

СОЊА ВИШЊИЋ ЖИЖОВИЋ
АГЕНЦИЈА ЗА ИЗДАВАШТВО „КОКОРО”

КАРУМИ – ЕСТЕТСКО НАЧЕЛО ЛАКОЋЕ У ЈАПАНСКИМ УМЕТНОСТИМА

Лакоћа (јап. *каруми*) је једно од најзначајнијих естетских начела јапанских уметности. Његов развој је био веома занимљив – у почетку је имао негативно значење, обележавајући нешто фриволно и бесмислено, али је временом почео да означава уметника који пробија окове правила и конвенција прошлости, да би на крају симболизовао уметничко разумевање природе и начела природности као и његов лагани (слободни) приказ универзалног у појединачном – космичког начела у уметничком делу. У том смислу, естетско начело лакоће је повезано са зен будизмом, као и осталим естетским начелима насталим под утицајем зена – *ваби* (једноставно и сиромашно), *саби* (пatina, осамљеништво), *јуџен* (тајанствена дубина) и слично. С друге стране, начело лакоће је повезано и са таоизмом и таоистичким основним концептима празнине, (само)заборава, природности, једноставности, спонтаности итд. Због тога је естетско начело лакоће најизраженије у оним јапанским уметностима на које су утицали управо зен будизам и таоизам – хаику поезији, но театру, сликарству, скулптури, а о којима се писало у овом раду.

Кључне речи: *каруми*, лакоћа, хаику поезија, јапанско сликарство, графика, скулптура, но театар.

1. Увод

Лакоћа (јап. 軽み *каруми*) је један од битних естетских начела јапанских уметности. Оно је свакако у тесној спрези са осталим естетским начелима на која је утицао философски правац зен будизам, као што су *јуџен*, *саби*, *ваби*, празнина и слично. Због тога је и естетски принцип *каруми* најизраженији у уметностима на које је утицао зен будизам (а додали бисмо и таоизам) – хаику поезији, сликарству,

* sonjavisnjicizovic@gmail.com

скулптури, но позоришту итд. Развој овог појма у Јапану је изузетно занимљив – у почетку је имао негативно значење, када се под њиме подразумевало нешто неозбиљно, фриволно и непромишљено, да би касније почео да означава ослобођеност уметника од окова правила и конвенција из прошлости. Прво бисмо споменули развој идеје лакоће у хаику поезији, будући да је управо чувени хаику песник из 17. века – Мацуо Башо био тај који је овај појам као естетски идеал поставио за круну свога рада, удахњујући у њега таоистичка и зен будистичка начела празнине, лакоће, спонтаности и идеје уметника који се у потпуности сродно са природом и који лако испољава универзално у појединачном – заправо, космичко начело у уметничком делу. Онда ћемо укратко обрадити како се начело лакоће испољавало у јапанском сликарству, скулптури и но театру, обрађујући рад признатих уметника који су најлепше у свој рад уткали идеју лакоће.

2. Естетско начело лакоће у хаику поезији

2.1. Естетско начело лакоће као израз спонтаности и слободе

Критички појам *каруми* (лакоћа) постојао је и пре чувеног хаику песника Мацуо Башоа (1644–1694) и појављује се у студијама о ренги¹, али су га средњовековни мајстори ренге употребљавали у расправама о менталној опуштености почетника. Међутим, код Башоа *каруми* постаје круна његовог стваралаштва, представљајући једноставан и јасан израз којим је песник преносио своју поетику природног/природности, упоређујући га са речном водом која протиче пешчаним коритом. Тако је за Башоа *каруми* означавао отклањање тешких мисли и пуштање да интуитивна перцепција и контемплација спонтано воде стварање. Дакле, лакоћа је подразумевала *сионшаност*. Због тога је Башо за лакоћу рекао:

Лакоћа значи моментално рећи оно што видиш без да се на то силиш... Она не означава лакоћу говора и укуса, већ се односи на природност песме која израђа из песникове нутрине. Ако оно што имаш на уму не знаш како да директно срачиш у стих, већ дубоко урањаш у

¹ Ренга, уланчана песма. На песничким окупљањима песници су се такмичили у низању ренги уз пратњу музике: састоји се од 17 слогова у стиху. Касније, осамостаљивањем уводних стихова ренге (хокку) настаће хаикаи (који се од 19. века назива хаику).

мисли, твој ум постаје тежак, речи неприродне а ум збуњен. (Пеипен 1997: 221)²

Башоова школа се истакла у периоду када је у хаику круговима преовладавао „кинески стил”. Међутим, иако је до тада хаику већ био постављен на чврстим темељима и правилима, постаје све више извештачен, а Башо, готово сам, „оживљава” ову песничку форму и обогаћује је идејом лакоће, која је иначе присутна у свим уметностима на које су утицали таоизам и зен будизам и заправо представља уметнички израз невезивања, а резултат је смирене спознаје дубоко проживљене истине. У том смислу, каруми је свакако представљао и *слободу* – ослобођеност песника од сувишног терета, интелекта, конвенција, правила и сл.

