

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Sonja S. Višnjić Žižović

MOTIV "LEPTIROVOG SNA"
U POEZIJI MACUO BAŠOA

doktorska disertacija

Beograd, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Sonja S. Višnjić Žižović

MOTIF OF *BUTTERFLY DREAM* IN THE
POETRY OF MATSUO BASHO

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Mentor: Prof. dr Ljiljana Marković, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

Motiv "Leptirovog sna" u poeziji Macuo Bašoa

Rezime

U istoriji japanske poezije, ime Macuo Bašoa (1644-1694) uvek je povezano sa poetskim žanrom haiku – danas najpoznatijom, i u svetu popularnom, japanskom poetskom formom, koja ima svega 17 slogova raščlanjenih u tri stiha (5-7-5). Iako je u početku haiku bio pesnička rasonoda, on će se vremenom razvijati i dostići nivo visoko-estetske umetnosti. Tome je u velikoj meri doprineo i Macuo Bašo koji važi za jednog od najvećih haiku pesnika, ne samo u vreme kada je živeo, već i danas, a njegove se mnoge pesme smatraju remek-delima japanskog pesništva. Zbog toga je cilj ove teze ispitivanje filofske osnove njegovog pesništva, kao i elemenata koji čine njegovu poeziju posebnom i aktuelnom čak i danas.

U proučavanju Macuo Bašoa ne možemo zanemariti uticaj taoizma i zen budizma na njegov rad. Posebno je filofsija Čuang Cea uticala na misao i estetska, kao i pesnička načela Bašoove poezije. U cilju proučavanja ovog uticaja, odlučili smo se za Čuang Ceovu poznatu priču „Leptirov san“, u kojoj je ovaj čuveni taoistički filofs izrazio suštinu svoje filofsije. Koristeći se komparativnom metodom u proučavanju Bašoovih pesama u kojima se pojavljuje *san* ili *leptir* (ili oba zajedno) pokušaćemo da utvrdimo njegovo shvatanje stvarnosti i života – tačnije, shvatanja jave kao sna i potrebe za velikim buđenjem, a leptira kao simbola nestalnosti postojanja, ali i lakoće življenja. Nadamo se da ćemo na taj način doprineti boljem razumevanju Bašoove poezije, ali i haiku poezije uopšte.

Ključne reči: Macuo Bašo, haiku, taoizam, Čuang Ce, leptir, san, stvarnost, život, smrt, veliko buđenje.

Naučna oblast: Nauka o književnosti; japanologija

Motif of *Butterfly Dream* in the Poetry of Matsuo Basho

Abstract

In the history of Japanese poetry the name Matsuo Basho (1644 – 1694) has always been connected with the poetic genre of haiku – nowadays the most famous and renowned Japanese poetic form – which contains only 17 syllables grouped into three verses (5-7-5). Although haiku was initially considered a poetic pastime, in time it evolved and became a highly aesthetic art. Matsuo Basho, who contributed to the development of haiku, is considered to be one of the greatest exponents of this poetry form, and his poems are viewed as masterpieces of Japanese poetry. Therefore, the aim of this work was examination of philosophic ground of his poetry and elements that make his poetry particular, and actual, even today.

In studying the poetry of Matsuo Basho, we can't ignore the influence of Taoism and Zen Buddhism on his work. Especially the philosophy of Chuang Tzu influenced the thoughts and aesthetical and poetical principles of Basho's poetry. In order to analyze this influence, we decided to use Chuang Tzu's well-known story *Butterfly Dream* in which this famous Taoist philosopher expressed the essence of his philosophy. Using the comparative method in analyzing Basho's haikus in which he wrote of *dream*, or *butterfly*, we would try to determine his conception of reality and life – more precisely, on the one hand, conception of reality as a dream and need for the Great Awakening, and on the other, conception of butterfly as a symbol of the imparmenancy of existence, and easiness of living. In that way we hope to contribute to a better understanding of Basho's poetry, and haiku genre in general.

Key words: Matsuo Basho, haiku, Taoism, Chuang Tzu, butterfly, dream, reality, life, death, great awakening.

Scientific field: Science of Literature; Japanology

SADRŽAJ

1. Uvod

- 1.1. Budizam u Indiji
- 1.2. Budizam i Kini
- 1.3. Budizam u Japanu
- 1.4. Uticaj taoizma na zen budizam
- 1.5. Zen budizam u haiku poeziji
- 1.6. Umetnik – stvaralac – glasnik taoa
- 1.7. Cilj rada i metodologija

2. Teorijski okvir – taoizam i Čuang Ce

- 2.1. Kineska filosofija i njena kulturološka pozadina
- 2.2. Ideja promene – Preokretanje je kretanje taoa – Lao ce
- 2.3. Čuang Ce – život i učenje
 - 2.3.1. Čuang Ceov ekocentrizam
 - 2.3.2. Čuang Ceovo shvatanje života i smrti – princip preobražaja
 - 2.3.3. San-java-buđenje; zaborav
 - 2.3.4. Ontološki princip parabole „Leptirov san“
 - 2.3.5. Kognitivni princip parabole „Leptirov san“
- 2.4. Različita tumačenja Čuang Ceove parabole „Leptirov san“
 - 2.4.1. Alisonovo tumačenje Čuang Ceove parabole „Leptirov san“
 - 2.4.2. Džajlsov prevod Čuang Ceove parabole „Leptirov san“
 - 2.4.3. Hans Georg Mölerovo tumačenje Čuang Ceove parabole „Leptirov san“

3. Haiku poezija i Macuo Bašo

- 3.1. Nastanak i razvoj haikua
 - 3.1.1. Počeci pesništva u Japanu
 - 3.1.2. Man'jošu i ostale antologije
 - 3.1.3. Izvor haikua
 - 3.1.4. Period renga i osamostaljivanje haikua
- 3.2. Literarni prethodnici Macuo Bašoa i njegov položaj u tadašnjem literarnom svetu
 - 3.2.1. Počeci haiku poezije – Macunaga Teitoku i škola Teimon
 - 3.2.2. Nišijama Soin i škola Danrin
 - 3.2.3. Ueđima Onicura
 - 3.2.4. Macuo Bašo i škola Šomon
- 3.3. Život Macuo Bašoa

4. Razvoj poetike Macuo Bašoa

- 4.1. Osnovne karakteristike poezije Macuo Bašoa

5. Uticaj taoizma na haiku poeziju i poetiku Macuo Bašoa

- 5.1. Uticaj taoizma na haiku
 - 5.1.1. Uticaj Čuang Ceove misli na školu Teimon
 - 5.1.2. Uticaj Čuang Ceove misli na školu Danrin
 - 5.1.3. Uticaj taoizma na poetiku Ueđime Onicure
- 5.2. Uticaj taoizma i Čuang Cea na poetiku Macuo Bašoa
 - 5.2.1. Fuga no makoto – iskrenost poezije
 - 5.2.2. *Furju* i *fukjo* – ukus (sklonost) i pesnička ekscentričnost

- 5.2.3. Ideja slobodnog i lagodnog lutanja – *šojoju*
- 5.2.4. Slediti tok prirode i vratiti se prirodnom
- 5.2.5. Tišina i smirenost; nemenjajuće i krećuće
- 5.2.6. Lažno i istinito; praznina i ne-delanje; zaborav
- 5.2.7. Lakoća (*karumi*) i estetski princip *sabi*
- 5.2.8. Korisnost beskorisnog

6. Shvatanje snova na Istoku

6.1. Tumačenje snova na Zapadu

7. Simbolika leptira

8. Leptirov san u poeziji Macuo Bašoa

9. Zaključak

10. Literatura

11. Prilog 1 – Građa

12. Prilog 2 – Rečnik pojmova

13. Biografija

1. UVOD

Prema rečima Fung Ju Lana, taoizam je u Kini bio uticajan koliko i konfucijanizam, a još uticajniji u periodu Šest dinastija, tačnije od 3. do 6. veka. (Fung Ju Lan: 1989:5) Jedan od trojice osnivača filozofskog taoizma (*dao-đia*) je i Čuang Ce (oko 369-286 g.p.n.e) čije se istoimeno delo smatra klasikom ne samo taoističkog učenja, nego i kineske književnosti uopšte. Zanimljivo je da među taoističkim klasicima, knjiga *Čuang Ce* nije samo poučna, već i zanimljiva, a da Čuang Ce nije bio samo filozof, već i pesnik. (Fung Ju Lan: 1989:6) Taoizam, kao osobeni proizvod kineskog uma, nije samo uticao na shvatanje života, upravljanja i umetnosti u Kini, već je svoj uticaj proširio i izvan svoje postojbine. Naime, utičući na stranu veru – budizam, rezultirao je čan budizmom koji je, pak, prenet u Japan i tamo postao (i ostao) poznat kao zen budizam. Zen budizam je prisutan u gotovo svakom segmentu života Japanaca – uticao je na umetnosti (slikarstvo, baštovanstvo, čajnu ceremoniju, pozorište), književnost, mačevalaštvo, arhitekturu... Na taj način, taoizam je neposredno uticao i na život stanovnika japanskog ostrvlja, a njegov uticaj je vidljiv i u haiku poeziji. S druge strane, Macuo Bašo je svakako poznat kao jedan od najvećih haiku pesnika. U svoje stihove utkao je učenja i taoizma i zen budizma, mada se nikada nije (koliko je to barem do sada poznato) izjašnjavao ni kao taoista, ni kao budista, niti je isticao religiozni aspekt svojih pesama. Zapravo, Bašo je pokušao da sledi u svom svakodnevnom životu, kao i osećaju i pogledu na svet, osnovne (a mogli bismo reći univerzalne) principe taoizma i zen budizma. Ipak, on je prvenstveno bio pesnik i tragao je za *istinom* u poeziji. Međutim, verujemo, a to su potvrdili njegov život i stvaralaštvo, da istina u poeziji može da se ispolji ukoliko se i sâm pesnik približio istini. To, na kraju krajeva, nalažu i učenja taoizma i zen budizma.

Prema rečima R.H. Blajta, „Haiku je asketska umetnost – umetnički asketizam. Od ova dva elementa asketizam je ređi, teži za ostvariti i samim tim vredniji od umetničkog.” (Blyth: 1949:1) Zen je u velikoj meri uticao na ovaj asketizam i toliko je duboko prožeo haiku da ne samo što veliki broj haiku pesama nije razumljiv bez neke obaveštenosti o zenu, nego i obrnuto – često će haiku biti najbolja ilustracija neke zen izreke. Zbog toga je

potrebno dati barem kratki i ilustrativni pregled razvoja zen budizma i njegove misli, na koju su uticali i indijska i kineska misao.

1.1. Budizam u Indiji

Budizam je nastao i razvijao se u severoistočnoj Indiji između 6. i 4. veka pre nove ere, u periodu velikih društvenih promena i sve izraženije religiozne aktivnosti. Ne zna se tačan datum Budinog rođenja i smrti, ali većina naučnika veruje da je istorijski Buda živeo između 563. i 483. g.p.n.e. U tom periodu, u Indiji sve više opada interesovanje za spoljašnje svečanosti žrtvovanja i obreda visoke hindu klase, *bramana*. U severozapadnoj Indiji pojavile su se askete koje su pokušavale da probiju okvire učenja iznetog u *vedama* (svetim indijskim tekstovima). Iz ovih pokušaja će se u književnosti izroditi *upanišade* koje su naglašavale odricanje i transcendentno znanje. Ipak, severoistočna Indija, koja je bila pod manjim uticajem vedske hindu vere, postala je plodno tle za mnoga neortodokсна učenja. Društvo u ovoj oblasti je bilo u problemima koji su nastali usled razbijanja plemenskog jedinstva i širenja nekoliko manjih kraljevstava. Što se tiče vere, to je bilo doba sumnji, nemira i eksperimentisanja. Uprkos postojanju brojnih religioznih zajednica, mnoge su usvojile i zadržale isti vokabular: *nirvana* (transcendentalna sloboda), *atman* (biće ili duša), *joga* (ujedinjenje), *karma* (uzročnost), *tathagata* (onaj koji je dostigao), *buda* (probuđeni), *samsara* (večno vraćanje), i *darma* (propis ili zakon).

Buda – zapravo, Sidarta Gautama, bio je princ koji je trideset godina živeo raskošnim životom. Međutim, onda je poželeo da vidi kakav je život van palate i izašavši iz nje ugledao je patnju, bedu i težak život ljudi (zapravo „četiri prizora”: starost, bolest i smrt, ali i pustinjaka koji je tragao za načinom prevazilaženja patnje). To ga je nagnalo da trajno napusti palatu i krene putem duhovne spoznaje. Prolazeći kroz više načina traganja, razna učenja i stroge askeze, na kraju je Buda seo ispod bodhi drveta i kroz meditaciju dostigao probuđenje kada se njegova spoznaja iskristalisala u vidu „Četiri plemenite istine”: 1) da je život ispunjen patnjom, 2) da je žudnja uzrok te patnje, 3) da se patnja može okončati i 4) da se način prevazilaženja te patnje sastoji u pridržavanju osmostruke staze: ispravnog gledišta, ispravnog mišljenja, ispravnog govora, ispravnog delanja, ispravnog načina života,

ispravnog nastojanja, ispravne svesnosti i ispravne koncentracije. Nakon probuđenja, odbio je da uđe u konačnu nirvanu (jap. *nehan*), već je ostao među ljudima i narednih 45 godina propovedao Istinu koju je spoznao.

U vekovima nakon Budine smrti budizam se razvijao u dva pravca: jedan se obično naziva *teravada* (ili *hinajana*) budizmom, po Budinim pristalicama za koje se veruje da su ostale verne onome što se smatra pravom tradicijom Budinog učenja. Drugi pravac se naziva *mahajana* budizmom, koji je podrazumevao mogućnost spasenja većeg broja ljudi¹. Vremenom, razvilo se i učenje pod nazivom *vadžrajana*, ili ezoterični budizam, čiji je cilj brže dostizanje oslobođenja. Uprkos postojanju dva različita shvatanja puta spasenja (postepenog i trenutačnog), i raznih interpretacija suštine mahajanskog koncepta *praznine*, etika je ostala fundamentalno ista: Buda, izvorni učitelj, uvek se prepoznaje kao onaj ko obelodanjuje budističku istinu, uvek naglašavajući prazninu i relativnost svih pojava. Tako, uprkos svim promenama i razlikama, budizam nikada nije negirao svoje osnovne principe. Umesto toga, oni su bili ponovo protumačeni i preformulisani, oživljavajući time indijsku književnost. Budizam je, takođe, uticao i na religiju, filosofiju, likovnu umetnost i književnost ne samo Indije, već i Kine i Japana.

1.2. Budizam i Kini

U svom delu *Put zena*, Alan Vots kaže: „Kineska civilizacija bila je bar dve hiljade godina stara kada se prvi put susrela sa budizmom. Tako je nova filozofija naišla na čvrsto ukorenjenu kulturu u kojoj je teško mogla postati prihvatljiva bez znatnog prilagođavanja kineskom mentalitetu, mada su neke sličnosti između taoizma i budizma tako jake da su izazvale nagađanja kako je bilo međusobnog kontakta još mnogo ranije nego što se pretpostavlja.” (Watts: 1984:37)

Ipak, ono što će se kasnije razviti kao čan zapravo je proizvod i razlika između indijskog i kineskog duha. Suzuki smatra da je osnovna razlika u tome što su Kinezi izuzetno praktični, dok su Indijci vizionari i veoma spekulativni. (Suzuki: 1973:118) Naravno, budizam je, u cilju uklapanja u postojeće kinesko društvo i kulturu, morao da se

¹ Od reči *mahajana* u značenju „veliko vozilo”, za razliku od reči *hinajana* koja znači „malo vozilo”.

prilagođava vladajućoj konfucijanskoj misli, dok se, s druge strane, misao Nagardune² (utemeljivača mahajanskog budizma), onako kako je prevedena na kineski jezik, bitno vezala za taoizam, zapravo za učenja Lao Cea i Čuang Cea. (Vidi: Pušić: 2003:15)

Tako je na kinesku i japansku misao najviše uticao mahajanski budizam sa svojim konceptom sveopšteg duha i onim što se može nazvati njegovom negativnom metafizičkom metodom: karma je delo, akcija, zapravo uzrok i njena posledica. Biće pojedinca sastoji se od lanaca uzroka i posledica koji ga vezuju za Točak rađanja i umiranja (*samsara*). Sve patnje nastaju iz suštinskog nepoznavanja prirode stvari. Iz neznanja proizilazi žudnja za životom zbog koje se pojedinac grčevito drži za život i time se vezuje za večni Točak rađanja i umiranja. Samsara se može prevazići tako što će se neznanje zameniti probuđenošću (na sanskrtu *bodhi*). Oslobođenje od svih svetovnih patnji je nirvana – poistovećivanje pojedinca sa sveopštim duhom i spoznajom vlastite buda-prirode.

Veruje se da je budizam u Kinu došao u prvoj polovini 1.v.p.n.e. Po predanju, uveden je za vreme cara Minga (58-75), ali se možda i pre tog vremena u Kini znalo za budizam. Budizam je u Kini uspostavio vezu sa kineskom mišlju, te se tako i razvijao sa kineskom filozofskom tradicijom. Ovo uzajamno dejstvo kineske i indisko-budističke misli rezultiralo je *čan*³ školom budizma, koja je, iako budistička, istovremeno i kineska.

Kineski izraz *čan* (na japanskom: *zen*) fonetsko je prilagođenje sanskrtskog izraza *dhyana*, koji se obično prevodi kao meditacija⁴. Vots smatra da je značenje reči *dhyana*

² Nagarduna je živeo u 2. veku nove ere i utemeljivač je mahajanskog budizma. „Mi u osnovi ne možemo potpuno razumeti vezivnu nit između starokineske filozofije i čana ukoliko, bar u opštim crtama, ne izložimo opis učenja *srednjeg puta* Nagardune. Veruje se da je on svoju filozofsku misao oblikovao tako što je u središte stavio izraz koji se po predanju vezuje za Budu. Početkom petog veka naše ere, uz veliki trud Kumaradive (343-413), Nagardunini spisi su prevedeni na kineski jezik. Od tada pa sve do današnjih dana, oni su važan deo kineskog budizma. Sledeći učenje ove škole, Buda nije bio istorijska ličnost. Realni/stvarni Buda je transcendentno počelo koje je vanvremeno, vansvetsko i beskonačno. Istorijski Buda je bio samo *fiktivna* osoba koju je to počelo odaslalo u svet, sa *zadatkom* da poživi svoj ljudski vek i pouči druge. Druga značajna osobina ovog nauka je bila spoznaja da nas empirijski stečeno znanje ne može uvesti u svet realnosti, da uistinu postoji samo *ispraznost/odsutnost* (*sunyata*) koja natkriljuje sve i koja je jedino stvarna. Otuda i svi jezički, verbalni iskazi, daju pogrešne poglede na realno stanje stvari. Treće, Nagarduna razvija svoju *dijalektiku* koju, u osnovi, čini objašnjenje Budine ćutnje. Tako se razvija misao da u promišljanju sveta nužno dolazimo do antinomija uma, koje, opet, pokazuju da postoji *ono* što nadilazi tako viđenu *umnost* sveta. To je neobjašnjivo i neizrecivo.“ (Pušić: 2003:11-12)

³ „Čan je veoma osobeno duhovno iskustvo za koje ne postoji jednoznačno određenje i koje se ne može podvesti ni pod jednu budističku školu ili pravac. Iako, nominalno, pripada kineskom budizmu, on je u sebi sabrao najvrednije starokineske i budističke filozofije.“ (Pušić: 2003:25)

⁴ Radosav Pušić je, pored meditacija, prevodi i kao: kultivisanje duha, usredsređenje. (Pušić: 2003:25)

izuzetno važno za razumevanje čan/zen budizma, ističući da reč „meditacija” nije prikladna pošto je neki smatraju transom, obuzetošću, mozganjem, razmišljanjem o stvarima. On smatra da je ovu reč najbolje ostaviti neprevedenom, a objašnjava njeno značenje ovako: „Kako se koristi u budizmu, termin dhjana obuhvata i sećanje (*smriti*) i *samadhi* [probuđenost], a najbolje se može opisati kao stanje jedinstvene jednousmerene pozornosti. S jedne strane, ona je jednousmerena u tom smislu što je fokus na sadašnjem, jer za čistu svesnost nema ni prošlosti ni budućnosti, već postoji samo taj jedan trenutak (*ekakšana*) kojeg zapadni mistici nazivaju Večno Sada. S druge strane, jednousmereno je u tom smislu što je to stanje svesti koje ne razlikuje saznavaoča, saznavajuće i saznato.” (Watts: 1984:57)

Po predanju, čan ili zen škola budizma nastala je tako što je Buda jedno ezoterično učenje prenosio van pisanih tekstova. Lično ga je preneo jednom od svojih učenika, koji ga je potom predao svom učeniku. Učenje se prenosilo na ovaj način sve do Bodidarme za koga se smatra da je bio 28 patrijarh u Indiji i koji je između 520. i 526. g. došao u Kinu gde je postao prvi patrijarh čan škole budizma. Učenje se tako prenosilo dok nije došlo do raskola u školi, koja će se podeliti na Severnu i Južnu školu. Osnivač prve bio je Šen Ksiju, a druge Hui Neng, koji je bio priznat za šestog patrijarha. Ipak, neki naučnici su skloni mišljenju da čan u pravom smislu te reči, započinje upravo sa Hui Nengom, koji je zastupao mišljenje o „jedinstvenom prožimanju *praznog i punog*; o tome da je um Buda i da je Buda um; da je krajnji cilj oslobođenje sopstva od svih stega neumstvenog jestanja; da se sa spoznajom prirode uma vidi kosmička priroda bića i da se direktnim/nenadanim uvidom (prosvetljenjem) postaje Buda.” (Pušić: 2003:29-30)

1.3. Budizam u Japanu

Budizam je kao učenje došlo u Japan sredinom 6. veka, ali je svoj puni razvoj dostiglo tek u 12. veku. Donevši sa sobom ne samo indijsku filozofsku misao i budističku metafiziku, već i tradicije kineske civilizacije (jer je u Japan preneto iz Kine, a preko Koreje, 552. godine kada je kralj korejske države Paekče poslao misiju japanskom caru koja je nosila poklone uključujući i Šakjamunijev lik u zlatu i bakru i veliki broj sutri),

učenje Bude doprinelo je „fomiranju administrativno-birokratske hijerarhije u Japanu i nekih principijelnih osnova sistema etike i prava. Budističke norme su u Japanu bile izuzetno jake i odigrale su bitnu ulogu u postavljanju temelja japanske kulture.” (Vasilijev: 1987:282-283) U prilog tome govori i činjenica da su u 16. veku, u doba političkih nemira i stalnih borbi, japanski zen učitelji bili ti koji su sačuvali kulturni život zemlje, razvijajući i usavršavajući umetnost, književnost, čajnu ceremoniju, *no* pozorište.

