vasul său pitic, să apară privitorului ca un copac falnic, adevărat, un instantaneu din natură. În singurătatea sa senină să domine spațiul și să fie simbolul grăitor al eternității. Nesfârșita întindere a naturii întreruptă pentru o clipă de modestia unui arbore. Mai bine decât oricare altă specie, coniferele cu frunzele lor veșnic verzi, se potrivesc de minune cerințelor estetice schițate mai sus.

Dacă un artist se încumetă să cultive mai mulți copaci pitici, el realizează o „pădure miniaturală” numită *saijei*. Asemenea performanță nu aduce nimic în plus calitativ artei *bonsai*.

În legătură strânsă cu arta *bonsai* se află o altă îndeletnicire tradițională, a peisajului aranjat pe o tavă, arta *bonkei*. Scopul acestei arte este de a crea, în miniatură, de a reproduce de fapt, acele peisaje care impresionează mai mult, fie că sunt situate pe malul mării (de regulă malurile abrupte atrag interesul creatorilor de *bonkei*), câmpii sălbatice, în văi ale munților cuprinse de torente repezi, crestate de stânci fantastice, la fel cum pictorii de piesaj redau în planul pânzei ceea ce izbește mai mult și mai puternic privirea. Asemănarea cu pictura rămâne aparentă, deoarece *bonkei*-ul are și adâncime, împlinește astfel cea de a treia dimensiune.

Ca și *bonsai* arta peisajului pe o tavă a interesat Japonia din perioada Kamakura și s-a împlinit ulterior în vremea shōgunatului Tokugawa (1600-1868), dar s-a perfecționat odată cu tehnicile și materialele noi utilizate în perioada Meiji. La început se foloseau acele mijloace pe care le aveau la îndemână oamenii perioadei Kamakura, adică pietre luate din natură, lutul roșu, pomii pitici cultivați în vase (*Bonsai*); se amuzau combinându-le simplu, dar e ușor de înțeles de ce trebuiau să se limiteze la asemănări aproximative cu câte un peisaj adevărat. Rafinamentul și caracterul de artă autentică le-a căpătat *bonkei*-ul odată cu metoda nouă a folosirii *kedotsuchi*-ului, adică a pământului-humus care, amestecat cu apă, frământat și lucrat cu spatula izbutea să capete orice formă dorită. Nu rămânea decât ca reliefurile obținute prin modelajul pastei de humus (munți, stânci, câmpii, podișuri etc.) să fie colorat după cerință. Ceea ce se obținea nu mai era o copie simplă a naturii ci o artă sofisticată unde se putea interveni creator, unde se reușea să se sublinieze o intenție, să se îngroașe un detaliu pentru a fi cât mai sugestiv.

S-au diversificat formele de *bonkei* după cum erau realizate peisajele. Forma *suiban-bonkei*, cea mai des utilizată, își are numele derivat de la bazinul *suiban* sau vasul în care se „sculptează” peisajul. Acest *suiban* are de regulă forma dreptunghiulară sau ovală și nu depășește 40-60 cm în lungime. Materialul folosit la confecționarea lui este ceramica albă. O altă formă ar fi *tsuri-bonkei* adică a peisajului „atârnat”, o alta, *tate-bonkei*, a peisajului „drept” care stă pe verticală, în picioare. În sfârșit, s-a imaginat și un *bonkei* aranjat direct pe masa de bucate numit *takujo-bonkei*; cu destinație specială, este întâlnit ca ornament la o masă festivă sau la un banchet.

Cea mai veche școală a peisajelor în miniatură a fost *Bonseki*. Ea a folosit pietrele luate așa cum se găseau în natură, socotindu-se cât se poate de potrivite pentru a figura munți și stânci.

Tehnica de lucru în școala *Kedotsuchi* recurge la câteva spatule, la linguri, pense, perii, site pentru nisip. După calitatea nisipului se stabilește și destinația lui în crearea peisajului. Nisipul de mare (*umizuna*) e cel mai potrivit pentru a figura apa (mare, râu, lac, mlaștină, eleșteu). Nisipul cel fin, vopsit în albastru, devine *aosuma* (nisip albastru) și folosește la reproducerea apelor. Nisipul mai grosolan care sugerează plajele este *isozuna*, iar cel utilizat pentru a reprezenta crestele valurilor poartă numele de *namisuna*.

Spatulele sunt manevrate în patru direcții de bază: în linii drepte, laterale sau orizontale, în linii perpendiculare, oblice și încrucișate. Îndemânarea creatorului de *bonkei* reușește ca prin combinarea de linii să exprime neregularitățile munților, ale stâncilor, să exprime chiar textura intimă a terenului reprodus.

Cumva asemănătoare cu *bonkei* ar fi arta *suiseki*, cu mențiunea că aici peisajele sunt alcătuite doar din pietre naturale. Cuvântul *suiseki* înseamnă „apă și piatră”. Artă aceasta, simplă dar profundă, a provenit tot din China dar astăzi ea a mai supraviețuit doar în Japonia.

Japonezii au predispoziția înnăscută de a respecta natura. Ei sunt doritori să se familiarizeze cu natura sau chiar să se identifice cu ea în loc să o învingă, să o supună, dacă ea s-ar opune omului. De aici s-a născut dragostea pentru pietre așa cum se află ele în stare naturală. *Suiseki*, aranjând pietricele pe o tavă, încearcă să sugereze tocmai reliefurile familiare ochiului nipon iubitor de stânci și munți. Nimic de disprețuit în dragostea pentru pietre „ordinare” în ciuda faptului că pe alte meridiane sunt cu mult mai admirate pietrele „prețioase”.

Ne grăbim să adăugăm că prin *suiseki* se înțelege nu numai realizarea unor peisaje ci și „descoperirea” asemănării unor pietre cu figuri omenești, cu păsări, animale și pești. Cu cât piatra găsită este folosită așa cum întâmplarea i-a scos-o în cale realizatorului unui *suiseki*, cu cât se intervine mai puțin asupra ei prin prelucrare sau șlefuire, cu atât este mai prețuită. La o piatră se mai apreciază și forma, culoarea, textura (aspectul pe secțiune), eleganța ei. În privința culorii, e de remarcat că odinioară erau îndrăgite nuanțele închise, de la albastrui până la negru, deoarece simbolizau simplitatea și eleganța. Astăzi, gustul japonezului pentru culorile pietrelor s-a mai schimbat, în sensul că și alte nuanțe sunt acceptate cu plăcere (purpuriu, roșu, albastru deschis etc.) Oricum ar fi, culoarea trebuia să arate ori foarte strălucitoare ori să aibă profunzime.

Formele pietrelor, dacă nu sugerează o varietate ci sunt destinate alcătuirii unui peisaj, au o

sumedenie de denumiri după tipul viitoarei înfățișări. Iată câteva modele de pietre pentru piesaj: *toyama* (munte îndepărtat), *renzan* (șir de munți), *doha* (platou muntos), *danseki* (piatră în scară), *mizutamari* (băltoacă), *iwagata* (promontoriu stâncos), *shimagata* (formă de insulă), *takiishi* (piatra cascadei), *kuzuya* (colibă acoperită cu stuf, locuință tradițională, străveche, niponă).

Nu orice piatră este aleasă pentru peisaj. Se preferă piatra mai dură celei moi pentru a se asigura trăinicia produsului final. Piatra moale își poate schimba ușor forma și compromite imaginea construită.

După proveniența lor, pietrele destinate *suiseki*-ului sunt de mai multe feluri. Cele adunate de pe o plajă se numesc *umiishi*, cele culese din munți stâncoși sau din câmpie sunt numite *yamaishi*, iar cele găsite în râuri, *kawaishi*. Se pare că cele mai izbutite peisaje *suiseki* au fost realizate cu pietrele de tip *kawaishi*.

În sfârșit, este necesar să prezentăm și clasificarea formelor de *suiseki*, a celor mai importante, în număr de patru. Dacă aranjarea pietrelor se face într-un mic bazin de apă, pe o întindere de nisip, se obține „peisajul cu pietre” (*sansuiseki*). „Figurile din piatră” despre care am amintit mai sus, reprezentând păsări, animale mici sau chipuri omenești, se numesc *keishoseki* sau *sugataishi* (forme din piatră). O a treia formă ar fi aceea a „pietrelor model” (*monoyoseki*), asemănătoare florilor, fluturilor sau chiar ideogramelor japoneze scrijelite pe suprafața pietrelor de hazard. Din această specie sunt demne de menționat câteva mai reprezentative: „piatra prunului înflorit” (*baikaishi*) din nordul insulei Kyushu, „piatra crizantemă” (*kikkaishi*) din Japonia Centrală. Cea de a patra formă de *suiseki*, „piatra colorată” (*shikishiseki*) este cea mai recent adoptată sau, altfel spus, cea mai modernă. La ea este prețuită pe primul plan culoarea și abia după aceea forma. Utilizarea ei mai largă este în ornamentația de interior.

Dintre toate formele, desigur că tipică rămâne *sansuiseiseki*, singura care creează peisajele cu munți îndepărtați, cu râpe și stânci bătute de valuri sau chiar peisaje nedefinite, ca și cum ar fi învăluite în ceață, iar conturul reliefulor s-a estompat.

Cu această ultimă expresie de artă tradițională încheiem grupa creațiilor de peisaj, a acelui peisaj japonez inconfundabil, fie că el trăiește prin vegetalul pus în valoare într-un anume fel, fie că este sugerat de piatră, nisip sau apă.

Resursele creatoare meșteșugărești și artizanale ale japonezului sunt, însă, cu mult mai întinse. Materiale diverse intră în competiție pentru realizarea frumosului: lutul ars, ceramica, faianța, lacul, hârtia, țesăturile textile, metalul, sticla și încă multe altele.

Să ne oprim puțin la ceramică și să spunem că deși nu de la început, din preistorie, se cuvine să vorbim despre ea ca despre o artă, ci abia de mai târziu, produsul împlinit al ultimelor trei-patru secole a situat Japonia printre cele mai rafinate fabricante de porțelanuri, ba a făcut din Țara Soarelui Răsare model pentru creația Occidentului.

Cele mai vechi „creații” aparțin așa-numitei olării neolitice de tip *Jōmon*, perioadă istorică situată între anii 3-500 î.Hr. și 200 î.Hr. Ceea ce caracterizează epoca este încă necunoașterea roții olarului, cu alte cuvinte vasele fabricate de oamenii preistorici erau un rezultat al trudei directe prin modelarea lutului moale. Pasta de argilă se lăsa lucrată cu voluptatea celui grăbit să dea forme și să împlinească legătura dintre pământ și om la nivelul creației dar și al utilului. Nu altfel au procedat

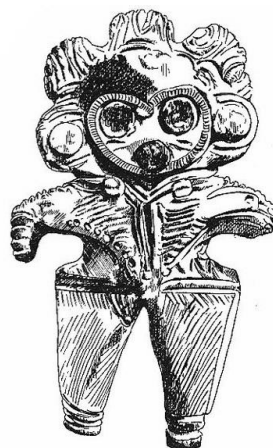
zeii care populează mitologiile. Și ei au lucrat asupra pământului docil, conturând ființe, ordonând o lume a haosului, a necuprinsului. Primele vase însemnau un adăpost al hranei, elementul esențial al supraviețuirii, de fapt o etapă nouă a omului de la stadiul de culegător la acela de tezurizator al bunurilor sale.

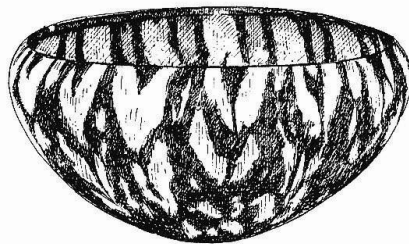
Perioada Jōmon de început pare legată cultural de perioada neolitică manciuriană. Vasele au inițial o decorație simplă, împletită, răsucită. Interesant este de amintit că unele săpături recente, efectuate pe coastele Ecuadorului și ale Columbiei, au scos la iveală o serie de vase asemănătoare celei mai vechi ceramici japoneze de tip Jōmon.

Ceramica din epoca mijlocie a perioadei Jōmon (*Jōmonchūki*) s-a caracterizat printr-o foarte bizară înfățișare a obiectelor. Să nu neglijăm faptul că era un produs al „sculpturii”, ca să numim astfel modelajul argilei, și că, deci, posibilitatea de a realiza neregularități și asimetrii era foarte mare. De aceea, piesele de ceramică Jōmon se înfățișează într-o formă mai puțin precisă dar cu insistență asupra detaliului decorativ. Acesta se pare că se realiza prin aplicarea pe lutul moale a unor corzi împletite. Rezulta o decorație în relief înalt, cu festonare a marginilor vasului, care producea efecte aproape fantastice. De pildă, o cupă adâncă având ornamentul sub formă de flacără, este decorată cu un șnur de lut, modelat, plisat într-o combinație de linii asemănătoare circumvoluțiilor cerebrale.

Vasele care prezentau pe lângă forma lor stranie, torsionată, numeroase orificii perforate, au făcut să se presupună că ar fi fost obiecte de cult pentru fumigații. De la cordajele folosite derivă de fapt și denumirea ceramicii și a epocii întregi: *jōmon* = „desen cu ajutorul coardei”. Cât privește „forma”, amintim de figurinele antropomorfe care prezintă caricaturizări ale detaliilor anatomice cum ar fi ochi bulbucați, protuberante perioculare, ca niște ochelari de cosmonaut, excrescențe care explodează în dreptul gâtului, abdomene crestate sau scobite, curburi exuberante. Figurinele dau aceeași impresie curioasă de împletitură și noduri. Statuetele de femei imaginate cu trăsături care subliniază fecunditatea, sau obiecte cu sugestie falică, trebuie să fi avut rosturi magice.

Desenul, în general, ca o trăsătură de unire a tuturor conturilor, amintește de ondulația apei mării, dovadă că omul perioadei Jōmon era tributar și lumii acvatice de unde își scotea, probabil, o parte din hrană și spre care se îndrepta poate istoria sa străveche, a eventualelor migrații.





Dacă ar fi să sistematizăm perioada Jōmon, ar trebui să-i definim 5 etape: 1. Jōmon inițial, ne semnificativă din punctul de vedere al artei, 2. Jōmon timpuriu, în jurul anului 3.000 î.Hr. caracterizat prin vasele marcate cu cordaje, așa-zisele vase de tip Ikusa-Daimaru găsite în sudul districtului Kantō, 3. Jōmon de mijloc, cu vase ceramice ce se aseamănă în mod ciudat cu cele din Noua Guinee, desigur o similitudine întâmplătoare, 4. Jōmon târziu cuprins între anii 2000-1000 î.Hr. și 5. Jōmon final care precede imediat perioada Yayoi și care, pe lângă o ceramică deja cunoscută, s-a caracterizat prin folosirea uneltelor din piatră

Tot preistoria a fost martora ceramicii Yayoi, esențialmente funcțională, cu rădăcini în cea a sfârșitului de Jōmon. Yayoi este o localitate mică de lângă Tōkyō unde în anul 1889 s-a găsit pentru prima oară ceramică de acest tip, destul de rafinată, ornată uneori cu incizii, cu zgârieturi de pieptene, paralele, oblice, sinuoase, cu un cordon perlat în jurul vasului, sau chiar cu măști omenești. Adeseori, forma alungită a unui vas Yayoi sugerează corpul omenesc și ne face să ne gândim că utilitatea lui era destinată ritualurilor religioase și nu de folosință curentă. Influența coreeană pare convingătoare, cu atât mai mult cu cât motivele decorative sunt realizate cu ajutorul dinților de pieptene. Preferința marcată pentru simplitate la vasele Yayoi se situează în contrast evident cu ornamentația abundentă a vaselor de tip Jōmon. De altfel, olăritul Jōmon era făcut simplu, cu mâna liberă și a păstrat un caracter sculptural, pe câtă vreme olăria Yayoi a făcut saltul tehnic spre folosirea roții olarului.

La rândul ei, olăria Yayoi a determinat nașterea celei numite simplă și eficace. Ulterior, apare o ceramică a vaselor de tip *Haji* tributară, ca tehnică și ca înfățișare, celei chineze. Până prin veacul al V-lea, prin intermediul regatului Silla din peninsula coreeană, se scurg spre Japonia modelele strălucite ale ceramicii chineze.

Până la sosirea în Japonia a artizanilor coreeni în secolul al VII-lea, ceramica niponă nu a fost decât un meșteșug producător de vase modelate dintr-o materie primitivă, în forme grosolane, pentru nevoile casnice de fiecare zi. Până în secolul al VIII-lea, produsele olăriei japoneze erau departe de a fi vernisate (acoperite cu *vernis*, acea peliculă de rășină protectoare), cât despre porțelanuri, nici nu putea fi vorba. Ceramica, așadar, nu era încă artă ci doar un meșteșug artizanal. Pentru a completa paranteza de mai sus, adăugăm că un cleric din veacul al VII-lea, Gyōgi Bosatsu, a făcut tentativa de a crea vase din argilă, dar rezultatele sale au rămas niște grosolane cupe negre sau brune pentru ceai. În secolul al XIII-lea, obiectele ceramice din Seto, sau așa-zisele porțelanuri albastre ale lui Shonzui (secolul al XVI-lea) ce voiau să le imite pe cele chineze, nu prezintă decât un interes arheologic, nicidecum artistic. Începând abia cu secolul al XVI-lea ia naștere ceramica japoneză cu valoare de

artă.

Revenind asupra istoricului ceramicii de pe pământul nipon, menționăm că în epoca Nara, curtea face cunoștință și asimilează elegantele vase în trei culori (*sansui*), adică cele în alb, galben și verde, ale dinastiei chineze Tang. Deși mai târziu, în perioada Heian, lipsa contactului cu lumea chineză a făcut ca dezvoltarea ceramicii să stagneze, în compensație s-a ridicat la alt rang tehnica prelucrării lacului, dobândind treptat frumusețe plastică. Rezistența lacului se potrivea de minune la confecționarea vaselor incasabile atât de necesare ritualurilor funerare (în vasele de lac se păstra cenușa morților).

În perioada Kamakura japonezii manifestă interes pentru ceramica dinastiilor chineze Song și Yuan. În templul Engaku din Kamakura se păstrează extrem de multe picturi și piese ceramice provenite din China. Cele mai îndrăznețe erau și mai îndrăgite (ne referim la vasele smălțuite, în culori sumbre sau cu striuri longitudinale). Prețuite erau și *celadoanele* verzi, pe care japonezii încearcă să le reproducă la fel sau chiar mai frumoase decât cele chineze. O ispită pentru olarii japonezi a fost și olăria de culoare cafeniu închis numită *temmoku*.

Ceremonia ceaiului a influențat considerabil orientarea ceramiștilor niponi. Se căuta simplitatea, sobrietatea, apropierea de natură, de aceea produsele se exprimă în volume pline, dintr-o materie mai întunecată, chiar sumbră. Bolurile nu au luciu, suprafața lor granuloasă oferă o mai mare „aderență” de palmele care țin cupa de ceai. Sunt bolurile *raku* (*raku-yaki*) pe placul celor doi faimoși seniori feudali militari Nobunaga și Hideyoshi. Cuptoarele de la Seto, nu departe de Nagoya de azi („porțelan” în limba japoneză se numește *setomono*, adică *seto* de la numele localității plus *mono* = obiect), nu mai conțin să coacă boluri tip *raku*, cum procedează de altfel și cele din Shino sau Oribe, cele din Imibe, Tamba, Shigaraki, Iga sau Tokoname.

În anul 1223, un olar japonez pe nume Kato Shirōzemon, cunoscut și sub numele Tōshirō, pleacă în China unde rămâne 6 ani pentru a studia arta ceramicii. Reîntors în Japonia se stabilește la Seto (localitatea va dobândi o faimă excepțională în perioada imediat următoare).

Cu timpul, gama cromatică nu mai rămâne atât de austeră, își lărgiște paleta, recurge chiar la decorații florale. O schimbare mai importantă în evoluția ceramicii se petrece odată cu reîntoarcerea lui Hideyoshi din prima sa expediție coreeană eșuată. Dacă teritoriul nu a dobândit, shōgunul a adus cu sine un număr de meseriași coreeni, printre care și olari, ca prizonieri sau porniți de bunăvoie spre alte pământuri mai promițătoare. Mai târziu, Shimazu Yoshihiro avea să aducă, în anul 1596, la Satsuma, peste o sută de coreeni pricepuți la diferite meșteșuguri și arte. Întreaga perioadă Momoyama a folosit ceramica pentru ceremonia ceaiului între care vasele *shino*, albe cu smalt verde, cele *oribe* foloseau smaltul verde închis, iar *karatsu* imitau vasele coreene ale dinastiei Yi. Vasele *raku* se distingeau printr-un negru stins sau brun închis. Cele mai tipic japoneze au fost probabil cele numite *bizen* realizate din argilă roșietică fără smalt.

Olarii coreeni ai dinastiei Yi se instalează în insula Kyūshū la Karatsu, în provincia Hizen și dezvăluie japonezilor tainele meseriei lor. Tehnica poteriei coreene consta în acoperirea cu smalt a unei suprafețe de nuanță gri sau ocră. Smaltul era opac (numit *namako*) sau de sub transparența sa nu tocmai perfectă lăsa să se vadă desenele întunecate produse de picăturile de oxid de fier. Jocul de lumini și umbre putea să sugereze eleganța unui frunziș. Rezultau un fel de picturi cu grad mare de

abstractizare, așa-numitele *e-karatsu*.

Olăria „vernisată”, acoperită deci cu smalt, va primi numele de *faiianță*, nume de origine italiană.

Între 1545-1615 a trăit Furuta Oribe, mai cunoscut ca Shigenari, un celebru maestru al ceremoniei ceaiului. El a îndrumat lucrătorii din Seto și de la Mino obținând remarcabile și variate produse necesare ceaiului. În timpul coacerii vaselor, întâmplarea a dat naștere, accidental, unor plesnituri ale învelișului. Eroarea de tehnică a generat un nou stil mult apreciat. „Crăpăturile” reprezentau în ochii amatorilor drumurile întortocheate ce trebuiesc străbătute de om în timpul vieții, sau aminteau de alte crăpături apărute în carapacea broaștelor țestoase sub acțiunea focului, crăpături folosite în scop divinitor. Amestecul realului cu fantasticul stimula imaginația oamenilor în căutările lor pentru dobândirea frumosului.



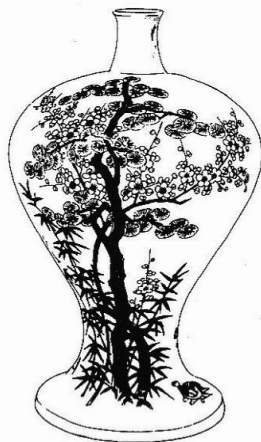
În perioadele Momoyama și Edo, tipurile reprezentative de ceramică au fost *setoguro* (sau *seto negre*), *shino*, *kiseto* (*seto galben*) și *oribe*. Desenul aplicat și formele sunt complicate, somptuoase, variate.

Chōjirō dezvoltă o nouă artă în străvechea preocupare a olăritului, aceea a bolurilor pentru ceai specific japoneze numite *raku chawan*, spre deosebire de cele tradiționale chineze, *tenmoku chawan* sau coreene, *korai chawan*.

Epoca Edo a îndrăgit în ceramică finețea, meticulozitatea și ambiția de a reda cât mai fidel cu natura amănuntele desenului de pe vase.

Cu 300 de ani mai târziu după Kato Shirozemon, un alt olar, Shonzui, studiază și el porțelanurile chinezești după care se reîntoarce în Japonia și se stabilește la Arita unde fondează celebra fabrică de ceramică din provincia Hizen. În anul 1605, coreeanul Risampeii descoperă la Izumiyama, în districtul Arita, zăcăminte extrem de bogate de pământ pentru porțelan și face din Hizen centrul industriei ceramice din Japonia.

Secolul al XVI-lea devine începutul înfloririi ceramicii japoneze. Odată cu folosirea pastei fine de porțelan și cu însușirea tehnicii chineze a picturii „la foc mic” sub învelișul de smalt (*sometsuke*) sau pe suprafața smaltului (*uwaetsuke*), ia naștere produsul numit *kakiemon-te*, element de referință în istoria ceramicii. Numele porțelanului provine de la celebrul Kakiemon, și el unul dintre cei care au lucrat la Arita. Meritul lui Kakiemon rămâne acela al introducerii în Japonia a artei decorării emailate a porțelanurilor.



Prea multe lucruri despre Sakaida Kakiemon (1596-1666) nu se știu. Un unchi al său, dar și descendenții celebrului artist, îi continuă opera și dau naștere, în timp, la mai multe mici capodopere. Au existat două „stiluri” Kakiemon, unul numit „stil de brocart”, cu decorație pe smaltz cu motive tricolor (roșu, verde și albastru) și altul „stil de brocart sub smaltz” în care se utiliza oxidul de cobalt. Kakiemon s-a inspirat în desenele sale (flori, păsări, stânci etc.) din pictura epocii. În era Shōhō (1644-1647), kakiemonurile și producția de la Imari se vor îndrepta spre export în Europa. Primele exemplare care vor ajunge în Olanda și în alte părți vor stârni entuziasme de nedescris; în anul 1664 Olanda a importat din Japonia aproape 15.000 de piese din porțelan.

Dacă printre mărfurile ceramice fabricate la Arita cele mai frumoase au fost produsele kakiemon (porțelan cu corpul de un alb foarte pur și desenele în email colorate strălucitor), cele mai rafinate și mai greu de găsit au fost porțelanurile numite *nabeshima*, după numele familiei unui daimyō. Aveau decor floral și alte motive desenate savant. Nu se exportau. Criticii sunt de părere totuși că porțelanul cel mai valoros și mai tipic pentru sensibilitatea japoneză a fost cel numit *kutani mai ales aokutani* decorat cu email verde închis. Emailurile roșu, verde și muștar exprimau o anumită vigoare sumbră și virilă.

Remarcabile prin înfățișarea lor bine individualizată au fost vasele *chajin* în email gri, brun și alb care au derivat din tradiția Song, *hakeme* cu desene „pieptănate”, *koyomide* realizate în „manieră de calendar”, *mishimade* cu incrustații de alb și negru pe fond alb, amintind foarte bine de scrierea hieroglifică și *akae* care a imitat ceramica albastră a dinastiei chineze Ming.

Trebuie să spunem că cel mai important dintre maeștrii ceramiști japonezi, cel care a născocit faianța emailată a fost Ninsei. El a înnobilit cu grație și armonie a proporțiilor întreaga artă a ceramicii. Ninsei, autorul porțelanului specific japonez, a fost creatorul faianței numite *awata*

(primele produse și-au făcut apariția prin anul 1650) dar și a altor varietăți ca Kyomizu, *gojō-zaka* și *iwakura-yaki*. Ninsei a înființat cuptorul de la Mimuro. Acolo, abilitatea sa extraordinară i-a permis să obțină piese cu volum sculptural. Genialitatea și-a demonstrat-o îndeosebi în folosirea culorilor, fie că era vorba de argintiu sau auriu, fie că din mâna lui se năștea cromatica lumii vegetale luxuriante, asemănătoare paravanelor pictate ale epocii Momoyama. Senzația de profunzime, cu totul nouă, Ninsei o obținea pictând deasupra smalțului după ce dedesubt întindea un fard viu colorat.

Aproape la fel de vestit ca Ninsei a fost Kenzan (1663-1743), fratele mai în vârstă al pictorului Korin. Ogata Kenzan, elev al celebrului Nonomura Ninsei, nu a fost numai un maestru al penelului ci a izbutit să aplice o tehnică savantă în ceramică grație căreia a realizat bolurile de ceai cunoscute sub numele de „frumoasele nopții” (*yūgao*), numele ales după titlul unui capitol din *Genji monogatari*. Desenul său a fost întotdeauna viu și a constat în peisaje, pomi, flori, ierburi, toate creionate cu spontaneitate și cu mare forță de expresie.

Un porțelan ceva mai particular se fabrica pe la anul 1665 în cuptoarele din Bingo, din apropiere de Hiroshima; se lucra în spiritul produselor de la Arita și se obținea un smalț roșu numit *himetaniyaki*.

În localitățile din sud, în Satsuma, Osumi și Shimazu se obțin porțelanuri adevărate. La Kinrande se nascocesc vase la care desenele extrem de fine, în negru sau auriu, sunt dublate de „crăpături”.

Printre creatorii ceramiști demni de menționat ar mai fi Okuda Eisen și Kasuke, elevul său, Hōzan de la fabrica Awata și elevul său Aoki Mokubei (secolul al XIX-lea), Eiraku Hōzen și fiul său Wazen, precum și Ninami Dōhacho II care a imitat ceramica veche.

Ceramica din Hizen și-a păstrat superioritatea dobândită până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Centre ceramice importante au mai fost la Kaga, cunoscut pentru porțelanurile *Kutani* (bogate în decorații roșii și aurii) și la Kyōto, cu faianța sa *raku*, asociată ceremoniei ceaiului.

În localitatea Kaga (actuala Ishikawa-ken) a mai lucrat și Gotō Saijirō (1664) care s-a inițiat în tainele ceramicii la Arita. Așa-numitele „vechile kutani” (*ko-kutani*) au fost extrem de variate ca formă și culoare. Se pot grupa după decorație în două stiluri, unul inspirat de ceramica venită din China, mai descriptiv, mai apropiat de lumea concretă a florilor, păsărilor, insectelor pe care o și reproduce pe un fond alb, pur, altul în manieră japoneză, cu tendință spre abstractizare. Stilul japonez folosea elemente geometrice (curbe, linii, triunghiuri) într-un dans care întretăia planurile și aducea sugestii neașteptate.

Între anii 1750-1843 sunt preferate vasele „albastre de Michawaki” din domeniul Hirado (Hizen). Putem socoti ca o perioadă de glorie intervalul dintre aceiași ani și pentru motivul că atunci își fac apariția porțelanurile cu crăpături cunoscute sub numele de „vechile Satsuma”, deși ele nu erau deloc arhaice, efectul de obiect străvechi venind de la tehnica abil aplicată. Epoca de aur a faianței Satsuma rămâne cuprinsă cam între anii 1800-1850.

Tot în secolul al XIX-lea,

la Kyōto, Zengoro Hōzen izbutește să reproducă extrem de fidel piese de ceramică celebră în așa fel încât diferențierea de original era imposibil de făcut.



Demne de remarcat sunt și porțelanurile din Owari, de o mare varietate. Se pare că această localitate este una dintre cele mai vechi în meșteșugul ceramicii. În altă parte, însă, la Bizen, de pildă, ceramica nu s-a rezumat la fabricarea vaselor ci s-a extins la crearea de figurine din porțelan. Tema aleasă de meșteri era aceea a humorului delicat, iar printre figurine se puteau întâlni adesea zeități cunoscute, păsări ciudate, lei. La Banko se realiza un porțelan subțire, lucios, remarcabil prin formele fanteziste alese pentru obiecte de folosință curentă, cum ar fi ceainicele. O faimă reală și-a dobândit-o faianța de Awaji, reprezentată de piese mici monocrome, cu nuanța galbenului viu sau a verdelui crud. Citabile ar mai fi produsele din Sōma, ceșcuțele fine și subțiri denumite „coajă de ou” din Mino și porțelanurile din Takatori, Izumo sau Yatsushiro.

Ambiția ceramiștilor japonezi a fost aceea de a crea cât mai original, mai sugestiv și mai adecvat obiectele necesare ceremoniei ceaiului. Mai precis, bolul prezenta interesul cel mai mare. Bolului de ceai i se cereau mai multe calități. El trebuia să poată fi manipulat ușor, pipăit, privit pe toate fețele. După ce se bea ceaiul, participanții la ceremonie obișnuiau (ca o regulă!) să rotească în palmă obiectul fragil cu încetineală și atenție. Simțul tactil percepea fie o rugozitate aderentă, fie o alunecare dulce a smalțului, conturul rotund-oval al cupei și multe alte amănunte rezultate din sobrietatea formei sau din distincția cromatică a acestei ceramici inconfundabile. Din ceramica epocii Tokugawa destinată ceremoniei ceaiului se desprind câteva produse aparte: *shitoro* din Totomi, *zeze* din Omi, *akagawa* din Yamato, *kosōbe* din Setsu, *asahi* din Yamashiro, *takatori* din Chikuzen și *agano* din Buzen.

Asupra ceramicii japoneze a început să se manifeste în ultima perioadă de timp influența gustului european. Ca rezultat, vasele japoneze își încarcă decorația peste măsură și pierd din valoarea artistică. Mai mult decât atât, necesitatea industrializării adevărate a produselor datorită consumului tot mai sporit, a avut ca urmare o și mai mare scădere a gustului artistic.

Câteva cuvinte despre tehnica aparte a *cloisonné*-ului sunt necesare pentru a întregi imaginea ceramicii japoneze. Arta *cloisonné*-ului și-a făcut apariția în Japonia după secolul al XVI-lea dar perfecțiunea a atins-o abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Suportul, vasul propriu-zis, este din metal. Pe acesta se aplică o rețea subțire din cupru sau alamă sudată ca un mozaic. Rețeaua dă naștere unei celularități ca un fagure iar spațiile astfel create sunt umplute cu o pastă de email colorat la alegere. Vasul este supus coacerii ca orice altă ceramică dar și lustruirii până când suprafața lui devine nu numai lucioasă ci și foarte dură. Arta aceasta s-a dezvoltat mai ales în orașele Kyōto, Tōkyō și Nagoya.

Dacă unele culori alese de ceramist ni se par bizare, trebuie să observăm că ele apar în resturile lavelor vulcanice dar și în solul craterelor izbit de magna eruptivă. Inspirația poate veni de oriunde în Japonia, ea e bogată în vulcani și în stânci abrupte care mărginesc golfuri primejdioase; oceanul oferă culorile mărganului, ale sidefului, ale scoicilor sau ale epidermei viețuitoarelor din adâncuri. Toate aceste izvoare pot explica pe deplin formele noi, cu linii expresive, culori amuzante și rafinamente surprinzătoare.

Ceramica japoneză și-a trăit aventura estetică de-a lungul veacurilor și a atins culmi ale izbânzii artistice mai ales atunci când, ținând seama de specificul nipon, a răspuns nevoilor lui filozofice. Ceramica, produs fragil, sensibil, a devenit simbolul precarității lucrurilor, a efemerului, așa cum în altă arie de manifestare a gustului artistic, japonezul a știut mereu să slujească aceeași idee. Un produs de înaltă calitate l-a impresionat pe japonez pentru că a aflat în el materia însuflețită de gândire și a situat pe picior de egalitate pnvitorul-ființă cu obiectul-abstracție. Înrudirea pe plan superior, spiritual, al produsului și al producătorului a valorat întotdeauna cel puțin cât o justificare a existenței.

O altă artă decorativă, meșteșugărească, nu cu dezvoltarea fantastică a ceramicii dar cu performanțe de excepție a fost și este *arta lăcuitului*. Atât sursa lacului, arborele secretor de rășină, cât și arta de prelucrare își au originea în China. Arborele, *Rhus Vernicifera*, se bucură de condiții excelente în Japonia pentru a crește și a produce rășina. Crestarea pomilor lasă în intervalul aprilie-octombrie să se scurgă o sevă care va fi tratată cu alte câteva substanțe pentru obținerea varietăților de lac. Cel mai adesea, se amestecă fie cu făină de grâu sau cu argilă (*sabi*), fie cu pulbere provenită de la olărit (*jinoko*). Mai rar, adăugirile pot fi și terebentina, pilitura de fier, cărbunele de lemn.

Pe la sfârșitul secolului al XV-lea s-a constituit o primă școală a lăcuitului. Shōgunul Ieyasu (1542-1616) înființează la Edo o școală care va fi condusă de familia Koma timp de 11 generații. Aici incrustația cu aur capătă un nou impuls. Și la Kyōtoia ființă o altă școală aflată pe mâna familiei Kajikawa. În secolul al XVII-lea, celebrul caligraf și făurar de săbii Kōetsu s-a dovedit și un remarcabil meșter în tehnica lacului.

În epoca Tokugawa, după războaiele secolului al XVI-lea, arta lăcuitului a cunoscut o renaștere stimulată și de existența unor pictori iluștri, cum ar fi Ogata Kōrin (1658-1716). O altă figură însemnată în arta lăcuitului a fost Kōami Nagashige (1839). În secolul al XVII-lea se face încercarea de a se obține, cu ajutorul lacurilor colorate, efectele produse de pictură. Tradiția continuă să fie păstrată în arta lacului; apogeul se atinge pe la anul 1700, dar produsele de înaltă valoare și de mare rafinament artistic vor fi realizate până la începutul secolului al XIX-lea. Unul din cei mai mari artiști ai lăcuitului a fost Shibata Zeshin (1807-1891).

Pot fi lăcuite obiecte diferite ca formă și ca structură. Suportul a fost uneori metalul, dar cel mai adecvat rămâne lemnul. Se alege specii de lemn cum ar fi *hinoki*, *kiri* sau tuia. *Cryptomeria japonica* (lemnul de *sugi*) și *Planera japonica* (*keyaki*) sunt potriviți pentru fabricarea obiectelor de menaj, boluri, platouri etc, fiind deosebit de rezistenți la căldură.



Tehnica de aplicare a lacului nu era simplă. Nevoile zilelor noastre au redus la maximum, în dauna calității, desigur, succesiunea operațiilor de lăcuire. Clasic, se proceda la început prin acoperirea suprafeței obiectului-suport cu un strat de câlți amestecat cu clei, peste care se aplica prima peliculă de lac. Mai apoi se adăuga o pânză foarte subțire din cânepă. În felul acesta se obținea un suport, un „schelet” deasupra căruia se depuneau succesiv mai multe straturi de lac. Între o aplicare și alta se aștepta uscarea perfectă a ultimului strat. Existau chiar dulapuri speciale pentru uscat, numite *muro*, aranjate într-un microclimat cald și umed (la temperatura cuprinsă între 38° și 44°). În final, suprafața se lustruia cu ajutorul unei pietre dar nu era suficient, migala artizanului mergea mai departe și, cu o perie făcută din corn de cerb, se dădea ultima strălucire. Abia de aici încolo se concepea un desen ornamental care urma să fie incrustat în suprafața lacului prin pudrarea cu pulbere fină de aur (*maki-e*), argint în particule (*hyō-mon*) sau cositor. Incrustația sidefului se numea *raden*. După nivelare, cu ajutorul pensulei se aplica un strat și chiar două de înveliș protector, strat transparent dar rezistent numit *suki-urushi*. O altă netezire-frecare cu cărbune de lemn încheia extrem de sofisticata activitate a lăcuitorului. Strălucirea era perfectă, obiectul obținut, o operă de artă. Ca variantă a incrustațiilor, se putea renunța la pulberile metalice pentru introducerea în „carnea” lacului a delicatelor stamine de flori, nervuri de frunze sau alte elemente de aceeași substanță.



Tehnica laborioasă a împiedicat generalizarea artei lăcuitului dar nu a ținut în loc atingerea unor performanțe echivalente capodoperelor. Artă aceasta a rămas în tradiția japonezului și o cultivă cu nedisimulată plăcere, cu neîntrecută măiestrie. Lacul, lucrat artizanal, era adeseori un monopol de familie. De pildă, lacurile sculptate de la Kamakura (*kamakura-bori*), care erau o interpretare japoneză a lacurilor roșii de China, au fost inaugurate în Kō-yen la sfârșitul secolului al XIII-lea, meșterul fiind un fiu al marelui sculptor Unkei.

Vârsta de aur a lacurilor a fost perioada Kamakura. Declinul meșteșugului a survenit în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de al XIX-lea.

În perioada Edo, lacul s-a întrebuițat la confecționarea unor variate obiecte; mai neobișnuite au fost palanchinele, altarele budiste, diferitele decorații ale stâlpilor și pereților din temple. La polul opus ca mărime, o puzderie de produse făcea deliciul amatorilor. Printre ele menționăm: pieptenii, ornamentele pentru pus în păr, cutiute și vase. Cutiile, mai cu seamă, beneficiau de tehnica incrustațiilor cu pudră de argint și aur sau de pictură încorporată în lac. În mod deosebit trebuie să amintim de cutiile pentru medicamente numite *inrō*, de formă cilindrică, aplatizată, compartimentate de regulă în 5 spații, echivalente ale unei farmacii portative. *Inrō*-urile, legate cu un cordon la care se fixa o bulă din lemn sau din fildeș (*ojime*), se legau de o piesă finală definitorie pentru artă japoneză: *netsuke*. Alături de alte obiecte folositoare ca tabachera, cutia pentru pipă, instrumentele de scris (pensulă, tuș de China), toate purtate la cingătoare, *netsuke*-ul a suferit extraordinare diversificări artistice. Fie din lemn, din bambus, coral, scoică, metal, cristal de stâncă, emailuri, corn de bou, fildeș sau oricare alt material, mărunțul obiect devenea, în mâinile unui sculptor abil, obiect de artă; caricatural, humoristic, realist, legendar, religios, subiectele alese încântau ochiul, satisfăceau gustul estetic al purtătorului ca și al celorlalți. Folosirea *netsuke*-urilor a început în secolul al XVII-lea și a durat până la căderea shōgunatului Tokugawa. Asupra produsului sculptural *netsuke* vom mai reveni.

Dintre materialele supuse încercărilor cu scopul de a încânta privirea, nimic mai efemer, mai fragil și mai maleabil ca hârtia. Japonezii au făcut din practica plicaturării, a împăturirii semnificative a hârtiei, o artă meșteșugărească de excepție: *origami*.