Према речима Сусуму Такигуђија, „Башоова поезија у његових задњих 15 година може се свести на два суштинска, основна елемента, који међусобно коегзистирају. Један је естетски принцип *саби*, а други је *каруми*” (Такигуђи 1983: 2). *Саби*, с једне стране, представља елемент који осликава традиционалне средњовековне вредности као што су *моно но аваре* (нежна меланхолија), *јуџен* (тајанствена дубина) и *сâm саби* (усамљеност, патина, осамљеништво).³ Насупрот томе, *каруми* представља свет обичних људи, па песма одише духом лакоће ако песник једноставним речима и темом из свакодневног живота пренесе узвишеност и естетику – *дух шреба да је узвишен у џоетској елејанцији, али да се враћи животи обичних људи*.

Пред крај свог живота Башо покушава да пронађе начин да одговори на питање како човек може да остане у световном свету, а да у себи достигне мир – смирено срце и ум. Његов избор је био *лакоћа* која се заснива на идеји да човек све у природи прихвати онаквим кавим јесте, односно да постане једно са њоме. Због тога ће доста Башоових песама пред крај његовог живота по тематици бити посвећене обичним људима и свакодневним активностима. Тако је и у следећој песми живот обичних људи приказан једноставним речима и једноставном граматичком структуром и прâви је пример Башоовог стила лакоће:

² Сви цитати у овом раду су у преводу аутора уколико другачије није наведено.

³ Традиционалне средњовековне вредности које су добиле свој одраз у естетици и уметности, посебно су настале под утицајем будизма, о чему в. „О будизму” (Кокоро, 2010). В и Јовић Ђаловић (2003: 134)

Чувено дело средњовековне јапанска књижевности, Записи из колибе од десет стопа, или Хођоки, садржано у овој књизи, живо је огледало поменутих естетских принципа. В. и Илинчић (2003: 37) где се наводи: „У лепоти осаме, описане у делу, осећа се призвук *авареа* (*моно но авере*), док се сам начин описивања може одредити термином *јуџен*.”

煤掃は己が棚つる大工かな
 Сусу-хаки ва
 оно га тана цуру
 даику кана.

Годишње спремање куће –
 своју полицу качи
 столар.

Сусу-хараи (или *сусу-хаки*) је обичај који се у Јапану одржава једном годишње у свакој кући (13. децембра) – у питању је чишћење куће, посебно плафона и зидова и то бамбусовим (*саса*) гранама, што је припрема за Новогодишњи фестивал.

Због тога Такигући сматра да је спајањем принципа *саби* и *ка-руми* Башо заправо створио нову врсту поезије. Такође, Башоов избор речи је занимљив. У ствари, придев *кароши*, из кога се изводи именица *кароми* или *каруми*, у јапанском има негативну и пежоративну конотацију – изузев лакоће у смислу лаганости, означава тривијално, безначајно, фриволно, неоизбиљно, ниско, непромишљено, презрено, безвредно (Такигући 1983: 3). Ипак, иако је и за Башоовог живота у почетку долазило до неспоразума по питању овог појма, када се сматрало да се њиме само изражава фриволност комичног стиха, за Башоа је то био појам који је изражавао каква би уметност хаикуа требало да буде. Тако песма која одише духом лакоће преноси узвишена осећања, универзалну истину и лепоту једноставним темама и употребом једноставних израза из свакодневног говора. Лакоћа израћа из дубине песниковог бића – спонтано, брзо и лако – испољавајући *космички риџам ствари*.

Такође, за Башоа је за остварење лакоће било потребно прихватити и свет људи, човекову несавршеност, као и све животне недаће и томе се, ако је могуће, смејати. Тако следећи хаику изражава управо тај његов став:

盗人に逢うた夜もあり年の暮
 Нусубито ни
 ота јо мо ари
 тоши но куре.

У касно вече
 лопов посети мој дом –
 крај године.

Песник се на крају године присећа оне минуле и сећа се, нимало огорчен, лопова који му је ушао у кућу у опљачкао га. Изгледа да се Башо овог догађаја сећа с осмехом, на шта указује глагол „посетити”. Као да је песник дошао у то стање ума када с осмехом прихвата свет људи у којем живе и пљачкаши. У том смислу, лакоћа је повезана и са *хумором* и *смехом*, одбацујући трагичан поглед на свет и човеков живот.

Тако с једне стране, естетска начела *саби* и *ваби* омогућавају човеку да превазиђе своја јака, претерана осећања и стекне смиреност ума; они му помажу да живи у овом свету, надилазећи га.⁴ С друге стране, *каруми* („лакоћа”) је концепт кроз који човек препознаје праву вредност обичног, једноставног начина живота, учи нас како да издржимо тешкоће са осмехом и да саосећамо са другима.

