

---

## ЈАСУНАРИ КАВАБАТА<sup>1</sup>

Добитник Нобелове награде за књижевност 1968. године, Јасунари Кавабата, прошао је тежак животни пут. Рођен је 1899. године код Осаке. Остао је сироче већ у другој години живота. Смрт родитеља као готово и свих ближих рођака у доба раног детињства, оставила је неизбрисиве трагове на читав Кавабатин живот и књижевно стваралаштво.

Кавабата је, већ као петнаестогодишњак, своју богату књижевну каријеру отпочео писањем дневника, који је нешто касније објављен под насловом *Дневник петнаестогодишњака*.<sup>2</sup>

У том бисеру у низу његових дела, Кавабата нам преноси сећање на смрт свога деде. Потресно и са дубо-ким, већ развијеним књижевним смислом, Кавабата описује помоћ и негу коју је пружао деди на самртничкој постељи. Готово несхватљив реализам за то његово животна доба. Овај дневник показао је да је реч о изузетно обдареном писцу који може створити дела јединствене лепоте и непролазне вредности. Док је као гим-

---

<sup>1</sup> Претходно објављено: Јасунари Кавабата (1899-1972) / Љиљана Марковић // Играчица из Изуа ; Месец на води / Јасунари Кавабата ; превела са јапанског Љиљана Марковић. - Београд : Либер : Логос, 2009 (Београд : Зухра). - Стр. 7-32.

<sup>2</sup> Према традиционалном рачунању година живота у Јапану, сматра се да дете пуни прву годину живота у моменту када се рађа. Потребно је, дакле, увек умањити такав број за један.

назијалац живео код даљих рођака у токијској четврти Асакуса, доживео је оно што је затим описао у чувеној новели *Играчица из Изуа*. Ова Кавабатина изванредна новела објављена је у часопису „Бунгеи Ђидаи”, чији је, са Јокомицуом Риичијем, био оснивач, и где је 1925. године радио као члан редакцијског одбора. Ова новела је први изванредни пример Кавабатине блиставе елоквентности, али истовремено и једне уздржане, нежне прозе. Кавабата нам *Играчицом* мајсторски оживљава доживљаје своје ране младости, и тужне и сензуалне.

Кавабата је 1920. године почео да студира јапанску литературу на Токијском царском универзитету. Већ наредне године почиње да објављује у часопису „Шиншићо” (шест краћих наставака). У то време се упознаје са Кикиући Каном, познатим књижевним критичарем, који је 1923. године основао часопис „Бунгеи Шунђу”. Кавабата се тих дана упознао и са Јокомицуом Риичијем. По дипломирању на Токијском царском универзитету 1924. године, Кавабата се придружио групи врних младих књижевника на челу са Катаока Тепеијем, Јокомицу Риичијем и другима, ради оснивања часописа „Бунгеи Ђидаи” („Књижевно доба”). „Бунгеи Ђидаи” је постао литерарно гласило ове групе књижевника, својевремено познатих као неосензуалисти. Ти даровити писци су својим радовима означили један нови књижевни правац, нови вид стваралаштва, шире познат под називом „књижевност осећања”. Као и осталим писцима који су припадали овом значајном књижевном правцу, и Кавабати је језик служио у првом реду као средство за књижевно-уметничко преношење доживљаја, колико је могуће, изван организоване свести и логичког систематизовања. Кавабата је, уносећи дух и мисаоност, својим изузетним талентом успео да преброди опасности чисто евоцирања и обичног описивања доживљеног. Тако доживљено Кавабати служи само као повод да се искаже осећање и створи духовни одраз.

Кавабатин основни теоријски допринос платформи ове књижевне групе био је рад *Нова стремљења авангардних писаца*, објављен 1925. године, у коме Кавабата говори у прилог новим схватањима, новој осећајности, новом изражавању и новом стилу. Јако наглашава важност осећања перцепције, нарочито за прозаисту. Кавабата се углавном усредсређује на истицање потребе рађања новог језика који ће заменити постојећи, по њему, беживотни објективни, приповедачки језик. Кавабата се у овом раду служи терминима као што су: „дадаистички”, „фрејдовски”, „слободно асоцијативни”, „субјективни”, „интуитивни” и „сензуални”, али ниједан од њих не дефинише, тако да ми остајемо у недоумици шта они њему, конкретно, значе. Сасвим је јасно да се залаже за језик новог јапанског романа и прозе уопште, који би био у стању да директно преноси и транспонује комплексно стање човекових мисли, осећања и чулних искустава. Кавабата сматра да уместо синтаксички савршених реченица, приповедач сам, или његови јунаци, треба да говоре некада недовршено, фрагментарно, што би, не само тачније транспоновало приповедачеву замисао у тој одређеној ситуацији, него би и читаоцу дало пунију слику личности, њиховог света, њихових вредности и њиховог поимања живота уопште. У таквом језику објекат не би још био растављен од субјекта, још не би било извршено оно насилно цепање, по Кавабатином осећању, природног јединства света, човека и уметности. Да би учинио јаснијим оно што жели да нам каже и зашто се овим својим радом залаже, Кавабата је дао неколико поједностављених, али ипак веома речитих, примера. Тако Кавабата сматра да је реченица „моје очи су биле црвене руже”, изражајно и поетски у сваком смислу супериорнија од реченице „моје очи су виделе црвене руже”. Кавабата у овоме није био једини из своје групе, јер су се и други, а

