

Temeljne značilnosti japonske estetike kot odsev krovnih nauk filozofije *zen* budizma

Tara Peternell

Univerza v Ljubljani

tara.peternell@gmail.com

 © 2022 Tara Peternell

Povzetek. Kljub dobri razpoznavnosti japonske estetike v svetovnem prostoru je še vedno težko podati preprost odgovor na vprašanje, kaj je japonsko na posamičnem primeru umetnine, s katero pridemo v stik. Intuitivno že zapopademo njeno japonskost, a utegnemo trčiti ob veliko težavo pri nadaljnjem teoretskem umeščanju. Izrazi, s katerimi po navadi upravljamo v govoru o japonski umetnosti, izvirajo iz estetske tradicije; med njimi so primeri, ki zvenijo že nadvse domače, npr. *wabi*, *sabi* in *yūgen*. V pričujočem članku predlagam nekatere možnosti umeščanja, ki so največkrat spregledane. Podam se v raziskavo o konceptu brezkončnosti in negacije ter prvin *zen* budizma. O slednjih trdim, da so vezni člen, ki je zgodovinsko vzpostavil jedrne zastavke japonske umetnosti, ob tem pa je moje glavno vodilo prikaz zgodovine japonskega duha.

Ključne besede: japonska estetika, smrt, Dōgen, kyōtska šola, *zen* budi-zem

Key Elements of Japanese Aesthetics as a Reflection of Fundamental Teachings of Zen Buddhist Philosophy

Abstract. Despite the recognisability of Japanese aesthetics in a global sense it remains rather difficult to provide a simple answer to the question of what makes a work of art authentically Japanese when one is faced with it. Intuitively it is possible to grasp its japaneseness, but one stumbles across a great obstacle when attempting further theoretical classification. The terms we usually apply when addressing Japanese art spring from the aesthetic tradition; betwixt them reside commonly known expressions such as *wabi*, *sabi* and *yūgen*. In the present article I propose some alternatives of classification that are oftentimes overlooked. I venture into researching the concept of endlessness and negation whilst exploring the key elements of Zen Buddhism. I claim that the latter are a connecting link that historically brought about the

key premises of Japanese art as I attempt to depict the history of the Japanese Spirit within the scope of my writing.

Key Words: Japanese Aesthetics, Death, Dōgen, Kyōto School of Thought, Zen Buddhism

Uvod

V pričujočem članku sem se namenila, da bi razdelala nekatere izmed krovnih značilnosti japonske estetike, s katerimi po navadi ne vstopamo v diskurz, ko govorimo in razglabljamo o njej, s posebnim poudarkom na pesniških formah. V prvem delu se nameravam osredotočiti na dve zanimivi teoriji, ki sta ju oblikovala dva izmed predstavnikov japonske kyōtske šole filozofije iz prve polovice preteklega stoletja. Kuki Shūzō se je pri svojem raziskovanju oprl na koncept brezkončnosti, medtem ko je Watsuji Tetsurō govoril o posebni dinamiki prehajanja preko negacije, ki jo vrši japonska umetnost.

V drugem delu se bom povrnila nekaj stoletij v preteklost in predstavila nekatere izmed temeljnih naukov *zen* budizma preko vpogleda v dela njegovega največjega predstavnika na Japonskem, Dōgena, in njegovega razumevanja časa, življenja ter smrti. Temu bosta sledila izpostavitve japonskega dojemanja smrti in sklepčni del, ki bo tvoril povezavo med vsem naštetim v celoto z izpostavitvijo *zen* budizma kot veznega člena stroja japonske kulture in umetniškega ustvarjanja v času pred drugo svetovno vojno.

Postavka brezkončnosti v japonski umetnosti

Poezija, za katero hlepm, ni tiste vrste, ki vzbudi vulgarno občutje. Hlepm za poezijo, ki obrne hrbet zemeljskim poželenjem in vpo-
tegne posameznikova čustva v svet, izpet iz vsakdanjega. [Natsume
2008, 9]

Akademik, ki je na področju iskanja nahajališča izvorov japonske estetike in kulture verjetno največ prispeval, je bil baron Kuki Shūzō. Dolgujoč nadvse zapleteni prepletenosti njegovega življenjskega dela se bom zamejila zgolj na enega izmed zapisov dveh predavanj, ki ju je podal v sklopu ene izmed *décades* v Pontignyu v francoskem jeziku; predavanje spada v rano obdobje njegovega ustvarjanja. V delu »The Expression of the Infinite in Japanese Art« (1998) si je trudil izpostaviti določujoče karakteristike japonske umetnosti širši javnosti, obenem pa je razvidno, da so že na tej točki v njegovem govoru prisotni nastavki teorije, ki jo pred-

stavi v knjigi *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki* (Struktura Iki) (2006).

Pravi, da se je japonska umetnost razvila pretežno pod vplivom indijske in kitajske filozofije. To dvojico naj bi dopolnjeval moralni kodeks *bushidō*, sožitje te triade pa tvori moralno držo Japonske, nekakšen kult absolutnega duha – zavračanje vsega, kar je materialno. Iz te trojice naj bi se porodil zgodnji umetnostni slog *yamato-e*. Brezkončno ali brezmejno se primarno odraža v tehnikah, ki so tisto, preko česar naj bi se manifestirala prevladujoča naklonjenost japonske umetnosti k izrazu brezkončnega/brezmejnega. Slikarstvo je umetnost, ki se izrazi v prostoru, medtem ko se metafizični in moralni idealizem, ki zasleduje brezkončno, lahko porodi samo tedaj, ko uniči banalno idejo prostorskega. Od tod sledi prva karakteristika, ki je zavračanje dajanja prioritete geometriziranju prostora. Kaj pomeni blizu, kaj je daleč? – Oddaljena gora se nam čisto pojavlja znatno bliže kot drevesa pred nami. Seveda ima umetnik vso prostost, da izgradi geometrijski prostor po svoji želji, a je veliko ustvarjalnejši, v kolikor zmore matematično perspektivo nadomestiti z metafizično. Namesto da bi se umetnik poslužil prikaza celotnega drevesa, naslika zgolj deblo; namesto celotne hiše zgolj streho. V nasprotju s statičnostjo sta imela izrazno prioriteto občutji večnega toka in prehajanja – od tod je vzniknila izredna pomembnost črte, saj je ta dinamična in na svojevrsten način hkratno vsebuje prihodnost v sedanjem; vsebuje prostor v nekem drugem prostoru. Poleg tega je tiha, zato je možna na sebi nositi tako absolut kot vzgib k brezkončnemu; umetnike so nemalokrat presojali po tem, kako močno črto so bili zmožni potegniti s čopičem.