2.2. Естетско начело лакоће као израз идеје заборава и празнине

Башо је заправо идејом *каруми* покушавао да опише песнички стил (али и ум песника) који се заснива на природности и спонтаности, и који је ослобођен тешких концептуалних начела ранијих хаикуа и њихових недостатака. Ти недостаци су били: тежина (*омоми*), затим *фуруби* – старомодно и конвенционално, *ши-и* – самовољно, које се односи на: индивидуалност и субјективност (која се сматрала препреком за достизање истине), недисциплину и непоштовање правила, посебно учитељевог учења, и односи се на раздвојеност човека од природе. Тако *каруми* означава следеће: песник никада не треба да прекине своју потрагу за новим надахнућем и стилем. Заустављање означава стагнацију која песника лишава креативног духа свежине, а његове песме претвара у тешке, изнурене и монотоне. Такође, песник треба да заборави себе, да из песме уклони субјективност, која га удаљава од поетске искренности. Заправо, песник треба да се одрекне себе (ега) да би достигао стање у коме може да ствара спонтану, објективну и не-личну поезију. Тако је *каруми* повезан и са таоистичком и зен будистичком идејом заборава и празнине.⁵

Наиме, празнина је важан концепт у таоистичкој философији. Она је, према таоистичком схватању, једино свеобухватна и, као предслов за разумевање таоа (Пута), означава стање потпуне ослобођености од субјективности.

⁴ В. и Јовић Ђаловић (2010: 354)

⁵ В. и Јовић Ђаловић (2013: 171)

春雨や蜂の巣つたふ屋根の漏り

Харусаме ја
хаћи но су цутау
јане но мори.

Пролећна киша
цури низ осињак
с крова што прокишњава.

(превод с јапанског: Драган Миленковић, *Хаику – њоејски цвећ Јајана*, СЈД Београд-Токио, Београд, 2012, стр. 34).

Према казивању једног ученика, Башо је највероватније стварно видео овакав приказ у колиби крај реке Сумида у којој је живео последње две године, пре него што је петог месеца 1694. године по старом календару, кренуо на своје последње путовање. „Тиха и топла пролећна киша га је просто мамила на пут. Празан прошлогодишњи осињак испод стрехе наговештава и да ће колиба ускоро остати без свог станара” (Стари рибњак 1996: 39). Празнина се огледа и на нивоу субјекта – заправо, субјекта, или песника, нема. „Он не описује, још мање коментарише догађај, већ га бележи као да је његов ум чисто огледало, празна површина” (Пасквалото 2007: 118). Предуслов за примену идеје празнине у хаику поезији је „делање кроз не-делање” (*ву веи*), заправо, елиминисање неприодних и сувишних акција и препуштање природности – унутрашњој изворној сили. Природност означава „преображај, мењање са свим стварима” (тј. прилагодљивост), а да би се достигло ово стање, неопходно је заборавити самога себе (忘 *кин. ванī*, *јап. васуре*) и ући у ток природе. Тек уједињењем са променом свих ствари достиже се немењајуће. Тако и један од оснивача философског таоизма, Чуанг Це (чија је философија у великој мери утицала на Башоову идеју лакоће) каже:

Усредреди своју вољу! Не слушај ушима, слушај умом. Не, не слушај умом, него духом. Слушање се зауставља на ушима, ум престаје са препознавањем ствари, али је дух испражњен и чека. Пут се сабира у самој испражњености. Празнина је духовни пост. (Чуанг Це 2001: 56, превод: Душан Пајин)

С друге стране, о начелу заборава Башо је рекао:

Оне који себе уздржавају формалним правилима и теже концептуалним начелима требало би сврстати на средњи ниво, док су они који иду изван формалних правила и забораве (*васуре*) концептуална начела бесмртници уметности. (Пеипеи 1997: 221)

Књижевни значај заборав, као што је и сâм Башо нагласио, јесте у његовој примени на уметничку перцепцију. За њега је то основни начин да се достигне и оствари неограничена стваралачка сила. Видели смо да је и Чуанг Це сматрао да је заборављање свега и самога себе основни начин да се достигне лепота: „Заборавити све, а опет све поседовати. Остати у неограниченој опуштености, онда ти прилазе све врсте лепота – ово је тао неба и земље, врлина мудраца” (Пеипеи 1997:223). Башо је отишао изван формалних правила и заборавио је концептуална начела. Међутим, то није значило негирање традиције, већ праћење начела које је сâм Башо изразио идејом: *Не иди трагови-ма старих, већ трагај за оним што су они тражили*.

Наведена начела празнине и заборава лепо су изражена и у следећој Башоовој песми:

菊の香や奈良には古き仏達
Кику но ка ја
Нара ни ва фуруки
хотокетаћи.

Мирис хризантема –
у Нари, бројне древне
Буде.

Песма је написана 27. октобра 1694. године, на дан Фестивала хризантема. Град Нара је био јапанска престоница од 710. до 784, а тај је период био познат по убрзаном развоју и ширењу будизма у Јапану.⁶ Елегантни и узвишени мирис хризантема представљен је кроз слику старих будистичких статуа. Мирис представља статуе и обрнуто. Мирис је пробудио песникове успомене на славну прошлост Наре. У Јапану се верује да од свег цвећа, хризантема има најузвишенији мирис и да стога подсећа на миришљаве штапиће који се пале као понуда Буди. Тако је чистом, изврсном мирису хризантема и узвишеним, старим будистичким статуама, који су уједињени кроз песничку слику, удахнут нови живот. Стога ова песма није само скица онога што је песник видео. У њој је на предиван начин изражена и идеја сабија – осамљености, тишине и мира. Иако песник преноси приказ који је видео и осећај који је, мешајући се са мирисом хризантема, у њему тај приказ изазвао, песма није оптерећена присуством сâмог песника.

⁶ В. и Јовић Ђаловић (2011: 112).