посебно Катаока Теппеи, залагали за, углавном, сличне правце мењања поетског израза. Главна тешкоћа, међутим, лежи у томе што се, што су они предлагали, посебно изван оквира јапанског језика, није могло сматрати прихватљивим. А и у јапанском, и поред свих његових особености које погодују поетском изразу, као што су, да набројимо само основне, непрецизност, ваздушастост, честа изостављеност субјекта, велика ограниченост граматичких времена и промена речи, тешко да је то за шта су се они залагали, могло бити постигнуто, тако намерно или вештачки. Ипак, с обзиром да се у то време водила општа борба за образовање једног новог слоја, или сфере употребе у оквиру јапанског језика, који би одговарао новим потребама превођења западне литературе и изражавања свега онога што су потпуно промењени животни услови у Јапану донели, Кавабата и његови саборци дали су значајан допринос стварању нове осећајности и нове лепоте у јапанском језику који је тако израстао и богатио се.

Интересантно, иако је Кавабата сматрао да се заједно са осталим неосензуалистима бори за нешто што је, у суштини, дошло са Запада и за његово увођење у јапанску поетску реч, то је, у ствари, било далеко дубље усађено у, да тако кажемо, ирационалној осећајности Истока, посебно у поетској традицији самог Јапана. На пример, Кавабата се, у суштини, залагао да поетски језик оплемени сугестивношћу и евокативношћу, наглим обртима и слободним поређењима, а све су то особине које сачињавају саму срж јапанске хаику и вака поезије. У том смислу оне су управо јапанске, и, европски надреалисти су у ствари, и тражили своје надахнуће и своје моделе у тим јапанским традицијама. Чини се да су Кавабата и други неосензуалисти, у то време још веома млади и, упркос свом оскудном општем знању и цивилизацијском поимању, или,

можда баш због таквог оскудног поимања, били превише окренути модернизацији јапанске уметности и културе, да би схватили праву вредност њене огромне наслеђене ризнице. Када је Кавабата то временом схватио, као да је целог живота покушавао да окаје тај свој грех из младости. Срећом, он је то ипак релативно брзо увидео. С обзиром на то, просто је несхватљиво посматрати како су он и његови саборци из тог раног периода превидели чак и тако очигледне узрочности као што је однос између европског имајизма и јапанске књижевности, посебно кинских идеограма.

Кавабата се сам налазио под јаким утицајем неосензуализма неких десетак година после писања овог свог теоријског рада. Поменућемо овде само неке његове прозе које су карактеристичне за овај период храброг искушавања разних изражајних могућности: *Дух руже*, објављено 1927, *Игла и стакло и жаба* (1930), *Кристална фантазија* (1931), *Јунак сахране* (1923) и *Група Куренаи из Асакусе* (1929).

Поред наведених дела предратног Кавабатиног стваралаштва, истичу се и *Птице грабљивице и дивље звери* и *Снежна земља*, која су одмах доживела веома запажена признања, како књижевне критике, тако и широког круга читалаца и истакла се одличним стилем и изразом зрелог стваралаштва талентованог писца, са маниром изражавања сопственог духовног виђења. Током Другог светског рата Кавабата је писао врло мало. Посветио се, углавном, читању дела класичне јапанске књижевности.

После рата почео је да пише много, развијајући у новим делима раније започети начин духовног и књижевног изражавања. У послератном периоду његовог стваралаштва настало је више значајнијих дела.

Кавабата пише роман *Хиљаду ждралова* (1949. године), *Звуке планина* (1953), *Језеро* (1954), *Пролећни*

дан (1954), *Споредну улицу, Човека из Токија и Супрузине мисли* (1954).