„Ocem japanskog budizma” smatra se princ Šotoku Taiši (574-622) koji je izdao naređenje da se izgradi hram Horjuđi, koji se danas smatra najstarijom drvenom građevinom na svetu. Period Nara otpočinje uspostavljanjem prve stalne prestonice u istoimenom gradu 710. godine. Godine 741. car Šomu je izdao dekret za gradnju državnih hramova (*kokubundži*), pa je u svakoj provinciji trebalo da se podigne po jedan budistički hram. Glavni od ovih hramova je bio Todaidi sa velikim kipom Bude (*daibucu*). Nara budizam se kretao oko šest škola – *ricu*, *đođicu*, *kuša*, *sanron*, *hosso* i *kegon*. Do danas su opstale tri od ovih šest škola: škola *kegon* sa sedištem u Todaidiju, škola *hosso* sa sedištem u hramovima Kofukuđi i Jakušidi i škola *ricu*, sa sedištem u hramu Tošodaidi.

Period Heian otpočinje 794. godine, premeštanjem prestonice iz Nare u Heian-kjo (današnji Kjoto). Tokom ovog perioda politička moć je iz centralizovane vlade prešla u ruke aristokratije i druge klanove koji su postali glavna podrška budizmu. Nove škole, koje su upoznale Japan sa kineskim ezoteričnim budizmom (jap. *mikkjo*), osnovale su različite vođe na svetim planinama daleko od ortodoksnog pritiska Nara škola. Tako je Saičo (762-822) osnovao školu *tendai* (iz kineske škole sa planine Tjentai). On je poznat i kao Dengjo Daiši, a sedište svoje škole je postavio u hramu Enrjakuđi na planinini Hiei, blizu Kjota. Na povratku iz Kine, Dengjo Daiši je širio učenje zen meditacije i tantričkih rituala. Nakon njegove smrti tendai budizam se priznavao samo zvanično, ali se Enrjakuđi razvio u jedan od vodećih japanskih budističkih manastira i bio je izvor svih važnih škola (čista zemlja, zen i ničiren) koje su se pojavile u sledećem, periodu Kamakura.

Školu *šingon* (od kineskog termina za „mantru”) osnovao je Kukai (714-835) koji se često spominje kao Kobo Daiši. Kukai je osnovao manastir na planini Koja u oblasti Vakajama, na prelepoj planini do čijeg se podnožja može doći prevozom, ali se do manastira dolazi žičarom gde se odjednom nalazite u prirodi, okruženi starim manastirima

koji se stapaju sa okolnim planinama, bez uticaja modernog sveta. Kukai je poznat i po svom hodočašću oko ostrva Šikoku, a koje se danas naziva „88 svetih hramova na Šikokuu”. Na ovo hodočašće Japanci danas često idu u grupama od 88 ljudi zbog istog broja manastira. Kukai se u Kini posvetio ezoteričnom budizmu, a po povratku u rodnu zemlju u velikoj meri je uticao na kulturni život Japana pošto je širio učenje ezoteričnog (tantričkog) budizma (*mikkjo*), i sastavio prvi kinesko-japanski rečnik. I tokom perioda Heian nastavljena je asimilacija sa šintoizmom, drevnom japanskom religijom. Gradili su se brojni *đigu-đi* (budističko-šintoistički hramovi) za budističke rituale koji su se izvodili na zemljištu šinto hrama. Verovalo se da su šintoistički bogovi (*kami*) bili manifestacije buda ili bodisatvi. Kolaps zakona i reda tokom ovih vremena potakli su opšte osećanje pesimizma u društvu i podržali uverenje u *mappo* (kraj Zakona), što je predviđalo mračan period sa padom budističke religije. Ovo je dovelo do uvođenja budističkih spasioca, kao što je Amida, u budističke škole.

U periodu Kamakura, koji je obeležen žestokim borbama između klanova i premeštanjem prstonice u Kamakuru, razvile su se tri škole (*đodo*, *đodo-šin*, *nićiren*) iz tradicije tendai. Školu *đodo* (čista zemlja) osnovao je Honen (1133-1212). On se zalagao za jednostavnu molitvu *nembucu* (recitovanje *namu amida bucū*) što je verniku moglo da osigura spasenje. Ova škola je bila popularna među običnim ljudima zbog svoje jednostavnosti.

Šinran (1173-1262), Honenov učenik, načinio je radikalniji korak sa učiteljevim učenjem i od njega se odvojio da bi osnovao *đodo-šin* (školu Prave čiste zemlje). Srž učenja ove škole je da je Amida *već* spasao sve ljude pa je recitovanje *nembucua* zapravo izraz zahvalnosti, a ne načina spasenja.

Škola *nićiren* nosi ime osnivača (Nićiren, 1222-1282) koji se odrekao tradicionalnih učenja da bi prihvatio Lotos sutru kao „ispravno” učenje.

Tokom perioda Tokugava (1600-1868) budizam je uspostavljen kao državna religija. Kada je šogunat proterao hrišćanstvo, zahtevalo se od svakog Japanca da bude zvanični član lokalnog hrama. Tokom perioda Meiđi (1868-1912), prednost je data šintoizmu koji se tada odvaja od budizma.

Dakle, za razumevanje japanskog zen budizma važna je činjenica da su Japanci ovo učenje primili iz Kine, gde je bio poznat kao *čan*, koji je bio rezultat asimilacije kineske filozofske misli i indijskog budizma: „Pragmatička strana kineskog mentaliteta je na uticaj indijskog budizma reagovala tako što se usredsredila na njegove praktične aspekte i razvila ih u jednu posebnu vrstu duhovne discipline kojoj je nadenuto ime *čan*, što se obično prevodi kao meditacija.” (Kapra:1989:139) Upravo je ovu filozofiju čana Japan prihvatio u 12. veku, koja se pod imenom *zen* neguje i danas.

Zen uči da se buda-priroda, ili potencijal za dostizanje probuđenja, nalazi u svakom čoveku ali je uspavana zbog neznanja. Najbolje ju je probuditi ne preko proučavanja svetih tekstova, izvršavanja obreda i ceremonija, ili obožavanjem likova, već iznenadnim probijanjem granica opšteprihvataene, svakodnevnne, logičke misli. Do probuđenja (jap. *satori*) može se doći upornim treningom koji se najbolje može preneti sa učitelja na učenika. Međutim, metode dostizanja probuđenja razlikuju se od škole do škole. Tako škola rinzai (kinski: Lin či), koju je u Japan doneo japanski sveštenik Eisai 1191. godine, naglašava iznenadni šok i meditiranje na paradoksalnim izjavama (jap. *koan*). Škola soto (kineski: Tsao-tung), koju je u Japan doneo Dogen na svom povratku iz Kine 1227. godine, preferira metod sedenja u meditaciji (jap. *zazen*). Treću školu, obaku (kineski: Huang-po), osnovao je kineski monah Jin-juan (na japanskom Ingen), 1654. godine. Ova škola je usvojila metode škole rinzai, ali praktikuje i *nembucu* (zazivanje imena Bude Amide).

Ipak, od svih japanskih budističkih škola i učenja, zen budizam je najviše prožeo život Japanaca i njihovu kulturu i umetnost. Kao što smo već naveli, naziv zen potiče od sanskrske reči *dhyana*, ili „meditacija”. Veruje se da je ona jedan od načina dolaska do potpune svesnosti krajnje/vrhovne stvarnosti, i bila je značajna praksa kako u Indiji, tako i u Kini i u Japanu. Meditacija se smatra vežbanjem metalne koncentracije koja vodi kroz niveoe do konačnog cilja duhovnog oslobođenja, ili nirvane. Prema rečima Čogjam Trungpe, iako postoje dva značenja meditacije (prvi se zasniva na tradiciji koja se bavi proučavanjem prirode stvari, a druga se sastoji u uspostavljanju veze sa spoljašnjim ili univerzalnim konceptom Boga), u oba slučaja ona predstavlja jedini put kojim se teorija pretvara u praksu (Trungpa: 2003:26). Direktna spoznaja je proces u kome objekat našeg saznanja i mi sami (kao subjekat) postajemo jedno, a to se postiže kroz meditaciju. Prema tome,

meditacija je stvar prakse, radna navika. Ona nije samo poniranje u unutrašnjost, već i širenje ka spoljašnjosti.

Tako je cilj zen budizma da sâm čovek dosegne duboku spoznaju jedinstvenosti svega, kada prevazilazi stanje uma koje poredi, razlikuje i veruje u iluziju podvojenosti. Ovaj koncept jedinstva prožima sve oko nas. „U zen budizmu lepota se nalazi u jednostavnosti i smirenosti, u osećanju sveobuhvatne harmonije stvari. To je lepota koja odražava mir i prazninu, koje uvek obituju usred stalnih promena. Čovek zena lepotu nalazi u jednostavnim stvarima: u stenama i vodi, u mahovini, biljkama, pesku, ribnjacima i malim drvenim mostovima.” (Razić: 1985:53) Pošto se lepota svega oko nas može osetiti sjedinjavanjem sa objektom naše pažnje, pogrešno je mišljenje da je zen budizam povlačenje iz svakodnevnog života. Put zena nije odbacivanje svakodnevnih poslova kako bismo mogli da uvežbavamo meditaciju. Iako smo sami dok je vežbamo, to ne znači da smo izolovani i odvojeni od svega što nas okružuje. Iako smo fizički sami, potrebno je duhovno sjedinjenje sa svime oko nas, jer meditacija nije čin ličnog ega, već probijanje njegovih granica i sjedinjenje sa svime. Prema rečima Dejana Razića, meditacija čak i ne mora da se upražnjava u samoći, već možemo da je primenjujemo i dostignemo probuđenje u svakodnevnom životu, u običnom poslu, u kontaktu sa ljudima, u nastojanju da ih razumemo, jer se u svemu nalazi Istina, ili stvarnost. Tako je osnovni cilj budizma, kao i zen budizma, dostizanje probuđenja.⁵ (Ibid: 1985:53) Japanska reč za probuđenje je *satori*, a izvedena od glagola *satoru* (悟る), što znači „osvestiti se“, „probuditi se“. Satori bi se mogao definisati kao intuitivno sagledavanje stvari, nasuprot analitičkom ili logičkom razumevanju. Tada sve suprotnosti i protivrečnosti postaju ujedinjene i harmonizovane u organsku celinu. Satori se odnosi na celokupnost života. Kada je Bodidarma došao u Kinu početkom 6. veka, pokušao je da unese element satorija u budizam koji je tada bio obuzet finesama filozofskih rasprava. Međutim, iskustvo prosvetljenja mora se doživeti ličnim naporom. Učitelj može da ukaže na put, ali krajnji skok ostaje na učeniku. Probuđenje je buđenje ili osvešćivanje u samom sebi i ne zavisi ni od koga drugog. Ono osposobljava čoveka da sagleda svet u večnoj harmoniji i lepoti jer je ona zapravo „povratak Izvoru ili vraćanje kući“. Ono je prvi korak ka potpunoj slobodi. Tako se praksa zen budizma zasniva

⁵ Međutim, ovo nije slučaj u religijskom budizmu (dodo) gde je osnovni cilj rođenje u raju po milosti Amide.

na ličnim naporima pojedinca da istraje u borbi protiv svoje niže prirode koja se temelji na žudnji za životom i posedovanjem stvari što vezuje čoveka za Točak rađanja i umiranja. Kada se spozna vlastita priroda, sagledava se poredak stvari i prihvataju se stvari onakvim kakve one i jesu. Time je čovekov život u harmoniji i sreći koje se dostižu na svakom mestu.

1.4. Uticaj taoizma na zen budizam

Kakuzo Okakura, u svom delu *Knjiga o čaju*, navodi da zen ističe učenje taoizma. (Okakura:2008:44) I u taoizmu i u zen budizmu se poštuje načelo relativnosti – zapravo, Istina se može spoznati samo razumevanjem suprotnosti. Otuda su i taoistička i zenistička dela bogata paradoksima. S druge strane, zen je, kao i taoizam, pobornik individualizma u smislu uverenja da ništa nije stvarno osim naše svesti. Kao što se taoizam protivio konfucijanizmu, i zen budizam je često bio protivnik pravilima drugih tradicija budizma. Takođe, taoizam je, posebno Čuang Ceovo shvatanje jednakosti stvari, uticao na zen čiji su predstavnici prepoznali činjenicu da je „zemaljsko važno isto koliko i duhovno, da u velikom odnosu stvari nema razlike između malog i velikog, jer atom poseduje iste mogućnosti kao i univerzum.” (Okakura: 2008:47)

Sličnosti taoizma i zena su u vidljive i u shvatanju uma – u taoizmu je to nesvesnost (*wu-hsin*), a u zenu ne-um (*mu-šin*). Zapravo, „centar umne aktivnosti nije svesni misaoni proces, nije u egu” (Watts: 1984:32), što je uticalo na isticanje takvih (estetskih) načela kao što su spontanost, jednostavnost, osamljenost i prirodnost. Već smo naveli da i taoistička učenja (posebno ona Lao Cea i Čuang Cea) odišu protivrečnostima i paradoksima, a time obiluje i zen književnost, posebno metoda *koana* – često nelogičnih pitanja koje učitelj postavlja svom učeniku u cilju probijanja okvira logike, čime se njegovoj svesti omogućava da se probudi za sagledavanje prave istine/prirode stvari. Zbog toga zen učitelji svoje učenje/iskustvo ne prenose rečima (u vidu nekog posebnog učenja), već u učeniku pokušavaju da izazovu buđenje podizanjem prsta, uzvikom, udarcem i slično.⁶

⁶ Neki od poznatih koana su sledeći: Pokaži mi svoje izvorno lice koje si imao pre no što si rođen? Ili: Ako sretnoš nekog na ulici ko je stigao do Istine, moraš proći pored njega ni čutke, ni govoreći. Kako bi ga onda

Tako je, recimo, sledeće reči Čuang Cea mogao da izgovori i neki od mnogih učitelja zena:

„Na svetu nema ničeg većeg od vrha trna, a planina Tai izgleda sitna. Niko nije živeo duže od umrlog deteta, a Peng ce je umro mlad. Nebo i zemlja rođeni su kad i ja, a deset hiljada stvari čine sa mnom jedno. Mi smo već postali jedno, pa kako mogu bilo šta reći? Ali, ja sam upravo rekao da smo mi jedno, kako onda mogu da ne kažem nešto? Jedno i ono što rekoh su dva, a dva i ono polazno jedno čine tri. Ako nastavimo tako, onda ni najbistriji matematičar neće moći reći gde ćemo završiti, još manje običan čovek. Ako krećući iz nebića do bića stižemo do tri, koliko daleko ćemo stići ako krenemo od bića ka biću? Bolje da se ne pokrećemo, nego neka stvari budu same za sebe.” (Čuang Ce: 2001:44-45)

Na svoj jedinstven način, smatra Robert Etkin, Čuang Ce je izneo pre-zenističku izjavu takvoće. (Aitken: 1995:126) Takođe, veliki doprinos Kineza budizmu jeste njihova ideja rada. U zen manastirima su svi uposleni – svaki je kaluđer, uključujući i učitelja, morao da obavlja neki fizički posao⁷. Tako je poznata i priča o zen učitelju Hjakuđou koji je obrađivao zemlju i u svojim poznim godinama. Učenici su bili zabrinuti za njegovo zdravlje zbog napornog posla, pa su hteli da ga poštede rada. Ali, Hjakuđo im je odgovorio: „Ne budem li radio, neću ni jesti.”⁸ O ovakvom odnosu prema radu, bez želje da se rad ubrza mehaničkim napravama koje bi ga olakšale, svedoči i Čuang Ceova priča o seljaku koji je odbio da koristi đeram:

„Ce-kung je putovao na jug u Ču i na povratku kroz Čin, prolazeći severnom stranom Hana, video je starca kako priprema polja za setvu. On je probušio otvor u bunaru i odatle se pojavio, vukući vedro da bi navodnio polje. Stenjući i dahćući, on je trošio veoma mnogo energije za vrlo mali rezultat.

susreo? (Herigel: 2008:30) O „neobičnom i neočekivanom“ ponašanju zen učitelja svedoči i sledeća anegdota: „Jednog dana, kada su Hjakuđo i njegov učitelj, Baso, izašli iz kuće videli su jato divljih gusaka u letu. Baso je upitao: „Kuda one lete?“ „One su već odletele, učitelju“. Iznenada je Baso šćepao Hjakuđoa za nos i zavrnuo ga. Van sebe od bola, Hjakuđo je zajaukao: „Oj, oj!“ „Ti kažeš da su one odletele“, rekao je Baso, „Ali, one su od samog početka bile ovde.“ U tom trenutku je Hjakuđo oblio znoj i doživeo je *satori*. (Herigel: 2008:36-37)

⁷ Zanimljivo je da su se novim monasima davale lakše dužnosti, a najpoštovaniji i najnapredniji sledbenici dobijali su dosadne i proste zadatke, u cilju toga da je i najmanji posao mora da bude urađen savršeno. „Tako su mnoge značajne rasprave nastale dok se plevila bašta, ljuštila repa ili služio čaj.“ (Okakura: 2008:47)

⁸ Ili, kao što kaže srpska poslovice: „Nema hleba bez motike“.

'Postoje mašine za ovaj posao', rekao je Ce-kung. 'Za jedan dan, one mogu navodniti stotine polja, zahtevajući vrlo malo truda, a proizvodeći izvanredne rezultate. Da li bi želeo jednu? '

Baštovan je podigao glavu i pogledao Ce-kunga. 'A kako ona radi? '

'To je čudna naprava, oblikovana od komada drveta. Zadnji kraj je težak, a prednji lak i izvlači vodu kao da je lije i to takvom brzinom da izgleda kao da vri! Zove se đeram.'

Baštovan je pocrveneo od besa i rekao, smejući se: 'Čuo sam kako moj učitelj kaže – Gde ima mašina ima i briga sa njihovim ograničenjem; gde ima briga sa mašinom ima i ograničenja sa srcem mašine. Sa srcem mašine u svojim grudima, kvariš ono što je bilo čisto i jednostavno, a bez čistoće i jednostavnosti duhovni život ne zna za mirovanje. Gde duhovni život ne zna za mirovanje, Put neće moći da vas podrži. Nije da ja ne znam o vašoj mašini – bilo bi me stid da je upotrebim.'" (Čuang Ce: 2001:117-118)

Ovakvo shvatanje rada i mašina, koje taj rad ubrzavaju, objašnjava zbog čega Kinezi nisu više razvili mehaničke naprave (barem su to učinili kasnije u odnosu na Zapad). Suzuki smatra da je glavni razlog taj što Kinezi, i ostali azijski narodi, vole život kao takav i ne žele da ga pretvore u sredstvo za postizanje nečeg drugog, što bi tok života skrenulo u sasvim drugo korito. (Suzuki: 1973:32) Ipak, treba imati u vidu da ovo nije bilo opštekinjsko shvatanje, već taoističko, a sličan je bio stav romantičara u Evropi. Dakle, voli se i ceni sâm rad, u njemu se uživa i ne žuri se u postizanju rezultata tog rada. S druge strane, iako su mašine efikasnije, stari Kinezi su smatrali da su one bezlične, nestvarne i lišene smisla. Kada sâm rad postane sredstvo, usled požurivanja da se on što pre završi, onda čovek gubi svoju kreativnost i postaje oruđe. U tom smislu, i u taoizmu i zen budizmu, akcenat je na *iskustvu*, zapravo – svesnosti svakog proživljenog trenutka. Zbog toga ne čudi što su umetnosti na koje je uticao zen budizam u Japanu naglašavale prirodnost, spontanost, jednostavnost, jedinstvo sa objektom pažnje. Tako je, kao što smo videli, japanski zen budizam mešavina filosofija i jedinstvenih odlika tri različite kulture: „On je zapravo način života koji je tipično japanski, a koji opet odražava misticizam Indije, ljubav taoista prema prirodnosti i spontanosti, i dosledni pragmatizam konfucijanskog uma”. (Kapra: 1989:139) Njegov uticaj vidljiv je u haiku poeziji, pa za ovu pesničku formu Blajt u svom završnom poglavlju dela *Zen i haiku*, kaže: „Dve potpuno različite stvari koje su spojene u istovetnost

u haikuu jesu poezija i osećaj, duh i materija, Stvoritelj i stvoreno. Hladnoća nekog dana, vrućina nekog vrelog dana, glatkoća nekog kamena, belina nekog galeba, udaljenost dalekih planina, malenost nekog cveta, treperenje dlačice neke gusenice na povetarcu – sve to, bez bilo kakve misli ili emocije, želje ili lepote, jeste haiku.” (Blyth: 1981:7,8)

1.5. Zen budizam u haiku poeziji

Možemo reći da je zen budizam uticao na nekoliko bitnih karakteristika haiku pesme:

1. *Bezvremenost, beskonačnost i jednostavnost* osećaju se u haiku pesmi pošto se ona uglavnom bavi jednostavnim temama iz svakodnevnog života. Zbog toga će haiku pesnici pokušati da preko jednostavnih tema iz svakodnevnog života dočaraju i prikažu univerzum, prirodne zakone, svevremenost i beskonačnost. Ni jedan pesnički motiv nije suviše beznačajan da se o njemu ne može pevati, pa su stoga haiku pesnici često pevali o „beznačajnim” stvarima poput cveća, insekata, ptica i slično.

