

Rastjelovljenje i eliminacija sebstva u japanskoj estetici

Brana, Kristina

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:083804>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-09**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

KRISTINA BRANA

**RASTJELOVLJENJE I ELIMINACIJA SEBSTVA
U JAPANSKOJ ESTETICI**

Završni rad

Pula, veljača 2019.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

KRISTINA BRANA

**RASTJELOVLJENJE I ELIMINACIJA SEBSTVA
U JAPANSKOJ ESTETICI**

Završni rad

JMBAG: 0303063751, redoviti student
Studijski smjer: Japanski jezik i kultura

Predmet: Književna iskustva istočne i južne Azije
Znanstveno područje: Humanističke znanosti
Znanstveno polje: Filologija
Znanstvena grana: Japanologija
Mentor: doc.dr.sc. Igor Grbić

Pula, veljača 2019.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Kristina Brana, kandidatkinja za prvostupnicu japanskog jezika i kulture ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, 20. veljače, 2019. godine



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Kristina Brana, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom "Rastjelovljenje i eliminacija sebstva u japanskoj estetici" koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 20. veljače, 2019. (datum)

Potpis

SADRŽAJ

1. Uvod
2. Maska i ogledalo
3. Utjecaji i razvoj koncepata
4. Stilizacija stvarnosti – univerzalizacija postojećih oblika
5. Rastjelovljenje i rastvaranje osobnosti – ulijevanje u postojeće univerzalno
6. Neprisutnost i odmak od stvarnosti – rastjelovljenje putem neprisutnosti
7. Bilješka o utjelovljenju i rastjelovljenju unutar japanskog jezika
8. Zaključak
9. Popis literature
10. Sažetak
11. Summary

1. Uvod

Poznavati estetske koncepte, otkuda su proizašli, i koje značenje oni mogu imati za kulturu bitno je da bi se neka kultura mogla proučavati, a i da bi se u njenim produktima moglo uživati. Mnogo ljudi koji, na primjer, uče japanski jezik, ili japansku kulturu, često zaobiđu (ili nemaju priliku za) proučavanje umjetnosti i koncepata u estetici osim ako se posebno ne zanimaju baš za to područje. No razumjeti neke važne koncepte može nam uvelike pomoći i u shvaćanju jezika, i nekih kulturoloških pojava, a i u shvaćanju modernih književnih radova, filmova, animacije...

Postoji mnogo radova koje se bave specifičnim temama u japanskoj estetici, o estetici u određenim žanrovima, o prikazu stvarnosti u *nō* drami, i slično. Postoje također i knjige koje ujedinjuju koncepte japanske estetike i pokušavaju ih kategorizirati i objasniti. No, u proučavanju tema o japanskoj estetici i u pokušaju da dokučim što je to što je najviše utjecalo na japanske umjetnosti, shvatila sam da se jedna tema, jedna konceptualna nit, provlači kroz cijelu povijest japanske estetike, nit iz koje proizlazi većina drugih niti, a to je način na koji se sebstvo i pojam individue shvaćaju i prikazuju, te odnos između sebstva i vanjskoga svijeta. Ovi pojmovi i ovaj odnos između sebstva i svijeta iznimno su važni za shvaćanje velikog dijela japanskih umjetnosti i onog što ih je oblikovalo, a njihovo naslijeđe vidi se i u djelima modernih japanskih umjetnosti. Također, u načinu prikaza sebstva pojavljuje se jedna crta zajednička mnogim tradicijama u japanskoj umjetnosti, a to je nenaglašavanje osobnosti ili individualnosti, svojevrsna eliminacija sebstva.

Koncentrirat ću se većinom na one primjere u kojima možemo najjasnije vidjeti rastjelovljenje i eliminaciju sebstva u japanskim umjetnostima. Ne namjeravam se baviti komparacijom japanske estetike s drugim tradicijama, osim gdje je potrebno spomenuti neke od utjecaja. Nadalje, estetika je moderni pojam nastao u europskoj filozofiji te u Japanu nije postojala niti kao kategorija niti kao grana filozofije sve do početka 20. stoljeća. Zbog toga ću pokušati što više se koncentrirati na opis raznih grana umjetnosti i koncepata koji su postojali unutar njih te na poveznice među njima, a manje na njihovu filozofsku obradu. U razmišljanju o japanskoj estetici, nemoguće je izbjeći određeni dio uplitanja okcidentocentrizma, jer su same kategorije i vokabular koji postoje u japanskoj estetici danas proizašli iz ideja europske filozofije. Način na koji su neke stvari objašnjene u japanskoj estetici odgovori su na pitanja koja su u ono doba (19. stoljeće) postavljali stranci, većinom Europljani. Stoga

trebamo imati na umu da je moderna japanska estetika nastala u već postojećem okviru europskih estetskih kategorija (Marra, 1999). Iz ovog razloga, mislim da je bilo kakva definicija komparacijom suvišna, i još više bi rasplinula ono što je donekle već rasplinuto. Moj cilj je probati objasniti problematiku kojom se bavim samo u kontekstu Japana.

Stoga ću u ovom radu proći prvo kroz pogled na koncept sebstva i stvarnosti u japanskoj kulturi, te njihov odnos u umjetničkom izričaju, a zatim kroz glavne utjecaje koji su oblikovali način njihova prikaza u japanskoj estetici i pripadajućim umjetnostima, kao i kroz primjere iz raznih grana umjetnosti, te kroz taj proces pokušati odgonetnuti zašto je japanska estetika takva kakva je.

2. Maska i ogledalo

Kako bismo proučili prikaz sebstva u japanskoj estetici, potrebno je prvo pogledati koncept sebstva i stvarnosti u japanskoj kulturi općenito, jer proučavanje toga kako neka kultura gleda na koncept sebe i svijeta oko sebe je temelj na kojem leži bilo kakvo shvaćanje raznih kultura i umjetnosti. U slučaju japanske umjetnosti, ovi koncepti su u nekim granama umjetnosti toliko istančani i profinjeni, i imali su toliko utjecaj na razvoj daljnjih umjetnosti, da smatram da ih je važno pomno proučiti.

Način na koji ljudi vide i kategoriziraju stvarnost i sebe unutar stvarnosti, usko je povezan s estetikom i umjetničkim izražajem. Kako određena osoba vidi svijet oko sebe, kako i s čime povezuje viđeno, naravno, oslikava se u umjetničkom izražaju te osobe. No, osobe iz različitih kultura često imaju različite poglede na svijet. Ta razlika može biti suptilna i zanemariva, ali može biti i drastična i primjetna. U današnjem modernom svijetu, gdje kulture dolaze u kontakt putem raznih medija i putem interneta, ove razlike se mogu smanjiti ili nestati, ali one još uvijek postoje.

Različite kulture također evaluiraju umjetnička djela na različite načine. Stoga je važno poznavati kulturnu podlogu nekog umjetničkog djela, te estetske koncepte koji pridonose shvaćanju umjetnosti.

Još jedan element koji može diktirati umjetnički izražaj je koncept sebstva i koncept osobnosti i njenog odnosa s okolinom. Kako neka osoba, tj. umjetnik, vidi sebe i smješta koncept samog sebe u svijet i stvarnost oko sebe uvelike utječe na djelo koje ta osoba kreira. Najpojednostavljeniji način na koji se može podijeliti

koncept sebe jest podjela na kulture koje se fokusiraju na individualnu osobu i kulture koje se fokusiraju na kolektiv; tj. razlika između individualizma i kolektivism. Ali, naravno, i u ovoj podjeli ima mnogo nijansi, i svaka će kultura zasigurno imati svoj vlastiti pristup raznim vrstama izražaja.

Nadalje, ideje individualizma i kolektivism su pojednostavljene i često pogrešno shvaćene. Na primjer, općepoznato je da se Japan smatra kolektivističkom kulturom, što možemo reći da je donekle točno, ali nastaje problem kada se to shvati previše doslovno. Kolektivizam je uvelike prisutan u japanskoj kulturi, no to ne znači da je individua potpuno zatomljena. Naime, u japanskoj kulturi i umjetnosti, te pogotovo u subkulturama, postoje razne struje koje su toliko inovativne i mogli bismo reći, individualne, da su uspjele skupiti sljedbenike po cijelom svijetu. Možda se čini proturječno da, u radu koji se planira baviti eliminacijom sebstva u japanskoj estetici, već na početku govorim o individualnosti u japanskoj kulturi i kako ona nije zatomljena – no, to je upravo jedan od razloga zašto smatram da se ovaj fenomen treba preispitati. Posvuda mladi japanolozi uče da je kultura Japana kolektivistička, da u japanskom jeziku prevladava izbjegavanje korištenja riječi „ja“ i drugih zamjenica, da je za pisanje *haiku* poezije potrebno eliminirati utjecaj autorova glasa i stopiti se sa slikom koju opisujemo – što je sve istinito, ali također pojednostavljeno, i dovodi nas u opasnost da nastavimo shvaćati japansku kulturu kao samo takvu, onu koja priorizira zajednicu i manje mari za individuu, što je uvelike i slika Japana koja je nastala u zadnjih stotinjak godina pod utjecajem zapadne kulture, ali ona nije jedina stvarnost Japana niti je uvijek bila stvarnost Japana. Da bismo se približili dubljem razumijevanju kulture koja je nama, konceptualno, strana, moramo shvatiti koncepte koji stoje iza nje kao temelji, koji su je oblikovali, koji još uvijek suptilno utječu na kulturu čak i u njenom procesu globalizacije.