Настављајући веома плодну активност из 1954. године, Кавабата 1955. године објављује *Усред рођења једног човека*, причу *Роман саткан од снова, Домашај туге и остало, Жену у колима*. 1954. и 1955. године су изузетно плодне Кавабатине године. То је полет искусног писца снажне ерудиције и суптилних осећања, мајстора префињеног стила и снажних мисли које читаоца терају да и сам почне да размишља о животу, љубави, пролазности, суптилним људским осећањима радости и туге, о срећи и болу, о патњи и благодети, о пријатељству и мржњи. Све је то снажно уткано у дела овог великог мајстора пера. Сва Кавабатина дела заједно представљају дивну књижевну целину, целину која је налик на низ јапанских бисера где се ситнији слажу са крупнијима стварајући заједно изузетну, истанчану лепоту.

Јануара 1956. године објављује причу *Она земља, ова земља*, у марту публикује *Лав и девојчица*, а затим *Бити жена, Вечерња румен, Једног дана*.

У августу 1958. године објављује дело *Европа*, а у јануару 1958. *Град Хиура*, затим *Дрворед* и *Оно што мушкарци не раде*.

Вредно је поменути још изванредан број прича и новела објављених последњих десетак година Кавабатиног стваралаштва. Тако је у току 1959. године објављено дело *Велики песник који стреми даљини*, затим *Успавана лепотица*, роман *Лепота и туга, Стари град*. У октобру 1962. године објављена му је новела *Водени ток опалих латица*. Године 1963. објављује новелу *Међу људима*, а 1965. године причу *Тамајура* и новелу *Једна рука*. Оваква делатност се наставља и неколико следећих година, готово до пишчеве смрти.

У својој земљи, већ у предратном периоду, сматран је највећим живим јапанским прозаистом. Године 1948.

Кавабата је председник ПЕН клуба; 1954. је изабран за члана Јапанске академије уметности, а 1958. за потпредседника Међународног ПЕН клуба. Године 1960. добио је награду француске владе за књижевни рад, и, коначно, 1968, Нобелову награду за књижевност. Многи радови овога ствараоца јапанске и светске књижевности преведени су на стране језике и добро су познати и цењени широм света.

Поред тежње за оригиналношћу и форме и садржине, у Кавабатином делу се осећа утицај извесних књижевних претходника, а и савременика. Неопходно је истаћи да Нацуме Сџеки (1867-1916) наследник романтизма Куникнде Доппџа (1871-1908) заузима посебно место међу њима. Овоме осећајном писцу остају стране разне школе натурализма (Сизамаки Тџсон, 1862-1943) и антинатурализма (Мори Огаи, 1862-1922), као и већ социјално оријентисани јапански писци (Аришима Такео, 1878-1923) и други. Мада је био, без сумње, један од највећих идеалистичких романописаца, Нацуме Сџеки није за собом оставио ученика који би наставио његово дело. Сизамаки Тџсон је преузео вођство књижевне групе "Рићи". У том књижевном превирању нови реализам је претрпео јак утицај идеализма. Дошло је до синтезе ових праваца, па је јапански роман поново стекао релативно јединство стила. То прожимање у јапанској књижевности поминутог периода довело је до тога да карактерни роман добије аутобиографске елементе. Превладава приповедање у које се уносе лично искуство и непосредни доживљаји. Настаје одређена склоност и ка социјалној теми и ка преплитању књижевних и социјално-политичких датости. Поново се буди тежња ка одређеном степену психолошке анализе, у чему је Нацуме Сџеки био ненадмашан. Овакво прожимање разних праваца и стремљења у јапанској књижевности првих деценија

овога столећа, а посебно јасна примеса идеализма, усмеравају, у то време, изражени реализам. Многи јапански писци из прве половине овога столећа одликују се овом усмереношћу. Несумњиво, и дело Кавабате Јасунарија резултат је ових општих кретања у јапанској књижевности без обзира на личну наглашеност стила, непоновљиви таленат и јединствено мајсторство израза.

Кад год свм Кавабата покушава да одреди суштину свога уметничког уверења, његов кредо остаје неухватљив. Тако, на пример, Кавабата у биографском делу *Мој живот писца*, 1934, избегава да се одреди, да себе дефинише као писца. Кавабата даје само наговештај онога што представља његов литерарни кредо, анализирајући ефекте које је рано сазнање о смрти произвело на њега и његову машту. То је било сазнање о смрти родитеља, бабе и, посебно, деде, који га је подизао у данима раног детињства, као и вест о страдању других њему драгих блиских лица у великом земљотресу у Токију и околини 1923. године (велики Канто земљотрес). Он пише: "Не могу никада да се ослободим осећања да сам бесциљна луталица. Стално сањам, али никако не могу да утонем у свој сан, увек сам будан док сањам." Кавабата сматра да га та смрт што прогони чини ближим Достојевском, а удаљава се од Толстоја. Он затим истиче: "Љубав је за мене једина нит која све држи заједно." Сам Кавабата на тај начин испољава противуречности своје филозофије у односу на писце који су имали јасне ставове, своју идеологију, као што су то били, рецимо, марксистички оријентисани писци. Међутим, у Кавабатиним мислима чак ни љубав или лепота не представљају апсолутне вредности које се могу одредити и мисаоно јасно ухватити. За Кавабату живот представља ветар и водену струју низ које се може пустити и сасвим им се предати". Ову упорну пасивност, која у највећој мери карактерише и његову



мисао и његово дело, а и његов стил, не дели већи број савремених јапанских писаца, али она заузима значајно место у јапанској књижевној традицији. Међутим, Кавабата је ипак извршио снажан утицај на неке младе талентоване јапанске књижевнике, а у првом реду на Мишиму Јукија и Савано Хисаоа.