2. *Sugestija*. Zbog svoje izuzetne kratkoće, haiku kompozicija mora da evocira raspoloženje i dočara dovoljno živu sliku koja će potaći maštu slušaoca ili čitaoca. Zbog toga se u haiku pesmi i očekuje od slušaoca ili čitaoca da upotpuni pesmu i nastavi tamo gde je pesnik stao. „Time što *nije* rekao sve, što se *nije* izrazio do kraja, dobar je haiku uvek nedovršen i zato živi – svako delo koje je do kraja završeno, time je ujedno u neku ruku i umrlo.” (Devide:1985:60) Vrednošću sugestije je zapravo ilustrovana važnost (taoističkog) načela *praznine*. U ostavljanju nečeg nedorečenim, posmatrač dobija priliku da upotpuni ideju i da stekne osećaj da postaje stvarni deo umetnikovog remek-dela. „Praznina je tu za vas da biste u nju ušli i do kraja ispunili svoju estetsku emociju.” (Okakura: 2008: 44)

3. *Sadašnji trenutak*. Filosofija zena naročito se može primetiti u činjenici da se haiku bavi onim što je *ovde* i *sada*, i što se više bavi ljudskim emocijama nego ljudskim delima, a „prirodne pojave se upotrebljavaju da odraze ljudska osećanja, i to je sve.” (Razić: 1985:209) Okakura smatra da je na ovaj estetski princip uticao taoizam, čiji je glavni doprinos azijskom životu bio u oblasti estetike. „Kineski istoričari su o taoizmu

uvek govorili kao o *umetnosti bivstvovanja u svetu*, jer se on bavi nama samima u ovom trenutku.” (Okakura: 2008:42)

4. *Stapanje subjekta i objekta*. Da bi haiku pesnik uspeo da u tako kratku formu sažme svoje misli, prenese emocije i potakne čitaoca na maštu neophodno je njegovo sažimanje sa objektom o kome peva. Prema rečima R. H. Blajta: „Zen praksa je delo predavanja samoga sebe i potpunog ulaska u akciju. Kako ovo davanje postaje potpunije, tako i život i praksa postaju sve više stvarni.” (Blyth: 1981:5) Stapanje subjekta sa objektom u haiku poeziji je neophodno, a u poeziji koja nije haiku česte su refleksije, umovanje i edukacija. Sâm pesnik je najvažniji, dok haiku pesnik sebe ne smatra uzvišenijim od bilo čega drugog o čemu peva. Zahvaljujući zenu, haiku pesnik je probuđen od egocentričnih iluzija, on na prirodu ne gleda s visine, već iznutra: ne oseća da je nad njom, nego je u njoj. (v.Devide: 1991:36)

Tako dolazimo i do jedne od najlepših osobina haiku poezije: znati kada se treba zaustaviti; osetiti kada je dovoljno rečeno, što je tajna ne samo umetnosti, već i života. Zato se stanje uma haiku pesnika naziva *mušin* (無心) ili ne-um što je stanje kada smo jednostavno svesni onoga što jeste i upravo u ovakvom stanju uma haiku pesnik nije odvojen od predmeta o kome peva. „U haiku poeziji, pesnik mora biti oslobođen bilo kakve izveštačenosti ili zadnjih motiva – on mora da bude pasivni element koji izražava nadahnuće. Njegova poezija je smirenost obuhvaćena akcijom – neprestano mora da se kreće.” (Razić: 1985:215).

Sve navedene ideje mogu se videti u rečima samog Macuo Bašoa – pesnika koji je možda najbolje utkao zen u svoje stihove:

„Pođi do bora želiš li naučiti šta je bor; ili do bambusa želiš li naučiti šta je bambus. Kada tako postupaš moraš napustiti subjektivnu zaokupljenost samim sobom inače se namećeš objektu i ne učiš. Tvoja će poezija poteći sama od sebe kada si postao jedno sa objektom; kada si uronio dovoljno duboko da bi tamo video nešto poput skrivenog svetlucanja. Koliko god da je tvoja poezija rečita, ako tvoj osećaj nije prirodan – ako ste objekat i ti razdvojeni – tada tvoja poezija nije istinska poezija, već samo subjektivna krivotvorina.” (Devide: 1985:38)

1.6. Umetnik – stvaralac – glasnik taoa

Stari Kinezi verovali su da *lepota* izvire iz Taoa. Tako su mudrac, ali i umetnik, dostizali najvišu lepotu sjedinjavanjem sa taoom. Pušić smatra da je mudrac, po verovanju starih Kineza, sličan sa umetnikom po tome što svojom stvaralačkom energijom pokreće sve stvari, ali tako da ih prepušta da se na osnovu sopstvene prirode razvijaju. (v. Pušić: 2001:74) Na taj način je umetnik zapravo postavljao/predstavljao beskonačno (tao) u konačno kada se otkrivala lepota. Umetnik postaje medijum preko koga se u konačnom ispoljava sâm tao. S te strane, u staroj Kini kao i u Japanu, nije se cenilo puko podražavanje, ili imitacija, već je (istinski) umetnik bio stvaralac. Ipak, on zasluge nije pripisivao sebi, niti se isticala njegova originalnost, kako se ona obično shvata na Zapadu, pošto se otelovljenje najviše lepote izjednačavalo sa ostvarenjem taoa. Da bi umetnik mogao da se približi taou i sjedini se sa njime, morao je prethodno da „izgubi” sebe, zapravo da zaboravi samoga sebe. Čuang Ce je, recimo, smatrao da se sopstvo mora prethodno izgubiti da bi se u potpunosti ostvarilo. Zato Čuang Ce, prema rečima Pušića, „utapanje u *dao* i opisuje kao slobodu u kojoj se najviša lepota potvrđuje, i gde se sve drugo 'zaboravlja' i smatra nevažnim.” (Pušić: 2001:77) Da bi umetnik uspeo da se spoji sa taoom i ispolji ga u svom delu bio je potreban određeni način života. Često će se osamiti ili upustiti u slobodno i lagodno lutanje, ali je bitniji bio unutrašnji doživljaj umetnika i njegovo sagledavanje sveta. Pošto je sloboda za taoiste (Čuang Cea) bila sinonim za lepo, ova ideja će uticati i na kasnije filozofe čan budizma, koji je „poistovetio prirode Bude i dao a i na taj način je *lepo* odredio kao sveobuhvatno, ostvareno, slobodno, stvaralačko biće. Na ovaj način su se duh budizma (čana) i učenja filozofa dao a, jasno vezali za duh slobode i kreativnosti.” (Pušić: 2003:185-86) U tom smislu, umetnik je trebalo da se oslobodi svih vezanosti za materijalno i propadljivo, da se na taj način oslobodi svog ega i svoje subjektivnosti, da se sjedini sa taoom i iz dubine svog bića prikaže *kosmički ritam* koji prožima sva bića.

Budući da umetnik dela iz dubine svog bića, on zapravo dela iz *praznog*: on *prazni* svoj um (od svih razlikovanja, predrasuda, već stečenih informacija). Tada kroz njega bez prepreke može da dela tao, a njegovo delo je sugestivno upravo zbog toga što je nedorečeno – *ispražnjeno* od suvišnih sadržaja. Tako je „stvoriti prazninu na papiru, u glini, na licu, u

glasu ili gestovima plod tehničke sposobnosti koja nije autonomna, nego zavisi od sposobnosti da se stvori praznina unutar sebe, da se [umetnik/stvaralac] isprazni od sebe.” (Paskvaloto: 2007:154-55)

1.7. Cilj rada i metodologija

Iako ni filosofija ni poezija nisu primenjene nauke, i iako ni filosof ni pesnik ne mogu poput matematičara dati jednačinu kojom se rešava neki problem, ili poput hemičara, osmisliti formulu za jedinjenje koje sutra može služiti čovečanstvu, one su svakako *primenjive* na čovekov duh i razmišljanje. Svedoci smo patnje i bede koja vekovima (da li da kažemo milenijumima?) pogađaju čovečanstvo. Čovek se bori sa prirodom, elementarnim nepogodama, nemaštinom, bolešću, strastima, a da ne vidi da se zapravo bori sa samim sobom. Nekad se čini da čovek tumara u mraku i spotiče se o vlastito neznanje. Kao hronična bolest savremenog doba sve se češće navodi *hronično nezadovoljstvo*. Iako je medicina u proteklih 50 ili 100 godina uznapredovala i produžila čovekov životni vek, ona još uvek čoveku ne može da pomogne da dođe do smisla. Drugim rečima, ona je *kvantitativno* čoveku produžila život, ali ne i *kvalitativno*. Tu na scenu, mogli bismo reći, stupaju filosofija i poezija. One neposredno mogu čoveku pomoći da sagleda život u njegovoj celini i punoći, one ga mogu podstaći da sâm pokuša da raspozna i ponovo pusti u pogon vlastita krila kojima se može vinuti iznad dualističkog sveta gde uvek moraju vladati razlikovanja – dobro i loše. Filosofija i poezija nam mogu pomoći da drugačije sagledamo sebe i život, mogu nam promeniti razmišljanje, jer, kao što je rekao otac Tadej: „Kakve su nam misli, takav nam je i život.”

Bašoova poezija pokazuje njegov napor u potrazi za kvalitetom života. Oslanjajući se na učenja zen budizma i taoizma (konkretnije, učenje Čuang Cea), on je pokušao da uzdigne svoj duh i postane ne samo pesnik, već i *umetnik življenja*. To je ukratko i cilj ovog rada – da preko analize Čuang Ceove parabole „Leptirov san” i Bašoovih pesama u kojima se pojavljuje slika sna ili leptira (bilo zajedno ili odvojeno) ukažemo na uticaj koji je ovaj kineski filosof izvršio na najpoznatijeg japanskog haiku pesnika, ali i da pokušamo da utvrdimo kojim se to načelima sâm Macuo Bašo vodio, koji su bili njegovi životni/estetski

ideali, čemu je stremio. Na taj način, nadamo se da ćemo barem malo doprineti boljem razumevanju poetike Macuo Bašoa, njegovog života i razmišljanja, kao i najkraće pesničke forme – haiku.

U cilju analize Bašoovih estetskih i pesničkih ideala i uticaja koje je na njih izvršio Čuang Ce, trudili smo se da postepeno obradimo određene segmente koji će nas dovesti do same analize. Stoga smo u Drugom poglavlju, pod nazivom *Teorijski okvir – taoizam i Čuang Ce*, ukratko obradili ovaj filozofski pravac, pre toga predočavajući kulturološku pozadinu kineske filozofije, ukratko izlažući učenje tvorca taoizma – Lao Cea, a zatim i život i učenje Čuang Cea: njegov odnos prema čoveku i prirodi, shvatanje života i smrti, odnos prema snovima, buđenju i zaboravu, kao i ontološki i kognitivni princip parabole „Leptirov san”.

U Trećem poglavlju smo obradili nastanak i razvoj japanske pesničke forme haiku, Bašoove literarne prethodnike, ali i život Macuo Bašoa, kao i osnovna načela njegove pesničke škole Šomon, da bismo u narednom, Četvrtom poglavlju, prikazali razvoj poetike Macuo Bašoa i osnovne karakteristike njegove poezije. U Petom poglavlju obrađujemo uticaj taoizma na haiku poeziju – i na Bašoove prethodnike (školu Teimon i školu Danrin), kao i na samog Bašoa, posebno navodeći karakteristike i načela Bašoove poezije na koje je uticalo učenje Čuang Cea, kao što su iskrenost poezije, ekscentričnost, ideja slobodnog i lagodnog lutanja, sleđenje toka prirode i vraćanje prirodnom, nemenjajuće i krećuće, praznina, ne-delanje, zaborav i lakoća.

U Šestom poglavlju smo obradili shvatanje snova na Istoku, i to više u ontološkom smislu nego fizičkom, pronalazeći sličnosti u shvatanju snova ne samo u Kini i Japanu, već i sličnosti sa shvatanjem snova islamskih i indijskih mistika, kao i nekih filozofa i mistika sa Zapada. U narednom, Sedmom poglavlju, obradili smo simboliku leptira, čime smo postavili temelj za sprovođenje same analize – za pronalaženje sličnosti između Čuang Ceove parabole „Leptirov san” i Macuo Bašoovih pesama u kojima se pojavljuje slika sna ili leptira. U Zaključku smo, naravno, izneli zapažanja do kojih smo došli analizom.

Prilikom pisanja rada i sprovođenja analize koristili smo se knjigom *Čuang Ce* u prevodu Olje Pajin, a pod nazivom „Leptirov san”. Žao nam je što nismo mogli da se koristimo kineskim originalom, ali budući da ne poznajemo taj jezik opredelili smo se za

srpski prevod, ali smo se, po potrebi, služili i prevodom Fung Ju Lana (*A Taoist Classic Chuang-Tzu*, Foreign Languages Press, Beijing, 1989). Što se tiče Bašoovih pesama, koristili smo originale preuzete iz više knjiga, kao što su one Makoto Uede, Toshiharu Oseka, ali i rečnika i zbirki Bašoovih haikua. Sve njegove pesme su priložene i u originalu, sa fonetskim čitanjem i prevodom koji je uglavnom, ako drugačije nije naznačeno, bio naš. Na kraju smo dodali i registar navedenih i analiziranih haikua, pojmovnik, kao i literaturu koju smo koristili prilikom pisanja rada.

2. TEORIJSKI OKVIR – TAOIZAM I ČUANG CE

Taoizam svakako zauzima značajno mesto u kineskoj misli pošto je jedinstvena i nadasve zanimljiva kombinacija filosofije i religije, sa elementima proto-nauke i magije. U značajnoj meri je uticao na razvoj kineske nauke⁹ (medicine, metalurgije, hemije) i tehnologije, ali i kineske umetnosti i borilačkih veština.

„Za razliku od konfucijanizma, čiji su se predstavnici bavili odnosima u društvu i vođenjem države, što je ovoj filosofskoj orijentaciji dalo obeležje „muževnog” i „upravljajućeg“, taoisti su takav pristup osuđivali i težili ženstvenom i prijemčivom znanju koje se javlja jedino kao plod pasivnog i pokornog stava koje proizilazi iz posmatranja prirode.” (Needham: 1956:33).

Ipak, što se tiče taoizma, postoji razlika između taoizma kao filosofije (*tao chia* – taoistička škola) i taoizma kao religije (*tao chiao*). Učenja taoizma kao filosofije i religije su različita i u nekim aspektima protivrečna – taoistička filosofija uči doktrini sleđenja prirode, a taoizam kao religija propoveda doktrinu delanja *protiv* prirode što se najbolje vidi u odnosu prema smrti – prema Lao Ceu i Čuang Ceu život i smrt su samo prirodni tok koji ne treba remetiti i kome se čovek treba prepustiti, dok taoistička religija u sebi ima ideju i tehnike izbegavanja smrti (zapravo, dostizanje telesne besmrtnosti), što je protivprirodno.

Tako su taoisti-filosofi smatrali da je tao (Put) način na koji dela univerzum – zapravo da on sâm predstavlja *prirodni poredak*. Ovaj tao kao prirodni poredak, koji dovodi u postojanje sva bića i nenasilno vlada njihovim akcijama, podseća na Heraklitov *logos*. Heraklit iz Efesa je smatrao da *logos* (zakon ili načelo) upravlja svim stvarima: ljudi su u stanju da čuju ili osluškuju *logos*, koji sjedinjuje suprotnosti. Njegova čuvena krilatica *Panta rei* – ili, „Sve teče”, a koja ističe ideju da je sve u stalnoj promeni, dosta naliči na taoističko poimanje prirode i taoa. Zbog toga su taoisti-filosofi smatrali da mudrac, ne ističući se, podražava tao, koji u njemu nesmetano dela. Tako Čuang Ce u 6. poglavlju svog dela za tao kaže:

⁹ Recimo, delo taoista su kineska otkrića koja su podjednako značajna i za savremenu zapadnu kulturu – barut, kompas i papir. (vidi: Put zmaja: 2004:1).

„Put (tao) ima realnost i obeležja, ali nema delatnost i vidljivu formu. Možeš ga predati, ali ga ne možeš primiti; možeš ga dosegnuti, ali ga ne možeš videti. On je svoj vlastiti izvor i koren. Bejaše od iskona, pre neba i pre zemlje. Iz njega su duhovna bića crpla svoju duhovnost. Iz njega potekoše Nebo i zemlja. Iznad je svega, a nije visoko; ispod je svega, a nije nisko. Iako prethodi Nebu i zemlji, ne možeš reći da je davnašnje; starije je od najveće starine, a ne možeš ga nazvati starim.” (Čuang Ce: 2001:75)

Ovaj naturalistički panteizam naglašava jedinstvo i spontanost delanja prirode. Taoistički tekstovi obiluju pitanjima vezanim za prirodu. Tako se u 14. glavi knjige Čuang Ce, kaže:

„Okreće li se Nebo? Miruje li zemlja? Nadmeću li se sunce i mesec za mesto gde će sjati? Ko upravlja svim ovim? Ko povlači konce? Ko to, ne čineći ništa, daje zamaha da se sve odvija ovako. Pitam se, postoji li neki mehanizam koji to obdelava i ne dopušta da stane? Pitam se, nisu li to samo uloge koje se smenjuju bez prestanka? Nastaje li kiša iz oblaka, ili oblaci iz kiše? Ko ih naduvava gore i ko iz njih zasipa kišu dole? Ko to, ne čineći ništa, zapodeva sve te pohotne radosti gore? Vetrovi kreću sa severa, duvajući čas prema zapadu, čas prema istoku, kovitlajući slobodno u visinama. Čiji su oni dah i uzdisanje? Ko ih to, ne čineći ništa, ovako naduvava?” (Čuang Ce: 2001:134)

Dakle, stari taoisti su smatrali da postoji jedan prirodni poredak po kome se sve odvija. Osnova sveta i prirode, kao i njihov izvor/koren zapravo je tao – iz njega se sve rađa, u njega se sve vraća, po njegovom nalogu sve dela, prateći svoj prirodni tok. Time je sve u prirodi povezano i jedno. Kakav je onda mudrac trebalo da bude? Taoisti su smatrali da je on, svakako, trebalo da se sjedini sa prirodom i da dela spontano. Tako Čuang Ce za drevnog mudraca kaže:

„Drevni mudrac se držao uzvišeno, a ne smlavljeno; izgledalo je da oskudeva, ali nije uzimao; bio je dostojanstven u svojoj ispravnosti, ali nenametljiv; bio je širok u svojoj ispražnjenosti, ali to nije pokazivao. Blažen i veseo, izgledao je srećan; snebivljiv, nije odolevao da ne uradi neke stvari; uznemiren, pokazivao bi to na licu; opušten, zadržavao je svoju vrlinu. [...] Kada se čovek i Nebo ne sudaraju, tada možemo reći da je u tom jedinstvu pravi mudrac.” (Čuang Ce: 2001:74)

Tako su stari taoisti smatrali da se mudračev karakter može opisati kao „unutarnja mudrost i spoljašnje kraljevstvo” – svojom unutarnjom mudrošću on se duhovno uzdiže, a svojim spoljašnjim kraljevstvom funkcioniše u društvu (vidi: Fung Ju Lan: 1992:19). Zbog toga su kineski filosofi smatrali da je zadatak filosofije da omogući čoveku da razvije ovakav karakter.

Međutim, taoistička filofska dela često obiluju aforizmima, humorom, kratka su i često se stiče utisak da su nesistematična. Tako će, prema rečima Radosava Pušića, paradoks bitno obeležiti ovu filosofiju: „Naime, ono čega *ima* kao da ga *nema*, a ono čega obično *nema* (ono što je letimično, maglovito, nejasno, veliko, što se prikriva, udaljava i na njemu svojstven način premeće i vraća nazad u sebe, ono što se otkriva delimično kroz: sliku, biće, seme, istinu), u stvari, po svemu *jeste*. To stalno obrtanje od faktičkog stanja stvari (čija se priroda iznosi u poigravanju *praznog* i *punog*) ka potpuno nefaktičkom (koje se, ipak, na neki nejasan način dovodi u prisutnost), dotaknuto jezikom postaje metafora, parabola, ironija ili apsurdno kazivanje.” (Pušić: 2003:38) Međutim, upravo zbog svoje kratkoće, kineska klasična taoistička dela su bogata sugestivnošću, koja je vekovima bila ideal kineske umetnosti, recimo poezije i slikarstva. U poeziji, ono što pesnik namerava da saopšti često nije ono što je pesmom neposredno rečeno, već ono što njome nije rečeno. Po kineskoj književnoj tradiciji, u dobroj poeziji „broj reči je ograničen, ali su ideje koje ona nagoveštava bezgranične“. (Fung Ju Lan: 1992:23). Ne bi trebalo zaboraviti da je upravo ova sugestivnost jedna od glavnih obeležja i haiku poezije. Filosofsku pozadinu za ovakav ideal kineske umetnosti, koji se pak odražavao i u načnu na koji su se izražavali kineski filosofi, ogleda se i u 26. poglavlju knjige *Čuang Ce*:

„Vrša je za hvatanje riba, kada jednom uhvatimo ribu vrša nam više nije potrebna. Trube su za hvatanje zečeve, kada jednom uhvatimo zeca, trube nam više nisu potrebne. Reči su za hvatanje smisla, kada jednom uhvatimo smisao, reči nam više nisu potrebne.” (Sin neba: 1996:134)

2.1. Kineska filozofija i njena kulturološka pozadina

Na osobeni naturalistički element taoističke filozofije svakako je uticao način života samih Kineza koji su sredstva za život obezbeđivali obrađivanjem zemlje. Tako se u jednoj takvoj agrarnoj zemlji zemljište smatralo velikim bogatstvom, cenili su se zemljoradnici i zanatlije, a trgovci kao preprodavci proizvoda tuđeg rada, bili su najniže na društvenoj lestvici. Ovaj hijerarhijski sistem kasnije je sproveden i u Japanu gde je društvo, sve do 19. veka, rigidno bilo podeljeno na četiri klase: *ši-no-ko-šo*, ili samuraje, seljake, zanatlije i trgovce, gde su trgovci bili na dnu ove društvene lestvice.¹⁰ Zanimljivo je da su u Japanu zemljoradnici zauzimali visoko mesto na društvenoj lestvici (odmah posle samuraja), a njihovo zanimanje se oduvek smatralo časnim. Ratarstvo je, zapravo, nekada u Japanu bilo sveti posao. S druge strane, do 19. veka, u Japanu je klasa trgovaca, koja je uključivala bankare, trgovce, vlasnike radnji, bila najniže zvanično priznata klasa. Zapravo, zarađivanje su prezirale više klase, a svi načini zarade trgovinom, ili preporodajom proizvoda nečijeg rada, smatrali su se nečasnim.¹¹

Život ratara i njihova misao bila je jednostavna. Zbog toga su taoisti idealizovali jednostavnost primitivnog (ranog) društva i osuđivali civilizaciju. Takođe su idealizovali detinju nevinost i prezirali znanje. Budući u dodiru sa prirodom, od koje su u velikoj meri zavisili, ratari su je veoma cenili. Tako su i taoisti u velikoj meri razvili ovo divljenje i ljubav prema prirodi. Pravili su razliku između onoga što je prirodno (smatrajući ga izvorom sreće) od onoga što je čovekovo (smatrajući ga korenom patnje). Upravo zbog

¹⁰ U ovu podelu nisu ulazili: car i dvorsko plemstvo, kao i brojne niže klase čiji se pripadnici nisu smatrali Japancima – zapravo, jedva ljudskim bićima. Zvanično se pominju kao *ćori*, a strancima su uglavnom poznati kao *eta*. Oni su parije, ali im se naziv razlikuje u odnosu na njihovo zanimanje. Tako su se recimo pripadnici jedne klase zvanično zapošljavali kao mučitelji i egzekutori, pripadnici druge – kao noćni čuvari, treće kao grobari. Najveći broj *eta* bavio se štavljenjem i obradom kože. Između najniže trgovačke klase i *eta* jaz je bio nepremostiv. Izuzev *eta* postojale su parije pod nazivom *hinin* („ne-ljudi“). Ovim nazivom su se oslovljavali prosjaci, lutajući svirači, određene klase prostitutki i kriminalci. (Vidi: Lafkadio Hern, *Japan – pokušaj tumačenja 2*, Kokoro, Beograd, 2013, poglavlje: Društvena organizacija.)