Poate că îndeletnicirea de a fabrica forme și siluete din hârtie este una dintre cele mai vechi din

Japonia. Dar, nu numai atât. Plicaturarea hârtiei este aproape singura artă legată de religia shintōistă autohtonă, artă a insulelor nipone. Celelalte sunt tributare, mai mult sau mai puțin, lumii chineze, budismului etc. Se pare că prin secolul al IV-lea japonezii realizau din suprafețe de hârtie pătrate sau dreptunghiuri, prin tăiere și împăturire, niște forme utilizate ca reprezentări simbolice ale unui spirit sau ale unei zeități. Asemenea simboluri slujeau ca obiecte de practicare a cultului strămoșesc. Ele erau atârinate în Marele Sanctuar Imperial de la Ise (*Kotai Jingu*). Mai târziu, produsele din hârtie au fost folosite și la alte ceremonii fie religioase, fie parareligioase. Până și în zilele noastre, un rudiment de *origami* religios poate fi întâlnit în obiceiul de a oferi ca dar, în ocazii speciale, a așa-ziselor *mokuroku-tsutsumi*. Este vorba despre niște bucăți de hârtie împăturită. O altă formă cu destinație ceremonială a rămas valabilă încă; este așa-numita *orinoshi* care constă într-o panglică împăturită într-o bucată de hârtie atașată la un cadou, cu prilejul căsătoriilor sau funeraliilor. Forma obținută prin împăturire hexagonală, cu latura superioară mai largă și cu cea inferioară mai îngustă, amintește de amuleta divină (lama unei halebarde numite *shimpu*) aflată la orice sanctuar shintō dar mai ales la Kotai Jingu. *Orinoshi*, în rol de talisman, invocă bunăvoința zeului și dorește ca darul să fie binecuvântat. În sfârșit, un ultim vestigiu de origami religios ar fi *senbazuru*, tradus prin expresia „o mie de cocori”. O credință veche afirmă că cel care va izbuti să împătorească o mie de cocori din hârtie va primi drept răsplătă din partea zeilor împlinirea unei dorințe. Un roman al faimosului scriitor Yasunari Kawabata deținător al Premiului Nobel pentru literatură (1968), intitulat chiar „Senbazuru”, a fost tradus la noi sub titlul „Stol de păsări albe”. Noțiunea *senbazuru* necesită o mai largă disecție decât cea potrivită în această pagină, de aceea, vom reveni asupra ei.

Împăturirea hârtiei, arta *origami* (de la *ori* = a îndoii și *kami* = hârtie), combinând o multitudine de suprafețe și linii, realizează siluete de animale și păsări dar și de plante sau obiecte. În ultima instanță, origami creează chiar forme sau figuri fără un contur cunoscut sau lesne de descris, așa cum sculptorii creează formele abstracte. Nu numai siluetele ușor de recunoscut sau cele cu un desen coerent ci și cele abstracte au o influență favorabilă asupra imaginației. Practica origami-ului stimulează gândirea și fantezia, dezvoltă simțul tactil, adâncește intuiția despre forma *esențială* conținută într-un obiect. Obiectele sunt reduse, simplificate până la câteva trăsături definitorii, la liniile cele mai pure, mai elementare, așa cum un desenator înzestrat reușește să creioneze o lume întregă printr-o caricatură de trei linii.

Origami este o artă la îndemâna oricui, poate fi practică oriunde, nu necesită nici un fel de instrument (s-a renunțat de mult la foarfece), ci doar răbdare, manuabilitate, instruire prealabilă, adică numai lucruri lesne accesibile. Limbajul figurinelor din hârtie nu are nevoie de nici un dicționar, escaladează barierele lingvistice și se dovedește un minunat mijloc de comunicare între oameni. Desigur, ne-am referit la origami practicat în scop distractiv. În afară de origami religios, de origine foarte veche, se poate spune că cel distractiv datează de multă vreme. Încă din perioada Heian (794-1191), femeile și copiii se îndeletniceau cu împăturitul hârtiei. Mai târziu, în perioada Muromachi (1338-1573), s-au folosit foarfecele sau alte instrumente pentru tăiatul hârtiei. Astfel, se obținea diversificarea formelor de împăturire. Înspre sfârșitul perioadei Edo se înregistrau peste 70 de forme devenite tradiționale. Printre ele amintim de cocori, broaște, berze, baloane și corăbii.

Origami fiind o artă tradițională, japonezii o practică și astăzi cu stăruință, ba fac tot posibilul să

atrăgă și alte țări în această preocupare. Întotdeauna i-au dat mare importanță, ca dovadă că între anii 1930-1950 a fost ridicată la rangul de disciplină școlară în ideea că stimulează elevilor înțelegerea formelor geometrice, a interdependenței între linii când acestea se organizează într-un univers spațial. Nu se poate nega faptul că frecventarea formelor furnizate de origami dezvoltă intelectul, gândirea științifică și stimulează educația estetică. O particularitate a obiectelor origami vine în contradicție, totuși, cu principiile estetice ale japonezului. Este vorba despre simetrie. Am mai avut prilejul să o spunem, japonezul îndrăgește *asimetria*, or origami, prin forța lucrurilor, produce numai simetrie. Excepția aceasta nu scade din forța de sugestie a micilor obiecte fragile iar meșteșugul în sine a devenit cu timpul o artă populară și de tradiție.

Origami-ul modern nu se folosește decât de o coală de hârtie colorată pe o singură parte, fără nici o tăietură, lipici sau desen. În cazurile speciale, când se intenționează o creație aparte, se recurge la hârtie de calitate deosebită cu colorație adecvată temei alese. Există, de pildă, o hârtie specială numită *urauchi*, căptușită pe o parte cu un lipici extrem de rezistent la eroziunea timpului sau a insectelor. Cu asemenea hârtie, împăturirea este laborioasă, recurge la „înmuierea” și apoi la uscarea ei etc. De regulă, însă, hârtia pentru origami simplu este de formă pătrată cu latura de 15 sau 20 cm. Nu sunt excluse și alte forme ca cea dreptunghiulară, triunghiulară, pentagonală, hexagonală, circulară, semicirculară, eliptică sau în fâșii lungi și dreptunghiulare.

În viața de toate zilele, produsele de origami au un rol decorativ pentru interioare (lămpi, bibelouri, abajururi) și pot deveni accesorii ale vestimentației (ex: broșe, ornamente de păr etc). Uneori, îndemânarea meșteșugului origami produce cupe, farfurii, cutii cu forme ciudate, șervețele ornamentale. Din hârtie, japonezii au mai fabricat evantaie, paravane culisante, lampioane, mățuri, umbrele, sfori, covoare etc.

S-au păstrat metode anume de împăturire a hârtiei, socotite astăzi clasice, iar în manuale, cărți de inițiere în origami și reviste care tratează subiectul se folosesc semne convenționale de pliere a hârtiei, constând în puncte, linii, săgeți, spirale și curbe. Dintre metodele clasice am aminti împăturirea în formă de buzunar și cea în formă de cârlig. Obiectele rezultate exprimă prin excelență o *formă* iar frumusețea rămâne de ordin spiritual.

Obiectul din hârtie, spre deosebire de cel din piatră, este perisabil. El nu poate sluji pentru a dura un monument consacrat eternității. Viața hârtiei cu forma ce o îmbracă este pasageră, creează doar un moment de bucurie estetică, dincolo de care se păstrează doar memoria esențelor. Dimensiunea interogației omenești în fața formelor de hârtie este cu mult mai mare decât cea provocată de un produs etern. Ceea ce se pierde în durată, se câștigă în acuitatea trăirii estetice.

În afara împăturirii, a artei *origami*, hârtia a folosit scopului celui mai cunoscut și firesc: însemnarea gândului omenească. Spre deosebire de occidentali, japonezul caligraf (scrierea, la origine, a însemnat caligrafierea cu penelul), a întrezărit în semnul său ideografic semnificații cu mult mai ample decât acelea sădite într-o simplă literă latină. Iată de ce grija pentru forma estetică, pentru înfățișarea scrisului său l-a condus spre nevoia de a avea o hârtie potrivită. Japonezul și-a fabricat o varietate nesfârșită de hârtie pentru scris. Mai groasă, mai subțire, transparentă, albă sau în diferite nuanțe, hârtia a primit și osebite forme sau dimensiuni. Iată, de pildă, hârtia albă dreptunghiulară, aproape pătrată, numită *kaishi* sau *shikishi* era tocmai potrivită pentru caligrafierea ideogramelor și a

poemelor japoneze în 31 de silabe (*waka*).

Prin veacul al X-lea, „hârtia de buzunar” (*kaisha*) intra bine în manșeta kimonoului ca un carnet de note al zilelor noastre. O idee nouă sau un poem inspirat pe moment erau notate imediat pe hârtia scoasă din cutele îmbrăcămintei.

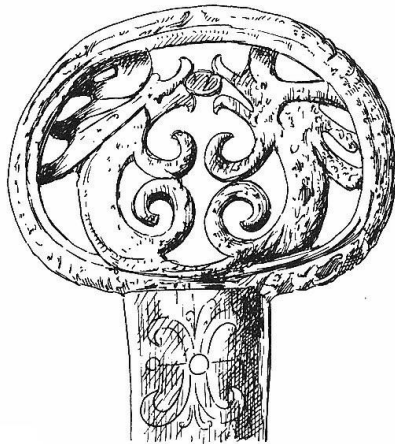
Picturile se realizau mai bine pe hârtia *shikishi* în timp ce poemele *waka* sau *haiku* (de numai 17 silabe) își aveau hârtia adecvată, așa-numita *tanzaku*, mai groasă și mai alungită. Sub numele de *semmen* era cunoscută hârtia cu formă de evantai, pe deplin potrivită unei miniaturi pictate sau unei poezii scurte.

Nu este inutil și nici lipsit de interes să consemnăm câteva date despre *meșteșugul broderiei*. Și această îndeletnicire a venit din China prin secolul al XIII-lea. La Kyōto, se practica mai ales în legătură cu îmbrăcămintea bărbătească. Abia mai târziu, după secolul al XVII-lea, broderia s-a folosit în vestimentația femeilor. Brocarturile slujeau la ornarea costumelor preoțești. Broderiile înfrumusețeau centurile strânse peste kimonouri, vestitele *obi*, dar și paravanele din interioare sau kimonourile pentru ceremonii. Meșterii țesăturilor nu se dădeau în lături să se inspire din pictorii celebri cum ar fi Hokusai sau Toyokuni. Deși se pretindea că cele mai izbutite broderii le-au realizat bărbații, primul mare artist în broderie a fost o femeie, Chujō Hime. Legenda spune că fiind obligată să se retragă la templul Tayemadera din pricina persecuțiilor mamei sale vitrege, tânăra nobilă prin naștere s-a consacrat broderiei. Faptul că a fost și o budistă ferventă i-a determinat pe contemporanii ei să o socoată o reîncarnare a zeiței milei din religia budistă (*Kannon*). De altfel, temele broderiilor sale erau religioase. Încă se mai păstrează un tabloul brodat de Chujō Hime. El reprezintă o *mandara*, cerul budist cu numeroșii săi locatari, sfinți sau laici.

Câtă vreme broderia, brocarturile și mățăsurile pictate au folosit desenul ființelor fabuloase, fantastice (dragoni și fenicși) sau flori inexistente decât în imaginație, arta, rezultată astfel din migală și rafinament, a trăit elevația simbolurilor. Când inspirația a coborât în lumea reală, s-a pierdut mult din farmecul specific oriental.

Destul de frecvent se recurgea la ornamentarea cu trei elemente vegetale: ramura de pin, frunzele și tulpinele de bambus și floarea de cireș. Această trinitate tematică numită „cei trei prieteni” se tălmăcește prin semnificații foarte precise. Pinul, veșnic verde, simbolizează durata și forța, bambusul, elastic, evocă tăria sufletească a omului în fața greutăților existenței, iar floarea albă de cireș, renașterea la viață prin sosirea primăverii.

De-a lungul timpului, evoluția țesăturilor a fost inconstantă. Cel mai timpuriu, în secolul al III-lea, datorită migrației chineze și coreene, se împrumută temele chineze și sasanide. Regele din Paekche a trimis japonezilor pe vestitul țesător Maketsu. În secolul al V-lea, două clanuri vor monopoliza arta textilelor, clanul Suetsukuribe și Kuratsukuribe.



Cam în același timp vine din China un artizan pe nume Wou, pomenit și în *Nihonshoki* sub numele de *Tanasue no Tehito*.

Între secolele al X-lea și al XV-lea, perioada tulbure politică s-a răsfânt și asupra meșteșugului textilelor. Abia în veacul al XVII-lea apare un maestru incontestabil în persoana lui Imazaki Yugensai. El va dezvolta tehnica imprimeului, folosind pasta de orez. Inovația lui va aduce ulterior gloria și splendoarea țesăturilor japoneze tradiționale.

În perioada Edo, textilele au căpătat o dezvoltare remarcabilă. Pentru curtea shōgunală s-au lucrat kimonouri splendide. La același nivel calitativ s-au țesut veșmintele necesare actorilor din teatrul *nō* sau cele trebuincioase curtezanelor celebre din Yoshiwara. S-ar putea spune că nici o altă civilizație nu a acordat o atât de mare importanță frumuseții veșmintelor. Una din explicații ar fi aceea că haina trebuia să exprime cât mai mult în absența podoabelor și a bijuteriilor. Splendoarea vestimentară indică poziția socială și averea purtătorului. Kimonourile reprezentau obiectul de rezistență al zestrei unei mirese. Cel mai adesea, kimonourile erau purtate generații la rând și constituiau mândria familiei.

Interesant este că în paralel cu produsele profesionale ale meșteșugarilor, se creau textile în mediul artizanal, popular, ca obiecte ale artei folclorice, așa-numitele mingei. Printre textilele remarcabile de acest fel sunt demne de amintit cele din Okinawa, cu desenul lor și coloritul cu totul aparte. De altfel, fiecare regiune s-a ambiționat să-și creeze tipul de model specific al textilelor și kimonourilor așa cum, la noi, costumele populare ale diferitelor zone etnografice sunt inconfundabile.

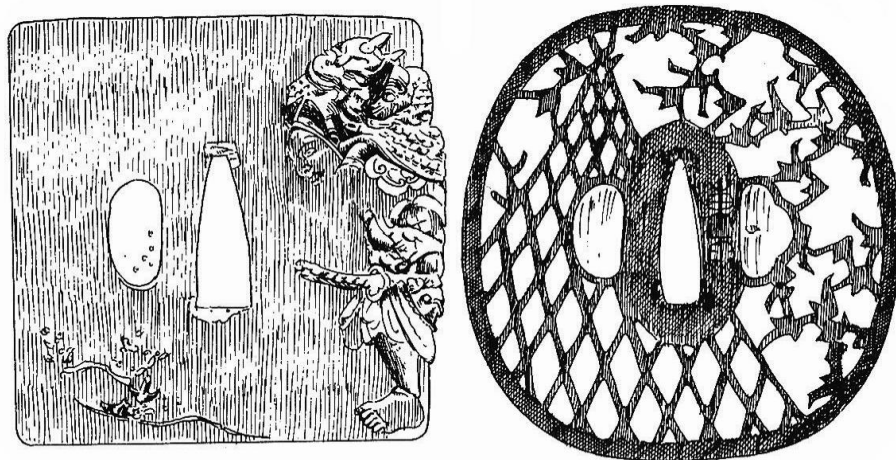
Bilanțul țesăturilor japoneze, începând de la cele confecționate din cânepă sau din scoarță de dud, de pe vremea împăratului Nintoku, așa cum relatează cronicile vechi, la finețea și înfățișarea brocarturilor sau a mățăsurilor perioadei Tokugawa, a însemnat un salt valoric, istoric și estetic atât de mare încât rămânem uimiți că a putut fi înfăptuit.

În sfârșit, se cuvine să stăruim puțin asupra *artei prelucrării metalelor*, deoarece japonezii s-au dovedit și în acest domeniu nu numai discipoli docili ai chinezilor dar și inspirați inovatori. Cel mai la îndemână le-a fost fierul, respectiv oțelul, iar obiectul cel mai necesar, într-o perioadă când puterea se cucerea prin luptă directă, nu era altul decât sabia. În afara săbiilor obișnuite, lipsite de interes pentru subiectul nostru, artizanii japonezi fabricau lame de săbii ornamentale, superioare ca trăinicie celor din Toledo sau Damasc. Desigur, ornamentația își găsea loc în migălirea mânerului, a

apărătorilor (*tsuba*) și uneori a tecilor. Săbiile din vremea străveche se numeau *tsurugi*. Erau niște arme drepte cu tăișul dublu, extrem de grele și cu o lungime de 90 cm. Nu puteau fi folosite decât cu ambele mâini. În evul mediu, își fac apariția săbiile numite *katana*, mai ușoare, puțin curbate la extremitatea lor distală, prevăzute cu un singur tăiș. Sabia *katana* era arma de luptă prin excelență. Ea se purta fixată de centură în partea stângă, cu tăișul îndreptat în sus.

Artizanii mai fabricau și pumnale, de o varietate uimitoare. Pentru practicarea sinuciderii *seppuku* (*harakiri*), exista un anume pumnal, lung de 25 cm, numit *wakizashi*.

Săbiile japoneze se făceau dintr-un material moale, un fier elastic, magnetizat, combinat cu un oțel foarte dur. În istoria japoneză veche s-au înregistrat numele a patru vestiți maeștri făuritori de săbii. În secolul al X-lea a trăit Munechika, la sfârșitul veacului al XIII-lea Musamune și Yoshimitsu, iar la finele secolului al XIV-lea, celebrul Muramasa. Un veac mai târziu, apar școli de artă a metalului, unde învățătura principală era aceea a deprinderii ornamentației mânerelor, apărătorilor și tecilor de săbii. Unele ornamentații ajungeau să fie atât de încărcate (cizelarea metalului dar și încrustarea în pietre prețioase) încât deveneau impracticabile în luptă. Valoarea lor rămânea cea estetică și, bineînțeles, în funcție de pietrele prețioase și semiprețioase conținute.



Samurarii nu aveau nevoie de săbii prea complicate. Ei erau oameni de acțiune. Se știe că de la începutul secolului al XIV-lea și până la 28 martie 1876, când un decret special a anulat un drept consfințit de lege, samurarii au fost singurii care purtau la cingătoare două săbii. Una era *katana*, cealaltă sabia-pumnal (*wakizashi*) care se ținea pe dreapta, împreună alcătuind perechea numită *daishō*.

Cele mai izbutite ornamente pentru teci s-au realizat în secolul al XVI-lea.

În arsenalul armelor albe japoneze mai existau pumnalele *tantō*, ornate și ele, precum și pumnalele mai mici pentru lupta corp la corp, folosite de altfel și de femei. Sinuciderea la femei se făcea cu un pumnal mic (*kaiken*) prin secționarea vaselor de la gât.

Încă din vremea lui Minamoto Yoshitomo s-a dezvoltat un cult aparte pentru săbii. Unealta era investită cu proprietăți mistice și uneori devenea chiar obiect de adorație. Pentru luptătorul medieval, sabia era echivalentul onoarei. Pierderea săbiei sau „pângărirea” ei se socotea ca și pierderea sau pătarea onoarei. Ca dovadă că față de sabia japonezul avea un respect sacru, reținem amănuntele pitorești legate de procesul fabricației. Făurarul, înainte de a trece la lucru, se supunea purificării rituale iar în timpul muncii propriu-zise purta veșminte albe cu croială sacerdotală.

Una din cele mai faimoase săbii din istoria Japoniei se păstrează în sanctuarul shintō Isonokami Jingū. În jurul acestui obiect sacru s-a țesut o legendă care pretinde, nici mai mult nici mai puțin, că el a aparținut zeiței Amaterasu. De la zeiță, sabia a trecut în posesia primului împărat, legendarul Jimmu Tennō. Sanctuarul, înnobilit de asemenea comoară, a fost construit de împăratul Sujin și lăsat în grija și paza familiei Mononobe. Sabia, făurită din fier, are ornamente pe ambele ei fețe dar și câte o inscripție sub formă de incrustație în aur. Scrierea, în caractere ideografice chineze, este de mare valoare documentară. Pe avers se precizează momentul în care sabia a fost confecționată (era *Taihō*) dar și rostul ei, anume acela de a îndepărta primejdia în bătălii când ar fi fost purtată de un prinț sau de un rege. Pe reversul lamei, se adaugă amănunte privind pe cel care a poruncit fabricarea săbiei (regele țării *Wa*) în relație cu suveranii statului Paekche din Coreea de astăzi, precum și recomandarea ca obiectul să fie transmis generațiilor viitoare, așa cum s-a și întâmplat.

Pentru decorarea armelor albe era cunoscut un stil oficial întreținut cu grijă de familia Gotō (ornamente în argint a apărătorilor de săbii *tsuba*). În secolul al XVIII-lea se ivește însă Yokoya Sōmin (1670-1733) care creează un stil personal opus celui tradițional. Inovații ornamentale apar și în continuare. Se fac remarcăți Umetada Ninju și Sao Tomo. Umetada Myōjin aplică apărătorilor săbiilor decorații cu motive textile (*nunomezōgan*). În atelierele specializate în feronerie din localitățile Higo de lângă Kamakura sau Hagi în Nagato se fac descoperiri importante. Meșterii realizează colorarea metalelor (numită *shakudō*) sau combină aliaje de metale prețioase, argint și aur (*shibuichi*). Incrustațiile în alamă și aramă, numite *honzōgan*, înseamnă, pentru epoca respectivă, o nouă performanță. Asupra lamei propriu-zise a săbiei, s-a lucrat mai puțin în sens decorativ și mai mult în privința calității ei. Fie că era vorba de oțelul pur, așa-numitul *mukugitai*, fie că se făceau straturi suprapuse de fier și oțel, calitatea lamei era asigurată.

În perioada Edo, arta fabricării armelor (săbii, accesorii ale lor, apărători sau *tsuba*, mici pumnale ascuțite numite *Kosuka*) și comerțul cu asemenea produse, a stârnit pasiunea de colecționari a europenilor, mai ales că lucrătura metalică se executa cu cea mai mare grijă. Dacă decorația săbiilor și a tecilor a putut ispiti pe europeni, este mai ușor de înțeles de ce samurarii își petreceau ceasuri întregi admirând asemenea obiecte artizanale, aproape niște bijuterii, descifrând poemele și legendele scrijelite cu măiestrie pe o față și pe alta a metalului.

Din fier și oțel s-au mai confecționat armuri deosebit de rezistente. Cele mai frumoase armuri datează din secolele al XIII-lea și al XIV-lea. În diferite muzee ale Japoniei pot fi cercetate și astăzi produsele artizanilor medievali.

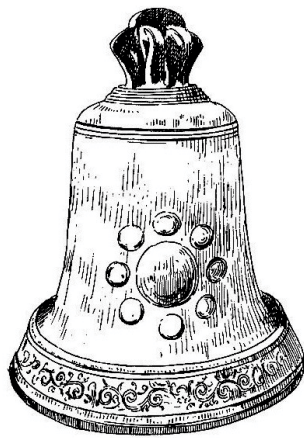
În perioada Edo apar tot mai mult vase din fier, folosite în special la ceremonia ceaiului, având o frumusețe simplă, austeră, dar și vase cu destinație religioasă (pentru arderea tămâiei) sau cu rol decorativ pentru aranjarea florilor. Celebre au fost atelierele Ashiya din Chikuzen sau Temmyō Sano din Shimotsuke.

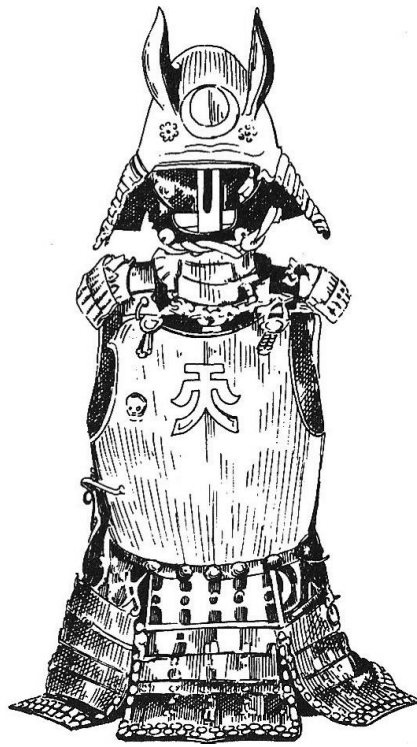
Bronzul, socotit în Japonia a fi „metalul chinezesc” (*karakane*), a devenit un material cu virtuți excepționale. Adevărate capodopere mici și mari, ele au pus în valoare talentul prelucrării bronzului, înainte ca metalul să fi fost modelat după canoane rafinate, în protoistorie, populația epocii Yayoi turna în bronz niște obiecte bizare în formă de clopot (*dōtaku*). Mai mult, aceste clopote purtau adeseori o decorație în basorelief reprezentând corăbii, case, animale, scene de vânătoare și de

pescuit dar și scene din viața de toate zilele. Stilul de lucru era primitiv tubular, amuzant. Scopul fabricării acestor bronzuri preistorice încă nu a fost deslușit. Dacă ne-am orienta după ornamentele în formă de ochi sau de „tijă de ferigă”, am putea crede că ele au fost simbol al fecundității. Muzeul arheologic de la Kurashiki oferă cercetării câteva exemplare de *dōtaku*.

Încă acum 10-11 secole în urmă, japonezii au fabricat oglinzi, clopote, gonguri, vase pentru ornat altarele budiste, lampioane dar și statui imense. La capitolul despre sculptură vom reveni asupra statuiilor din bronz. Aici, însă, vom spune câteva cuvinte despre clopotele japoneze. Mai întâi că în Japonia se păstrează din vechime cele mai mari clopote de bronz din lume. În templele din Ōsaka, Kyōtosau Nara pot fi admirate asemenea minunății. Clopotul din Nara are 49 de tone. Ca o particularitate, clopotele japoneze nu sunt prevăzute cu limbă. Ele se bat pe dinafară cu un lemn dur iar sunetul astfel obținut e cu mult mai dulce decât cel al clopotelor noastre.

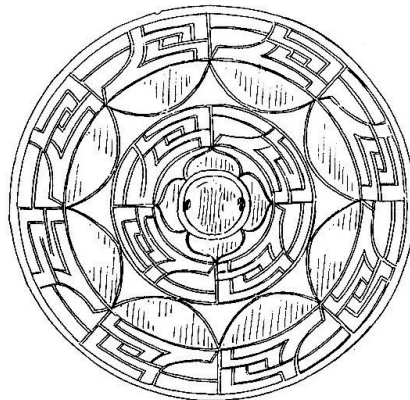
Tot din bronz, în epoca foarte veche, se fabricau oglinzile de formă circulară (*kagami*). Desigur, oglinzile se mai confecționau și din alte metale. Oglinzile primitive, ca manifestări ale artei de tranziție, nu făceau altceva decât să *imite* motivele chinezești, de aceea apar inscripții deformate, greșit înțelese sau chiar cu fragmente de desen eliminate. Decorația originală încercată, numită *chokkōmon*, folosea liniile drepte și curbe, derivate din marginile oglinzilor dinastiei chineze Han. Din „stelele” oglinzilor chinezești, artiștii japonezi primitivi au făcut capete de personaje care sugerează mișcarea și dinamismul scenelor de vânătoare.





Suprafața oglinzilor era acoperită cu un amalgam de mercur și cositor care putea fi foarte bine lustruit. Pe spate, oglinzile ofereau o suprafață tocmai potrivită pentru artizanul doritor să-și manifeste talentul. El orna spațiul rotund cu flori, păsări sau ideograme chineze, toate „sculptate” în relief. Bogăția repertoriului animalier și floral se inspira din epoca dinastiei chineze Song, deși oglinzile japoneze reprezentau un atribut shintōist autohton. Cum am mai spus, în decorația marginală se întrevede inspirația arhaică de proveniență chineză, cu incizurile „în dinți de greblă”. Pictura de pe fața posterioară a oglinzilor, sau înscrierea de scurte poeme caligrafice, purta numele *e-uta*.

Primele capodopere în bronz apar în secolele al VII-lea și al IX-lea d.Hr. Menționăm cele existente la Chūson-ji. În perioada Kamakura modelele ornamentale au fost de inspirație budistă și s-au manifestat mai puțin la înfrumusețarea oglinzilor cât la cizelarea anumitor elemente ale baldachinelor (*ban*), bastoanelor preoțești (*nyoi*), altarelor budiste (*keman*), relicvariilor (*sharitō*), cuferășelor pentru sutre (*oi*), clopoțeilor (*gokorei*) și lampioanelor (*dotō*). Aici, decorația rămâne preponderent vegetală, cu frunzele viței de vie (*karakusa*), ori potrivit lumii animale specifice renașterii budiste din veacul al XII-lea. În totul străbate o anume gravitate și robustețe.





Cea mai celebră oglindă din bronz (celebritate datorată motivului decorativ ornamental) provine de la Shinyamakofun, din apropiere de Nara. Motivul decorativ, de o eleganță bine cumpănită, este străvechi, provine din repertoriul grafic al epocii fierului. În esență, este o combinație potrivită așa-numitului principiu *chokkomon*, constând în repetarea ordonată a unui și aceluiași motiv de curbe geometrice în perimetrul a patru sectoare diferite determinate de o cruce, fie prin despărțirea desenului, fie prin inversarea lui. Asemenea dispoziție ornamentală apare nu numai pe oglinzi dar și pe dale de piatră, pe pereții mormintelor descoperite în insula Kyūshū, pe sarcofage, obiecte sculptate în os etc. Oglinda descrisă mai sus aparține colecției imperiale.

Bronzul a fost folosit și la confecționarea altor obiecte mai mărunte, cum ar fi evantaiile și bibelourile. În special în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea s-a dezvoltat o asemenea preocupare, în urma căreia bronzul va fi prelucrat sub formă de agrafe, pipe, vase decorative, presse-papiers și altele. Feroneria creată pentru ceremonia ceaiului, de pildă, a fost impregnată de ornamentația rituală budistă, în timp ce oglinzile shintō au avut o exuberanță decorativă eroică.

Și *fonta* a căpătat o anumită destinație artistică. În ideea de a înlocui ceramica, s-au creat vase din fontă, dar abia de la sfârșitul secolului al XVI-lea recipientele s-au modelat ca obiecte de artă. Decorația prețioasă a exteriorului a caracterizat produsele din Ashiya, localitate în apropiere de Fukuoka. La fel, cele din Sano în Tochigi dar ceva mai aspre, cu motive rustice, la polul opus gustului subțire pentru înfrumusețarea porțelanurilor. În secolul al XVIII-lea, meșterii cei mai vestiți au fost Murata Seimin din Edo, Kamejō din Nagasaki și Homma Takusai din Sado.

Fonta a constituit materialul pentru sculpturile mici *netsuke* sau pentru cutiuțele *inrō*.

În afara acestor obiecte, metalul, fonta sau bronzul au stat la îndemâna artizanilor pentru a confecționa gama infinită de obiecte uzuale, mai ales cele necesare caligrafilor. Maeștri ai artei în metal, în acest sens, au fost foarte mulți. Dintre ei, demni de a fi amintiți sunt Shikata Annosuke din Kyōto, care a lucrat la începutul secolului al XIX-lea și discipolul său Hata Zōroku. Cel din urmă s-a specializat în copii după bronzuri arhaice chineze, dovadă că inspirația artiștilor a mers mereu la izvorul imens al artei din China pentru a se adăpa, indiferent de specificul manifestării ei.

CAPITOLUL XII

PERFORMANȚELE ARTEI JAPONEZE. ARHITECTURA TRADIȚIONALĂ. ARTA STATUARĂ, SCULPTURA. PICTURA, STAMPELE

*Fără penel
Salcia pictează*

Pe vânt

Rikuto

Poate că nimic nu este mai definitiv pentru înțelegerea unei civilizații decât analiza creației sale artistice. În ce privește lumea niponă, adevărul de mai sus trebuie subliniat și cu mai multă tărie.

Am mai avut prilejul să o spunem, viața materială a poporului japonez, de-a lungul istoriei sale de două milenii, i-a condiționat viața spirituală; aceasta s-a concretizat în câteva elemente de performanță, în capodopere îndreptățite să se așeze alături de alte culmi ale creației omenești, la egalitate valorică și estetică. Japonia și-a rostit crezul estetic în opere originale, străbătute de fiorul personalității ei inconfundabile și a împins mai departe evoluția spiritualității omenești pe meridianul geografic cel mai îndepărtat al continentului asiatic.

Reamintim acea particularitate a devenirii artistice japoneze, demonstrată până acum în suficientă măsură spre a nu mai insista, care consta în asimilarea influențelor și mesajelor străine venite fie din apropiere, din China și Coreea, fie din arii mai îndepărtate, cum ar fi India, Orientul Mijlociu, Grecia sau lumea romană. Asimilarea, pentru japonezi, nu a însemnat o simplă absorbție de sugestii estetice, ci o prelucrare creatoare atât de personală, încât produsul rezultat a purtat întotdeauna însemnele lumii nipone consolidate pe structuri evident străine, dar integrate cu abilitate și cu talent. Arta japoneză se caracterizează printr-o mișcare vioaie, mobilitate inovatoare și o fină sensibilitate pentru armonie. Artistul japonez, în creația sa, s-a mulțumit adeseori cu aluzii, renunțând lesne la expunerea elaborată a problematicii, cu alte cuvinte, el a trecut de bunăvoie de partea soluțiilor mai dificile. Poate că dorința de a domina tot ce există insolit în natură l-a condus pe creatorul japonez spre încercarea de a prezenta în imagini esențializate lumea înregistrată de sensibilitatea sa, ca și cum generalizarea ar birui întotdeauna particularul. Aceasta nu înseamnă că artistul nipon nu a fost preocupat să redea detaliul unei forme pe care dorea să o reproducă, ba chiar să exagereze în chip manierist investigând miniaturalul cu toate accidentele sale. De altfel, arta japoneză s-a dovedit a fi mare în lucrurile mici și mică în lucrurile mari. Este știut că artei japoneze i-a lipsit adeseori simțul monumentalului și că notabile au rămas operele de dimensiuni reduse. O explicație ar putea fi aceea că japonezul a simțit cum totul în jurul său se află în permanentă mișcare și primenire. El a încercat să surprindă momentul transformărilor universale, acele particularități ale

obiectelor în mișcare, în instabilitatea care le schimbă lăcașul și forma. Mișcările tectonice ale insulelor japoneze, uraganele, incendiile catastrofale și multe alte împrejurări nefaste i-au creat omului nipon un reflex de apărare. El a înțeles de timpuriu că instabilitatea și efemerul sunt condițiile existenței sale. În consecință, și-a modelat arta potrivit împrejurărilor, căci în jurul japonezului totul se mișcă, linie, culoare, formă. Implicarea în miniatural nu este străină de răspândirea extrem de mare la japonezi a miopiei. Handicap, dar și avantaj, miopia i-a permis artistului nipon să investigheze ca nimeni altul universul microcosmosului, cu stăruință și perspicacitate, cu intuiții savante în combinarea liniilor și a formelor.

Arta japoneză, religioasă ori laică, ne-a oferit, de-a lungul timpului, opere strălucitoare, trainice, dense, încărcate de sensuri și de o filozofie mai degrabă a afectului și a senzorialului decât a raționalului.

Când spunem „arhitectură” japoneză, ne gândim, de fapt, la organizarea spațiului, a spațiului domestic, citadin sau sacru. Aceasta a fost concepută ca o soluție la situația dată, a unui mediu geografic zgârcit în întinderi plane. Știm că relieful nipon este dominat la tot pasul de înălțimi, că șesul este o raritate, iar vegetația, pădurea îndeosebi, alcătuieste o ambianță particulară de restrângere a zonelor locuibile. Câmpia, câtă a fost, a slujit agriculturii. Natura s-a strecurat adânc în existența omului, și-a impus exigențele, a reușit să fie sacralizată, adorată și mai mult decât orice *respectată*. În Japonia, natura stă la izvoarele religiei autohtone, shintōismul; orice concepție arhitecturală a ținut seama că spațiul se sprijină pe natura înconjurătoare și stă deschis spre ea.

Observator al naturii, japonezul a înțeles că nimic din ce este material, aparținând naturii, nu este durabil. Vegetația, prin ciclurile sezoniere, urmează calea ivirii și apoi a dispariției. Frunzișul, florile, ierburile își au o existență limitată. Iată de ce, pentru japonez, un obiect, deci și o construcție arhitecturală, nu are valoarea de durată fizică ci aceea de permanență spirituală. Japonezul nu a avut cultul durabilității materiei.

Din cele mai vechi timpuri, construcția arhitecturală a avut ca unitate tradițională trunchiul arborelui, bârna procurată din pădurile de cedri, criptomeri, chiparoși sau pini. Trunchiurile îmbinate realizau forme dreptunghiulare sau pătrate, niciodată circulare. De altfel, cercul nu a existat în arhitectura niponă veche. S-au folosit doar liniile frânte, îmbinate în fel și chip, adaptate curbelor oferite de natură.

Materialul de construcție fiind lemnul, prelucrarea lui, deloc ușoară și nici măcar prea suplă, l-a obligat pe japonez să se restrângă la un minimum necesar de elemente. O construcție, redusă la esențialul ei, consta în scheletul structurii, în antablamentul rudimentar de susținere al acoperișului, în coloane (trunchiul simplu, neprelucrat), în grinda transversală și în consolele de la extremități. Simplitatea extremă a elementelor enumerate, explică de ce japonezul nu a investit în „obiecte” perisabile, fără durată, decât o cantitate redusă de muncă. Efortul său s-a ordonat spre utilitarismul construcției dar și pe rafinamentul estetic. Singura excepție, dar nici aceasta prea frapantă, ar fi prelucrarea decorativă a consolelor (în japoneză, *masu-gumi*) printr-un joc de multiplicare geometrică. În principal, realizarea scheletului unei structuri rezolvă totul. Spațiile dintre stâlpii

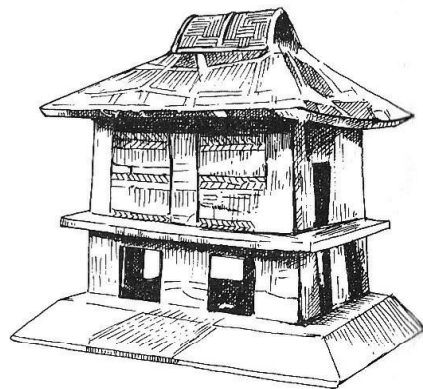
scheletului erau lesne de umplut cu materiale simple, ușoare, trecătoare, fie că ele constau tot din lemn, din chirpici sau din împletituri din bambus numite *shinkabe*.

Produsele simple ale naturii au satisfăcut nevoia japonezului de a-și armoniza existența cu desfășurarea în timp a cosmosului. Arhitectura japoneză pleacă din natură și se întoarce la ea, se integrează acestui prototip de echilibru; forma construcției a fost întotdeauna în consens cu mediul natural, între interiorul locuinței și exteriorul ei s-a stabilit mereu un flux al sugestiilor, o trecere firească, fără obstacole. Între natura înconjurătoare și spațiul de locuit nu s-a ridicat, propriu-zis, un „prag” ci s-a trasat o linie de continuitate. Splendorii exterioare (a naturii) i s-a alăturat farmecul interior (al locuinței).

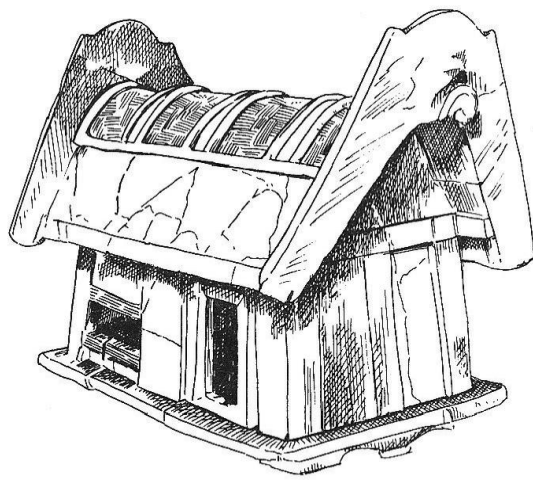
O privire istorică a felului cum s-au adăpostit locuitorii arhipelagului nipon, ne obligă să precizăm că, aproximativ cu 10 mii de ani în urmă, ei au început să-și abandoneze peșterile și grottele din munți pentru a se stabili în cele mai rudimentare și mai grosolane case, așa-numitele *tate-ana jukyō*. Aceste locuințe îngropate erau niște adăposturi, protejate de pământul șanțului săpat la o adâncime convenabilă, acoperite cu stuful susținut de câțiva stâlpi înfipti în fundul gropii. Nu ofereau altă înlesnire decât un refugiu față de intemperii pentru perioada cât populațiile primitive își culegeau hrana. Pe scara dezvoltării sociale, locuitorii respectivi se aflau în faza vânatului și a pescuitului, deci a hranei „culese”, încă necultivate. Societatea primitivă până în secolele IV-III î.Hr. nu avea încă o structură de clasă și nici o ierarhizare socială.

După secolele al III-lea și al II-lea î.Hr. în insulele japoneze au pătruns elemente ale civilizației fierului, existente încă din secolul al XIII-lea î.Hr. în China. Schimbarea a fost radicală. Odată cu uneltele metalice s-a impus agricultura, cultivarea orezului, ceea ce a modificat calitatea vieții. Populația a adoptat forma vieții în comun, urmată de structurarea socială pe clase, de apariția unor state mici având în frunte câte un conducător. Din puzderia de regate, peste o sută, luptele crude, nesfârșite și cumulumul de forțe în câteva dintre ele, au selectat, în cele din urmă, drept formă de organizare, cunoscută la vremea aceea, țara Yamato. Perioada a fost denumită, după olăria caracteristică, Yayoi. Săpăturile arheologice au pus în evidență un număr însemnat de morminte sepulcrale numite *kōfun*. Mormintele acestea, întâlnite mai cu seamă în districtul Kinki, își au originea în perioada cuprinsă între veacurile al IV-lea și al VI-lea d.Hr. Este perioada protoistorică, prebudistă, a tumulilor. Mormintele le putem socoti niște „construcții” arhitectonice suficient de reprezentative artistic. Forma lor de „gaură de cheie” le-a atras denumirea *zenpō kōenfun* sau, în traducere literală, „movilă sepulcrală de formă dreptunghiulară în față și circulară în spate”. La origine, fiecare *kōfun* era împrejmuț de un șanț. Ne putem imagina ce risipă de muncă, ce efort imens au fost necesare unor asemenea construcții, pentru că, dimensiunile lor, departe de a fi oarecare, ating în suprafață contururile piramidelor egiptene sau cele ale mormintelor imperiale chineze. Mormântul lui Nintoku (mort la anul 399), de pildă, are lungimea de 460 m. Mormintele dezgropate au răsplătit curiozitatea arheologilor printr-o bogăție în obiecte de artă de-a dreptul fantastică. Mormintele au fost construite din piatră obișnuită, cu dale mari pentru plafon, cu pereții acoperiți de picturi rudimentare ale căror culori, alb, roșu, negru și albastru, realizau combinații de spirale, triunghiuri sau reprezentări ale soarelui. Sarcofagele, cu formă de casă, erau cele care aveau un conținut bogat. Este de la sine înțeles că un mormânt *kōfun* a aparținut întotdeauna vreunui membru al clasei

conducătoare căci podoabele care întovărășeau rămășițele omenești sunt foarte grăitoare. De la bijuterii (cercei, cununi, brățări), articole vestimentare, oglinzi chinezești, căști, platoșe, săbii, până la harnașamente pentru cai (șei nichelate), un întreg tezaur cu valoare în sine dar mai ales documentară a stat mărturie unei civilizații deosebit de avansate. Interesante, printre altele, erau și vasele funerare numite *iwaibeshiki*. A fost o epocă de asimilare avidă a artelor venite de pe continent. Mai caracteristice decât orice, însă, au fost acele figurine din lut ars presărate în jurul tumulilor, numite haniwa. Cum am mai spus, figurinele haniwa reprezintă o sursă excepțională de informație privind cultura și obiceiurile perioadei respective. Statuetele *haniwa* diferă radical de produsele din lut ars care veneau de pe continent și le înregistrăm ca prime realizări în stil autohton. Cel mai celebru mormânt de tip *kōfun* este cel din câmpia Ōsaka, aparținând împăratului Nintoku (313-399). Mai important pentru noi aici este să adăugăm că în aceeași perioadă, în afara tumulilor sepulcrali, oamenii și-au cristalizat obiceiul de a-și construi primele case adevărate. Apare stilul național preistoric numit *wayō*. În câteva ocazii, figurinele *haniwa* au oferit modele de asemenea case.