Међутим, ако је песник Башо начинио у себи празнину да би у потпуности примио у себе објективан догађај, учинивши то, то јест испразнивши се од интенција, сећања, очекивања и везивања, песник чини *иразним* и сопствене стихове, трансформише их у природне догађаје, ставља их у ред *изворне природе ствари* (*зока но макошо*) – чини их, укратко, идентичним догађају који описују. (Пасквалото 2007: 119, превод: Тина Перић)

То одсуство песничког субјекта, заправо празнина коју је направио песник иступањем из саме песме, омогућава читаоцу да боље осети и замисли приказ који песма описује. Иако се у песми појављују статуе древних буда, чиме се указује на прошлост, у њој се не осећа жал за минулим временом, већ песник на предиван начин заправо враћа читаоца у корито садашњости. А начело лакоће и налаже лак и спонтан приказ садашњег тренутка.

3. Естетско начело лакоће у јапанском сликарству, дуборезу и скулптури

Начело лакоће није присутно само у јапанској хаику поезији, већ и у другим уметностима на које је утицао зен будизам, а Мацуо Башо свакако није једини уметник који је живео своју уметност и који је испољавао начело лакоће у свом стваралаштву – спонтаност, слободу, празнину, (само)заборав. У том смислу, треба нешто рећи и о томе шта је, по таоистичком и зен будистичком схватању, уметник требало да буде: он је требало да продре изван пуког аспекта света да би допро и прожео се са великим космичким ритмом духа који покреће токове живота (в. Бињон 2005: 13). Заправо, „умеников свет је свет слободног стварања, а овај може потећи само из унутарње спознаје која директно и непосредно израња из таквоће ствари, неометене чулима и разумом. Он ствара облике и звуке из безобличности и безвучности” (Сузуки 2005: 24). У том смислу, циљ је био спојити духовно и материјално, заправо изразити духовно кроз материјално – универзално у појединачном. Тако се у већини уметности у Кини и Јапану испољава ова доминатна жеља да се достигне ритмички живот и да предмет уметности не треба толико да представи или наличи било чему у природи, већ треба да буде живо у својој властитој ритмичкој живости. Веровало се да прави уметник, када је надахнут, долази у директну везу са стваралачком снагом која обитава у свету, и да ова сила, користећи уметника као медијума, посредника или оруђе, удахњује стварни живот у потезе његове четкице (в. Бињон 2005: 20).

3.1. Лакоћа у сликарству и дуборезу

У том смислу, и у јапанском сликарству је битан елемент био слободан израз идеја. Технички услови су били такви (сликање четком на свили, без могућности исправке) да је брзина била не само изводљива, већ у неким случајевима и неопходна. У том смислу, лакоћа се испољава кроз *брзину рада*, представљајући тиме уметникову вичност, спретност и умешност. Сликара је требало да постане једно са предметом свог дела а да би то постигао, инсистирало се на усредсређеном, прецизном и стрпљивом понављању – уметник је морао да се сроди са брдима и рекама које слика, а највише су се ценили сликари који су, ухвативши унутарњу природу објекта, успевали да његову живост пренесу са неколико потеза четкице. Тако је чувени јапански сликар Мурајама Окјо рекао:

[...] Као што писац дубоке начитаности и доброг памћења, увек на своју команду, има неисцрпну залиху речи и израза које *слободно* користи у писању, тако и сликар, који је акумулирао искуство цртајући природу, слика било који предмет без свесног напора. (Биџон 2005: 106)

Такође, и јапански сликар који је живео крајем 17. века – Тоса Мицуноки, изјавио је да се суштина сликарства може изразити у једној речи – *лакоћа*.

У том смислу могли бисмо да споменемо чувеног јапанског графичара Кацушику Хокусаија, који је истицао квалитет брзине и спонтаности – лакоће у цртању. Његово чувено дело *Манѿа* се заправо састоји од 15 томова репродукција дубореза у дрвету које су нацртане са задивљујућом слободом, маштовитошћу и непосредношћу. Тако писац предговора за четврти том дели сликарску уметност на *ѿа* (скице), *зу* (слике) и *уцуши* (верне копије) и наводи Хокусаијеве речи: „Постоји древна изрека која каже: *Онај ко не може да стоји, не може ни да хода, а онај ко не може да хода, не може ни да шрчи*. Стајати је *шин* (тачно, верно копирање), ходати је *ѿо* (сликање), а трчати је *со* (брзо скицирање)” (Стрејнц 2008: 31). Тако се највишим степеном рада сматрала брзина – заправо, лакоћа представљања, лакоћа с којом уметник ствара.