Možda najbolji način da bi se prikazao japanski koncept sebstva jest primjer maski i ogledala. Ovaj koncept opisao je filozof Megumi Sakabe u nekoliko radova. Maske i ogledala čest su motiv u japanskoj umjetnosti i estetici, za što, naravno, postoji razlog.

Sakabe objašnjava kako je u mimetičkom pogledu na stvarnost maska definirana kao nešto što je drugačije od „istinskog ja“, dakle maska je pokrov koji pokriva nešto praiskonsko. No, on tu definiciju osporava drugačijim viđenjem. Sakabe naglašava vizualni aspekt percepcije sebstva, i objašnjava masku kao neku vrstu

ogledala, u kojoj se ogledavamo mi sami u drugima, i drugi u nama. Naše vanjsko ja, ili maska, je samo simbol prelamanja koje se dogodi u trenutku kada se mi ogledamo u nečijem ogledalu, ili nešto ogleda u našem. S ovim procesom zrcaljenja Sakabe preispituje razliku između maske i lica, i osporava i samu mogućnost da „istinsko ja“ postoji. Ako uzmemo da je sebstvo samo površina koja reagira na podražaje, onda to znači da postoji struktura „uzajamnosti“ i „reverzibilnosti“ koja postavlja vizualno „ja“ kao nešto što drugi vide, što vidi sebe, i što vidi sebe kao drugo. Ovom idejom Sakabe uklanja razliku između maske i lica, te ih izjednačava (Marra, 1999:231).

Kako bi nadalje ovo objasnio, Sakabe daje primjer *nō* glumaca, koji prije predstave ulaze s maskom koju će koristiti tijekom izvedbe, u sobu zvanu „soba zrcala“ (*kagami no ma*). Ovo je bitan ritual za *nō* glumce kojim se oni pripremaju za ulogu koju će glumiti, i istovremeno se stapaju s njom.

U *kagami no ma* glumac stavi masku; on vidi u zrcalu svoje vlastito lice ili svoju masku; u isto vrijeme viđen je od maske u ogledalu i, naposljetku, vidi sebe preobraženog u neko božanstvo ili demona. Nakon toga, izađe na pozornicu kao glumac koji se pretvorio u božanstvo ili demona ili, što je u ovom slučaju isto, kao božanstvo ili demon koji se utjelovio u tome glumcu. Drugim riječima, glumac uđe na pozornicu kao sebstvo preobraženo u Drugo, ili Drugo preobraženo u sebstvo (Sakabe, 1999:245).¹

Sakabe također direktno spominje kako je u japanskoj kulturi granica između sebe i drugih uvijek više nejasna i nedefinirana nego u zapadnoj kulturi (Sakabe, 1999:243-244).

Ovakvo poimanje sebstva slično je i konceptu *kokoro* u klasičnoj japanskoj poeziji. *Kokoro* (srce, um) je unutrašnji, vrlo istančani senzibilitet pjesnika koji mu omogućava da prima podražaje i utiske iz svijeta oko sebe. U trenutku kada *kokoro* postane izražen na neki način, on prestaje biti *kokoro*, i pretvara se u *omoi* (misli, razmišljanja, slike) ili *jō* (osjećaji). Tek nakon toga se *omoi* prenosi u *kotoba* (riječi), iz kojih može nastati poezija. Na ovaj način je *kokoro* opisao i Ki no Tsurayuki u svom poznatom predgovoru zbirci *Kokinshū* (Izutsu, 1981:7).

Poimanje sebstva koje Sakabe opisuje uvelike se slaže s „udaljenim pogledom“ (*riken no ken*) iz Zeamijevih teorija. *Riken no ken* doslovno znači „pogled

¹ Osim ako nije drugačije navedeno, prijevodi su moji.

odmaknutog pogleda“, i odnosi se na teoriju u *nō* drami po kojoj pravi glumac mora biti sposoban vidjeti samoga sebe izdaleka, na način na koji ga vidi publika (Marra, 1999:233).

Iz ovog načina razmišljanja proizlazi i prevalentni stav u mnogim japanskim umjetnostima, a to je da se autor treba „dehumanizirati“ pri činu stvaranja (Lebra, 2004:246). Ovo ne znači da se autor treba potpuno eliminirati kako bi nešto prikazao, nego znači da se treba stopiti s predmetom, preobraziti se u njega, na isti način kao što se i *nō* glumac stapa s maskom. Između autora i teme stvaranja treba postojati intimna veza i empatija. Autor treba postati predmet koji opisuje da bi doživio ono što on doživljava, treba dopustiti vanjskom svijetu da se ulije u njega, da se ogleda u površini koju nosi u sebi.

Smatram da je ova metafora maske i ogledala značajna jer ovaj način razmišljanja, tj. način poimanja svijeta (čak i kada je podsvjestan), prožimlje japanske umjetnosti, kulturu, i jezik. Ovaj način poimanja sebstva (i drugih) uvelike objašnjava prikaz sebstva u japanskim umjetnostima, koji često izgleda udaljen, distanciran, lišen utjelovljenja. No, kao što vidimo na primjeru koji daje Sakabe, u japanskoj estetici poimanje sebstva, a time i prisustvo autora/stvaratelja u nekom djelu temelji se na konceptu da je sebstvo neka vrsta „površine“ koja prima podražaje, a ne nešto fiksno što možemo uvrstiti u djelo ili eliminirati iz djela. Možemo zaključiti stoga da je japansko poimanje sebstva fluidno, te unutar umjetnosti postoji spektar utjelovljenja i rastjelovljenja sebstva. U ovom radu, fokusiram se na rastjelovljenje, jer je ono više prisutno.

U daljnjim dijelovima ću više razraditi kako se točno ovo rastjelovljenje prikazuje.

3. Utjecaji i razvoj koncepata

Kina, Indija, i Koreja imale su velik utjecaj na razvoj estetskih koncepata u Japanu, što znamo po terminima koje je Japan koristio za rane koncepte u estetici te koje je on dijelio s ovim drugim kulturama. No, iako su vanjski utjecaji postojali, estetski senzibiliteti u Japanu uvelike su oblikovani šintoizmom, japanskom autohtonom religijom ili skupom vjerovanja (Prusinski, 2012:26-27).

Temelj šintoizma je duboko poštovanje prema prirodi te njeno slavljenje, obožavanje, i istančana svijest o prirodnim fenomenima. To je ono u čemu leže

korijeni japanske estetike, iako su vanjski utjecaji poput budizma, taoizma, i konfucijanizma konstantno dodavali i obogaćivali ta vjerovanja novim idejama (Prusinski, 2012:27).

Estetska tradicija Japana poznata je po svojoj osjetljivosti i poštovanju, te zahvalnom stavu prema suštinskim odlikama nekog objekta. Ovaj stav razvio se u princip u japanskoj estetici koji prožima veliku većinu umjetnosti i zanata, princip koji ispoljava esenciju nekog objekta, materijala, ili teme, bez obzira da li se oni smatraju „umjetničkim“ (Saito, 2006:85-86). Na ovaj stav uvelike je utjecao i zen budizam.

Kada je zen budizam stigao u Japan i počeo se širiti, imao je toliko snažan utjecaj na gotovo sve vrste umjetnosti, da su promjene u umjetničkom senzibilitetu koje su tada nastale ostale i do današnjeg dana. Elementi japanske estetike koje danas poznajemo kao iskonski i tradicionalno japanske većinom su nastali u razdoblju Muromachi (1336. – 1573.), u doba kada je zen budizam zahvatio Japan.

Zen budizam potakao je i veoma utjecao na razvoje raznih umjetnosti, od utjecaja na slikarsku ekspresiju u jednostavnosti linija, razvoja čajne ceremonije i raznih utjecaja na estetiku, do načina gradnje zgrada i izrade i uređivanja vrtova, sve stvari koje se i danas uvrštavaju u tradicionalnu japansku kulturu. Možemo reći da je zen budizam pomogao u formiranju vizije tradicionalnog Japana kakav danas postoji i čije se tradicije još uvijek njeguju.

Prikazati kako je zen točno utjecao na japansku estetiku zahtijevalo bi rad sam za sebe, stoga ću spomenuti samo najbitnije crte njegova utjecaja koje su ujedno bitne za temu rastjelovljenja.

Tradicija zen estetike u Japanu stvorila je mnoge koncepte ljepote, koja se temelji na određenom ugođaju kao što su *aware*, *yūgen*, *wabi*, *sabi*, itd. Mnogi od estetskih konceptata u japanskoj poetici proizlaze iz koncepta *yojō* (suptilna kvaliteta, prizvuk, impresija osjećaja, osjećaj koji dugoročno ostaje), koji se percipira kroz mentalni stav odmaknute ili nevezane kontemplacije, stav koji dolazi od zena (Odin, 2001:100).

Zen budizam naglašava praksu odmaknute kontemplacije u kojoj se vanjske pojave percipiraju onakvima kakve jesu (Odin, 2001:100), tj. percipira se istinska priroda stvari. Zen tradicija Japana fokusira se specifično na estetski doživljaj ljepote koju ispoljavaju svakodnevnne pojave onakve kakve jesu, te na kreativni izražaj tih pojava kroz umjetnost.