Locuințele erau construite pe piloni din lemn și aveau planșeul înălțat de la pământ. Dacă la început casele aparțineau clasei superioare, ulterior ele au devenit obișnuite și pentru oamenii de rând. Acoperișurile caselor îndrăzneau primele încercări ornamentale prin combinarea trunchiurilor de lemn. Nu numai locuințele dar și magaziile de cereale își aveau pardoseala ridicată pe piloni. Aici trebuie să subliniem încă o dată folosirea elementelor tipic japoneze: lemnul neprelucrat, nevopsit, nedecorat, acoperișul din paie sau din scoarță de copac, toate armonizate cu natura înconjurătoare. Acoperișul, încă din perioada timpurie a imprimat caracteristica structurii. El s-a afirmat ca cel mai însemnat compartiment. Pentru japonez, înfățișarea acoperișului, luând în considerație prin aceasta proporția, textura, modelarea sa sculpturală sau curbura, reprezintă expresivitatea unei construcții. Nu atât scheletul sau pereții au dat o valoare de sugestie, cât acoperișul. Prin el, constructorul japonez a încercat să stăpânească spațiul decorului natural (relieful în trepte etajate, arborii falnici etc).



Se crede că sursa de inspirație pentru locuințele „înălțate” ar fi putut fi stilul de case lacustre specific populațiilor malaeziene, migrate cândva din insulele sudice până în arhipelagul japonez. În plus, casa ridicată pe piloni însemna un adăpost mai sigur împotriva animalelor sau a dăunătorilor (în cazul magaziilor de cereale). Acest mod de construcție s-a păstrat în stilurile câtorva sanctuare shintō. Din tot ce s-a conservat până în zilele noastre, demne de menționat ar fi stilurile numite *Taisha (zukuri)*, *Sumiyoshi (zukuri)* și *Shimmei (zukuri)*. În locurile sacre ale cultului shintōist la Ise și Izumo, se pot admira construcții ca cele de mai sus, dar care au o ciudată similitudine cu construcțiile contemporane nouă din Sumatra, cu colibele căpeteniilor băștinașilor din Asia de sud-est și Polinezia. Aceași structură înălțată pe piloni, dominată de imense acoperișuri din stuf, din paie sau din iarba numită *kaya*. Se înțelege că altarele de la Ise și Izumo nu dăinuie din vremea străveche deoarece, potrivit obiceiului, tradiției, ele sunt demolate la fiecare 20 de ani și reconstruite în același loc, în același stil. Există chiar o expresie japoneză, *ikken ichidai*, care spune totul: „o casă, o generație”.

Casa tradițională nu are o fundație de sprijin. Ea este susținută de stâlpi din lemn așezați pe pietre ușor incurbate. Casa, deci, nu stă pe sol propriu-zis ci este ridicată deasupra pământului. Stâlpii de susținere ai clădirii alcătuiesc un schelet din lemn al cărui acoperiș este proporțional mai greu, deși alcătuirea lui e din material relativ ușor (paie, stuf, țigle). Foarte caracteristică este absența pereților. Vara, de pildă, casa rămâne o schelă în bătaia vântului și doar noaptea sunt mutate câteva paravane sau obloane culisante, mobile, lesne de așezat și de scos. Casa tradițională a fost concepută ca o locuință de vară perpetuă. Este încă un indiciu al provenienței sale din modelul mărilor sudului, de dincolo de tropice.

Interiorul casei are o plasticitate totală. Prin montarea unor pereți despărțitori din material foarte ușor (un simplu cadru de lemn obturat cu hârtie groasă semi-transparentă), pereți culisanți pe niște șanțuri practicate atât în plafon cât și în podea, numărul încăperilor devine variabil, dimensiunea camerelor oricând ușor de schimbat, destinația spațiilor în funcție de împrejurări și de nevoi. Dacă ecranele sunt îndepărtate în întregime, casa devine o sală mare, unică. Cum se vede, spațiul interior interșanjabil, poate fi când micșorat, când sporit. În asemenea împrejurări, câteva cerințe fundamentale s-au impus de timpuriu: simplitatea, rigurozitatea, ordinea. Consecința firească a urmat prin standardizarea elementelor de construcție și prin definirea suprafeței de locuit. Podeaua este acoperită în întregime și uniform cu rogojinile de pai de orez numite *tatami*, în așa fel încât

alăturarea lor nu permite nici un spațiu neprotejat. Dimensiunea rogojinilor, standardizată, reprezintă, practic, o unitate de măsură. În grosime, un *tatami* are circa 6 cm, în lungime *1 ken* sau *6 shaku* (1,81 m) iar în lățime *1/2 ken* (0,91 m). Încăperea este definită după numărul de tatami care îi acoperă podeaua. Cel mai obișnuit, camera are o suprafață de 8,6 sau 4.1/2 tatami. Sub tatami se găsește podeaua din lemn foarte bine lustruit, îngrijit cu deosebită atenție ca orice parchet. Standardizarea a devenit posibilă deoarece casa japoneză nu are coridoare iar camerele comunică direct una cu cealaltă. Pereții exteriori constau din niște uși glisante (*amado*), panouri ușoare de lemn, care dublează panourile din hârtie translucidă (*shōji*) aflate mai în interior. Cum am mai menționat, vara se scot *amado*-urile, uneori și *shōji*-urile pe tot parcursul zilei, timp în care ele se păstrează într-o debara. În privința pereților despărțitori din interior (*tasuma*), se știe că încă din veacul al XI-lea ei au devenit mobili și nu au mai păstrat un rol structural. Așezarea lor variabilă permite organizări interioare mereu altele, ceea ce apare ca deosebit de avantajos și economic. Un spațiu al locuinței aflat sub controlul permanent are valoare funcțională dublă. În totul, japonezul a căutat să obțină pentru un minimum de spațiu un maximum de utilitate.

Contrar obiceiului european care pune preț pe încăperile situate la fațada casei, japonezii preferă să locuiască în camerele îndreptate spre spatele casei, de cele mai multe ori în poziție sudică, deschise spre grădină, apărate iarna de vântul din nord și vizitate vara de o briză plăcută ce vine dinspre sud. Pentru adăpostirea obiectelor de valoare ale familiei (porțelanuri, etc.), niponii și-au prevăzut o magazie aflată în afara locuinței, izolată și asigurată cumva mai bine împotriva incendiilor atât de frecvente odinioară, într-o lume a lemnului, hârtiei și a altor materiale inflamabile.

Încăperea cea mai semnificativă a casei tradiționale o putem numi „salon”, celelalte fiind destinate dormitului. Salonul, deci, este ceva mai înzestrat cu mobilier. În fapt, mobilier nu prea există, și chiar când există, este ascuns privirilor, scos la iveală numai când se simte nevoia (masă, dormit etc). În mijlocul salonului se află o sobiță de cărbuni numită *hibachi*, cu eficacitate îndoielnică. O etajeră situată în partea de sus și în stânga sobiței, folosită drept suport al bibelourilor, poartă numele de *chigaidana*. Tot de aceeași parte dar mai jos se găsește un dulap afectat obiectelor prețioase și cărților. Este *shodana*. De partea cealaltă, în dreapta, celebra *tokonoma*, firida binecunoscută în care demn de remarcat este *kakemono*-ul agățat întotdeauna în context cu anotimpul, momentul zilei, evenimentele din familie etc. Între *chigaidana* și *tokonoma* se află *tokobashira*, un stâlp din lemn de care se agățau uneori vase cu aranjament floral, *ikebana*. Celelalte spații ale casei, cu rol funcțional particular, sunt următoarele: *doma*, un soi de cămară-bucătărie unde se află proviziile și mașina de gătit, *furo* (baia), *chanoma*, echivalentă a sufrageriei, *zashiki* (sala de primire), și *nema*, camera de odihnă a stăpânului casei.

Desigur, unui european obligat de împrejurări să locuiască într-o casă tradițională japoneză i s-ar fi putut părea că ea însumează o groază de dezavantaje: lipsa de confort și de căldură, primejdia incendiilor, lipsa de stabilitate a construcției, zgomotul care pătrunde cu ușurință din afară și cel perceput în interior de la o încăpere la alta prin pereții subțiri, fragili, efemeri și, în sfârșit, curenții de aer care se vântură nestingheriți, ca și insuficienta iluminare din pricina absenței ferestrelor. Japonezul, însă, se arată satisfăcut de soluția tradițională a caselor descrise mai sus pentru că se puteau ridica extrem de repede din materiale ușoare și ieftine. Un cutremur, un incendiu sau orice altă

calamitate, după pulverizarea unui cartier întreg, nu însemnau tot atâtea situații catastrofale, deoarece în scurt timp pierderile se înlocuiau cu ușurință. În plus, locuința tradițională, bine aerisită, cu igiena foarte lesne de întreținut, oferea un mediu de trai sănătos pentru oameni căliți în frig, foarte aproape de natură, asimilați ei. Arhitectura locuinței tradiționale japoneze, guvernată de ideea generoasă a protejării demnității omenești, nu a recurs, cum se vede, niciodată la clădiri masive, monumentale, strivitoare. În aria unei construcții fragile, dar potrivite și proporționate cu dimensiunile sale, omul s-a simțit în siguranță și la largul său. Prin frumusețea ei simplă, locuința japoneză a intensificat plăcerea și bucuria omului de a trăi. Ordinea introdusă în construcție a creat o atmosferă de seninătate. Structura sa limpede, naturală, a stabilit raporturi firești de intimitate între om și mediul său înconjurător.

În evoluția istorică, arhitectura domestică a trecut prin transformări mai mult sau mai puțin sesizabile, întotdeauna, însă, ceea ce fusese câștigat anterior, s-a lăsat moștenire generației următoare. La concurență cu arhitectura religioasă, cea a locuinței a supraviețuit tot mai esențializată și a influențat educația estetică a unor anumite perioade. Ne gândim la apariția „casei de ceai” cu tot substratul filozofic încorporat ei, cu conceptele adiacente, cu transfigurarea spre esoteric, generatoare de sugestii în pictură, literatură, muzică etc.

În perioada Heian, stilul național arhitectural numit *wayō* (care nu era altceva decât un stil Tang, japonizat încetul cu încetul), traversează un moment de evoluție spre forma nouă numită *shinden-zukuri*. Stilul este adoptat de clasa nobiliară pentru construirea propriilor locuințe. Ceea ce era captivant și inedit ținea de aspectul natural și armonios al construcțiilor. Apar grădini spațioase, aranjate în așa fel încât să imite cu naturalețe peisaje. Clădirile încep să fie acoperite cu un strat subțire din scoarță de copac. Pereții despărțitori dintre camere poartă pictate direct pe ele opere de artă lucrate de cei mai înzestrați mânători de penel. Se preferau peisaje diverse, nuanțate după anotimpuri. Deoarece aristocrația nu-și putea înălța edificiile prea mult, din cauza cutremurelor și incendiilor, ea a recurs la întinderea lor în suprafață deși un edict imperial le interzicea construirea pe o suprafață mai mare de 200 m² pentru o singură reședință.



La sfârșitul perioadei Muromachi au apărut câteva elemente noi, definind stilul *shoin-zukuri*, și traducând limpede tendința de laicizare a culturii *zen*. Practic, stilul *shoin-zukuri* se referă la arta grădinilor. Încăperea *tsuke-shoin* sau mai simplu spus *shoin*, presupune existența unor etajere prinse în mod simetric de unul din pereții laterali despărțitori, etajere care slujeau ca suport pentru expunerea micilor obiecte de artă, după modelul chinez. La origine chilie de călugăr budist, astăzi încăperea *shoin* s-a transformat în cameră de primire sau de studiu. Pereții semitransparenți,

culisanți, numiți *shōji*, ofereau luminozitatea plăcută și calmă atât de necesară nu numai pentru *shoin* ci și pentru celelalte încăperi. Combinarea stilului *shoin* cu cel chinezesc dă naștere unui „stil compus” denumit *sechūyō*, din care, mai târziu, în perioada Momoyama se vor naște castelele japoneze.

Perioada Muromachi este martora apariției ceremoniei ceaiului (*chanoyu*), strâns legată de budismul zen. Dintre casele de ceai, demne de menționat ca modele tradiționale amintim construcția numită Tōgudō aflată în incinta grădinii templului Jishō, unde se află și „Pavilionul de Argint” (Ginkakuji), construit de Yoshimasa ca o vilă de țară. Pavilionul de Argint, cu structura sa deosebit de elegantă, reflectă estetismul acelor zile. Acolo shōgunii se înconjurau de oameni care le alcătuiau curtea, de literați, artiști, călugări zen, maeștri ai ceremoniei ceaiului și se dăruiau vieții de bucurii estetice rafinate. Pavilionul de Argint și Pavilionul de Aur (Kinkakuji), construit ca un palat de plăceri de shōgunul Ashikaga Yoshimitsu, dar devenit mai apoi templu budist, prin arhitectura ușoară, suplă și simplă, vor influența profund arhitectura de mai târziu ca și gustul pentru frumos, în general, deoarece ele sunt armonizate cu peisajul înconjurător, au în preajmă grădini, lacuri artificiale, insule, pini pitorești stânci etc.

Locuințele perioadei Kamakura împrumută acel „stil militar” numit *buke-zukuri* care constă în existența unui zid de apărare, a porților solide și a posturilor de gardă. Mai târziu, stilul Kyōto, denumit și *shinden-zukuri*, se va caracteriza prin luxul sporit al caselor.

În perioada Momoyama, în afara castelelor ce vor imprima caracteristica timpului, arhitectura a mai înregistrat construirea unor palate impunătoare. Printre ele, palatul Nijō. Ceea ce se vede astăzi este doar o parte din construcția originală. A fost reședința lui Ieyasu câtă vreme s-a aflat la Kyōto. Conceput la scară mare, decorat de cei mai faimoși artiști ai timpului, este înzestrat cu porți splendide, cu camere spațioase, o sală uriașă de audiențe și câteva grădini întinse.

Atât palatele cât și casele nobiliare își aveau încă de la intrare un însemn al puterii, simbolizat la japonezi prin poarta proprietății. Ea se afla fie la răsărit, fie la apus, pentru a lăsa fațada meridională a clădirii liberă. Poarta putea fi monumentală, prevăzută cu acoperiș, flancată cu refugii pentru paznici dacă nobilul proprietar era de rang înalt. Dacă situația socială nu strălucea prea mult, nobilul se mulțumea cu o poartă limitată la o simplă traversă (*kabukimon*) sau, într-o situație și mai modestă, poarta era pur și simplu încorporată în ansamblul clădirilor (*nagayamon*), ca să nu mai vorbim de oamenii de rând cărora nu le era îngăduit să-și construiască o poartă ci doar o sală de primire (*tsuke-shoin*).

În perioada Edo, o performanță a simplității și calmului, corespunzătoare termenului japonez *shibui*, este ilustrată de Palatul Katsura ridicat la mijlocul secolului al XVIII-lea. Nu departe de Kyōto, palatul trece drept cea mai frumoasă construcție de locuință din Japonia. Printre calitățile demne de subliniat sunt simplitatea, economia, funcționalitatea, curățenia, frumusețea design-ului și a materialului folosit. Predomină lemnul, sunt prezente paravanele glisante, *shoji*-urile semitransparente. Lipsesc ornamentele și decorațiile interioare. Formele adoptate sunt de cea mai mare simplitate, desenul are puritate geometrică iar materialul este lăsat în stare naturală cu textura fibrei autentice și cu coloritul nealterat de nici o intervenție. Tradiția este păstrată cu grijă în prezența rogojinilor din pai de erez, a chiparoșilor, a grădinii alăturate în care se ivește pe neașteptate căsuța

de ceai sau podul artificial, aruncat arcuit peste apa mărginită cu alei de pini, vechi lămpioane din piatră năpădite de mușchi verde gros și catifelat.

După secolul al XVIII-lea, se poate considera că locuința particulară și-a încheiat evoluția, îmbinând măreția uneori severă a palatelor clasei nobiliare cu modestia rafinată și tainică a caselor de ceai. Tot mai mult, a intervenit standardizarea formei și a structurii locuinței. Manuale numite *hinagata-hon* aveau grijă să pună la dispoziție informațiile de trebuință și scheme pentru construirea caselor, ca semn al democratizării parțiale a vieții sociale.

Cum am văzut mai sus, arhitectura domestică veche a influențat arhitectura religioasă autohtonă, aceea care s-a îndreptat spre construirea sanctualelor shintō. Deși apogeul arhitecturii japoneze a fost atins de arta sădită în construirea mărețelor temple budiste, nu este lipsit de interes să ne oprim puțin la construcțiile shintō. Câte ceva din caracteristicile lor am mai amintit, dar vom rezuma mai jos ceea ce ni se pare esențial.

Locul sacru al religiei shintō constituie un complex de construcții cunoscut sub numele *miya*. La intrare străjuiește un portic (*torii*) iar sanctuarul se află de regulă în fundul curții. Altarul propriu-zis este alcătuit simplu din lemn nefasonat, nelăcuit. Acoperișul drept are la extremități niște căpriori care se încrucișează în X și ies deasupra, în afară, vizibili de la distanță. Căpriorii aceștia asemănători șei așezate pe spinarea unui cal, provin din prelungirea stâlpilor de susținere. Altarul, derivat din coliba primitivă, păstrează uneori chiar și acoperișul din paie sau ridicarea deasupra solului. Ridicarea cu câteva picioare a impus imaginarea unei balustrade care să înconjoare construcția. Ornamentele întâlnite, de obicei lucrate în bronz, nu sunt prea complicate.

Un exemplu clasic este marele sanctuar de la Ise aflat în apropiere de Yamada, pe partea orientală a insulei Honshū, în fața Oceanului Pacific. Încă din anul 4 î.Hr., aici s-a ridicat un altar închinat Zeiței Soarelui, Amaterasu, strămoașa familiei imperiale. Demolarea periodică a construcției, o dată la 20 de ani, oferă posibilitatea preoților să facă negoț cu relicve, așchii de lemn, destinate pelerinilor care se abat pe acolo.

Aproape la fel de important ca loc sacru shintōist este Marele sanctuar de la Izumo, și el reconstruit periodic din anul 1744. În reconstruirea sa, păstrează cu fidelitate tradiția stilului *taisha-zukuri*. De fapt, sanctuarul Izumo este cel mai vechi edificiu shintōist, precedându-l pe cel de la Ise. El se află pe partea de vest a insulei Honshū. Oamenii l-au închinat divinității Okuninushi no mikoto, aceea care a introdus în Japonia arta medicală, sericicultura și pescuitul. Deși reclădit pe același loc, nu s-a păstrat dimensiunea de odinioară. Sanctuarul conservă însă esențialul elementelor, adică cea simplă încăpere patrulateră, cu latura de 10 m, spre care duce o scară acoperită. Construcția este susținută de pari înalți, vreo 9 stâlpi distribuiți la fiecare colț și în mijloc; planșeul se află la 4,5 m de sol iar „balconul” se numește *engawa*. Creasta clădirii este înzestrată cu uriașele X-uri din bârne de lemn.

Faimos ca vechime și înfățișare este și sanctuarul Miyajima din Itsukushima, prefectura Hiroshima. Ba chiar se consideră că împrejurimile alcătuiesc unul din cele trei peisaje din Japonia numite *sankei*, socotite cele mai frumoase. Sanctuarul a fost consacrat celor trei fiice ale zeului Susano-o, dintre care una, Itsukushima Hime, dă și numele insulei. Diferitele elemente arhitecturale construite pe piloni, până departe în mare, legate între ele prin galerii, sunt în așa fel situate încât

fluxul le îmbrățișează în apa mării. Porticul de la intrare, tradiționalul *torii*, se află cu picioarele înfipte în adâncimea apei Mării Interioare, în timp ce ansamblul pavilioanelor dă impresia că plutește ireal printre cețuri, pe deasupra undelor de un albastru dens. Se pare că sanctuarul datează din anul 811.

O altă construcție din lemn, ridicată în anul 75 în apropiere de templul budist Tōdai-ji din Nara, este Depozitul Tezaurului Imperial, așa-numitul *Shōsō-in*. El respectă stilul casei alcătuite din trunchiuri de copac (*azekura*). Are forma tradițională, cu dimensiunile 30 pe 9 m. Este sprijinit pe piloni solizi. Nu păstrează nici o calitate sacră, dar adăpostește numeroase și excelente opere de artă decorativă persană, chineză și japoneză, produse de talentul unor maeștri care au lucrat timp de 12 veacuri. Majoritatea obiectelor au aparținut împăratului Shōmu, dar o parte provin de la ceremonia consacării Marelui Buddha de la Tōdaiji, ceremonie desfășurată în anul 752. Unele opere de artă au călătorit de-a lungul Drumului Mătăsii, în bagajele pelerinilor și ale preoților budiști pentru a veni în Japonia unde să fertilizeze arta autohtonă. Shōsō-in a stat multă vreme închis. Între secolele al IX-lea și al XIX-lea, deschiderea tezaurului era o raritate. Se știe că la un moment dat trecuseră 103 ani de când nimeni nu-i mai deschisese ușile. Începând cu 1873, în fiecare an în noiembrie, tezaurul este deschis, iar o parte din obiecte se constituie în expoziție pentru public. Atunci pot fi văzute paravane pictate, mobilier de epocă, ceramică din timpul dinastiei chineze Tang sau din cea japoneză care o imita, instrumente muzicale, măști magnifice de *gigaku*, veșminte, textile splendide, veselă din aur și argint, cutii de lac, steaguri, cuiere, hărți, armuri, arme, oglinzi, sculpturi, cerneluri din China, pensule, documente, autografe și multe altele. Măștile de *gigaku* aveau o destinație religioasă, dar reprezentațiile *gigaku*, de un comic adesea vulgar și cu subiectele lor grotești, aveau toate motivele să fie socotite profane. Spectacolele trebuie să fi fost bine receptate, căci întrerupeau mult prea lungile ceremonii religioase. Măștile *gigaku* se caracterizau prin dimensiuni mari, dimensiuni absolut necesare pentru a putea fi văzute de la distanță. Din acest punct de vedere, măștile *nō* de mai târziu se aflau într-un contrast net, mai mici, mai subtile, destinate unui public restrâns și elevat.

Ceramica de proveniență chineză de la Shōsō-in, ceramică a dinastiei Tang, se caracteriza prin tonuri mai sumbre, brune, cenușii sau mai deschise (verde, galben), cu mult mai rar albastre. Ea servea ca instrumentar funerar sau ca ceramică utilitară (farfurii, cupe, holuri). Cromatica ei bogată era în consens cu pictura și sculptura Tang, ambele policrome. Statuetele funerare de la Shōsō-in nu abordează subiecte religioase budiste așa cum ne-am așteptat, ci mai degrabă subiecte profane. Mai frecvent întâlnim dansatori, muzicieni, personaje caricaturale, umoristice, decât regi păzitori ai templelor.

O celebritate incontestabilă o are și sanctuarul Inari din Fushimi. A fost construit în anul 711 și închinat divinității orezului și hranei. La sfârșitul secolului al XV-lea a trebuit să fie reconstruit. Particularitatea acestui sanctuar constă într-o alee care este practic acoperită din cauza numeroaselor *torii* de culoare vișinie, înălțate de credincioși de-a lungul timpului. Se mai află acolo două statui ale vulpii însoțitoare a zeului Inari, dacă nu cumva cele două personaje mitologice se confundă până la identificare. Reședința zeului (*shintai*) are în față o piatră rotundă protejată de statuile din piatră reprezentând cele două vulpi.

La Nara se află sanctuarul Kasuga, construit, potrivit tradiției, în anul 768, de către Fujiwara no

Fuhito (659-720), în cinstea zeului protector al clanului său. Clădirea principală, *honden*, reconstruită în anul 1863, e alcătuită dintr-un aliniament de patru temple asemănătoare, tipice epocii Heian. Până la sanctuar, alea pitorească este semănată cu numeroase lampioane din piatră, oferite de-a lungul veacurilor de mulțimea credincioșilor.

Nu trebuie să înțelegem din descrierea succintă a construcțiilor shintōiste că ele au păstrat puritatea conceptului arhitectural inițial.

La răstimpuri, arhitectura shintō a suferit influența budismului și atunci a abdicat parțial de la eleganța simplității și a sobrietății. Astfel, în construcții se strecoară elemente budiste, cum ar fi porticul cu etaj, împrejmuirea mănăstirilor și chiar apariția câte unei pagode. „Vinovată” de poluarea arhitecturală budistă a sanctuarelor epocilor din urmă este doctrina *Ryōbu-shintō*, care pretindea că diferitele zeități shintō nu sunt altceva decât reîncarnări ale lui Buddha. Performanța metamorfozelor suferite de arhitectura austeră rămâne Mausoleul shōgunului construit la Nikko. După un prim mausoleu ridicat la Kunōzan în prefectura Shizuoka, în anul 1635, a fost desăvârșit cel de la Nikkō, la 100 km spre nord de Edo, într-un peisaj natural magnific. Mausoleul de la Nikkō, precum și celelalte aflate în parcul Ueno din Edo (Tōkyō), sunt rezultatul unei religii însăilate artificial prin combinarea confucianismului chinez (mai precis a neoconfucianismului la modă) care însemna spiritul doctrinei, cu shintōismul ca înveliș exterior. Capodopera artei decorative arhitecturale de după anul 1550 rămâne celebrul portic *Yōmeimon* de la Nikkō. Deși construcția are aerul de clădire greoaie, încărcată, cu cromatica exterioară extravagantă și exagerată, detaliile fac din porticul acesta un unicat. Stâlpii sunt albi, sculptura în relief descrie cu rafinament bujori, iar la partea superioară a porții, o multitudine de păsări. Jocul policromiei cu sclipirea aurului stârnește admirația. Frontonul trasat ca un arc cu curbura dublă, numit *karahafū* („creastă de zid chinezesc”), nu are nimic comun cu arhitectura chineză. Fostul gard modest, shintōist, a devenit un imens perete alcătuit din panouri sculptate în basorelief, de un realism sugestiv, îmbrățișând subiecte cu temă florală sau animalieră. S-a încercat, de fapt, transpunerea sculpturală, chiar colorată, a picturii școlii Kanō. Aici se găsesc și cele trei vestite maimuțe (*saru*), cu gesturile lor care îndeamnă la muțenie, surzenie și orbire în fața răului.

Strălucirea arhitecturală a Japoniei vechi atinge apogeul prin construcțiile religioase ale budismului. Conceptul budist permite, fără limitări, dezvoltarea arhitecturală până la înflorirea fantezistă și barocă a amănuntelor decorative și îngăduie dimensionarea, adeseori nefirească, a lăcașurilor de cult. Explozia de imaginație, bogăția combinației de culori, folosirea generoasă a formelor celor mai diverse, fac din arta arhitecturală budistă o lume complexă, copleșitoare, fastuoasă, menită să frapeze privirea, să stăpânească prin înfățișare gândurile credincioșilor. O asemenea autoritate săvârșită prin artă, poartă un mesaj mai subtil, mai profund către sufletul omenesc și, în consecință, are șanse mai mari de izbândă.

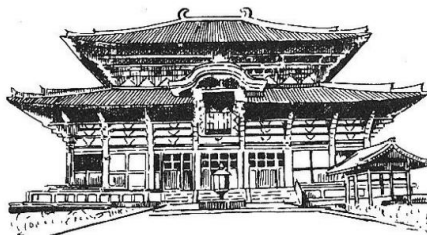
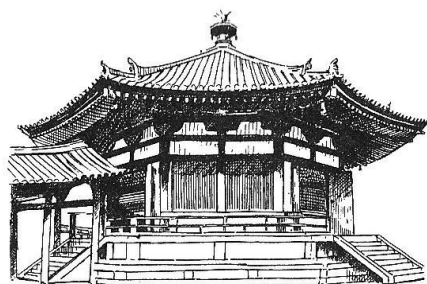
Arhitectura budistă s-a dezvoltat japonezilor odată cu sosirea în arhipelag a religiei budiste în secolul al VI-lea. Data tradițională a introducerii oficiale a budismului a rămas pentru japonezi anul 538, deși există însemnări care atestă că abia în anul 552 regele Syong-Myong din Kudara (Paekche) trimite împăratului Kimmei al Japoniei a misiune religioasă cu texte sacre (sutre), cu imagini pictate, o statuie a lui Buddha și o scrisoare în care se dau asigurări despre „avantajele fără număr și fără

marginii” ale noii religii. Impactul cu religia budistă este atât de puternic încât, pe mai multe planuri ale spiritualității, Japonia acelei epoci resimte metamorfoza la care este supusă. Se poate afirma că epoca istorică timpurie, cea care a urmat imediat după epoca arhaică, reprezintă un timp al culturii budiste, o perioadă de aur, cu expresivitate majoră tocmai în arhitectură, dar aproape la fel de importantă și în sculptură, pictură sau arte decorative. Sunt transferate din China dinastiei Tang conceptele estetice ale unei societăți cosmopolite și exotice. Putem sistematiza cultura budistă, în funcție de receptivitatea japoneză la mesajul culturilor chineză și coreeană, în trei etape distincte: perioada Asuka acoperind sfârșitul secolului al VI-lea – începutul secolului al VII-lea, Perioada Hakuho cuprinsă între sfârșitul secolului al VII-lea și începutul secolului al VIII-lea și Perioada Tempyo pentru restul veacului al VIII-lea.

Cei circa 100 de ani ai perioadei Asuka, după numele districtului în care se afla capitala țării, până la publicarea reformei Taika (anul 645), sunt martori ai asimilării elementelor de cultură budistă. În privința arhitecturii, se adoptă construirea edificiilor magnifice (temple numite *ji* sau *tera*) caracterizate prin streșinile incurbate, folosite și ca suport pentru ornamente (constând în imagini sculptate ale zeităților budiste). Streașina atât de bine particularizată purta numele *masu-hijiki*; sculpturile ornamentale erau din lac uscat sau din bronz aurit. Se mai adoptă și coloanele din lemn pictat în culoare stacojie.

Arhitectura templului budist contrastează net cu cea a locuințelor modeste care adăposteau locuitorii de rând ai țării. Incinta sacră este alcătuită din câteva elemente esențiale, nelipsite, practic, din oricare ansamblu arhitectonic budist. Astfel, clădirea interioară și principală numită *kondō* adăpostește cea mai însemnată dintre imaginile lui Buddha (*honzon*). Pagoda numită *tō* sau *gojūnotō*, întotdeauna cu un număr impar de niveluri, slujește ca loc de păstrare a relicve lor (*shari*). *Kondō* și *tō* se află situate în mod tradițional în interiorul unei curți, delimitată de un schit (*kairō*) structurat sub forma unei galerii acoperite. La sud, o poartă, *chūmon*, deschide intrarea în incintă în timp ce la nord se află sala de lectură a sutrelor (*kōdo*), în spatele căreia câteva clădiri, trei sau patru, joacă rolul de locuință a călugărilor slujitori ai templului. Mai există și o clopotniță (*shurō*) precum și un alt edificiu pentru păstrarea tobei (*korō*). Toate structurile templului sunt construite din lemn vopsit în roșu și au un mare acoperiș incurbat prevăzut cu țigle de culoare cenușie.





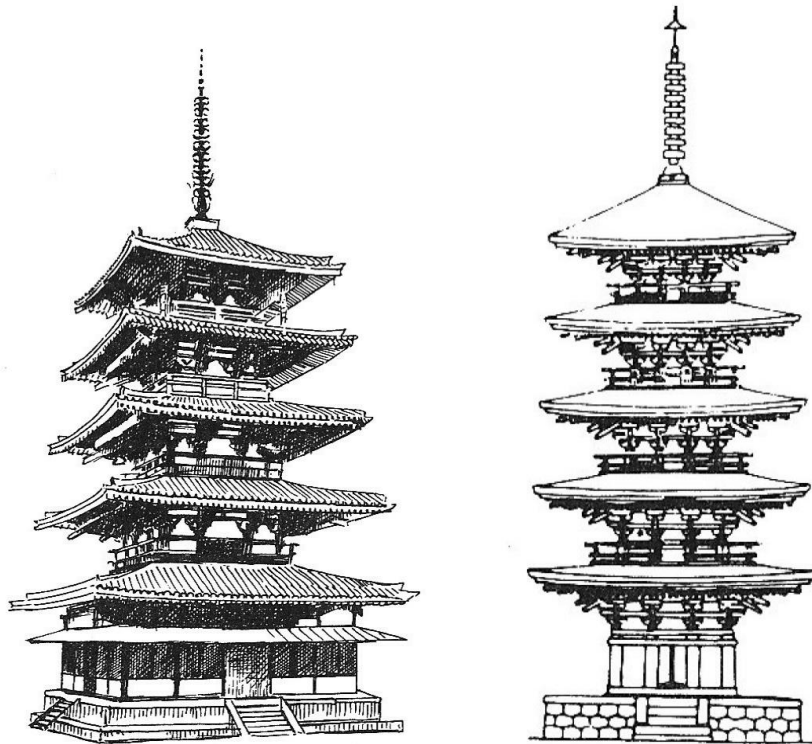
Din perioada Asuka nu s-a păstrat până în zilele noastre nici un exemplu de construcție originală, deși cronicile pretind că numai în anul 640 au fost înălțate 46 de temple din lemn. Se pare că toate au căzut pradă flăcărilor. Din fericire, însă, planurile vechilor construcții s-au păstrat în bună parte și astăzi putem să ne imaginăm cum arătau templele de odinioară. Se desprind două modele din epoca Asuka; tipul *Shitennō-ji*, mai puțin caracteristic, și tipul *Hōryū-ji* ca foarte reprezentativ. Construcția originală a căzut pradă focului încă din anul 670, dar, pe locul edificiului distrus, la sfârșitul secolului al VII-lea, s-a reclădit templul cunoscut astăzi.

Mănăstirea Hōryū-ji de lângă Nara, fondată la anul 607 de împărăteasa Suiko, prin cele câteva structuri originale care se mai păstrează, trece drept unul din cele mai vechi edificii de lemn din lume. Din păcate, unul din elementele cele mai frumoase, sala principală aurită, *kondō*, a fost mistuită de flăcări în anul 1949. Marile fresce au fost aproape complet distruse. Fresca data din anul 710 și orna toți cei patru pereți ai *kondō*-ului; erau ilustrate cele Patru Paradisuri cu cei Patru Buddha, din nord, est, sud și vest. Panourile murale mai mici ilustrau sumedenie de Bodhisattva cu suitele lor. Sala *kondō* a fost reconstruită în forma originală, iar astăzi arată ca acum 1250 de ani. *Kondō* avea acoperișul dublu, susținut de stâlpi viguroși și în ciuda curbelor magnifice ale acoperișului care ar fi putut da impresia de ceva greoi, aspectul era acela de suplețe. Curba largă a acoperișului dă senzația că acesta ar fi suspendat de cele patru colțuri de fire nevăzute. Întregul, ne permite să ne imaginăm cum au arătat mănăstirile chineze de la începutul dinastiei Tang. Se poate susține că templul Hōryū-ji este leagănul artei japoneze. Se mai păstrează și *yumedono* cu forma lui octogonală, precum și clopotnița *shurō* datând din perioada Kamakura.

Caracteristica arhitecturii budiste a perioadei Asuka rămâne aceea a unor amplasamente vaste pe terenuri plane cu proporționalitate bine gândită și cu grupare armonioasă.

Perioada Hakuho (645-724) nu aduce noutăți în arhitectură deși se construiește mult. Numai în timpul domniei împăratului Jitō (687-697), numărul edificiilor sacre a depășit cifra de 500! Perioada Tempyō care începe odată cu domnia împăratului Shōmu în anul 710, odată cu stabilirea capitalei la Nara, se caracterizează prin construirea de temple magnifice și alte edificii religioase în chiar inima orașului-capitală, orașul Nara, imaginat, bineînțeles, după modelul capitalei chineze a dinastiei Tang, orașul Chang-an. Odată cu acestea toate, cultura budistă atinge apogeul dezvoltării ei în Japonia. Împăratul Shōmu decretează ca în fiecare ținut să se ridice acele temple provinciale (*kokubunji*) drept elemente doveditoare ale biruinței religiei budiste în întreaga țară. Același suveran hotărăște construirea marelui templu Tōdai-ji din Nara, pentru a adăposti acolo gigantica statuie a lui Buddha (*Daibutsu*). Tōdai-ji, Marele Templu din Răsărit, ridicat inițial în anul 745, a fost reconstruit în

secolul al XII-lea. Sala principală a fost refăcută după originalul care a ars în perioada Edo. Tōdai-ji rămâne și astăzi cel mai mare templu budist din Japonia. Cel mai însemnat eveniment religios al perioadei Nara a fost sfințirea statuii Daibutsu a templului Tōdai-ji la anul 752, ceea ce a atras mii de călugări budiști și meșteri nu numai din întreaga Japonie ci și din China, Coreea, Asia Centrală și chiar din India.



Printre construcțiile care au supraviețuit la Tōdaiji, cea mai remarcabilă este Hokkedō, clădire de o grație infinită. Numele provine de la faptul că acolo se făcea lectura Sutrei Lotusului (*Hokkekyō*). O caracteristică a templelor acestei perioade față de cea anterioară este lărgirea dimensiunilor, chiar până la de 5-6 ori. Culorile folosite rămân aceleași, roșu, verde închis, gri. La Nara au mai învins vitregia timpului și ni se înfățișează astăzi în forma lor originală și alte construcții budiste. Printre ele, demne de remarcat ar fi pagoda templului Yakushi-ji (are trei etaje, un turn magnific dar și o concepție ceva mai liberă în construcție, cu destulă originalitate), sala principală și cea de lectură de la Tōshōdai-ji. Deoarece construcții de acest tip, care reflectă modelul arhitecturii budiste chineze, nu au mai supraviețuit în China, ele reprezintă exemple neprețuite, documente ilustrative pentru descifrarea arhitecturii monumentelor budiste atât din Japonia cât și din China.

Perioada Tempyō trebuie socotită ca fiind cea a cristalizării artei clasice japoneze. Artiștii japonezi au trebuit să-și delimiteze orientarea estetică în mod cât mai personal pentru a da o replică artei chineze Tang, cea care încorporează diferite influențe de cultură din întregul Orient și care tindea spre o ornamentație excesiv de decorativă, cam superficială și lipsită de grație interioară sau de rafinament.

Spre sfârșitul erei Tempyō, călugărul chinez Ganjin vizitează Japonia și stimulează prin prezența sa arta budistă, mai ales în privința sculpturii în lemn, deși chiar el ridică celebrul templu Tōshōdaiji, dovedindu-se astfel un arhitect înzestrat. Tocmai acest templu adăpostește un mare număr de sculpturi în lemn, creații ale artiștilor chinezi care l-au însoțit pe Ganjin. Tōshōdai-ji aparține

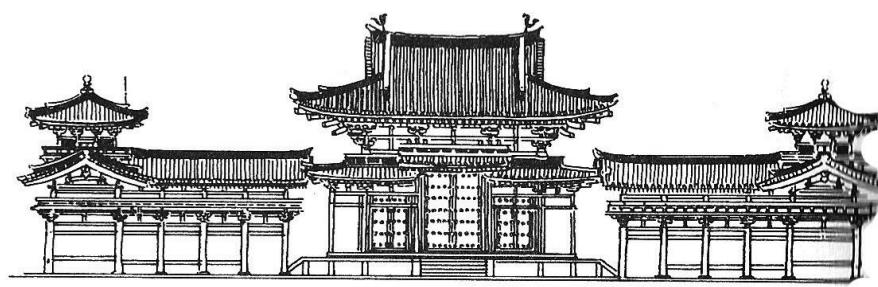
sectei Ritsu înființată în anul 759. *Kondō*-ul datează din al secolul VIII-lea. Celebritatea și-o datorește frumuseții clasice a coloanelor alcătuite din trunchiuri, armonios incurbate, dar și sculpturilor epocii Nara pe care le adăpostește, așa cum am mai spus.

Perioada imediat următoare, Heian, este una de asimilare sau mai precis, de „japonizare” a culturii chineze de import. În istoria artei, perioada poartă numele *Jōgan*, marcată fiind de apariția în Japonia a budismului esoteric, a cultului metafizic care caracteriza cele două secte mai importante, Tendai, înființată de preotul Saichō și Shingon creată de Kūkai. Arta împrumută astfel elemente mistice. Deși nu arhitectura religioasă domină viața culturală, ci mai degrabă pictura sau literatura, rămân demne de menționat câteva construcții din acea vreme. Spre deosebire de mănăstirile epocii Nara care s-au alcătuit ca grupări de edificii simetrice, dispuse pe terenuri plate, legate strâns de curtea imperială, cele ale perioadei Heian s-au înălțat pe vârfuri și pante de munți. Structura lor a fost modelată în acord cu neregularitățile reliefului și cu natura înconjurătoare. Un ansamblu caracteristic perioadei *Jōgan* este templul Murōji, la distanță de 64 km de Nara și la 40 km de Ise. Remarcabile aici sunt sculpturile și picturile adăpostite într-un loc greu accesibil.