Дело јапанског нобеловца доста се разликује не само од европске већ и од саме јапанске прозне књижевности његовог доба.

Од времена када се (почетком двадесетих година 20. века) на један посебан начин придружио "неосензуалистичком" покрету, Кавабата је постао познат по свом јединственом лиризму. Његов значајан допринос богатој књижевној традицији Јапана огледа се у изразитом поетском стилу и деликатној осећајности, комбинованој са неком врстом хладног и посебно дистанцираног погледа на хуманост и питања човека. Осећање усамљености и отуђености, стечено још у раном књижевничком детињству, отворило је пут сети којом одишу и дела написана у зрелим годинама његовог стваралаштва. Но, ова сета, на посебан уметнички начин употребљена, као топли и меки плашт, обавија оштро аналитичко, дубоко Кавабатино мисаоно-филозофско поимање света и човекове улоге у њему.

Кавабата је у младости желео да постане сликар. Ова жеља као да му се најпотпуније остварила писаном речју. Кавабатина елоквентност се стваралачки усклађује са сензуалношћу на начин који обједињује одлике хаику песме и књижевне прозе, и, који их, истовремено, превазилази. Превазилази их, јер Кавабатин јединствени књижевни проседе код читаоца ствара, пре свега, изузетно снажну, готово дводимензионалну оптичку визију свега онога што његове речи, биране попут речи какве класичне хаику песме, евоцирају; а затим почиње да плени огромна дубина и зрелост

Кавабатине мисаоности која се, да тако кажемо, ослобађа у другом таласу.

Кавабатина љубав према калиграфији у приличној мери одређује његов естетски израз и језик, јер су ова два елемента у јапанском нераздвојна због идеограмског писма.

Сликарска је и употреба обиља тако рећи ирелевантних појединости и призора који, у ствари, испуњавају Кавабатине странице попут сликарског платна. Тако се, на пример, нижу слике као што су угинули мољац, кедров шумарак, вилини коњици, цвеће, река, сребрнасти цветови каје, руска продавачица и сличне, које се ређају једна за другом, испуњавајући тако више узастопних пасуса у *Снежној земљи*, која се пред нама одвија попут неког калиграфског, сликарског и песничког свитка, или сва три у једном, што је случај у јапанској уметничкој традицији. Велики песници су калиграфски исписивали своје стихове, некада их чак и допуњавали сликом урађеном у *суми-е* техници (калиграфским тушем), а сликари су неретко допуњавали своје дело неким пригодним стихом, својим или туђим. У том смислу је јединство различитих уметничких израза далеко присутније и далеко дубље укорењено у јапанској традицији, него што то на први поглед изгледа. Ћ у начину на који Кавабата представља своје ликове, одражава се јапанска уметничка и сликарска традиција у свом најбољем виду. На пример, кроз лик Комако, Кавабата као да нам дочарава једну од Моронобуових или Утамарових лепотица са њихових укијое дрвореза, који су у Јапану у 17. и 18. веку достигли врхунац. Сетимо се само познатих дрвореза *Чувене лепотице из шест најбољих кућа*, *Десет лепотица*, *Куртизана* или *Дани и сати девојке*. Комако као да је управо сишла са неке од ових слика. Кавабата је посебно волео дрворезе из серије *Седам жена које се дотерују*, и није нимало случајно што је Комако толико

налик на њих и по својој чистоти (сеикецу) коју Кавабата толико наглашава, и по поткимонима јарких боја који јој се виде при покретима руку, и по оковратнику кимона који она раздрљује да би брисала снежно бели заносни врат... То су све мотиви који као да су право са *Седм жена* закорачили у Кавабатину прозу, којом он сједињује сликарство са књижевношћу.