Općepoznata je ideja „zen nevezanosti“, ali ono što je karakteristično kod zen estetike je naglasak na prosvijetljenju kroz nevezano ili odmaknuto promatranje i kontemplaciju ljepote u prirodi i umjetnosti (Odin, 2001:100).

Ovi ideali zen budizma utjecali su ne samo na promatranje ljepote, nego i na njeno stvaranje. Ovi ideali spojeni s idejom unutarnjeg senzibiliteta *kokoro*, koji prima tu ljepotu i reagira na nju, oblikovali su jedinstven način stvaranja umjetničkih djela te stav prema umjetnosti i prema tome kakvu ulogu ima onaj koji stvara.

Spomenuti temelji japanske estetike spojili su se u jednu struju i nastavili razvijati kroz godine, te u svim umjetnostima nalazimo gotovo isti pristup individualizaciji i neindividualizaciji. Fokus je na promatranju i dubokom suosjećanju sa svijetom i stapanju s prirodom. Kada pjesnik postane jedno s prirodom, onda pojave iz prirode izražavaju i pjesnikove osjećaje. Autor ili individua postavljeni su u prostor s kojim imaju duboke poveznice, kulturno i emocionalno, te ljepota prirode postaje neraskidiva od osoba koje u njoj uživaju.

Može se ovaj pristup banalno opisati kao „nenaglašavanje individue“, što je u suštini točno, ali autor ili individua je taj koji zbog kulturne podloge i kultiviranog senzibiliteta bira suosjećanje s prirodom i ulijevanje u svijet, kroz koji se onda njegova osobnost izražava. To je proces univerzalizacije, umjesto individualizacije.

Koncept koji možda najbolje predstavlja ovaj način razmišljanja i poimanja je *mono no aware*, koji je potpuno prožeo kulturu razdoblja Heian te je jedan od koncepata koji je snažno oblikovao japansku estetiku općenito.

Sam termin teško je prevodiv, a kada se prevodi, treba se prevoditi ovisno o kontekstu. Može se opisati kao osjetljivost i empatija prema svemu što postoji, poimanje o prolaznosti i nepostojanosti u svemu oko nas, te poštovanje i prepoznavanje vrijednosti i ljepote u toj prolaznosti. Ovaj koncept nosi u sebi temelje i iz šintoizma i iz budizma.

Mono no aware bio je najviši ideal razdoblja Heian, te je bio iznimno važan za život na dvoru, jer se u razdoblju Heian često komuniciralo u obliku poezije, a tankočutnost imanentna konceptu *mono no aware* bila je neophodna za njeno stvaranje.

U to doba *mono no aware* uključivao je sposobnost osobe da prepozna i ispolji jedinstveni unutarnji čar objekta ili pojave koju promatra, kao i sposobnost

poistovjećivanja s tim objektom ili pojavom (Prusinski, 2012:27-28). Kako je to opisao Andrijauskas, na kog se Prusinski poziva, *mono no aware* je „čar koji se nalazi u harmoniji osjećanja i razuma u kojem se emocionalni stav (*aware*) subjekta stapa s objektom (*mono*) kojime se bavi“ (Prusinski, 2012:28).

Teško je opisati emocije koje su asocirane s *mono no aware*, jer se te emocije uvijek mijenjaju ovisno o situaciji i objektu koji je izazvao te emocije. Zbog toga, čovjek se mora konstantno prilagođavati promjenjivom osjećaju objekta (Prusinski, 2012:28).

Najčešći primjer objekta koji izaziva osjećaj *mono no aware* jest cvijeće, i to japanske trešnje ili *sakure*. Ono je lijepo u punom cvatu, ali je veoma kratkovječno. Latice su nježne, i mogu opasti čim zapuše jači vjetar. Osoba koja promatra cvijeće u punom cvatu svjesna je svakog dijela tog procesa, i svakog dijela života cvijeta. Ljepota kojoj se divi ne nalazi se u samom cvijeću, nego u cijelom iskustvu doživljavanja tih cvjetova i u kratkom vremenu u kojem oni postoje.

Mono no aware je koncept osjećanja i suosjećanja sa srži koja se nalazi u nečemu, kroz usredotočavanje na njene fizičke izražaje. Bio to mjesec, cvijet, potok, ili nešto posvema trivijalno iz modernog života, doživjeti, osjetiti *mono no aware* zahtijeva razumijevanje i povezanost s onim što promatramo. Zahtijeva shvaćanje prirode stvari i poštovanja prema onom trenutku u kojem smo tu stvar zatekli. Sve što postoji je prolazno i kratkotrajno, a osjetiti *mono no aware* znači osjetiti zahvalnost tom trenutku, ali istodobno i svim trenutcima koji su se dogodili i koji će se dogoditi. Ono što mi doživljavamo samo je djelić vremena u životu stvari s kojima se susrećemo, i *mono no aware* je melankolična spoznaja koju doživimo kada sagledamo krug života kroz jednu malu točku u životu onog s čime smo se imali čast susresti.

Mono no aware i drugi ideali razdoblja Heian donekle se razlikuju od onih koji su se razvili u Japanu u daljnjim periodima. Razdoblje Heian također je proizvelo mnoga djela u kojima vidimo pomno okarakterizirane likove (npr. *Genji monogatari*), kao i autore snažnoga individualnoga glasa (npr. Sei Shonagon). No, kada pogledamo na čemu su izgrađeni svi ideali toga razdoblja, možemo vidjeti konceptualnu nit koja je dovela do razvoja ideala u razdobljima Kamakura i Muromachi, i dalje. *Mono no aware* zahtijeva od individue da se stopi s predmetom o kojem piše ili kome se divi, i iako ne zahtijeva svjesno negiranje uplitanja vlastite

osobnosti ili mišljenja, poistovjećivanje s predmetom, izlivanje vlastite svijesti u pojavu kojoj se divimo – to je također jedna vrsta rastvaranja sebstva i osobnosti, veoma slična tome kako *nō* glumac „prestaje“ biti on sam i stapa se sa srži lika kojeg predstavlja.

Iako ne možemo reći da se *mono no aware* nastavlja njegovati na isti način kao što se njegovao u razdoblju Heian, on svakako i dalje postoji i može se pratiti njegov utjecaj i prisutnost i u daljnjim razdobljima.

Još jedan od temelja koji je utjecao na koncept rastjelovljenja jest, svakako, ritual. Ritual ipak leži u temelju cijeloj japanskoj kulturi, i duboko je ukorijenjen u svim klasičnim kazališnim oblicima. Čajna ceremonija je ritualna izvedba. *Nō* kazalište duboko je vezano uz šintoizam a time i ritual: prve *nō* predstave izvodile su se u hramovima, maske predstavljaju preobrazbu u bogove ili demone, a teme mnogih djela uključuju pročišćavanje nemirnih duša.

Ritual je sam po sebi vrsta rastjelovljenja, jer od sudionika traži igranje uloga i sudjelovanje u svijetu koji je posebno načinjen za ritual, a u kojem sudionici gotovo nikad ne postoje kao svoje „ja“, nego pripadaju nekoj većoj cjelini, nečem univerzalnijem od sebe.

Svi temelji japanske estetike koje sam dosad opisala dijele tendenciju k univerzalizaciji i ka poistovjećivanju s nečim izvan sebe. Stoga smatram da se rastjelovljenje unutar japanske estetike može podijeliti na nekoliko širokih kategorija: univerzalizacija postojećih oblika (što obuhvaća stilizaciju i apstrakciju vizualnog svijeta i emocija), ulijevanje u postojeće univerzalno (što obuhvaća rastjelovljenje i rastvaranje osobnosti da bi se spojilo s višom univerzalnom sferom), te naposljetku, rastjelovljenje putem distance, odmaka, i neprisutnosti.

Sve te tri šire kategorije samo su podvrste velikog koncepta univerzalizacije. Stilizacija oblika i apstrakcija emocija i sadržaja dovodi do univerzalizacije istih, što ih uvodi u univerzalizirani standard, u koji se onda stvaratelj i promatrači stvorenoga ulijevaju i u kojem sudjeluju putem rastvaranja osobnosti, raspršenja subjekta, odmakom, nestvarnošću... Sve ove kategorije ulijevaju se jedna u drugu i stvaraju sustav i spektar univerzalizacije.

Opisat ću sve tri kategorije koristeći primjere i koncepte iz raznih umjetnosti.

4. Stilizacija stvarnosti – univerzalizacija postojećih oblika

Sve umjetnosti temelje se na opisima svijeta, vanjskog ili unutarnjeg, ili ih barem na neki način sadrže. To znači da, govoreći o umjetnostima, govorimo o tome kako je nešto prikazano ili izrečeno, i zašto.

Prikaz svijeta i ljudske stvarnosti u umjetnostima ovisi o filteru kroz koji prolaze. Kada se radi o prikazu vanjskoga svijeta, prikaz ovisi o okruženju, o kulturi, o umjetničkom obrazovanju pojedinca, itd. Taj prikaz je reprezentacija vanjskog svijeta kroz filter senzibiliteta pojedinca, tj. kroz unutarnji svijet pojedinca.

Kada se radi o prikazu unutarnjeg svijeta, radi se o reprezentaciji unutarnjeg svijeta filtriranog kroz biće koje postoji u materijalnom svijetu, te je stoga taj unutarnji svijet pretvoren u vanjske simbole i prilagođen vanjskom svijetu oko njega.