Dimensiunile construcțiilor perioadei *Jōgan* sunt mici, ceea ce le conferă un caracter intim. Pagoda, deși are cinci etaje, fiind de tipul *go-ju-no-to*, are grația unei construcții pentru păpuși, în raport cu pagodele mari din vechime.

Foarte caracteristice pentru perioada Heian mai sunt Palatul imperial din Kyōto (Gosho) și Sala Phoenixului (Hō-ō-dō) din templul Byōdō-in din Uji, care la origine a fost palat al familiei Fujiwara (Yorimichi din 1051) ca mai apoi să fie transformat în templu și dedicat lui Amida. Asemănarea planului orizontal al clădirii cu aripile desfăcute ale păsării phoenix i-a atras numele știut. În plus pe acoperiș se găsește un phoenix din aur. Deși nu s-a păstrat nimic doveditor, se știe că, pe muntele Kōya, Kūkai a construit pentru secta sa un sanctuar. Din acea perioadă a rămas mai bine conservat doar micul și cochetul templu amintit mai sus, Murōji, aflat într-un sat izolat în munți. Construcția a fost ridicată inițial în anul 681, dar desăvârșirea ei a avut loc abia în secolul al IX-lea. *Kondō*-ul templului a suferit o remaniere în anul 1672.

Spre sfârșitul perioadei Heian înflorește cultul Jōdo, în contrast cu budismul esoteric și proslăvind pe Amida Buddha (*Amithabha*) cu Paradisul său. Noua religie este îmbrățișată mai cu seamă de aristocrație. Bineînțeles, arhitectura se modelează după moda cea mai nouă. Cronicile pomenesc și pretind că s-au construit sanctuare magnifice, impresionante, așa-numitele *Amidadō* în cinstea lui Amida Butsu, la care exteriorul apare simplu în timp ce interiorul se dovedește extrem de ornamentat și de colorat. Datorită faptului că războiul dintre clanurile Taira și Minamoto a distrus multe din construcții, că o altă parte din ele au fost transformate în cenușă sau au putrezit, în zilele noastre nu se păstrează decât foarte puține clădiri sau fragmente cum ar fi Byōdōin din Kyōto și Konjiki-dō aparținând templului Chūson-ji din Kiraizumi. Poate că cea mai celebră sală a Phoenixului existentă este cea de la Byōdōin; e o construcție decorată luxuriant, intenționând să reproducă imaginea unui palat, așa cum și-l închipiau că ar fi în Paradisul budist. De altfel, mai toate construcțiile perioadei Heian au fost extrem de bogat decorate cu sculpturi din lac, incrustații în perle, ornamentații metalice (nu lipsea aurul), particularizate prin rafinament estetic și înfățișare splendidă.



Evenimentele istorice aduc în prim plan clasa războinicilor. Ascensiunea lor modifică repede concepția de viață și implicit lumea artei. Începe epoca medievală japoneză acoperită pe parcursul a patru secole de perioadele Kamakura și Muromachi. Arta se modifică în sensul că delicatețea și grația, sau senzualitatea feminină, specifice aristocrației (concentrate la Kyōto), sunt înlocuite de un nou spirit al simplității și virilității caracteristice militarilor (cu sediul la Kamakura). Noul stil arhitectural venit din China dinastiei Song (*Kara-yō*), influențat de budismul zen, face ca mănăstirile să fie niște construcții simple, lipsite de ornamente. Un alt stil, tot chinez dar cu ecouri străine, îndepărtate, de aceea numit și „indian”, devine în Japonia *Tenjiku-yō*. Noul spirit care domnește își află expresia în reconstrucția templelor Tōdai-ji și Kōfuku-ji care avuseseră de suferit în timpul războiului intern din 1180. Pe la anul 1195 se termină construcția sălii Marelui Buddha de la Tōdai-ji (*Daibutsu-den*), cea mai mare realizare a timpului, dar și mai reprezentativă pentru sculptura momentului, înnobilită de operele a trei maeștri vestiți (Unkei, Kaikei, Tankei). Tōdai-ji devine cel mai mare edificiu din lume construit din lemn. Marele Buddha din bronz are înălțimea de 27 m. Stilul de inspirație indiană de la Tōdai-ji (*Tenjiku-yō*) s-a materializat în combinarea vigurosului cu grotescul, stil aplicat la construirea Portalului de sud (1199). O anumită apropiere de stilul provinciei Fukien din China de sud-est nu poate fi contestată.

Din marile temple zen de odinioară a mai rămas în picioare, ca vestigiu, o sală (*shariden*) de la Engaku-ji. Arhitectura ei se aseamănă cu ceea ce construiau chinezii dinastiei Song. Aproximativ cea mai evidentă stă în modelele folosite la desenarea ferestrelor și ușilor.

Dintre inovațiile arhitecturale ale perioadei Kamakura, menționăm acel tip special de pagodă, construită pe tradiția stupei din vechea Indie, numită *Tahōtō*. Ea aparține sectei esoterice Shingon. Cel mai vechi edificiu de acest fel este Ishiyamadera de la Otsu, lângă lacul Biwa.

Vechea arhitectură suferă o plafonare în sensul repetiției stereotipe a vreunui motiv decorativ, ceea ce subliniază o anumită rigiditate estetică. Ne gândim la pavilionul principal (*hondo*) al templului Kanshinji, datând din anii 1334-1335, deci de la sfârșitul perioadei Kamakura, la care găsim, de pildă, multiplicarea consolelor intercalate între pilieri.

Perioada Muromachi asistă la reluarea dialogului cu China. Budismul zen transformă aproape complet civilizația japoneză. Multe dintre expresiile artei considerate astăzi tipic japoneze, cum ar fi pictura în tuș, grădinile de piatră, ceremonia ceaiului și aranjamentul floral sunt de proveniență chineză. În timp ce țara de origine nu le mai cultivă, ele joacă un rol însemnat în Japonia în continuare.

Arhitectura budistă a perioadei Muromachi a fost destul de bogată numai că, din păcate, datorită războaielor civile din vremea ultimilor Ashikaga, construcțiile s-au distrus în bună parte. Sub o puternică influență chineză s-au ridicat cele mai mari temple zen din Kyōto, cum ar fi Daitoku-ji,

Tōfuku-ji și Nanzen-ji. Aparținând de Daitoku-ji, la Daisenin există o remarcabilă grădină din piatră („grădină uscată”), deși cea mai faimoasă de acest tip se află la Ryōan-ji în partea de nord a orașului Kyōto.

Două construcții ale epocii shōgunatului Ashikaga marchează un moment istoric în estetica arhitecturii japoneze. „Pavilionul de Aur” (*Kinkakuji*), care aparținea la origine, în perioada Kamakura, unui nobil din Kyōto, devine în perioada Muromachi sediu reprezentativ al culturii din epocă. De fapt, pavilionul este unica relicvă a unui fost templu budist, construit în anul 1397 de Ashikaga Yoshimitsu care, renunțând la titlul de shōgun, s-a călugărit și s-a retras aici. Numele religios al construcției este Rokuonji; ca templu, aparținea sectei zen Rinzaï. Terenul, înainte de a intra în posesia lui Yoshimitsu a fost proprietatea înaltului funcționar Saionji Kintsune (1171-1244). Prin plasarea construcției, în așa fel încât să se armonizeze cu peisajul înconjurător (grădina artificială, insula artificială și eleșteul), se subliniază de fapt un principiu estetic. O întregă simbolică stă încifrată în aranjarea pietrelor, în distribuirea pomilor și în formele construcției, astfel încât să răspundă gustului pentru abstracțiile la modă în China dinastiei Ming. Parterul Pavilionului este alcătuit dintr-un număr de încăperi „de locuit” distribuite după stilul shinden-zukuri. Etajul de mijloc are plafonul decorat. În acest spațiu, Yoshimitsu, al treilea shōgun Ashikaga, își organiza sărbătorile însoțite de muzică și poezie. Estetica cultivată de Yoshimitsu, simbol al unei culturi rafinate, „cultura munților de nord” (*kitayama bunka*), a fost numită astfel după localizarea geografică a pavilionului la picioarele munților care închid la nord orașul Kyōto. Etajul superior are austeritatea stilului zen, având o singură încăpere destinată retragerii cu sine și rugăciunilor. Peste tot, interiorul pavilionului era placat cu folii de aur (de aici provine numele construcției). Focul nu a cruțat nici această bijuterie. În 1950 a avut loc aici un incendiu care a inspirat scriitorului Mishima Yukio subiectul pentru romanul său intitulat chiar *Kinkakuji*. Clădirea actuală este o replică fidelă originalului și a fost înălțată în anul 1955. Pavilionul pare astăzi o corabie plutind pe suprafața lacului.

„Pavilionul de Argint” (*Ginkakuji*), construit cu 50 de ani mai târziu decât precedentul, a aparținut lui Yoshimasa, al 8-lea shōgun Ashikaga. Arhitectura sa, de o mare simplitate, a stat sub semnul budismului zen. Numele religios al clădirii este Jishō-ji și aparține sectei Rinzaï, ca și *Kinkakuji*. Pentru că e situat geografic la poalele munților din partea de răsărit a orașului Kyōto, estetica adoptată aici s-a numit „cultura munților din est” (*higashi yama bunka*). Construcția, începută în anul 1483, nu mai păstrează din acea vreme decât micul pavilion *Tōgudō* și grădina Pavilionului de Argint, pavilion terminat în 1489 și închinat zeității Kannon. Cele trei niveluri, ca și la *Kinkaku-ji*, sunt mai puțin ornate și de o eleganță moderată. Amalgamarea stilului religios cu cel domestic a dat naștere, cum știm, încăperilor de tip shoin-zukuri. Se consideră că acestea sunt precursori ale stilului modern, tradițional, al locuinței japoneze. Tocmai de aici rezultă importanța istorică a edificiului. Ce comportă caracteristic noua manieră de construcție? O mică încăpere imaginată după modelul camerei de ceai de numai patru tatami și jumătate și un alcov de familie (*tokonoma*), cu utilizare decorativă. Întrunirile organizate de Yoshimasa au făcut faima pavilionului aflat pe colina Higashi-yama. Nu trebuie neglijat, de asemenea, faptul că grădina pavilionului a fost desenată de faimosul pictor Soami, de aceea e concepută ca o pictură, o pictură de peisaj.

Putem considera, fără a greși prea mult, că tot din arhitectura budistă face parte și impresionantul mausoleu ridicat de shōgunul Iemitsu în cinstea lui Ieyasu, capul de serie al dinastiei shogūnale Tokugawa. Situat la Nikkō, oraș aflat la nord de Tōkyō, mausoleul a fost ridicat ca un templu dedicat spiritului marelui dispărut, sanctificat post-mortem sub numele Tōshō Daigongen („Marea Reprezentare a Minunatului Buddha al Regiunii de Răsărit”). Complexul de clădiri este o alcătuire îndrăzneță și amplă, poate cea mai măreață din tot ce s-a construit vreodată în Japonia veche. „Poarta Luminii Soarelui”, celebra *Yōmeimon*, despre care am pomenit și mai sus, este socotită ca una din capodoperele arhitecturii japoneze. Ea are în alcătuire 12 coloane, două corpuri laterale, celebrele frontoane cu acoperișuri triunghiulare, decorate cu cele mai migălite sculpturi posibile. Ornamentația bogată descrie o gamă largă de viețuitoare, predominând păsări, dar și lei, tigri sau dragoni fabuloși. Nu lipsesc figuri de înțelepți chinezi sau de copii ingenui. Coloritul strălucitor, poleiala aurie, accentuează bogăția cam stridentă a construcției. Așezarea porții Yomeimon pe o colină liniștită, la umbra magnifică a criptomerilor, în preajma unui râu, a unui pod sacru, combinația roșului aprins al vopselei aplicate pe lemn, cu cea a verdelui vegetal, fac din întregul complex unul din cele mai renumite obiective turistice din Japonia de azi, pe deplin justificat ca interes stârnit nu numai în țară dar și în străinătate.

Restul construcțiilor budiste ale perioadei Edo sunt ridicate în marea lor majoritate într-un stil lipsit de interes artistic (așa-numitul *gongen-zukuri*) sau într-un stil compozit, *sukiya-zukuri*.

Părăsim cronologia construcțiilor budiste pentru a prezenta câteva temple existente astăzi numai pentru că au unele particularități ce le conferă o personalitate aparte și care merită a fi înregistrate.

Hongan-ji a fost la origine un templu al sectei amidiste Shin (*Jōdo-Shin-Shū*) fondată în 1224 de Shinran. Edificiul actual datează de la mijlocul secolului al XVII-lea și este așa-zisul Nishi-Honganji, adică templul din partea de apus, spre deosebire de Higashi-Honganji aflat cândva la est. Clădirea care a rămas ilustrează perfect stilul Shoin. Templul propriu-zis, Kuro-Shoin, e legat printr-un coridor de Shiro-Shoin, destinat recepțiilor și deci mai bogat decorat cu elemente de lux. Kuro-Shoin se păstrează cu linia sobră a arhitecturii încăperilor de ceai în care se împletesc armonios lemnul, hârtia și paiul pentru a oferi locul cel mai potrivit reculegerii, calmului și studiului.

Templul Tōji, construit inițial în anul 823 datorită lui Kōbō Daishi, a fost distrus de războaiele civile din secolul al XV-lea dar, reconstruit, poate fi astăzi văzut în forma dăruită de arhitecții veacului al XVII-lea. Renumele templului Tōji se datorește existenței unui relicvariu din lemn numit *Azekura*, în cea mai autentică tradiție niponă (modelul de la Shōsōin!), unde stă adăpostită o importantă colecție de artă.

Templul Takushi-ji din Nara, aparținând sectei Hosso înființată în anul 680 de împăratul Temmu (a domnit între 673-686), a fost dedicat zeului medicinei Yakushi, unul din cei cinci zei ai înțelepciunii. Celebritatea templului se datorește pagodei sale cu trei etaje duble, o mărturie dintre cele mai vechi a arhitecturii anterioare epocii Nara. Ornamentele din vârf (*suien*) sunt faimoase, ele reprezintă spirite de muzicieni.

Ishiyamadera, un templu din prefectura Shiga, posedă cea mai veche și mai frumoasă pagodă de tip Tahōtō. Ea datează din anul 1194. Această individualitate arhitectonică se aseamănă cu stupa indiană și în Japonia a introdus-o secta esoterică Shingon încă din anul 816 când pe Kōyasan s-a

construit un templu. Construirea unei tahōtō necesită o mare abilitate deoarece este necesar ca pe o bază rotundă să fie sprijinit un acoperiș greoi de formă pătrată. În apropiere de Ōsaka, la Negoro-ji, a fost ridicată o altă pagodă tahōtō la anul 1130 (reconstruită în 1515).

La Kyōto se află Kiyomizudera, un edificiu a cărui construcție principală datează din anul 1633. Atunci, de fapt, s-a reconstruit fostul templu înființat de Sakanoue no Tamuramaro (758-811) în anul 798. Templul era dedicat zeiței Kannon cea cu 11 fețe (*Jūichimen Kannon*). Astăzi, sanctuarul interior, prelungit cu un planșeu întins peste un șanț susținut de bârne groase, creează impresia unei „arhitecturi de scenă” (*butaizukuri*) sau a „arhitecturii de prăpastie” (*kengaizukuri*) în cadrul unei atmosfere rustice specifice budismului epocii Heian.

Nu în ultimul rând, definitiv pentru arhitectura japoneză, stau în balanță construcțiile cu scop militar, în speță castelele. Încă din vremurile cele mai îndepărtate, pe pământul japonez s-au ridicat clădiri care să împiedice un eventual agresor să pătrundă prea lesne în spațiul apărat cu strășnicie prin forța armelor. Știm că niponii nu au folosit de predilecție decât lemnul pentru construcțiile lor dar, odată cu perfecționarea armelor de luptă, în epoca feudală, materialul lemnos nu a mai dat satisfacție și, în ciuda tradiției, dar potrivit necesităților impuse, a trebuit să recurgă la piatră, material mai dur deși greu de lucrat. Abia în Evul Mediu, deci, constructorii de castele-fortărețe au atins performanțele care să-i îndreptățească să fie socotiți arhitecți-artiști. De altfel, doar aceste construcții au rămas în picioare trecând peste vicisitudinile istoriei, iar azi le putem studia cu folos estetic pentru a le situa pe scara valorică a artei arhitecturale.

Un istoric general al construcțiilor fortificate japoneze ar trebui împărțit în cinci perioade. O perioadă inițială, socotită de la primele începuturi, nedefinite în timp și până la prima jumătate a secolului al VII-lea, epocă a clanurilor neunificate încă în mod trainic într-un stat centralizat, s-a caracterizat prin construirea unor reședințe întărite ale șefilor de clan, sau prin lucrări defensive temporare pentru vreme de război. Conflicte armate și lupte între familii au existat cu caracter cvasipermanent așa încât construcțiile de necesitate au fost ridicate dar au și fost distruse, la timpul lor, de cele mai multe ori prin incendiile provocate de agresori. Nu putea fi vorba deloc despre vreo implicație estetică în asemenea construcții. Reședințele șefilor de clan nu au fost decât niște variante ceva mai răsărite ale locuințelor oamenilor de rând, după modelele și tradiția cunoscută.

A doua perioadă, cuprinsă între a doua jumătate a secolului al VII-lea și secolul al X-lea, așa-numita eră Taika, perioadă începând în anul 645 și sfârșind odată cu căderea familiei Fujiwara, a avut caracteristică legătura foarte strânsă cu lumea chineză, coreeană și manciuriană. Așa se explică de ce, din puținele resturi existente, mai ales în Kyūshū, în sud, se descifrează influența chineză a conceptului construcțiilor situată în contrast net cu ceea ce avea să vină odată cu castelele epocii feudale.

Perioada a treia, situată între a doua jumătate a secolului al XI-lea până în prima jumătate a veacului al XVI-lea, este începutul dezvoltării clasei samurailor, a războinicilor de profesie. Legăturile cu țările vecine au fost mult mai reduse decât în perioada precedentă și, în consecință, „castelele” și-au cristalizat oarecum cele dintâi caracteristici japoneze. Nu se poate vorbi despre niște castele adevărate deoarece nu însemnau decât sediile mai întărite ale șefilor militari, ridicate în scopuri strict defensive, la scară mică, nepretențioase. Mai era încă distanță de la aceste reședințe

individuale ale unor șefi locali până la castelele feudale ale shōgunilor.

A patra perioadă, între a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, rămâne cea mai definitorie, mai importantă, a feudalismului japonez în desfășurare, a marilor shōguni războinici, a introducerii armelor de foc și a ridicării castelelor-fortărețe, așa cum le putem vedea și astăzi pe unele din ele. Este perioada „clasică” a arhitecturii castelelor japoneze când dincolo de beneficiul utilității, construcțiile se străduiau să fie și lăcașuri care să satisfacă gustul estetic al marilor feudali. Abia aceste castele pot concura din punct de vedere arhitectural cu construcțiile religioase budiste și ele se înregistrează ca exponente ale momentului particular japonez, absolut specific, în istoria arhitecturii. Locuințele semipermanente ale daimyō-ilor, castelele, permit dezvoltarea în jurul lor a orașelor de mai târziu. Ele devin astfel un veritabil centru de artă plastică, pictură și sculptură, de artă a alcătuirii grădinilor, de arte industriale, contribuind la spiritualizarea populației.

Ultima perioadă, a cincea, o continuă pe precedentă; începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și se prelungește, teoretic, până în zilele noastre. Controlul sever al daimyō-ilor de către shōgunatul Tokugawa a limitat tot mai mult construirea de castele, iar schimbările esențiale ale caracteristicilor războaielor moderne au făcut să cadă în desuetudine asemenea construcții anacronice. Cu alte cuvinte, ultima perioadă nu aduce nimic nou, dimpotrivă, marchează dispariția unui model de arhitectură care a făcut gloria Evului Mediu.

Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, au început să fie ridicate castele. Ele au fost reședințe ale nobililor și, odată cu întărirea structurii sociale feudale, au devenit centre ale guvernatorilor locali unde se desfășura viața socială, economică și activitatea militară. Un timp, daimyō-ii locali nu s-au preocupat să-și ridice castele prea impunătoare; s-au limitat la lucrări modeste potrivite cu influența lor limitată și cu starea relativă de nebeligeranță. Odată cu intensificarea luptelor feudale și când starea de război a devenit ca și permanentă, nobilii au început să-și construiască reședințe fortificate, adevărate fortărețe așezate în poziții greu accesibile, pe înălțimi și chiar în munți, poziții strategice care le permitea controlul asupra căilor de acces dintr-o regiune în alta precum și adăpostul cel mai sigur pentru acele vremuri. Așa s-au născut „castelele de munte”, construite pe un loc mai înălțat sau în zona muntoasă. Desigur că și dimensiunea castelelor a crescut iar structurile au devenit de-a dreptul impozante. Ulterior s-au construit și „castele de șes” sau castele care îmbinau însușiri ale celor două forme amintite mai sus, în scopul eficienței maxime.

Trei momente, ca trei piscuri de izbândă arhitecturală, au marcat istoria construcției de castele în feudalismul japonez. Fiecare dintre cele trei castele a însemnat, în felul său, sediul unor schimbări în desfășurarea istoriei, dar și reședința de elecție a produselor artistice ale timpului.

După ce în 1543 portughezii au introdus armele de foc în Japonia, tactica și strategia militară s-au schimbat radical. Arta construirii castelelor s-a modificat în sensul dezvoltării lor ca mărime, întindere și înălțime, dar și prin apariția de fortificații masive, deosebit de solide.

Primul moment îl socotim construirea, din ordinul lui Oda Nobunaga, în anul 1576, a castelului de la *Azuchi*. Localitatea, situată în apropierea lacului Biwa, în partea sa de răsărit, la circa 30 de mile de Kyōto unde se afla curtea imperială, era un loc strategic de încrucișare a căilor de comunicație. Nobunaga a ales poziția în ideea de a-și face acolo nu un castel propriu-zis ci o

reședință permanentă de unde să poată totuși supraveghea cele trei grupări militare care i se opuneau, Uesugi în nord, Takeda la răsărit și Mōri la apus, sau mai degrabă să le închidă accesul prea liber, până atunci, spre Kyōto. Cariera militară a lui Nobunaga a avut de câștigat de pe urma supremației sale „geografice” iar fortăreața de la Azuchi a făcut, până în cele din urmă, epocă în arta construirii castelelor în Japonia.

Castelul era așezat pe un promontoriu înconjurat de apă, ca și cum ar fi fost o insulă. Numeroasele curți interioare și construcțiile castelului se împlineau arhitectural prin turnul principal format din șapte niveluri deasupra parterului și încă un nivel subteran. Nobunaga a adunat la castel pictori și sculptori, pentru a-i decora interiorul. Cei mai buni artiști ai epocii au realizat desenele decorative ale interioarelor; din păcate, aceste opere de artă nu mai pot fi văzute. Ultimele două etaje ale turnului se deosebeau de celelalte. Penultimul, al șaselea, avea piloni externi pictați în culoarea stacojie iar interiorul în auriu, în timp ce al șaptelea era aurit și pe dinafară și pe dinăuntru.

La scurtă vreme după uciderea lui Nobunaga, în 1582, castelul a fost incendiat de dușmanii marelui general. Despre castel nu avem decât imaginea sugerată de scrierile epocii, de cronicile care ne-au rămas.

Un al doilea moment arhitectural strălucit a fost construirea castelului din Ōsaka. Hideyoshi, succesorul lui Nobunaga, începe în anul 1583 să ridice o nouă fortăreață, concepută a fi cu mult mai mare decât castelul de la Azuchi, iar ca poziție, și mai avantajoasă, de mai semnificativă însemnătate. Întinderea castelului măsoară de la răsărit la apus mai bine de o milă iar de la nord la sud, o milă și jumătate. Circumferința exterioară a curții are aproximativ 8 mile, iar în perimetrul acesta suprafața este de 220.000 *tsubo* (circa 75 hectare). Blocurile masive din piatră, elementele de construcție, dau sentimentul trăinicieii și al forței. Turnul castelului a fost proiectat să aibă opt niveluri. Acoperișul, semn al bogăției fără seamăn, era alcătuit din țigle de aur. Deasupra acoperișului, tot din aur, au fost așezați doi delfini cu trupul arcuit, parcă mai hotărâți să zboare decât să înoate. Pereții porțiunii celei mai de sus au fost ornamentați cu desene reprezentând cocori și tigri. Prezența acestor viețuitoare nu era lipsită de rost și de semnificație. Tigrul simbolizează, ca animal sacru, curajul, vitejia, în timp ce cocorul, socotită o pasăre capabilă să trăiască o mie de ani, simboliza prosperitatea. Hideyoshi putea fi mândru de înfăptuirile sale. Adăugăm că, în afara castelului Ōsaka, despre care vom mai vorbi, shōgunul Hideyoshi a fost preocupat în permanență să fortifice orașul Kyōto. El i-a adus întăriri prin construirea unui zid împrejmuitor de pământ, dublat de un șanț cu apă. În 1594 construiește un nou castel, cel de la Fushimi, în partea de sud-est a orașului Kyōto. Din păcate, castelul a fost distrus de Fujiwara și ceea ce a rămas din el, câteva porți sculptate, s-a integrat, împreună cu zona centrală a fostului castel, în mausoleul împăratului Meiji. Tot Hideyoshi a mai construit și Palatul Jurakudai.

Cel de al treilea castel, ca moment arhitectural semnificativ, îl constituie construcția din Edo, ridicată de familia shōgunului Tokugawa. La acest castel s-a lucrat 30 de ani, iar dimensiunile sale justifică eforturile depuse. Perimetrul curților are lungimea de 10 mile. Shōgunii Tokugawa s-au preocupat, desigur, să construiască între Edo și Ōsaka numeroase alte fortificații, cum ar fi castelele din Nogaya, Hikone, Shizuoka etc. asupra cărora ne vom opri mai jos.

Astăzi, toate castelele japoneze întâlnite în preajma sau chiar în perimetrul vechilor orașe istorice sunt *numai* din perioada Tokugawa și au slujit ca locuințe ale nobilimii feudale. În jurul acestor structuri arhitecturale s-a organizat viața economică, socială și culturală a câte unui teritoriu feudal. În linii mari, castelele rămase din epoca shōgunatului Tokugawa se aseamănă între ele și respectă toate particularitățile care rotunjesc personalitatea arhitectonică a timpului. Numai cele dinaintea epocii Tokugawa au prezentat o mare varietate de formă și de structură. Aproape toate fortărețele acestea au fost dărâmate din ordinul shōgunului și în zilele noastre nu se păstrează decât câte un element izolat, câte o rămășiță absolut insuficientă pentru a ne oferi o idee de ce a fost cândva un castel. Dacă nu s-ar fi păstrat documente și cronici, relatări din literatură sau din dramaturgie, informațiile noastre ar fi fost extrem de sărace. Locurile alese pentru a fi construite se aflau în preajma mării sau a râurilor mai importante, menite să faciliteze și comunicarea pe apă, nu numai pe uscat. La fel de atrăgătoare pentru constructori era și poziția din centrul unei provincii; se asigura astfel locul de unde iradiau, la egală distanță, drumurile, căile de comunicație și de aprovizionare.

Castelele medievale japoneze, din punctul de vedere al strategiei militare, dar și din acela al topografiei locului, puteau fi clasificate în trei categorii: de munte (așezate pe o înălțime), de șes sau de câmpie și de munte-câmpie.

Prima caracteristică esențială era aceea a împrejmuirii suprafeței cu ziduri de protecție și cu șanțuri. Suprafața unui castel era alcătuită din mai multe curți interioare numite *kuruwa*. Curțile nu numai că erau numeroase dar se și defineau prin forme ciudate, combinații labirintice extrem de greu, dacă nu chiar imposibil de descifrat. În linii mari, se schițau trei cercuri concentrice ale curților. Din interior spre în afară, suprafețele erau următoarele: în centru, curtea cea mai interioară, cu numele *hon-maru*, imediat mai în afară, o a doua curte numită *ni-no-maru*, iar cea de a treia purta numele *san-no-maru*. Castelele mai mari erau prevăzute și cu alte curți dincolo de cele trei concentrice. Aceste foarte periferice suprafețe erau cunoscute prin denumirile *soto-guruwa* sau *sō-guruwa*. În alți termeni, incinta castelului o putem diviza într-o porțiune interioară (*uchiburi*) și una exterioară (*sotoburi*). Sistemul de aranjare, combinarea curților, încrucișarea lor labirintică, permitea apărătorilor castelului să întâmpine cu succes atacul dușmanilor. Chiar în cazul cuceririi vreunghi din curți, aceasta putea fi ușor redobândită dintr-o altă direcție nebănuită și mascată perfid de cotituri, unghere și ziduri aparente sau de niște uși practice deasupra meterezelor (*masugata*) sau de pereții curților care se deschideau cu subtilitate *numai* în afară sau *numai* înăuntru. În felul acesta, asaltatorii erau atrași, apoi blocați într-un spațiu îngust și lichidați de la înălțimea meterezelor.

Nu întotdeauna zidurile castelelor au fost construite din piatră. Multă vreme ele au fost din pământ bătătorit. Abia după Nobunaga și Hideyoshi, după apariția armelor de foc, a început să fie folosită piatra. Se excepta, desigur, zidul exterior care putea să rămână din pământ. Fața exterioară a zidurilor din piatră îmbrăca forma concavă. Piatra folosită nu era deloc prelucrată, șlefuită și nici măcar tăiată cu regularitate, ceea ce aducea un oarecare aer de sălbăticie sau de robustețe zidurilor. Înălțimea lor obișnuită nu trecea de 20 de picioare, deși uneori ajungea să fie de 6-7 ori mai mare, în funcție de relief.

Pe muchea zidului se construiau întărituri iar în spatele acestora se plantau pomi, de preferință pini. Săpăturile și lucrările de restaurare din zilele noastre au descoperit adeseori schelete de oameni

prinse în zidărie, aparținând probabil lucrătorilor morți și rămași pe loc în timpul construcției ca niște „stâlpi umani”, așa-numiții *hito-bashira*. Dacă în jurul acestor apariții se vor fi creat legende, ele nu sunt prea departe de istoria meșterului Manole de la noi.

Șanțurile împrejmuitoare erau o altă caracteristică a castelelor feudale. De obicei, acestea se umpleau cu apă, adâncimea lor era cam aceeași cu înălțimea zidului, lărgimea, însă, de trei ori mai mare. Trecherile principale peste șanțul cu apă erau în număr de două, cea din față numită și „locul de întâlnire” (*ōte*) era și cea mai importantă, cea din spate, numită *karamete*.

Intrarea în castele era prevăzută cu o pereche de porți grele, masive, din lemn căptușit cu fier. Până la aceste porți, peste șanț, erau așezate poduri variabile ca formă și ca arhitectură. Unele puteau fi prevăzute cu acoperișuri și chiar cu ziduri. Spre deosebire de castelele europene unde prevalau podurile „mobile” (*hanebashi*), în Japonia ele au fost o raritate. Prima poartă, *kōrai-mon*, avea, de obicei, acoperiș, în timp ce a doua, *watari-yagura*, era de fapt un turn de mici dimensiuni. Tot turnuri de câte 2 și 3 etaje marcau punctele mai importante ale zidului și colțurile acestuia. Turnurile, numite *yagura*, erau structuri care aveau rol de magazie de săgeți și puncte de observație. Turnurile de colț se numeau *sumi-yagura*. Ele însemnau tot atâtea puncte strategice de supraveghere, posturi de observație, din care tirul armelor sau al săgeților putea fi necruțător. Legăturile dintre turnuri se făceau printr-un perete de pământ (*dobei*) sau prin galerii întărite.

Foarte caracteristic pentru un castel japonez era cel mai mare dintre turnuri, cel situat în inima construcției, așa-numitul *tenshu-kaku*. El reprezenta donjonul castelului, turnul de veghe prevăzut cu trei până la șapte niveluri. Funcțiile donjonului în viața castelului erau multe și importante. Acolo, fiind locul cel mai înalt din castel, se afla sediul potrivit pentru supraveghere atât a curților interioare cât și a ceea ce se petrecea dincolo de ziduri. Se înțelege că punctul de comandă al castelului tot acolo se afla, iar ordinele porneau din acest „creier” ca ceva firesc. Tot în donjon se adăposteau armele și proviziile. În cazul extrem al unui asediu reușit de dușman, turnul *tenshu-kaku* însemna ultimul refugiu întărit. În timpul războiului, reședința stăpânului castelului și a feudei se stabilea în turnul cel mai înalt, donjonul devenea atunci simbolul puterii comandantului, locul spre care migra populația fidelă daimyō-ului provinciei respective, în semn de loialitate. Din punct de vedere arhitectural, turnul de pază își avea particularitățile sale mai mult sau mai puțin respectate. O complicată combinație de ferestre și frontoane, de balcoane și balustrade, dădeau înfățișarea specifică. Frontoanele, ca element arhitectural mai deosebit, au fost adoptate în perioada Momoyama (1580-1630) atât la construcțiile-reședințe feudale cât și la structurile religioase budiste sau shintōiste. Formele frontoanelor nu erau decât două, *chidori-hafu*, triunghiulare, și *kara-hafu* care urmau în paralel linia cornișei, dar abia combinarea lor asigura o varietate suficient de bogată. Ferestrele, în special, aveau forme fanteziste și se numeau *katō-mado*, atunci când le menționăm pe cele din donjon și din turnul porților. De regulă, forma ferestrelor era pătrată păstrând tradiția de pe vremea când erau folosite în arhitectura budistă. Abia după secolul al XV-lea s-au generalizat în scop decorativ. Creasta donjonului era căptușită cu țigle placate cu aur și prevăzute cu siluete de delfini, când bogăția nobilului o permitea. „Delfinul”, de fapt, nu era chiar mamiferul marin cunoscut de noi ci o stilizare foarte grațioasă dar cam lipsită de un corespondent în realitate. Imaginea delfinului (*shachi*) constituia desigur un ornament plăcut dar mai avea rostul ca prin puterea sa tainică să apere

castelul de spiritele rele și să-l protejeze de incendii. În afara ferestrelor mari se mai practicau în zid ferestruici necesare amplasării armelor de luptă. Pentru arcuri și săgeți, ferestruicile erau ca niște fante dreptunghiulare, în timp ce pentru armele de foc, forma lor era circulară, pătrată sau triunghiulară.

În toată arhitectura japoneză veche, în care nu prea aflăm construcții semețe, cu excepția pagodelor și a templelor budiste, turnurile de veghe, donjoanele, sunt cele mai înalte și mai impunătoare structuri întâlnite. Din arhitectura budistă nu s-a păstrat totuși obiceiul de a se vopsi zidurile în culori strălucitoare (roșu și albastru) și nici nu s-a adoptat decorația abundantă în desene sau sculpturi complicate. Castelele au rămas la albul sobru, potrivit severei estetici a războinicilor, partizani ai „simplității”. Se pare că albul special al castelelor se obținea din amestecul varului cu o pulbere făcută din scoici.

Castelele medievale japoneze, ca niște faruri înălțate cu semeție albă într-o țară unde arhitectura se desfășura de predilecție pe orizontală, au însemnat nucleeele viitoarelor orașe. În imediata apropiere a fiecărui castel, la început s-au ridicat locuințele samurailor, în funcție de rangul fiecăruia. Mai la distanță se puteau așeza orășenii, adică meseriașii, artizanii, comercianții, grupați pe cartiere profesionale.

Castelele medievale japoneze au fost relativ numeroase. Dintre ele, câteva merită o descriere mai amănunțită căci încă mai înseamnă și astăzi un izvor de inspirație pentru arta japoneză contemporană, ca să nu mai vorbim despre desfătarea în sine a ochiului nostru la întâlnirea cu geniul creator al constructorilor din epoca deplinei feudalități nipone.

De departe, cel mai mare și mai însemnat dintre toate, castelul din Edo e considerat și cel mai reprezentativ. Situat în plin oraș Tōkyō de azi, din zidurile și spațiile originale nu au mai rămas prea multe. Castelul a fost construit de Ota Dōkan în 1457. Tokugawa Ieyasu și l-a însușit în 1590, după care l-a extins în 1593; urmașii săi l-au mai lărgit prin 1636 și l-au transformat în cartier general al shōgunatului Tokugawa. După Restaurația Meiji, ceea ce a rămas din el a fost asimilat construcțiilor palatului imperial.

Castelul avea foarte multe curți. Merită menționată Curtea Principală dar și a doua, a treia, cea de vest, curtea Fukiage și cea de nord. Șanțurile împrejmuitoare s-au păstrat ca la început în bună parte. *Nishi-maru*, curtea de vest, a fost înglobată palatului imperial și oferă o imagine autentică a ceea ce a fost cândva originalul. Curtea principală (*hon-maru*) a fost cuprinsă în departamentul gospodăresc imperial, în timp ce a treia curte, *san no maru*, este ocupată cu un număr de oficii ministeriale.

Faimosul donjon, incendiat în anul 1657, nu a mai fost refăcut, în schimb, s-a păstrat un alt turn aflat în curtea principală, *Fujimi no yagura*, turnul din care este vizibil muntele Fuji. Încă se mai află în picioare turnurile *Tatsumi no yagura* de lângă poarta *Sakurada* și *Fushimi no yagura* din curtea de vest.

Singurele porți care mai rămăseseră s-au năruit în timpul cutremurului catastrofal din anul 1923. S-a păstrat totuși *ōte-mon* din curtea de vest care înseamnă în prezent intrarea frontală din palatul

imperial. Podul care se zărește între prima și a doua alee a porții este „Podul Dublu” (*Nijū-bashi*), celebritate arhitecturală cunoscută.

Castelul Ōsaka, situat în partea de nord-est a porțiunii vechiului oraș Ōsaka, este tipul fortăreței de câmpie. Construcția originală s-a prăbușit în cea mai mare parte, singurele ziduri autentice sunt cele ale unui turn de colț și câteva porți. Castelul a fost distrus prima oară în anul 1615, atunci când forțele lui Tokugawa au înfruntat oamenii fiului lui Hideyoshi; a doua oară, castelul a avut de suferit în 1868, în timpul restaurației Meiji. Poate că din punct de vedere turistic, castelul Ōsaka este cel mai privilegiat în zilele noastre.

Un alt castel faimos este Himeji, mai cunoscut și sub numele popular de „Castel al bătlanului alb” (*Shirasagi no jō*) sau al „egretei albe” (*Hakuro jō*). Denumirea și-o datorește zidurilor sale exterioare complet albe. Se află în Himeji din prefectura Hyogo, la nordul centrului orașului Nagoya și e ridicat pe dealul Himeyama, motiv pentru care e clasificabil printre construcțiile de munte-câmpie. A început să fie ridicat prin secolul al XIV-lea și a aparținut familiei daimyō-ului Akamatsu din Harima, descendent din Minamoto no Morofusa (1003-1077), poet celebru. Numai după ce Ikeda Terumasa (1564-1613) a devenit stăpân al castelului în anul 1600, acesta s-a dezvoltat până la înfățișarea de azi. Construirea s-a terminat în 1609. În afara zidurilor albe, personalitatea i-o asigură turnul principal alcătuit dintr-un donjon cu 5 niveluri exterioare și 7 interioare plus alte 3 turnuri mai mici cu câte 3 niveluri exterioare și 4 interioare. Toate cele patru turnuri sunt legate între ele prin „poduri-turnuri” iar jocul combinativ al ferestrelor mai mari sau mai mici fac din Himeji un exemplu arhitectonic cu o estetică aparte, poate cea mai strălucită și mai perfecționată construcție de acest fel din Japonia. În partea cea mai din nord a curții de vest se păstrează „turnul budoar” cunoscut sub numele *Keshō-yagura*, loc în care prințesa Senhime, nepoată a lui Tokugawa Ieyasu, avea obiceiul să se retragă. În zona de sud-est a turnului principal se află curtea numită *karakiri-maru*, acolo unde samurailor li se îngăduia să-și facă sinuciderea rituală și unde mai erau întemnițați ostaticii sau prizonierii de război.

În Kyōto, undeva în partea de vest a centrului orașului, se află câteva elemente ale fostului castel Nijō, construcție de tip câmpie. A fost ridicat în secolul al XVII-lea din ordinul lui Tokugawa Ieyasu; castelul a devenit repede cartierul general al familiei pe timpul cât și-a avut domiciliul în orașul capitală imperială. S-au păstrat până azi curtea principală și cea secundară, poarta Ōte-mon din partea de est a turnului principal (care a ars), porțile de nord, sud și vest. Faimoasă este poarta Karamon, cu ornamentația sa sculptată deosebit de elaborată, minuțioasă, foarte îngrijită.

Orașul Nagoya s-a dezvoltat în jurul castelului Nagoya care a fost construit în anul 1610 din ordinul shōgunului Ieyasu. A fost locuit de descendenții celui de al nouălea fiu al demnitarului, numit Yoshinao, până în zilele erei Meiji, și a rămas în partea de nord a orașului Nagoya. În porțiunea sa din nord ca și în cea din vest, construcția era apărată de ziduri înalte, făcute din piatră, pe câtă vreme zidurile din sud și est erau din pământ. Exact la intrare se afla Masu-gata, o suprafață pătrată în preajma căreia se înălțau turnurile porții. Mai multe curți interioare conturau suprafața. Existau două turnuri de veghe nu tocmai egale, câteva turnuri de colț (*sumi-yagura*) și câteva porți. Turnurile de veghe au fost construite de Katō Kiyomasa din dispoziția familiei Tokugawa.

Exteriorul turnurilor se caracteriza prin cinci rânduri de acoperișuri iar pe creasta ultimului

acoperiș se afla o pereche de delfini *shachi* placați cu aur. Zidurile exterioare străluceau prin culoarea albă. Vastul edificiu de la Nagoya a fost distrus în bună parte în timpul celui de al doilea război mondial.

Castelul Wakayama se află în orașul cu același nume. A fost construit în anul 1585 după ce Toyotomi Hideyoshi a supus provincia Kii și l-a numit stăpân acolo pe unul din colaboratorii săi, pe generalul Hidenaga. Ulterior, în 1619, al zecelea fiu al lui Ieyasu, Yorinobu, devine proprietar al construcției. Donjonul, care avea trei etaje, a ars în anul 1845 și a fost reconstruit mai târziu. Partea principală este transformată în parc public și asimilată orașului.