Хокусаи (1760–1849) је живео током периода Токугава (1600–1867), када су у Јапану владале традиционалне конфуцијанске вредности и феудална дисциплина. Ипак, он је био бојемски уметник: самоуверен, свадљив, немирног и несталног духа (селио се чак 93 пута!!!), ексцентричан и сензационалан. Свађао се са учитељима и често су га избацивали из школа. Иза себе је оставио преко 30.000 радова, укључујући слике на свили, дуборезе у боји (естампе), илуст-

рације за књиге, манге, илустрације са путовања, слике и скице. За живота га јапанска сликарска елита никада није прихватила. Његова дела (посебно графике) прво су стекла светску славу (у великој мери су утицала на импресионисте – Ван Гога, Дега, али касније и на Пикаса), а тек касније у Јапану. Хокусаи се, попут Башоа, није слепо држао традиције, већ се трудио да прати начела и естетику својих претходника. Због тога је уводио новине и измене, али вреднујући и ценећи традицију. И он се одвојио од тада традиционалних сликарских школа Кано и Тоса (а Башо је то учинио са тада водећим хаику школама Теимон и Данрин) да би, иако тешко, изградио свој лични стил. Свој лични стил Хокусаи је пронашао у сликању предела, црпео је надахнуће из природе, али у свој рад уводи и елементе западног сликарства – перспективу и сенчење. Иако је у његово време Јапан био готово изолован⁷ и иако је био забрањен контакт са западном културом, Хокусаи је открио и проучавао европске гравуре на прокријумчареним бакарним плочама. Из њих је учио о сенчењу, боји, реализму и пејзажној перспективи, а осликавао је ивице слике налик европском обичају урамљивања слика. Био је фасциниран посебним пигментом који је долазио са Запада, а то је пруска плава боја. Због увођења мотива, естетике и начела западњачког сликарства мање је био цењен у Јапану него у свету, и због тога су Јапанци његове слике сматрали „мање” јапанским (заправо „егзотичним”) и за њега говорили да је „Јапанац са плавим очима”. Ипак, уносећи све ове елементе у јапански дрворез и укијо-е⁸ уметност, Хокусаи је (попут Башоа

⁷ Токугава шогуну су забранили хришћанство почетком 17. века, протерали стране мисионаре из земље и наредили готово потпуну изолацију Јапана (која је трајала више од два и по века). Под претњом смрти, ниједан Јапанац није смео да оде са острва, а странцима је било забрањено да својим бродовима пристају на обале Јапана, осим неколико холандских бродова током године у луци Нагасакија, на острву Деђима. Будући готово херметички затворен, Јапан је развио једну веома оригиналну културу и успео да, за разлику од већине азијских земаља, избегне да постане жртва инвазије колонијалних сила из Западне Европе. До поновног отварања Јапана према свету дошло је под притиском Американаца (1853. пристају амерички бродови, а 1858. је потписан пуноважни „Уговор о пријатељству, трговини и пловидби” са Сједињеним Америчким Државама).

⁸ У периоду Едо (1600–1867), с развојем и јачањем трговачке класе, обични људи почели су да траже задовољства у квартовима за забаву, позориштима, разгледању цвећа, песничким окупљањима и слично. Заправо, уметност је постала ближа обичном човеку, па су и теме у поезији, сликарству и књижевности биле световније. Оваква уметност се називала *укијо*, или „плутајући, нестални свет”, а овај појам је за Јапанце вишезначан – у средњем веку био је то будистички појам туге за површним, пролазним светом, и ово значење се никада у потпуности није изгубило. До око 1680. године, појам поприма ново, позитивније значење. „Плутајући свет” тада постаје израз за одређени начин живота, за уживање у животу, за његову пролазност,

у хаику поезији) преобразио и окрепио јапанску уметност. Иако га није признавала висока уметничка класа у Јапану, Хокусаи је имао широку (плебејску) публику. Лакоћа с којом је стварао, као и велика брзина, сврставају га у сâм врх светских уметника.

Хокусаи је и у свом сликарском приручнику (*еџахон*) *Рјакуџа хајаошиџе* („Брзе лекције из крокија”), објављеном 1812. године, приказао свођење и поједностављење предмета на основне (геометријске) облике. Иако се угледао на западне концепте перспективе и сенчења, Хокусаи никада из вида није изгубио заслуге и вредности јапанског сликарства, већ је на неки начин створио „хибридну уметност” која је у себи садржавала најбоље од оба правца. Будући да је имао тежак живот, да је био сироче коме је недостајала родитељска љубав и да је своје уточиште пронашао у цртању (а почео је да црта са шест година) за Хокусаија су уметност и сликарство били врста самопомоћи и душевног исцељења. Он је у потпуности био посвећен својој уметности и на свом развојном путу није био спреман ни на какве компромисе. Геометријске фигуре које је користио у приручнику у потпуности је искористио у Првом тому *Манџе*. Његове слике су динамичне, а динамичност добијају честом употребом основне конструкције у скривеном облику латиничног слова С. Кружни лукови такође прелазе у спирале које се шире ка споља, што даје динамичност и усмерава гледаочеву пажњу центрипетално – ка центру. Његова способност да вешто употреби геометријске фигуре дала је његовим радовима ширину, а он је своју вештину испољио не само у илустрацијама, већ и у шарама за кимона и архитектонском дизајну. Пошто је надахнуће налазио у природи, доста је путовао (као и Мацуо Башо). Трудио се да живи живот испуњен слободом и неконвенционалношћу, спонтаношћу, што су све елементи и естетског начела лакоће.