Na področju barv znotraj japonskega slikarstva je veljalo, da naj bi zasenčile oči motrečega. Pravi umetniki so bili tisti, ki so s svojim delom deležili na brezmejnem, ki se je odražalo v izbiri preprostih barv črne in bele, ki si nasprotujeta, a se ravno v tem medsebojno dopolnjujeta, saj lahko s pravilnim upravljanjem z intenzivnostjo nanosa črnila tisti, ki riše, k življenju obudi nešteto odtenkov. Po japonskem kulturnem izročilu naj bi bilo brezkončno vsebovano v vseh rečeh, naloga umetnika pa sestoji natanko iz iskanja in ugledanja lepega tudi v tistih, ki vzbuja občutek fizičnega ali moralnega gnusa, torej grdega. »Vsi smo naivni otroci, bežimo pred temno nočjo. Umetnik je tisti, ki nam ponudi luč v samem srcu teme. Z vsakim korakom nam razkriva kraljestvo lepega. Poreče nam: Poglejte! Tu je čudovita pošast, tu je čudovit demon!« (Kuki 1998, 210)

Če je brezkončnost vsepovsod, potemtakem tudi najmanjše vsebuje

brezkončno, ravno toliko kot neka reč velikih dimenzij – to je še kako res v primeru izrazne forme, ki je poezija! Ena izmed glavnih in vpadljivejših značilnosti le-te je naklonjenost kratkim verzom; iz daljših pesnitev *choka* je forma sčasoma doživela skrčenje na krajšo *tanko*, njej pa je sledil (še krajši) *haiku*, ki ga Kuki v tem poglavju podvrže zelo resni obravnavi. V njem naj bi se brezkončno osvobajalo od tусvetnega časa. Menil je, da simetrična forma poezije nosi nekakšen pridih predizkustvene zaključnosti in zaprtosti, medtem ko se brezkončno kot oblika brez oblike lahko izrazi izključno pod danostjo razgibane, asimetrične oblike. V primeru *haikujev* lahko na delu zasledimo točno to načelo. Sedemnajst zlogov, razporejenih v tri vrstice v obliki 5-7-5, tvori njegovo formalno obliko. Ko jih prebiramo, kaj hitro opazimo zanimivost v omenjeni razporejenosti – prvi dve pozivata k mirnemu sožitju in naš ton branja se ob prebiranju srednje sproščeno upočasni. A ravno tedaj, ko se ugnezdimo v počitku, povsem iznenada pričamo nepričakovanemu, odrezanemu preskoku v zaključni del, ki je zopet krajši. Iz tega vira ta pesniška oblika črpa velik del svoje privlačnosti, podstat njeni zapeljivi lahkotnosti in zanimivim preходом v strjenosti, ki jo terja, pa je vedno nekakšna težnja k osvobajanju od časovnosti.

Vizija komunikacije v razmerju narave in umetnika se v japonski umetnosti realizira na osnovi metode »izpraznjene duše-srca«, ki je tudi srž različnih budističnih meditacij. Popolno izpraznjenje srca in duše naj bi ustvarilo možnosti, na osnovi katerih bi bil umetnik sposoben prisluškovati glasovom narave. [Milčinski 2013, 181–182]

Od prostora se japonska umetnost osvobaja v slikarstvu, arhitekturi in kiparstvu, poezija in glasba pa sta tisti dve področji, v katerih se osvobaja od časa. Funkcija umetnosti ni v zasledovanju potrebe po ovekovečenju izbranega trenutka časa, ki je v preminevanju. Čas, ki jo zanima, je tisti, ki teče v večnem ustvarjanju neskončnega. V *The Structure of Iki* (Strukutra Ikija) avtor razširi podano misel, ko uvede delitev na objektivne in subjektivne izrazne oblike, ki se nahajajo v umetnosti. Zanimivo in za naše miselne okvire docela nepričakovano je, da poezijo in prozo umesti med prve, medtem ko arhitektura in kiparstvo pripadata območju subjektivnega. Namen njegove delitve je sicer pokazati, v katerih oblikah se je zmožen udejanjiti fenomen *iki*, ki tvori zapleten sistem japonskega estetskega okusa. V primeru poezije pravi, da omenjeni pojav znotraj nje nikakor ne more bivati do svoje polnosti, zgolj kot fenomen zavesti, in da njegova celostna podoba vznikne šele ob tistem, kar klasificira za subjektivno.

Skrajšana oblika pesniške oblike *waka*, *tanka*, po navadi vsebuje dve lirični podobi. Prva je vzeta iz narave, druga pa prinese meditativno refleksijo na prvo. Glavna značilnost te oblike je, da proizvede sanjski učinek, saj predstavlja podobe resničnosti, brez da bi se povsem nanašala na resnično – je kot sanjska podoba resničnosti, ki jo slika sanjajoči in posreduje v branje ter ogled. Dolgujoč temu bralca postavi v položaj lahkega poistovetenja, ki še vedno nosi občutek tujosti.

Pesnika tanke bi se lahko primerjalo z osebo, ki v svojih rokah drži dve zrcali; prvo odseva prizor iz narave, drugo odseva tistega, ki drži zrcalo. Tanka torej nudi vpogled v naravo, a obenem v enaki meri v njenega opazovalca. [Hoffmann 1986, 20]

Haiku, ki je najsplošneje znana pesniška oblika na Japonskem, kot priznana forma vznikne šele v sedemnajstem stoletju v zgodovinskem obdobju Edo (1603–1867) z velikimi predstavniki, med katerimi so Bashō, Buson in Issa. Gre za skržitev z enaintridesetih zlogov na sedemnajst. Značilnost *haikuja* je, da se omeji na in naslika zgolj eno nadvse prodorno lirično podobo. Ta podoba po navadi kar prekipeva s polnostjo vsebine, ne glede na skrajno okrnjen prostor, s katerim razpolaga, da bi privedla do ekspresije. Tradicionalen *haiku* običajno sledi trem pravilom – opisuje en, enovit dogodek ali stanje. Čas, v katerem poteka, je sedanjost in zadnjič, nanašati se mora na motiviko enega izmed letnih časov. Če pesnik *tanke*, ko drži ogledalo, vzajemno odseva opazujočega in vtis iz narave, pa je sedemnajst zlogov *haikuja* prav tisto ogledalo, ki odseva pesnika samega. »Haiku je raztreščil samoodsevajoče ogledalo in v rokah pesnika pustil zgolj zrcalo, ki odseva naravo« (Hoffmann 1986, 20).

Večina besed v japonskem jeziku se konča z neparnim številom zlogov, zato rima nikoli ne pride do zelenega izraza. To pomanjkljivost so nadomestili drugačni pesniški prijemi. Ob uporabi izmenjujočih se verzov, ki so pet- ali sedemzložni, nastane vrsta ritma, ki je japonska posebnost. Stare oblike japonske poezije so od venomer vključevale posebne vrste ritma za svojo govorjeno podlago; pesništvo namreč ni temeljilo na ohranjanju ritma, temveč na nesimetričnosti, ki jo je dodatno poudarilo naglaševanje tonov. Raznolike metonimije, iteracije in podobni pesniški prijemi so izpolnjevali vlogo sredstva spodbujanja bralca, naj se upočasni, upirajoč se misli na hip preminevanja, na občutje brezkončnosti trenutka trajanja, ki v profanem prostoru sicer že mineva. »Pravijo, da je arhitektura utelešena glasba, a glasbo prav tako lahko kličemo arhitektura, ki je v teku« (Kuki 2006, 105). S tem zapisom Kuki želi posredovati misel, da se

iki v svoji celokupnosti v poeziji lahko izrazi le tedaj, ko je sopostavljena z lastnostjo ritma.