Звуци и гласови су веома важни за Кавабатино стваралаштво. Како и сам Кавабата каже, он је најлепша дела класичне јапанске књижевности као што су *Легенда о Генђију* и *Макура но соши* читао једноставно због лепоте звука њихових речи. Никада није, како истиче у својим сећањима, могао да превиди, односно да не чује, звук речи и хармонију коју је тај звук стварао. То нарочито долази до изражаја у његовом раном стваралаштву. Деда је на умору болно запомагао. За Кавабату то је најадекватније сублимирало читав његов усамљенички, очајнички вапај за родитељима које готово и да није уопште памтио. Кавабата је дубоко осећао ту бескрајну удаљеност која влада међу људима, и која је присутна у свим његовим делима, а најбоље се очитује управо гласовима и усклицима који као да настоје да ову даљину премосте. Он је ту даљину најбоље осетио у сопственом детињству и младости, и схватио да једино љубав може одговорити на очајнички зов који избија из његовог пера. Тако љубав и испитивање њене суштине постају средишна тема свега што је Кавабата створио.

Тематским избором, Кавабата покушава да анализира проблем улоге жене, како у животу уопште, тако и у Јапану његова доба, који пролази кроз период брзе, али селективно спровођене европеизације. По Кавабатином схватању, женина улога је кључна у животу уопште. Кроз жену у живот улази љубав, *spiritus movens* људског живота. Жена је љубав; жена је лепота, жена је савршенство. У жениним се рукама налазе сви кључеви

живота. Стога је жена увек предмет, увек *шите* (главни јунак) Кавабатиних дела.

Кавабата посматра јапанску жену у друштвеном миљеу, у коме, по његовом уверењу, она бива још увек спутавана традиционалним нормама понашања и окамењеном улогом у животу, и тако, онемогућавана да своју животну енергију укључи у преображај земље у тренуцима који су за Јапан били одсудни. Кавабатине јунакиње су често потпуно безличне. Ми не знамо, у ствари, какве су оне као особе, као да просто немају своје посебно лице. Запажамо једино једну врсту тако рећи дечјих женских ликова. Дечјих у смислу њихове неоформљености и неспособности да искажу своју личност кроз активно учешће у животу који их окружује. Такве су на пример, Јоко у *Снежној земљи*, Кјоко у *Месецу на води*, Фуђико у *Поновном сусрету*, Кикуко у *Звуку планине*, и многе друге. Можда су њихови ликови тако неодређени, неиздиференцирани зато што Кавабату, у ствари, више интересује њихов положај и функција у традиционалном друштву које им и није допуштало неку индивидуалност. Та још неоформљена индивидуалност која провејава кроз Кавабатина дела кад год се појављују женски ликови, чини се да је управо његов ненаметљив, сликарски начин да нам представи сву тежину положаја жене у Јапану његовог времена.

Бавећи се малим људима, Кавабата слика друштво у коме живи и исписује његове токове. То најречитије говори о Кавабатином филозофском и политичком опредељењу које он сам као да и није свесно успео да довољно искристалише, али које нам кроз његова дела постаје сасвим јасно. Пре свега, очигледан је контраст смене атмосфере *Снежне земље* и узбурканих, милитаристичких година Јапана у време када је *Снежна земља* настајала. У таквим друштвеним условима појава прича, које су касније сједињене у *Снежну земљу*, код јапан-

ске читалачке публике изазива велико узбуђење. Читалочима као да се кроз те приче указивало осећање спаса, осећање да има излаза из тешке атмосфере живота око њих, који их је просто гушио. Ситуација у Јапану је била посебно тешка после почетка рата у Кини. Ђ сам Кавабата је био свестан утиска који његове приче остављају на читалачку публику, и то у најширем смислу. У својим сећањима, он пише: „У време рата, како је то чудно, често су ми писали јапански војници који су били далеко од отаџбине. Писали су ми како их моје књиге, које су им случајно допале у руке, јако узбуђују и стварају огромну чежњу за домовином. Они су ми захваљивали и изражавали своје дивљење. Изгледа да су им моја дела стварала мисли о родној земљи, о Јапану.»<sup>3</sup>

То Кавабатино опредељење долази од његовог мајсторског откривања духовног устројства човека и друштва, и то не толико кроз оно што је видљиво, колико кроз онај простим оком невидљив живот. Тако он запажа и уметнички транспонује оне, на изглед, неважне детаље који, заједно и у комбинацији са оним што је и на први поглед уочљиво, стварају једну до танчина прецизну и верну, лепу и префињену слику живота.

\*

*Снежна земља* је поетски роман са љубавном тематиком, чија је радња временски и просторно одређена Јапаном почетком тридесетих година овога века. Овај роман је посебно поменут приликом доделе Нобелове награде Кавабати, а одликује га и рекордан број превода (до сада, регистрован 61 превод у земљама широм света).<sup>4</sup>

У овом роману Кавабата слика живот токијског

<sup>3</sup> К. Рехо, Јасунари Кавабата „Прогрес“, Москва, 1971, страна 11.