Un castel mai important și cu o înfățișare distinctă este cel din Okayama. A fost ridicat în 1573 de Ukita Naoie. Ceea ce a rămas din construcția originală, donjonul, alte două turnuri și o poartă, reprezintă structuri ale unei clădiri de câmpie situate azi în partea de răsărit a orașului, acolo unde se mărginește cu râul Asahi. Donjonul poate fi zărit din celebrul parc Kōraku-en. Cele șase niveluri nu sunt asemănătoare, la bază au forma neregulat-pentagonală, iar mai sus, după al patrulea etaj, forma dreptunghiulară. Spre deosebire de castelul Himeji care, precum știm este alb, la Okayama zidul este acoperit cu scânduri vopsite în negru, ceea ce i-a atras numele popular de „castel al ciorii”.

În orașul Fukuyama, în partea sa cea mai nordică, se află resturile castelului cu același nume. A fost construit în anul 1619 de Mizuno, din ordinul lui Ieyasu. Deoarece materialul de construcție a fost adus de la fostul castel Fushimi, la Fukuyama se afla un „turn Fushimi”. Cea mai mare parte a lui a devenit parc public. Donjonul are caracteristic cinci niveluri cu ferestre de tip Katō în porțiunea superioară.

În orașul Hikone din prefectura Shiga s-a păstrat un castel așezat pe dealul Kinki-san. Aflat în partea de nord a orașului, îndreptat spre marele lac Biwa, își are aici turnul său principal cu trei niveluri, strămutat de la castelul Ōtsu. Ridicat de daimyō-ul Iina Okatsu în anul 1604, din ordinul shōgunului deoarece poziția era prielnică (se afla pe o arteră de comunicație importantă și servea de minune scopurilor militare), a fost lărgit în anii 1616 și 1622.

În localitatea Inuyama, în apropiere de Nagoya, se află castelul cunoscut sub numele *Hakutei*. Este de un tip mai vechi, ridicat în anul 1440. Nobilul de provincie, Shiba, a fost primul său stăpân, apoi Ishikawa și Naruse l-au moștenit. Castelul, de tip „munte-câmpie”, transformat astăzi în parc, domină de pe înălțimea Inuyama priveliștea dinspre câmpia provinciilor Owari și Mino, pe de o parte și a râului Kiso, pe de altă parte. Tumul de veghe, cu cele trei niveluri exterioare, are în interior cinci etaje. Caracteristice sunt balustradele și ferestrele de tip Katō ale etajului superior, deși forma donjonului este cam primitivă.

Un castel de tip câmpie se află la Ōgaki. Turnul principal datează din anul 1596, de când a fost ridicat de nobilul Itō. În anul 1600, aici și-a avut cartierul general Ishida Mitsunari, comandantul armatei din vest, care a aparținut daimyō-ului Toda. Donjonul, vopsit în alb, are numai 4 niveluri, situație mai rar întâlnită, numărul fiind cu soț, deci neobișnuit.

În partea de nord a orașului Matsue, pe muntele Kameta, parcul public de astăzi a aparținut castelului Matsue, construit în anul 1611 de Horio. Stăpâni au mai fost Kyōgoku și Matsudaira. Aici a locuit cândva cunoscutul, printre orientaliști, Lafcadio Hearn.

Un castel de tip „munte și câmpie”, din a cărui structură originală s-au păstrat zidul și șanțurile

împrejmuitoare, se află la Kumamoto. Au mai supraviețuit și al treilea turn (*udo-yagura*), alte vreo trei turnuri de mai mică importanță și puține porți, restul s-a mistuit în incendiul provocat de campania militară a anului 1877. Datează din secolul al XVI-lea.

Construit de Fukuhara în anul 1597, castelul Ōita, aflat în partea de nord-vest a orașului cu același nume, a mai fost locuit de Hayakawa, Takenaka și Hibino. Din anul 1658 a aparținut lui Ōgi Matsudaira. La poarta lui din față se poate observa o fereastră de tip Katō care are un desen cu totul neobișnuit.

Un castel cu o importanță turistică deosebită este cel din orașul Takamatsu, mai cunoscut și sub numele de „castelul Tamamo”. Originalitatea acestuia constă în existența unui sanctuar shintō chiar în partea sa centrală. La fel de pitoresc rămâne faptul că una din fețe stă îndreptată spre mare. A fost construit în anul 1590 de Ikoma în apropierea a două rarități: un castel de munte datând din secolul al VII-lea (!) și parcul Ritsurin, binecunoscut în întreaga Japonie.

La Hiroshima a existat „castelul crapului”, o fortăreață de tip câmpie, care avea 5 niveluri la donjon. Construcția lui a început în anul 1589 și s-a terminat în 1593, autorul lui fiind Mori Motonari. Importanța sa istorică a constatat în faptul că în timpul războiului sino-japonez din anii 1894-1895, împăratul Meiji și-a avut cartierul general stabilit în curtea principală, ba a și locuit acolo timp de 7 luni.

Castele medievale au mai fost construite în Akashi, Uwajima, Kameyama, Ueda, Komoro, Fukuyama, (în Hokkaidō), Mito, Kanazawa etc.

Dacă la începuturile organizării ei ca stat unificat, Japonia și-a făcut ucenicia sub autoritatea spirituală a Chinei, în privința construirii zidurilor și castelelor, se știe, adevărații măștri ai japonezilor au fost coreenii. De la ei au învățat să folosească terenul cât mai avantajos posibil și să ridice întărituri pentru apărare. În mod paradoxal, primele fortărețe care își meritau numele cu adevărat au fost construite în secolul al VII-lea la Ono, Kii și Ito, tocmai împotriva coreenilor, pentru a apăra de invazia lor localitatea Dazaifu, sediul administrativ, pe acea vreme, al insulei Kyūshū. De la acele castele până la puternicele fortărețe descrise mai sus, aparținând epocii Edo, distanța de concepție, materiale folosite, rezistență și estetică arhitecturală, este enormă. Deși în perioada Edo shōgunatul a limitat numărul castelelor la numai unul singur pe fiecare domeniu nobiliar, deși ele materializau sediul administrației regionale și simbolizau autoritatea daimyō-ilor ca reprezentanți ai shōgunului, în ierarhia estetică se rețin doar marile castele desăvârșite în timpul feudalității anarhice, aceea aparținând perioadei care începe odată cu retragerea împăratului Go-Daigo în munții Yoshino. Sunt castelele descrise mai sus: Ōsaka, Himeji, Azuchi etc.

Japonia veche nu a strălucit prin dimensiune în privința arhitecturii, ci mai degrabă prin modelarea cizelată, prin rafinamentul fragil al detaliilor decorative sau arhitecturale.

Sculptura înregistrată pe pământul japonez trebuie să o menționăm încă din cele mai vechi timpuri, din perioada preistorică, exprimată prin acele ciudate produse de ceramică deosebit de viguroasă. De ce? Pentru că modelarea vaselor, făcută manual, avea de fapt o concretizare „sculpturală”, de obiecte lucrate în relief, dezvăluind forme sugestive, nu de puține ori

antropomorfe sau cu înfățișare animalieră, cu alte cuvinte, o sculptură în regulă.

În perioada *Jōmon*, olăria se practica exclusiv manual. Roata olarului nu era cunoscută, cu toate acestea, produsele, acoperind un timp uimitor de întins (din mileniul al VIII-lea î.Hr. până la circa 300 î.Hr.), au însemnat unele dintre cele mai interesante și mai creative epoci dintre toate culturile preistorice. Singurele unelte care ajutau mâna olarului se pare că au fost frânghia împletită, bețele și chiar rogojinile. Reliefurile imprimate în lutul moale dădeau naștere la tipare ciudate, neașteptate, cu rost decorativ. Termenul *Jōmon*, inventat de arheologii moderni, definește exact imprimarea amintită.

Reprezentările create de omul neolitic îmbracă asemănări antropomorfe. Datorită faptului că gradul de domesticire a animalelor nu era atât de dezvoltat, figurația animalieră a fost aproape absentă în *Jōmon*. Omul preistoric nu a găsit de cuviință să depoziteze încă nici o idee de sacralitate și nici să atribuie vreo valoare simbolică anatomiei animalelor care îi erau contemporane.

Figurinele produse din lutul olarilor perioadei *Jōmon*, numite *dōgu* și care aveau, în linii mari, sugerări antropomorfe, nu erau niște „sculpturi” prea mari. Înălțimea acestor simboluri ale zeităților, căci așa trebuie probabil să le tălmăcim, nu trecea de 50 cm. Ele au fost obiecte de cult cu „desenul” caricatural, cu exagerări neobișnuite ca mai toate stilizările neolitice care descriau fapte supranaturale. Talia apare scurtă dar umflată având o modelare periferică de tip spiralat sau verminiform. Ne-am putea gândi la costumul îmbrăcat de șamani care, în orice caz, impresionau populația adăugându-și, pesemne, o recuzită bătătoare la ochi. Chipul statuetelor ne apare conturat într-o figură geometrică, cel mai adesea pătratul, sau mai degrabă cubul, alteori discul, triunghiul etc. Ochii figurilor sunt exoftalmici, bulbucăți, ceea ce a dat loc unor speculații ridicole ale partizanilor paleo-astronauticii. E adevărat că, forțând lucrurile, un cap ca cel descris mai sus, poate fi asemuit oricând căștii purtate de scafandrii cosmici, bineînțelele extraterestri, bineînțelele purtători ai unor mesaje din alte lumi etc.

Un lucru este sigur, simțul artistic al omului preistoric și-a demonstrat o dată în plus forța de observație și de exprimare ca și în alte zone geografice unde s-a manifestat prin picturi rupestre sau prin sculpturi asemănătoare. Nevoia perenă a omului de a reda amănuntele vieții, cu țel mărturisit sacru, sau numai din imbold artistic, a dus la rezultate remarcabile. În definitiv, necesitatea artei, fie ea și rudimentară sau de început, își are o „sacralitate” justificată de identificarea frumosului, o sacralitate a înnobilării prin comunicare, prin ieșirea din cotidian, prin instinctul de a crea noi limbaje ale esențelor. La originea artei trebuie puse exact asemenea motivații.

Ar fi locul să adăugăm că în afara figurinelor *Jōmon*, întreaga ceramică și mai ales cea aparținând perioadei de mijloc a avut suprafața vaselor tratată decorativ într-o manieră *sculpturală*, cu reliefuri, protruțiuni, creștături, ce îmbogățeau marginile și flancurile obiectelor. Semnificația acestor ornamente nu o putem ști cu precizie, trebuie să ne mulțumim cu presupuneri, fie că îi atribuim un înțeles magic, fie o sugestie sexuală. Ba, din lut ars, oamenii perioadei *Jōmon* finale au mai făcut niște măști (*domen*) folosite ca pandantive; figurinele se caracterizau prin prezența ochilor globuloși, despicați. Oricum, originalitatea acestei ceramici de o expresivitate stranie sau chiar fantastică, o situează în opoziție totală cu simplitatea ceramicii japoneze târzii, ceea ce dovedește, am sublinia noi, că arta *Jōmon* are extrem de puține înrudiri și legături cu tradiția care s-a dezvoltat în Japonia ultimelor două milenii.

Niște produse ciudate de formă curbată, asemănătoare unor bile sau virgule, amintind de caninii animalelor carnivore sau de un rinichi în miniatură, așa-numitele *magatama*, trebuie și ele asimilate sculpturii. Dimensiunea lor redusă aruncă o umbră de mister atât asupra provenienței cât și rostului cizelării unor astfel de amulete. Cel mai probabil, erau niște pandantive în forma dinților și a ghearelor de animale sălbatice. Pentru început, au fost chiar dinți de animale mai mult sau mai puțin retușați, mai apoi, după trecerea de la perioada Jōmon la Yayoi, *magatama* au devenit replica în piatră sau sticlă, în forma literei „C”, a fragmentelor anatomice animaliere. În perioada *Kōfun*, ele au aparținut și repertoriului iconografic al bronzului, cu rost decorativ pentru bordura oglinzilor. Ca situare istorică, cele mai multe *magatama* datează din perioada mormintelor tumulare, deci după Jōmon. O parte din cele găsite erau făcute din jad lustruit ceea ce demonstrează că proveneau din statele coreene ale epocii, în Japonia jadul nefiind încă prelucrat la acea vreme. La origine, e de presupus că au fost trofee de vânătoare, dar cel mai plauzibil pare că micile sculpturi erau purtate ca amulete care să favorizeze fecunditatea. Mai ciudat rămâne însă faptul că populația ainu a preluat atât producerea cât și „folosirea” acestor obiecte. *Magatama* nu au depășit ca durată de fabricare două-trei secole și în afară de misterul care le învăluie, pe bună dreptate, rostul lor artistic rămâne destul de palid. Colecții de *magatama* se află în tezaurul de la Tōdai-ji sau la Shōsōin, confecționate din agat, jasp, matostat, serpentină, cuarț, cristal de stâncă, nefrită, unele materiale neaflându-se nici în Japonia, nici în China, ele provenind din regiunea lacului Baikal sau din munții Urali, astfel că e dovedită comunicarea civilizațiilor la mari distanțe. Astăzi, *magatama* se mai folosesc extrem de rar în unele ceremonii shintō sau de către femeile-șamani din insulele Ryūkyū.

Cu mult mai evoluată s-a dovedit „sculptura” perioadei mormintelor tumulare. Materialul folosit în olărie (argila, lutul ars), îngăduia creatorilor să obțină forme extrem de variate și foarte expresive. Produsele se numeau *haniwa*. Ele au fost găsite în jurul tumulilor, unele lângă altele, de-a lungul palisadelor, mărginind conturul mormintelor. După unele păreri, așa cum arătau în prima fază, ca niște cilindri simpli, erau destinate consolidării pereților tumulului. Împiedicau surparea și alunecarea pământului. Fragilitatea lor este, însă, un contraargument la descifrarea funcțională atribuită mai sus. Mai firesc ar părea ca rolul lor să fi fost simbolic, de paznici ai mormintelor sau de glorificare a celui îngropat prin „armata” de figurine. Trebuie să adăugăm imediat că aceste sculpturi *haniwa* își justificau rostul simbolic prin formele lor nesfârșit de variate. Deasupra cilindrului simplu din teracotă pomenit mai sus, care devine un suport, acești ciudați creatori ai perioadei prebudiste din Japonia au modelat o întreagă lume de statuete. Înălțimea lor era cam de 1,5 m iar lățimea de 30 cm. Grație acestor statuete *haniwa* avem astăzi o documentație precisă și amplă asupra îmbrăcămintei purtate de oamenii epocii respective, a felului cum se pieptăneau, cum își construiau casele, ce purtau războinicii, ce fel de arme și unelte foloseau, cum arătau vasele cu care navigau și multe altele. Deși stilul era de un realism naiv, extrem de riguros în detalii, „operele” nu sufereau de lipsa de „mișcare” și nici de suflul inefabil al vieții. O *haniwa* înfățișa o femeie șezând, reprezenta un luptător în armură, un animal, o pasăre sau o casă. Examinată azi ea își dezvăluie limbajul prin formele geometrice simplificate, perfect adaptate materialului folosit, dar descifrează în același timp tendința japonezului de a se supune materialului, de a-l respecta, de a nu-l sili să se așeze în tipare nepotrivite. „Abdicarea” în fața materialului rămâne o caracteristică a creatorului japonez, spre deosebire de cel

chinez care încearcă să supună voinței sale materia asupra căreia trudește. Produsele *haniwa* sunt unele din cele mai interesante sculpturi vechi înregistrate în istoria artei.



Deși ivite cu mult mai târziu în aria artei nipone, imediat după produsele Jōmon și ale perioadei mormintelor tumulare, sculpturile miniaturale sunt cunoscute cu numele de *inro* și *netsuke*. Poate că nici nu trebuie numite sculpturi și că nici nu sunt decât produse ale unui meșteșug artizanal. Folosind caricaturalul, ele amintesc de produsele Jōmon, se caracterizează printr-un realism naiv, se apropie de *haniwa*, și se utilizează ca brelocuri, talismane, purtătoare de noroc, înrudindu-se cu straniile *magatama*.

Inro erau niște cutiuțe care se purtau la cingătoare, lucrate din lemn sau fildeș, compartimentate în mai multe despărțituri. Foloseau pentru a duce în ele medicamente, tutun, bani, unelte pentru scris. Prinse de o cordeluță și fixate la brâu ca să nu alunece pe centură, clema de fixare era tocmai *netsuke*-ul. Numele miniaturii derivă din *ne* (capăt) + *tsuke* (a prinde). Asupra acestor obiecte minuscule, fantezia sculptorului a risipit un remarcabil simț al observației, al umorului și grotescului. Minunății de finețe și malițiozitate, *netsuke*-urile dau la iveală o lume mărunță dar încântătoare, în care mișună cele mai neașteptate personaje sau înfățișări. Subiectele alese sunt de o diversitate copleșitoare. Cel mai adesea, sculptorul s-a oprit asupra personajelor mitologice și religioase, le-a șfichiuit cu ironia sa uneori binevoitoare. Zeități, demoni, zeițe, arhați, marele patriarh zen, Ebisu (zeul norocului), Daitoku și Bishamon, zeități ale belșugului, Hotei al fericirii, Jurōjin zeu al longevității, Benten, zeița artelor și a frumoasei rostiri, Tengu, Daruma, fantome etc, țin de lumea impalpabilă, necunoscută dar cu atât mai generoasă în libertatea de a imagina chipuri, a credințelor mai mult sau mai puțin convingătoare. Diferitele vârste ale omului au fost alese ca subiecte preferate, ca și întruchiparea înțelepților, a variatelor meserii, a curtezanelor, mai rar a nudurilor. La fel, lumea animală (vulpi, bursuci, maimuțe, șoareci, bivoli, insecte și păsări), lumea vegetală (flori, frunze), lumea obiectelor casnice și a măștilor *nō*, iată tot atâtea căi de infiltrare a fanteziei în universul celor mai neașteptate forme.

În istoria *netsuke*-urilor s-au înregistrat chiar autori-artiști, specializați și deveniți celebri pe anumite teme. Astfel, Tomotada sculpta bivoli, Tadatoshi reptile, Ikkan șoareci, Tametaka mistreți, Tomokazu și Noriyuki maimuțe și caracatițe, Kokei realiza tigri, Ishishūsai viespi, iar Masanao crapi.

Pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, este însușit ca subiect pentru netsuke masca din teatrul nō.

Trebuie să înțelegem că *inro* și *netsuke* purtau doar oamenii ceva mai înstăriți. Aceste brelocuri reprezentau o valoare în sine, dublată, desigur, de măiestria artistică. Așa se face că publicul amator de netsuke era, socialmente vorbind, mai cultivat decât cel care gusta stampa și produsele școlii de pictură *ukiyo-e*.

Gloria sculpturii propriu-zise a fost favorizată de venirea budismului în Japonia. Sculptura religioasă domină prin tematică, manieră și material folosit, întreaga istorie a sculpturii nipone. Budismul a adus în Japonia nu numai imagini, modelele viitoarelor picturi și sculpturi sau texte sfinte, ci și oameni, meșteșugari, cu meserii deprinse temeinic la școala chineză, oameni ce se vor naturaliza în arhipelagul nipon și vor da naștere unor familii de artiști sau artizani cu îndelungă tradiție, împinsă de la un veac la altul aproape până în zilele noastre.

În epoca Asuka, prima perioadă a artei budiste japoneze, imigranții coreeni și chinezi s-au instalat în ateliere, în preajma capitalei. Învățăceii, meseriașii japonezi au dovedit o abilitate fantastică în a-și însuși tainele stilului de lucru al străinilor; în mai puțin de jumătate de secol, japonezii au fost capabili să realizeze opere care să egaleze originalele coreene și chineze. Dacă la începutul perioadei Asuka, sculptorii niponi produceau figurine primitive modelate în lut, pe la anul 645 ei creau deja sculpturi de mare rafinament artistic.



Tematica aleasă, prin aria restrânsă impusă de religie, nu ar părea promițătoare. În adevăr, sculptorii, în marea lor majoritate călugări pioși, se întreceau în a glorifica budismul și mai ales persoana lui Buddha. Cu toate acestea, imaginația a izbutit să născocască detalii atât de neobișnuite încât produsele căpătau, în cele din urmă, valoarea originalității, fie că sculpturile erau rezultatul tehnicii tiparelor de bronz sau al lemnului cizelat.

Se pare că cea mai veche statuie uriașă a lui Buddha ar fi fost opera sculptorului Kuratsukuribe no Tasuna sau no Obito Tori, descendent dintr-un imigrant chinez. Statuia a fost destinată templului Sakatadera, ridicat în memoria împăratului Yomei (586-587), cel care s-a convertit oficial la noua religie. Cele mai vechi sculpturi japoneze cunoscute azi aparțin lui Tori, fiul lui Tasuna. Ilustrativă este una din cele mai remarcabile sculpturi în bronz ale perioadei Asuka. Ea se află în altarul principal din kondō-ul templului Hōryū-ji (Hōryū-ji din Nara poate fi considerat leagăn al artei nipone); este faimoasa Trinitate Sakyamuni (*Shaka*) realizată în anul 623. Așa cum atestă inscripția, consemnată pe spatele statuii, ea a fost realizată din ordinul împărătesei Suiko, în cinstea prințului

Shōtoku. Sakyamuni stă așezat pe un soclu acoperit cu draperii, având pliurile regulate, totul susținut de un pedestal înalt din lemn. La fel ca și sculpturile celebrelor grote Yun-kang și Long-men din China (sculpturi din perioada Celor Șase Dinastii), Sakyamuni de la Hōryū-ji și celelalte două personaje, niște Bodhisattva mai mici (cel din dreapta se pare că este un Yakushi, adică un Bhaiashajyaguru, zeitatea vindecătoare, și datează din anul 607), au o poziție frontală, cu chipurile ovalare, alungite, cu ochii migdalați, cu surâsul calm, așa-zisul „zâmbet arhaic” și mâini efilate. Canoanele chineze din perioada ultimă Wei din nord, sunt respectate cu fidelitate. Se pare că forma generală a triumphiului isoscel realizat de grupul statuar ascundea o semnificație importantă.

Tot la Hōryū-ji se află și cea mai frumoasă imagine în lemn reprezentând figura stând în picioare a zeiții Kudara Kannon (în chineză Kuan Yin), un Bodhisattva al milei și compasiunii. Statuia se află în *Yume dono* („sala visurilor”) a templului încă din anul 739. Este realizată în lemn de camfor, acoperită cu foițe de aur și prin înfățișarea sa se situează în contrast cu arta lui Tori. De altfel, sculptura este influențată de arta dinastiei chineze Sui. Expresia chipului este mai blândă, mai tandră decât a triadei Shaka.

Aceleiași perioade îi aparține și sculptura în lemn, dintr-un singur bloc, a lui Miroku, Buddha al viitorului, stând așezat, aflată la o mănăstire de călugărițe Chūgū-ji. Spiritualitatea mișcării, meditația senină și calmul acestei sculpturi sunt argumente care pledează pentru a i se atribui titlul de cea mai frumoasă dintre toate imaginile religioase ale artei japoneze. Maitreya (Miroku) stă așezată pe un scaun, cu gamba flectată și cu obrazul sprijinit pe mâna dreaptă. Îmbrăcămintea, cizelată în manieră indiană, ascunde (sau dezvăluie!) formele stilizate ale trupului zeiții. Simplitatea chipului statuii Miroku o face mai autentic japoneză, despovărată stilistic de resturi ale elementelor coreene care însă se mai observă la statuia Kudara Kannon.

Dacă în perioada Asuka influențele coreene aduceau trăsături ale artei chineze a epocilor Celor Șase Dinastii și Sui, în etapa imediat următoare, perioada Nara, legăturile mai strânse și mai directe cu China dinastiei Tang se fac simțite tot mai pronunțat în sculptura și pictura epocii. Sculpturile timpurii, am văzut, aveau forme subțiri, aproape abstracte; cele ale perioadei Nara oferă trupuri împlinite, naturaliste, care, deși aveau chipuri senine, calme, dezvăluiau un senzualism evident, cu pieptul plin, cu șolduri durdulii, talia fină, gamba lungi și subțiri, văluri strânse pe cap, cu pliuri regulate. Era și firesc ca arta Chinei Tang, din secolul al VII-lea, care suferise la rândul ei influența artei indiene (arta Gupta), să genereze modele modificate. Pe lângă senzualismul formelor, imaginile au ceva dramatic, exotic. Zeițiile, îndeosebi Amida, apar ca niște ființe cu mai multe brațe, sugerând legătura cu fantasticul, imaginat în raiul lui Buddha, situat, în închipuirea călugărilor, undeva în „apusul” lumii cunoscute de ei.



Sculptura rămâne înfăptuirea artistică cea mai de preț a perioadei Nara căci atât calitatea imaginilor cât și varietatea lor, mai cu seamă cele din secolele al VII-lea (ultima parte) și al VIII-lea, nu au mai fost întrecute niciodată în toată istoria artei japoneze. Scurta perioadă care precede instalarea capitalei la Nara este cunoscută în istoria artei nipone sub numele de *Hakuhō* când influența chineză a dinastiei Sui este foarte puternică. Cea mai reprezentativă sculptură a perioadei este capul de bronz al lui Buddha de la templul Kōfuku-ji, remarcabil prin frumusețea lui și expresia copilărească a ochilor. Trebuie să menționăm că imaginilor din bronz și din lemn, caracteristice perioadei Asuka, li s-au adăugat, în arta Nara, și altele lucrate în materiale noi cum ar fi lacul uscat (*kanshitsu*) sau argila. Tehnica argilei era cunoscută de multă vreme în India și în Asia Centrală de unde a migrat în China. Statuia, după această tehnică, se construiește în jurul unui schelet fragil din lemn și paie de orez, suportul pe care se aplică lutul aderent. De fapt, straturile de pământ aplicat erau mai multe și pe măsură ce se mergea spre în afară, calitatea pastei era mai bună. În final, statuia era pictată sau acoperită cu folii din aur. Celălalt material, lacul, își avea de asemenea o tehnică proprie, poate cea mai specifică îndeletnicire plastică a Extremului Orient. Straturile succesive de lac se aplicau pe un suport de țesătură, de pânză, acțiune numită *dakkatsu kanshitsu* sau pe miez de lemn, practică numită *mokushin kanshitsu*. În cazul pânzelor succesive, miezul grosolan schițând viitoarea statuie se făcea din argilă care, la sfârșit, se spărgea și statuia rămânea goală pe dinăuntru. În situația suportului din lemn, tocmai acesta oferea forma sculptată grosolan peste care lacul adăugat modela opera de artă. Avantajele lacului constau în aceea că materialul fiind ușor, statuile puteau fi plimbate la ceremonii, erau rezistente la atacul termitelor și al furnicilor roșii, de asemenea, policromia lacului permitea o varietate a înfățișărilor, iar calitatea elasticității îngăduia redarea cu mare finețe a trăsăturilor chipului omenesc.

Nu este ușor de ales și de făcut clasament valoric al sculpturilor rămase. Înșiruirea celor mai izbutite, însă, oferă nu numai câteva jaloane orientative ci și dimensiunea unei arte care a fost excepțională dar din care s-a păstrat relativ puțin. Dintre sculpturile lucrate în bronz merită amintite cele de la Hōryū-ji, cum ar fi altarul Tachibana închinat mamei împăratului Kōmyō (701-160), ca un mic templu portativ; conține o triadă de o frumusețe nobilă și senină. De asemenea, micul dar încântătorul Amida Butsu, așezat pe un lotus, înconjurat de sufletele celor aflați în paradisul său, ansamblu aparținând faimosului relicvariu-panou *Tamamushi*, unde sunt păstrate și primele capodopere ale picturii japoneze.

Dintre lucrările în lac, sculptura unei zeități indiene, probabil Ashura, de o frumusețe fără seamă, se află la Nara în templul Kōfukuyi. Ashura este unul din „Cei opt păzitori ai lui Sakyamuni” (*Hachibushū*) și se prezenta cu trei fețe și șase brațe. Tot o imagine în lac sculptat, dar a unui personaj real, călugărul orb *Ganjin*, venit din China ca misionar budist și stabilit la templul Tōshōdai-ji din Nara, în anul 759, se păstrează chiar acolo cu chipul său meditativ, îngândurat, poate chiar trist.

Lacul a mai slujit ca material pentru o triadă Yakushi, un Buddha al medicinei și sănătății, împreună cu doi Bodhisattva (*Bhaisajyaguru cu Nikko și Gakko*), sculptură cu înălțimea de 3,30 m, păstrată în templul Yakushi-ji, realizată în anul 726, pentru „Cei Opt păzitori supranaturali ai lui Buddha” (*Hachibu-shū*) sau „Cei zece mari discipoli ai lui Buddha” (*Jūdai-deshi*) de la templul Kōfuku-ji, precum și pentru imaginea lui Fukūkensaku Kannon (*Amoghapasa*) din Hokkedō-ul de la Tōdai-ji. Toate aceste sculpturi dau impresia de vitalitate tinerească și se bucură de o stilizare realistă. La Kōfuku-ji se mai află o sculptură în lac, realizată în anul 735, care îl reprezintă pe *Purna*, unul din marii discipoli ai lui Buddha.

Argila a fost folosită pentru a modela din ea imaginile paznicilor cerești plasate la intrarea în altarele budiste sau la intrarea în temple. Fie că e vorba despre cei Patru Regi Cerești (*Shitennō*) păzitori ai celor patru colțuri ale altarului, fie că e vorba de cei Doi Regi cerești (*Niō*) care apără de spiritele rele și de demoni intrarea în temple, înfățișarea lor este terifiantă, încrâncenată, violentă și crudă. Ei nu sunt altceva decât niște luptători brutali, cu chipurile încordate dramatic, imaginați cu ochi mari, bulbucați, cu nasul uriaș, cu părul ca o vâlvătaie, după modelul și tipologia create de japonezi pentru a figura pe omul din apus, totul în vădit contrast cu liniștea, seninătatea și pacea interioară zăgăzite pe chipurile lui Buddha și Bodhisattva.

Tot din argilă, ar mai fi de menționat statuia lui Gakkō Bosatsu (*Candraprabha*) aparținând perioadei Nara și care exprimă liniște, împăcare cu sine, grație, frumusețe imaculată.

Bronzul a constituit materialul de elecție pentru statui ale lui Buddha, așa cum la anul 752 a fost ridicată una la Tōdai-ji, statuie înaltă de 17 metri, realizată strat cu strat (după tehnica *igarakuri*), în cele din urmă aurită. Din vechea statuie s-a păstrat doar o parte. Cea de astăzi datează din secolul al XVIII-lea și este ceva mai mică decât originalul. Sub influența artei chineze Tang, un exces de decorativism, cu lipsă a grației interioare și a rafinamentului, japonezii perioadei Nara, mai precis ai erei Tempyō, au mai creat și alte câteva statui. Una din ele este a lui Kannon din templul Shōrin-ji, o alta la Nikkō a zeității din *Suryaprabha* sau „Lumina Soarelui”, ca și Gakkō, „Lumina Lunii” din Hokkedō-ul templului Tōdai-ji. Toate dovedesc traversarea epocii de cristalizare a clasicismului japonez. În totul, perioada Nara, pentru sculptură a însemnat înflorirea realismului, tratarea chipului omenesc în modul cel mai expresiv, desprinderea de idealismul sfielnic al începuturilor.

Tot în perioada Nara apar primele măști sculptate pentru *gigaku*, așa-numitele *tengu* cu înfățișare de păsări sau cele de bătrâni cu nasul lung.

Epoca de început a perioadei Heian, numită Jōgan, corespunzătoare ultimei perioade a dinastiei chineze Tang, aduce în viața socială, dar mai ales religioasă a Japoniei schimbări esențiale. Iau naștere sectele esoterice japoneze numite *mikkyō*, două dintre ele extrem de puternice și de semnificative (Shingon și Tendai). Ne aflăm în plin secol al IX-lea și sectele acestea se răspândesc

marcând profund nu numai gândirea religioasă dar și arta. Cum vom vedea mai în amănunt la analiza picturii, una din temele predilecte care ia naștere în Japonia este figurarea diagramelor magice numite *mandala* (mandara) menite să exprime spiritualitatea noii doctrine. Iconografia și simbolismul mandalei țin, evident, de budismul tantric și de hinduism, deci de inspirație indiană. Așa cum cu numai câteva secole înainte, arta Gupta făcea saltul de pe continent până în îndepărtata Japonie, iată că și la această nouă dată, cu ajutorul veșmântului fragil al ideilor religioase, arta niponă a cules idei și teme care o fac inepuizabilă. Deși pictura domină arta Heian timpurie, un rol la fel de însemnat în educația estetică a japonezilor l-a jucat și sculptura. Aceleași forme pline, greoaie, impresionând prin volum, prin măreția cantității și nu prin rafinament estetic, de influență chineză netă, se perpetuează încă un timp. Întâlnim zeități exotice, ciudate, cu mai multe membre și capete, destul de străine de tradiția japoneză, mai degrabă amintind sursele hinduse. În panteonul budist esoteric își găsesc loc fără ezitare zei hinduși, cum ar fi Brahma sau Shiva. Nimic nu-i împiedică să-și amestece formele lor planturoase, neobișnuite, cu cele efilate, de o grație mai austeră, a tradiției budiste japoneze care se schițaseră în veacul al VII-lea. Sculptura perioadei Jōgan, pusă în slujba religiei, a folosit figuri și chipuri solemne, hieratice, cu expresii austere, lipsite de surâs, severe, aproape amenințătoare. Dacă adăugăm taina ce înconjura imaginile, mergându-se uneori până acolo încât statuile erau închise în tabernacule inaccesibile, niciodată deschise pentru lumea profană ori vizibile la mari intervale de timp, după obiceiul din Tibet și Nepal, atunci vom înțelege ce fel de public slujea o asemenea artă. Erau ultimele pâlپări ale influenței chineze; odată cu declinul dinastiei Tang, arta japoneză pierde contactul cu continentul. În fața ei se afla perioada Heian pentru cele trei secole de dezvoltare a adevăratei arte japoneze. Lumea niponă rămasă cu ea însăși își va croi în istoria artei un destin aparte, definitiv. Parcă spre a marca și mai mult izolarea de China, tendințele dezvoltării artei și literaturii se dovedesc tot mai specific japoneze, cu personalitate proprie, folosind resursele autohtone, inovând în voie un stil, o manieră, pentru prima oară de un „japonism” pur. Să ne amintim că după secolul al IX-lea s-a dezvoltat silabarul propriu *hiragana*, ceea ce a favorizat apariția primelor capodopere literare (*Genji monogatari*). Artele se influențează și se fertilizează reciproc. Pictura ca și sculptura au avut mult de câștigat din cuceririle noii literaturi, la fel de adevărat fiind și reciproca.



În sculptură, materialul favorit devine lemnul căci el, prin ușurința de a fi prelucrat și prin moliciune, era mult mai adecvat să sugereze căldura noilor idei estetice. Ca o curiozitate, deși lemnul a fost materialul de predilecție, amintim că a existat și o statuie gigantică a lui Jizō, lucrată într-un monolit de andezit, amplasată pe drumul care ducea de la Hakone la Ashinoyu, sculptură atribuită lui Kōbō Daishi. Legenda spune că genialul și multiplul creator în atâtea alte domenii, ar fi sculptat statuia într-o singură noapte.

Cel mai renumit sculptor al perioadei Heian a fost Jōchō (mort în 1057). Lui i se atribuie paternitatea procedurii sculpturii realizate din asamblarea mai multor piese (blocuri din lemn) lucrate separat. Noua tehnică, numită *yosegi-zukuri*, a simplificat mult sarcina sculptorului. Subliniem faptul că toate portretele din lemn anterioare au fost sculptate dintr-o singură bucată (*ichiboku*).

Lângă Kyōto, la Uji, în sala Phoenixului (*Hōō-dō*) de la Byōdōin, se află o imagine sculptată în lemn în anul 1052, un uriaș Amida Buddha (*Nyorai*) atribuit lui Jōchō. Este o operă măreață a unui personaj așezat pe frunze de lotus, cu brațul drept dezgolit, cu decorația constând într-un joc vegetal spiralat; statuia este aurită generos, înzestrată cu amănunte sculpturale minuțios cizelate, cu armata de „îngeri” zburători, grațioși, plutind în jurul ei.

Jōchō a fost fiul unui preot sculptor pe nume Kōshō și a trăit un timp sub protecția lui Fujiwara no Michinaga (966-1027) care i-a îngăduit să-și înființeze un atelier la Kyōto în așa-numita „stradă a șaptea” (*shichijō bussho*). Ulterior, fiul lui Jōchō, Ensei, mort în 1134 și elevul său Chōsei (mort în 1091) mută faimosul atelier în „strada a treia” (*sanjō bussho*), ca un fel de ascensiune socială. Simplul fapt că sculptorii de la Jōchō încolo aveau permisiunea să lucreze în ateliere proprii și să

educe elevi, a ridicat, socialmente vorbind, condiția artistului la o demnitate necunoscută până atunci, dar râvnită de totdeauna.

Cea mai caracteristică sculptură a perioadei Heian este adăpostită la Kyōto în templul Jōruri; imaginea zeiței Kichijōten, operă realizată la sfârșitul veacului al XII-lea, nu este altceva decât o versiune japoneză în lemn pictat a zeiței hinduse a fericirii, *Srimaha-Devi* migălită și înfățișată în culori strălucitoare ca o frumoasă și elegantă doamnă de la curtea Heian. Artistul nu a căutat să-i redea calitățile spirituale pe care poate nici nu le avea modelul vreunei frumoase, mai degrabă frivole, alese dintre nobilele de la curte.

Alte două exemple remarcabile ale sculpturii Jōgan sunt Yakushi Nyorai din templul Jingo-ji și Nyoirin Kannon din templul Kanshin-ji, ambele cu tentă mistică pronunțată, dincolo de care pulsează ascunsă o forță spirituală greu de stăpânit. Ele inspiră respect, chiar teamă prin demnitatea lor incontestabilă.

Sculptura perioadei în care a domnit familia Fujiwara a avut tendința spre policromie excesivă, aproape barocă prin grija pentru detaliu ceea ce ducea la neglijarea raporturilor volumelor. Numeroasele zeități secundare din panteonul budist care apar, permit tratarea mai puțin hieratică a figurilor, adeseori se recurge chiar la caricatural.

Cizelarea lemnului și-a continuat dezvoltarea în perioada Kamakura când, într-adevăr, arta sculpturii a fost cea mai proeminentă dintre toate artele plastice. După Kamakura, sculptura a suferit un declin fără întoarcere. Principiile esențiale ale sculpturii epocii Kamakura se leagă de persoana lui Kōkei. El a trăit în secolul al XII-lea și a înființat la templul Kasuga din Nara o școală de unde se va ivi cel mai celebru sculptor al Japoniei vechi, Unkei (1175-1218), fiul său. Unkei va adăuga vigorii caracteristice artei perioadei Nara influențele plasticii chineze a dinastiei Song. Prima operă cu adevărat reprezentativă a lui Unkei a fost statuia în lemn lăcuit a lui Dainichi Nyorai de la templul Enjō-ji (anul 1176). Mai apoi, împreună cu discipolii săi, Unkei creează pe rând statuile celor doi Niō de la Marea Poartă de sud (Nandai-mon) de la Tōdai-ji, portretele preoților Mujaku (Mujaku Bosatsu sau Asanga) și Seshin de la Kōfuku-ji din Nara, impunând „stilul Unkei”, bazat pe principiul unui realism bine definit. Mujaku a fost o mare personalitate budistă, un prelat din secolul al V-lea. Portretul deosebit de realist, izbutit de Unkei în anul 1208, se află în sala Nan-en-dō de la Kōfuku-ji. Tot ca o dorință de exprimare a realului, s-a născut tehnica folosirii incrustațiilor cu cuarț pentru ochii statuielor, tehnică particulară perioadei Kamakura.

Lemnul putea oferi posibilitatea artistului să-și etaleze forța expresivă, realismul personajului ales pentru a fi portretizat. Cei doi mari sculptori, Unkei, pomenit mai sus, și Kaikei, elev tot al lui Kōkei, au realizat două figuri enorme de paznici Kongō Rikishi (Vajravira) pentru templul Tōdai-ji. Trupurile lor musculoase sunt impresionante, membrele puternice, iar dramatismul chipurilor înfiorează. Sculpturile au înălțimea de peste 8 m și au fost create în anul 1203 prin combinarea mai multor blocuri din lemn. Figurile grotești ale paznicilor ne amintesc de o altă sculptură, și anume, o operă a lui Koben reprezentând un soi de spiriduș purtător de lampion, sculptată în 1215 în lemn policrom, aflată la templul Kōfuku-ji din Nara. Sunt sculpturi tipice perioadei Kamakura și definesc o artă care nu a mai fost egalată.

Kaikei a mai lăsat în urma sa opere bine cunoscute; dintre ele, o valoare excepțională o au

statuia lui Miroku Bosatsu, aflată la Muzeul de arte frumoase din Boston (SUA), statuia lui Hachiman îmbrăcat în veșminte de călugăr budist (deși personajul este o divinitate shintōistă) și Jizō Bosatsu de la Tōdai-ji. Toate exprimă delicatețe, gingășie, frumusețe realistă. Fiii lui Unkei, Tankei, Kōben, Jokei și Kōshō, precum și elevul său Jokaku, vor continua arta marelui sculptor, împingându-i caracteristicile până la limita manierismului; trupurile personajelor sculptate vor fi redată în chip naturalist, expresiv.

Tot în lemn au fost lucrate numeroase chipuri de sfinți legendari sau de stareți celebri ai templelor budiste existente în acea vreme. Printre ei îi aflăm pe patriarhii budiști indieni Asanga și Vasubandhu, dar și pe preotul Chōgen, care a avut meritul să fi reconstruit Tōdaiji-ul. Portretul este realizat în lemn lăcuit după tehnica *yōsegi*. De altfel, se spune că preotul Shunjōbō Chōgen (1166-1227), pentru a reclădi Tōdai-ji ruinat de războaiele secolului al XII-lea, a făcut trei călătorii în China și s-a documentat asupra stilului arhitectural al Chinei de Sud, inspirat, la rândul său, din stilul indian (în japoneză, *tenjiku-yō*). Tot Chōgen, se pare, l-ar fi adus și pe artistul chinez Chen Hoching, cel mai autorizat cunoscător al stilului dinastiei Song, astfel că la Tōdai-ji a luat naștere un atelier care a produs numai capodopere.