Kuki je poleg svoje dejavnosti pisanja poezije napisal tudi kar nekaj kritik in se udeleževal kot literarni teoretik. Nekatera izmed njegovih pomembnejših pisanj na to temo so zbrana v delu *Kuki Shūzō: A Philosopher's Poetry and Poetics*. John F. Marra v svojem čudovitem predgovoru ugotavlja, kako je filozof gledal na povezavo med glasbo in poezijo, ki sem jo že nakazala zgoraj. Pravi, da ima v primerjavi s prvo, ki v svojem trajanju zapolnjuje zgolj čas trajanja izvedbe (*tansōsei* – enoslojnost), druga večslojno temporalnost (*jūsōsei*); vse to zahvaljujoč njeni zmožnosti, da priskrbi skupno točko različnim temporalnostim, kot so čas govorjenja govorca, tega, o čemer je bilo govorjeno, ipd. Pri tem delu pretvarja reči preteklosti v sedanjost. »Haiku ne traja zgolj šest sekund, ki jih terja za to, da je prebran. S seboj povrh tega prinaša kontinuiteto idealnega časa, reverberacijo preteklega časa« (Marra 2004, 301).

Naj povzamem – Kuki je japonsko umetnost definiral kot idealističen izraz neskončnega v končnem in kot najverjetneje najponazorilnejši primer osvobajanja od časovnosti. V svojem kasnejšem obdobju je nemalo časa posvetil konceptu naključja, ki ga je kompleksno razdelal v svojem delu *Gūzensei no mondai* (Problem kontingence),¹ ki si v premislek med drugim jemlje tudi postavki bergsonovskega in fenomenološkega časa. Naj dopolnim, da v pričujočem delu čas misli zgolj v povezavi s poetičnim, kot se kaže v japonski umetnosti kot ena izmed njegovih lastnosti. Brezkončno, tisto, kar je osvobojeno od merjenega časa smrtnikov, se torej zanj utelesi v asimetrični, tekoči obliki *tanke* (5-7-5-7-7) in *haikuja* (5-7-5), kar je razvidno že iz njune predpisane postavitve zlogov. »Za Kukija poezijo sestavljata intuicija (*chokkan*) in občutje (*kandō*) trenutka minljive prisotnosti« (Marra 2004, 36). Meni, da takšna poezija zavzame položaj cikličnosti časa; napisano pretekli čas privede v sedanjost in v tem, ko se ta pokaže v upesnjeni obliki, prelomi vsakdanjost. Čas vertikalnosti – tu lahko govorimo o vseh atipičnih pojavljanjih časa (o izvenčasnem, preteklem, večnem »sedaju« itn.) – nenadoma prodre v uprostorjeno poezijo neavtentične sedanjosti, ki je horizontalna. Za ponazoritev tega dogodka uporabi pomenljiv *haiku*, ki je bil napisan izpod rok znanega pesnika Bashōja in čudovito ponazarja zapisano (Marra 2004, 39):

Tachibana ya

¹ Delo je v izvirniku dostopno v 2. zvezku avtorjevih zbranih del *Kuki Shūzō zenshū* (2011).

Itsu no no naka no
Hototogisu ²

Pesnik v tem skopem številu besed brez dodatne razlage sadju uspe na-
deti vonj in ptici njeno oglašanje, čeprav noben člen dvojice ne vsebuje
tega pojasnila – preprosto ga tudi ne terja. Člena sta obenem nakazatelja
zelo zanimivega pomisleka o časovnosti. Očitno je, da je bilo izkustvo, ki
ga opisuje *haiku*, nekoč že izkušeno v preteklem, v horizontalnem, ki se tu
pomeša s tekočim, z vertikalnim dogajanjem. Ta način ponovnega zaje-
manja preteklega, ki se pomeša v sedanjem, spominja na načelo časovno-
sti, ki ga je Proust veliko kasneje uporabil v svojem *Iskanju izgubljenega*
časa in kasneje komentiral Deleuze. Po navadi že ob krajšem srečanju z
deli japonskih kulturnikov zlahka opazimo, kako in čemu so bile v japon-
ski prostor zelo širokosrčno sprejete nekatere filozofske discipline, kot sta
fenomenologija in ontologija.

V japonski literarni teoriji velika teža počiva tudi na konceptu partici-
pacije. Neko umetniško delo še ni samozaključena celota, ko je natisnjeno
na list ali postavljeno v prostor, ki mu je bil dodeljen. »Šele z neposredno
udeležенostjo v nekem umetniškem proizvodu gledalec oziroma bralec
izkusi ogromen preskok v brezdanje metafizično jezero, v jezero večnega
sedaja« (Marra 2004, 40). Obenem je ta posameznik tudi nepogrešljiv
člen v sestavi umetnosti, ki jo izkuša – šele njegova prispevek in osebno
izkustvo tvorita končno podobo umetnine. V tem delu svojega pisanja
sem nakazala nekatere izmed splošnih lastnosti, ki jih lahko imamo za
značilno japonske, s poudarkom na postavki brezkončnosti, ki je v tesni
sorodnosti s poetično zmožnostjo poigravanja s časom v oblikah, kot so
waka, *tanka* in *haiku*. Na oboje se bom navezala tudi v nadaljevanju, a da
bi dalje spregovorila o kateri koli izmed dveh, moram najprej vpeljati še
eno izjemno zanimivo teorijo, ki jo je zagovarjal Kukijev sodobnik Wat-
suiji, s katerim predstavljata dve zelo pomembni imeni kyōtske šole. Sle-
dnji je bil za časa svojega življenja v tesnem stiku z največjim predstavi-
kom japonske proze prve polovice dvajsetega stoletja; Natsume Sōseki naj
bi bil celo glavni navdih za osrednji koncept Watsuijeve kasnejše etike,
ki se imenuje *aidagara*.

Občudovanje tujega kot posebna japonska značilnost

Ciljam na posebno cenjenje tujih dežel in hkratno omalovaževanje
Japonske, ki se rodi, ko se naši učenjaki spoznavajo z dovršeno

² O, mandarina! / v nahajališču katerega časa, / kukavica (avt. prev.).

kulturo v tujini. V času, ko začenjajo ceniti nov kulturni uvoz, začutijo nagnjenje k počutju, da jim je dovoljeno, da opustijo in napravijo odmik od lastne zapuščine. Moj zaključek je ta, da je navedeni odnos kot tak tradicionalen vzgib japonskega naroda. [Watsuji 1998, 250]

V eseju »Nihon Seishin« (Japonski duh) Watsuji (1998) trdi, da ne glede na to, kako daleč nazaj stopimo v japonski zgodovini, ne bomo naleteli na niti eno samo obdobje, ki ne bi bilo podprto z dokazi v prid temu, da so bili očarani nad mikom tujega, najsibo je govor o prvih najdbah zvoncev *dotaku* z izrazito korejskimi značilnostmi ali o uvozu budizma iz Kitajske v šestem stoletju. Cel osebnost tako velikega pomena, kot je bil menih Dōgen, ki predstavlja enega izmed največjih filozofov japonskega prostora, je brez prikrivanja izražala svojo naklonjenost veličini Kitajske in malodušje do domnevne majhnosti ter okrnjenosti dežele, svoje rodne Japonske. Podoben fenomen je avtor v času pisanja eseja opazal v obdobju Meiji in izvor načina napredka, ki si ga je izbrala moderna Japonska, prisojal točno temu vzgibu občudovanja, ki ga je zaslediti od samega pričetka zgodovino pisja dežele, ki se prične tedaj, ko je ta prvič vstopila v stik s tujim. Samo dejstvo, da v tem prostoru obstaja nekaj, kar dovoljuje, da preseženi trenutki v dolgem razvoju (pre)živijo in vztrajajo, je po njegovem mnenju ena izmed najpohvalnejših lastnosti japonskega, saj pridno asimilira novo, medtem ko zvesto ohranja staro, kar naj bi se celostno odražalo v vsakdanu, celo v največjih trivialnostih, kot so dnevni načini oblačenja, kuhanja in domovanja. Ne gre zgolj za to, da se ohranjajo slogi oblačenja, ki so bili prevladujoči tri stoletja nazaj; ne da bi vmes opustili predmoderne ali zahodne sloge oziroma poskusili najti kompromis med obojim, so bili ti nenadoma združeni v običajnem vsakdanu. Podobno se je odvijalo z domačo okolico in s prostorom, a vendar avtor pravi (Watsuji 1998, 256): »Vseeno je. Tudi če položimo tuje pohištvo na naše *tatami* podlage; dokler ohranjamo ponotranjen čut za to, da je hoditi obut po *tatamijih* globoko neprimerno dejanje, nam ne preostane drugega kot to, da smo privedeni do sklepanja, da so naši domovi še vedno prebivališča v japonskem slogu.«