3.2. Естетско начело лакоће у раду скулптора Енкуа

Још један јапански уметник чије је стваралаштво карактерисала велика брзина и лакоћа извођења био је скулптор Енку (1632–1695). Живео је у 17. веку, био је припадник будистичке школе тендаи. И он је попут Башоа и Хокусаија био врста лутајућег монаха, проводећи добар део времена на путовањима, доживљавајући живот и претачући

смиаоност, модерно, за живот у садашњем тренутку. Ипак, постајући световнија и свдећи се на тражење лепоте искључиво у људма, уметност овог периода је изгубила додир с природом. Међутим, у свим врстама уметности било је мајстора који су се враћали природи, свесно се удаљавајући од општег тренда. У хаику поезији то је био Мацуо Башо, у графичкој уметности Хокусаи и након њега Хирошиге, у скулптури – Енку...

проживљено у дело. Онима који би га примили на конак, Енку би заузврат од дрвета издељао једну или више скулптура. Радио је брзо, користећи само основни алат – секиру и длето. У свом раду је успео да споји народну уметност и лични стил. Дела му одишу једноставношћу и искреношћу, а примећујемо да су то све биле одлике и хаику песме. Као и у случају Мацуо Башоа, и рад Енкуових скулптора-савременика временом је постао механички и предвидив, а Енку је као самоуки скулптор био одлучан да се одвоји од традиционалне технике па је, за разлику од својих савременика, резбарио сваку скулптуру из једног комада дрвета, није је бојио нити јој уједначавао боју. Због тога су његове скулптуре једноставне, минималистичке, живе и у зеновском духу одсечности, ваби-саби стилу, али испољавају и начело лакоће – спонтаност и природност.

У Енкуово време, Јапан је био уједињен под шогунатом Токугава чију је владавину спроводио моћни бирократски апарат познат као *бакуфу*. Под централном командом, хришћанство је било забрањено и спроводила се строга контрола да би се обесхрабрило његово поновно оживљавање. Обесхрабривање хришћанства се спроводило, између осталог, и спонзорисањем и подстицањем рада будистичких храмова чији су свештеници најбоље били упућени у то шта се догађа са локалним становништвом. У 17. веку, у Јапану јача класа трговаца и занатлија, што је утицало на економски процват, а храмови су имали боље покровитеље него неколико векова пре тога. Тако су будистички свештеници могли да граде нове, или обнове постојеће храмове, као и да плате израду скупocenих будистичких скулптура.

Заправо, традиционалне скулпторске школе у Јапану, које су радиле још од периода Камакура (1185–1333), снабдевале су скулптурама велике храмове и домаћинства феудалних господара и племића, док су мањи, локални храмови набављали статуете од локалних занатлија. Будистичке статуете одражавале су богатство и величину неког храма. Тако су само најпознатији храмови могли да приуште лепо изрезбарене скулптуре од мајстора-скулптора а које су биле традиционално израђене, лакиране и прекривене листићима од злата, украшене бронзом или позлатом. Тада се у јапанској уметности – посебно у сликарству и керамици – испољава склоност ка експериментисању, али и ексцентричности и индивидуалности. Енку је био први на пољу будистичке скулптуре који је напустио традиционалне технике, и достигао славу широм Јапана због својих изузетно експресивних скулптура, једноставно истесаних секиром и длетом и из једног комада дрвета. Готово ниједна његова скулптура није обојена или лакирана, а рустична „дрвеност” (или, пре – природност) заједно са

грубим траговима секире, наговештавају и сиромаштво сеоског живота у предмодернистичком Јапанау.

Енку је живот провео као сиромашни ходочасник и лутајући уметник, који је помагао сиромашнима. С обзиром да је своја дела потписивао (што је тада био изузетак), археолози могу да прате његова путовања преко хиљада скулптура која је оставио иза себе широм Јапана. Сматра се да је данас преостало нешто више од 5.000 његових радова, иако постоји веровање да се за живота заветовао да ће изградити 120.000 скулптура. Све пронађене скулптуре су израђене у духу лакоће – настале су у тренутку надахнућа, брзо и лако изрезбарене, грубо су истесане, необојене, са видљивим траговима длета, и са пар усека за очи и уста. Енку је за своје време заиста био другачији. За то је с једне стране била потребна одважност, а с друге – непољуљана вера. Као самоуки скулптор, свесно се одваја од традиције и традиционалне технике. Минимализам његових скулптура је задивљујућ, као и њихова сировост – тј. природност. Задивљујућа брзина и лакоћа с којом је радио своје скулптуре, које одишу таоистичким и зен будистичким начелима лепог: једноставношћу, природношћу и спонтанношћу, потврђују овог самоуког скулптора као уметника који је свој живот и дело проткао естетиком лакоће.

4. Естетско начело лакоће у но театру

Естетско начело лакоће пронашло је свој израз и у но позоришту и музици. На пример, чувени Зеами Мотокијо (1363–1443) у свом уџбенику о напевима (*Фушизуке-шо*) на више места спомиње значај лакоће. С друге стране, музички квалитет карумија ће се, на пример, у хаику песмама, највише испољити употребом ономатопеје. Зеами такође у свом чувеном делу „Фушикаден – о преношењу цвета глуме”, а у поглављу *О њосџојању и ѡразнини*, каже да када глумац овлада са сва три ступња глуме – почетним, средњим и највишим – он више нема никаквих тешкоћа са ликом и беспрекорно је овладао техником. Он тада: „Глуми лако, а задовољство је његово велико” (Зеами 1995: 74).