Kroz povijest umjetnosti i na Zapadu i na Istoku, postojali su razni smjerovi i načini prikazivanja svijeta, bilo vanjskog ili unutarnjeg, od potpune apstrakcije do potpune mimeze. Ideja ne-imitiranja fizičke stvarnosti na način da se ona doslovno preslikava postoji odavno u mnogim tradicijama Istoka, a u japanskim tradicionalnim umjetnostima, a i mnogim modernim, mimeza onakva kakvu poznajemo u modernoj tradiciji Zapada nije nikad postojala, nego se uvijek težilo prema stilizaciji.

Stilizacija je sama po sebi način univerzaliziranja nekog oblika. Oduzimanjem suvišnog, procesom stilizacije dolazi se do pročišćenog oblika koji se može prepoznati po svojim univerzalnim kvalitetama. U Japanu su ove univerzalne kvalitete njegovane kroz generacije.

Krenut ću prvo od vizualnih umjetnosti, kao onih koje imaju priliku na najočitiiji način reproducirati vanjski svijet. U japanskom slikarstvu nikada nije postojao realizam, niti je postojao istaknuti fokus na portretima. Za razliku od toga, tradicija zapadnog slikarstva temeljena je na portretima i isprva ne nalazimo gotovo nimalo pejzaža ili prikaza prirode (izuzev mrtve prirode).

U japanskom slikarstvu postoji suprotan slučaj. Dominiraju prikazi prirode, većinom imaginarni i visoko stilizirani pejzaži ili slike cvijeća i ptica. Prikazi ljudi, iako postoje, mnogo su rjeđi, te su također visoko stilizirani, ili su kombinirani s prikazima prirode. U tradicionalnom japanskom slikarstvu, sve do negdje 19. stoljeća, također ne postoji izrazito individualni slikarski stil. Ekspresija u slikarstvu slijedila je sličan put kao i većina drugih umjetnosti iz toga doba: učenik je učio od učitelja i time

nasljeđivao njegov stil. Postojale su škole (ili smjerovi) kao što su npr. škole Tosa i Kano, koje su njegovale određeni stil i u kojima se taj stil prenosio većinom s oca na sina. Ti stilovi bili su gotovo identični u prenošenju – iako je svaki umjetnik donosio nešto svoje, same konvencije stila bile su toliko formalne i način slikanja toliko precizan da gotovo i nije postojala individualna ekspresija.

Kao što vidimo, u vizualnim umjetnostima nema realizma niti mimeze u smislu imitacije vanjskog svijeta, nego se poziva što na tradicije prenesene iz kineskog slikarstva, što na utjecaje zen budizma. Kako je zen utjecao na slikarstvo možemo vidjeti u načinu prikazivanja motiva. Iako se slikala priroda i motivi iz prirode, po zenu se vjerovalo da se ljepota i iskonska narav svega uvijek nalaze iznutra, da se ne pojavljuju u vanjštini. Umjetnici razdoblja Muromachi, kada je zen zahvatio japansko društvo, smatrali su da prikazivati nešto na kompliciran, naturalistički način ne znači da će se time prenijeti istinska narav toga niti da će se prikazati vječnost i snaga prirode. Stoga su pokušavali ne prikazivati sve što vide, i umjesto toga nastojali su sugestijom naznačiti ono što se nalazi unutar objekta, naznačiti tu vječnost prirode. Dakle, radovi koji su se slikali u ovom stilu i s ovom filozofijom nisu bili stvarni prikazi prirode, nego izrazi toga kako su slikari poimali prirodu oko sebe (Tsuda, 2009:161).

Cilj je prikazati kako umjetnik osjeća i vidi esenciju predmeta, a ne prenijeti kako on izgleda u vanjskom svijetu (Tsuda, 2009:161). Zato je u Japanu stilizacija u slikarstvu postojala odavna i uvijek se njegovala kao bitna vještina.

Vrlo slične ali mnogo kompleksnije primjere stilizacije vidimo u tradicionalnom japanskom kazalištu. Najjasniji primjer u kojem možemo vidjeti iskristalizirane mnoge koncepte, uključujući odnos prema konceptima sebstva i stvarnosti, jest *nō* kazalište.

Iako, kao što smo ustanovili, mimeza ne postoji, postoji vještina koja se zove *monomane*. U modernom japanskom ta riječ znači jednostavno „imitacija“ te se većinom odnosi na imitiranje ljudi ili stvari; no, u kazališnoj tradiciji ova riječ ima dublje i šire značenje. To značenje dolazi iz *nō* kazališta i načina na koji je Zeami, najbitnija figura u razvoju *nō* kazališta, koristio taj termin. Značenje koje mu on pripisuje nije imitacija vanjskoga svijeta i fizičkih pokreta, nego striktno imitacija unutarnjeg duha ili skrivene esencije, te se u ovom smislu može prevesti i kao „igranje uloga“, a ne samo „imitacija“ (Lamarque, 1989:163).

Ova odlika *monomane* proizlazi iz pokušaja da se u svim oblicima umjetnosti izrazi i prenese univerzalna srž nečega, a ne fizički izgled, kao što sam utvrdila u prethodnom poglavlju.

Vizualni aspekti *nō* kazališta također su stilizirani i minimalni, da bi se što više pojačao efekt same predstave, koja počiva na visoko stiliziranim emocijama.

Nō pozornica ekstremno je jednostavna. Jedina pozadina predstavi jest drvo bora naslikano na stražnjem zidu pozornice. Ta slika bora veoma je stilizirana i nepromijenjena je još od razdoblja Muromachi. Pretpostavlja se da taj bor predstavlja ili borove iz svetišta Kasuga u Nari, podsjetnik na doba kada su svete predstave odigravane u tom svetištu, ili je to ostatak iz doba kada su se *nō* predstave odigravale vani, ispred drveta bora (Ishii, 1994:54).

Rekviziti su jednostavni, stilizirani, i ništa više doli simbola. Na primjer, jedan od najčešće korištenih rekvizita je lepeza, koja vrlo često ne predstavlja lepezu, nego ovisno o priči, može predstavljati razne predmete, kao što je npr. mač, a koristi se i za izražavanje raznih pokreta.

Neki od glumaca u *nō* predstavama nose maske, no te maske izrezbarene su u stilizirani oblik, i izražavaju neku srednju, neutralnu emociju. Na glumcima je da tu masku animiraju (Alland, 1979:6).

Nō predstave prepune su suzdržanosti. Većina radnje sastoji se od nekog prošlog događaja, ili emocionalnog tona koji je taj događaj kreirao (Alland, 1979). Emocije se ne smiju izraziti kroz mimiku. Likovi su visoko stilizirani, bezlični (no ne potpuno bez individualnosti), i trebaju utjeloviti ono što je univerzalno važno, a ne ono što je važno u određenoj situaciji. Prikaz likova u drami naglašava emocije umjesto motivacija, unutarnji duh umjesto djela, ugođaj umjesto činjenica, i sugestiju umjesto realistične reprezentacije (Lamarque, 1989:159). No, treba napomenuti da, iako postoje česte vrste likova koje se ponavljaju, ovi visoko apstrahirani likovi nisu samo stereotipi ili tipizirani likovi koji su zamijenjivi (Lamarque, 1989:159). Oni su univerzalizirane esencije.

U *kabukiju*, koji je življi i realističniji od *nōa*, i bavi se prizemnijim, građanskim temama (dok se *nō* fokusira na mistično i uzvišeno), vizualni aspekti i gluma su manje stilizirani, ali je stilizacija svejedno prisutna. Gdje u *nōu* postoji suzdržanost i zatamljenost kroz oduzimanje svega suvišnoga, u *kabukiju* je suprotno –

ekstravagantna, napadna šminka, šareni kostimi, pretjerana gluma. No to je samo drugi dio spektra stilizacije.

U japanskoj poeziji, stilizacija i univerzalizacija postoje, ali su većinom jezične. U svim klasičnim oblicima japanske poezije, izraz je jednostavan, zbijen. S malo riječi se izražava što više. Zbog kratkih pjesničkih oblika, gramatika je svedena na najjednostavnije oblike i razvijene su razne pjesničke figure čija je svrha da tom kompaktnom stilu daju što višu razinu značenja.

U sljedećem dijelu iznijet ću više o poeziji, jer u poeziji nalazimo više poistovjećivanja sa svijetom (tj. ulijevanje u postojeće univerzalno), nego što nalazimo same stilizacije.

5. Rastjelovljenje i rastvaranje osobnosti – ulijevanje u postojeće univerzalno

Rastjelovljenje, rastvaranje osobnosti, raspršenje subjekta...sve su ovo slični koncepti koji proizlaze iz prethodno spomenute stilizacije i univerzalizacije. Da bi se nešto raspršilo, rastvorilo, mora postojati prostor u koji će zatim ući. Postojanje koncepta rastjelovljenja u japanskoj estetici temelji se na postojanju nečeg univerzalnog što prožima sve i u što se subjekt koji se rastvara može transformirati.