Vendar pa se je znatno zanimiveje poglobiti v raziskovanje, kako se povedano odraža v umetnosti. Uvodoma filozof kot primer navede *tanko* (kratko pesem) kot slog poezije, ki se je sicer izoblikoval pred trinajstimi stoletji, a vseeno ostal pri življenju, vred z vsemi novimi, ki so vzniknili po njem. Tudi *yamato-e*, slikarski slog, ki jih šteje deset, še vedno neomajno vztraja kot velik vpliv na stvaritve kontemporarnih slikarjev. Po šestih sto-

letjih si lahko ogledamo predstave iz repertoarja gledališča *Nō*, ki se izvajajo na vsakodnevni ravni, brez da bi se znotraj njega izvorni elementi na kakršen koli način predrugačili. Vendar tu ne gre za enostavno sožitje starodavnih oblik z novimi, ki jim pridejo naproti – poseben čar, ki jih družijo, je ohranjanje popolnega medsebojnega nasprotovanja – opozicija, v kateri na nek način uživajo združitev. Ravno v tem postopku vršenja stroge negacije starega z novim povzročijo enovito zmožnost za preživetje tistega, kar je bilo prečeno.

Reprezentativen odraz tega je lutkovno gledališče *jōruri*, ki je vzniknilo kot nasprotovanje strogim načelom in določbam igranja predstav *nō*. Posebna značilnost drugega se nahaja v sledečem: čeprav so igralci na odru posamezniki utripajočega srca, jim pravila igranja narekujejo, da morajo z največjo mero strogosti potlačiti gibanje, ki je živečim bitjem sicer po naravi inherentno. *Nō* temu navkljub slovi po tem, da je zmožen izraza brezmejno globokih odtenkov čustev, izvirajoč prav iz izolacije vsake možnosti, da bi se ta pojavila tako, kot se ponavadi udejanjajo v naravnem svetu. Podobno se godi v primeru *sumi-e*, sloga slikanja s črnilom, ki deluje po načelu odpovedanja vsaki barvi, a mu vendar, in to ravno iz tega razloga, uspe pričarati neskončno globoko lepoto odtenkov, ki jo uprizarjajo sivine. Obličje, torej tisto, kar najzvesteje odraža človeška čustva, je v *Nō* prekrito z masko – v primeru, da ta ni nošena, pa jo mora obraz igralca nepremično posnemati. Nasprotno *jōruri* temelji na tem, da lutke, ki jim življenje ni dano vnaprej, pripravi do tega, da se premikajo kot živa bitja in posnemajo premičnost do kar največje mere podobnosti z živečim. Videti je, kako je bilo točno tisto, kar je bilo prvemu odvzeto, v drugem pripeljano do polne veličine, tako kot je umanjkanje barve v *sumi-e* doživelo razcvet kasneje v slikarstvu obdobja Momoyama (1568–1600).

Iz tega sledi sklepanje, da so se novi estetski slogi udejanjali kot težnja po negaciji starih, a ta negacija ni predstavljala njihovega uničenja, nasprotno, pravi Watsuji (1998, 259): »[P]reko vstopa v negacijo so bile k življenju privedene posebne karakteristike njihovih lastnih form, obenem pa so zaživele kot tisto, kar je unikatno samo v sebi.« Tisto, kar je bilo premagano, se šele tako dokončno in resnično uveljavi ter zadosti preizkusu pravice do nadaljnjega obstoja. Raznolike forme, ki so se izoblikovale v zgodovini Japonske, tako ugledamo kot združene na večslojen način v stičišču enega kulturnega življenja, to pa je možno zgolj, v kolikor pristanemo na postavko, da se prava, konkretna združitev zgodi, če vsak sleherni trenutek nasprotovanja privedemo v to, da živi svoje sebi lastno življenje (str. 260). Končni sklep, do katerega je Watsuji priveden v

svojem pisanju, je, da umanjkanje zaključenosti ali oprijemljivosti izmuzljivega pojma japonske kulture in identitete potemtakem ni nekaj nujno slabega; pomeni zgolj, da japonska kultura in identiteta ne prisegata na abstrakcije – to je pot japonskega Duha, na katero je šele vstopil v zasledovanju smotra, da bi se nekoč ovedel samega sebe.³

Preko Watsujijevega spisa smo privedeni do ugotovitve, da japonski umetnosti lahko prisodimo zelo pomemben vzgib oziroma značilnost. Ta značilnost je njena usoda prelevitve v popolnoma nasprotujočo si obliko, ki je ne izniči, temveč ji pusti živeti v polnosti. V svojem zapisu se na nobeni točki izrecno ne izjasni glede poezije. Ali njegovo načelo vztraja tudi pri zgodovinskem razvoju lirike? Vsekakor. Po vztrajnem krčenju zlogov v poeziji je prišlo še do večjega preobrata. Shiki Masaoka, četrti izmed mojstrov *haikuja*, je v dvajsetem stoletju utrl pot popolni preobrazbi dotdanjega dojemanja te oblike. Napravil jo je za veliko sproščenejšo in dostopnejšo, njegovi prijemi pa so v končni točki rezultirali v tem, da se je pesniška oblika odela v ogrinjalo proze. Na prvi pogled je to nekaj docela nasprotnega – kot je bilo nakazano, *haiku* temelji in se ponaša ravno s svojo kratkostjo, medtem ko prozna dela sestojijo iz nemalo besed.

Haiku je del literature. Literatura je del umetnosti. Zatorej so merila umetnosti enaka kot tista, ki pripadajo literaturi. Merila literature so merila haikuja. Iz tega sledi, da lahko slikarstvo, kiparstvo, glasbo, dramatiko in prozno fikcijo obravnavamo z nanosom enakega sklopa meril. [Masaoka 1895, 342]

Kot lepo ponazarja odlomek, se je pojavila nekakšna potreba po teoretskem razmejevanju. V obdobju Meiji (1868–1912) je ob prizadevanjih Shikija *haiku* sploh bil povzdignjen v priznano literarno formo. Z odprtjem države po koncu obdobja Edo (1603–1867) je Japonska doživela svojevrstno bivanjsko krizo. Država se je po četrtnisočletja odprla svetu in nenadoma se je pojavila silna nuja po tem, da si ustvari svetovno identiteto, kar se je odražalo na vseh področjih. Posledično se je šele tedaj pojavila iniciativa, da je umetnost nujno začrtati in razmejiti. Nenadoma je *haiku* postal prekratek, saj je v primerjavi z evropsko književnostjo, ki je tedaj postala pisateljski ideal, posedoval zanemarljivo malo semantične vsebine – pojavila se težnja po daljših delih. Celo ugledni pesniki tedanjega časa, kot so bili Shimazaki Tōson, Tayama Katai in Kitahara

³ Kyōtska šola filozofije je gojila globoko spoštovanje do Heglove dialektike, kar se še posebej odraža v delih Watsujija in Nishide.