Celebră și bine cunoscută în întreaga lume prin reproducerile numeroase, ca și prin legendele țesute în jurul ei, este statuia Marelui Buddha din bronz de la Kamakura (*Daibutsu*), realizată de Ono Goroyemon. Este o imitație la altă scară a Marelui Buddha de la Tōdai-ji. Statuia datează din anul 1253 și are 11,30 m în înălțime. E amplasată în vârful unei pante și în mijlocul unui decor verde, plăcut. Statuia impune prin sugestia de liniște, de asimilare a contemplației ca preocupare, de dobândire a fericirii budiste. În anul 1495 a rezistat cutremurului care a năruit toate construcțiile din jur, ceea ce în ochii oamenilor a ridicat mult prestigiul lui Buddha. Cu chipul senin, despovărat de pasiunile omenești mărunte și meschine, Buddha de la Kamakura pare că adună în trăsăturile sale toată filozofia budistă, triumful spiritului asupra materiei, al veșniciei asupra timpului efemer. Supraomenescul „ghicit” de artistul veacului al XIII-lea a fost, totuși, rodul înzestrării sale omenești.



Nu ni se pare lipsit de interes să specificăm că epoca de aur a *sculpturii shintō* a fost aceea cuprinsă în perioadele Heian și Kamakura. Opuse zeităților budiste, asexuate și strălucitoare, cele shintōiste s-au înfățișat extrem de apropiate de omul obișnuit, cu expresii naive și melancolice, amintind de calitățile și defectele muritorilor de rând, ale căror veșminte indicau cu precizie rangul social și sexul. Până în veacul al IX-lea s-au realizat sculpturi din care s-au păstrat abia câteva.

Dintre ele, remarcabile ar fi statuile prințesei Nakatsu, ale zeului Hachiman și al împărătesei Jingō, toate aflate la templul Yakushi-ji din Nara.

Perioada imediat următoare Kamakurei este Muromachi. Se reiau legăturile cu China, pătrunde budismul *chan*, devenit în japoneză *zen*, iar arta suferă consecințele noilor idealuri artistice. Beneficiară este pictura, în schimb sculptura decade, încetează de fapt să mai aibă vreo importanță, deoarece templele zen nu folosesc imagini sculptate, întrucât, în general, doctrina zen nu credea în valoarea imaginii. Singurele sculpturi budiste care continuă să supraviețuiască, dar cu o popularitate mereu mai scăzută, au fost portretele călugărilor zen celebri. Mai degrabă capătă dezvoltare sculptarea măștilor. Dacă în perioadele Nara și Heian serveau dansurilor *Gagaku* și *Bugaku*, sau aceluia teatru primitiv numit *Gigaku* (măști cu surâs bizar, cu vervă caricaturală), acum ele se folosesc în teatrul *nō*. Teatrul *nō* își are originea în dansurile și în jocul mimat al perioadei Fujiwara, dar capătă cu adevărat statutul cunoscut odată cu Kanami Kiyotsugu (1333-1384), autorul celor mai vechi piese *nō*. Treptat, se naște o tradiție a personajelor dramei lirice *nō*, iar măștile, realizate în cantități îndestulătoare, nu fac decât să creioneze cu forță de sugestie caracterele personajelor. Acestea pătrund în repertoriul cvasiobligatoriu al teatrului *nō* și multe din măștile de odinioară mai sunt folosite și astăzi, fie că reprezintă o femeie frumoasă, o persoană furioasă, un preot, un demon, un spirit.

Nimic de semnalat în sculptura perioadei Momoyama; ea s-a strecurat anodin și ne semnificativ în umbra celorlalte preocupări. Cam aceeași soartă a avut-o și sculptura perioadei Edo din pricina declinului suferit de budism. Nu putem să ometem, însă, bogăția ornamentală desfășurată de sculpturile în lemn care alcătuiesc panourile decorative de la marea sală de audiențe de la Nishi Hongan-ji (Kyōto). Rezultatul acestor sculpturi este de un lux copleșitor, impunător prin realismul detaliilor, prin ritmicitatea repetării amănuntului decorativ și prin coloritul îndrăzneț. Stilul decorativ al motivelor din lemn sculptat în perioada Momoyama a fost sobru, dar în perioada imediat următoare, Tokugawa, el alunecă în abundență barocă, luxuriantă ca o junglă a desenelor bezmetice așa cum o întâlnim la Nikkō, la celebra Poartă Yomei (*Yomeimon*). Deși sculptura budistă a continuat să fie în același stil și cu aceeași iconografie cunoscute din epocile precedente, operele sunt lipsite de fervoarea spirituală și calitatea artistică a vechilor sculpturi. Cele câteva rare exemple de sculptori călugări ai perioadei Edo, Enkō (mort pe la anul 1695), Tankai Risshi (1629-1716), Shōun Genkei Zenji (1648-1710) și Mokuji Myōman (1718-1810), nu sunt argumente care să salveze sculptura perioadei, creatoare de divinități budiste sau shintōiste.

Un moment de renaștere a sculpturii a avut totuși loc atunci când a trăit poate cel mai mare sculptor în lemn pe care l-a avut Japonia: Hidari Jingoro (1584-1634). „Hidari” înseamnă „stângaci” și reprezintă, de fapt, o poreclă atribuită artistului pentru faptul că brațul drept îi era amputat. Secolul al XVI-lea a fost martorul folosirii unor motive decorative variate, cum ar fi cele animaliere, florale sau de invenție fantastică (dragonii, păsări phoenix etc). Hidari Jingoro a sculptat în lemn, printre altele, elefanții și pisica, animale care dorm pe mormântul lui Ieyasu de la Nikkō, precum și „Poarta mesagerului imperial” de la Nishi Honganji din Kyōto. Pe fața interioară a porții, panourile sculptate istorisesc viața unui înțelept chinez care, spune legenda, și-a spălat urechea întinată de propunerea care îi sugera să se urce pe tronul țării sale. Grație și operei lui Jingoro, se poate afirma că în

Japonia, sculptura a izbutit să ridice lemnul la demnitatea marmurei.

Ca o concluzie, privind sculptura budistă clasică, trebuie să precizăm că iconografia religiei budiste a fost extrem de strict inventariată și fixată în tradiția textelor sacre. Buddha apare sub diferitele sale aspecte potrivit codificării sanscrite. Japonezii și-au însușit, adaptându-le numele, absolut toate ipostazele. Buddha devine *Butsu*, Buddha al viitorului, *Nyorai*, Sakyamuni este Shaka, Vairocana e *Rokana-Butsu*, Amitābha a numit *Amida*, iar Bhaisajya-Guru este *Yakushi*.



Indiferent de situație, canoanele nu îngăduie o altă înfățișare pentru Buddha decât aceea a unui tânăr preot cu părul buclat (în Japonia părul ondulat este o raritate!), strâns la spate în coc. Corpul nu poartă nici un fel de podoabă, haina sa, ca o rochie, este simplă. Urechile îi sunt alungite, deformate de bijuteriile grele atârinate, potrivit tradiției.

În privința ipostazelor lui Bodhisattva, japonezii i-au atribuit diferite nume adecvate. Pentru Maitreya, aveau *Miroku*, pentru Manjusri pe *Monju*, pentru Samantabhadra pe *Fugen*, iar pentru Akāśagarbha, pe *Kokūzō*. Se înțelege că înfățișarea lor este variată dar, distincție comună, fiecare poartă în păr câte o diademă, veșmântul le este legat cu un cordon, iar pe piept au fixat câte un pandantiv.

Paznicii cerești, fie că au fost socotiți regi, ostași, uriași etc, s-au remarcat prin figuri viguroase și au inspirat sculpturi în consecință. Din inventarul lor amintim pe Brahma devenit în Japonia *Bonten*, pe Indra sau *Taishakuten*, *Vaisravana* japonizat în *Bishamonten*, pe Mahāśri sau *Kichijōten* și Vajrapāni sau *Kongōrikishi*. Canoanele sculpturii au impus ca aceste personaje să facă întotdeauna cu mâinile un gest ritual (*mudra*). Unii dintre păzitorii cerești, mai sfinți, desigur, își aveau capul înconjurat cu o aureolă sub formă de flacără sau de floare. Pedestalul pe care stăteau așezate aceste statui reprezenta o uriașă floare de lotus.

Dacă sculptura budistă din perioada Edo s-a ofilit, în schimb secolele al XVIII-lea și al XIX-lea sunt martore ale dezvoltării *netsuke*-urilor. Parcă spre a compensa fantezia încătușată din sculpturile religioase, obiectele miniaturale *netsuke*, făcute din fildeș, os, corn de cerb sau lemn, lasă mână liberă celei mai neașteptate ingeniozități, celei mai generoase inventivități inspirate din viața și legendele Japoniei.

Un alt câmp de activitate al sculptorilor perioadei Edo a fost acela al realizării păpușilor. Artă extrem de vie, foarte apreciată de japonezi și mai puțin cunoscută de occidentali, sculptura păpușilor presupune finețe în execuție și crearea unor obiecte încărcate de simboluri. Materialul folosit la

sculptarea păpușilor a fost foarte variat: argila (la păpușile din Hakata), lemnul (în Tōhoku) etc. Popularitatea păpușilor în lumea japoneză este notorie. Acele *ukiyo-ningyō* făcute din surcele, bucăți de lemn și din stofă, îmbrăcate în kimonouri, când reprezentau câte o geisha, sau cu numeroase alte forme figurând personaje ale teatrului *nō* (*gosho-ningyō*, exemplar „infantil” cu capul mare și costum somptuos), populează lumea mirifică a copilăriei dar fac și deliciul adulților. Să ne reamintim de sărbătoarea fetițelor (*hinamatsuri*) care a luat naștere chiar în perioada Edo, acea sărbătoare pentru *privitul* păpușilor și nu pentru jocul cu ele, existentă și astăzi ca un cult de inspirație confuciană, sprijinit pe vechiul ritual shintōist al purificării.

Sculptura japoneză a avut de-a lungul timpurilor perioade de evoluție contradictorie; și-a construit încet o tradiție, nu a uitat decât parțial experiențele plastice ale trecutului (inclusiv beneficiile trecutului fabulos neolitic-preistoric), a asimilat din mers influențe străine și îndepărtate, din China și Coreea ca vecine nemijlocite, din India, Orientul Mijlociu și Grecia antică, fie cu ajutorul vehiculului religios, fie prin intermediul comerțului desfășurat pe vestita Cale a Mătăsii. Deși în perioadele din urmă sculptura a coborât valoric, odată cu scăderea influenței sociale a budismului, artistul japonez a izbutit să afle noi arii de manifestare a instinctului creator. El s-a îndreptat spre sculptura miniaturală, spre malițioasele reliefuri ale măștilor, ale obiectelor aflate la granița dintre artă și meșteșug. Sculptura a lăncezit adeseori dar nu a murit niciodată. Cu toate acestea, arta japoneză s-a afirmat în universalitate și a devenit cu adevărat cunoscută, nu prin sculptură ci prin pictură.

Este extrem de dificil și riscant în același timp să abordezi studiul *picturii japoneze* oricum l-ai începe, deoarece, de fiecare dată se va găsi un punct de vedere mai bun, mai avizat sau mai ingenios. Importantă, credem, rămâne sublinierea trăsăturilor definitorii ale școlilor de pictură, ale stilurilor consumate în istoria artei nipone și a ceea ce a reușit să rodească o estetică valabilă atât în Japonia cât și în restul lumii. Importantă ne apare deslușirea logicii interioare a devenirii picturii ca artă de sine stătătoare, cu specificul ei japonez, dincolo de influențele exterioare. Personalități și date calendaristice, aceste reliefuri clasificabile sau codificabile ale oricărei istorii de artă, nu sunt lipsite de însemnătate deși, potrivit caracterului cu totul aparte al conceptului artistic extrem-oriental, efemerul și anonimul nu numai că nu scad valoarea produsului artistic, dar îi atribuie calități sporite, ca și cum obiectul de artă ar dăinui pentru că este un produs al tuturor oamenilor și al tuturor timpurilor.

Despre pictură pe pământul japonez nu se poate vorbi înainte de sosirea budismului, adică înainte de secolul al VI-lea. Mesagerii regatului coreean Kudara au adus odată cu religia budistă și câteva imagini care stabilesc un început de iconografie. Traversarea mărilor în acea vreme era atât de riscantă, încât suveranii preferau ca în locul unor obiecte de artă, în pericol de a se deteriora sau a se pierde pe fundul apei, să-și expedieze în dar pe chiar creatorii de artă, pictori, sculptori, dulgheri, scribi. Așa se face că cele dintâi picturi budiste în Japonia au fost de proveniență coreeană și chineză, înaintașii picturii nipone au fost imigranți coreeano-chinezi care s-au naturalizat, au creat școli, descendență artistică și tradiție pe pământul japonez. Încă din anul 588 este semnalat un

oarecare Hakuka, pictor provenit din regatul Paekche, sosit în Japonia împreună cu un grup de călugări și arhitecți sau, prin anul 610, un pictor-călugăr pe nume Donchō provenit din regatul coreean Koguryō, care și-a adus uneltele profesionale și i-a îndrumat pe localnici în taina fabricării culorilor pentru pictură. Nu e mai puțin adevărat că elevii acestor imigranți, japonezii, s-au dovedit ucenici desăvârșiți și au reușit în timp extrem de scurt să egaleze și chiar să-și întrecă măestrii. Mai mult, încă din zorii picturii în Japonia, mugurii originalității în stil, tematică, manieră au înflorit și au conturat o artă proprie.

Pictura veche a perioadei Asuka a dispărut cu totul și astăzi nu o mai putem vedea. Ea a fost făcută pe pereții edificiilor religioase, în bună parte acestea au ars sau au fost înlocuite (arhitectură din lemn!) iar timpul necruțător a șters orice urmă. Pictura, de asemeni, a fost practică pe materiale perisabile ca lemnul, hârtia și mătasea.

Din fericire, o oarecare idee despre ce a fost acea pictură ne-o putem face privind cele câteva fragmente decorative păstrate, de pildă, pe un mic altar din pavilionul principal de la Hōryū-ji. Un număr de panouri din lemn lăcuit, pictat în aceeași perioadă Asuka, a supraviețuit pe pedestalul relicvariului numit *Tamamushi no zushi*. Pictura a fost executată în uleiuri vegetale în patru culori (roșu, brun, galben și verde) și reprezintă câteva scene din biografia lui Buddha, respectiv unele reîncarnări anterioare cunoscute sub numele de „scenele Jātaka”. Una din scene îl înfățișează pe tânărul prinț indian oferindu-se ca hrană tigrilor înfomețați. Tema respectivă a străbătut Asia odată cu budismul. Pictura de pe Tamamushi este net influențată de stilul picturii chineze din perioada Celor Șase Dinastii, cu deosebirea că formele sunt mai alungite, mai efilate, spațiul este abstractizat, iar stâncile apar schematizate, amănunte care accentuează dinamismul operei. Relicvariul este numit Tammushi, deoarece forma lui amintește de aripile unei insecte, o coleopteră, *Chrysochora*, cu elitre albastre. „Mushi”, în japoneză, are sensul de „insectă”. Panourile din lemn sunt montate într-un cadru de bronz ajurat.

În perioada Nara, pictura înflorește și se dezvoltă alături de celelalte arte sub influența chineză budistă. La curtea imperială a existat chiar un „birou al picturii” (*edakumi no tsukasa*), înființat în anul 702, dar el grupa câțiva curteni mai degrabă îndemânatici decât artiști cu adevărat. Influența chineză se materializa în faptul că pictura se făcea pe cânepă, iar chipurile pictate erau puse în valoare prin aplicarea unor foițe de aur sau a unor aureole din pietre prețioase (model Tang). Două exemple ar fi acelea ale „Zeitei fecundității și frumuseții” (Kichijōten), descrisă mai sus și așa-numita pictură „Doamnă sub pomi” (*chō-mōryūjō-byōbu*). Fresca pictată pe peretele sălii principale (Kondō) de la Hōryū-ji, realizată în perioada Hakuho, a păstrat până în timpul nostru imaginea vechii strădării artistice din secolele al VII-lea și al VIII-lea, dar, în anul 1949, s-a distrus în cea mai mare parte datorită unui incendiu. Din fericire, precauți, conservatorii muzeografi niponi făcuseră înainte fotografii în număr destul de mare, ba chiar și copii, așa încât, alături de cele câteva fragmente originale, cercetătorii pot înțelege mai lesne pictura din acea vreme. Se pare că pe cadrul unei cercevele din bambus era aplicată o umplutură din argilă care se întindea cât spațiul dintre două coloane. Acesta era suportul picturilor. Subiectele picturilor (anonimi!) erau desigur religioase, ele ilustrau cele patru paradisuri budiste, așa cum erau imaginate atunci, sau viața celor Opt Bodhisattva. Stilul chinez Tang este perfect oglindit în frescele de la Hōryū-ji dar, dincolo de această asemănare,

se întrezăresc influențele modelelor venite din Asia Centrală și din India, căci lor le aparțin formele pline, senzuale, carnale, dublate de expresia spiritualizată a chipurilor rotunjite. Totuși, pictura japoneză începe încă de acolo să-și etaleze originalitatea deoarece ea depinde în primul rând de *linie*. Prin linie se rezolvă și jocul umbrelor. Culorile folosite sunt delicate, mult îndulcite în comparație cu stilul plastic indian. Pictura perioadei Hakuho atinsese un înalt grad de rafinament.

Din pictura perioadei Nara, executată pe mătase și pe hârtie ne-a rămas extrem de puțin. Pe mătase există o foarte frumoasă reprezentare a zeiței Kichijōten (*Srî-devi*), cu trupul împlinit, cu fața ovalar-lunară, îmbrăcată în veșmintele elegante ale curții imperiale Nara. Datează de la sfârșitul secolului al VIII-lea. Înfățișări similare s-au mai găsit și printre picturile tezaurului de la Shōsōin.

Ele erau fie rulouri de tip *kakemono*, atârdate, sau de tipul *makimono*, pentru desfășurare orizontală, lungi de până la 12 m. Sub desen, la partea inferioară, se afla un text scris. Ruloul a reprezentat forma cea mai obișnuită a picturii extrem-orientale. Caracteristic pentru ruloul astfel realizat este asocierea imaginilor vizuale oferite de pictură. Dinamica *mișcării* conferă viață picturii, îi schimbă lumina, îi dezvoltă valențele narrative. Aceeași caracteristică o întâlnim și în ceramică; bolul de ceai, ceșcuța fără mâner, capătă o mișcare de rotație și pune sub ochii privitorului câte o felie de suprafață lucitoare. Tot astfel, pictura poate fi gustată pe fragmente. Sinteza imaginilor se face mental, prin abstractizarea impusă de chiar condiția materială a ruloului pictat. Putem împinge și mai departe gândul că pictura extrem-orientală, cea japoneză îndeosebi, se folosește de mișcare. Să ne reamintim că paravanele și panourile culisante au fost tot atâtea spații ale picturii. Alunecarea lor dintr-o parte în alta nu este altceva decât o punere în mișcare a motivelor decorative, modificarea perpetuă a ansamblului compoziției. Instabilitatea ține de principiul efemerității.

Cea mai frumoasă imagine de la Shōsōin, remarcabilă prin zugrăvirea reîncarnărilor lui Buddha, este pictura de pe ruloul numit *e-inga-kyō* din secolul al VIII-lea. Adeseori, textele sfinte, sutrele, erau însoțite de ilustrații executate cu naivitate dar într-o manieră încântătoare, cu culori proaspete și deosebit de rezistente. Chiar ruloul *e-inga-kyō* sau *kakogenzai ingakyō* este structurat în așa fel încât de-a lungul unui text ilustrativ al sutrei „Cauzelor și efectelor”, așezat la partea inferioară, apar desenate deasupra imagini simple, cu personaje care se agită într-un decor stilizat. Hieratismul rigid dispare pe neobservate căci stâncile, arborii, cursurile de apă, coloanele templelor lăcuite în roșu ca în China, primesc strălucirea vie a vreunui detaliu încântător, cum ar fi eflorescența de primăvară a pomilor sau zborul săgetat al păsărilor. O versiune a ruloului pomenit mai sus, atribuită lui Keinin, realizată în tuș pe hârtie și datând din anul 1254, se află la muzeul Nezu din Tōkyō.

Scene religioase au mai fost pictate adeseori pe cutii din lac, pe paravane și chiar pe steaguri. Celebră este miniatura intitulată „Muzicieni așezați pe spinarea unui elefant alb” (*Kizōkozaku-zu*) pictată cu deosebită virtuozitate, în stil chinez, pe o *biwa*. Toată pictura perioadei Nara a stat sub semnul patronajului estetic al dinastiei chineze Tang.

Odată cu începuturile perioadei Heian, în era Jōgan, cu pătrunderea budismului esoteric, iconografia sporește și se complică incredibil. Reprezentărilor tradiționale ale lui Buddha și Bodhisattva, de până în veacul al IX-lea, li se adaugă acum o suită de ființe ciudate, cu înfățișare înspăimântătoare. Chipurile noi provin din filonul indian. Tot din aceeași sursă, pictura niponă extrage schema diagramelor magice de tip *mandala* care foloseau la explicarea speculațiilor

spirituale ale noii doctrine esoterice ale sectelor Shingon și Tendai. Ilustrând relațiile dintre diferitele divinități, reprezentând plastic o cosmogonie particulară, *mandala* era o pictură de suprafață mare, 3/4 m, în formă de cerc. Marele monument din Java, Borobudurul, nu este decât o *mandala* în piatră. Kukai a adus din China în Japonia primele două mandale mari, policrome, ce au constituit modele de inspirație pentru artiștii niponi. Figura centrală a mandalei (și a universului, desigur) devine acum marele Buddha Cosmic, Vairochana, numit în japoneză *Dainichi* sau Marele Iluminat. Toți ceilalți Buddha și Bodhisattva nu sunt altceva decât manifestări sacre ale lui Vairochana. Două variante ale mandalei reprezintă separat, una lumea esențelor cu 1314 divinități (mandala Diamant), cealaltă, lumea fenomenelor cu 407 divinități (mandala Matricei), dar amândouă îl au în centru pe Buddha Cosmic ca adevărata realitate fundamentală. Mâinile sale se închid într-un gest al supremei cunoașteri, ele par a spune că în puterea lor stă împăcarea între lumea esențelor și cea a aparențelor. Mandala Ryokai care încă mai există în templul Jingo-ji, este notabilă pentru grația faldurilor realizată în linii subțiri dar îndrăznețe. Portretele, chipurile, sunt realizate cu o precizie uimitoare, iar tehnica folosită se încheagă într-o capodoperă a artei „lineare”. Portretele măștrilor doctrinei budiste s-au numit *nise-e*.

Cea mai impresionantă pictură aflată în slujba sectei Shingon era aceea care îi reprezenta pe Cei Cinci Regi înțelepți (*Myōō*). Dintre ei, mai important era Fudō, o manifestare a lui Vairochana însuși, deși portretul său ne apare ca al unui zeu plin de cruzime, înconjurat de flăcări, înarmat de luptă împotriva patimilor omenești, gata să absolve de purgatoriu sufletele căzute în ispită. Culorile folosite subliniau și ele sugestia de teamă, culorile nude, aspre, de roșu, albastru și galben. Dramatismul și vigoarea picturilor lui Fudō vin în contradicție cu stilul budist tradițional al imaginilor senine, delicate.

Arta dominantă a perioadei Heian a fost pictura. Pentru prima oară apare un stil de creație specific japonez. Pictura laică autohtonă este cunoscută sub numele *Yamato-e*, spre deosebire de maniera chineză denumită *Kara-e*, iar ruloarele pictate în acest stil se numesc *emaki*. Pictura *yamato-e* a înflorit sub domnia împăratului Daigo (897-930) cel care, dacă ne amintim, l-a exilat în anul 901 pe Sugawara no Michizane la Dazaifu, același care a ordonat, cum vom vedea, să se alcătuiască renumita culegere de poezie „de ieri și de astăzi” (*Kokinshū*). Un „oficiu de pictură” (*e-dokoro*) fusese înființat la curte încă dinaintea de anul 886. În aceeași a doua parte a secolului al IX-lea a fost activ în pictură Kose no Kanaoka, socotit, el ca și descendenții săi, ca fondatori ai primei școli adevărate de pictură japoneză. Ce caracteriza noul stil? Un mai mare accent pus pe funcția narativă a picturii și pe însușirile ei decorative. *Yamato-e* a utilizat culorile minerale insolubile în apă, dar folosibile după amestecul cu clei. Finețea pulberii minerale asigura și claritatea culorii. Mătasea și hârtia primeau fie albastrul ultramarin (*gunjo*), galbenul ocru (*ōdo*), roșul ocru (*shudo*), fie gri-verdele extras din malachit (*rokushō*); se mai foloseau sulfura de mercur (*shu*), cinabrul (*tan*) și hematita (*taisha*). Epoca de aur a *yamato-e*-ului a fost perioada Heian. Atunci s-a cristalizat arsenalul ei tematic. Temele predilecte au fost reprezentarea celor patru anotimpuri (*shiki-e*), descrierea locurilor vestite (*meisho-e*), diversele activități din lunile anului (*tsuki-nami-e*), povestirile-biografii (*monogatari*), paravane cu peisaje (*senzui-byōbu*), pagini de album (*soshi*), sau ruloare (*e-maki*).

Japonezii creează deci rulouri narative pictate în culori vii și relatează în numeroase istorii ilustrate viața de la curtea imperială, întâmplările din temple și sanctuare. Ruloul avea avantajul că aducea mișcare și acțiunea se închea prin succesiunea scenelor. Efectul vizual produs îl putem asemăna cumva cu cel al benzilor de film derulate. Un *emaki* putea, pe lângă imagine, să fie dublat de text (*kotoba-gaki*). Aici își aveau câmp de exprimare romanele istorice, legendele, poveștile, biografiile sau istorioare ale templelor și sanctuarelor. Subiectele au fost când tragice, când comice, ele abordau tema iubirii, a războiului, credințelor, miracolelor, misticului și grotescului. Incontestabil, cea mai izbutită pictură în stilul yamato-e a fost *emaki-ul* „Ruloul Genji”, păstrat azi doar fragmentar la Muzeul Tokugawa din Nagoya, la Muzeul de artă Gotō din Tōkyō și în colecția Masuda din Odawara. El este o echivalență plastică a celebrului roman *Genji monogatari* scris de Murasaki Shikibu. Un artist strălucit, neidentificat, din secolul al XI-lea, probabil Takayoshi, a pictat ruloul într-un stil abstract, în linii simple, ce sugerează formele și figurile până la a le reduce dimensiunile cromatice și decorative. Scenele din „Ruloul Genji” se succed firesc, o parte text, o parte imagine, ca și cum ar fi privite de la o oarecare înălțime, într-o perspectivă aeriană, iar pictorul, în mod miraculos, a putut pătrunde iscodind interiorul arhitecturii geometrice a caselor cărora acoperișul le-a fost suprimat printr-o mișcare vrăjitoarească. Anotimpurile în care se petrec întâmplările din *Genji* sunt indicate de prezența vegetației figurate cu grijă și cu dorința de a simboliza starea sufletească a personajelor (tulpinile plantelor îndoite de vânt exprimă, desigur, melancolia toamnei).

Fără a ocoli imaginile aventurilor sângeroase și brutale, urmând literatura epică, alte *emaki-uri* reprezentative, lungi de 9-10 m și înalte de 25-50 cm, au mai fost cele cunoscute sub numele: Shigisan engi, Bandainagon e-kotoba, Taema mandara no engi, Chōjū giga, Hōgen monogatari, Heiji monogatari sau Ippen shōnin e den („ruloul vieții călugărului Ippen”) din 1299, pictat pe mătase colorată, aflat la muzeul național din Tōkyō. Ruloul Shigisan engi *emaki* („Legenda călugărului Shigisan”), realizat în a doua jumătate a secolului al XII-lea, a reprezentat o pictură mai realistă, în contrast cu pictura de gust feminizat, așa-numita *onna-e*, urmând stilul *Genji* intimist, delicat, cu rafinate simbolisme cromatice. Stilul mai realist era legat direct de arta desenului în tuș de China cu filiație ulterioară spre desenul satiric *Chōjū giga*. Acest din urmă rulou, la fel de faimos ca și *Genji*, conține caricaturi de animale. A fost atribuit în mod tradițional preotului budist Toba Sōjō, supranumit și Kakuyū (1053-1140). Cea mai mare parte a acestui sul makimono se păstrează la templul Kōzan-ji din Kyōto, însă câteva fragmente mici se află în S.U.A. Ruloul și-a câștigat faima datorită satirei ascuțite îndreptate împotriva corupției, a defectelor lumești ale preoțimii budiste. Acești „păcătoși” apar ca niște biete animale caricaturizate cu malițiozitate. Chiar Buddha este figurat ca un enorm broscoi înconjurat de preoți-maimuțe și de călugări rătăcitori sub formă de vulpi. Nobilii se pare că erau desenați ca niște iepuri. Scenele se succed într-o sarabandă amuzantă de întâmplări complicate și conflicte, animalele se războiesc între ele, fac giumbușlucuri etc. Pictura, făcută în tușe energice de penel, a folosit doar negrul pe alb.

Datorită diminuării influenței chineze, pictura budistă a suferit schimbări importante, devenind mai sofisticată și mai poetică. Dispar chipurile de zei străni și înfricoșători, imaginile grotești ale lui Fudō și ale celorlalți regi înțelepți; în locul lor apar figurile vesele și calme ale lui Amida-Buddha,

Kannon și Fugen (un Bodhisattva al înțelepciunii și Virtuții). S-ar părea că cea mai frumoasă pictură religioasă din epoca Heian, una din cele mai faimoase din Japonia dar și din Extremul Orient, ar fi aceea care a zugrăvit celebrarea morții lui Buddha Sakyamuni (*Parinirvana*). Acest vast kakemono, atârnat la Koyasan (în 1086 se afla la Kongobu-ji în Wakayama), este un adevărat caleidoscop de culori, de galben-verzui, orange-pal, bleu-verde, roșu închis, verde malachit și insule de auriu. Personajul principal, Buddha, stă culcat, cu capul sprijinit pe o pernă de lotus, înconjurat de ființe sacre sau discipoli îndurerăți de pierderea învățătorului. Marele eveniment mai este plâns și de câteva animale aflate la marginea compoziției. Decorul nu este altceva decât un foarte liniștit peisaj de tip Tang, cu arbori înfloriți care ating cerul acolo de unde mama lui Buddha, Regina Maya, pare că e gata să coboare și să participe la evenimente. Atât Buddha cât și Bodhisattva au figuri impasibile, fără a exprima vreo emoție, cu ochii pe jumătate închiși. În schimb, discipolii pământeni și fondatorii diferitelor secte, cu chipurile lor grotești, adună întreaga durere omenească a pierderii maestrului lor. Ei plâng, se roagă, se revoltă, privesc cu fețe convulsionate de durere spre cer. Până și animalele, „umanizate”, par cuprinse de o emoție puternică. Coloritul picturii, deosebit de delicat, este realizat în tușe grațioase.

În perioada Heian apare și un nou gen de pictură religioasă numită *raigō-zu* (scene din viața urmașilor lui Buddha), care descrie coborârea din cer a lui Amida, venit pe pământ pentru a-i binecuvânta pe oameni. Rulouri religioase cu totul aparte sunt cele cu Sutra Lotusului (*Hokke*). Ele sunt păstrate în sanctuarul shintō (!) din Itsukushima, la sud de Ōsaka. Textul a fost oferit de familia Taira și s-a păstrat într-o cutie ornamentată la exterior cu dragoni în genul tradițional al perioadei Nara (bronz aurit pe fond de lac negru). Textele sunt scrise în coloane verticale, cu ideograme din aur și argint, la care, ca decor, sunt adăugate scene desenate, având semnificație religioasă.

Odată născută, pictura yamato-e s-a înscăunat în tradiție, astfel încât ea dăinuie și în perioada Kamakura, continuând obiceiul epocii Heian, cu deosebirea că subiectele diferă, uneori și stilul. În plus, apar picturi cu portrete de războinici, cu militari vestiți sau cu întâmplări de conflict armat. Iată, de pildă, Ruloul *Heiji monogatari* descrie o răscoală din Kyōto, un altul invazia mongolă. Toate se preocupă de ilustrarea cât mai bogată a detaliului narativ și de aceea se recurge la un realism viu, prea viu. Castelele și palatele se mistuie în flăcări, oamenii cuprinși de panică sau de mânie aleargă pe câmpul de luptă, călăreții se zbuciumă în galopuri sălbatice... Ceva mai potolite, alte rulouri narative descriu viețile învățaților budiști celebri, cu rătăcirile și predicile lor, sau istorisesc trecutul unor temple și sanctuare. Câteva rulouri, ca exemple, ar fi Kokawadera engi, Kegon engi, Taimamandara engi și Ippen Shōnin eden. Alte rulouri budiste destul de stranii încearcă să înspăimânte lumea păcătoasă, aducând în fața ochilor fie duhuri famelice rătăcitoare, fie chiar iadul imaginat ca un izvor de foc în care oamenii sunt supuși supliciilor, sunt pedepsiți la nesfârșit în imagini încărcate de detalii vii, plastice. Trupurile apar torturate, figurile burlești, culorile sumbre. Așa au fost ruloul „Osândiților la foame” (*Gaki-zōshi*) de la sfârșitul secolului al XII-lea și ruloul „Infernurilor” (*Jigoku-zōshi*). Fiecare scenă era precedată de un text explicativ, chiar didactic, care descria în amănunte chinurile din cele 8 infernuri principale și din cele 16 infernuri suplimentare (*bessho*). Și mai ciudat, demonstrând o extraordinară forță de observație a esențialului stărilor morbide, a fost „Ruloul bolilor” (*Yamai no zōshi*) în care diformitățile fizice, infirmitățile trupesti ne

apar descrise cu cruzime, uneori cu umor, ca și cum autorul ar fi fost un anatomist format în sala de disecție a unei facultăți de medicină de astăzi.

Nu s-a renunțat, desigur, nici la pictura budistă convențională. Un rulou numit *Yamagoshi raigō* ni-l înfățișează pe Buddha însoțit, tradițional, de doi Bodhisattva, dincolo de orizontul munților. Și aici s-au păstrat culorile luminoase și formele decorative. În sfârșit, peisajul și portretele au fost practicate cu egal interes. Nu s-a păstrat, din păcate, decât foarte puțin din asemenea pictură. O capodoperă este pictura cascadei Nachi, un kakemono colorat pe mătase, realizat în secolul al XIII-lea, aflat la muzeul Nezu din Tōkyō; este una din cele mai mari picturi de peisaj din lume și ilustrează de minune legătura intimă între sentimentul religios și dragostea de natură. O altă capodoperă este celebrul portret care aparține lui Minamoto Yoritomo, fondatorul shōgunatului de la Kamakura. Autorul acestui portret a fost Fujiwara Takanobu (1142-1205). Portretul, un kakemono în culori, pictat pe mătase, este păstrat la Jingo-ji din Kyōto. În aceeași manieră tip Takanobu, a „portretelor de curte”, a mai fost pictat în anul 1338 portretul împăratului Hanazono, operă păstrată la Chōfuku-ji din Kyōto. Fiul lui Takanobu, Nobuzane, va picta ulterior portretele a 36 de poeți (*Kasen*).

Singura influență culturală importantă în timpul perioadei Muromachi a fost budismul zen; marile mănăstiri zen devin centre ale unei activități artistice febrile, protagoniști fiind chiar călugării localnici. Inspirația, temele alese și maniera de a picta au ca model arta dinastiei chineze Song. Întreaga dezvoltare ulterioară a picturii japoneze se va afla sub influența *laviu*-lui monocrom de inspirație *chan (zen)*. *Primele peisaje în laviu dar și portrete de călugări le va face Minchō*. Numeroși artiști călătoresc în China spre a deprinde pictura Song dar și budismul chan. Printre ei a fost și celebrul Sesshū. Shōgunul din familia Ashikaga, înțelege că ar fi extrem de importantă achiziționarea operelor artistice ale pictorilor chinezi. Așa se explică de ce Japonia e cu mult mai bogat reprezentată în opere de artă din școala de pictură chineză a dinastiei Song decât China însăși. Nu e mai puțin adevărat că și pictorii japonezi mergeau atât de departe cu reproducerea stilului chinez, în special în pictura în tuș, numită *suiboku-ga*, încât era aproape imposibil să deosebești o operă a unui chinez de cea a unui japonez care picta în stil chinezesc. Era epoca de vogă a peisajelor cu munți abrupti învăluiți în cețuri și brume, așa cum le dăduseră viață un Hsia Kuei sau un Ma Yuan. Modelele pentru pictura de inspirație zen erau operele lui Muki și Liang Kai din secolul al XIII-lea.

Suiboku-ga, parte vitală a culturii zen, a fost o pictură monocromă, în negru, abstractizată și foarte sugestivă. Ritmul mișcării era mai important decât forma, un amănunt semnificativ atârna mai greu decât cea mai detaliată reprezentare. Budismul zen aprecia foarte mult pictura *sansui-ga* sau pictura de peisaj. Călugării deveniți pictori lucrau în folosul religiei lor. Dacă ar fi să sintetizăm în câteva fraze caracteristicile picturii zen (*zen-ga*), ar trebui să spunem că meditația specifică acestui budism i-a determinat pe artiști să elimine toate elementele decorative, ornamentele de suprafață, pentru a nota sensul esențialului, misterul vieții. De aici, sentimentul că pictura zen exprimă uitarea de sine, fuziunea cu peisajul. Disprețul pictorilor zen pentru convenții duce la acela pentru formă. Artistul zen se exprimă eliptic, cu humor, intuitiv, impersonal, cu îndrăzneală și siguranță stenografică. Pictura zen, născută din meditație, invită la meditație, ca orice exercițiu spiritual. Ca o paranteză, adăugăm faptul că pictura zen a influențat arta occidentală, ca de pildă școala din California (*action painting*), tachiștii europeni ș.a.m.d.

Dintre artiștii călugări care au perfecționat stilul sansui-ga ar fi de amintit Josetsu și Shūbun Tenshō (începutul secolului al XV-lea). Dintre pictorii laici îi amintim pe Nōami, Geami (fiul lui Nōami) și Sōami (fiul precedentului). Pictori puternic aserviți influenței chineze au fost Sōga Jasoku, Chokuan și Oguri Sōtan, un admirabil pictor de păsări.

Cu toată aservirea stilistică față de modelul chinez, au apărut și în Japonia pictori capabili să edifice sau să descopere specificul nipon. Printre ei, desigur, inegalabilul Sesshū Tōyō (1420-1506), elev al lui Tenshō Shūbun, activ ca pictor în a doua jumătate a secolului al XV-lea, socotit a fi probabil cel mai mare pictor japonez al tuturor timpurilor. Din pictura chineză, Sesshū, la întoarcerea sa din China dinastiei Ming (1469), și-a ales subiectele, peisajele și scenele zen, dar ca un mare pictor ce a fost, cu originalitate marcată, s-a dovedit capabil să inoveze creator totul și să facă din pictura sa capodopere. Astfel, el accentuează trăsătura de penel care devine fermă, viguroasă fără ezitări, când compactă, când estompată, subliniază contrastul între părțile luminate și cele întunecate; aplică ingenios principii ale desenului care îi asigură „netezirea” sau „turtirea” spațiului pictat, despărțindu-l net de realizările picturii chineze. În sfârșit, nu poate fi trecută cu vederea tendința decorativă a picturii japoneze prezentă și în operele lui Sesshū. Artistul, faimos în pictura în tuș, numită *sumi-e*, a avut o mare influență în epocă și a înființat o școală numită Unkoku, după numele templului în care și-a avut sediul. În special călugării zen practicau pictura *sumi-e* și produceau rulouri variate, albume și paravane. Sesshū a dezvoltat și pictura *suiboku-ga* reflectând în operele sale spiritul japonez adevărat. Dintre operele sale nu trebuie să ometem Ama no Hashidate-zu sansui chōkan („Peisajele celor patru anotimpuri la Ama no Hashidate”), Shūtō sansui-zu („Peisaje de toamnă și de iarnă”) și Haboku sansui-zu („Peisaje”). În aceste capodopere, lirismul se unește cu abstractul iar precizia trăsăturii de penel punctează simbolică naturii. Sesshū a mai pictat panouri cu „păsări și flori”, portrete delicate dar oarecum reci, laviuri așa-zise „libere” sau în „tuș stropit”, diferite subiecte religioase, peisaje simbolice, aproape deloc senzitive, adunate în construcții extrem de echilibrate, diverse rulouri și mai ales kakemonouri. În general, trăsăturile sale de penel, pline de forță, delimitează formele ca și cum dorința artistului ar fi fost aceea de a oferi scheme ale imaginilor. Din acest punct de vedere, pictura lui se înrudește foarte mult cu caligrafia ideogramelor. În pictura lui Sesshū, dacă vrem să facem o distincție, aflăm două genuri fundamentale de exprimare: *shin*, cu trăsături de penel vii, aspre și relativ complexe, și so, un stil suplu, umed, mai curând exploziv și simplificat, numit „tuș stropit” (*haboku*). Sesshū i-a rezervat omului în mijlocul peisajului o poziție minusculă, încercând să sugereze măreția naturii în care el nu este decât un punct neînsemnat în infinitul universului. Într-un peisaj el s-a străduit să exprime cât mai mult în puține trăsături de penel. În felul acesta a pictat munți stâncoși, înalți, abrupti, cascade, ape curgătoare, lacuri, copaci răzleți cu forme ciudate. Creația cea mai valoroasă a sa a fost „peisajul de iarnă”.

Tot în perioada Muromachi, o mare autoritate a avut-o școala Kanō, înființată de Kanō Masanobu (1453-1530) și fiul său Kanō Motonobu (1476-1559). Motonobu a înțeles cu mult mai bine decât tatăl său valoarea și necesitatea calității decorative a picturii; a realizat panouri excelente în tuș, la care a adăugat sau nu culori, a pictat peisaje în maniera lui Muki, *fusuma*-uri și rulouri după tehnica școlii Tosa. După ce s-a căsătorit cu fiica lui Tosa Mitsunobu, și-a urmat socrul în postul de pictor șef al curții. Atât Masanobu cât și Motonobu nu erau legați de viața monahală așa cum se dovedeau cei din

școala lui Sesshū, ci pur și simplu niște profesioniști care încercau în mod eclectic să selecteze, să amalgameze stiluri extrase din tradițiile chineze și japoneze. Pe scurt, școala Kanō a fost aceea care a adaptat pictura chineză la idealurile nipone și a răspândit, a amplificat tendința decorativă și realistă în pictura japoneză. Tot școala Kanō a facilitat pătrunderea în Japonia a picturii chineze caracteristice dinastiei Ming, pictură devenită cu ușurință extrem de populară.