Као што можемо да приметимо, овде лакоћа означава глумчеву умешност до које он стиже као и хаику песник, сликар или скулптор – празнином и самозаборавом, што су иначе основна философска начела таоизма и зен будизма. У глуми, на позорници, Зеами истиче да се глумац *умешним* сматра када може да обједини песму и радњу – „Како су плес и радња по суштини својој међусобно сасвим различите, глумац који од њих једну целину створи, надасве умешним се

сматра" (Зеами 1995: 31, превод: Веселин Мрђен). Ђанђорђо Пасквалото закључује да је управо празнина у но театру „основа" отворености дела (в. Пасквалото 2007: 143). Шта то значи за глумца: да би се уживео у лик он мора да обезличи самога себе, он треба да се *испразни* од властите личности чиме ствара неопходан услов за поступак *иуњења* личношћу лика. Дobar глумац лако уводи гледаоца у лик и приближава му „цвет" – оно необично (*мезураиши*). „Цвет" (*хана*) је врхунац глумчеве уметности а подразумева глумчево знање да произведе необично, што је заправо утисак оригиналности у односу на оно што гледалац очекује. Међутим, не ради се о апсолутној иновативности, већ о глумчевој неукрућености (тј. прилагодљивости).

Функција празног у глуми, која је на сцени већ присутна у деперсонализацији и редукцији покрета, огледа се и у забораву технике. Заправо, у питању је стадијум *мушин*-а (не-ума) када је техника заправо усвојена до те мере да је сасвим асимилирана и инкорпорирана – „онај ко је поседује и примењује чак је више и не примењује као нешто што је различито или вањско у односу на њега самог" (Пасквалото 2002: 150).

Дакле, *мушин* – не-ум (самозаборав и празнина) неопходан је услов за „чудесно" и „појаву без форме" и то не само у театру, већ, као што смо видели – и у хаику поезији, сликарству, скулптури.

У Јапану, као можда и у другим земљама, само техничко познавање неке вештине није довољно да учини човека мајстором; он мора ући у њен унутарњи дух. Овај дух он досеже само онда када је његов ум у потпуном складу са сâмим животним начелом, тј. када он достигне одређено стање ума познато као *мушин*, тј „не-ум". У будистичкој фразеологији, то значи превазићи дуализам свих облика живота и смрти, добра и зла, постојања и непостојања. (Сузуки 2005: 80)

5. Закључак

Естетско начело лакоће се може уочити у оним јапанским уметностима на које су утицали философски правци зен будизам и таоизам. Оно заправо произилази из зеновских и таоистичких естетских начела као што су начело празнине, не-ум, заборав (самога себе, технике, правила и конвенција), слободе и спонтаности (израза и стварања), брзине (као израза умешности), али и хумора и смеха. Могли бисмо рећи да су наведена начела заправо предуслов за остварење естетског начела лакоће које се у хаику поезији испољава у песниковом спонтаном стварању, употреби једноставног и јасног израза; код неких јапанских сликара (на пример, Хокусаија) у брзини

стварања која заправо одражава сликареву умешност; код скулптора Енкуа у његовим једноставним, минималистичким скулптурама које одишу природношћу, а код Зеамија у но театру и глумцу који заборављајући на самога себе успева да се испуни личношћу лика и обједини битне елементе извођења (плес и радњу). Такође, уметници који су стварали под утицајем начела лакоће у себи су развијали прилагодљивост, па ће се тако остварени глумац прилагођавати сваком извођењу представе, сваком месту, времену као и различитом гледалишту. Уметник лакоће заправо испољава лакоћу и спонтаност стварања када је толико усвојио технику да је не примећује као нешто одвојено и спољашње у односу на њега самог.

Доводећи свој ум у стање празнине, заборављајући самога себе, уметник успева да упије стварност око себе, да се стопи са предметом своје пажње и да попут медијума, с лакоћом пренесе универзални космички ритам посматраног призора или ствари.

Такође, у Јапану се лакоћа коју достиже уметник упоређивала са једноставношћу, непатвореношћу и непосредношћу детета. Стога се естетско начело лакоће, посебно крајем 17. века, у Јапану повезивао са појмом *aga* – разиграним духом детета. Тако је, рецимо, и Мацуо Башо својим ученицима саветовао да посматрају децу док се играју. Ово враћање духу детета, или враћање духу почетника након формалног усавршавања и овладавања техником, указује на обнављање младалачке разиграности, спонтаности, природности и свеже перспективе, што су све одлике карумија.

Свесни смо да је ово веома широка тема и да смо само загревали по њеној површини, али верујемо да упознавање са естетским начелом лакоће може омогућити не само боље упознавање са стваралаштвом неког одређеног јапанског уметника, већ и са естетиком јапанских уметности уопште. Такође, верујемо да проучавање естетских начела која чине идеју *лейої*, може помоћи бољем разумевању тога шта је то што неко уметничко дело чини изузетним, ванвременским и непролазним, чиме се чак превазилази подела на Исток и Запад, већ се долази до оног универзалног у делу што се непосредно обраћа срцу гледаоца.