„Dehumanizacija“ umjetnika znači dvije različite stvari u Zapadnoj i u japanskoj književnoj i umjetničkoj teoriji:

Ono što je jedinstveno teorijama iz japanskog srednjeg vijeka je to da se one zalažu za potpunu dehumanizaciju umjetnika u njegovim umjetničkim podvizima. U zapadnim teorijama reprezentacije u umjetnosti, „dehumanizacija“ označava razjedinjavanje umjetnika od objekta imitacije; umjetnik mora naći objektivnu poveznicu, pri čemu se njegovi osobni osjećaji ne bi trebali miješati u proces imitacije. Ali Japanci zagovaraju ne samo razjedinjavanje, nego i rastvaranje umjetnika kao čovjeka. Nije dovoljno da umjetnik nauči o bambusu od bambusa; on sam mora postati bambus.²

Prema tome, zapadna i japanska značenja potpuno su suprotna. Za Japanca, dehumanizacija je način humaniziranja ne-ljudskog objekta, gdje osjećaji teku između

² Makoto Ueda, cit. prema Lebra, 2004, 246.

ljudskog subjekta i ne-ljudskog objekta, što stvara intimnost i empatiju između njih (Lebra, 2004:246).

Ovaj koncept očituje se čak i u japanskom jeziku. Japanska riječ *mono*, koja označava nežive predmete semantički se ne razlikuje potpuno od koncepta za ljude, te se ponekad može koristiti i za ljude. Koncept potpunog razdvajanja ljudskih bića i neživih predmeta čest je u zapadnim kulturama, dok u japanskoj kulturi i jeziku, oni su mnogo bliži (Lebra, 2004:247).

Dva najprofinjenija primjera u japanskim umjetnostima gdje jasno vidimo ovu dehumanizaciju jesu *nō* kazalište i *haiku* poezija.

Nō kazalište, koje je prethodilo *haiku* poeziji, vrlo je izdašan primjer što se tiče teme rastjelovljenja i eliminacije sebstva, pogotovo zato što su utjecaji koji su oblikovali *nō* prisutni i u ostalim granama umjetnosti, iako u manjim količinama.

Kao što sam spomenula u prethodnom dijelu, likovi u *nō* drami su apstraktni i na neki način lišeni osobnosti. Ovo je postignuto na razne načine.

Kao prvo, likovi u *nō* drami nisu ista vrsta likova koje poznajemo u Zapadnom kazalištu. *Nō* likovi nemaju definirane crte osobnosti niti motivacije. *Nō* likovi većinom su esencije, stilizirane reprezentacije nekog osjećaja ili osobe koja je proživjela ili proživljava određeni događaj (Lamarque, 1989).

Od glumaca u *nō* drami očekuje se ista vrsta dehumanizacije koja je spomenuta ranije, iako se glumac ne sjedinjuje s neljudskim objektom, nego s likom kojeg će glumiti.

Spomenula sam već kako se prije izvedbe, glumac nalazi u *kagami no ma* (sobi zrcala), gdje stavlja masku koju će koristiti i u tom trenutku se treba sjединiti s likom.

Kada glumac izađe iz sobe zrcala i počne hodati po mostu koji povezuje sobu s pozornicom, on se svojim stanjem uma transformira u ulogu koju će glumiti. Istovremeno, bitno je da se ne izgubi potpuno u ulozi, jer on kao glumac mora svejedno glumiti odmjereno i staloženo. Stoga je važno da glumac postigne stanje „odmaknutosti“ i da može sebe vidjeti kroz oči publike. Kada glumac postane promatrač i vidi sebe kroz oči drugih, postiže nešto što se ne može postići osjetilima. Na ovaj način, glumac se stapa s publikom, i po tradiciji *nō* kazališta, samo tada se on može smatrati pravim glumcem (Ishii, 1994:55).

Sama maska ima funkciju lišiti lik individualnosti. Univerzalizira emocije koje doživljava, no istovremeno, maska ne briše i ne skriva osobnost; njena svrha je da pomogne glumcu nadići specifičnosti u osobnosti koju izražava i postići univerzalnu reprezentaciju (Ishii, 1994:57).

Nō drama toliko je visoko stilizirana i formalizirana da ono što isijava kao proizvod samo je univerzalna esencija, najviši pročišćeni osjećaji s kojima se individua ne može poistovjetiti samo tako. Ovakav oblik umjetnosti također zahtijeva od promatrača da koristi razna znanja kako bi mogao uopće uroniti u predstavu. Mora imati predznanje o priči koja se odvija, o načinu glume i samom obliku umjetnosti te, isto kao što se glumac u *nō* predstavi lišava svoje osobnosti i „postaje“ lik maske koju stavlja na sebe, tako se i promatrač treba lišiti svojih „ljudskih“ ideja o stvarnosti oko sebe i uroniti u univerzalnu stvarnost koju ovo kazalište konstruira.

Kabuki i *bunraku* tretiraju likove na ponešto drugačiji način, no vidljiv je utjecaj *nō* drame. Sva tri kazališna oblika imaju formalizirane stilizirane pokrete (*kata*) koje glumci koriste da bi dočarali likove. *Bunraku* donosi dosta realizma u pokretima lutaka te u temama koje obrađuje, ali ostatak *bunraku* pozornice gradi vrlo umjetno okružje, gdje likovi ne mogu biti imitacije zbilje. *Bunraku* lutkari odnose se prema lutkama na sličan način kao *nō* glumci prema maskama i njihovim likovima. Iako je lutkar vidljiv na pozornici, on se treba stopiti s lutkom i dati joj život.

Kao što se u *nō* kazalištu osobnost glumca zatomi, i karakterizacija lika svodi na apsolutnu esenciju emocija koje predstavlja, kao što se u slikarstvu izbjegava individualni stil i mimetički prikaz predmeta, tako i u ostalim estetskim kategorijama možemo vidjeti eliminaciju individue ili autora koja se manifestira na različite načine, ali svakako postoji.

U umjetnosti uređivanja vrtova, koja se također razvila pod utjecajem zen budizma, vrlo je bitna neprisutnost arhitekta vrta, a ponekad i publike.

Zapravo, u knjizi *Sakuteiki* (Knjiga uređivanja vrtova) iz 11. stoljeća, pojavljuje se po prvi put taj kasnije sveprisutni princip da je potrebno isticati esenciju objekta. Autor knjige piše da se pri umjetnosti uređivanja vrtova treba postići efekt pejzaža na način da se „slijedi zahtjev objekata“ (Saito, 2006:86).

Postoje vrtovi koji su dizajnirani da bi se kroz njih ili oko njih šetalo, ali postoje i oni koji su zamišljeni kao neka vrsta instalacije ili mogli bismo reći, pozornice, koja je

zatvorena s tri strane i gledatelj je može promatrati samo s jedne strane, i to izvana (Alland, 1979:5).

Vrtovi obje vrste su također uređeni na način da utjelovljuju srž prirode, ali ne nužno na način na koji bi to priroda sama učinila. Isto tako, nisu kreirani na način da odražavaju osobnost ili individualnost osobe koja ih je kreirala.

Vrtovi u koje se ne može ući imaju određeno mjesto otkud se mogu promatrati, i u vrt se „ulazi“ kroz kontemplaciju vrta i njegovih oblika (Alland, 1979:5), što znači da se promatrač mora svojom svijesću uliti u konstruirani prostor vrta.

Sličan način promatranja postoji u čajnoj ceremoniji, koja, iako ne stvara ništa novo, jest vrsta performansa i rituala koji ne trpi nikakvu prisutnost osobne ekspresije, te pojedinac potpuno nestaje da bi ritual postojao. Ona je najritualiziranija od svih vrsta japanskog kazališta (jer može se smatrati vrstom kazališta), koristi strogo određene pokrete, predmete, i ponašanje. U čajnoj ceremoniji apsolutno ne bi trebalo biti varijacije, inovacije, ili osobne ekspresije (Alland, 1979:3).

Japanske umjetnosti i zanati, pogotovo oni tradicionalni, općenito počivaju na strogom pridržavanju pravila i formi tradicije koji se prenose s generacije na generaciju. Odavna se smatralo da je inovacija dopuštena samo onima koji su dovoljno apsorbirali prošlost i tradiciju, i čak i u tom slučaju, inovacija treba biti oblik daljnje gradnje na već postojećim temeljima tradicije, a ne inovacija u smislu odstupanja od tradicije (Alland, 1979:3).

S kozmološkog i estetskog stajališta, Japanci gledaju na tijek vremena ili univerzalnu prolaznost kao nešto apsolutno. Zanimljivo je da se taj stav očituje u kulturi kao težnja prema bezvremenosti i permanentnosti (Lebra, 2004:224), što možemo vidjeti u njegovanju tradicije, strogog prenošenja zanata s koljena na koljeno, itd.

Formalizacijom stila smanjuje se individualna ekspresija, smanjuje se mogućnost da autor djela u njega ulije svoju osobnost. Ovu tendenciju vidimo i u japanskoj poeziji, koja je na razne načine deindividualizirana.

Zanimljivo je primijetiti da je u japanskoj poeziji stilizacija koju sam dosad obradila na neki način okrenuta naopako. Ne postoji apstrakcija slika ni osjećaja. Razlog ovome je priroda japanskog jezika, koji preferira materijalne slike nad apstraktnim konceptima, što je posebno prisutno u poeziji (Mills, 1975:47).

Japanska poezija ima neobično visok udio prirodnih slika, koje često imaju ulogu personifikacije (Brower i Miner, 1957:511-512). Priroda i prirodne slike koriste se poput metafore, da bi se njima izrazili osjećaji pjesnika. No, važno je spomenuti da se pjesnikovi osjećaji ne uspoređuju s prirodom, nego prirodne slike zamjenjuju apstrakne opise emocija i mentalnih stanja.