¹¹ „Viteštvo je neekonomično, diči se siromaštvom... Istina je da je bušido nalagao štedljivost, ali ne toliko iz ekonomičnih razloga, koliko zbog vežbanja uzdržanosti. Raskoš se smatrala najvećom pretnjom muževnosti, pa se od ratničke klase zahtevala i najstroža jednostavnost.” Inazo Nitobe, *Bušido – duša Japana*, Liber, Beograd, 2011, str. 87-88. Dakle, višem (ratničkom) sloju u Japanu finajsije su bile nešto nisko – nisko u poređenju sa moralnim i intelektualnim pozivima.

toga, taoisti su smatrali da najviše dostignuće na duhovnom napretku mudraca počiva u njegovom poistovećivanju sa prirodom, tačnije – univerzumom.

Za razliku od konfucijanstva kao filosofije društvene organizacije i stoga svakodnevnog života, a koje naglašava čovekove društvene odgovornosti, taoizam naglašava ono što je prirodno i spontano. Upravo je ovaj zemljoradnički pogled na svet osnovna Lao Ceova ideja – „Preokretanje je kretanje taoa“. Prema rečima Bertranda Rasela: „Filosofija koju su obojica zastupali [Lao Ce i Čuang Ce], zasniva se na slobodi. Imali su loše mišljenje o vlasti i svakoj vrsti ometanja prirode. Žalili su se na užurbanost modernog života, koji su poredili s mirnim životom onih koje su nazivali 'čistim ljudima starine'“. ¹²

Međutim, filosofija taoizma, prema rečima Fung Ju Lana, može se podeliti u tri faze. Predstavnik prve faze filofsokog taoizma je Jang Ču, koji je bio jedan od najistaknutijih ljudi koji su, povukavši se u osamu, pokušali da razviju misaoni sistem koji bi dao smisao njihovom postupku (Fung Ju Lan: 1992:78). Živeo je između 5. i 4. veka pre nove ere, a osnovne ideje su mu bile „Svako za sebe“ i „Preziranje stvari i cenjenje života“. Tako u knjizi *Lie Ce* stoji da je Jang Ču rekao:

„Čak i da su mogli povredivši jednu vlas da postignu dobro za svet, ljudi iz drevnih vremena ne bi to učinili. Da im je svet ponuđen u isključivo vlasništvo, oni ga ne bi uzeli. Kad bi svako odbio da iščupa makar i jednu dlaku i kad bi svako odbio da primi svet kao dobitak, svet bi bio u savršenom redu.“ (Fung Ju Lan: 1992:80)

Odrzi glavnih ideja ovog mislioca mogu se naći u nekim poglavljima dela Čuang Ce. U trećem poglavlju knjige, pod naslovom *Kako ostati ceo?*, stoji:

„Ako činiš dobro, čuvaj se slave. Ako činiš zlo, čuvaj se kazne. Drži se sredine; idi za onim što je trajno i ostaćeš celovit. Živi, brini o roditeljima i dočekaj starost.“ (Čuang Ce: 2001:50)

Tako je početna, prva faza taoističke filosofije očuvanje života i izbegavanje povrede. Jang Čuova metoda za postizanje toga je osamljeničtvo.

¹² *Almanah instituta Konfucije u Beogradu*, godina 2, III, IV, Filološki fakultet u Beogradu, Beograd, 2011, str. 72. (Tekst: Bertrand Rassel, *Pitanje Kine – odabrana poglavlja*).

Drugu fazu taoističke misli predstavljaju ideje izražene u delu *Knjiga o Putu i njegovoj vrlini (Tao te đing)* i one su pokušaj otkrivanja zakona na kojima se zasnivaju promene stvari u svetu. Stvari se menjaju, ali zakoni na kojima se zasnivaju promene ostaju nepromenljivi. Ako čovek razume te zakone i usaglašava se sa njima, onda može sve da preokrene u svoju korist. Tako autor ovog dela, Lao Ce kaže:

„Šta je važnije, slava ili život?

Šta je vrednije, zdravlje ili bogatstvo?

Šta više nesreću donosi, gubitak ili dobitak?

Previše čuvati nešto kao da je velika vrednost,

potrošiće se u bescenje;

Previše skrivati da drugi ne vide,

izgubiće se bez traga.

Zato, ko zna da uživa u tome što ima,

izbeći će nepotrebne povrede;

Ko zna da se na vreme zaustavi,

izbeći će nepotrebne nevolje,

tako će ostvariti dugovečnost i spokoj.” (Sin Neba: 1996:76)

Treću, i poslednu fazu, taoističke misli predstavljaju ideje izražene u delu *Čuang Ce*, gde se javljaju koncepti izjednačavanja života sa smrću i istovetnosti čovekovog sopstva sa drugima. U pitanju je sagledavanje života i smrti, sebe i drugih sa jednog višeg stanovišta, kada čovek može da prevaziđe postojeći svet. I ovo je neka vrsta osamljeničtva, ali ne povlačenje iz društva u planine, već radije u neki drugi svet. Tako se u prvoj glavi *Slobodno lutanje*, kaže:

„Lieh ce je mogao uzjahati vetar, vinuti se i lebdeti okolo hladnokrvno i bezbrižno, ali se posle petnaest dana vraćao na zemlju. Ako je reč o sreći, on se nije onespokojavao, ni brinuo. Izbegavao je nevolje hodanja, ali je i dalje zavisio od okolnosti. Da se ispeo na istinu Neba i Zemlje, jašući na promenama šest energija i lutajući tako kroz bezgranično, od čega bi još uopšte mogao da zavisi? Zato kažem da Savršeni Čovek nema sopstva; sveti čovek nema zasluga; mudrac nije slavan.” (Čuang Ce: 2001:35).

Ovo više stanovište ističe jedinstvo svega postojećeg, postojanje beskrajne promene i ukidanje suprotnosti. Time se Čuang Ce zalaže za jedan holistički pristup stvarima i životu: *Nebo i zemlja rođeni su kad i ja, a deset hiljada stvari čine sa mnom jedno.* (Čuang Ce: 2001:44)

2.2. Ideja promene – Preokretanje je kretanje taoa – Lao Ce

Jedan od najznačajnijih uvida taoista bilo je shvatanje da su preobražaj i promena suštinska svojstva prirode. Ova misao pripisuje se Lao Ceu, jednom od osnivača taoizma. Ime mu znači „stari majstor“, a verovatno je rođen 570. g.p.n.e. u državi Ču. Prema biografiji ovog filozofa, *Ši-đi* („Istorijski zapisi“), iz 2-1. v.p.n.e, Lao Ce je bio arhivar na dvoru kralja Čua. Zbog nesuglasica na dvoru, napušta dužnost i putuje na zapad. Legenda kaže da kada je stigao do prevoja Sjen-gu, čuvar mu je na ime putarine tražio jednu knjigu, a Lao Ce je napisao *Dao-de đing* (*Tao te đing*, „Knjiga o putu i njegovoj vrlini“), delo koje se sastoji od 5000 karaktera. Knjigu je napisao u dva dela: u prvom je izneo svoje učenje o taou, a u drugoj o vrlini (*te*). Nakon toga niko više nije čuo za njega.

Pre nego što je Lao Ce upotrebio reč tao (*dao*) u svojoj filosofiji, ona je već bila prisutna u tadašnjem kineskom jeziku. Njeno osnovno značenje je „ići praznim, otvorenim delom puta“, kasnije su joj pridodata značenja 'voditi, govoriti, zakon', dok se danas *dao* najčešće prevodi kao: put, razlog, zakon, apsolut, bog, logos, princip, diskurs, počelo...” (Pušić: 1996:13-14).

Osnovna, već spomenuta, središnja ideja Lao Cea je „Preokretanje je kretanje taoa” – zapravo, dinamičko kretanje – sve je stalno u pokretu i preobražava se iz jednog oblika u drugi. Takođe, kada nešto razvije izvesna ekstremna svojstva, ta svojstva se uvek preokreću i postaju vlastita suprotnost. Tako promene (mene) potiču od suprotstavljenih sila koje se smenjuju, dopunjuju, međusobno prožimaju i usklađuju. Zbog toga njegovo delo obiluje naizgled protivrečnostima:

„Budi krnj i bićeš ceo. Budi kriv i bićeš prav. Budi prazan i napunićeš se. Budi dronjav i ponovićeš se. Imaj malo i dobićeš. Ali, imaj mnogo i bićeš pometen.” (Fung Ju Lan: 1992:119).

Prema Fung Ju Lanu, ovo je Lao Ceov način za rešavanje prvobitnog problema taoista – kako sačuvati život i izbeći štetu i opasnost u ljudskom svetu (Fung Ju Lan: 1992:119). Tako je, prema mišljenju Lao Cea, tao ono iz čega sve stvari proizilaze, a *te* je vrлина, tačnije ono što ta stvar prirodno jeste (pošto u procesu nastajanja svaka pojedinačna stvar dobija ponešto od univerzalnog taoa). Upravo iz ovoga proizilazi čuvena taoistička teorija ne-delanja (*vu-vei*) što podrazumeva da čovek ograniči svoje delatnosti na nužno i prirodno, a rukovodeće životno načelo treba da mu je jednostavnost. Lao Ce je smatrao da su ljudi izgubili prvobitni *te* jer imaju previše želja i previše znanja (sukob sa konfucijanstvom). Zadovoljavajući želje, ljudi traže sreću. Ali, što više želja zadovoljavaju, to su manje ispunjeni i srećni – zapravo, postižu suprotan rezultat. Stoga, „nema veće nesreće od toga da čovek ne zna da se zadovolji onim što ima; nema većeg greha od želje za sticanjem“. (Fung Ju Lan: 1992:121).

2.3. Čuang Ce – život i učenje

Čuang Ce (Čuang Čou, 369-oko 286. g.p.n.e) smatra se, zajedno sa Lao Ceom, osnivačem taoizma i jednim od najvećih ranih taoista. Mnogi njegovo delo (*Čuang Ce*) smatraju vrhuncem taoističke literature, pa čak i kineske književnosti uopšte. „On je taj koji taoizmu daje mistički smisao, otvarajući pristup u beskonačnost taoa.“ (Kjels: 1990:37). O njegovom životu ima malo podataka, poreklom je iz provincije koja se danas naziva Honan, zna se da je bio oženjen i da je živio siromašno, pošto je odbio da služi jednom knezu. Njegovo učenje je povezano sa filozofijom Lao Cea, a bio je oštri protivnik konfucijanstva.

Treba napomenuti da je delo¹³ koje mu se pripisuje zapravo zbirka različitih taoističkih spisa od kojih neki predstavljaju prvu, neki drugu, a neki treću fazu taoizma, a „samo poglavlja koja predstavljaju misao te treće, vrhunske faze, mogu se s pravom nazvati filozofijom samog Čuang Cea, mada možda ni njih u celosti nije napisao ovaj filozof.“ (Fung Ju Lan: 1992:124).

¹³ Delo je poznato i kao „Knjiga o južnoj zemlji cveća“ (*Nan-hua Džen-đing*); sastoji se od 33 knjige, od kojih prvih sedam predstavljaju takozvana unutrašnja poglavlja, koja potiču od samog Čuang Cea, petnaest spoljašnjih, a veruje se da su poslednjih jedanaest poglavlja (knjiga) dela njegovih učenika.

U ovom delu razmatra se suština taoa i tea (vrlina), a središnje mesto zauzima ideja ne-delanja (*vu-vei*); naglašena je relativnost svih suprotnosti i povezanost života i smrti. Za dostizanje apsolutne sreće, smatrao je Čuang Ce, potrebno je više razumevanje prirode stvari, a da bi se to postiglo potrebno je slobodno ispoljavanje naše prirodne sposobnosti.

Ta sposobnost je *te* (vrlina) koja proizilazi iz taoa:

„Ali, biti blagorodan bez sputavanja volje, upražnjavati vrlinu bez dobronamernosti i pravednosti, ostvariti red bez podviga i slave, dokolicu bez reka i mora, biti dugovečan bez vežbanja, izgubiti sve a ipak imati sve, biti spokojan u neograničenom gde su sva dobra prisutna – to je Put Neba i zemlje, suština Puta i njegove Vrline.” (Čuang Ce: 2001:146).

Ili:

„Moje određenje stručnjaka ne vezuje se za dobronamernost i pravednost nego za izvrsnost (*te*) – to je sve. Moje određenje upućenosti ne tiče se dobronamernosti i pravednosti, nego znači da čovek sledi svoju urođenu prirodu – to je sve. Kad govorim o dobrom sluhu, ne mislim na to kako slušamo druge, nego na osluškivanje samoga sebe. Kad govorim o dobrom vidu, ne mislim na posmatranje drugih, nego na posmatranje samoga sebe. Onaj ko ne posmatra sebe, nego druge, ko ne sagledava sebe, nego druge, obuzet je drugima, umesto da dospe do sebe. On nalazi radost u onome što raduje druge ljude, a ne nalazi radost u onome što bi njega radovalo. A ako nalazi radost u onome što druge raduje, a ne nalazi radost u onome što bi njega obradovalo, onda je podjednako smušen i pometen, bio on razbojnik Čih, ili vrli Po Ji. Imam osećanje stida pred taoom i teom i zato sebe ne uzdižem delima dobronamernosti i pravednosti, niti sebe unižavam nastranim i smušanim postupcima.” (Čuang Ce: 2001:92)

Dakle, prema Čuang Ceu, mudrac nije čovek koji je živeo život pun učenja i uzdržavanja, te tako sakupio veliki fond zasluga, već čovek oslobođen svih misaonih škola (napad na Konfucija) i u kome tao dela *spontano i bez prepreke*. Zbog toga bi i čovek trebalo da dela spontano i prirodno što je izraženo pojmom *vu-vei* (ne-delanje), kao jednom od najznačajnijih taoističkih ideja. Treba istaći da ovaj pojam ne podrazumeva ne činjenje ničega, već zapravo označava uzdržavanje od delanja u suprotnosti sa prirodom (prirodnim poretom) ili „jednostavno pustiti stvari da budu onakve kakve jesu” (Needham: 1970:68).

Tako Čuang Ce u 11. poglavlju kaže:

„Čuo sam da treba pustiti svet, neka bude. Nikad ne čuh ništa o vladanju svetom. Otavite ga na miru da se ne pokvari urođena priroda sveta i ne poremeti njegova vrlina. Ako je priroda sveta neiskvarena i ako je vrlina sveta neporemećena, čemu onda vladavina svetom?“ (Čuang Ce: 2001: 102).

Čuang Ce predlaže da se u svom delanju čovek ugleda na Nebo, zapravo delanje taoa u samoj prirodi, jer će na taj način sve ostvariti a neće se trošiti i iscrpljivati. Zbog toga on, u 22. poglavlju, kaže:

„Nebo i zemlja su neopisivo lepi, ali ne govore o tome; četiri godišnja doba imaju svoje jasno određene pravilnosti, ali ne raspravljaju o tome; deset hiljada stvari imaju svoje principe nastajanja, ali ih ne izlažu. Mudrac traga za lepotom neba i zemlje i ovladava načelima deset hiljada stvari. Tako, izgleda, Savršeni čovek ne dela, Veliki mudrac se ne mrda – oni su shvatili Put neba i zemlje, mogli bismo reći. [...] Nema ničega na svetu što se ne kreće ili ne utapa i što može ostati uvek isto sve do svog kraja. Jin i jang, četiri godišnja doba, prate naizmenično jedno drugo, zadržavajući svaki svoje mesto. Taman i skriven, Put izgleda kao da ne postoji a ipak je tu, bujan i bezgraničan; nema oblik, već samo duh; on je pastir deset hiljada stvari, iako ga one ne mogu pojmiti. To se zove Iskon ili Koren. To se samo može pojmiti na Nebu.“ (Čuang Ce: 2001:203)

Prema Nidhemu, ideja ne-delanja povezana je sa ratarskim načinom života¹⁴, posmatranjem prirode i učenjem od nje. (Needham: 1970:71). Samim tim, taoisti su smatrali da čovek treba da se povinuje sveprisutnim cikličnim promenama – od života i smrti preko raznih vidljivih kosmičkih i bioloških promena. U prihvatanju ovih promena (tačnije života kakvog jeste) taoisti su pronalazili smirenost uma i težili *smirenosti* u *uznemirenosti* (spoljašnjem svetu). Ovo prihvatanje života rezultiralo je poverenjem i prepuštenosti samom taou iz koga sve stvari proističu, dok je sâm tao neizreciv i nesaznajan. U 2. poglavlju dela *Čuang Cea* se kaže:

¹⁴ Zanimljivo je da je taoistička filosofija našla svoju primenu i u 20. veku od strane Masanobu Fukuoke koji se zalagao za *prirodnu poljoprivredu*. Ovakva poljoprivreda se, između ostalog, zasnivala i na taoističkim idejama promene i ne-delanja. Dakle, Fukuoka je svoju teoriju i praksu zasnivao na četiri osnovna načela: bez obrade (oranja ili kopanja), bez đubriva ili komposta, bez plevljenja i bez hemikalija. I sâm je rekao: „Čista prirodna poljoprivreda je „škola bez uboda“. Ne ide nikuda i ne trudi se da pobedi. Seljak treba da teži dostizanju „bezradne“ poljoprivrede. Lao Ce je govorio o ne-delatnoj prirodi, a ja mislim da bi se on, da je bio seljak, izvesno bavio prirodnom zemljoradnjom.“ (Fukuoka:2008:102) Tako za Fukuoku krajnji cilj zemljoradnje nije uzgajanje useva, već gajenje i usavršavanje ljudskih bića.

„(Dovoljna su) jutra i večeri koje imamo i od kojih živimo. Bez njih mi ne bismo postojali; bez nas ne bi imali čega da se dohvate. To je blizu suštine. Ali, ne znam šta ih čini takvim kakvi jesu. Izgledalo bi kao da oni imaju nekog istinskog gospodara, ali ja mu ne nalazim traga. On može delati – to je sigurno. Ali, ja mu ne vidim obličje. On ima identitet, ali ne i oblik.” (Čuang Ce: 2001:40)

Ili u 6. poglavlju:

„Dobio sam život jer je za to došlo vreme; izgubiću ga jer se poredak stvari menja. Ako to znaš, budi zadovoljan ovim vremenom i boravi u ovom poretku; onda te ni tuga ni radost neće dirnuti. U drevna vremena to se zvalo oslobađanje od sputanosti. Postoje oni koji se ne mogu osloboditi, jer su sputani stvarima. Ali, ne postoji ništa što bi moglo pobediti Nebo; tako je oduvek bilo.” (Čuang Ce: 2001:77)

Tako je središnja ideja Čuang Ceove filosofije, koji u svom izlaganju nekad koristi alegoriju (ili poučnu priču), nekad dijaloge, a nekad aforizme, večni i nesaznajni tao, iz koga se sve stvari rađaju i kome se sve one isto tako vraćaju, koji dela nesputano i čija je manifestacija bezbroj različitih stvari. Iz ove središnje ideje, proizilaze i ostale, karakteristične za Čuang Ceovo učenje:

1. Ekocentrizam.
2. Princip preobražaja.
3. Odnos prema smrti – veliko buđenje i zaborav.
4. Poništavanje jakog subjekta.
5. Ukidanje razlika među stvarima.
6. Stapanje subjekta i objekta.
7. Sjedinjavanje sa prirodom (taoom) i zaborav (samoga sebe).

2.3.1. Čuang Ceov ekocentrizam

Kod Čuang Cea se nailazi na shvatanje koje će kasnije biti nazvano ekocentrično, ali i niz drugih ideja povezanih sa tim stavom: uvid u ekološku relativnost vremena i prostora, poništavanje jakog subjekta (subjekta karakterističnog za antropocentrizam), „odnosno stavljanje u zagrade privilegovane antropocentričke pozicije, koja sve prosuđuje

iz ugla čoveka kao najvišeg i najvažnijeg bića (subjekta) u prirodi.” (Put zmaja: 2004:77). S te strane taoisti (posebno Čuang Ce) nisu priznavali antropocentrizam za razliku od onih (konfucijanci) koji su se bavili pitanjima ljudskog društva i koji su čoveka smatrali merom svih stvari. Sledeći pasus iz *Čuang Cea* to potvrđuje:

„Sa stanovišta Puta, bića po sebi nemaju osobine; ni plemenitosti, ni zloće. Sa tačke gledišta samih bića, svako sebe smatra plemenitim, a ostale zlim. Uobičajeno mišljenje je da plemenitost i zloću ne određuje samo pojedinac.” (Čuang Ce: 2001:155-156).