<sup>4</sup> *Modern Japanese Literature in Translation, A Bibliography* Comiled by The International House of Japan Libary, Kodansha International Ltd, Tokio, 1979. str. 106-107.

богаташа Шимамуре, растрзаног, с једне стране, љубављу према два женама, Јоко и Комако, и, сопствене немоћи да јасно одреди путању свог живота, с друге. Јоко је за Шимамуру оличење неухватљиве чистоте и савршенства, коме он, од момента када је први пут угледа у возу, тежи да се некако приближи, осећајући да је чистота управо оно за чим он трага како би свој живот испунио правим вредностима.

Проникавши до саме сржи Шимамуриних осећања према Јоко, Кавабата трага за суштином лепоте, коју он схвата као чудесни спој чистоте и савршенства. Открити ову лепоту и поистоветити своје биће са њом, представља за Кавабату прави циљ човекове егзистенције на Земљи. При томе, човека овом циљу води искључиво љубав – акумулирана укупна животна енергија која функционише као главни *spiritus movens* у људском животу.

Испитујући природу Шимамуриних осећања према Комако, Кавабата нам износи своју визију чинилаца који човеку отежавају или онемогућују достизање савршенства, које Кавабата види као пут до хармоније између човека и универзума – тог основног циља, те фаталне солуције на чијој неопходности почива целокупно конфучијанско поимање света.

Комако воли Шимамуру свим својим бићем и спремна је на сваку жртву када је он у питању. Међутим, он није у стању да је истински воли. Међу њима не може да потече она права љубав која води ка поистовећењу човека са савршенством и његовим сједињењем са општом хармонијом природе, јер се Комако јавља као оличење свих тамних, инертних, негативних сила које, у терминологији филозофских постулата јина и јанга, представљају силе јина, које стоје иза свега оног што је негативно и инертно у свету, и из чије се непрестане дијалектичке супротности са силама јанга, које су све

оно што је активно и позитивно, рађа све, целокупна феноменологија, како људског друштва тако и укупног универзума. Јин-јанг дијалектика стоји у основи кинеске филозофије као такве, а посебно у основи свих видова конфучијанског и неоконфучијанског погледа на свет, који су били од пресудног утицаја за оформљење Кавабатыног одговора на вечно егзистенцијално питање, које се увек изнова поставља у сваком правом уметничком делу, а то је, зашто човек, пре свега, уопште живи, а ако се живи са циљем, зашто онда живи тако безвредно и мизерно? Другим речима, Кавабата у *Снежној земљи* трага за одговором на питање како да се човек ослободи, како да се уздигне, реализујући огромне потенцијале који уметник осећа, у њему живе, али, који, ометани свим оним нејасним, неухватљивим негативним силама живота, тешко избијају на површину. Кавабата нам улива веру у неминовност коначног тријумфа човековог ослобођења када на крају *Снежне земље* слика Шимамуру који се, угледавши Јокино умируће лице, у Комакином наручју (Јоко је настрадала у пожару), тога момента, наједном, и без и најмање трунке свесног напора, ослобађа своје љубави према Комако. Осећа како се све те године мучне опсесије стапају у безначајност трена који муњевитом брзином ишчезава из његове душе. Он је ослобођен, обузима га сила праве љубави и осећање сједињења са лепотом и савршенством васељене. Он диже поглед према небу овенчаном звездама Млечног пута са којима је сада заувек једно.

*Снежна земља* обједињује елементе Кавабатыног неосензуализма и његовог хаику стила који се одликује супротстављањем тренутног вечном, недореченошћу и многим другим поетским особинама.

Кавабата је у јануару 1935. године написао две међусобно повезане кратке приче и објавио их у два различита књижевна часописа. Прва је била *Огледало*

вечерњег пејзажа, а друга, *Огледало белог јутра*. Ове две приче, углавном, одговарају почетним епизодама *Снежне земље*, и представљају почетак романа. Кавабати је требало 14 година да уобличи *Снежну земљу* и да нам је дарује у садашњем облику.

Кавабата се у *Снежној земљи* веома вешто служи током догађаја да би дочарао готово неприметно али неумитно пролажење времена. Томе доприноси и повремено враћање унатраг, а и помињање Шимамуриних посета као „три у три године», што је, у ствари, хронолошки нетачно, али код читаоца ствара још убедљивију слику дифузности времена и његовог тока. Овај ток времена, који представља један од тематски важнијих елемената *Снежне земље* Кавабата уводи већ на самом почетку служећи се чувеном сликом огледала. Шимамура се труди да се присети изгледа девојке коју ће ускоро поново видети. Он превлачи руком преко замагљеног прозора воза и кажипрст његове леве руке одједном „постаје влажан од њеног додира». У линији коју је тако на прозору повукао, појављује се једно око, око девојке која седи на супротном седишту. Прошлост и будућност су тако неразлучиво сједињене.