Hakushū, so se usmerili v daljše, prozno pisanje. »V jedru Shikijevega gibanja je bilo prizadevanje, da bi na plano privlekel in ohranil ves potencial, inherenten haikuju v modernem smislu« (Karatani 1993, 178). Da bi dosegel to, kar si je zadal, je pesnik napravil pravo literarno revolucijo – združil je polji pesništva in slikarstva, da je ustvaril nov žanr proznega pisanja. Slog *shasei* ali »skica iz življenja« od pisatelja terja osredotočen, dobeseden popis videnege zavoljo tega, da bi bralec popolnoma razumel, kaj natanko ga je navdihnili, in bi tako dodobra užil prizor, ki ga predstavlja delo. *Haiku* romani skoraj vso svojo težo polagajo na metodo pisanja in niti ne toliko na vsebino, ki jo opisujejo.⁴

Natsume Sōseki je v omenjenem slogu napisal kar nekaj reprezentativnih primerov. Najslavnejši izmed njih je verjetno roman *Kusamakura*, ki notranjemu dogajanju slikarja, ki se je odpravil na oddih v japonsko gorovje, nameni toliko strani, da se izven tega odvije zgolj zanemarljivo število interakcij z zunanjo okolico – v celotnem delu se ne pripeti skoraj nič. V zgodbi se prepleta veliko število zanimivih filozofskih tem. Sledeči izsek je ponazoritev misli protagonista, ki se ravno vzpenja na mirno planjavo, na katero se je namenil iz hrupa prenasičenega mesta. V njem je prepoznati kar nekaj *zenovskih* motivov, ki tu udobno sobivajo z literarnimi prijemi obdobja Meiji (Natsume 2008, 13):

Tedaj, ko se odpovem vsaki misli o sebstvu kot takem in v sebi vzgostim pogled čiste objektivnosti, se prelevim v stanje – povsem prvič, kot kakšen lik v poslikavi – prelepega sožitja z naravnimi fenomeni, ki me obkrožajo. V trenutku, ko svoje misli preobrnem nazaj na svojo nejevoljnost nad padajočim dežjem in trudnostjo svojih nog, izgubim svoje nahajališče v svetu pesmi ali poslikave.

V primerjavo bralcu prilagam enega izmed Kukijevih kasnejših pesniških del, iz katerega menim, da utegne razbrati povezavo s Sōsekijevim proznim zapisom (Marra 2004, 98):

Kamogawa no
mizuoto samushi
kyōdan ni
tachi utsusomi wa
horobi yuku nari⁵

⁴ Gre za slog, povsem unikaten Japonski.

⁵ Mrzel je zven vode / reke Kamogawa – / stoječe v predavalnici, / to pričujoče telo / izgine iz stvarnosti.

Nekatere pomembne postavke *zen* budizma

Do te točke sem se s pomočjo teorij Kukija in Watsujija ukvarjala z zastavljanjem splošnega okvira, za katerega tudi sama menim, da je vanj moč umestiti gibanje, ki ga je skozi stoletja izkazovala japonska umetnost – vztrajajoče nanašanje na brezkončnost in vseprepletenost ter »dialektiko« menjajočih oblik. V nadaljevanju si bom prizadevala za vpeljavo tretjega sestavnega dela te strukture, in sicer *zenovske* filozofije in estetike, ki jo ta prinaša s seboj, v odnosu do obeh omenjenih delov preko postavke smrti in njenega kulturnega dojemanja v zgodnejši poeziji. Na tej točki bom storila kronološki obrat in se iz kasnejše zgodovine podala v obdobje vojaške vladavine prestolnice Kamakura (1185–1333), ki obeležuje prihod *chan* budizma iz Kitajske na japonsko celino. V tem obdobju nastane zbirka spisov *Shōbōgenzō*, ki je kar najgloblje zaznamovala razvoj japonske filozofije do danes.

Osnovna usmeritev Dōgenovega zena je izvajati zazen, ki naj bi bil popolna realizacija jaza – tj. jaza, poistovetenega z drugimi, ki naj bi bil vesoljni ali resnični jaz. Da to dojamemo, moramo prek prakticiranja *zazena* doživeti odsotnost jaza, mišljenje onkraj konceptualnega mišljenja. [Milčinski 2013, 171]

Verjetno najslavnejši izmed Dōgenovih spisov se imenuje »Uji«. V njem je obravnavano *zenovsko* pojmovanje časa. Delo ima veliko pomembnost tudi za kasnejši filozofski razvoj, sploh za osrednji pojem raziskave vseh predstavnikov kyōtske šole, ki so pisali o praznini, sledeči Nishidi. »Uji« je nedvomno vplival tudi na Kukijevo pojmovanje časovnosti, naključja in postavke brezkončnosti, kot sem ga nakazala v sklopu obravnave njegove študije poezije. Spis predstavi misel, da čas ni zgolj lastnost posamičnega bivajočega, temveč del vseprepletenosti širše celote pojavljanja biti – časa. V pričetku Dōgen sicer navaja (1988b, 89): »[N]aj povzamem – vse, kar eksistira v celokupnem svetu, v svoji sopostavljenosti tvori individualne čase« in »Uvideti moraš, da je na vsaki točki vsaka reč v tem svetu individualen čas. Vzajemno nevmešavanje reči je isto kot medsebojno nevmešavanje časov« (str. 90). A vendar se od individualne izkušnje kaj kmalu preusmeri v drugačno pojmovanje, namreč vse reči in bivajoče, ki si torej lasti svoj lasten čas, povzdigne na drugo raven. Osamelosti navkljub si obenem delijo tudi bit – čas, ki zajema in prekriva vse, kar obstaja.

Druga ključna postavka, ki jo vključuje *zen* budizem, je nauk o odsotnosti večne, nepreminljive substance (pal. *anatta*). Na njenem mestu se

nahaja *muga* ali nesebstvo, ki je odsotnost tega, čemur po navadi pravimo jaz. »Odsotnost jaza pomeni zanikanje absolutne realnosti in kakršne koli nespremenljive substance pa tudi to, da ljudje nimamo nekega jedra ali centra, čeprav posedujemo različne mentalne funkcije« (Milčinski 2013, 167). Največji preobrat, ki ga je kot šola v budizmu napravil kitajski *chan*, je v umiku od klasične logike in celega izbora predpisov, ki so ga vsebovale ostale šole – podobno kot njegovi predhodniki si je tudi prvotno klasično izšolan Dōgen zastavil vprašanje: če predpostavimo, da vsi deležimo na Buddhovi naravi in imamo enake možnosti za razsvetljenje – čemu dolgujemo toliko nekih pravil? Lahko bi dejali, da v *zenu* ni ničesar, kar bi bilo treba razložiti, ničesar, kar bi morali učiti in kar bi povečalo naše znanje.