Ili:

„Jednom je morska ptica sletela u predgrađe glavnog grada države Lu. Vojvoda ju je pratio do hrama predaka, zabavljao je i izvodio muziku, hranio je mesom iz Tai-lao žrtvenika. Ali, ptica je izgledala tužna i usamljena, odbijala je da pojede i trunčicu mesa i da pije vino i posle tri dana je uginula. Tako je kad pokušavaš da hraniš pticu na način kako bi trebalo da hraniš sebe, umesto da sebe hraniš kao pticu. Ako bi hteo da neguješ pticu na njen način, trebalo bi da je pustiš u duboku šumu, da se igra među obalama, da lebdi nad rekama i jezerima, da jede ribe i punoglavce iz blata, da prati zaostale iz jata, da leprša i odmara se kad joj je volja. Ptica ne voli ni da čuje ljudski glas, a još manje buku i halabuku! Pokušaj da izvodiš muziku u divljini oko jezera Tung-ting; kad je ptice čuju, odleteće, kad je životinje čuju, pobeći će; kad je riba čuje, zaroniće na dno. Jedino će se ljudi skupiti da je čuju. RIBE ŽIVE U VODI I PRIJA IM, ALI AKO BI ČOVEK POKUŠAO DA ŽIVI U VODI, UMRO BI. *Bića se razlikuju jer imaju različite sklonosti i odbojnosti. Zato veliki mudrac nikad ne preuzima sposobnosti drugih bića, niti ih prilagođava sebi.*” (Čuang Ce: 2001:168).

Tako je Čuang Ce smatrao da su stvari po svojoj prirodi različite pa ni njihove prirodne sposobnosti nisu iste. Međutim, zajedničko im je da su srećne kad u potpunosti i slobodno ispoljavaju svoju prirodnu sposobnost. Zadatak čoveka je da ovo uvidi i da se ne meša u razlike i ne pokušava da ih promeni i prilagodi sebi. Tako je Čuang Ce zastupao ideju da je čovek samo jedno od bića u velikoj zajednici bića: „[...] Mi govorimo o Devet Provincija u kojima su ljudi najbrojniji, pa ipak u celoj oblasti, gde žito i hrana uspevaju a brodovi i kola idu tamo i amo, čovek okupira samo jedan delić. U poređenju sa deset hiljada stvari, nije li on samo kao dlačica na telu konja?” (Čuang Ce: 2001:153)

Rane taoiste su oduševljavala živa bića i različitost u njihovim oblicima i namenama. Ono što je dobro za jednog ne mora biti dobro za drugog čime se osuđuje antropocentrično prosuđivanje kada se čovekovi standardi primenjuju na svet ne-ljudi. Ovo poricanje antropocentričnosti najviše je izraženo na početku 1. poglavlja *Čuang Cea*: „Malo razumevanje ne može prerasti u veliko razumevanje, niti kratko-živeće biće može postati dugo-živeće.” (Čuang Ce: 2001:34)

Već sledeći pasus potvrđuje Čuang Ceov stav relativnosti vremena u biološkom smislu pošto bića žive duže ili kraće u skladu sa vlastitim životnim ciklusom:

„Jutarnje pečurke ne znaju ništa o sutonu ili zori, a letnji cvrčak ne zna ništa o sutonu i zori. Oni su kratko-živeći. Južno od Čua postoji gusenica u čijem je životu pet stotina godina jedno proleće i pet stotina godina jesen. To su dugo-živeća bića.” (Čuang Ce: 2001:34)

I životni prostor je relativan i nije isti za svako biće koje ima drugačije osobine i potrebe. Takođe, taj životni prostor utiče na njihovo poimanje života:

„O okeanu ne možeš raspravljati sa bunarskom žabom – ona je ograničena prostorom na kome živi. O ledu ne možeš govoriti nekom letnjem insektu – njegov život je ograničen sezonom. O Putu ne možeš govoriti nekom sputanom učenjaku – on je okovan svojim učenjima. Sad si izašao izvan svojih obala i granica i video si veliko more – tako si shvatio svoju malenkost. Od sada biće moguće da ti se govori o Velikom Putu.” (Čuang Ce: 2001:153)

U ovom pasusu jasno se vidi više stanovište koje je zastupao Čuang Ce – potreba da se izađe iz standardnih okvira i da se stvari sagledaju iz višeg ugla prethodno shvativši svoju malenost u čitavom poretku stvari. Prevazilazi se razlika između bića i sveta, između ja i ne-ja. Uviđa se i relativnost korisnog i beskorisnog koji su odeređeni u sklopu međuzavisnosti sredine i činilaca:

„Sa stanovišta funkcije, ako neku stvar smatramo korisnom, jer je njena upotrebljivost očigledna, onda među deset hiljada stvari nema nijedne koja nije od koristi; ako neku stvar smatramo beskorisnom, jer je beskorisnost evidentna, onda među deset hiljada stvari nema nijedne koja nije beskorisna. Ako shvatimo da se istok i zapad nalaze

međusobno nasuprot, ali da ne mogu jedan bez drugog, onda smo shvatili njihovu međuzavisnost.” (Čuang Ce: 2001:156)

Ovo shvatanje međuzavisnosti svega u prirodi odražava holistički pogled na svet, ističući organsko jedinstvo prirode. Tako, po mišljenju Čuang Cea, tok u kome se razvijamo ne zaustavlja se samo na oscilovanju između parova suprotnosti, između dana i noći, vode i kamena, života i smrti, dobra i zla, visokog i niskog. Jin i jang¹⁵ podrazumevaju jedno kretanje koje dopire mnogo dalje, prekida višestruke lance uzroka i posledice i uči nas da se svi postojeći oblici ponavljaju do u beskraj, otelovljuju se, nestaju, te ponovo rađaju. Pretvarajući jedna živa bića u druga, pokazuju nam da sve stvari „konačno bivaju ujedinjene u jednom jedinom koherentnom, univerzalnom i transcendentnom kompleksu.” (Kjels: 1990:70). Tako nam Čuang Ce otvara pristup u beskonačnost taoa. „On nam se obraća kao istinski mudrac i čovek taoa, koji se stapa sa Jednim.” (Kjels: 1990:38). Tako on, u 22. glavi, piše:

„Učitelj Tung-kuo je pitao Čuang Cea: 'Ono što zovu Putem – gde je to?'

Čuang Ce je odgovorio: 'Nema mesta gde ga nema.'

'Hajde', rekao je Tung-kuo, 'budi malo određeniji!'

'U mravu je.'

'Šta, zar u nečem tako malom?'

'U travčici je.'

'Pa, to je još beznačajnije.'

'U trunju i iverju.'

'Kako može biti u nečem tako beznačajnom?'

'U mokraći i izmetu.'

[...] Kad je reč o Putu ne možete očekivati da ga nađete na nekom posebnom mestu – nema ničega u čemu ga nema. Takav je Savršeni Put i takve su velike reči – 'celovitost',

¹⁵ Jin-jang: dve polarne sile kroz čiju je naizmeničnu igru i interakciju nastao univerzum. Polarne su manifestacije taoa, ili najvišeg konačnog (*tai-đi*). Njihove konkretne manifestacije su Zemlja i Nebo. Iz mešavine jina i janga nastalo je pet elemenata; oni su osnova za stvaranje bezbroj stvari. Proces nastanka svih pojava smatra se cikličnim, kao beskrajno stvaranje i nestajanje, u kome se sve menja u svoj suprotni pol, onda kada se do kraja upotpuni. Izazivanje stalne „promene” upravo u osnovi određuje karakter jina i janga. (Vidi: Dušan Pajin, Aleksandar Marinković, *Put zmaja – rečnik taoizma*, Draganić, Beograd, 2004, str. 113).

'univerzalnost', 'sveobuhvatnost' – ove tri reči imaju isto značenje. Sve ukazuju na istu realnost.” (Čuang Ce: 2001:206)

Ili:

„Deset hiljada stvari su zapravo, jedna. Neke smatramo lepim jer su retke i nezemaljske; druge smatramo ružnim, jer su iskvarene i trule. Ali, iskvarene i trule, mogu se preokrenuti u retke i nezemaljske. Zato kažemo – treba samo da pojmiš jedinstven dah koji predstavlja svet. Mudrac nikad ne prestaje da ceni Jednost.” (Čuang Ce: 2001:202)

Možda je holistički stav i organsku povezanost svega u prirodi Čuang Ce najlepše izrazio u sledećem pasusu poglavlja 18:

„Seme ima svoje tajanstvene puteve. U vodi, seme niče kao ševar, na obali raste kao lišaj. Ako nikne na padini, razvije se u ljubičicu, a ljubičica, ako se dokopa plodnog tla, pretvara se u korov. Koreni korova preobražavaju se u larve, a listovi u leptire. Ubrzo se leptiri razvijaju u insekte koji žive ispod peći; izgledaju kao zmije i zovu se Ču-to. Posle stotinu dana ovi insekti postaju ptice po imenu Suve Kostii. Od pljuvačke Suvih Kostiju postaju Su-mi bube, a od njih Sirćetne mušice. Od ovih se rađaju I-lo bube, a Hunag-Šang bube od Čin-ju buba. Čin-ju bube nastaju od Mou-jui buba, a ove od krpelja. Krpelj se pari sa bambusom koji nije dugo klija i tada nastaje Zeleno šiblje. Od Zelenog šiblja potiču leopardi, od njih konji, a od konja ljudi. Ljudi se potom vraćaju tajanstvenom izvoru. Tako, sva bića nastaju iz tajanstvenog izvora i u njega se ponovo vraćaju.” (Čuang Ce: 2001:168-169)

Ne ulazeći u zoološku nomenklaturu, koja je u mnogim delovima diskutabilna i čiji je tačan smisao izgubljen, ostaje opšta ideja koja je izražena zadnjom rečenicom. Tako je svaka forma jednaka na svom početku i kraju, sve je povezano, deleći istu sudbinu (preobražaja), budući da je manifestacija kosmičke inteligencije (taoa) – jedinstvene celine čije je ona istovremeno pojedinačno delo, i delo u celini. Tako ideja celovitosti ne sme biti izgubljena u pojedinačnom: „Taoisti tvrde da bi komedija života mogla da bude interesantnija kada bi svi sačuvali jedinstvo. Zadržati odnos među stvarima i dati mesto drugima, a bez gubljenja vlastitog položaja – to je bila tajna uspeha svetovne drame. Moramo da znamo ceo scenario da bismo pravilno odigrali svoje uloge...” (Okakura: 2008:43).

Upravo iz shvatanja večno cikličnih promena u prirodi (čiji je i čovek jedan deo) i stalnog preobražaja stvari, prosteklo je i Čuang Ceovo shvatanje života i smrti: kao preobražaja jednog oblika u drugi.

2.3.2. Čuang Ceovo shvatanje života i smrti – princip preobražaja

Na dosta mesta u svom delu Čuang Ce govori o suočavanju sa smrću, koju tumači kao proces preobražaja iz jedne forme života u drugu. Ovo filozofsko prihvatanje smrti (kao recikliranja) u suprotnosti je sa nastojanjima nekih taoista koji su težili dostizanju besmrtnosti. Tako se u glavi 6. kaže:

„Veliki grumen (tao) zadaje mi oblik, zapošljava me životom, olakšava mi starost, odmara me u smrti. Stoga, ako cenim svoj život, iz istog razloga moram ceniti i svoju smrt.” (Čuang Ce: 2001:75).

U delu se na mnogo mesta diskutuje o prihvatanju smrti kao prirodne promene, kao načina za izbegavanje velike nesreće i patnje. „Jer, strah od smrti i zebnja zbog njenog dolaska spadaju u glavne izvore ljudske nesreće. Takav strah i zebnja mogu se, međutim, umanjiti ako posedujemo ispravno shvatanje stvari.” (Fung Ju Lan: 1992:128). Budući da Čuang Ceov mudrac stvari posmatra sa jednog višeg stanovišta, on u potpunosti shvata prirodu stvari i otuda nema osećanja, ali to ne znači da mu nedostaje osetljivost – već ga osećanja ne uznemiravaju i uživa u onome što bi se moglo nazvati „duševnim mirom“. Na taj način, zahvaljujući pravilnom razumevanju stvari, na mudraca više ne utiču promene u svetu, on ne zavisi od spoljnih stvari i njegova sreća njima nije ni ograničena. Za njega se može reći, prema Čuang Ceu, da je dostigao apsolutnu sreću: „Kada se čovek i Nebo ne sudaraju, tada možemo reći da je u tom jedinstvu pravi mudrac.” (Čuang Ce: 2001:74)

Tako, Čuang Ce o životu kaže i sledeće:

„Čovekov život između neba i zemlje je poput belog ždrepcu koga smo, u trku, ugledali kroz pukotinu na zidu – fiju! – i, već je gotovo! Nema ničeg što se, kuljajući, ne rađa, što, šikljajući, neće provaliti napolje; odlazeći, nema ničeg što tonući u tišini, ne umire. Jedan preobražaj i stvari ožive, zatim drugi preobražaj i stvari su mrtve. Živa bića žale zbog toga; čovečanstvo oplakuje. Ali, to je kao kad razvežeš tobolac pozajmljen od

Neba, kao kad isprazniš torbu pozajmljenu od Neba – prepuštanje, blaga promena i duh i duša su na svom putu, dok ih telo sledi na stazi Velikog Povratka.” (Čuang Ce: 2001:205-206).

Ovakav odnos prema smrti omogućio je i specifičan odnos prema životu (ili je možda obrnuto – specifičan odnos prema životu uticao je na ovakvo shvatanje smrti?). U svakom slučaju, ne možemo da se otmemo utisku da je ovakvo shvatanje *prirodno* i da u velikoj meri može pomoći čoveku da se oslobodi jednog od najvećih strahova – smrti i nepoznatog, koji u velikoj meri narušavaju i kvalitet njegovog života.¹⁶ Zapravo, u pitanju je *poverenje i prepuštenost* taou – odakle potiču sve stvari i kome se vraćaju. Zato Čuang Ce kaže:

„Univerzum mi je dao telo da me nosi, život da radim, starost da odahnem, a smrt da se odmorim. Stoga, smatrati život dobrim, znači smatrati i smrt dobrom. [...] Tako, ja sada smatram Nebo i zemlju za veliku topionicu, a stvoritelja za veštog kovača. Gde bi me mogao poslati, a da to ne bude dobro mesto? Dok se telo oblikuje, mi počivamo, a kad je uobličeno, mi se budimo.” (Čuang Ce: 2001:78)

Ovakav odnos prema životu i smrti jasno proizilazi iz posmatranja prirode i shvatanja cikličnih promena i preobražaja u prirodi, kojima je podlozan i čovek, kao jedan (ali neodvojivi i značajan) deo nje. Ovaj *princip preobražaja* jasno ističe i Čuang Ceova parabola *Leptirov san*, ali i na drugim mestima Čuang Ce izražava ideju da čovek posle smrti može postati leptir ili nožica bube, a da leptir može postati čovek. Tako u 6. poglavlju, Čuang Ce kaže:

„Kako je čudesan stvoritelj! Šta li će posle napraviti od tebe? Gde li će te poslati? Hoće li te pretvoriti u jetru pacova? Ili će te pretvoriti u nogu bube? [...] Sada, pošto sam bio u prilici da poprimim ljudsko obličje, ako bih rekao: *Ne želim biti ništa drugo, osim čovek! Ništa, osim čovek*, stvoritelj bi me svakako smatrao nezgodnom osobom. Tako, ja sada smatram Nebo i zemlju za veliku topionicu, a stvoritelja za veštog kovača.” (Čuang Ce: 2001:78)

Ovakav odnos prema životu i smrti svakako je optimističan – zapravo, optimističko shvatanje postojanja pošto ukida samu razliku između Života i Smrti. „U tom svetlu gledano, takozvani problem smrti pokazuje se kao pseudo-problem.” (Izucu: u *San, java i*

¹⁶ „U prirodi postoje i život i smrt i priroda je radosna. U ljudskom društvu postoje i život i smrt, a ljudi žive u tuzi.” (Fukuoka: 2008:135)

buđenje: 1991:58). Za Čuang Cea smrt je samo jedan od beskrajno promenljivih oblika večne stvarnosti. U pitanju je večni krug, čiji početak i kraj niko ne zna, a smrt je samo jedna etapa u tom krugu. „Kada do nje dođe, jedan određeni pojavni oblik izbrisan je iz kruga i iščezava samo da bi se ponovo pojavio kao neki potpuno različiti pojavni oblik.” (Ibid: 1991:59). Priroda neprekidno stvara i rastvara. Ali, sâm krug – tačnije sâma Stvarnost, uvek je nepromenjena i neuznemirena. Budući jedno sa stvarnošću, um „istinskog čoveka” (savršenog čoveka, mudraca) nikada nije uznemiren – on stoji u središtu kruga, posmatrajući stvari i dešavanja sa višeg stanovišta i ostajući neuznemiren njihovim promenama i emocijama. Ono što je ključna ideja kod Čuang Ceovog shvatanja procesa preobražaja je sledeće: sve predstavlja pojavni oblik jedne jedine i jedinstvene Stvarnosti koja se odvija uzimajući redom različite oblike samoispoljavanja – sve se odigrava na jednoj večnoj, ne-vremenskoj ravni Bića – sve stvari *jesu* večno jedno, van vremena i prostora. I život i smrt su jedno isto, a prostor i vreme samo kao pozornica i niz za večnu igru senki. „[...] Nema drugog kruga, nego krug iluzija o rađanju i smrti, za koji je nezalica svojim mislima i delima prikovan. Ali taj se krug sastoji samo od vremena, a i vreme nije ništa drugo nego iluzija.”¹⁷

Zanimljivo je da je krajem 19. veka, srpski naučnik Nikola Tesla u intervjuu Džona Smita, objavljenom 3. jula 1899. godine u *Biltenu Besmrtnosti*, slično izjavio po pitanju preobražaja stvari i njihovom jedinstvu:

„[...] U vasioni ima samo jedna materija i jedna vrhovna energija sa beskonačnim brojem manifestacija života. [...] Nijedan narod koji je živio na Zemlji nije nestao, nijedan čovek koji je postojao, nije umro. Pretvorili su se u Svetlost i kao takvi postoje i dalje. [...] Prva osobina energije jeste da se preobražava. Ona je u večitim preobražajima, kao oblaci taoista. Ali moguće je uticati da vreme teče sporije ili da se uveća. Spas je u tome da čovek očuva svest i posle zemaljskog života. U svakom kutku vasiona postoje energije života; jedna od njih je i besmrtnost čije poreklo je izvan čoveka i čeka ga. Vasiona je duhovna; mi smo tek napola takvi. Vasiona je moralnija od nas; zato moramo spoznati njenu prirodu i svoj život uskladiti sa njome.”¹⁸

¹⁷ Lafkadio Hern, *Kokoro*, Liber, Beograd, 2007, 76-77.

¹⁸ Iz: Stevan Pešić, *Tesla ili prilagođavanje anđela*, Tesla, Gradac (157,158,159), 2006, Beograd, str. 316-318.

Ne znamo na kakvu vrstu besmrtnosti je Tesla mislio u ovom pasusu – duhovnu ili telesnu, ali u Kini se od davnina cenila dugovečnost, pa su i mnogi rani taoisti, prema verovanju taoističke religije, smatrali da je čovek, podvrgavajući se određenom režimu života, mogao da stekne šamanske moći i fizičku besmrtnost. Tako je jahanje na vetru (ili oblacima) bila jedna od moći „besmrtnika“, a druga je bila besmrtnost. U pojedinim poglavljima Čuang Ce ističe drugačije vrednosti kao ideal mudraca, zapravo – slobodu, a ne moć da se jaše na vetru. „On se zapravo zalagao za filozofsko prihvatanje smrti kao recikliranja, umesto nastojanja da se postigne (telesna) besmrtnost.” (Čuang Ce: 2001:14). Tako u 1. pogavlju, Čuang Ce duhovito suprotstavlja filozofsku kontemplaciju šamanskim moćima:

„Lieh Ce je mogao uzjahati vetar, vinuti se i lebdeti okolo hladnokrvno i bezbrižno, ali se posle petnaest dana vraćao na zemlju. [...] Izbegavao je nevolje hodanja, ali je i dalje zavisio od okolnosti. Da se ispeo na istinu Neba i Zemlje, jašući na promenama šest energija i lutajući tako kroz bezgranično, od čega bi još uopšte mogao da zavisi?” (Čuang Ce: 2001:35)

Čuang Ce nije tragao za besmrtnošću, jer je smatrao da čovek koji je usaglašen sa taoom podjednako prihvata smrt (smrtnost) kao i život (stvaranje), i ne teži nekim posebnim sredstvima da dostigne dugovečnost, već mirno prihvata kraj koji mu je odredilo Nebo.

„Živeti, znači pozajmiti. I, ako pozajmljujemo da bismo živeli, onda život mora biti gomila smeća. Život i smrt su dan i noć. Ti i ja smo došli da posmatramo proces promene, i sad je promena i mene zahvatila. Zašto bih to mrzeo?” (Čuang Ce: 2001:166)

2.3.3. San-java-buđenje; zaborav

Odnos prema smrti kod Čuang Cea proizilazi i iz njegovog shvatanja sna i jave kao i buđenja iz jave – tačnije probuđenja ili budnosti. On javu-san naziva „veliki san” (*ta meng*), a probuđenje (buđenje iz jave) „veliko buđenje” (*ta chueh*). „Tako se buđenje iz jave pretvara u punu budnost tek kad obuhvata onaj dvostruki obrt – transcendenciju koja se vraća u imanenciju.” (Pajin: u *San, java i buđenje*: 1991:7) Zbog toga su se filozofi

(uključujući i Čuang Cea) od najranijih vremena trudili da argumentovano dokažu da je „ovo” san ili java. Kod onih koje bismo mogli nazvati fenomenalistima, kao što su Čuang Ce i pojedini budisti, java se – pre svega – sastoji od zastora koji čovek postavlja ne samo svojim prijanjanjem, nego i nastojanjem da (u nešto) pronikne (mišljenjem i gledištima), dakle i filosofijom. „Prema tome, buđenje je moguće tek kad se obustavi onaj san konceptualizacije, proizvodnja ideja, vrednosti i podela koji zastiru pravu zbilju, a ona nije esencijalistička nego jednostavna, pojavna, laka, sama-od-sebe.” (Ibid: 1991:17).