Кавабата се веома ненаметљиво служи симболиком, како огледала тако и именâ личности. Тако Јоко значи „девојка лишћа», и она је заиста симбол свега оног недодирнутог и неоствареног, пролазног као што је лишће које у јесен опада и одлази у неповрат. Комако, која је сва од крви и меса, значи „девојка као младунче», што симболише њену женственост и повезаност са плодношћу и полношћу. Шимамуру привлаче обе, и то већ док само превлачи прстом преко тог прозорског окна. Међутим, он ни до краја *Снежне земље* није у стању да се у правом смислу, поистовети ни са једном ни са другом.

На крају *Снежне земље* помиње се сједињавање



Шимамуре са звездама Млечног пута. На овом месту је нејапански читалац у посебно тешком положају, и није у стању, и поред најбоље воље, да прати Кавабатину симболику. Појам Млечног пута, у Јапану је нераскидиво везан са легендом о Танабати, у којој се говори о два звездама, Кенгју и Шокуђо, које су се толико волеле, да их је главно божанство, да би их некако раздвојило и обезбедило да обављају своје дужности, ставило на два супротна краја Млечног пута и дозволило да се само једном у години састају. Тај њихов састанак одређен је за ноћ 7. јула, што се и данас у Јапану слави. Јапански читалац, коме је ова легенда позната од детињства, одмах ће схватити њену сличност са судбином љубави која спаја Шимамуру са Комако, али и Кавабатину иронију и сарказам. Јер, Шимамура не ради ништа, и када би то хтео, могао би да са вољеном женом буде када зажели. Ипак, он је дошао „три пута у три године». Евоцирањем ове легенде на крају романа, Кавабата као да жели да истакне да је чежња нераскидиви елеменат љубави, чак и онда када то, на изглед, не би морало да тако буде, и да је само њена ретка испуњеност, у ствари, неминовна.

Нешто касније, Кавабата објављује роман *Велемајстор*. У роману Велемајстор, који има карактер уметнички транспонованог дневника или хронике једног веома специфичног шампионата древне далекоисточне игре го, који је 1938. године одржан под покровитељством двају најеминентнијих јапанских дневних листова, Кавабата прати, из потеза у потез, игру једног од ненадмашних велемајстора свих времена и младог противника. „Непобедиви» велемајстор свих времена губи финални меч на овом шампионату. Пошто се меч одржава једино зато да би се удахнуо живот једној древној игри која одумире, у Кажвабатином делу пораз старог мајстора долази као симбол неодрживости тради-

ције и неминовности њеног уступања пред неумитним законитостима модерног доба, које је половином прошлог века у Јапан дошло насилно и изненадно. Кавабата овим својим романом – хроником најсуштинскије исказује сву дубину болног јаза који је у души Јапанаца изазвала европеизација средином 19. века наметнута као једини могући излаз, као мање од два зла, у ситуацији када је америчка флота, под претњом употребе силе, исфорсирала свој улазак у Токијски залив. Јапан се отворио према упливу западне цивилизације под суровом претњом топовских цеви. Кавабата у овом роману анализира многе психолошке и културолошке одлике нове, „европеизиране» јапанске „културе» која је на тај начин иницирана. У *Велемајстору*, млад, агресиван и арогантан изазивач (какав је био Запад) сукобљава се са велемајстором, нежним, крхким, старим и усамљеним (какав је био Јапан). Долази до дуела између класичног мајстора мирног, суздржаног, префињеног стила и жестоких, брзих и до подлости сурових напада његовог младог изазивача. Иако је меч између њих двојице трајао месецима, називамо га дуелом, пошто је од самог почетка овог романа аутор јасно сугерисао да ће се овај финални меч шампионата за титулу велемајстора или њену одбрану, завршити крајњом физичком елиминацијом старог велемајстора.

Некада ненадмашни велемајстор игре го, старац Шусаи, никако не може да се помири са неумитном истином да је његово време прошло и да се јавља играч који га по многим, иако по његовом дубоком убеђењу, несуштинским, одликама вођења игре превазилази. Шусаи чини све како би што касније сагледао крај у овом пресудном мечу. Завршетак игре и дан неминовног пораза, за Шусаиа представља његов крај, који је у роману поистовећен са смрћу. Дакле, завршетком шампионске владавине мора да се оконча и сам