Japanski pjesnik ukazuje na određene ugođaje, emocije, i stanja uma kroz asocijaciju materijalnih objekata i kvaliteta s apstraktnim idejama, te prožimlje materijalno s figurativnim (Nakamura, 1964:557).

Osobna ekspresija u *waka* poeziji obično je neophodno protkana s prirodnim slikama unutar 31 sloga (ili more) na takav način da pri čitanju često nije moguće procijeniti da li je primarni cilj *waka* pjesme opis prirode ili lirski samoekspresija pjesnika. Zapravo, mogli bismo reći da bi se *waka* mogla definirati kao samoizražaj kroz prirodne slike ili opise prirode (Izutsu, 1981:17-18).

Što se tiče jezičnog izražaja, u *tanka* poeziji, subjekt i predikat gotovo nikad nisu definirani. Povezanost između glavne i zavisne rečenice nije jasna. Iako postoje i pjesme gdje su ove gramatičke kategorije definirane, smatra se da takve pjesme nemaju visoku umjetničku vrijednost (Nakamura, 1964:522).

Možemo reći da su na nastanak ovakvog načina ekspresije utjecali kratki oblici pjesama i kultura razdoblja Heian, koja je koristila poeziju kao sredstvo komunikacije, te je iz ove dvije potrebe postepeno nastao univerzalni set simbola i slika koji su se mogli koristiti umjesto individualne ekspresije. To su svakako vanjski utjecaji koji su potpomogli u stvaranju ovakvog izražaja u poeziji, ali očito je da i u ovom slučaju, nit rastvaranja osobnosti i ulijevanja u veće, šire univerzalno koju pratimo kroz mnoga stoljeća japanske umjetnosti stoji duboko kao temelj i poeziji, iako u ponešto drugačijem obliku.

Još snažnije je prisutna ta nit u *haiku* poeziji. Prema poznatom *haiku* pjesniku Matsuu Bashōu (1644. – 1694.), bit poezije jest izraziti esenciju prirode na način da se u nju uđe i identificira se s njom (Saito, 2006:86), što je ideja koja se pojavljuje i ranije, ali je u *haiku* poeziji ona vrhovna ideja vodilja.

Bashō smatra da *haiku* pjesnik mora imati „tanahnost uma“, jer mora nadjačati osobne osjećaje da bi mogao shvatiti i cijeniti kvalitete objekata onakvima kakve jesu. Ovaj ideal *haiku* poezije ponekad se opisuje kao ne-osobnost, biti lišen osobnoga.

Haiku se treba spjevati s fokusom na objekt, a ne na subjekt (autora), te će time njegov uloženi trud „postati (*naru*)“ stih, a ne „činiti (*suru*)“ ga (Saito, 2006:86).

Ovaj koncept isti je kao koncept dehumanizacije koji spominju Ueda i Lebra. Isti je kao koncept rastvaranja osobnosti u *nō* drami, i kao distanca s kojom se pristupa slikarstvu.

To je koncept koji prožima gotovo sve grane japanske umjetnosti, ponekad jače, ponekad slabije, ali i u svojim najslabijim inačicama uvijek stoji negdje u pozadini ideja i misli jer je to koncept koji je duboko usađen u japansku kulturu, prenošen stotinama godina s generacije na generaciju, iz jednog umjetničkog smjera u sljedeći.

6. Neprisutnost i odmak od stvarnosti – rastjelovljenje putem neprisutnosti

Chikamatsu Monzaemon, poznati japanski dramatičar iz 17. stoljeća, jednom je rekao da je umjetnost nešto što leži na tankoj granici između stvarnog i nestvarnog.

Japanska estetika znatnim dijelom svakako počiva na toj ideji, te na kontrastima. Kontrast između oskudnog i raskošnog, između ritualnog i svjetovnog, između stvarnog i mističnog, između onog što je pokazano i onog što nije (Alland, 1979:3). Od velike je važnosti ovaj zadnji primjer – taj kontrast je, naime, prisutan ne samo u estetici nego i u japanskom jeziku i međuljudskim odnosima, te prožimlje cijelu japansku kulturu. Ono što nije izrečeno često je jednako bitno kao ono što jest, a ponekad, kao uslučaju *nō* kazališta, čak i važnije.

U japanskoj estetici, prazni prostori i neizrečeno nisu samo stanke ili prelasci koji se nalaze između „pravoga“ sadržaja – oni su kategorija za sebe, sadržaj koji postoji i koji se njeguje kao zasebna estetska kategorija.

Ova vrsta rastjelovljenja donekle se razlikuje od prve dvije kategorije, jer umjesto stilizacije i poistovjećivanja, koji toliko prožimlju japanske umjetnosti, ova vrsta sprječava direktno poistovjećivanje, te stvaranjem odmaka i nekakve prepreke između promatrača i promatranoga primorava promatrača na drugačiju vrstu doživljaja. Iako je ta vrsta doživljaja odmaknuta od prethodno opisane univerzalizacije, na primjerima ćemo vidjeti da je ona ipak prisutna.

Najpoznatiji primjer „praznog prostora“ jest fenomen koji se naziva *ma*. U japanskom ova riječ piše se s *kanjijem* 間, koji znači interval, prostor ili vrijeme, ili pak

raspon između nečega. *Ma* predstavlja estetsku kvalitetu koju donosi prisutnost praznina između strukturalnih dijelova nekoga djela.

U slikarstvu, to su prazni i negativni prostori i plohe čija funkcija može biti da distancira elemente u slici, da naglasi druge elemente, ili da dâ oblik drugim elementima. U glazbi, to su pauze između nota. U filmu, to su mirne scene pejzaža, scene kapljica kiše dok klize s krova, scene lišća nošenog vjetrom...

Ma je ljepota u neopisanom i bezličnom, u onome što se ne može predstaviti opipljivim objektom ili kroz opise. (Prusinski, 2012:29)

Ako pomnije pogledamo mnoge japanske umjetnosti, pogotovo one tradicionalne, primijetit ćemo da ne samo da negativni prostori postoje, nego da su ponekad i jedan od glavnih elemenata u nekom djelu. No, što nam oni daju, što znače gledatelju, čitatelju?

U tradicionalnom japanskom slikarstvu (*nihonga*), negativni prostori se obilno koriste. Ponekad i do oko devedeset posto slike može biti „negativni prostor“.

Iako se japansko slikarstvo razvilo pod utjecajem kineskog slikarstva, u Japanu su se razvili elementi koje možemo nazvati karakterističnima za Japan i japansko slikarstvo, kao što su, na primjer, velike plohe zlatnog lista u nedefiniranim oblicima nalik oblacima. Ovaj element počeo se razvijati većinom pod utjecajem škole Kano (Tsuda, 2009).

Ovaj element još jedan je od mnogih načina stilizacije svijeta kroz vizualni izražaj – zlatne plohe ponekad sugestiraju prisutnost neba, ponekad izgledaju kao magla, ponekad su oblikovani kao dio pejzaža u kojem se nalaze, a ponekad mogu biti sve navedeno. Također su jako česte velike, nedefinirane praznine i pozadine u kojima su često gotovo neznatno naglašeni oblici nečega, npr. pejzaža.

Ovakve plohe predstavljaju visoko apstraktni element kojim slikar eliminira dijelove koji nisu potrebni, i naglašava dijelove koji jesu. Također je to jedan od nekoliko elemenata japanskog slikarstva u kojima vidimo formalizirani stil koji se ponavlja kroz generacije i u kojem se očituje tendencija da se smanji uloga autora. Drugi ovakvi elementi jesu npr. široka upotreba stiliziranih, preciznih linija i plitak vizualni prostor. Oba elementa su vrsta stilizacije svijeta oko nas, i nastavljaju se na dug niz elemenata kojima se u japanskim umjetnostima umanjuje „realističnost“ i mimeza u likovnom izražaju.

Ovakva apstrakcija daje promatraču, onome tko uživa u slici, određenu separaciju od onog što je prikazano, te je on, u odsustvu očitih smjernica s kojima se može poistovjetiti, prisiljen doživjeti sliku na drugačiji način, i povezati se s njom kroz kontemplaciju viđenog.

Sličnu vrstu stilizirane udaljenosti vidimo i u svim oblicima tradicionalnog japanskog kazališa. Način prikazivanja svijeta kroz neprisutnost nečega, kroz sugestivnost i distancu, jedna je od najbitnih odlika japanskih umjetnosti.

Ovo se pojavljuje u *nō* drami u obliku sugestije, neizrečenog, i u obliku redukcije likova samo na njihovu srž. U *nō* drami pojavljuje se također distanca i separacija od stvarnosti. Sve što je prikazano u *nō* drami oblikovano je na način da bi se stvorio odmak od stvarnosti, da se publici ne da poveznice sa stvarnim vanjskim svijetom. Publiku se uvodi u priču kroz određeni nivo isključenja, doslovnog i prenesenog.