După reșezarea picturii chineze pe primul plan și redobândirea prestigiului și autorității sale, stilul autohton, yamato-e, pierde mult din importanță. Totuși, curtea de la Kyōto a sprijinit pe reprezentanții stilului yamato-e și anume pe cei grupați în școala Tosa. Aceasta l-a avut ca inițiator pe Fujiwara Tsunetaka, fost viceguvernator al provinciei Tosa. Tsunetaka a fost cel mai reputat pictor al epocii în care a trăit (secolul al XI-lea) și a creat școală. Partizanii acestei școli au continuat să picteze rulouri narative colorate, cu istorii despre temple celebre, sanctuare shintō și chiar episoade din istoria Japoniei. Un reprezentant al școlii a fost Tosa Mitsunobu (1469-1523), șef al Academiei de pictură de la curte. El și-a asigurat o glorie trainică pictând pentru aristocrație în stilul profan yamato-e. El a însemnat o ultimă înflorire a școlii Tosa pe care războaiele secolului al XVI-lea au secătuit-o de inspirație. Tosa Mitsunobu, curtean abil, a reușit să se pună nu numai în slujba curții imperiale ci și în aceea a shōgunului Ashikaga.

În declin evident s-a aflat pictura budistă tradițională, deși încă se mai realizează ici și colo mandale Shingon sau imagini ale lui Amida raigō.

În scurta perioadă istorică Momoyama (1573-1615), de nici o generație, activitatea artistică a fost foarte productivă. Era un început de epocă modernă pentru Japonia, în sfârșit reunificată, intrată în contact cu civilizația europeană (portughezi, spanioli, preoți creștini, negustori etc.) și gata să absoarbă noile influențe. În acea perioadă s-a născut și un nou public pentru produsul artistic, provenit din rândul armatorilor, al negustorilor, mai doritori de o pictură cât mai simplă, decorativă, anecdotică, decât de una încărcată de aluzii literare sau religioase. S-a pictat în culori dar și în tuș. Notabil este pictorul Hasegawa Tōhaku (1539-1610) care se socotea adept al lui Sesshū dar își recunoștea și influențele marelui pictor chinez din veacul al XIII-lea Muki (în japoneză, Mokkei). De la el s-a păstrat un paravan pliant intitulat „Pinii”. Peisajele sale, pline de emoție sinceră, aveau un caracter viril, datorită tehnicii aplicării penelului.

Preponderentă în pictură a fost preocuparea pentru înfrumusețarea decorativă a paravanelor culisante, a acelor panouri din lemn care slujeau drept uși sau chiar pereți. Pictura aceasta purta numele *shōheki-ga* cu sensul aproximativ de „pictură împărțită”.

Școala Kanō, ca cea mai însemnată, a încercat să înglobeze în stilul ei atât cromatica bogată cât și linia viguroasă, îndrăzneță, a desenului, a intenționat să combine culoarea din maniera yamato-e cu stilul compozițional al suiboku-ga. Printre temele preferate de școala Kanō a fost aceea a florilor și păsărilor.

Picturile decorative ale pereților din castelele vremii (Azuchi, Ōsaka sau palatul Jurakudai) au fost realizat de artiștii cei mai înzestrați, printre care Kanō Eitoku (1543-1590), nepot al lui Hideyori, care a fost al doilea fiu al lui Motonobu. Capodopere cam de aceeași valoare au mai fost picturile murale de la templul Chisaku-in. Același Eitoku a pictat pe la anul 1574 panoul intitulat *Rakuchū Rakugaizu* („Priveliști din jurul orașului Kyōto”) în care, de fapt, ilustrează viața oamenilor

de rând. Și alte picturi ale vremii reproduc imagini ale vieții libere și comode de la oraș, distracțiile, divertismentele obișnuite desfășurate mai ales în aer liber. Abia în prima parte a perioadei Edo, subiectele picturilor vor aborda viața de interior. Eitoku, reprezentant al unei maniere noi de *fusuma*, pictează flori, lei fanteziști (*karashishi*), panouri simple cu decorații arboricole, în culori puternice și sobre. Fratele lui Eitoku, Kanō Naganobu, a pictat, la rândul său, izbutite plimbări sub cireșii înfloriți (așa-numitele *hanami*), iar Kanō Naizen, sărbătorile faimoase din anul 1604 închinată memoriei lui Hideyoshi. Un alt pictor decorativ important a fost Kanō Sanraku (1559-1635), adept al laviului monocrom dar practicant și al culorilor. La Daikaku-ji din Kyōto se află un paravan pictat de el cu păsări, pini, arbori înfloriți, totul pe un fond auriu. A fost un precursor al manierei care se va dezvolta în secolul al XVII-lea, odată cu Sotatsu și Korin.

Imaginile europenilor nu au scăpat pictorilor niponi. Ei îi pictează, deci, pe negustorii și mateloții portughezi sau spanioli porecliți *namban*, adică „barbarii din sud”, debarcând din corăbiilor lor mari și negre sau înșirați în cortegiu în drum spre misiunea catolică din Kyūshū. Japonezii îi socoteau exotici pe străini datorită îmbrăcămintei, obiceiurilor și înălțimii ieșite din comun care îi făceau oarecum grotești. Observația japonezilor la adresa primilor europeni văzuți era în pictură plină de vervă și nu prea binevoitoare.

Pictura perioadei Momoyama, datorită diversificării sale extreme, ca tehnică și tematică, a fost o artă îndrăzneată și strălucitoare. Începuturile perioadei Edo, secolul al XVII-lea, găsește Japonia sub aceleași influențe artistice. Tradiția Momoyama se păstrează cu anumite corective în sensul că arta devine ceva mai academică și chiar mai săracă datorită împrejurărilor politice (atmosfera politică represivă a shōgunatului Tokugawa de început). Contactul cu lumea din afară, însă, devine tot mai amplu până ce măsurile „protecționiste” intervin cu brutalitate. Astfel, creștinismul este interzis, punctele de interferență cu exteriorul se restrâng la minimum. Doar portul Nagasaki rămâne să facă schimburi comerciale sporadice cu europenii și chinezii. În ciuda restricțiilor, intelectualitatea japoneză, avidă de cunoaștere, de nou, reușește să obțină uneori informații din afară. Efectul izolării de lume se va face simțit tot mai mult așa încât epoca Edo va însemna o întoarcere a Japoniei spre sine. Perioada Edo se va caracteriza prin cea mai evidentă „japonizare” a societății nipone, din câte perioade a avut istoria țării până la ea. Consecința firească va fi aceea că în cele două secole și jumătate cât a cuprins perioada Edo, arta japoneză va atinge performanțe remarcabile în privința caracterului ei autohton. Pictura, mai ales, se va afirma și va fi mai cunoscută pentru prima oară în altă parte a lumii. De altfel, muzeele marilor capitale posedă opere plastice japoneze provenind în majoritatea lor din perioada Edo. Pictura a cunoscut o înflorire fără precedent și a făcut un salt valoric simultan pe toate planurile. Toate școlile de pictură și-au împlinit năzuințele tehnice și au dat la iveală capodopere. Dacă ar fi să facem o statistică, ceea ce este practic imposibil la ora actuală, datorită răspândirii, adică „împrăștierii” picturilor japoneze în lumea întreagă, am constata, credem, că dintre toate tipurile de pictură, cele mai multe au fost kakemonourile. Aceasta nu înseamnă că și alte modalități de pictură nu au fost practicate îndestulător. Au fost pictate rulouri orizontale (*maki-mono*), file de album, evantaie, pereți și paravane.

Școala Kanō și-a continuat tradiționala „pictură a literaților” numită *bunjinga* după ce l-a avut printre maeștrii săi pe un Sesshū.

Cu toate acestea, critica plastică japoneză de astăzi consideră că altă școală a fost mai importantă și mai creatoare, mai adevărată în reflectarea sensibilității japoneze, momentul culminant al stilului decorativ nipon, și anume școala Sōtatsu-Kōrin. Această școală a avut ca înaintași pe Sōtatsu (1576-1643) și pe discipolul său Kōrin (1658-1716). Ca justificare pentru preferințele lor, criticii niponi aduc argumentul manierei de lucru a acestor doi maeștri amintiți mai sus. Ei au lucrat în spiritul străvechii perioade Heian, adică au practicat pictura yamato-e și s-au inspirat din pictura paravanelor realizate în perioada Momoyama când modelele colorate și formele decorative purtau o amprentă apăsătoare autohtonă, la fel peisajele sau teme extrase din literatura japoneză a aceluiași panouri. Cu toate acestea, pictura școlii Sōtatsu-Kōrin, în contrast cu cea a perioadei Momoyama, este mai puțin îndrăzneță, cu o sensibilitate mai săracă, deși e mai subtilă și mai elegantă. Celebre au rămas, de pildă, panourile pliante pictate de Tawaraya Sōtatsu, intitulate „Genji monogatari”, „Dansul Bugaku” și „Zeul vântului și al tunetului”, iar din opera lui Ogata Kōrin, paravanul „Stânjenei și flori albe și roșii de cireș”, alcătuit din șase părți, precum și o pictură în culori pe hârtie aurită aflată la muzeul Nezu din Tōkyō. La Muzeul de artă din Cleveland se află un kakemono pe hârtie al lui Sōtatsu care îl reprezintă pe preotul Choka stând într-un pom.

De amintit ar fi că Tawaraya Sōtatsu, în colaborare cu prietenul său Honami Kōetsu, pictează rulouri în care scrisul, textul caligrafiat în *kana* pare a fi elementul principal în timp ce pictura în laviu (plante, animale etc.) nu face decât oficiul de însoțitor în planul secund al operei. Un exemplu este ruloul *Ise monogatari*. Pe de altă parte, Ogata Kōrin se dovedește un inovator al amestecurilor de cerneluri, al întrepătrunderii sau alunecării de mare efect al negrului încă umed în ocră sau în verde. Și fratele său, Ogata Kenzan (1663- 1743) îl imită în ceea ce pictează, dar se afirmă și ca ceramist, îndeletnicire în care a reușit să facă simbioza între vechiul Seto japonez și porțelanurile chineze Ming. Kenzan are un celebru „Coș cu flori” pictat, aflat în colecția Matsunaga. Ultimul mare maestru al școlii Sōtatsu-Kōrin a fost Hoitsu (1779-1828). El a pictat paravane cu zei ai vântului și ai furtunii imitându-l pe Sōtatsu, dar i-au plăcut ierburile care năpădesc malurile râurilor și le-a redat pe un fond argintiu.

Pictura școlii Kanō a fost pusă în slujba shōgunilor Tokugawa și mai apoi în cea a curții imperiale de la Kyōto. Printre marii ei pictori, în perioada Edo s-au afirmat frații Kanō. Patru generații ale familiei, pornind de la Kanō Motonobu încolo, îi găsește pe trei frați pictori înființându-și fiecare atelierul său separat la Edo. Kanō Tan-yū (1602-1674) lucrează laviuri (paravane, fusuma etc.) cu subiecte chineze, imagini ale câte unui Bodhisattva în manieră zen, uriașe decorații murale în culori sobre pe fond auriu, în spirit conservator și academist. Panourile de la Nanzen-ji reprezentând tigri și bambuși, epuizează modalitățile de combinare a fondului auriu cu culorile cele mai diverse. Se știe că simbolul favorit al samurailor pentru a exprima forța și rezistența (tigrul și bambusul), adică acela care traduce bine ideea „îl îndoi dar nu-l rupi”, se justifică perfect pentru a fi ales ca temă de pictură a perioadelor Momoyama și Edo. Al doilea frate, Kanō Tsunenobu, deși foarte fecund, nu a lăsat decât laviuri fade. Al treilea, în schimb, Kanō Einō a fost apreciat mai mult pentru că a scris o istorie a pictorilor japonezi. Cel mai bun discipol al lui Kanō Tan-yū a fost Kusumi Morikage (secolul al XVII-lea). El s-a făcut remarcant prin opere pline de gingășie, pictate nu cu personaje tipic japoneze ci cu siluete în stil chinezesc. Școala Kanō a mai avut în secolul al XVII-lea

un atelier la Kyōto unde s-au afirmat Sanraku (vezi mai sus) și fiul său Sansetsu. Nu trebuie să credem că reprezentanții școlii Kanō s-au manifestat printr-un stil bine conturat, dimpotrivă, au fost eclecticici, au pictat în maniere variate, izvorâte atât din sursele chineze cât și japoneze. Au avut o preferință pentru stilul picturii chineze în tuș, mai cu seamă după faimoasa pictură a dinastiei Song, cu încercări, uneori izbutite, de japonizare. Influența picturii dinastiei chineze Ming și-a făcut și ea cunoscută prezența în operele școlii Kanō. Majoritatea reprezentanților școlii s-au rezumat la a fi interpreții fideli ai stilului mai colorat, mai decorativ al picturii din perioada Momoyama, cea cu reușite incontestabile în decorarea paravanelor.

În mare declin, cu rol destul de șters în toată perioada Edo, s-a dovedit a fi școala Tosa. Adepții ei s-au rezumat la pastișarea stilului realist chinez fără a izbuti ceva în plus. Abia spre sfârșitul perioadei Edo, când pe plan politic s-a făcut simțită mișcarea în vederea restaurației imperiale, școala Tosa a încercat o revitalizare a activității ei reluând pictura veche, în manieră yamato-e, a perioadei Heian. Tematica literaturii clasice, coloritul bogat, folosirea auriului... iată caracteristici demne de remarcat. Ca nume, de reținut ar fi Mitsuoki în secolul al XVII-lea și fratele său Hiromichi, autor al ruloului „Heiji monogatari”.

Pentru gustul orășenilor în plină ascensiune, pentru negustorii bogați din Ōsaka, mai ales, s-a găsit o școală de pictură care să le satisfacă exigențele. Ne referim la școala Ōkyō, după numele maestrului fondator (Maruyama Ōkyō din secolul al XIX-lea). Stilul acestei școli s-a născut dintr-un amestec de însușiri împrumutate, cum ar fi, de pildă, caracterul decorativ al picturii japoneze în general, realismul minuțios venit din surse chineze, dar și influențe din gravurile olandeze care începuseră a pătrunde prin portul Nagasaki. Câmpul de activitate al școlii Ōkyō a fost pictura paravanelor realizate cu grija pentru amănuntul decorativ. Maruyama Ōkyō a pictat pereții mănăstirilor din regiunea Kamigata (cuprinde orașele Kyōto, Nara și Ōsaka), dar a recurs la o manieră mai realistă și a descris scene simple din viața obișnuită. Linia naturalistă a picturii lui Ōkyō va fi adoptată de Mori Sosen care se va specializa în redarea animalelor. A devenit cel mai mare pictor de maimuțe și de cerbi.

Opusă școlii Kanō a mai fost și școala Matsumura Goshun, după pictorul prieten și elev al lui Ōkyō, care a încercat zugrăvirea mai realistă a naturii. De o virtuozitate remarcabilă, Matsumura Goshun reușește să adune în jurul său câțiva elevi și să înființeze școala de pe Strada a Patra (*shijōha*) unde va îmbina stilurile Kanō, Tosa, ukiyo-e, Bunjinga, cu cel decorativ chinez și cu puțin din Kōrin. Rezultatul, o artă de slabă calitate, rece și convențională, cu roade submediocre în arta perioadei Meiji de mai târziu.

A existat și o școală de pictură în stil occidental, fondată la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, dovadă că pictura în ulei dar și gravura olandeză sau italiană i-au tentat pe japonezi. Printre pictorii acestei școli ar fi de menționat Shiba Kōkan, un protejat al lui Hiraga Gennai care a activat la Nagasaki.

Cea mai pronunțată prezență a picturii de inspirație chineză a perioadei Edo aparține școlii bunjin-ga. Termenul bunjin-ga este echivalentul japonez al expresiei chineze Wen-jen-hua, tradusă prin „școala de pictură a literaților”; școala a mai fost supranumită și „pictura din sud” (Nanhua sau Nanga). Explicația așezării ei pe pământul nipon stă în aceea că după anul 1644 China a căzut sub

stăpânirea dinastiei manciuriene Ching, moment în care un număr de chinezi s-au refugiat în Japonia și au adus cu ei picturile sau cărțile ilustrate preferate. Excentrică, la fel ca pictura chineză Ching, folosind precepte de filozofie confuciană, sau ilustrând subiecte literare chineze, pictura acestei școli a alunecat în portretizarea unei lumi abstracte, rod al imaginației și nicidecum inspirată din realitatea obiectivă. Ca tehnică, accentul s-a pus pe valoarea definitorie a liniei și pe forța de sugestie a trăsăturii de penel, cu o mai zgârcită folosire a culorii. Cei mai reprezentativi artiști ai școlii au fost pictorii Ike no Taiga (1723-1776) și Uragami Gyokudō (1745-1820). Ei atestă, de fapt, prezența tradiției chineze în pictura japoneză a epocii. Alți pictori vestiți ai școlii bunjin-ga au fost Yosa Buson (1716-1783), rămas nemuritor prin haiku-urile sale, Aoki Mokubei, Tanomura Chikuden, Tani Bunchō, Watanabe Kazan, călugărul zen Sengai (1750-1837) și Tomioka Tessai (1836-1924). Toți au fost influențați de pictura chineză a dinastiei Ming și Ching, rafinată, intelectuală și sensibilă dar parazitată de un oarecare manierism. Gyokudō, cel mai dramatic și mai sumbru din grupul nanga, are un kakemono celebru, aflat în colecția lui Yasunari Kawabata, care redă norii înghețați ce răspândesc pulberea de zăpadă. Ike no Taiga, pictorul nanga cu nota cea mai îndrăzneată, luminoasă și aeriană, are un rulou fascinant intitulat „Peisaj cu ninsoare de noapte” care se află în colecția Kinta Muto din Kobe.

O contribuție la istoria artei a picturii japoneze, la îmbogățirea lumii estetice printr-un stil propriu, inconfundabil, a fost așa-numita școală *ukiyo-e*. Termenul *ukiyo* are semnificația „lunii plutitoare”. El ilustrează viața obișnuită, de toate zilele, a oamenilor de rând, a lumii trecătoare, flotante, efemere, schimbătoare. Este greu de găsit echivalentul lingvistic cel mai adecvat pentru noțiunea de *ukiyo-e*. Ideogramele componente exprimă pentru *uki-yo*, cum am spus mai sus, înțelesul de „această lume”, „viața” trecătoare (pe pământ) iar e înseamnă pictură. Cu alte cuvinte, *ukiyo-e* nu este altceva decât pictura lumii existente. Termenul subliniază inspirația din real, iar pictura aceasta se adresa unui public nou, apărut după ieșirea din evul mediu, un public format din oameni doritori să petreacă, să se distreze, să se bucure de frumusețile vieții, de plăcerile oferite de casele de geisha, de teatrul Kabuki sau de strada propriu-zisă.

Deși la început *ukiyo-e* a însemnat un gen de pictură, astăzi termenul s-a restrâns pentru școala de gravură în lemn care a devenit, mai ales în Occident, mult mai cunoscută și mai populară decât oricare altă artă japoneză. Pentru japonezi, stampele tipărite după gravarea desenelor pe blocuri de lemn, nu erau socotite niște opere de artă ci simple imagini menite să satisfacă gustul vulgului, mai degrabă niște produse artizanale, meșteșugărești. Revelația în fața frumuseții stampelor, a valorii lor estetice și a mesajului cu totul și cu totul original, aparținând unei lumi nu numai exotice dar și aproape necunoscute, au avut-o la început europenii (francezii) și mai apoi americanii. Abia mai târziu, după ce stampa japoneză a cucerit celebritatea universală, critica japoneză a reconsiderat contribuția școlii *ukiyo-e* și i-a recunoscut valoarea reală. Produsele gravurii în lemn nu au mai fost socotite o artă nesemnificativă și vulgară care servea doar la ilustrarea lumii trecătoare a plăcerilor epidermice și nici net inferioară picturii care definea gândirea budistă sau învățătura confuciană aparținând altor școli de pictură.

Europa, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, a luat contact cu primele stampe nipone și artiștii grupării impresioniste ca Degas, Manet, Monet și Whistler, ca și cei post-impresioniști ca Toulouse-

Lautrec, Van Gogh și Gauguin au fost cucerți de virtuțile acestei arte surprinzătoare prin frumusețea și calitatea liniei, a desenului, prin exotismul combinării culorilor. Impactul stampei japoneze asupra lumii artistice a fost excepțional. Pictorii menționați, dar nu numai ei, au fost atrași și s-au lăsat influențați de artiștii japonezi iar arta, în general, a avut de câștigat. De altfel, voga lucrurilor japoneze a cuprins cu repeziciune Europa și America. Toți erau grăbiți să achiziționeze cu o înverșunare nemaiîntâlnită până atunci obiecte de artă și mai ales stampe. Astăzi, unele din cele mai bogate și mai frumoase colecții de asemenea opere se află în Occident. În timp ce japonezii tipăreau stampele și le vindeau pentru publicul lor la prețuri derizorii, ba dacă e să dăm crezare unor relatări din epocă, ei mai foloseau hârtia imprimată chiar pentru împachetat, ca orice hârtie ordinară de jurnal, în Europa cota valorică a stampelor a crescut neconținut.

Începuturile școlii ukiyo-e au fost înregistrate încă din secolul al XVII-lea prin gravurile în lemn semnate de maestrul Hishikawa Moronobu (1618-1694), prin anul 1681 și a încă altor trei artiști ai școlii Kanō: Nishikawa Sukenobu (1671-1751), ilustrator rafinat și elegant al portretelor de femei frumoase, Miyagawa Chōshun (1683-1753) și Okumura Masanobu (1686-1764). Cu toate acestea, paternitatea ukiyo-e-ului a fost atribuită, după unele păreri, lui Iwasa Matabei sau Shōi, mort în anul 1650, care a rămas, pentru istoria artei japoneze, un personaj destul de enigmatic. Ceea ce s-a păstrat de la el, puținele opere certe, exprimă tendințe contradictorii, fie de imitare a lui Leang Kai, fie de practicare a ukiyo-e-ului într-o formulă de miniaturi rafinate, puriste, delicate. Cert este că a pictat paravanul format din șapte panouri numite „Mikone Byobu” în care apar pentru prima oară bărbați, femei și copii în înfățișarea lor obișnuită a vieții cotidiene.

Gravurile înlocuiau pictura ruloarelor. O rațiune de ordin economic, gravurile fiind cu mult mai ieftine decât sulurile pictate și deci și mai accesibile marelui public, a încurajat practicarea noii îndeletniciri. Ukiyo-e s-a dovedit cu adevărat o artă populară. Pentru cucerirea publicului, lucrările erau concepute cu inteligență și rafinament. Stampa (*changa*) era executată pe hârtie fină și poroasă sau pe mătase ceva mai grosolană decât aceea a picturii clasice, pentru a se putea obține un fel de relief al culorilor. Moronobu, după ce și-a ales subiecte pentru gravurile sale din lumea femeilor frumoase, a vieții vesele din cartierul Yoshiwara sau a luptelor *sumo*, a realizat pe aceleași teme desene și picturi pentru cărțile ilustrate (așa-numitele *ukiyo-zōshi*). *Moronobu* s-a rezumat doar la desenele în alb și negru. Aceste prime imprimări în alb-negru se numeau *sumi-e* sau *sumi-zuri-e*. Aproape imediat după succesele lui, a intervenit o inovație care a permis folosirea unor culori în plus, câte una, câte două sau mai multe, după gravarea atâtor plăci de lemn câte culori urmau să fie aplicate. Gravurile în alb-negru erau adesea îmbogățite prin culori adăugate cu pensula, situație existentă până la inovația imprimării directe. Ordinea apariției altor culori în gravuri a fost următoarea: roșu, roșul de plumb, *tan-e*, roșul purpuriu, *beni-e*, galben, violet și verde. Gravura realizată prin imprimarea mai multor culori, lansată în 1764, s-a numit *nishiki-e*. Okumura Masanobu (1686-1769) a avut ideea să adauge clei tușului de China, ceea ce a dat contururilor corpurilor o mai mare profunzime.

Realizarea gravurilor era o muncă la care participau patru persoane, o colaborare complexă, de aleasă îndemânare. O mică paranteză se impune pentru a preciza că procedeul gravurii, de origine chineză, era cunoscut de multă vreme. Încă din anul 764, sub domnia împărătesei Kōken se realizau

plăci gravate în lemn sau cupru pentru a se reproduce textele rugăciunilor și imaginile budiste care se depuneau la temple sub formă de ofrande. Așadar, la realizarea unei stampe contribuiau patru factori. Mai întâi de toate era necesar un editor. El finanța întreprinderea și de obicei alegea și subiectele pentru viitoarele gravuri. Subiectele, solicitate de marele public, au avut pe rând voga lor. La început, tema favorită era ilustrarea frumoaselor curtezane din cartierul Yoshiwara al orașului Edo, a locatelor așa-numitelor „case verzi”. Ulterior, fascinația teatrului Kabuki a impus subiecte din scenele pieselor respective sau chipuri de actori vestiți. Mai târziu, peisajul a devenit mai popular și atunci s-au realizat celebrele vederi ale orașului Edo, ale drumurilor faimoase ori ale muntelui sacru Fuji. Un al doilea factor în producerea gravurilor era artistul desenator. Desenul său era preluat de gravor, acesta scobește în blocul de lemn imaginea primită de la pictor și transmite ultimului meseriaș, tipograful, placa finită. Se înțelege de la sine că atât gravorul cât și tipograful erau adevărați artiști deși doar niște meseriași, cei mai mulți excelenți în meșteșugul lor. Pe scurt, gravura se năștea astfel: desenul original era trasat pe o hârtie subțire și translucidă care se lipea cu fața pe un bloc din lemn de cireș sau merișor. Foaia era subțiată treptat prin răzuire până când cel mai mic detaliu al desenului devenea vizibil. Stratul extrem de subțire care rămânea era uns cu o peliculă de ulei. Urma lucrul gravorului. Acesta inciza contururile desenului cu cuțitul, iar unde era necesar, cu o scoabă elimina surplusul de lemn, respectiv spațiile dintre trăsăturile desenului. Planșa rezultată era spălată. Tipograful aplica tușul negru sau colorat cu ajutorul unei pensule speciale. În final, imprimarea se realiza prin presiunea exercitată de un disc turtit. Numărul de copii de pe o placă gravată putea să fie foarte mare. Se pare că Hiroshige mergea până la 10.000 dar adeseori, se recurgea la alt bloc de lemn pentru celelalte ediții ale aceleiași gravuri. Stampele originale, pentru un ochi cunoscător, se pot distinge foarte bine de copiile ulterioare. Calitatea ultimelor tipărite, chiar cu blocul de lemn original, avea de suferit din pricina tocirii plăcii. O întreagă gamă valorică sau calitativă a gravurilor se desfășura astfel în comerțul înfloritor al noii arte.

Primul artist care și-a dat seama că pictura ukiyo-e este o artă aparte, cu particularitate distinctă, a fost Okumura Masanobu. În secolul al XVIII-lea, printre artiștii cei mai timpurii care s-au remarcat, îl menționăm pe Kaigetsudo. Un alt nume de referință a fost Suzuki Harunobu (1725-1770). Lui i se datorează dezvoltarea tipăriturilor colorate, din păcate însă cariera lui a fost meteorică, de numai 8 ani. O altă celebritate a fost Kitagawa Utamaro (1753-1806), rămas faimos prin portretele de geisha și de curtezane. Pictura frumuseții feminine s-a numit *bijin-ga*. Utamaro a fost protejat de Kitagawa Karamaro și elev al pictorului de ukiyo-e, cu temperament romantic, pe nume Toriyama Sekien. Utamaro publică în 1788 un minunat album în culori intitulat „Insecte alese”, apoi peisajele cu zăpadă „Lumea argintie”, dar consacra i-a adus-o zugrăvirea frumuseții feminine. Portretele de femei ale lui Utamaro erau rafinate, de o subțirime aproape imaterială cu capul înclinat, cu ochii alungiți, migdalați, cu coafuri uriașe, gâturi uimitor de subțiri, figuri enigmatice învăluite în draperii fluturânde. Utamaro a știut să atribuie culorii negre o nebănuită frumusețe. El a fost și un pictor al păsărilor, insectelor și al cochiliilor dar, în egală măsură, al truditelor, al curtezanelor cu înfățișare de prințese ori al femeilor înnobilate de maternitate. Nu i-au fost străine legendele nipone atât de familiare oamenilor. *Țelul* său a fost acela de a înfățișa frumusețea figurii dar și a costumului, de a sonda lumea exterioară a femeii și de a-i descifra psihologia. Curiozitatea și forța sa de creație au

rămas uimitoare. În 1795 îi apar două serii strălucite, Yamauba și Kintoki, apoi o cunoscută suită intitulată „Douăsprezece ore ale caselor verzi”. Îndrăzneala de a-l fi desenat pe shōgunul Toyotomi Hideyoshi împreună cu cele cinci concubine ale sale îi aduce condamnarea la închisoare și amendă grea, de unde i se va trage și sfârșitul. „Biografia” lui Utamaro, pe scurt, s-ar putea nota astfel: se naște în 1753 sau 1754 la Kawagae în provincia Musashi, dar familia se stabilește aproape imediat la Edo. În 1760 devine ucenic al lui Toriyama Sekien. În 1770 îi avea drept colegi la școala lui Sekien pe Eihosai, Choki și Torii Kiyonaga. În același an, editorul Tsutaya Juzaburo îl lansează în pictura de gen *bijin-ga*. În 1775 realizează coperta pentru scenariul unei piese Kabuki. Din 1779 începe să semneze „Utamaro”. În 1780 ilustrează două nuvele ale lui Nishimura Yohachi. În 1786 publică „Obiceiuri de Anul Nou”, iar în 1788 „Cartea insectelor” și „Cartea păsărilor”. Tot atunci, după moartea lui Sekien își deschide propria școală numită Kitagawa. În 1790 publică „Lumea de argint” și stabilește definitiv tipul său de femeie. Mai publică în 1804 în două volume „Anuarul caselor verzi”, iar în 1806 moare.

Atât Harunobu cât și Utamaro au fost activi în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Eleganța și frumusețea femeilor din operele lor sunt o sărbătoare și o bucurie permanentă a ochiului. Ele ne emoționează astăzi cu aceeași putere ca și la vremea când au fost create.

Harunobu a desenat și albume erotice. Pentru stampe, și-a ales un format favorit numit *chūban*, cu dimensiunile 27 cm și 22 cm. Subiectele lui au fost întotdeauna picante, grațioase sau umoristice; decorul, mereu simplu, se înfățișa ca un colț de grădină sau un interior.

Imitând tehnica lui Harunobu, Katsukawa Shunshō (1726-1792) și Ippitsusai Bunchō (1725-1794) creează împreună pe la anul 1770 genul portretului de actor (*nigao-e*). Prietenul și colaboratorul lui Harunobu, Koryūsai, egal poate ca talent, a continuat să diversifice stampa după dispariția primului. Printre altele, a adoptat formatul numit *ōban* de 38 cm/27 cm, a excelat în compozițiile *hashi rakake*, acele gravuri înalte și înguste de 70 cm/15 cm, tocmai potrivite pentru a fi montate drept kakemono și atârinate în interioarele caselor.

Katsukawa Shunshō a avut meritul de a fi dezvoltat portretul anecdotic și de a fi integrat peisajul în subiectul de portret. O inovație în arta portretului a realizat-o Shunshō atunci când chipul nu a mai înfățișat personajul vreunei piese ci chiar pe actorul real. Evenimentul a făcut senzație și a marcat momentul creării adevăratului portret de actor. Elevi ai lui Shunshō au fost Shunkō, Shunjō, Shunei și Shunrō (viitorul Hokusai). În 1780 Shunshō îi acordă lui Hokusai diploma de meseriaș.

Pictorii din familia Torii s-au dedicat desenării lumii din teatrul tradițional Kabuki, în special de actori, interpretând diferite roluri. Vestiți au fost Torii Kiyomoto și Torii Kiyōnobu (1664-1729). Ei au adus o contribuție importantă la dezvoltarea ramurei ukiyo-e-ului numită *yakusha-e*, a portretului de actor. A fost neîndoielnic faptul că această pictură a stimulat dezvoltarea teatrului Kabuki pentru că a câștigat publicul și prin alte argumente decât cel al scenei. Kiyōnobu, fiu de actor, după anul 1687 a început să deseneze afișe de teatru într-un stil dinamic. Mai apoi gravează imagini ale actorilor bărbați (după anul 1629, femeile nu au mai avut permisiunea să urce pe scenă) în rolurile lor cele mai izbutite. Stampe cu subiecte din teatru au mai realizat și urmașii lui Kiyōnobu și anume, un prim Kiyomasu, un al doilea Kiyōnobu și un al doilea Kiyomasu. Între anii 1730 și 1750, stampa capătă o strălucire extraordinară. Editorul Okumura Masanobu îi determină pe pictori să lărgescă

tematica și să abordeze subiecte anecdotice, legendare sau de actualitate. Tot el perfecționează tehnica stampeii. *Tan-e* este îmbogățit cu pulbere aurie iar negrul e combinat cu vernilul, rezultând așa-numita *urushi-e*. Stampele imprimate în trei culori se numesc *beni-e*. Intervine și o standardizare a formatului dimensiunilor stampeii. Tipul *hoso-e* are 16 cm/30 cm.

Din familia Torii, un maestru al frumuseții feminine în portret a fost Kiyonaga. Pe de altă parte, portrete de actori Kabuki au mai realizat și alți pictori, nu numai cei din familia Torii. Un exemplu vestit este Tōshūsai Sharaku. Pe la 1794, el acorda o mare importanță chipului omenesc. În mai puțin de un an, Sharaku semnează 135 de stampe publicate de editorul Tsutaya Yūsaburō, prieten al lui Utamaro, după care dispare pentru totdeauna în chip enigmatic. Portretele sale sunt capodopere de concizie, de forță decorativă și pătrundere a psihologiei personajului ales. Mai pot fi citați o sumedenie de alți pictori de mai mică însemnătate, cum ar fi Hosota Eishi care a renovat formula lui Kiyonaga, schimbând coloritul cu tonuri reci al acestuia în nuanțe de galben-verde sau galben-muștar, sau Nagayoshi Chōki care a mai semnat Shikō, Kitao Masanobu (în același timp și scriitor umorist), Masayoshi (născut în anul 1761), Masahiro etc.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, chipul omenesc începe să dispară dintre subiectele gravurii și este înlocuit cu *peisajul* japonez sau cu scene mai complexe din viața obișnuită.

Activi în prima parte a secolului al XIX-lea au fost doi artiști celebri, reprezentanți de seamă ai artei universale, Katsushita Hokusai (1760-1849) și Andō Hiroshige (1797-1858). Se poate considera că moartea lui Hiroshige a marcat sfârșitul marii perioade a ukiyo-e-ului.

Cei doi artiști au fost de o productivitate ieșită din comun. Se pare că Hokusai ar fi realizat în viața sa destul de lungă peste 35.000 de desene iar Hiroshige ar fi făcut mai bine de 5.000 de gravuri. Subiectele lor s-au inspirat din viața oamenilor de rând sau au elogiat frumusețea peisajelor țării. Dintre operele lui Hokusai, cele mai de seamă sunt probabil cele care alcătuiesc „36 de priveliști ale muntelui Fuji”, atât prin varietatea de abordare, ca unghi de privire a muntelui, ca moment al zilei sau anotimp al anului, cât și prin forța de sugestie a esențialului. Hiroshige a rămas reprezentativ prin „Cele 53 de etape ale rutei Tokaido” din 1833. Cele două serii pomenite mai sus rezumă apogeul stampeii japoneze. Hokusai s-a impus prin simțul deosebit pentru desenul decorativ și pentru portretizarea plină de viață a omului de rând, iar Hiroshige a fost neîntrecut în exprimarea magistrală a stărilor sufletești ca și a atmosferei unui tablou. Peisajele lui, în care tot ce are mai caracteristic Japonia, relieful, cețurile, pinii, munții etc., trăiesc în eternitate prin exprimarea nu numai frumoasă, dar și neîntrecut de sugestivă.

Katsushika Hokusai a fost al treilea fiu al lui Kawamura Ichiroemu, supranumit Bunsei, dar a fost adoptat în 1764, la vârsta de 4 ani, de fabricantul de oglinzi Nakajino Ise. După 15 ani, devine elev al lui Katsukawa Shunshō, dar, împins de curiozitate și dorința de cunoaștere, îndrăznește să viziteze un atelier al școlii Kanō ceea ce îi atrage eliminarea din propriul atelier. Pentru că devine elev al lui Tawaraya Sōri, va semna o vreme Hishikawa Sōri.

În felul acesta începe lungă serie a semnăturilor și pseudonimelor viitorului maestru. Reușea să-și câștige existența cu ilustrații, felicitări și cărți de amintire (*surimono*), așa cum învățase de la primul său dascăl. Sub numele Totsuzo semnează câteva imagini pentru romanul *Muzicanta Koshi* al lui Sancho. Lucrează și alte gravuri pentru niște cărțuții populare numite *kibiyoshi*, sau face portrete

de actori kabuki. Deloc conformist, în anul 1788 publică o *Suită olandeză*, cu peisaje din Edo în care, glumind, imită gravura europeană. Mai mult rău decât bine, trăiește de azi pe mâine lucrând pentru alții, semnând pentru alții. Ilustrează cărți ale scriitorului Bakin, unul din bunii săi prieteni. În 1796 se lasă influențat de pictura occidentală și în „Cele 12 priveliști ale lacului Biwa” folosește perspectiva, neobișnuită în pictura extrem-orientală. În 1798 semnează pentru prima oară *Hokusai*. Un prim succes mai consistent au fost cele câteva albume cu subiectul „peisaje de pe drumul Tōkai” (drumul faimos care începe de la Edo). Anul 1804 a fost rodnic pentru artist: el dă la iveală „Cele 12 luni ale anului”, începe seria „Munți și dealuri”, ilustrează romane, continuă să deseneze surimono-uri, pictează un portret mare al lui Dharma.

Între 1813 și 1817 va publica primul volum de desene din seria de 15 *manga*. 13 din ele se vor tipări în timpul vieții iar celelalte post-mortem. În 1819 începe să publice „Cele 36 de imagini ale muntelui Fuji” iar succesul îl determină să tragă mai multe tiraje cu coloritul schimbat, dovedind că culoarea nu trăiește prin ea însăși ci lumina o creează. În același an publică metoda sa de desen intitulată *Hokusai Gashiki*. Între 1823 și 1829 publică albumele „Desene dintr-o singură trăsătură de penel” și „Poduri celebre”. Un alt album de mai târziu, din 1834, intitulat „Cele 100 de imagini ale muntelui Fuji” realizat în negru și două nuanțe de gri foarte fin, definesc arta minunată a lui Hokusai, în deplină înflorire a maturității sale. Aici își fac loc ingenioasele dezvoltări ale formelor infinit variate ale naturii, dinamismul care subliniază valoarea mișcării și umorul său capricios. Alte opere ale maestrului (de fapt, ar trebui citate în întregime) au fost marea serie în culori numită *Hyaku-nin-issū* sau aceea a „cascadelor”, ca să nu mai spunem decât în trecut că a ilustrat numeroase romane și mai bune și mai rele. Peste tot, fantezia lui recrează o lume așa cum o gândește și o vede, prea puțin asemănătoare realității, mai degrabă decorativă, dezvoltată de adevărurile esențiale intuite în chip genial. Vorbeam mai sus despre numeroasele sale semnături; este locul să amintim de cea mai ciudată dar și cea mai definitorie pentru el: *Gakyō Rōjin* sau, altfel spus, „bătrânul nebun de desen”.

Cea mai faimoasă realizare a lui Hokusai pare a fi seria de albume intitulată *manga* („desene umoristice”) în care s-a dezlănțuit și a notat sub forma desenului spontan tot ce i-a trecut prin minte, fără ordine, fără logică, fie ca desen de detaliu, reluat apoi într-o schiță simplificată sau extrem de esențializată, sintetică, până în cele din urmă. Cu un an înainte de a muri, publică „Tratatul despre culoare”. A murit în vârstă de 89 ani, la 10 mai 1849.

De-a lungul timpului, foarte multe personalități, scriitori și critici de artă, mai ales, s-au ocupat de opera lui Hokusai. Unele observații disparate care îl definesc parțial, merită consemnate. S-a stabilit, de pildă, că Hokusai a avut un stil sintetic, plin de contraste, cu o tehnică simplă. El a eliminat pe de pânză linia orizontală, a introdus primul în pictura japoneză personajul care stă cu spatele, ba a prezentat personaje doar ca niște umbre abia schițate, a utilizat unghiuri de vedere neobișnuite și a realizat compoziții dinadins descentrate. Hokusai a fost etichetat ca o enciclopedie a lumii exterioare, sau „Comedia umană” a Japoniei, sau asemuit cu Bruegel.

Hokusai a căutat cu tenacitate să surprindă esența fiecărui lucru dar a fost întotdeauna o personalitate originală, neconvențională căci a notat totul, grotescul, simbolicul, firescul, miticul etc.

Din ce a scris Hokusai, ni se pare destul de revelator pentru a-l defini ca tehnician al picturii, următorul pasaj: „Există negru vechi și negru proaspăt, negru strălucitor și negru mat, negru luminat și

negru din umbră. Negrul vechi trebuie îmbinat cu roșu, cel proaspăt cu albastru deschis, negrul mat are nevoie de alb, pentru cel strălucitor se adaugă un plus de clei, negrul luminos trebuie să aibă reflexe gri”.

Congresul mondial al păcii de la Viena, în 1960, l-a numit pe Hokusai „mare maestru al culturii”, în orașul Obuse din Japonia a fost înființat un muzeu consacrat operei lui Hokusai.

Andō Hiroshige, pe numele său de pictor, dar pe numele adevărat Ando Jūemon, a fost fiul unui pompier numit Genemon.