Tretji vseprežemajoči motiv je nezadostnost jezika za izraz človeških stanj. Našemu vsakdanjemu jeziku ne uspeva prenesti natančnega pomena, kakor ga razume *zen*. D. T. Suzuki, še eden izmed pomembnih filozofov dvajsetega stoletja, se za ponazoritev tega dejstva oprime metafore krokarja in snega. Poreče, da je sneg sicer bel in da je krokar črn. A vendar oba, če pogledamo nekoliko abstraktneje, pripadata svetu in njegovemu nevednemu načinu govora.

Če želimo doseči samo resnico stvari, jih moramo opazovati z gledišča, v katerem svet še ni ustvarjen, v katerem se zavedanje o tem ali onem še ni prebudilo in v katerem je um zatopljen v svojo istovetnost, torej v svoj mir in praznino. [Suzuki 2019, 41]

Problem nezadostnosti govorice spremlja še nek drugi, prvotnejši – to je problem vednosti ali resničnega znanja o nečem. Edino znanje, ki ga človeško bitje lahko poseduje, izvira iz njega samega in je povsem subjektivno; o vrhovnih resnicah se ta ne more izrekati. Kot je dejal Suzuki (2019, 99): »[Č]e ne prihaja iz vas, ni nobeno znanje resnično vaše, temveč je le izposojeno perje.« Tudi Maja Milčinski v svojem delu *Telo-duh v neevropskih filozofijah* piše o tem, kako *zen* v ospredje postavi posameznikovo izkušnjo oziroma videnje stvarnosti (2013, 166): »[Z]nanje, kolikor ga filozof že ima, naj bi izhajalo iz izkušnje, ki je videnje.« Ta eksplicitni poudarek na videnem so Japonci prevzeli iz Buddhove teze o povezanosti vedenja in videnja. Slednje naj bi bilo vrsta izkustva, s katerim smo pahnjeni v videnje stvari v njihovi takšnosti (skrt. *tathātā*). Videti pojave in reči v njihovi takšnosti pomeni pridobiti uvid v njihovo resnično naravo (skrt. *dharmatā*). Gre za uvid v reči na ravni pred tvorbo kakršnih koli besed ali idej o njih, ko so še v stanju medsebojne povezanosti – jezik je tu

povsem trivialnega pomena. *Tathātā* se v zapisani formi najčesteje izraža v presekaniu naracije v anekdotah in navajanju navidez vsakdanjega ter brezpomenskega, npr. z uporabo motivov, kot je opazovanje tega, kako veter piha preko polja in češe skozi travo. »Vse znanje ima torej izvor v pravilnem videnju stvarnosti, h kateremu usmerja budistična filozofija, ki razuma ne postavlja nad preostale komponente človeka« (Milčinski 2013, 166).

Odsotnost razuma oziroma njegova izguba privilegija se izjemno dobro kaže tudi v postavki *satorija*,⁶ ki je globoko povezan z videnjem kot gledanjem stvari v njihovi takšnosti. »Satori lahko opredelimo kot intuitivni samovpogled, ki nasprotuje intelektualnemu in logičnemu razumevanju« (Suzuki 2019, 94). Četudi beseda izvira iz japonskega glagola *satoru*, ki pomeni *vedeti*, se ne oklepa razuma in epistemološke vednosti, kakor bi lahko utegnila beseda napačno implicirati. *Satori* pomeni doživeto izkustvo, preko katerega se nam utrne »razsvetljenje« o resnični naravi sveta, ki je neizrazljivo s posluževanjem jezikovnega izraza. Posledica doživetja *satorija* je predvsem v pridobitvi novega vidika gledanja na svet – popolna rekonstrukcija vsega, kar smo mislili, da razumemo, in gradnja na novih temeljih samo toliko, da jih lahko vnovič porušimo. »Odlična pesem oziroma verz naj bi bil posledica razsvetljenja v *zen* budizmu oziroma naj bi imel isti status kot doživetje razsvetljenja (*satori*)« (Milčinski 2013, 193). Obstaja mnenje, da so se nekateri veliki mojstri *haikuja*, kot je Bashō, v svojem pisanju do neke mere približali izrazu tega izkustva, vendar je to nemogoče. *Satori* je navsezadnje individualno izkustvo, ki ga nihče ne more posredovati drugemu, sploh ne skozi trivialno govorico ali pisano besedo, in terja osebno doživetje. »Kak neartikuliran zvok, nerazumljiva pripomba, cvetoc cvet ali pa kak banalen pripetljaj, kot je na primer spodrseljaj, kar koli lahko postane okoliščina ali priložnost, ki um odpre za satori« (Suzuki 2019, 98). Tudi če to povsem drži, je zaradi tovrstnih izjav in naukov, iz katerih sestoji *zen*, pogosto tako, da ta vrsta budizma izjemno hitro postane žrtev raznolikih napačnih tolmačenj, saj se jo ob nepoznavanju zelo lahko nanese na skoraj vsako misel, ki v zakup ne vzame njenih pravih temeljev in zgodovinskega razvoja budizma.

V tem razdelku sem si prizadevala, da bi povzela nekatere izmed glavnih značilnosti in naukov *zena*: nesebstvo, problem govorice, odnosnost videnja in vednosti, pomen individualne izkušnje, nauk o resnični na-

⁶ V japonskem *zenu* je konceptu veliko večjo vrednost priznavala šola rinzai kot šola sōtō, katere predstavnik je bil Dōgen in je veliko bolj poudarjala prakticiranje *zazena*.

ravi sveta in hipno razsvetljenje. Tistega, česar še nisem zadostno zajela, je nauk o praznini (skrt. *śūnyatā*),⁷ kakor ga razume ta vrsta budizma, a vendar sem se na nek način že ves čas gibala okrog njega, saj je vse poprej opisano del nauka o praznini. V nadaljevanju se bom posvetila japonskemu zgodovinskemu odnosu do smrti in temu, kako se odraža v *zen* budizmu v navezavi na Dōgenov razdelek »Shoji« v Shōbōgenzō ter meniško poezijo o smrti in temu, kako v *zenu* »šele sprijaznjenje s smrtjo omogoči duhovni razvoj, saj premaga vezanost na jaz« (Milčinski 2013, 174).

Pojmovanje življenja in smrti

Zavedanje o smrti je skoraj v vsaki kulturi velik del življenja pripadajočih posameznikov. To še kako drži v primeru Japonske, kjer že dolga stoletja obstaja izročilo pisanja poezije pred zadnjim izdihljajem. V primerjavi z drugimi jeziki ima japonski zavidljivo bogat zaklad besed in skovank, ki izražajo smrt. Rajši kot da bi zadnje dejanje poimenovali neposredno smrt (koren besede je *shi*), konec, ki ga je oseba dočakala, ovijejo v tesnejša določila. Tako poznamo *shinju* ali samomor ljubimcev, *senshi* (smrt v vojni) ipd.⁸

Tradicionalnemu japonskemu odnosu do življenja in smrti lahko sledimo do dveh glavnih virov. Prvi se nanaša na *shinto*, japonsko mitologijo, in na smrt, kakor je predstavljena v starih pesniških antologijah. V mitih zbirke *Shojiki*,⁹ v elegijah *Man'yōshū* ter celo v *Kokinshu* skoraj nobeni drugi motiviki ne pričujemo v tolikšni meri kot (pre)minevanju. V sklopu *shinta* imata smrt in propadanje sicer prvotno status nečistega, kar se jasno bere v omenjenih delih, a je nezanikljivo neizogiben in integralen del samega pričetka japonske civilizacije. Kasneje v šestem stoletju na Japonsko prodreta kitajska kultura in izročilo; pripeti se nagel in topel sprejem budistične misli na kontinentu, ki se naposled dokončno

⁷ Japonsko *kū*.