Publika se nalazi na distanci od pozornice, koja je konstruirana tako da izgleda kao kućica s krovom, iako se danas (najčešće) nalazi unutar zgrade. Tekst drame je arhaičan, pun igara riječima i dvosmislenosti, te je današnjoj publici većinom nerazumljiv. Neki glumci nose maske, pod kojima je njihov glas često prigušen, što doprinosi poteškoćama u razumijevanju. Ekspresija je minimalna, visoko stilizirana, i lišena imitacije i poveznica s mimetičnim izrazima osjećaja. Glumci koji ne nose maske moraju imati nepomično lice, koje je nalik maski. Da bi se još više pojačalo ovo izbjegavanje izravnih emocija, postoji *kokata*, dječja uloga. Dijete glumi uloge koje svakako nisu prikladne za djecu – ulogu cara ili ulogu ljubavnika glavnoga lika. Ovime se postiže još veći jaz između stvarnog i nestvarnog. Cilj je izbjeći svaku izravnu asocijaciju sa stvarnim vanjskim svijetom i ne odvrćati pažnju od glavnoga lika (Alland, 1979:6).

Cijela *nō* predstava počiva na mehanizmima koji stvaraju udaljenost između lika i stvarnih ljudi, između publike i glumaca, između individualnog i univerzalnog.

Korištenje maski i ritualiziranih pokreta profinjaju i simboliziraju apstrahirane emocije koje su suština predstave. Maska depersonalizira i univerzalizira, te stvara duplo distanciranje: distancira glumca od lika i lik od stvarnosti (Lamarque, 1989:162).

Istu ovu udaljenost, konstrukciju nestvarnosti, i odmak od prikaza individualne ekspresije vidimo u kazališnim tradicijama *bunraku* i *kabuki*, koji su povezani s *nō* kazalištem i dosta elemenata uzimaju iz njega.

Bunraku, na primjer, u svom se repertoaru bavi ljudskim doživljajima i emocijama na puno realističniji način nego *nō*, ali istovremeno stvara sličnu vrstu nestvarnosti i udaljevanja od stvarnosti.

U *bunraku* dramama, tri lutkara pomiču svaku lutku. Dva sporedna lutkara odjevena su u crno, dok glavni lutkar ima na sebi ceremonijalnu odoru. Tekst čita narator koji stoji podalje od lutaka, što znači da je glas lutaka odvojen od njih. Ovime se efektivno gubi „četvrti zid“ i time mogućnost publike da se uroni u realističnost onoga što gledaju. (Alland, 1979:7)

Mnogi smatraju da *bunraku* na neki način negira estetske principe *nō* kazališta, zbog načina ekspresije i razine realizma. Ali kao što je spomenuto, nestvarnost i distanca koje *nō* njeguje postoje i u *bunrakuu*, a emocionalna ekspresija u *bunrakuu*, iako donekle realistična, također počiva na stilizaciji i na teatralnom pretjerivanju, koje, iako je suprotno od *nōa*, ima isti efekt, a to je udaljevanje od individualnih, mimetičkih emocija i reakcija. *Bunraku*, naime, prikazuje u svom repertoaru scene koje bi u *nō* drami bile potpuno neprihvatljive, poput krvavih bitaka i spolnih činova. Budući da se *bunraku* izvodi s lutkama, koje su same po sebi vrsta stiliziranog odmaka od stvarnosti, te ima na pozornici mehanizme koji jasno pokazuju da je riječ o predstavi, a ne stvarnom životu, dopuštena je obrada tema koje bi inače bile neprihvatljive (Alland, 1979:8).

Smatra se da je *kabuki* najrealističniji od svih oblika japanskog tradicionalnog kazališta (Alland, 1979:9). Pozornica je dizajnirana tako da je bliža publici. Dopuštena je veća interakcija publike i glumaca. Gluma i ples su realističniji, u skladu s ritmom. Čak su dopuštene alteracije teksta. Ali glumci nose debele slojeve šminke, koji imaju funkciju maske. Pokreti glumaca imitiraju pokrete lutaka, jer je *bunraku* utjecao na *kabuki* (Alland, 1979:10). *Kabuki*, kao i *bunraku* i *nō*, stoga počiva na manipuliranju udaljenošću i blizinom, između umjetnog i stvarnog.

Japansko kazalište ne imitira, nego konstruira svoju vlastitu stvarnost, i to na dva načina: kroz dodavanje – slaganjem umjetno kreiranih elemenata jednog na drugi, i kroz oduzimanje – pažljivom dekonstrukcijom stvarnosti kroz niz negacija (Alland, 1979:10).

Naposljetku, svi ovi mehanizmi, kao što su odmak, distanca, sugestija i neizrečeno, koriste se kao tehnika da bi se promatrača prisililo da ili sudjeluje (mentalno) i dođe do nekog zaključka, doživi nešto bazirano na svom mentalnom

procesu, ili da bi se proizveo neki drugi efekt, a to su osjećaji nejasnosti, mističnosti, nerealnosti. Cilj tog efekta nerealnosti jest induciranje i obrada profinjenih osjećaja, a da se istovremeno izbjegne direktni doživljaj tih osjećaja.

7. Bilješka o utjelovljenju i rastjelovljenju unutar japanskog jezika

Spomenula sam već nekoliko puta i japanski jezik, i kako se i u njemu očituje određena doza rastjelovljenja. Iako se ovdje ne bavim samim jezikom, bitno je napomenuti ga kao jedan od utjecaja na razvoj japanske estetike.

Iako su japanske umjetnosti posuđivale uvelike od Kine, a kasnije i mnogih zapadnih umjetnosti, u razvoju japanskih umjetnosti možemo primijetiti tendenciju da se sve ono preuzeto na neki način transformira i doživi metamorfozu u neki distinktno japanski oblik. Tako se dogodilo sa zen budizmom, tako se dogodilo s raznim vrstama poezije, s romanom, s animacijom... Potpuno je razumljivo da će se nešto mijenjati kada se nađe pod okriljem nove kulture, no barem u slučaju Japana, bilo bi sasvim nemarno ne spomenuti i ulogu jezika u oblikovanju kulture. Jezik, kao nešto što nam daje okvir za svijet, kao ono što daje oblik našim mislima – iznimno je važan za razvoj i ljudi i kulture, pa tako i svega što ljudi stvaraju unutar svoje kulture.

Japanski jezik ima ekstremno veliki broj osobnih zamjenica – no, iznenađujuće, dosta njih se jako rijetko koristi. Štoviše, kod učenja japanskog mnoge učenike se mora podsjećati da ne koriste previše osobne zamjenice u normalnom govoru, jer u većini slučajeva to zvuči neprirodno.

U japanskom postoje i rječce koje se koriste na kraju rečenica i koje, ovisno o načinu korištenja, mogu izraziti govornikov rod (npr. postoje neke rječce koje se češće koriste u muškom govoru, a neke koje se češće koriste u ženskom). Ponekad, u nekim nejasnim slučajevima, mogu čak pojasniti tko je govornik rečenice, a da se u samoj rečenici ne koriste nikakve zamjenice.

U japanskom nema gramatičkoga roda, a ni gramatičke množine. Umjesto gramatičkoga roda postoje razni stilovi govora koji koriste muškarci i žene, a postoji i neutralni stil govora koji nam ne govori ništa o rodu. Postoje sufiksi koji se ponekad koriste za množinu, ali oni su relativno rijetki, i često potpuno nepotrebni. U samim riječima koje se koriste postoji potencijalna višeslojnost – ponekad samo iz konteksta znamo da li je nešto množina ili jednina, ponekad ne možemo znati, a ponekad to

nije ni potrebno, jer sama priroda jezika daje riječima i konceptima slobodu da ne budu potpuno definirani.

Japanski jezik također je gramatički ustrojen na način da se mnoge stvari mogu izreći nejasno, dvosmisleno, ili čak mnogosmisleno. U većini slučajeva, po kontekstu se odmah prepozna o čemu se govori te ova odlika ne donosi probleme u svakodnevnom govoru. No, ono što daje jezičnoj kreativnosti jest mogućnost izražavanja na razne načine. Jedna rečenica, čak i jedna riječ, može sadržavati mnoga značenja.

Još jedna odlika japanskog (iako to nije jedinstveno samo japanskom) je postojanje nekoliko nivoa uljudnosti, što uključuje vokabular i gramatičke strukture koji se koriste isključivo da bi se promijenio ton i uljudnost onog što je izrečeno, a kroz što se jasno izriče uloga govornika i sugovornika. Ova uloga se mijenja ovisno o tome s kim se razgovara, te na taj način osoba mijenja svoj „identitet“ ovisno o tome s kime razgovara. Vratimo li se na primjer maske i ogledala, i u tom slučaju možemo vidjeti kako je koncept sebe fluidan: govornik stavi na sebe masku i promijeni jezični identitet ovisno o situaciji, reagira na odraz sebe u maski svog sugovornika.

Japanski također često izbacuje subjekt iz rečenica, ne samo izbjegavanjem korištenja osobnih zamjenica (i u slučaju da se govori o sebi i u oslovljavanju drugih ljudi), nego i općenito. U ovakvim slučajima, obično se lako može pogoditi iz konteksta što je subjekt, ili je subjekt sugeriran drugim riječima ili gramatičkim konstrukcijama. Ali često se može dogoditi da je značenje stvarno nejasno, što može dovesti do nesporazuma (Nakamura, 1964:535). No, bez obzira na to, japanski jezik nastavlja biti nejasan i dvosmislen.