Čuang Ce pokušava da nas uzdigne na jedan ontološki nivo na kome se „san” i „stvarnost” više ne mogu međusobno razlikovati i gde se stapaju u nešto „bezoblično”. Naravno, najpoznatija Čuang Ceova parabola o snu i buđenju je svakako već spomenuta parabola *Leptirov san*:

„Jednom je Čuang Čou (tj. Čuang Ce) sanjao da je leptir koji leprša okolo, srećan zbog onog što jeste i radeći ono u čemu uživa. Nije znao da je bio Čuang Čou. Iznenada se probudio i bio je tu, očigledno i nedvosmisleno Čuang Čou. Ali, nije znao: da li je sada on Čuang Čou, koji je sanjao da je bio leptir – ili je on leptir koji sanja da je Čuang Čou. Između Čuang Čou-a i leptira, mora biti neke razlike! To se zove preobražavanje stvari.” (Čuang Ce: 2001:49)

Svet je san, ono što obično smatramo stvarnošću takođe je san, i svi čine deo tog sna. Pošto je ono što Čuang Ce smatra pravom stvarnošću – budnost, nešto kvalitativno drugačije od onoga što uobičajeno smatramo stvarnošću, onda je za iskušavanje i poimanje toga potrebno više razumevanje, više stanovište i prevazilaženje razlika, kao i zaborav samoga sebe (ega). Tako su u očima probuđenog sve stvari Jedno – one *jesu* Stvarnost. Na ovaj način ponovo dolazimo do već spomenutog shvatanja „jedinstva postojanja”, organske povezanosti svega:

„Onaj ko sanja da pije vino može zaplakati kad dođe jutro; onaj ko sanja plakanje, može ujutru da ode u lov. Dok sanja on ne zna da je to san, a u snu on može čak da pokuša da prepriča san. Samo kad se probudi, on zna da je to bio san. Jednoga dana će doći veliko buđenje kada ćemo znati da je sve ovo bio samo veliki san. Ipak, glupi veruju da su budni i zauzeti su pretpostavljajući da razumeju stvari; nazivaju onog čoveka vladarom, a onog pastirom – kako je to ograničeno. Konfucije i ti oboje sanjate! I ja sanjam, takođe. Reči

poput ovih biće nazvane Vrhunskom Podvalom. A ipak, posle deset hiljada generacija, može se pojaviti veliki mudrac koji će znati njihovo značenje a izgledaće da se on pojavio zapanjujuće brzo.” (Čuang Ce: 2001:48)

Ili, u 6. poglavlju se kaže:

„Ali, on (Meng-sun) zna da se fizički oblik menja, ali ne i duh, da postoji promena staništa, ali ne i smrt. Mneg-sun se probudio i kad ljudi jadikuju, i on jadikuje – zato se tako ponaša. Isto tako, mi idemo govoreći jedni drugima – ja radim ovo, ja radim ono – ali, kako uopšte znamo da to ja o kome govorimo, uopšte sadrži neko ja? Ti sanjaš da si ptica i da uzlećeš prema nebu; sanjaš da si riba i da roniš. Ali, sada, kad mi o tome govoriš, ja ne znam da li si budan ili sanjaš. Trčati okolo optužujući druge nije tako dobro kao smejeti se, a uživanje u dobrom smehu nije tako dobro kao usklađenost sa svetom. Budi zadovoljan time što ideš dalje i zaboravi na promene; tada možeš ući u tajanstvenu jednost Neba.” (Čuang Ce: 2001:80-81).

Tako je Čuang Ce zastupao gledište da univerzum, priroda i izvor (svih stvari) ne mare za razlike (malo i veliko, kratko i dugo, istinito i lažno, ovo ili ono). „On govori o jednosti ili „istosti” stvari i o skladu sveobuhvatnog. Razlike i mnoštvo su mogući jedino preko istog i jednog.” (Pušić: 1996:51). Mudrac je, naravno, trebalo da se sjedini sa ovim Jednim, a da bi to učinio bilo je potrebno da „isprazni um“. Ovde pojam praznine „ne označava pražnjenje uma od izvornog, pravog znanja koje je Čuang Ce suprotstavljao lažnom znanju (učenosti) društveno ustanovljenih razlika” (Needham: 1970:89), već da ga isprazni od predrasuda, razlikovanja, preuranjenih ideja tako da bi istinsko, praktično znanje (mudrost) moglo nesmetano da dela u njemu. Praznina kako su je shvatali taoistički filozofi dosta nalikuje budističkom shvatanju praznine. Tako D. T. Suzuki, u svom delu *Misticizam: hrišćanski i budistički*, za prazninu kaže:

„Budistička praznina nije u domenu relativnosti. Ona je Apsolutna Praznina koja prevazi sve oblike uzajamnih (među)odnosa, subjekta i objekta, rođenja i smrti, Boga i sveta, nečega i ničega, da i ne, potvrđnosti i odričnosti. U budističkoj Praznini nema vremena, nema prostora, nema početka, nema stvar(i)-nosti; to je ono što omogućava da sve stvari postoje; ona je nula puna beskonačnih mogućnosti, ona je ispražnjenost neiscrpnog sadržaja.” (Suzuki: 2007:38).

Tako je mudrac, prema shvatanju taoista, da bi se sjedinio sa Velikim jednim – a u slučaju budista da bi se rastočio i poništio u praznini – morao da prevaziđe i zaboravi razlike među stvarima. Plod odbacivanja znanja jeste posedovanje ne-znanja. Ali, postoji jasna razlika između nemanja znanja i posedovanja ne-znanja: stanje „nemanja znanja” je stanje prvobitne neukosti, dok „posedovanje ne-znanja” dolazi tek pošto je čovek prošao kroz prethodnu fazu posedovanja znanja. „Prvo je dar prirode, dok je drugo postignuće duha.” (Fung Ju Lan: 1992:138). Zbog toga su taoisti koristili reč „zaboraviti” da bi izrazili osnovnu ideju svoje metode. Tako mudrac nije onaj ko ostaje u stanju prvobitne neukosti, već je on prevazišao nivo razlikovanja, zaboravljajući ih. Tako je Čuang Ce za mudraca rekao sledeće:

„Drevni mudrac je spavao bez snova, budio se bez briga; jeo je, ne žderući, a dah mu je dolazio iz dubine. Mudrac diše iz peta; većina ljudi iz grla. Slomljeni i sputani, ljudi izbacuju svoje reči, kao da povraćaju. Duboko u strastima i žudnjama, plitki su u poslovima Neba.

Drevni mudrac nije znao ništa o žudnji za životom, niti o mržnji spram smrti. Dolazio je bez ushićenja i odlazio bez pometnje. Dolazio je živahno, i odlazio živahno, to je sve. Nije zaboravljao gde mu je početak, i nije pokušavao da sazna gde će završiti. Dobivši nešto, u tome je uživao, a zatim bi to zaboravio i vratio nazad. To se zove duhno neopiranje taou i ne-nastojanje da se ubrza udeo Nebeskog. Takvi su bili pravi mudraci.” (Čuang Ce: 2001:73).

Iako su stari filosofi-taoisti mudraca često poistovećivali sa nevinim detetom, njegovo neznanje i nevinost nisu izjednačavali sa detetovim. U pitanju je bila kvalitativna razlika – mudračevo neznanje (koje je proizvod zaborava) označavali su rečju *ju* (pin.jin. *yu*) u značenju *jednostavnost* i *nevinost*, koje je bilo plod svesnog negovanja – dakle, velika mudrost. Tako je za dostizanje mudrosti ključno bilo zaborav, pa Čuang Ce jednostavno savetuje: „Zaboravi godine, zaboravi razlikovanja. Skoči u bezgranično i učini ga svojim domom.” (Čuang Ce: 2001:49)

Zanimljivo je da je i Bašo u jednom od svojih haikua izrazio ovu ideju – ushićenost i očaranost nevinim detetom:

子に飽くと申す人には花もなし

Ko ni aku to
mosu hito ni va
hana mo naši.

Čoveku koji kaže:
„Deca su dosadna“,
cveće ne cveta.

(prevod: Dragan Milenković, u *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 47)

Bašo je svoje učenike tretirao kao svoju decu, u uživao je u tome da ih podučava, ističući da ga je to usrećivalo kao i posmatranje trešnjevog cveta. Mogli bismo reći da iskrenost i jednostavnost, koje je naglašavao u pisanju haikua, izvire iz „detinje nevinosti“. Čak je i Isus rekao svojim učenicima da budu čisti poput deteta da bi ušli u carsko nebesko: „U taj čas pristupiše učenici k Isusu govoreći: ko je dakle najveći u carstvu nebeskome? I dozva Isus dijete, i postavi ga među njih, i reče im: Zaista vam kažem, ako se ne povratite i ne budete kao djeca, nećete ući u carstvo nebesko. Koji se dakle ponizi kao dijete ovo, onaj je najveći u carstvu nebeskome.“¹⁹ Kako se zapravo ispoljava ova „detinja nevinost“ koju su toliko visoko cenili taoistički filosofi? Da li se ona ogleda u detetovoj iskrenosti, nesputanosti i (još uvek) neopterećenosti razlikama, predrasudama, željama, strahovima? Ili je u pitanju iskonska nepatvorena jednostavnost, koja izvire iz detetove oslobođene unutarnje prirode? Hvaleći ljude starine, Čuang Ce kaže: „[...] Tih godina celovite snage, ljudi su živeli kao ptice i zveri, jedni uz druge, sa deset hiljada stvari. Ko je onda nešto znao o „gospodinu“ ili „sitnoj duši“? Bez promućurnosti ili lukavstva, ljudi su bili celoviti. Lišeni promućurnosti i lukavstva, oni nisu imali posebnih želja. To se zove nepatvorena jednostavnost. U nepatvorenoj jednostavnosti ljudi su ostvarivali svoju istinsku prirodu.“ (Čuang Ce: 2001:94)

¹⁹ Jevandlje po Mateju, glava 18, u prevodu Vuka Stefanovića Karadžića, Izdanje biblijskog društva Beograd, 1974.

2.3.4. Ontološki princip parabole „Leptirov san”

Kod Čuang Cea se na više mesta susrećemo sa „ontološkom situacijom“, kada su subjekat i objekat neke priče-situacije postali nerazlučivi, a sâm filosof je često naziva transmutacijom (ili, preobražajem) stvari. Ova situacija najuočljivija je u već spomenutoj paraboli *Leptirov san*. Međutim, ova nerazlučivost subjekta i objekta kod Čuang Cea se javlja i na drugim mestima. Tako, recimo:

„Ti sanjaš da si ptica i da uzlećeš prema nebu; sanjaš da si riba i da roniš. Ali, sada, kad mi o tome govoriš, ja ne znam da li si budan ili sanjaš.” (Čuang Ce: 2001:80).

„Takvo jedno shvatanje svodi razliku između *mene* i *tebe* na puki privid, ili barem čini tu razliku vrlo sumnjivom i neosnovanom.” (Izucu: u *San, java i buđenje*: 1991:57). Tako nema sigurnosti da je *ja* koje smatram mojim zaista moje *ja*. Čuang Ce označava jednu metafizičku situaciju u kojoj nalazimo da se sve stvari mogu „transmutirati” jedna u drugu, i to do te mere da se sve one na kraju stapaju u apsolutno Jedinstvo. U tom smislu, vreme se nadilazi, a za probuđenog su sve stvari Jedno i one *jesu* sâma stvarnost. Ovo „jedinstvo postojanja” u kome su sve stvari – sa svojim mnogobrojnim pojavnim oblicima – zapravo apsolutno Jedno, čini sâmu srž Čuang Ceove filosofije. U tom smislu ukidaju se sve moguće razlike među postojećim bićima i stvarima. Konkretno, u paraboli *Leptirov san* to se ogleda u sledećem: „kao bića, leptir i ja smo ravnopravni, nema višeg i nižeg.” (Pajin: 2004:8) Možda se jedna stvar može preobratiti u drugu, ali onda ona nastavlja svoj proces preobražaja dok konačno ne stigne do svog Izvora jer iz njega sva bića dolaze, ali se u njega i vraćaju. Tako, kada je jedan učenik upitao Konfucija kako jedan Vang Tai, koji je bez noge, ima isti broj sledbenika u državi Lu, kao i sâm Konfucije, učitelj mu je odgovorio:

„Život i smrt su značajni, a ipak za njega (Vang Taija) oni nisu promene. Čak i kad se nebo i zemlja prevrću i padaju, za njega to nije gubitak. On jasno vidi šta je zatvoreno i ne povodi se za stvarima. On smatra da je sudbina da se stvari menjaju i stremi ka izvoru.” (Čuang ce: 2001:65)

Kakav je onda istinski čovek? Čuang Ce kaže:

„...Za njih je život samo privremen sticaj različitih elemenata u telu koje su pozajmili. Oni se ne obaziru na jetru i telesne sokove, uši, oči i čulne osete. Oni dolaze i odlaze, započinju i prestaju, nesvesni toga gde je početak, ili kraj. Bezbrizno idu iznad prašine i blata sveta; lutaju slobodno i lako, predani neremetećem delanju (*vu-vei*).” (Čuang Ce: 2001:79).

I sledeći pasus svedoči da istinski čovek prihvata promene, čak ako su one za njega i nepovoljne:

„A, onda se, odjednom, učitelj Ji razboleo. Učitelj Su ode da ga pita kako je. 'Čudno', reče učitelj Ji. 'Stvoritelj me je tako skvrčio! Leđa mi strče kao grba, organi su mi negde gore. Podbradak mi je nabijen u pupak, ramena su mi iznad glave, a perčin mi strči u nebo. Mora da je u pitanju neki poremećaj jina i janga.'

A ipak, izgledao je smiren i nezabrinut. Vukući se, stiže do bunara i videvši svoj odraz u njemu, reče: 'Vidi, vidi kako me je stvoritelj skvrčio!'

'Da li si kivan?', upita ga učitelj Su.

'Ali, na šta da budem kivan? Ako se proces nastavi, možda će vremenom moju levu ruku pretvoriti u petla. U tom slučaju moraću da bdim noću. Ili će, možda, vremenom moju desnu ruku pretvoriti u strelicu samostrela, pa ću oboriti sovu za pečenje. Ili će mi, možda, noge pretvoriti u kolske točkove. Ako mi duh posluži kao konj, zajahaću i odvesti se. Zaprega mi tada više neće trebati. Dobio sam život jer je za to došlo vreme; izgubiću ga jer se poredak stvari menja. Ako to znaš, budi zadovoljan ovim vremenom i boravi u ovom poretku; onda te ni tuga ni radost neće dirnuti. U davna vremena to se zvalo oslobađanje od sputanosti. Postoje oni koji se ne mogu osloboditi, jer su sputani stvarima. Ali, ne postoji ništa što bi moglo pobediti Nebo; tako je oduvek bilo. Na šta, onda, da budem kivan?'" (Čuang Ce: 2001:77)

Ne možemo a da ne primetimo dozu humora s kojom istinski čovek posmatra (nepovoljne) promene, jednostavno prihvatajući ono što mu je Nebo dalo. Zanimljivo je da su taoisti u velikoj meri mudraca smatrali i nekim ko je uvek mogao dobro da se našali, ko je s dozom humora mogao da posmatra sve promene (pa bile one i nepovoljne) u svom životu. Zapravo: „Izgubiti smisao za humor, za *rušilačku* moć koju smeh u sebi nosi, značilo je izgubiti smisao za slobodno i nesputano delanje.” (Pušić: 2003:189)

Ontološki princip je vidljiv u ideji zaboravljanja razlika i ukidanju egocentričnog stava (i u smislu da čovek smatra kako je on merilo stvari i da shodno tome najbolje zna šta je za koga dobro). Tako, u 2. poglavlju, Čuang Ce kaže:

„Sve ima svoje „ono” i sve ima svoje „ovo“. S tačke gledišta „onog“, ne možeš da ga sagledaš, ali razumevanjem ga možeš spoznati. Tako, kažem „ono” izlazi iz „ovog“, a „ovo” zavisi od „onog” – što govori da „ono” i „ovo” jedno drugo rađaju. Ali, gde ima rađanja ima i umiranja; gde ima umiranja ima i rađanja. Gde ima prihvatljivosti, mora biti i neprihvatljivosti, i obratno. Gde se priznaje dobro, mora se priznati i rđavo; gde se priznaje rđavo, mora se prepoznati dobro. Otuda, mudar čovek ne ide tim putem, nego je prosvetljen svetlošću Neba. On, takođe, prepoznaje „ovo“, ali „ovo” koje je takođe „ono” kao i „ono“, koje je takođe „ovo“. Njegovo „ono” ima u sebi ispravno i rđavo; njegovo „ovo” takođe ima rđavog i ispravnog u sebi. Stoga, zapravo, ima li on još uvek „ovo” i „ono”? Ili, u stvari, više nema „ovo” i „ono”? Stanje u kome „ovo” ili „ono” nemaju više svoju suprotnost naziva se šarka taoa. Kad je šarka uglavljena u otvor, ona može beskrajno uzvraćati. Njeno ispravno je jedna beskonačnost, ali je takođe, njeno pogrešno jedna beskonačnost. Otuda, kao što rekoh, najbolja je prosvetljenost.” (Čuang Ce: 2001:42)

Ove reči svakako ukazuju na Čuang Ceov stav da čovek, ukidajući razlike među stvarima, zapravo ne izjednačava sve njih (ne poništava njihovu različitost), već im pridaje podjednaku vrednost u večnom poretku stvari, ne ističući sebe (čoveka) i njegov život i gledište kao vrednije i više u odnosu na sve ostalo što ga okružuje. Zapravo, sve stvari su, uprkos njihovim razlikama, u taou izjednačene:

„Bilo da ukazuješ na tanku pritku ili na debeo stub, na leproznog ili na lepu Si-ših, na stvari otkačene i mutne, ili stvari smešne i čudne, tao i sve izjednačava. Njihova podeljenost je njihova celovitost, njihova celovitost je njihova manjkavost. Nijedna stvar nije cela niti manjkava, ali sve one ipak čine jedno. Samo dalekovidni čovek zna kako da ih sjedini.” (Čuang Ce: 2001:43).

Tako Čuang Ce poručuje da tamo gde su razlikovanja ne možemo da pronađemo to „Jedno“, ali kada je to jedno potpuno Jedno sve razlike mogu da se ostave takve kakve jesu a da i dalje budu deo tog jednog. U tom smislu, sve različite stvari predstavljaju to sâmo

Jedno. Do sličnog zaključka je, na drugoj strani sveta, došao i nemački mistik iz 13. veka, Majstor Ekhart koga navodi D. T. Suzuki u svom delu *Misticizam – hrišćanski i budistički*:

„Ni Jedno, ni Biće, ni Bog, ni počinak, ni blaženstvo, ni zadovoljenje ne mogu se pronaći tamo gde su razlikovanja. Stoga budite to Jedno da biste mogli pronaći Boga. I naravno, ako ste potpuno to Jedno, ostaćete tako, čak i među razlikama. Za vas će različite stvari sve biti delovi tog Jednog i više vam neće stajati na putu.” (Suzuki: 2007:94).

2.3.5. Kognitivni princip parabole „Leptirov san”

Kognitivni princip parabole *Leptirov san* ogleda se u sledećoj ideji: „ja mogu biti subjekt (koji sanja) a leptir objekt (koji je sanjan), a može biti i obrnuto (leptir subjekt, a ja objekt) – leptir mene zna na leptirov način a ja njega na ljudski način – uloge subjekta su izmenjive.” (Pajin: 2004:8). Ovo stapanje subjekta i objekta karakteristično je za kinesku (ali i japansku) umetnost – slikarstvo i poeziju (u Japanu haiku poeziju). Možda priča iz *Knjige o čaju*, od Kakuzo Okakure, najbolje ilustruje ovu ideju:

„Da li ste čuli za taoističku priču o kroćenju harfe?

Jednom, u prastara vremena, u guduri Lung Men stajale stablo Kiri, istinski kralj šume. Uzdizalo je glavu da bi pričalo sa zvezdama; korenje mu je prodiralo duboko u zemlji preplićući svoje bronzane žile sa žilama srebrnog zmaja koji je spavao ispod njega. I desi se da moćni čarobnjak od tog drveta načini čarobnu harfu, čiji su tvrdoglavi duh mogli da ukrote samo najveći muzičari. Instrument je dugo ležao u riznici kineskog cara, ali svi naponi onih koji su pokušavali da izvuku melodiju iz njegovih žica bejahu uzaludni. kao odgovor na njihova krajnja naprezanja, od harfe dolaziše samo hrapavi zvuci prezira, ni u kakvom skladu sa pesmama koje bi oni vrlo rado pevali – harfa odbijaše da prizna majstora. Na kraju dođe Paivo, princ harfista. On nežnom rukom zagrlj harfu, kao što bi neko umirivao neposlušnog konja, i blago dodirnu žice. Pevao je o prirodi i godišnjim dobima, o visokim planinama i tekućim vodama, i sve uspomene drveta se probudiše! Ponovo slatki dah proleća zaigra među njegovim granama. Sveži slapovi, plešući niz guduru, smejaše se rascvetalom cveću. Odmah se začuše pospani glasovi leta sa bezbroj insekata, nežno rominjanje kiše, plač kukavice. Slušaj! Tigar riče – dolina ponovo odgovara. Jesen je; u

pustoj noći, mesec, oštar poput mača, sija nad smrznutom travom. Sada vlada zima, i kroz vazduh pun snega vrtlože se jata labudova, a grad udara o grane sa žestokom radošću. Tada Paivo promeni tonalitet i zapeva o ljubavi. Šuma se njihala poput vatrenog ljubavnika u dubokim mislima. Gore, poput nadmene device, projuri oblak, blistav i beo; ali, prolazeći, po zemlji vukoše duge sene, crne kao očaj. Opet se napev promeni; Paivo zapeva o ratu, o sudaru čelika i pomamnim konjima. I u harfi se podiže oluja Lung Mena, zmaj uzjaha munju, gromna lavina se provali preko brda. Zanesen, nebeski monarh upita Paivoa u čemu je tajna njegovog uspeha. 'Veličanstvo', odgovori on, 'drugi nisu uspeli zato što su pevali samo o sebi. ja sam pustio harfu da odabere svoju temu, i zaista nisam znao da li je harfa Paivo ili je Paivo harfa.'" (Okakura: 2008:63-64).