S-a născut la Edo unde i-a urmat tatălui său în funcția de pompier până la vârsta de 27 ani. Încă de la 16 ani a fost admis ca elev al lui Toyohiro (1812) unde s-a făcut remarcat prin pictarea ruloului „Procesiunea insularilor din Luchu”. În 1831, când maestrul său (de la care, în treacăt fie spus, nu a învățat prea mult) a murit, i s-a cerut să preia șefia atelierului dar a refuzat. Și-a urmat propriul drum în artă, a schimbat adeseori locuințele și a ținut jurnale în care însemna întâmplările legate mai ales de numeroasele sale călătorii. Cea mai mare parte din însemnările sale s-a pierdut în incendiul ce a urmat cutremurului din 1923 de la Tōkyō. A scris *waka*, *haiku* și *uta* umoristice, poeme de diferite întinderi. Ca poet umorist a semnat Utashige. La vârsta de 51 de ani a îmbrățișat doctrina confuciană a resemnării, și-a ras capul și a luat numele de Tokubei. Elevii săi, puțini la număr, vreo 18, nu i-au adus satisfacții fiind oameni mărginiți sau lipsiți de talent. Se pare că Hiroshige ar fi murit în vârstă de 62 ani ca victimă a holerei din anul 1858.

Hiroshige a pictat extrem de mult (se pare că a tipărit mai mult de 100.000 de stampe), mai cu seamă peisaje: „Opt priveliști din Omi” ale lacului Biwa, „Imagini din Kyōto”, „Împrejurimile orașului Edo” și primele 55 de planșe de format mare a „Rutei Tokaidō”, toate în anul 1832. Se pare că popasurile de pe drumul Tokai i-au fost inspirate lui Hiroshige de prilejul însoțirii unui grup de funcționari în drum spre Kyōto pentru a escorta caii pe care shōgunul Tokugawa Ienari îi oferea în dar împăratului Ninkō. Mai apoi, a realizat „Cele 69 opriri pe drumul Kisokai”, „Cele 100 priveliști ale orașului Edo”, „Imagini celebre din Kyōto”, „Opt imagini din Kanazawa”, „Priveliști celebre din imperiu”, „Imagini din 60 de vechi provincii” etc. Hiroshige a îndrăgit mult fenomenele naturale dar mai ales ploaia, pe care a ilustrat-o în diverse chipuri, fie luminată de un soare pieziș (*shōno*), fie căzând vertical, dens, apăsător (*karasaki*), ori în averse amenințătoare. Influențat de pictura europeană, Hiroshige a reușit să fie primul artist japonez care să „vadă” cerul de noapte de un albastru întunecat și nu negru. Hiroshige rămâne unul din marii peisagiști ai Japoniei. Într-un vers al său, ca un testament, afirmă că se îndreaptă spre „Raiul apusean pentru a-i admira peisajele celebre”. Așadar, peisajul îl atrăgea și în neființă.

Stampa japoneză și-a încheiat existența glorioasă dinaintea perioadei Meiji odată cu dispariția lui Hiroshige. Pe lângă calitățile descrise mai sus și sursele de inspirație dezvăluite, menționăm și subiectele alese mai rar, printre ele, „Cele trei doctrine” (Lao-tse, Confucius, Sakyamuni), „Cei trei degustători de vin” etc. Remarcabilă este folosirea *numeralelor* în intitularea seriilor de stampe, particularitate absolut orientală (atât prin pasiunea pentru cifre cât și prin aceea pentru statistică). Aici exemplele sunt fără sfârșit, o parte le-am figurat în textul de mai sus. Iată altele: „Trei localități” (Kyōto, Edo, Ōsaka), „Trei îndatoriri ale femeii”, „Patru anotimpuri”, „Cinci virtuți confuciene”, „Șase mari poeți”, „Cele șapte Komachi”, „Douăsprezece ore”, „Douăsprezece luni” și altele.

Cea mai mare colecție de stampe ukiyo-e din Japonia, colecție particulară, este celebra Hiraki. Ea a început să se formeze din anul 1935, ajungând să posede, până în cele din urmă, aproximativ 6.000 de piese. Colecția s-a dezvoltat și s-a lărgit în special după sfârșitul celui de al doilea război mondial când Hiraki a achiziționat în întregime două mari colecții particulare (Mihara de circa 3.000 de piese și Saito Hoonkai de aproximativ 800 de piese) cu scopul de a preveni ca stampele să fie vândute în afara Japoniei. Printre piesele de foarte mare valoare se pot cita Hamacho-gashi no Suzumizu („Femei răcorindu-se pe malul apei”) de Torii Kiyonaga, Haka Bijin („Frumusețe sub florile de cireș”) de Ishikawa Toyonobu, seriile Edo-kinko Hakkeizu („Opt peisaje din suburbiile orașului Edo”) de Ando Hiroshige, Mono o omou-koi no zu („Poeme de iubire”) de Kitagawa Utamaro, Ichikawa Komazo no butai-sugata („Vremea lui Ichikawa Komazo”) de Tōshūsai Sharaku și Zashiki Hakkeizu („Opt scene de interior”) de Suzuki Harunobu.

Înainte de perioada Meiji, pictura europeană a reușit să seducă unele personalități artistice nu de valoare excepțională dar măcar suficient de înzestrate ca să demonstreze puterea de asimilare niponă a tehnicilor artistice străine lor. Shiba Kōkan (1770) îi studiază pe olandezi, pictura lor în ulei și gravura în *aqua-forte*. Un alt foarte bun gravor în *aqua-forte* a fost și Aodō Denzen. El a realizat peisaje pe jumătate japoneze, pe jumătate venețiene, sau a folosit subiecte orientale printre care și imaginea *dragonului* destinate creării de *obi-uri*. Motivul *dragonului* este foarte des întâlnit în arta Extremului Orient iar simbolica sa are valențe multiple. Dragonul apare sculptat în piatră, înfățișat în artele decorative, desenat pe ceramică, dansând pe curbura porțelanurilor, dar este prezent și în pictură. Mai puțin în Japonia decât în China, de pildă, dragonul rămâne un subiect care se potrivește de minune fantasticului abordat de orientali.

Okakura Kakuzo, celebrul istoric de artă japonez, autor al „Cărții ceaiului”, vorbește despre dragon în felul următor: „După conceptul oriental și mai ales al școlii lui Oyomei (după numele chinez Wang Yang Ming, a trăit în China secolului al XVI-lea în timpul dinastiei Ming), dragonul nu este monstrul imaginației medievale ci geniul forței și al bunătății. El este spiritul schimbător și prin aceasta viața însăși. Îl asociem puterii supreme care pătrunde în toate lucrurile. Dragonul este marele mister în sine. Ascuns în peșterile munților inaccesibili sau retras în adâncimile insondabile ale mării, el așteaptă clipa când se va pune încet în mișcare. El se desfășoară în nourii furtunii și își spală coama în tenebrele vârtejurilor cețoase. Ghearele sale se aseamănă tridentului fulgerului, solzii săi strălucesc în scoarța pinilor bătuți de ploaie. Vocea i se aude în uraganul care împrăștie frunzele moarte ale pădurii și readuce primăvara. Dragonul nu se arată decât pentru a dispărea”.

Detașându-se de tematica orientală, pe la începutul secolului al XIX-lea, în Nagasaki a trăit pictorul Kawahara Keiga care a ilustrat viața olandezilor stabiliți în insula Deshima. A pictat scene obișnuite ale activității cotidiene, moravurile, obiceiurile, mobilierul și multe alte aspecte ale existenței olandezilor pe pământ japonez.

Arta japoneză nu poate fi definită satisfăcător într-un capitol de carte iar paginile de mai sus nu au o asemenea pretenție. Axat mai mult pe *situarea* în complexitatea civilizației japoneze, pe încadrarea istorică decât pe cristalizarea liniilor de forță ale artei japoneze, capitolul care îl

Încheiem aici ar necesita completări substanțiale pentru a răspunde tuturor interogațiilor ce se nasc în fața unui produs cu care nu ne întâlnim decât foarte rar.

Dacă ne-am situa pe poziția japonezului, ar trebui ca, având în fața ochilor un produs de artă, indiferent de natura lui, de materialul din care e confecționat, de vechimea și de multe alte considerente, să-l cântărim potrivit celor câtorva obiective stabilite în funcție de semnificația „frumosului” conturată în educația lui estetică. Obiectul de artă trebuie să se asigure de o eleganță rafinată (*miyabi*), de satisfacerea gustului și chiar pasiunii japonezului pentru natură (*mono no aware*), să răspundă dorinței de calm, de liniște (*wabi*) și să-și demonstreze simplitatea, reținerea în exprimare, rezerva sentimentelor (*sabi*). Cum se vede, țelul artei japoneze a fost acela de a armoniza esteticul cu trăirea emoțională.

Din tot ce au inovat sau au adus original la tezaurul artei mondiale, japonezii s-au impus cu elemente subtile, cu „nuanțe” ale unor date deja cunoscute sau au pus în lumină, în mod surprinzător, posibilități de exprimare bine cunoscute dar încă nefructificate de alții. Iată, de pildă, japonezii au subliniat, mai ales în pictură, farmecul neregularității și al lipsei de simetrie, au manifestat o altă înțelegere (cu rezultate memorabile!) pentru perspectivă în pictură și pentru rostul umbrei, au dobândit tot pentru pictură o calitate „caligrafică” explicabilă prin exercițiul scrisului lor picto și ideografic. Putem adăuga că și gândirea japonezilor are un atribut caligrafic. Din suplețea liniei în plastica niponă a luat naștere o altă valoare pentru marile spații albe. Ele au devenit la fel de expresive cum, pe alte meridiane, încolăcirea labirintică a arabescurilor tălmăcea teama de spațiul gol. Unghiurile insolite de abordare ale unui obiect pentru a-l transpune plastic demonstrează că japonezul nu este un fotograf ci un *poet* al imaginii. El nu reproduce o formă ci o interpretează, îi atribuie dimensiunea pe care i-o cere toată zestrea sa culturală, înțelegând prin cultură acel complex de elemente care include cunoștințele, credințele, arta, morala, dreptul, obiceiurile și orice alte aptitudini și deprinderi, dobândite de om ca membru al unei societăți.

CAPITOLUL XIII

CRONOLOGIE

*Din evantaiul
povestitorului,
țâșnesc focuri de armă.*

Karai Senryu

Socotim necesar ca după ce am poposit în detaliu asupra câtorva aspecte ale civilizației nipone, să împlinim periplul nostru printr-un rezumat, punctat cronologic, pentru orientarea mai rapidă în datele istorice și cele imediat adiacente lor.

Nu întotdeauna istoricii și specialiștii în artă au convenit asupra unei cronologii unitare în privința Japoniei. Periodizările au variat de la o epocă la alta pe măsură ce noi descoperiri arheologice sau documentare au adus fapte inedite, capabile să umple zonele albe ale istoriei sau să modifice puncte de vedere pasager considerate elucidate și pe deplin argumentate. Alături de specialiștii în istoria politică japoneză, adoptăm împărțirea în 13 mari epoci (ere sau perioade), fiecare dintre ele purtând un nume justificativ. Numele reținute au fost însușite din surse variate. Împrumutul lor reprezintă o rezolvare absolut necesară dar și o măsură legitimă de notificare a unor puncte de reper fără de care înțelegerea istoriei, a evoluției artelor și a civilizației, în general, nu ar fi posibilă.

Unele nume provin de la mărturiile arheologice și etnografice ale perioadei considerate. Alte denumiri aparțin capitalelor care s-au succedat (Nara, Kamakura, Edo). O parte din nume sunt ale cartierelor din marile orașe care și-au dobândit notorietatea prin fapte relevante. Așa, de pildă, cartierul universitar Yayoi din Tōkyō a dat numele său ceramicii preistorice atât de cunoscute. Un alt cartier, Muromachi, a denumit o întreagă perioadă istorică pentru că în acea zonă a orașului Kyōto shōgunii Ashikaga și-au fixat reședința. În sfârșit, numele unor împărați au fost folosite pentru a desemna o eră istorică sau alta.

Enumerăm mai jos perioadele istorice împreună cu evenimentele cele mai însemnate consemnate cu acuratețea care ne-o îngăduie nivelul informației noastre de azi.

1. Perioada Jōmon sau a olăriei împletite (aproximativ 3000-300 î.Hr.)

— pe la 3.000 î.Hr. Societatea primitivă practică vânătoarea, culesul spontan al roadelor și fabrică ceramica împletită.

— 600 î.Hr. Fondarea legendară a dinastiei imperiale actuale odată cu primul împărat Jimmu Tennō, nepot al zeiței Amaterasu. Istoriceste, cronologie falsă, menită să măgulească vanitatea unei anumite societăți japoneze educate în spirit religios Shintō.

2. Perioada Yayoi sau a ceramicii fabricate cu ajutorul roții olarului (300 î.Hr. - 300 d.Hr.)

— pe la anul 300 î.Hr. Introducerea culturii orezului și a ceramicii prin roata olarului. Apariția obiectelor din bronz și din fier.

— 108 î.Hr. Cucerirea Coreei de către China.

— 1-100 d.Hr. Migrație importantă de populații coreene în Japonia apuseană. Contacte mai frecvente cu China. Elaborarea religiei japoneze primitive, naturiste, a zeităților numite *kami*.

— 200 d.Hr. Dată tradițională a cuceririi Coreei de către împărăteasa războinică Jingō Kogō; în realitate, evenimentul s-a petrecut spre anul 360.

— 285. Dată tradițională a adoptării oficiale a scrierii chineze, în realitate se presupune că ar fi fost la anul 405.

3. Perioada Kōfun sau a tumulilor megalitici (aprox. 300-552)

— pe la anul 300 este abandonat obiceiul sacrificiilor umane. Ia ființă sanctuarul zeiței soarelui de la Ise.

— pe la anul 500 societatea se organizează în clanuri (*uji*) în principatul Yamato.

4. Perioada Asuka sau Suiko (552-710)

— 552. Introducerea oficială a budismului la curtea din Yamato.

— 562. Pierderea posesiunilor japoneze din Coreea, în provincia Mimana.

— 586. Începe construirea unui mare sanctuar în cinstea lui Buddha „vindecătorul” din ordinul împăratului Yomei, pentru stăvilirea epidemiei de pestă. Va fi viitorul templu Hōryū-ji din Nara.

— 587. Clanul Soga, probudist, câștigă o poziție dominantă la curte în dauna clanurilor Mononobe și Nakatomi, ambele partizane ale vechii religii shintō.

— 593. Urcarea pe tron a împărătesei Suiko. Prințul Shōtoku e numit regent.

— 604. Constituția în 17 articole a prințului Shōtoku.

— 607. Prima ambasadă japoneză în China și începutul misiunilor de informare tehnică. Construirea la Nara a templului Hōryū-ji, cel mai vechi edificiu de lemn din lume.

— 610. Călugărul coreean Doncho introduce în Japonia ritul budist al incinerării morților.

— 621. Moartea prințului Shōtoku.

— 629. Urcarea pe tron a împăratului Jomei.

— 642. Urcarea pe tron a împărătesei Kōgyoku.

— 645. Clanul Nakatomi, convertit cândva la budism, pune capăt dictaturii clanului Soga. Începe Reforma Taika (645-650) prin care, printre altele, se interzice construirea de *Kōfun*-uri. Pe tronul țării se urcă Kōtoku, după abdicarea împărătesei Kōgyoku.

— 655. A doua urcare pe tron a împărătesei Kōgyoku sub numele Saimei. În 662 urmează împăratul Tenchi, dar titlul și-l va lua abia în anul 668. În 669 moare Kamatari.

- 669. Clanul Nakatomi ia numele de familie Fujiwara.
- 670. Apariția poemelor scurte numite *tanka*.
- 672. Urcarea pe tron a lui Temmu după o scurtă domnie a lui Kōbun. La putere se află Fujiwara Fubito.
- 686. Urcarea pe tron a împărătesei Jitō.
- 697. După abdicarea lui Jitō urmează împăratul Mommu.
- 701. Codul Taiho precizează structura guvernamentală schițată prin Reforma Taika (Consiliul de Stat, cancelaria de dreapta, cancelaria de stânga etc.).
- 708. Prima emisiune a unei monede de cupru japoneze. Pe tron, urcă împărăteasa Gemmyō.
- 710. Fondarea unei noi capitale după modelul chinez de la Chang-ngan a dinastiei Tang. Noua capitală se va numi Nara sau Heijō.

5. Perioada Nara sau Tempyō (710-794)

- 712. Compilația istorică numită *Kojiki* (Cronica evenimentelor din vechime).
- 715. Urcarea pe tron a împărătesei Genshō.
- 720. Compilația istorică numită *Nihonshoki* sau *Nihongi* (Analele Japoniei). Moartea lui Fujiwara Fubito.
- 724. Urcarea pe tron a împăratului Shōmu.
- 735. Kibi no Mabi se reîntoarce din China cu ideea silabarului *katakana*.
- 749. Urcarea pe tron a împărătesei Kōken după abdicarea lui Shōmu.
- 752. Inaugurarea statuii Daibutsu de la Nara.
- 756. Construirea tezaurului Shōsōin de la Nara.
- 758. Urcarea pe tron a împăratului Jonin după abdicarea lui Koken.
- 760. Alcătuirea culegerii de poezie Manyōshū.
- 770. Moartea împărătesei Shotoku, ultima împărăteasă domnitoare. Urcarea pe tron a împăratului Kōnin.
- 780-781. Revolta populației *ainu*.
- 782. Urcarea pe tron a împăratului Kammu.
- 784. Mutarea capitalei la Nagaoka.
- 794. Transferul capitalei la Heiankyō (actualul Kyōto).

6. Perioada Heian. Regența (Kampaku). Fujiwara (794-1185)

- 801. Campania împotriva populației *ainu* din nordul insulei Honshū.
- 805. Bonzul Saicho creează pe muntele Hiei secta Tendai.
- 806. Kukai creează secta budistă Shingon. Urcarea pe tron a împăratului Heijō.
- 809. Urcarea pe tron a lui Saga.
- 812. Supunerea totală și finală a populației *ainu*.
- 823. Saga abdică și îi urmează Junna.

- 833. Împăratul Junna abdică și îi urmează Nimmyō.
- 850. Urcarea pe tron a împăratului Montoku.
- 854. O nouă revoltă populară a ainu-șilor.
- 857. Fujiwara Yoshifusa (804-872) primește titlul de Mare Cancelar al imperiului (prim ministru). Începe ascensiunea clanului Fujiwara.
- 858. Urcarea pe tron a împăratului Seiwa.
- 866. Fujiwara Yoshifusa devine primul regent (*Sesshō*) străin de familia imperială.
- 872. Fujiwara Mototsune, nepot și fiu adoptiv al lui Yoshifusa, devine *sesshō*.
- 877. Mototsune devine regent al majorității (*kampaku*). Împăratul Seiwa abdică și îi urmează Yōzei.
- 884. Urcarea pe tron a împăratului Kōkō.
- 887. Urcarea pe tron a împăratului Uda.
- 889. Takamochi, nepot al împăratului Kammu (782-805), fondează clanul Taira (în chineză, Heike).
- 891. Urcarea pe tron a împăratului Daigō.
- 901. Căderea lui Sugawara Michizane. Venirea la putere a lui Fujiwara Tokihira. Încheierea cronicii numită *Sandai Jitsuroku*.
- 905. Compilarea culegerii de poeme *Kokinshū*, autor Tsurayuki.
- 914-949. Perioadă de dominație a lui Fujiwara Tadahira.
- 930. Urcarea pe tron a împăratului Sujaku.
- 946. Abdicarea lui Sujaku în favoarea lui Murakami.
- 961. Tsunemoto, nepot al împăratului Seiwa (858-876), își ia numele de Minamoto și fondează clanul cu același nume.
- 967. Urcarea pe tron a lui Reizei.
- 969. Urcarea pe tron a lui Euyū.
- 984. Urcarea pe tron a lui Kazan.
- 986. Urcarea pe tron a lui Ichijō.
- 995-1027. Supremația lui Fujiwara Michinaga.
- 1008-1020. Doamna Murasaki scrie *Genji monogatari*
- 1011. Urcarea pe tron a lui Sanjō.
- 1016. Urcarea pe tron a lui Ichijō II.
- 1036. Urcarea pe tron a lui Sujaku II.
- 1045. Urcarea pe tron a lui Reizei II.
- 1053-1140. Trăiește Toba Sojo, autorul caricaturilor de „Păsări și animale”.
- 1068. Urcarea pe tron a împăratului Sanjō II.
- 1072. Urcarea pe tron a lui Shirakawa (va abdica în 1086).
- 1087. Urcarea pe tron a lui Horikawa.
- 1107. Urcarea pe tron a lui Toba (va abdica în 1123).
- 1024. Urcarea pe tron a lui Sūtoku.
- 1141. Urcarea pe tron a lui Konoe.

- 1155. Urcarea pe tron a lui Shirakawa II (va abdică în 1158).
- 1156-1160. Victorii ale familiei Taira asupra familiei Minamoto.
- 1156-1185. Suită de împărați care se succed la tron: Nijō, Takakura, Antoku și Toba II.
- 1167. Taira Kiyomori își atribuie titlul de mare cancelar al imperiului și se instalează la Kyōto.
- 1175. Bonzul Honen fondează Jōdoshu, secta „Pământul Pur”.
- 1180-1185. Reluarea ostilităților între Taira și Minamoto, cu victoria finală a celor din urmă, în cursul bătăliei navale de la Dannoura. Minamoto Yoritomo devine stăpân suprem al arhipelagului japonez.

7. Perioada Kamakura: *Shikken* (regență de shōgun) Hōjō (1185- 1333)

- 1185. Transferarea capitalei la Kamakura. Se creează funcțiile de *shugo* (protector militar) și *jito* (guvernator al domeniului).
- 1189. Yoritomo îl asasinază pe fratele său Yoshitsune în nordul insulei Honshū.
- 1191. Introducerea în Japonia a budismului *zen*.
- 1192. Minamoto Yoritomo ia titlul de *Sei-tai-shōgun* (shōgun, sau generalissim) și reorganizează structura guvernamentală a statului.
- 1199. Moartea lui Minamoto Yoritomo. Îl urmează fiul său, Minamoto Yoriie.
- 1203. Yoriie cedează funcția de shōgun fratelui său, Minamoto Sanetomo. Tokimasa ia titlul de *shikken*, regent de shōgun, care de aici încolo va fi acaparat de familia Hōjō.
- 1205. Începe regența familiei Hōjō.
- 1220-1240. Redactarea *Istoriei Casei Taira* (Heike monogatari), capodoperă de literatură epică.
- 1221. Înăbușirea unei revolte antishōgunale inițiate de fostul împărat Go-toba.
- 1224. Fondarea adevăratei Secte a Pământului Pur (*Shinshu*) de către bonzul Shinran.
- 1226. Titlul de shōgun revine unui Fujiwara.
- 1232. Este promulgat codul de legi numit *Jōei Shikimoku*.
- 1252. Sfințirea statuii Dai-Butsu de la Kamakura, cea mai mare statuie de bronz din lume.
- 1253. Bonzul Nichiren înființează secta *Nichiren*, sau a Lotusului, numită în japoneză și *Hokke*.
- 1259. Mongolii supun Coreea.
- 1274. Prima încercare a lui Kubilai Han de a debarca mongoli în golful Hakata.
- 1274-1280. Construirea unui zid protector în jurul golfului Hakata.
- 1276. Mongolii supun China.
- 1281. A doua încercare de invazie mongolă eșuată datorită unui taifun (*kamikaze*).
- 1318-1339. Domnia împăratului Go-daigo (Daigo II).
- 1331. Revolta lui Go-daigo împotriva shōgunului.
- 1333. Generalul Ashikaga Takauji, trimis de Go-daigo, distruge Kamakura și masacrează familia Hōjō.

8. Perioada Muromachi. Shōgunii Ashikaga (1333-1573)

— 1336. Începe marea schismă imperială care va dura până în anul 1392, supranumită și perioada Celor Două Curți (*Nambokuchō*). Go-daigo își instalează o curte dizidentă la Yōshino. Ashikaga Takauji îl recunoaște ca împărat pe Kōmyō la Kyōto (curtea din nord).

— 1338. Ashikaga Takauji ia titlul de shōgun și îl va transmite descendenților săi până în 1573. Continuă războiul civil.

— 1350-1450. Înflorirea dramei lirice *nō*. Vârsta de aur a esteticii zen (aranjamentul floral, arta grădinilor, ceremonia ceaiului).

— 1358. După moartea lui Takauji urmează Ashikaga Yoshiakira.

— 1368. Succesiunea lui Ashikaga Yoshimitsu. Raporturi diplomatice cu China.

— 1392. Shōgunul Ashikaga Yoshimitsu mijlocește reunificarea dinastiilor imperiale. Go-komatsu devine unicul împărat.

— 1395. Abdicarea lui Yoshimitsu. Acesta va governa de la Pavilionul de Aur până la moartea sa (1408). Oficial, ca shōgun, îi urmează Yoshimochi.

— 1420-1506. Trăiește marele peisagist Sesshū Toyooda, adept al picturii chineze.

— 1444. Moartea lui Zeami, important scriitor de piese *nō*.

— 1449. Țara este condusă de Yoshimasa, al optulea shōgun Ashikaga, până în anul 1474.

— pe la 1450 se creează celebra grădină din pietre de la templul Ryōan-ji din Kyōto.

— 1467-1477. Războiul civil Onin, lupte feudale, sărăcirea familiei imperiale.

— 1479. Ashikaga Yoshimasa construiește Pavilionul de Argint. Se stabilește ritualul ceremoniei ceaiului.

— 1534. Se naște Oda Nobunaga (a murit la anul 1582).

— 1543. Nave portugheze ajung în insula Tanegashima în apropiere de Kyūshū. Se introduc în Japonia armele de foc europene.

— 1549. Sosirea misionarului François Xavier în Kyūshū, odată cu primele misiuni religioase iezuite.

— 1560. Încoronarea împăratului Ogimachi.

— 1568. Nobunaga devine shōgun.

— 1571. Portul Nagasaki se deschide comerțului cu străinii sub patronajul daimyō-ului local Omura Sumitada care se și convertește la creștinism în 1562. Nobunaga distruge mănăstirea Heizan.

— 1573. Prima biserică creștină la Kyōto. Oda Nobunaga îl întemnițează pe shōgunul Ashikaga Yoshiaki, cu care eveniment ia sfârșit shōgunatul Ashikaga.

9. Perioada Momoyama. Cei trei dictatori (1573-1603)

— 1576. Noul castel de la Azuchi.

— 1580. Templul fortificat al sectei Pământul Pur din Ōsaka acceptă să deschidă porțile lui Nobunaga după o lungă perioadă de asediu infructuos.

- 1582. Asasinarea lui Oda Nobunaga. Unul din generalii săi, Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) îi urmează la conducerea țării. Ia ființa orașul Edo.
- 1582-1615. Epoca de aur a artei și arhitecturii Momoyama prin care exuberanța barocă consacră ruptura cu austeritatea estetică *zen*.
- 1585. Hideyoshi este numit *kampaku*.
- 1587. Misionarii creștini sunt expulzați din Japonia printr-un edict al lui Toyotomi Hideyoshi.
- 1590. Un vasal al lui Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu (descendent din Minamoto Yoritomo) îi înfrânge pe cei din clanul Hōjō din Odawara și pune stăpânire pe Kanto. Își instalează cartierul general la Edo.
- 1592. Toyotomi Hideyoshi invadează Coreea, dar succesul este îndoielnic.
- 1597. A doua expediție în Coreea. Cei 26 de martiri creștini din Nagasaki.
- 1598. Moartea lui Hideyoshi. Este urmat de Ieyasu. Trupele japoneze se retrag din Coreea.
- 1600. Triumful lui Tokugawa Ieyasu în cursul bătăliei de la Sekigahara.

10. Perioada Edo. Shōgunii Tokugawa (1603-1868)

- 1603. Tokugawa Ieyasu (1542-1616) ia titlul de shōgun și face din Edo capitala politică a țării. Ia ființă teatrul *kabuki* din inițiativa preotesei shintō Ōkuni.
- 1605. Tokugawa Ieyasu îi transmite, încă din timpul vieții, titlul de shōgun fiului său Tokugawa Hidetada care își va exercita puterea de la 1606 la 1623.
- 1609. Olandezii își înființează oficial un centru comercial în insula Hirado, la nord-vest de Kyūshū.
- 1613. În aceeași insulă Hirado își instalează și englezii o reprezentanță comercială.
- 1615. Asediul orașului Ōsaka. Ieyasu iese victorios și devine conducătorul suprem al Japoniei. Ieyasu promulgă „Legea Caselor Militare” (*Buke hatto*).
- 1616. Moartea lui Ieyasu. Al doilea shōgun Tokugawa devine Hidetada.
- 1617. Construirea mausoleului de la Nikkō.
- 1622. Al treilea shōgun Tokugawa devine Iemitsu (moare în 1651).
- 1624. Expulzarea negustorilor spanioli.
- 1635. Un decret interzice japonezilor să emigreze iar cei care sunt deja instalați în străinătate nu mai au permisiunea să se reîntoarcă în patrie.
- 1637-1638. Rebeliunea de la Shimabara. Exterminarea a 37.000 de țărani creștini în apropiere de Nagasaki.
- 1638. Expulzarea negustorilor portughezi.
- 1640. Excluderea din Japonia a altor europeni.
- 1651. Al patrulea shōgun Tokugawa devine Ietsuna.
- 1653-1724. Trăiește dramaturgul Chikamatsu Mon-zaemon, autor de piese pentru teatrul de marionete.
- 1657. Marele incendiu de la Edo.
- 1660. Începuturile școlii istorice Mito sub Tokugawa Mitsukuni. Aici vor fi promovate

studiile de literatură națională și religie autohtonă, ca debut al mișcării ce va duce mai târziu la restaurarea casei imperiale și la redobândirea supremației legitime

— 1680. Tsunayoshi devine al cincilea shōgun Tokugawa. Administrația devine coruptă iar manierele deosebit de libere.

— 1688-1703. Perioada Genroku.

— 1694. Moartea lui Bashō, mare poet de *haiku*.

— 1701-1703. Episodul celor 47 de *rōnini* (*Chūshingura*) la Edo.

— 1707. Ultima mare erupție a vulcanului Fuji.

— 1709. Ienobu devine al șaselea shōgun Tokugawa.

— 1713. Ietsugu devine al șaptelea shōgun Tokugawa.

— 1715. Se termină de alcătuit „Marea Istorie a Japoniei” (*Dai-Nihon-shi*) începută de Mitsukuni.

— 1716. Yoshimune devine al optulea shōgun Tokugawa.

— 1745. Ieshige devine al nouălea shōgun Tokugawa.

— 1760. Ieharu devine al zecelea shōgun Tokugawa.

— 1780-1788. Foame endemică.

— 1786. Ienari devine al unsprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1798. Filologul shintōist Motoori Norinaga (mort în 1801) redactează un comentariu la *Kojiki* (*Kojikiden*) de inspirație naționalistă. Ia naștere o mișcare de renaștere a shintōismului.

— 1838. Ieyoshi devine al doisprezecelea shōgun Tokugawa. Foamete. Criză financiară a shōgunatului.

— 1849. Moartea lui Hokusai.

— 1853. Amiralul american Matthew C. Perry cere deschiderea porturilor comerciale, Iesada devine al treisprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1854. Reîntoarcerea lui Perry care obține prin tratatul de la Kanagawa deschiderea porturilor Shimoda și Hakodate.

— 1856. Instalarea la Shimoda a consulului american Townsend Harris.

— 1858. Moartea lui Hiroshige. Iemochi devine al patrusprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1862. Prima ambasadă japoneză în Europa.

— 1866. Yoshinobu (Keiki) devine al cincisprezecelea shōgun Tokugawa.

— 1867. Moartea împăratului Komei și venirea pe tron a împăratului Meiji (Mutsuhito). Al 15-lea shōgun Tokugawa, Keiki, restituie împăratului puterea politică. Se restaurează monarhia.

11. Perioada Meiji sau a Guvernării luminoase (1868-1912).

12. Perioada Taishō sau a Marei Dreptăți (1912-1926).

13. Perioada Shōwa sau a Păcii strălucitoare (1926-1989).

14. Perioada Heisei sau a Liniștii și Înțelegerii (după 1989).

Pentru ultimele patru perioade (ere), evenimentele nu au mai fost dezvoltate deoarece ele nu fac obiectul cărții de față, aparținând Japoniei moderne și contemporane.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Akimoto Shunkichi, *Family life in Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1937.
2. Akiyama Terukazu, *La peinture japonaise*, Albert Skira, Geneve, 1961.
3. Anesaki M., *History of Japanese Religion*, P. Kegan, London, 1930.
4. Argall Will Phyllis, *Bonsai*, Secancus, New York, 1964.
5. Aston William George, *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Charles E. Tuttle, Tōkyō.
6. Aston William George, *Littérature japonaise*, Armand Colin, Paris, 1921.
7. Aubert Louis, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Armand Colin, Paris, 1914.
8. Baaren Th. van, *Les religions d'Asie*, Marabout Université, Verviers, 1962.
9. Blyth T. H., *Japanese humor*, Japan Travel Bureau, Tokyo, 1961.
10. Boiler Willy, *Estampes japonaise de Katsukawa Shunsho*, Payot, Lausanne, f. a.
11. Bowers Faubions, *Japanese theatre*, Hermitage House, New York, 1952.
12. Bufnea Elie, *Pe drumuri japoneze*, Tip. Române Unite, f. a.
13. Buhot Jean, *Histoire des arts du Japon*, Van Oest, Paris, 1949.
14. Bunce William K., *Religions in Japan*, Tuttle, Tōkyō, 1955.
15. Chamberlain Basil Hall, *Things Japanese*, Kelly and Walsh, London, 1905.
16. Chauvelot Robert, *Le Japon Souriant*, Berger-Levrault, Paris, 1923.
17. Davis F. Hadland, *Myths and Legends of Japan*, George G. Harrap and Co., London, 1912.
18. Dautremet J., *L'Empire japonaise et se vie economique*, Guilmo, Paris, 1910.
19. Durant Will, *Histoire de la civilisation*, vol. III, Payot, Paris, 1937.
20. Ehrenburg Ilya, *Însemnări din Japonia*, Cartea Rusă, București, 1958.
21. Eliséeff Danielle etc., *Le Japon*, Larousse, Paris, 1971.
22. Eliséeff Serge, *La peinture contemporaine au Japon*, Boccard, Paris, 1923.
23. Emilian Albert, *Pictura japoneză și epoca lui Sesshu Toyo Oda*, E. S. P. L. A., București, 1957.
24. Focillon Henri, *Hokusai*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1914.
25. Focillon Henri, *L'art bouddhique*, Henri Laurens, Paris, 1921.
26. Frédéric Louis, *Le Shinto*, Bordas, Paris, 1972.
27. Fujikake Shizuya, *Japanese wood-Block Prints*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1954.
28. Fujikake Shizuya, *Ukiyoe*, Yuzunkaku, Tokyo, 1924.
29. Fukukita Yasunosuke, *Tea cult of Japan*, Turist library, Tōkyō, 1937.
30. Gonse Louis, *L'Art japonais*, 2 vol., Bibl. de l'enseignement des beaux-arts, Paris, 1883.
31. Gowen Herbert H., *Histoire du Japon des origines à nos jours*, Payot, Paris, 1933.
32. Haguenaer Charles, *Origines de la civilisation japonaise*, vol. I, Paris, 1956.
33. Halford Aubrey and Halford Givanna, *The Kabuki handbook*, Tuttle Tōkyō, 1965.
34. Hani Goro, *Istoria poporului japonez*. Ed. Politică, București, 1964.
35. Hattori Ryutaro, *Japanese folk-stories*, The Japan Times, Ltd., Tōkyō, 1967.
36. Haushofer K., *Le Japon et le japonais*, Payot, Paris, 1937.
37. Hearn Lafcadio, *Japan: An attempt at interpretation*, Tuttle, Tōkyō.
38. Honen Shinran, *Le bouddhisme japonais*, Albin Michel, Paris, 1965.
39. Hyoe Murakami și Seidensticker Edward G., *Guides to Japanese Culture*, Japan Culture Institute, Tōkyō, 1977.
40. Ienaga Saburo, *History of Japan*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1964.
41. Ikeda Daisatsu, *La vie de Sakyamuni*, Nichiren Shoshu Française, 1973.
42. Ikeda Daisatsu, *On the japanese „classics”*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1979.
43. Ishida Eiichiro, *Japanese Culture*, Nihon Bunka Ron, Tōkyō, 1980.

44. Katoh Kyoh, *Kamakura: its history and sights*, Eiko Co. Ltd. Kamakura, 1964.
45. Keene Donald, *Japanese Literature*, Evergreen, 1977.
46. Kincaid Zoe, *Kabuki, the popular stage of Japan*, Macmillan, London, 1925.
47. Kishida Hideto, *Japanese architecture*, Japan Travel Bureau, Tōkyō.
48. Kobayashi Norio, *Bonsai-Miniature Potted Trees*, Taris Library, Tōkyō.
49. Lane Richard, *Masters of Japanese Prints*, Thames and Hudson, London, 1962.
50. Lemière Alain, *L'art japonais*, 2 vol., Fernand Hazan, Paris, 1958.
51. Linszen Robert, *Le Zen*, Marabout Université, Verviers, 1969.
52. Madrolle, *Japon (Guide)*, Hachette and Cie, Paris, f. a.
53. Maspero H., *Le taoisme*, Musée Guimet, Paris, 1960.
54. Maybon A. *Le Japon*, Fernand Nathan, Paris, 1939.
55. Minamoto Hoshu, *An Illustrated History of Japanese Art*, Hoshino Shoten, Kyōto, 1935.
56. Mitsukuri K., *La vie sociale au Japon Société Franco-Japonaise*, Paris, 1922.
57. Mitsouka Tadanari, *Ceramic art of Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1953.
58. Miyamori Asataro, *Tales from the old Japanese dramas*, Putnam, New York and London, 1951.
59. Miyake Shutaro, *Kabuki Drama*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1963.
60. Monzaemon Chikamatsu, *Poeme dramatice* (trad. rom.), Univers, București, 1980.
61. Murasaki Doamna, *Genji* (trad. rom.) E. P. L. U., București, 1969.
62. Munsterberg Hugo, *The Arts of Japan*, Tuttle Tōkyō, 1977.
63. Nishikawa Issotei, *Floral Art of Japan*, Japan Travel Bureau, Tōkyō.
64. Noguchi Yone, *Hiroshige and Japanese Landscapes*. Tourist Library, Tōkyō, 1939.
65. Ohno Susumu, *The origin of the Japanese language*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tōkyō, 1970.
66. Okada Yuzuru, *A Miniatural Art of Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1951.
67. Okada Yuzuru, *Japanese Handicrafts*, Japan Travel Bureau, Tōkyō, 1959.
68. Okakura Kakuzo, *Le Livre du Thé*, André Delpeuch, Paris, 1927.
69. Orui N., Toba M., *Castels in Japan*, Tourist Library, Tōkyō, 1935.
70. Paine Robert, Soper Alexander, *The Art and Architecture of Japan*, Penguin Books, London, 1955.
71. Petit Karl, *La Poésie Japonaise*, Seghers, Paris, 1959.
72. Petrina Laura Sigarteu, *Ikebana –Arta aranjării florilor*, Ceres, București, 1972.
73. Petrina Laura Sigarteu, *Arte tradițională japoneze*, Albatros, București, 1977.
74. Petrina Liviu, *Ainii, aborigenii Japoniei*, Albatros, București, 1970.
75. Reischauer Edwin O., *Histoire du Japon et des japonais*, 2 vol., Editions du Seuil, 1973.
76. Reys Paul, *Zen flesh, Zen bones*, Penguin Books, 1975.
77. Revon Michel, *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XX-e siècle*, Delagrave, Paris, 1910.
78. Roberts Laurance P., *A Dictionary of Japanese Artists*, Weatherhill, Tōkyō, New York, 1980.
79. Sadler Arthur Lindsay, *A Short History of Japanese Architecture*, Sidney, 1941.
80. Saito R., *Japanese Ink-painting*, Tuttle, Tōkyō, 1959.
81. Sansom G. B., *Japan: a short Cultural History*, Tuttle, Tōkyō, 1976.
82. Sansom G. B., *Japon*, Payot, Paris, 1937.
83. Sansom G. B., *The Western World of Japan*, The Cresset Press, London, 1950.
84. Scott A. C., *The Kabuki Theatre of Japan*, Allen and Unwin, London, 1955.
85. Seidlitz Waldemar, *Les Estampes Japonaises*, Hachette, Paris, 1911.
86. Sei Șonagon, *Însemnări de căpătâi* (trad. rom.), Univers, București, 1977.
87. Sieffert René, *La littérature japonaise*, A. Colin, Paris, 1961.
88. Simonov K., *Note de drum din Japonia*, Ed. Tineretului, București, 1962.
89. Sobeski Michal, *Arta exotică* (2 vol.), Meridiane, București, 1975.
90. Stănculescu Nina, *Utamaro*, Meridiane, București, 1976.
91. Suzuki Daisetsu, *Zen and Japanese Culture*, Routledge and Kegan, London, 1959.
92. Takahashi Seiichiro, *Traditional Wood-Block Prints of Japan*, New York, Tōkyō, 1972.

93. Timuș Ioan, *Japonia: viața și obiceiurile*, Casa Școalelor, București, 1924.
94. Timuș Ioan, *Japonia, arta, femeia, viața socială*, Casa Școalelor, București, f. a.
95. Timuș Ioan, *Basme japoneze*, Cugetarea, București.
96. Timuș Ioan, *Japonia de ieri și de azi*, Tip. Universul, București, 1943.
97. Toda Kenji, *Japanese scroll painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1935.
98. Trauz F. M., *Japan*, Atlantis-Verlag, Berlin, 1930.
99. Tsuda Noritake, *Handbook of Japanese Art*, Sanseido Co., Tōkyō, 1941.
100. Viollis Andrée, *Le Japon intime*, Montaigne, Paris, 1934.
101. Waley Arthur, *The No Plays of Japan*, Evergreen, London, 1953.
102. Warner Langdon, *The Enduring Art of Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.
103. Watts Allan W., *The way of Zen*, Thames and Hudson, Londres, 1960.
104. Weulersse G., *Le Japon d'aujourd'hui*, A. Colin, Paris, 1914.
105. Yuzan Daidoji, *Budo Shoshin Shu – Lectures elementaires sur le Bushido*, Takeuchi Shoten, Tōkyō, 1965.
106. *** *Japan Cultural History*, Ministry of Foreign Affairs, Japan, 1973.
107. *** *Le Japon*, Overseas Editions, Inc., New York, 1944.