Литература

- Bašo, Macuo. 2009. *Uska staza ka dalekom severu*. Beograd:Liber.
- Binjon, Lorens. 2005. *Zmajev let – esej o teoriji umetnosti i njenoj primeni u Kini i Japanu*. Beograd: Liber.
- Čuang Ce. 2001. *Leptirov san*. Beograd:samostalno izdanje D. Pajina.
- Fung Yu-Lan. 1989. *A Taoist Classic CHUANG-TZU*. Beijing:Foreign languages Press.
- Hokusai Manga*. 2011. Tokyo: Daiichi Publishers Co Ltd.
- Ilinčić, Divna 2003. Zapisi iz kolibe od deset stopa (Pogovor). Beograd: Kokoro, Odin (37–53).
- Jamasaki-Vukelić, Hiroši. 1996. *Stari ribnjak*. Beograd: Narodna knjiga.
- Jović Đalović, Marina. 2011. *Japan od predanja do zapisa*. knjiga sa dr Lj. Marković, Filološki fakultet, Beograd.
- Jović Đalović, Marina. 2003. Osnovna načela estetskih principa i etičkih normi japanske umetnosti. *Univerzitetska misao br. 2*. Novi Pazar. str. 133–146.
- Jović Đalović, Marina. 2010. Osnovne etičke norme japanskog društva. Zbornik radova međunarodne naučne konferencije *Etika u nauci i kulturi*. Beograd, str. 351–362.
- Jović Đalović, Marina. 2013. Uticaji stranih kultura na promene u japanskom društvu. *Kultura: u potrazi za novom paradigmom: tematski zbornik u 4 knjige. Knjiga 1*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta, str. 167–177.
- Milenković, Dragan. 2007. *Japan za početnike*. Beograd: SJD Beograd-Tokio.
- Milenković, Dragan. 2012. *Haiku – poetski cvet Japana*. Beograd: SJD Beograd-Tokio.
- Okakura, Kakuzo. 2008. *Knjiga o čaju*. Beograd: Liber.
- Pajin, Dušan. 2012. *Zen – učenja, praksa, tradicija, savremeni uticaji*. Beograd: Kokoro.
- Paskvaloto, Đandordo. 2007. *Estetika praznine*. Beograd: Clio.
- Pušić, Radosav. 2001. *Kosmička šara*. Beograd: Plato.
- Pušić, Radosav. 2003. *Prazne ruke*. Beograd: Plato.
- Qiu, Peipei. 1997. *Poetics of the Natural: A Study of the Taoist Influence on Basho*. Columbia University.
- Qiu, Peipei. 2001. *Inventing the New Through the Old: The Essence of Haikai and the Zhuangzi*. Asian Studies, Vassar College.
- Qiu, Peipei. 2005. *Basho and the Dao, The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*. Honolulu:University of Hawaii Press.
- Strejndž, Edvard. 2008. *Hokusai*. Beograd: Liber.
- Suzuki, Daisecu. 2005. *Zen i japanska kultura*. Beograd: Geopoetika.
- Takiguci, Susumu. *Karumi – Basho's Ultimate Poetical Value, Or is it?*, The London Conference of the British Association for Japanese Studies, 6th–8th April 1983.
- Ueda, Makoto. 1965. *Matsuo Basho: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*. u: *Zemi, Basho, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics*, Mouton & Co. pp. 35–64.

- Ueda, Makoto. 1982. *Basho*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- Višnjić Žižović, Sonja i Stojanović, Jovana. 2011. *Tradicionalna japanska pozorišta no i kabuki*. Beograd: Liber.
- Višnjić Žižović, Sonja. 2008. *Elementi prirode u poznom stvaralaštvu Macuo Bašoa*. Beograd: Liber.
- Višnjić Žižović, Sonja. 2014. *Enku – skulptor bez premca*. Beograd: Kokoro.
- Višnjić Žižović, Sonja. 2015. *Leptirov san u poeziji Macuo Bašoa*. Beograd: Kokoro.
- Watts, Alan. 1984. *Put zena*, Beograd: NIRO Književne novine.
- Yasuda, Kenneth. 1995. *The Japanese Haiku*. Rutland, Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- Zeami. 1995. *Fušikaden – o prenošenju cveta glume*. Beograd: Lapis.
- О будизму (група аутора). (2010). (Ур. Соња Вишњић Жиžовић) Београд: Кокоро.

KARUMI – AESTHETIC PRINCIPLE OF LIGHTNESS IN JAPANESE ARTS

Summary

Lightness (jap. *karumi*) is one of the important aesthetic principles of Japanese arts. Its development is very interesting – from the negative meaning when this term denoted something frivolous and thoughtless, through the stage when it designated the artist who was liberated from the shackles of rules and conventions of the past, and, finally, to the point when it symbolized both the artist's full understanding of nature and naturalness and his light expression of the universal in the particular – a cosmic principle in the work of art. In this context, the aesthetic principle of *karumi* is, of course, connected with Zen Buddhism and other aesthetic principles that were influenced by philosophy of Zen – *wabi*, *sabi*, *yugen*. It is also connected with Taoism and its fundamental concepts of emptiness, (self)forgetfulness, naturalness etc. That is the reason why this principle is most strikingly expressed in Japanese arts influenced by Zen Buddhism and Taoism – haiku poetry, no theatre, painting, sculpture etc, that are referred in this paper.