Zadnja rečenica ove priče nas u velikoj meri podseća upravo na Čuang Ceovu parabolu *Leptirov san*, gde sâm snevač nije znao da li je on leptir koji je sanjao da je Čuang Ce ili je on Čuang Ce koji sanja da je leptir. Ovaj princip spajanja subjekta i objekta, kao što vidimo, u velikoj meri uticao na kinesku (i japansku) umetnost – slikarstvo i poeziju gde je umetnik trebalo da se stopi sa predmetom koji slika ili o kome peva. Za to je, pre svega, bilo potrebno ukidanje vlastitog ja, a s druge strane umetnik se služio i sugestijom – sa što manje poteza ili reči pokušavao je da prenese trenutak koji je, pak, trebalo da predstavi univerzalno i opšte. Zbog toga je morao da isprazni svoj um (zaboravi sebe) i upravo je ta praznina omogućavala bezbroj mogućnosti i interpretacija. „To je ujedno i konačni cilj taoističke mistike – istovetnost bića i ne-bića, vidljivog i nevidljivog, realnosti i pojave. Strogo rečeno, radi se o tome da se postigne stanje *slobodnog prožimanja* stvari, stanje savršenog jedinstva između subjekta i objekta.” (Kjels: 1990:148). Tako je već spomenuta praznina stanje vrhunskog spokojstva i smirenosti koje dostiže mudrac. U njemu više nema razlikovanja stvari. Ukinuto je „ja” – ono se, zaboravljajući na sebe, rastače i stapa sa Jednim:

„On vidi u najcrnjem mraku, čuje gde nema nikakvog zvuka. Usred tame, jedino on vidi u dubinu, usred muka, jedino on čuje sazvučje. Stoga on može iz gomile posmatrati suštinu stvari; sagledati kopajući po duhovnosti da otkrije suštinu. Tako, u svom petljanju sa deset hiljada stvari, on ispunjava sve njihove želje izvan potpunog ništavila. U tri sa

vremenom on traži prenočište u velikom, malom, dugačkom, kratkom, onom što je blizu i onom što je udaljeno.” (Čuang Ce: 2001:113)

Kao što možemo da vidimo, sva navedena taoistička (i Čuang Ceova) načela, kao da proističu jedna iz drugih – nadovezuju se i u međusobnoj su interakciji. Ona će u velikoj meri uticati na kineski čan budizam koji će u 6. veku biti prenet u Japan. Samim tim, japanski zen u sebi ima dosta taoističkih ideja, i u velikoj meri je uticao na poetiku Macuo Bašoa, što ćemo posebno obraditi u Petom poglavlju.

Zaboravljanje samoga sebe omogućava prazninu (ispražnjenost uma), koja je preduslov za spajanje subjekta i objekta. Prazno postaje „mesto transformacija kosmičkog daha, tamnog i svetlog, mesto gde *puno* (pojavno bića) dostiže svoju pravu meru.” (Pušić: 2003:128) Zbog toga i Čuang Ce savetuje prazninu – zapravo, ispražnjenost od svih ometajućih misli, predrasuda, ideja, želja, te istu tu ispražnjenost poredi sa postom:

„Usredsredi svoju volju! Ne slušaj ušima, slušaj umom. Ne, ne slušaj umom, nego duhom. Slušanje se zaustavlja na ušima, um prestaje sa prepoznavanjem stvari, ali duh je ispražnjen i čeka. Put se sabira u samoj ispražnjenosti. Praznina je duhovni post.” (Čuang Ce:2001:56)

Veština koja se stiče stapanjem subjekta i objekta, zapravo zaboravljanjem samoga sebe (dok bi japanski filosof Nišida Kitaro to nazvao „uništavanjem svog lažnog bića”)²⁰, a koja je izražena taoističkom pričom o kroćenju harfe, izražena je i sledećom pričom iz *Čuang Cea*:

„Peng-kung Še je skupljao porez za vojvodu Ling-a od Vei-a, da bi napravio komplet zvona. On je sagradio postolje ispred kapije spoljnog zida; posle tri meseca zvona su bila kompletirana i u gornjem i u donjem nizu. Princ Čing Či zapazivši to, pitao je: 'Kakvu to veštinu poseduješ?' Pei-kung še je odgovorio: 'U središtu jednog, kako da se upustim u „posedovanje” bilo čega? Čuo sam da kažu – kad je graviranje i glačanje gotovo,

²⁰ „Naše pravo biće je vrhovna stvarnost univerzuma i ako spoznamo sebe ne samo što se ujedinjujemo sa dobrim čovečanstva uopšte, već se spajamo sa suštinom univerzuma i ujedinjujemo sa voljom Boga – a u ovome kulminiraju religija i moralnost. Način na koji možemo da upoznamo pravo sopstvo i sjedinimo se sa Bogom, jeste naše samopostignuće snage jedinstva subjekta i objekta. Steći ovu snagu, znači uništiti svoje lažno biće i, nakon što umremo za svetovne želje, stičemo novi život. Jedino na ovaj način možemo zaista dostići jedinstvo subjekta i objekta, što je vrhovno značenje religije, moralnosti i umetnosti.” (Nišida Kitaro, *Rasprava o dobru*, Kokoro, Beograd, 2012, str. 190, 191).

vрати se praznini. Kad ne razmišljam, oslobođen sam misli. Kad sam smiren, dokon sam i lutam. Tajanstveno, izvanredno, opraštam se sa onim što odlazi, pozdravljam se sa onim što dolazi, jer ono što dolazi, ne može se poreći, a ono što odlazi ne može se zadržati. Ja pratim ono što je grubo i silovito, sledim blagost i podatnost, puštajući da svako dođe do svog kraja. Tako mogu da skupljam porez od jutra do noći i da ne naiđem i na najmanje odbijanje. A to je još u većoj meri istina za one koji se drže Velikog Puta.” (Čuang Ce: 2001:184).

Kineski i japanski umetnici su pokušavali da razumeju duh objekta kada forma stvara samu sebe. Trebalo je ući u duh objekta koji umetnik odabira za svoj subjekat. Tako su oni verovali, da njihova dela treba da otkriju nešto više od toga što treba da prenesu boje, linije ili reči. U tom smislu, pravi umetnik je bio stvaralac, a ne imitator. Ova identifikacija, ili poistovećivanje, omogućava slikaru da oseti pulsiranje jednog i istog života koji oživljava i njega i objekat. Na ovo se misli kada se kaže da se subjekat gubi u objektu, i da kada slikar počinje sa svojim radom nije on taj koji dela, već sâm objekat – „tada njegova četkica, kao i njegova ruka i prsti, postaju poslušne sluge duha objekta.” (Suzuki: 2007:42). „U poeziji je prazno prisutno kroz određene opise, kao i kroz upotrebu tzv. *praznih reči* (*xu ci*) koje su imale čisto gramatičku funkciju bez dodatnih semantičkih opterećenja.” (Pušić: 2003:128). Tako je za Kineze i Japance umetnost zapravo bila stvaralački proces, dok se podražavanje nije cenilo. „Umetnik je zapravo bio drugi naziv za filozofa, pošto je njegov zadatak bio da zaboravi na sebe i otkrije 'pravu sliku sveta'” (Pušić: 2003:128), pa je njegovo delo trebalo da bude izraz sjedinjenja sa taom: „Stvarati je po svemu značilo *živeti dao*. Tako se u Kini od samih početaka stavljao znak jednakosti između umetnosti i *umetnosti življenja*.” (Pušić: 2003:130)

O stvaralačkom procesu umetnika, njegovom zaboravljanju na samoga sebe i „uranjanju” u objekat, prepuštanju „pulsu života” govori i Čuang Ceova priča o veštom drvodelji čijem su se stalku za zvono svi divili. Kada ga je grof od Lua upitao u čemu je njegova vrlina, drvodelja je odgovorio:

„Ja sam samo zanatlija – kako bih govorio o umetnosti? Međutim, ima nešto. Kad nameravam da napravim nosač za zvono, ne dozvoljavam da uzme moju energiju. Uvek postim da bih smirio svoj duh. Kad postim tri dana, više uopšte ne razmišljam o čestitkama i nagradama, o zvanjima ili naknadama. Kad postim pet dana, više ne mislim o nagradi i

prekoru, vičnosti ili trapavosti. Kad postim sedam dana, toliko sam smiren da zaboravim da imam ruke i noge, oblik i telo. Tada vladar i njegov duh za mene više ne postoje. Moja veština je koncentrisana i sve što me spolja odvraća, iščezava. Potom sam išao u planinske šume i ispitivao Nebesku prirodu drveća. Ako nađem drvo najbolje forme, da u njoj mogu da vidim stalak za zvono, pustim ruke da delju, ako ne, odustajem. Na taj način sam Nebo sjedinio sa Nebom. To je verovatno razlog što se ljudi pitaju da li su to dela duhova.” (Čuang Ce: 2001:177).

2.4. Različita tumačenja Čuang Ceove parabole „Leptirov san”

Postoji više različitih interpretacija Čuang Ceove parabole „Leptirov san”. Neke od njih (kao što su dve koje ćemo navesti) proizilaze iz različitog shvatanja Čuang Ceovog poimanja sna i leptira, a neke se razlikuju na osnovu drugačijeg prevoda originala. Ovde ćemo navesti tri različita tumačenja: 1. Tumačenje Roberta Alisona 2. tumačenje Hans Georg Möllera, koje se zasniva na tumačenju kineskog komentatora Čuang Cea, Guo Sjanga (Guo Hiang) i 3. tumačenje koje proizilazi iz Herbert Džajlsovog prevoda.

2.4.1. Alisonovo tumačenje Čuang Ceove parabole „Leptirov san”

Alison svoje shvatanje Čuang Ceovog sna zasniva na pretpostavci da je san metafora iskustva probuđenja. On smatra da sâmom probuđenju mora prethoditi preobražaj bića, što je središnja ideja u Čuang Ceovom učenju. Dakle, Alison Čuang Ceovo buđenje na kraju priče tumači u svetlu iskustva probuđenja/prosvetljenja, na šta ukazuju zadnje reči: „preobražaj bića” kao preobražaj Čuang Cea iz stanja sanjanja i neznanja u stanje svesnosti i probuđenja. Za Alisona, „neznanje (nemogućnost da se kaže/razluči) da li je neko leptir ili Čuang Ce je fenomen nakon buđenja.” (Allison: 1988:322) Takođe, preobražaj stvari Alison tumači u smislu da se ono odigrava kada se neko probudi – snovi, iluzije i neznanje preobražavaju se u svesnost, stvarnost i probuđenje. Alisonovo tumačenje se takođe zasniva na dve hipoteze: 1. *Hipotezi konfuzije*, koja kazuje da osoba ne može znati da li je stvarno budna i stoga ne može biti ni u šta sigurna, što predstavlja skepticizam.

2. *Hipotezi spoljašnje beskrajne transformacije*, gde se sopstvo stalno preobražava u druga sopstva.

2.4.2. Džajlsov prevod Čuang Ceove parabole „Leptirov san”

Herbert Džajls je Čuang Ceovu parabolu „Leptirov san” preveo na sledeći način:

„Jednom sam *ja*, Čuang Ce, sanjao da sam leptir, lepršajući naokolo i uživajući u tome što sam leptir. Bio sam svestan samo svoje uobrazilje da sam leptir, a nesvestan svoje individualnosti kao čovek. Iznenada, *ja* sam se probudio i opet sam bio *ja*, ponovo svoj. Sada *ja* ne znam da li sam *ja* bio čovek koji je sanjao da je bio leptir, ili sam *ja* sada leptir koji sanja da je čovek. Između čoveka i leptira sigurno postoji razlika. To se zove probražaj stvari.” (Giles: 1926:27)

Kao što možemo da vidimo, Džajls na mnogo mesta upotrebljava *ja*, dakle ističe glavnog aktera priče Čuang Cea koji sanja da je leptir, onda se budi, seća svog sna, i zbog svog sećanja počinje da sumnja u vlastito postojanje. Takva priča se može tumačiti kao shvatanje ispraznosti i nepredvidljivosti čovekovog postojanja. Ovaj uvid takođe uključuje shvatanje nepostojanja svih razlika u svetu, kao i naše povezanosti sa svim bićima u neprekidnom procesu promene. Upravo ovakvom stavu se protivi Hans Georg Möller koji smatra da takvo tumačenje nije taoističko, da se Čuang Ce nije sećao svog sna i da zbog toga ne sumnja u svoje postojanje. Takođe, smatra da priča ne ilustruje relativnost svih promena u svetu, već da pre uči značaju, neophodnosti ili osećaju za razlike u svetu.

2.4.3. Hans Georg Mölerovo tumačenje Čuang Ceove parabole „Leptirov san”

Hans Georg Möller svoje shvatanje zasniva na taoističkoj interpretaciji Guo Sjanga koja se temelji na razumevanju da „nema neprekidne, postojane supstance koja potcrtava različite stupnjeve sanjanja i budnog stanja.” (Möller: 1990:440) Zbog toga se Čuang Ce ne seća svog sna, niti je leptir svestan Čuang Cea. To što Čuang Ce (u budnom stanju) nije svestan leptira ne razlikuje se od onoga kad ne zna za Čuang Cea u toku sna. U tom smislu, za razliku od Alisona, nema neprekidnog preobražaja sopstva, pošto nema svesnog sopstva

koje podleže promeni i preobražava se u nešto novo. Oni, zapravo, postoje zasebno – leptir postoji u snu, a Čuang Ce postoji izvan sna, ali su oboje podjednako stvarni. Takođe, Möller navodi da „Guo Sjang u svojim komentarima povlači paralelu između budnog stanja i stanja sanjanja sa životom i smrću – da ono što je živo pripada životu podjednako kao što ono što je mrtvo pripada smrti.” (Möller: 1999:442) Stoga, ako je biti budan podjednako stvarno kao i sanjanje, onda je i biti živ podjednako stvarno kao i biti mrtav. Möller zapravo tumači Čuang Cea kao ne-prisustvo u tekstu i povezuje ga sa praznim prostorom između zubaca točka – podjednako je prisutan kod leptira i Čuang Cea ali na njih ne utiče i ne procenjuje jedno postojanje u odnosu na drugo. Tako nam Čuang Ce priča priču o Čuang čou (ili pre, o njima dvojici), već se odričući bilo kakvog poistovećivanja sa samim sobom. „Tako je Čuang Ce zauzeo mesto taoističkog mudraca jer upravo taoistički mudrac je onaj 'koji je zaboravio na sebe'.” (Möller: 1999:445) Čuang Ce nije prisutan među prisutnim Čuang čouom i leptirom. Stoga je mesto taoističkog mudraca središte točka, prazan prostor između segmenata procesa. On je nemenjajući centar usred promena. Tako prema taoističkom tumačenju parabole „Leptirov san”, Čuang čou (njih dvojica – onaj koji je sanjao i onaj koji se probudio) i leptir predstavljaju segmente postojanja, a Čuang Ce, narator, predstavlja ne-postojeće središte postojanja.

Međutim, mi verujemo da iako su Alisonovo i Möllerovo tumačenje različiti, od kojih se Alisonovo više smatra zapadnjačkim shvatanjem, a Möllerovo taoističkim shvatanjem pomenute Čuang Ceove parabole, oni se zapravo dopunjuju ili nadograđuju. Verujemo da je Möllerovo tumačenje za jedan stepenik iznad Alisonovog, da ono zapravo predstavlja već probuđenog Čuang Cea, koji je mogao da spozna i izdigne se iznad onoga što se uspostavlja kroz Alisonovo i Džajlsovo tumačenje – život jeste prolazan, nepredvidljiv i iluzoran. Ipak, jedino buđenjem – zaboravljanjem sebe, uzdižemo se iznad prolaznog, nepredvidljivog i iluzornog i slobodno se prepuštamo beskrajnim promenama koje, poput kakvog naratora, posmatramo sa strane. U tom smislu, ne smatramo da su navedena tumačenja toliko različita, nego da su zapravo dopunjujuća.

3. HAIKU POEZIJA I MACUO BAŠO

3.1. NASTANAK I RAZVOJ HAIKUA

3.1.1. Počeci pesništva u Japanu

Najraniji, nama poznati, izvori rane japanske poezije su anali *Kodiki* (古事記) i *Nihonšoki* (日本書紀). Njih je u 8. veku naručio japanski dvor u cilju utvrđivanja legitimiteta svoje politike. Tako je 712. godine nastalo delo *Kodiki* (*Zabeleške o činjenicama iz prošlosti*) i to za internu upotrebu. Ovo delo je napisano u kineskom stilu sa elementima japanskog jezika. S druge strane, za potrebe spoljne politike i prezentacije tadašnje japanske vlasti, 720. godine je napisano delo *Istorija Japana* (*Nihonšoki*), i to na kineskom jeziku po obrascu kineskih istorijskih hronika. Veruje se da su ove hronike nastale na osnovu dva, danas nepostojeća, izvora – *Teiki* (帝記) i *Kjudi* (旧辞): prvo je bila genealogija carske porodice, a drugo zapis priča i događaja koji su se odigrali na tadašnjem dvoru. I *Kodiki* i *Nihonšoki* sadrže stotinak pesama koje su bile pripisane nekom božanstvu, caru ili junaku iz ranijih vremena, a imaju metrička obeležja kojih će se japansko pesništvo držati vekovima. Te pesme su zapravo takozvane *kratke pesme* (*tanka*, 短歌) sa stihovima od po 5 i 7 slogova. Niz ovih kratkih pesama sačinjavao je jednu *dugačku pesmu* (*ćoka*, 長歌). U okviru dugačke pesme, i to na njenom kraju, nalazila se *tanka* koja je predstavljala poruku (*hanka*, 反歌). „U to vreme, ređi je poetski oblik bila *naizmenična pesma* (*sedoka*, 旋頭歌), sa po dva kupleta od po 5-7-7 slogova.” (Andrić: 1981:435)

Dugačku pesmu (*ćoka*) je verovatno osmislila intelektualna elita perioda Asuka (592-710) i Nara (710-794), a pod uticajem strane (kineske) kulture (tačnije, budizma). Razvijala se i uobličavala u baladama koje se mogu pronaći u *Kodikju* i *Nihonšokiju*, dostižući svoj vrhunac u najznačajnijoj japanskoj antologiji *Man'jošu* (8. vek), i praktično nestajući u antologiji *Kokinšu* (9. vek). Drugim rečima, u vreme kada je strani uticaj bio najjači, najrasprostranjenija pesnička forma je bila *ćoka* (ili dugačka pesma). Ipak, Šuići Kato napominje kako je „oblik *tanke* (ili kratke pesme) najbliže povezan sa običnim ljudima

drevnog Japana, da je najstariji i najduže preživeli oblik lirske poezije japanskog jezika, i zapravo sveprisutni deo japanske kulturne tradicije.” (Kato: 1979:57)

U Japanu je budizam vremenom sve više jačao, ali zanimljivo je da je malo uticao na dela nastala u periodu od 8. do 12. veka. Ovo potvrđuje i najranija pesnička antologija, *Man'jošu* (万葉集), a Šuići Kato smatra da je razlog zbog koga budizam nije više uticao na japansku književnost na njenom početku (period Nara i Heian, od 8. do 12. veka), taj što su budizam, kao stranu religiju, uglavnom prihvatili pripadnici više društvene klase dok na pripadnike nižih klasa on nije mnogo uticao. „Na apstraktnu misao izraženu na stranom (kineskom) jeziku u velikoj meri je uticao budizam. Ali, čak su i aristokrate svoja dublja osećanja u pesmama izražavali japanskim jezikom, koristeći japanske izraze i izbegavajući time uticaj budizma.” (Kato: 1979:36)

Prva državna, ili zvanična, antologija lirske poezije sastavljena nekih trideset godina pre antologije *Man'jošu*, bila je *Kaifuso* (懷風藻, 751). Ona sadrži 120 pesama napisanih po kineskom modelu, čiji su autori bili carevi, članovi carske porodice, aristokrate i monasi. Najveći broj pesama po datumu odgovara većini onih iz antologije *Man'jošu*. Forma pesama je uglavnom 5 karaktera u stihu, ali je bilo i oni od po četiri ili osam karaktera u stihu. Šuići Kato smatra da ovde treba istaći uticaj poezije iz perioda kineskih Šest dinastija, ali da „manjak dugih pesama od sedam karaktera po stihu ukazuje na poteškoće sa kojima su se susreli Japanci nenaviknuti na kineski jezik.” (Kato: 1979:37) Glavna tema pesama iz zbirke *Kaifuso* bili su dvorski banketi i izleti. U poređenju sa tadašnjim kineskim pesmama, u njima je daleko manje političkih tema. Zanimljivo je da u *Kaifusou*, za razliku od *Man'jošua* ima samo dve ljubavne pesme. Filozofski govoreći, sveprisutan je uticaj kineske misli (Konfucija, Lao ca, Čuang Cea), dok je uticaj budizma površan i zanemarljiv. Jednostavno, *Kaifuso* otkriva kinesku poeziju koju su pisali dvorani perioda Nara koji su samo podražavali kineski pesnički model. Zapravo, pesnički stil je nalagao da autor ne iznosi svoja osećanja ili razmišljanja.

S druge strane, pesnička antologija *Man'jošu*, nije bila samo prva antologija japanske poezije koja je napisana na japanskom jeziku, već se u pesmama ne oseća uticaj budizma ili strane misli. *Kodiki* i *Nihonšoki* se ipak oslanjaju na strane koncepte i strani jezik, uređujući po stranom modelu domaće legende i balade. Posebna odlika „drevnih balada” je i to da su

ljubavne, pored toga što se odnose na bogove, kraljeve i seljake. Zapravo, postojala je jaka tendencija ka lirici i gotovo potpunom odsustvu epske poezije. U stvari, jednostavnost i kratkoća japanske poezije „gotovo je onemogućavala pesnika da izrazi išta više od jezgrovitog obraćanja našoj [japanskoj] lirskoj prirodi, pa se epska poezija, u uskom značenju reči, kod nas [u Japanu] nikada nije razvila.” (Jošisaburo: 2014:77) Štaviše, osim par izuzetaka koji se mogu pronaći u *Nihonšokiju*, ove pesme se nikada nisu doticale političkih ili ratničkih tema.

3.1.2. *Man'jošu* (万葉集) i ostale antologije

Man'jošu je najveća i najstarija zbirka japanske lirske poezije. Verovatno je sastavljena u drugoj polovini 8. veka (759. godine). Sastavljači su nepoznati, ali je Otomo Jakamoči (大伴家持) verovatno imao veliki udeo u odabiru pesama. Antologija broji oko 4.500 pesama, od toga 4.200 *vaka* pesama (和歌, uopšteni naziv za japansku pesmu), 260 duge pesme (*ćoka*) i 60 naizmeničnih pesama (*sedoka*). Pesme su datirane od polovine 5. veka do sredine 8. veka, ali većina njih je iz vremena druge polovine 7. veka i prve polovine 8. veka. Prema temama, pesme uvrštene u zbirku *Man'jošu* se mogu podeliti u tri kategorije (a ova podela se koristila u kineskoj poeziji):

1. *Zoka* (雑歌, zbirka raznolikih pesama), koje govore o putovanjima, banketima, legendama, i slično;
2. *somonka* (相聞歌, ljubavne pesme), u kojima je uglavnom opisana ljubav između žene i muškarca, ali ima i pesama u kojima autor izražava svoja osećanja prema deci, braći i sestrama;
3. *banka* (挽歌, elegije).