⁸ Ruski avtor gruzinskega rodu Grigorij Šalvovič Čhartšvili je pod psevdonimom Boris Akunin je izdal odlično knjigo *Pisatelj in samomor* (2017), ki osvetli tudi japonski kulturni odnos do dejanja in nekoliko tudi uporabljene pojme.

⁹ Boginja Izanami umre, zato se božanstvo Izanagi odpravi v podzemlje, da bi rešilo svojo izbranko. Ko jo najde, mu ta odvrne, da ne more napraviti povratka, saj je pojedla neko reč iz te dežele. Podobno kot v primeru Orfeja in Evridike bogovi uslišijo prošnjo Izanagija, a mu zabičajo, da se v poti iz podzemlja ne sme obrniti nazaj preko svojega ramena. Pravilo prekrši – ko se obrne, na tleh vidi njeno telo, ki ga razjedajo črvi. »Izanagi se samcat povrne v deželo živelih in takoj napravi obredje očiščenja« (Hoffmann 1986, 33).

usidra v obdobju Heian (794–1185).¹⁰ Prihod budizma in nauka o *nirvāṇi* je močno predrugačil pojmovanje smrti kot nečistosti (Ōmine 1992, 27):

[Z]avedanje o življenju kot neprijetnosti je bilo preseženo z naukom o tem, da sta čista dežela ali nirvana lahko realizirani ne šele po smrti ali v prihodnjem življenju, temveč sta sili, ki poganjata ljudi tu in zdaj. Večnost ni ne fantazija ne pričakovanje – tu je, da se izkusi v neposredni sedanjosti, da se globoko čuti v vsakdanjem življenju.

Na umiranje se je sedaj gledalo kot na postopek očiščenja od nevednosti in navezanosti ter odpravljanja napak iz preteklosti. V osmem stoletju se je Japonska seznanila z daoistično filozofijo Laozija in Zhuang Zija, ki je v povezanosti s tedaj uveljavljenim budizmom dosegla sožitje v *zenu*. *Zenovski* zapisi, kot so *koani*, poezija in anekdote, so si sčasoma nadeli vlogo pripomočka pri doseganju razsvetljenja. V samostanih se je vsak menih večkrat na teden sestal z učiteljem, ki mu je predstavil pripoved ali *kōan*. Odziv meniha ni bil nujno podan z govorjeno besedo; zelo težko je bilo razločiti, kaj je pravi odgovor, oziroma prejeti anekdoti pripisati kakršen koli semantični pomen.

Očistiti svojo zavest in videti svet takšen, kot je (*tathātā*), od posameznika terja uvid v preseganje nasprotij, kot sta življenje in smrt. Ravno tej temi je posvečeno eno izmed poglavij *Shōbōgenzō*, ki se imenuje »Shoji« (življenje – smrt). V njem obravnava zelo pomembno vprašanje budizma, ki se nanaša na smisel enega in drugega. Navezuje se na *zenovsko* pojmovanje časa in na doktrino o praznini. Črpa neposredno iz srčne su-tre (*prajñāpāramitāhṛdaya*), ki govori o pomembnem načelu, da je obstoj prazen in praznina obstoj – oblika brez oblike. V budizmu poznamo štiri oblike neprijetnosti (pal. *dukkha*), ki si sledijo v sosledju rojstvo, staranje, bolezen, smrt in se navezujejo tudi na štiri plemenite resnice Buddhovega nauka.¹¹ Rojstvo in smrt počivata ravno vsak na svoji strani ekstrema. »Dōgen ju razume kot obliki nastajanja in preminjanja, skupni vsem čutečim bitjem. [...] Nastajanje-preminjanje je namreč skupno vsem čutečim bitjem in dokler se ne osvobodimo iz tega, kot človeška bitja ne moremo biti osvobojeni problema rojstva-smrti« (Milčinski 2013, 169). Dōgen poda mnenje, da je napačno predpostaviti, da se premikamo v eni, enotni črti na poti od življenja k smrti. Smrt je le ena točka v času in si

¹⁰ Tedaj prevladujeta budistični šoli shingon in tendai, *zen* se pridruži nekoliko kasneje, v obdobju Kamakura.

¹¹ Resnica o: neprijetnosti, vzroku neprijetnosti, koncu neprijetnosti in poti, ki vodi h koncu neprijetnosti.

lasti predponi *pred-* ter *po-*. V budizmu je življenje biti nerojen. Tudi izumrtje je takisto ena točka v času, ki gre v obe smeri časa – smrt je ne-smrt. Vidimo, da je med njima sedaj vzpostavljena istovetnost, ki ju postavi na mesto povsem neproblematične zamenljivosti, življenje je smrt in smrt je življenje – oba pojma sta neizključujoča in si ne nasprotujeta v ničemer. Ko pravimo, da preminjanje je, to ni nič drugega kot preminjanje samo. »Zatorej – ko pride rojstvo, je to zgolj rojstvo, in ko pride smrt, ni nič drugega kot zgolj to – smrt. Ko se soočaš z rojstvom in smrtjo, ne zavračaj, ne bodi navezan« (Dōgen 1988a, 285). Uvid v dejstvo, da sta rojstvo – smrt že po sebi nirvana, je edini način, da se osvobodimo ujetosti v koncept rojstva – smrti.

Jisei

Večina pesmi pred smrtjo je bilo prvotno napisanih v obliki *tanke*. Pesnjenje je bilo v splošnem najprej domena dvornih dam in je šele kasneje prerasla v občo prakso. Zapuščina poslovilnih pesmi s strani menihov je v največji meri prišla s *chan* budizmom iz Kitajske. Njihova vsebina je izraz minevanja, doktrine o navezanosti ter neprijetnosti, ki vznikne iz nje, brezkončnosti, enakodušnosti in spoznanja o praznini kot resnični naravi sveta. Kasneje se je to pisanje razširilo tudi na samuraje, v času šogunata Tokugawa pa se je običaj prikradel med vse sloje. Šestnajsto stoletje beleži popularizacija *haikuja* kot pesniške oblike; posebnost časa, v katerem se je porodil, pa sovпада ravno z razširitvijo izobrazbe tudi na manj privilegirane družbene sloje. Navada tovrstnega pisanja vztraja še danes in se je prvič popolnoma razplamtela z odprtjem japonske države v letu 1868. Zaradi vsesplošnega občutka izgubljenosti in malodušja si je nemalo kulturnikov tedaj vzelo življenje in za seboj pustilo zapise. Poslednje pesmi se v japonščini imenujejo *jisei*. Za razliko od poslovilnih sporočil se ne nanašajo nujno zgolj na samomore, temveč na zadnje besede, ki jih oseba izreče, ko se mirno poslavlja od življenja, kar je bil tudi njihov prvotni namen. Ščasoma se je znotraj skupnosti menihov sicer pojavila kritika teh zapisov, češ da naj bi mnogi izmed njih svojo pesem skovali že dolgo v preteklosti, še za časa vitalnega življenja, a je navada kljub temu vztrajala in se ohranila. *Jisei* pokrivajo širok razpon tem; velikokrat so obarvane celo s komičnimi ali satiričnimi vsebinami. Tu se nahaja primer duhovitega *haikuja* o smrti s pričetka osemnajstega stoletja, ki ga je na smrtni postelji izrekel menih Toko (Hoffmann 1986, 78):