живот велемајстора; до те мере су повезани и поисто-  
већени положај у објективном свету са самим опстан-  
ком. Када изражава такву мисао, Кавабата, као човек  
дубоких патриотских осећања, овде првенствено мисли  
на судбину Јапана који је бачен у арену западног света,  
принуђен да се бори за опстанак својих древних вред-  
ности, управо као што је Шусаи доведен у ситуацију да  
брани титулу велемајстора коју деценијама нити је било  
ко директно доводио у питање, нити му је оспоравао,  
иако он сам није све то време уопште учествовао на тур-  
нирима. Аналогија је савршена. Јапан се два и по века  
пре поменутог насилног „отварања» према свету, држао  
потпуно по страни од светских збивања и развоја ситу-  
ације у свету, примењујући, вероватно, једину у историји  
човечанства, тако успешну стратегију комплетне поли-  
тичке, економске и културне изолације и затварања. А  
онда, наједном, Запад неумитно куца на врата Јапана и  
њему нема избора – мора да, како зна и може, одговори  
на изазов који му је упућен. Изазов је био бескомпроми-  
сан, дрзак, рационалан – као Отаке, а традиција Јапана,  
префињена, крхка и узвишена, као велемајстор.

Међутим, Кавабата, као писац врхунских уметнич-  
ких одлика које, посежући за докучивањем онога што је  
универзално и по својој суштини првенствено дубоко  
људско, схвата овај меч, ово супротстављање старог  
велемајстора нападима младог изазивача, и као симбол  
сталног конфликта између начина и стилова, између  
генерација, и, у крајњем исходу, између живота и смр-  
ти. Стога ово дело подстиче читаоца на дубока разми-  
шљања о променљивости и пролазности живота, који  
представља непрестану борбу – нестајање постојећег  
живота и рађање новог у дијалектичкој конфронтацији  
супротних егзистенцијалних сила, конфронтацији која  
беспштедно обезбеђује прогрес људског живота.

\*

Кавабата је живот окончао самоубиством. Ни до дан данас се не зна сасвим поуздано зашто. Он је у више махова истицао своју веру у живот, у мисију уметности и одбацивао самоубиство као излаз из проблема живота. У свом есеју *Сан на самрти* писао је:

„Колико год човек био отуђен од света, самоубиство није облик просвећења. Колико год вредан дивљења човек био, ако изврши самоубиство, он је далеко од домена светаца или мудраца.»<sup>5</sup>

Ове реченице Кавабата помиње и у свом говору приликом примања Нобелове награде и допуњује их следећим: „Не дивим се самоубиству нити осећам симпатију према онима који га изврше. Имао сам још једног пријатеља који је умро млад, као авангардни сликар. И он је размишљао дуго година о самоубиству, а ја сам о њему у истом есеју<sup>6</sup> написао: ‘Чини се да је стално понављао да нема уметности која је изнад смрти, да умрети значи живети.’ Схватам, ипак, да за њега, рођеног у будистичком манастиру и образованом у будистичкој школи, смрт као концепт представља нешто сасвим друго од онога што оно значи на западу. Међу онима који мисле, има ли и таквих који не мисле о самоубиству? Знао сам да је писац ових редова, Икју (1394-1481) два пута покушавао да изврши самоубиство.»<sup>7</sup>

Кавабата се, међутим, овим редовима донекле издао. Јер, с једне стране изјављује да је противник самоубиства као коначног решења, и то се осећа и у његовим делима. Међутим, с друге, као да га исувише великом

<sup>5</sup> Кавабата Јасунари, Мацуго но мин, часопис „Бунгеи шунђу», јули 1933. год. Токио.

<sup>6</sup> Кавабата Јасунари Мацуго но мин, (*Сан на самрти*), Токио, 1933. год. у јулском броју часописа „Бунгеи шунђу»

<sup>7</sup> Кавабата Јасунари Уцукушии Нихон но ватакаши, Токио, Коданша, 1969, стр. 17-18.

силином привлачи јапанска традиција дивљења према самоубиству и мишљења да је оно супериорни излаз за човека од пера или од достојанства, у свим ситуацијама када изгуби сваку виталну снагу за даљу борбу са тешкоћама овог света. Велики број јапанских истакнутих личности и готово забрињавајући број великих прозаиста и песника, чак и савременог Јапана, одлучио се за окончање живота самоубиством. Просто је постало уобичајено да писци у Јапану на тај начин умиру. Кавабата своје потајно, подсвесно дивљење према том и таквом самоубиству изражава управо редовима које смо цитирали из његовог говора приликом примања Нобелове награде, иако је своје слушаоце желео да увери у супротно.

*Љиљана Марковић*

### **Литература**

- К. Рехо, Јасунари Кавабата „Прогрес“, Москва, 1971.  
Кавабата Јасунари, Мацуго но мин, часопис „Бунгеи шунђу“, Токио, јули 1933.  
Кавабата Јасунари Уцукушии Нихон но ватакаши, Токио, Коданша, 1969.