Kada razmotrimo sve ove elemente, možemo zaključiti da je u japanskom jeziku stupanj utjelovljenja i samoekspresije u vlastitom govoru podložan vlastitom izboru. Odabirom rečenične strukture i stila govora, osoba može izabrati i koliko će svoje vlastite osobnosti pokazati ili sakriti. Kao što sam prije spomenula, u japanskom postoji mnogo riječi za „ja“, iako se ne koriste toliko često. Koriste se kada je potrebno, i u tom slučaju, osoba također može izabrati koju riječ će koristiti. Na primjer, u ekstremno formalnim situacijama koristi se jedna neutralna riječ (*watakushi*), u običnim formalnim situacijama koristi se *watashi* koju mogu koristiti i muškarci i žene, dok muškarci također imaju opciju koristiti i *boku*. U neformalnim situacijama muškarci i žene mogu birati koju osobnu zamjenicu će koristiti, ovisno o

svom dobu i preferenci. Raznolikost opcija uvelike se povećava što je situacija neformalnija, ali dok u neformalnim situacijama osoba bira zamjenice prema dobi, preferenci, tonu, te samoj situaciji i onome što žele reći, u formalnim situacijama, opcije su podložne hijerarhijskoj strukturi, gdje oni stariji i nadređeni imaju privilegiju govoriti neformalnije, a podređeni moraju biti formalniji i manje individualizirani.

Dakle, ponekad izbor zamjenica diktira situacija u kojoj se osoba nalazi, a ponekad jednostavno osoba bira koju riječ će koristiti prema raspoloženju ili ovisno koji ton želi dati onome što govori. Tako je moguće izabrati ekstremno uljudnu riječ za „ja“, ili ekstremno nepristojnu, riječ koja je neutralna, riječ koja spada u muški govor ili ženski govor, ili čak riječ za „ja“ koja spada u govor starijih ljudi – ovisno o tonu, sve ove se mogu koristiti, bez obzira da li je osoba muško ili žensko, mlada ili stara. Ovo je još jedan primjer koji nam pokazuje kako društvo koje ekstremno drži do uloga i koje je utemeljeno na ulogama u društvu, nije potpuno restriktivno, kako se ponekad može činiti izvana. U ovom slučaju, definirane uloge mogu pružati i kreativnost i slobodu – osoba zna točno što treba činiti u određenim ulogama i situacijama u životu, ali se isto tako može kretati kroz uloge, i u svakodnevnom životu, i jezično, što daje osobi spektar utjelovljenja i rastjelovljenja kroz koji se može kretati. Unutarnji mehanizmi japanskog jezika dopuštaju njegovim govornicima da se kreću kroz spektar identiteta, bez potrebe (osim kad to situacija traži) da se zaustave samo na jednom.

Osoba također ima na raspolaganju opciju da ne izabere ništa od ovoga, nego da govori veoma neutralno i ne kreće se kroz jezični spektar. Ali nije li i izbor da kažemo potpuno neutralnu rečenicu također pokazatelj nečega o osobi koja ju govori?

8. Zaključak

Nastale na temeljima budizma i šintoizma, umjetnosti Japana nose u sebi koncepte nevezanosti i odmaka, ali istovremeno i duboke povezanosti s prirodom i vanjskim svijetom. Ova dva stava rezultirala su s jedne strane umanjenom prisutnošću individue i autora u umjetničkim djelima, a s druge, poistovjećivanjem s prirodom te personifikacijom ljudskih osjećaja i misli kroz prirodne pojave.

Japanske umjetnosti razvile su razne tehnike i filozofije koje podržavaju izraz ovih koncepata – tehnike kao što su stilizacija, kodifikacija i separacija. One se većinski temelje na univerzalizaciji emocija, gdje individe dobivaju univerzalniji oblik, te na raznim tehnikama kojima se lik u djelu, ili pak promatrač djela, mogu uliti ili poistovjetiti s postojećim univerzalnim. Postoje i mnoge tehnike sugestije i separacije, kroz koje se promatraču ostavlja mjesto u koje može ući.

Promotivši ove tehnike i filozofije, možemo zaključiti da naposljetku, ono što isprva može izgledati samo kao deindividualizacija, kao gubitak sebe da bi se naglasilo nešto drugo, jest zapravo vrlo istančan sustav fluidnih identiteta, i fluidnog shvaćanja stvarnosti, gdje ništa nije potpuno fiksno i određeno. Sve se može pomaknuti, sve može imati neku drugačiju ulogu, sve postoji unutar vječne transformacije.

Koncepti obrađeni u ovom radu pripadaju većinom tradicionalnim japanskim umjetnostima, no njihove utjecaje možemo naći raškrane i u raznim aspektima moderne japanske pop-kulture, kao što su na primjer *aidoru* (od eng. *idol*) grupe, koje utjelovljuju „univerzalni koncept“ ili idealizirani lik, iz kojeg su mnoge ljudske odlike eliminirane ili izmijenjene, pa je ono što se prodaje javnosti stilizirani idealizam. Sličan koncept postoji i u nekim subkulturama kao što je *visual kei*, gdje glazbenici nose tešku šminku i kostime, imaju umjetnička imena, te je njihov umjetnički identitet često jedna vrsta uloge koju oni igraju. U japanskim igranim serijama, popularno poznatima kao *dorama* ili *jdrama*, glumci ponekad stiliziraju osjećaje te se njihova gluma često opisuje kao pretjerana, patetična, ili teatralna. Pogotovo u komedijama, uvelike se odskače od prikazivanja likova na realistični način koji je prisutan u zapadnim popularnim serijalima. Bilo bi zanimljivo proučiti utjecaj koncepta rastjelovljenja na moderna djela, kao i utjecaj tradicionalnog kazališta u kojem ti koncepti obiluju, na modernu glumu, glazbene izvedbe, i ostalu pop-kulturu.

Ovi koncepti nam naposljetku govore i mnogo o japanskoj kulturi i društvu, i o vrsti veza koje mogu postojati između ljudi i njihove stvarnosti. U kulturi građenoj na tradiciji gdje su granice između stvarnosti i nestvarnosti, te granice između sebe i drugih, manje definirane i jasne, moguće je graditi fluidnije identitete te doživjeti stvarnost ne samo kroz jedan identitet već, mijenjanjem koncepata sebstva, postati utjelovljen kroz različite identitete.

9. Popis literature

- Alland, Alexander, Jr., „The Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre”, *The Drama Review: TDR*, 23, 2 (Performance Theory: Southeast Asia Issue, 1979), str. 3-10.
- Brower, Robert H. i Miner, Earl Roy, „Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition“, *The Journal of Asian Studies*, 16, 4 (1957), str. 503-527.
- Ishii, Mikiko, „The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness“, *Comparative Drama*, 28, 1 (Early and Traditional Drama, 1994), str. 43-66.
- Izutsu, Toyo i Toshihiko, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers bv, The Hague, 1981.
- Lamarque, Peter, Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 2 (1989), str. 157-168.
- Lebra, Takie Sugiyama, *The Japanese self in cultural logic*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2004.
- Marra, Michele (ur.), *Modern Japanese aesthetics : a reader*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1999.
- Mills, D. E., „Japanese poetry”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1 (1975), str. 35-53.
- Nakamura, Hajime, *Ways of Thinking of Eastern Peoples*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1964.
- Odin, Steve, *Artistic Detachment in Japan and in the West - Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001.
- Prusinski, Lauren, „Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History”, *Studies on Asia*, IV, 2, 1 (2012), str. 25-49.
- Saito, Yuriko, "The Moral Dimension of Japanese Aesthetics", *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, 2006, str. 85-96.
- Sakabe, Megumi, „Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought“, ur. Michele Marra, *Modern Japanese aesthetics: a reader*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1999.
- Tsuda, Noritake, *A History of Japanese Art - From Prehistory to the Taisho period*, Tuttle Publishing, Vermont, 2009.

10. Sažetak

U tradicionalnim japanskim umjetnostima očigledan je običaj nenaglašavanja sebstva i individue, nešto što se pojavljuje i u modernim umjetnostima i pop kulturi. Japanske umjetnosti koriste tehnike kao što su stilizacija, kodifikacija i separacija, kroz koje se prisutnost individue umanjuje ili potpuno uklanja, ostavljajući promatraču mjesto u koje može ući. Ovaj rad nastoji proučiti zašto se vanjski svijet u japanskim umjetnostima često prikazuje kroz rastjelovljenje ili eliminaciju individue, i na koji način se to postiže. Kada spojimo ove koncepte koji se pojavljuju unutar japanske estetike i proučimo što nam mogu reći o pogledu na svijet u japanskim umjetnostima općenito, možemo zaključiti da ono što izgleda kao namjerno fokusiranje na eliminiranju individue je zapravo proces kroz koji se individua može preobraziti i postati utjelovljena u mnogo različitih stvari.

11. Summary

The practice of non-emphasis of the Self and the individual is something well-evident in traditional Japanese arts, with a legacy of the concept still present in modern art and pop culture. Japanese arts utilize techniques such as stylization, codification, and separation, through which the presence of the individual is reduced or even completely removed, leaving space for the viewer to enter. This analysis seeks to examine why the external world in Japanese arts and literature is often presented through the disembodiment or removal of the individual, and through which methods this is achieved. By connecting these concepts that appear throughout Japanese aesthetics and examining what they tell us about the worldview in Japanese arts in general, it can be argued that what often seems like a deliberate focus on the reduction of the individual is in fact a process in which the individual can become transformed and embodied in many different things.