Jisei to wa

simawachi mayoi
tada shinran¹²

Po navadi je bila navada spesniti nekaj, kar bi naslednikom pomagalo pri uvidu v smrt, ko bodo sami na točki nepreklicnega soočenja z zavito-stjo v temo, ali ponazoriti, da je tisti, ki je pesem izgovoril, ravnodušen do vsega, tudi do zretja končnosti v obraz. »Ne samo to, da je veliko izmed njih izražalo nenavezanost do smrti, temveč celo ravnodušnost do sveta preko nje« (Hoffmann 1986, 67). To seveda izhaja iz *zenovskega* pojmovanja preminevanja. S tega vidika je pisanje takšnih vsebin nekaj povsem nesmiselnega – navsezadnje je vednost subjektivna, tista, ki pride iz resničnega uvida v naravo sveta, pa povsem neizrekljiva. Čemu je navada torej sploh vztrajala? Stanje umiranja so imeli za stanje, v katerem je zavest razbremenjena vsega teoretičnega mišljenja in sklepanja – takšno stanje pa naj bi zavoljo teh okoliščin omogočalo neposredno izrekanje. V primerih te poezije je na mnogih mestih sijajno privedeno do izraza Dōgenovo pojmovanje življenja smrti; sledeči zapis je nastal izpod rok Ichikya Kozana v letu 1360 in lepo ponazarja nenavezanost na umiranje ter preseganje koncepta rojstva – smrti (str. 109):

Brez vse lastnine sem vstopil v svet,
bos ga zapuščam.
Moj prihod, moj odhod –
dva preprosta dogodka,
ki sta se prepletla.

Zaključek

Ko govorimo o japonski umetnosti, kakršna se je pojavljala pred drugo polovico dvajsetega stoletja in se v neki meri še vedno, to po navadi počenjamo z mislijo na nekatere elemente, ki smo jih ponotranjili do te mere, da ne moremo preko njih in avtomatično vase vsrkajo vse, kar se je na Japonskem na tem področju pojavilo v zadnjih več stoletjih. Tako tvorijo mrežo in merilo za zunanjo klasifikacijo vsega, kar ima izgled in okus po japonskem. Najverjetneje je že skoraj vsak slišal za odnosnost estetskih kategorij, ki so *wabi* (okus za preprostost) v odnosu do *sabi* (rja, zastarelo), za *yūgen* (skrivnostna, tiha lepota, ki za seboj skriva nepričakovano globino), *miyabi* (privzdignjena uglajenost), *fukinsei* (nesimetričnost), *mono no aware* (občutek odtujenosti in vnaprejšnje tegobnosti ali

¹² Pesmi o smrti / so zgolj utvara / – smrt je smrt.

žalosti zavoljo občutenja minevanja prisotnega) ipd. A vendar – naštetu so le pojmi in besede, s katerimi označujemo določene lastnosti, ki jih umetniško delo včasih le površinsko vsebuje in v največ primerih, ko jih ne obravnavajo japonski kulturniki, vnovič podležejo napačnim apropiacijam. Menim, da bi se v svojem govoru o tej umetnosti morali najprej zagledati in se ozreti na nekatere veliko temeljnejše gradnike njene sestave, ki sem si jih trudila izpostaviti v svojem pisanju.

Prvič, karakteristika (1) *brezkončnosti*, ki je vsebovana v vseh rečeh in moti ravnovesje našega dojetja časovnosti, prostorskega kontrasta med zunanjim ter notranjim z upoštevanjem budistične zvezanosti vedenja in videnja. Kot zapiše Marra (2004, 40): »Brezkončna lepota za Kukija eksistira zgolj v človeškem srcu. Resnična umetnost je torej notranja umetnost: ekspresija mističnega glasu večnosti, ki prihaja iz dna duše.« Drugič, posebna značilnost japonskega, ki je (2) *negacija* – radikalno menjavanje umetniških oblik, ki ne predpostavlja medsebojnega uničenja, temveč ohranitev in nedotaknjenost prvotnega, kjer ne pride niti do združitve obojega niti dialektičnega izginotja. In tretjič, (3) *vseprežetost z nauki zen budizma*, katerih delce je zaslediti vsepovsod v njej. Pred pojavu *zena* je umetnost v največji meri pogojevala motivika, prisotna v indijskem in kitajskem budizmu. Šele po njegovem prihodu in vkoreninjenju se je porodilo tisto, kar lahko štejemo za avtentično japonsko. *Zen* motiviko spremljajo tako oznake *wabi*, *sabi* itn. kot, še pomembneje, budistično razumevanje časa, prostora, *satori*, uvid v resnično naravo sveta, nenavezanost ter pojmovanje smrti.

Literatura

- Akunin, Boris. 2017. *Pisatelj in samomor*. Prevedel Borut Kraševac. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Dōgen, Eihei. 1988a. »Shoji.« V *Shōbōgenzō (The Eye and Treasury of the True Law)*, prevedel Kōsen Nishiyama, 285 Sendai: Nakayama Shobō.
- . 1988b. »Uji.« V *Shōbōgenzō (The Eye and Treasury of the True Law)*, prevedel Kōsen Nishiyama, 89–90. Sendai: Nakayama Shobō.
- Hoffmann, Yoel. 1986. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Tokio: Charles E. Tuttle.
- Karatani, Kōjin. 1993. *Origins of Modern Japanese Literature*. Uredil Brett de Barry. Durham in London: Duke University Press.
- Kuki, Shūzō. 1998. »The Expression of the Infinite in Japanese Art.« V *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy: Selected Documents*, uredila in prevedla David A. Dilworth in Valdo H. Viglielmo, 207–219. Westport, CT: Greenwood.
- . 2006. *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*. Prevedel John Clark. Sydney: Southwood Press.

- . 2011. *Kuki Shūzō zenshū* 2. Tokio: Iwanami Shoten.
- Marra, Michael F., ur. 2004. *Kuki Shūzō: A Philosopher's Poetry and Poetics*. Prevedel Michael F. Marra. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Masaoka, Shiki. 1895. »Haikai taiyō.« V *Shiki zenshū* 4 Tokio: Kōdansha.
- Milčinski, Maja. 2013. *Telo-duh v filozofsko-religijskih tradicijah*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Natsume, Sōseki. 2008. *Kusamakura*. Prevedla Meredith McKinney. New York: Penguin Classics.
- Ōmine, Akira. 1992. »The Genealogy of Sorrow: Japanese View of Life and Death.« *The Eastern Buddhist* 25 (2): 14–29.
- Suzuki, Daisetz Teitarō. 2019. *Uvod v zen budizem*. Prevedel Peter Amalietti. Ljubljana: V. B. Z.
- Watsuji, Tetsurō. 1998. »Nihon Seishin.« V *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy: Selected Documents*, uredila in prevedla David A. Dilworth in Valdo H. Viglielmo, 231–261. Westport, CT: Greenwood.