Pesme su pisane na *man'jogani*, zapravo sistemu znakova koji su imali utvrđeno fonetsko čitanje kineskih ideograma, što je omogućilo tadašnjim japanskim pesnicima da se slobodnije izražavaju na maternjem jeziku. Većinu ranih pesama u *Man'jošuu* pisali su carevi, princeze i prinčevi. U drugoj polovini 7. veka, pored pesnika koji su poticali iz carske porodice, pojavila se klasa dvorjana koja je profesionalno pisala poeziju, smatrajući

pesništvo svojom profesijom. Među njima se svakako ističe Kakinomoto no Hitomaro (柿本人麻呂). O njegovom životu nema sačuvanih podataka, ali zbirka *Man'jošu* sadrži njegovih 450 *vaka* i 20 *ćoka* pesama. Hitomarove pesme se mogu podeliti u dve grupe: one koje su „zvanično” napisane, na zadatu temu i za određene potrebe, i one koje se mogu smatrati ličnim izrazom njegovih osećanja. Veruje se da je Hitomaro dugačku pesmu, ili *ćoku* doveo do vrhunca.

Ono po čemu su se ljubavne pesme iz zbirke *Man'jošu* razlikovale od „drevnih balada” jeste to što su njihovi autori u većoj meri izražavali svoja osećanja. Tako je vladajuća aristokratija iz 7. veka s jedne strane razvila ceremonijalnu *ćoku*, standardizujući ranije sakupljene balade, a s druge strane stvorila i lirsku poeziju kao izraz svojih ličnih emocija. Tako je *tanka* (*vaka*) bila najčešće korišćena pesnička forma kojom su pesnici izražavali čežnju za voljenom osobom. Iako je strana (kineska) kultura uveliko već prodrla u Japan, budistički uticaj na lirsku poeziju se nije pojačao. Međutim, situacija između 7. i 8. veka je ostala nepromenjena u tome da je ljubav ostala glavna tema lirske poezije i da je svet predstavljen u ovim pesmama bio ovozemaljski. Takođe, pesnici su pratili tok svojih emocija bez nekog višeg načela ili vrednosti. U tom smislu, prema rečima Šuiči Katoa, osmovekovna japanska poezija ostala je u okviru sedmovekovne poezije. Japanska aristokratija, što je bio slučaj i sa kineskom, nije se zanimala za politička pitanja i društvene probleme, a to se naravno odrazilo i na njihovu poeziju. „Tako književnost vladajuće klase 7. i 8. veka ostaje u okviru ovozemaljskog i pogleda na svet koji naginje epikureizmu. Koristeći se kratkom poetskom formom, pesnici su i teme ograničili na prizore iz svakodnevnog života, ali je vidljiva i težnja ka jasnijem izražavanju emocija.” (Kato: 1979:79)

Tokom 9. veka vladajući slojevi u Japanu uglavnom su podražavali bogatu kinesku kulturu, a ovo podražavanje je najviše došlo do izražaja u književnosti. Na dvoru su se održavala pesnička takmičenja, a sastavljanje pesama postaje običaj rasprostranjen u svim slojevima i sredinama. Upravo je 9. vek prekretnica na polju *vaka* poezije i promene estetske svesnosti kroz *vaku*. Kakva se promena odigrala najbolje potvrđuje upoređivanje antologija *Man'jošu* i *Kokinšu*. *Man'jošu* je kolekcija *vaka* pesama koje su uglavnom bile napisane u periodu od kraja 7. do druge polovine 8. veka (najkasnije napisana pesma je datirana na 759. godinu, kada je zbirka i objavljena), dok je *Kokinšu* (sastavljena 905)

zbirka *vaka* poezije koja je uglavnom bila pisana u 9. veku. *Man'jošu* nije sastavljena po carskom nalogu. Tri antologije sastavljene na carev nalog u ranom 9. veku bile su: *Rjounšu* (両雲集), *Bunka šureišu* (文華秀麗集) i *Keikokušu* (経国集) i sve su bile zbirke kineskih pesama koje su isključivale japansku (*vaka*) poeziju.

Početakom 10. veka, car Daigo naređuje da se sastavi prva zvanična antologija koja bi bila nastavak zbirke *Man'jošu*. Tako je 905. godine završena *Zbirka nekadašnjih i skorašnjih pesama* (*Kokinšu*, 古今集), koja broji oko 1.100 pesama. U ovom delu nalazi se i predgovor slavnog Ki no Curajukija (紀貫之), pod čijim je nadzorom ova antologija i sastavljena. Ovaj predgovor se smatra i prvim japanskim traktatom o estetici pesništva. „U pesmama iz ove antologije, pesnička osećajnost je prefinjenija i složenija, koriste se igra reči, slojevite metafore, kontrasti, retorička pitanja, ali je sve manje svežine i snage, pa se već u njima može videti izvesna dekadencija *tanke*.” (Andrić:1981:438). Pojava antologije *Kokinšu*, kao prve zvanične antologije *vaka* poezije, ukazuje na to da se u međuvremenu ona ustanovila kao legitimni deo zvanične literature. Za razliku od pesama u *Man'jošuu*, *Kokinšu* uključuje pesme nastale na pesničkim nadmetanjima, ili sastancima (*uta avase*, 歌合). Ovo pesničko nadmetanje je počelo da se praktikuje u 9. veku, kada su pesnici pisali pesme na jednu određenu temu, a onda su se one upoređivale i ocenjivale.

Jedna od najupadljivijih i najvećih razlika između antologija *Man'jošu* i *Kokinšu* je u društvenom poreklu pesnika. Autori pesama iz antologije *Man'jošu* su bili carevi, pripadnici aristokratije, ali i seljaci, zanatlije i vojnici. Međutim, u antologiji *Kokinšu* (koja broji oko 1.100 pesama) otprilike trećina pesama pripada nepoznatim autorima, a samo nekolicinu je napisalo okolno seljaštvo. Takođe je zanimljivo i to da su četvorica sastavljača zbirke *Kokinšu* (Ki no Curajuki, Ošikoćino Micune, Ki no Tomonori i Mibuno Tadamine) svi bili pripadnici niže aristokratije. U *Man'jošuu* se japanski jezik potpuno predstavljao preko kineskih karaktera, a u *Kokinšuu* su oni zamenjeni *kanom* (japanskim fonetskim pismom). Od 12 tomova *Kokinšua*, šest je posvećeno sezonskim pesmama, a pet ljubavnim pesmama (prve prethode drugima). Tako su sezonske pesme, kojih nije bilo u *Man'jošuu*, tipične za *Kokinšu*. U njima je utkano japansko osećanje prema godišnjim dobima što će dovesti do upotrebe *sezonskih reči* (*kigo*, 季語) u *haikuu* (俳句). Ipak,

pesnici *Kokinšua* nisu otkrili novu prirodu, već su jednostavno počeli da pevaju o pticama i cveću, vetru i mesecu kao estetskim vrednostima nezavisnim od ljubavi. Bili su to isto cveće, ptice, vetar i mesec kojima su *Man'jošu* pesnici poverili svoju ljubav. Tako su pesme prvog toma bile raspoređene prema godišnjem dobu (proleće, leto, jesen i zima), a u okviru ove podele i na podpodelu: rano proleće, slavuj, šljivin cvet, vrba... Konačno, antologija *Kokinšu* označava početak japanske poetike, koja se zasniva na ranijim idealima kineskog pesništva, a koja je barem koliko-toliko bila sistematizovana. *Kokinšu* postavlja tri glavna poetska načela:

1. *Kokoro* (心, srce, um).
2. *Kotoba* (言葉, reči).
3. *Sama* (様, stil; negde i sadržaj, *naijo*, 内容).

Ova tri činioca trebalo je skladno da se ukombinuju u krajnji efekat (*sugata*).

U antologiji iz 1127. godine, *Kin'jošu* (金曜集), prvi put se pojavljuje novi žanr, a to je *ulančana pesma* (*renga*, 連歌). Ulančane pesme su sačinjavale dijaloški povezane japanske pesme (*vaka*). Tako je, recimo, car Go-Toba (1183-1198) priređivao višednevna takmičenja (*uta avase* – pesnička okupljanja) u nizanju *rengi* uz pratnju muzike.

Poslednja velika i značajna zvanična pesnička antologija je *Nova zbirka starih i novih pesama* (*Šinkokinšu*, 新古今集) koja je, po nalogu cara Go-Tobe, završena tek 1205. godine. *Šinkokinšu* je delo u 12 tomova, sadži 1.978 *vaka* pesama koje su, po nalogu abdiciranog cara, odabrali Minamoto no Mičitomo (源通具), Fuđivara no Ietaka (藤原家隆), Fuđivara no Teika (藤原定家), Fuđivara no Masacune (藤原雅経) i sveštenik Đakuren (寂蓮). Podela pesama uglavnom prati podelu iz antologije *Kokinšu*, ali je deo *Pesme o stvarima* i *Pesme sa carskih ceremonija* izbačen i zamenjen *Šintoističkim pesmama* i *Budističkim pesmama*. Međutim, postoje još druge, značajnije razlike. U antologiji *Šinkokinšu* gotovo da nema anonimnih pesnika (kojih je bilo mnogo u antologiji *Kokinšu*), a većina pesnika su savremenici sastavljača, što ukazuje na nameru da se u *Šinkokinšu*-u predstavi novi poetski trend tog vremena. Štaviše, pojavili su se specijalizovani pesnici jer je institucionalizacija *vaka* poezije bila gotovo završena. Međutim, u književnosti tog vremena i dalje nije bilo individualizma, pa pesnici za cilj nisu imali da prikažu svoju

ličnost u pesmama. Ipak, po prvi put se ustalilo mišljenje da anonimne pesme nisu autentične i da je potrebna bliska veza između pesme i pesnika. Takođe, za razliku od prethodne antologije, među pesnicima *Šinkokinšua* ima dosta žena, što nesumljivo označava prepoznavanje (i priznavanje) ženske književnosti koja je postojala još od perioda Heian (794-1185).

Iako novi kamakura budizam²¹ nije izvršio direktan uticaj na antologiju *Šinkokinšu*, ne može se reći da među njima nema nikakve veze. Svoj izraz najviše su pronašli učenje *đodo* i zen budizam. Ljudi koji su pisali i sastavljali *Šinkokinšu* bili su dvorsko plemstvo i pripadnici Kjoto-aristokratije. Stoga nije bilo direktnog uticaja budizma na poeziju, ali je postojala paralela i veza, jer je budizam individualizovao religiju, dok je *Šinkokinšu* individualizovao književnost (malo anonimnih pesnika, poezija se više nije upražnjavala kao potreba života na dvoru, već kao individualni izraz ljudi koji su više ili manje bili isključeni iz društva.)

Međutim, tek krajem 17. i početkom 18. veka, tokom velikih istorijskih promena, u Japanu dolazi do kulturne obnove koja niče na daleko širem tlu u poređenju sa procvatom književnosti oko 10. i 11. veka. Tu japansku renesansu u kulturi, a na polju poezije, obeležava i pesnik Macuo Bašo.

3.1.3. Izvor haikua

Haikai (koji se od 19. veka naziva *haiku*), potiče od *vaka* pesme sa 31 slogom (5-7-5-7-7). U periodu Heian (794-1185) odvajanjem prvog i drugog dela *vaka* pesme nastaje kolektivna pesnička igra ili *renga* (ulančana pesma) u kojoj prvi učesnik daje početne stihove (5-7-5), a drugi učesnik sledeća dva (7-7), nadovezujući ih na prethodne. Zapravo, haiku je pesnička forma čiji se pesnički izraz temelji na grupi reči uglavnom dužine od 17 slogova, u kojima, i kroz koje, pesnik ostvaruje svoje pesničko iskustvo. Po mišljenju Keneta Jasude, čini se da je od najranijih vremena japansko poetsko iskustvo tražilo ovakav izraz. On veruje da kraći pregled istorije japanske poezije može da ukaže na pesničke izraze

²¹ Pod kamakura budizmom se misli na budizam koji se razvijao u periodu Kamakura, koji je trajao od 1185. do 1333. godine.

nalik haikuu, koji su se postepeno razvijali u kristalizovani oblik, a što je u zadivljujućoj meri primetno u svim periodima. On veruje da se „haiku razvio iz svoje unutarnje potrebe a ne samo kao slučajnost odvajanja početnih stihova (*hokku*) ulančane pesame (*renga*), koji će se kasnije osamostaliti i nazvati *haiku*.“ (Yasuda: 1957:109)

Reč *haikai* potiče od kineske reči *feixie* u značenju „šaljivo“ ili „humor“. U Kini se, u vreme dinastije Tang (618-907), termin već uveliko koristio da označi duhovit poetski stil. Teitoku je uložio veliki napor da uspostavi *haikai* kao legitimnu književnu vrstu, ali je to činio tako što je *haikai* regulisao pravilima sledeći primere *vake* i *renga*. Ipak, sâm Teitoku je jedinu razliku između *haikua* (tada *haikaija*) i *renga* pravio u upotrebi *haigona* (俳言). Zbog toga mu se često prebacivalo da je narušio neograničen i fluidan stil haikua namećući mu rigidna pravila. Kao kodifikator haikua, Teitoku nije mnogo rekao o Čuang Ceu i njegovom pojmu *gugen*. Ipak, jedna stvar, prema mišljenju Peipei Čiu, ukazuje na to da je Teitoku u velikoj meri bio upoznat sa učenjem Čuang Cea: „često je koristio književno ime Šojuken (逍旅軒, što je nedvosmisleno došlo od termina *xiaoyaoyou* (逍遙旅, na jap. *šojoju*, slobodno i lagodno lutanje) koje se pojavljuje kod Čuang Cea.“ (Peipei: 1994:24)

Ovaj oblik nalazio je svoje izvore u ranom japanskom pesništvu. Tako se u *Nihonšokiju* pojavljuju stihovi u formi pitanja i odgovora na čemu će se zasnivati rane pesme. Ovaj oblik se naziva *katauta* i uglavnom se sastoji od tri dela oblikovana i raspoređena u slogovnom obrascu 5-7-7 ili 5-7-5, varirajući u dužini od 17 do 19 slogova. Ova dužina je izuzetno bitna jer ukazuje na spontano, direktno i jednostavno upućivanje pitanja, i davanje odgovora u istom maniru, tačnije u jednom dahu. Čak i sa najjednostavnijom poezijom u formi pitanja-odgovora, moguće je pronaći karakteristike haikua: sažimanje, spontanost i jednostavnost postupka.

Od ranog perioda, čija je poezija zabeležena u *Kodikiju* i *Nihonšokiju*, ostaje oko 183 pesme koje se prema obliku mogu svrstati u četiri tipske grupe:

1. *Katauta*, pesme koje su težile slogovnom obrascu 5-7-7 ili 5-7-5.
2. *Sedoka*, pesma koja čini par kataute, 5-7-5 plus 5-7-7. Za razliku od kataute, *sedoka* nije uvek u formi pitanja-odgovora i pisao ju je jedan čovek.

3. *Ćoka*, pesma koja je sastavljena od naizmeničnih stihova od 5 i 7 slogova, zaključno sa stihom od 7 slogova. Zanimljivo je naglasiti da čak i u ovoj dužoj pesničkoj formi, stihovi ostaju vezani za 5 i 7 slogova.

4. *Tanka*, pesma čiji je osnovni obrazac 5-7-5-7-7. Iako je kroz istoriju japanskog pesništva samo oblik *tanke* ostajao dosledan, njena promena je izuzetno značajna za razvoj haiku poezije.

Tako se rane japanske pesničke forme zasnivaju na *katauti*, a značajne pesničke forme su nastale sledećim redosledom: *katauta*, *sedoka*, *ćoka*, *tanka*. One se zasnivaju na 5-7-7 slogovnom obrascu. Prema rečima Keneta Jasude, ova činjenica pokazuje „da je osnovni činilac haikua bio duboko pohranjen u poetskim instinktima Japanaca i da predviđa buduću pesničku formu koju danas poznajemo kao *haiku*.” (Yasuda: 1957:115)

3.1.4. Period *rengue* (連歌) i osamostaljivanje haikua

U 9. veku, pesnička igra „odmeravanje trave” (*kusa-avase*) razvila se u „odmeravanje korenja” (*ne-avase*), gde su se takmičari nadmetali u tome čija je iščupana vlat trave (ili koren) bila veća. Sa sve većom popularnošću poezije, razvila su se i pesnička nadmetanja u sastavljanju pesama prema njihovoj dužini, stepenu dovitljivosti, ili daljem razvitku lepote i pesničkog izraza. Ove odlike se u ranim pesmama iz *Kodikija* i *Nihonšokija* mogu pronaći u formi *kataute* kao *mondo*, ili pitanje i odgovor.

„Ulančane stihove” ili *rengu*, obično je pisala grupa pesnika, držeći se određenih i utvrđenih pravila. Prvo bi vođa tima, obično počasni gost na skupu, napisao *hokku* (početne, ili uvodne stihove) u slogovnom obrascu 5-7-5, i sa rečju koja ukazuje na godišnje doba. Onda bi domaćin skupa napisao *vakiku* (prateće stihove), koristeći se slogovnim obrascem 7-7, a pokušavajući da na zanimljiv način proširi značenje prethodnih stihova. Nakon njega bi sledeći pesnik napisao stihove u slogovnom obrascu 5-7-5, nakon njega sledeći u slogovnom obrascu 7-7 i tako dalje, dok pesma ne bi dostigla 36, 44, 50 ili, što je češće bio slučaj, 100 stihova. U nekim posebnim slučajevima, pesnici bi nadovezivali i do 1.000, ili čak 10.000, stihova.

Iako se sâm naziv *renga* prvi put pojavljuje 1127. godine, pesme u njenom obliku se sve više pojavljuju u pesničkim antologijama perioda Heian (794-1185). Vremenom *renga* postaje zabavna razbibriga na pesničkim nadmetanjima, pa su pesnici razvijali najdovrtljivije tehnike za spajanje stihova kao što su paralelizam, asocijacija, nizanje srodnih ideja ili reči, igra reči, parodija, i slično. Ipak, uopšteno govoreći, *renga* pisana u periodu Heian je bogata humorom i dovrtljivošću, i sastavljala se ili u cilju kratkotrajne društvene zabave, ili kao demonstracija nečijeg vrhunskog poetskog umeća, ili kao način nadmudrivanja „protivnika”.

Tokom perioda Muromači (1324-1549) klasična, duga *renga* dostigla je svoj vrhunac u pesmama pesnika Sogija (宗祇, 1421-1502). Zvala se i *kusari-renga*, ili „ulančani stih”. S porastom obrazovanih Japanaca koji su počeli da učestvuju na pesničkim okupljanjima, vrsta *renga* pod nazivom *haikai* (zapravo, *haikai no renga* – komična *renga*) stekla je popularnost među svim društvenim klasama. *Haikai*, u dolgovnom značenju „komični stih”, bio je slobodniji stil ulančane poezije koji je dozvoljavao više slobode u slikovitom izlaganju i dikciji. Rani *haikai* pesnici namerno su želeli da nasmeju ljude, upotrebljavajući igru reči, dosetke, sleng, parodiju ili vulgarne teme. Tako se u istoriji japanske poezije može pratiti naizmenično smenjivanje ozbiljne i komično dovrtljive poezije. Recimo, nasuprot prefinjenoj *tanki* pojavila se komična *renga*, a kada se *renga* prečistila (i postala ozbiljnija), pojavio se komični *haikai*.

U toku sve raširenije upotrebe *haikaija*, početni stihovi (*hokku*) postepeno su se odvajali od čitavog poetskog niza. Prva *renga* antologija, sastavljena u 14. veku, već je odvojila *hokku* od ostalih stihova i sakupila ih u posebnom odeljku. Ipak, njih su rani *renga* pesnici uvek pisali kao „početne, uvodne stihove”, očekujući da nakon njih usledi *vakiku* (prateći stih). S pojavom sve više *renga* antologija, i pesnici su imali više prilike da vide izdvojeni *hokku*, pa je očekivanje da nakon njega usledi prateći stih polako popuštalo. Neki *hokku* napisani u kasnom 15. veku čitaju se gotovo kao samostalne lirske pesme u kojima su pesnici izrazili lična osećanja, doživljena u određenim situacijama.

Uočljiva fleksibilnost kompozicije *haikaija* opstajala je do vremena Macunage Teitokua (1571-1653), što potvrđuju i njegove reči koje je 1651. godine napisao u delu *Haikai Gosan*: „Malo je *haikaija* uključeno u antologije (prethodnih perioda) jer se on nije

razvijao u periodu društvenih nemira. Sada, u ovom slavnom periodu, i u gradu i na selu, plemići i seljani, mladi i stari, rado slušaju *haikai*. Međutim, kada je reč o pravilima, njih je često premalo. Oni vode rat rečima bez kraja i konca. Zbog toga pišem ovu knjigu zarad svojih sledbenika.” (Yasuda: 1957:138, prevod naš).

Omasovljenje *haikaija* u 16. veku omogućilo je dalji nastavak osamostaljivanja uvodnih stihova. Mnogim pesnicima amaterima bilo je lakše da pišu hokku od ostalih stihova u *haikai* nizu. Hokku, budući uvodni stih, mogao se pisati bez obraćanja pažnje na kruta pravila poetskog niza. Igra ulančavanja zasebnih hokkua na takmičenjima, što se raširilo u 17. veku, takođe je pomoglo osamostaljivanju ove pesničke forme. Iako je Bašo jednom napomenuo da ima više samopouzdanja u sastavljanju *haikaija* nego hokkua, u mladosti je ipak sastavio priručnik za hokku nadmetanje i nastavio je da piše uvodne stihove bez pratećih. Josa Buson (1718-1783) i Kobajaši Issa (1763-1827), dva najveća haiku pesnika iz postbašoovskog perioda, svoju kreativnost su više ispoljili u pisanju hokkua nego *haikaija*. Moglo bi se reći da je u 18. i 19. veku pisanje nezavisnih hokkua bilo popularno isto koliko (a možda i više) od sastavljanja *haikaija* (komične *rengue*).

Zbog toga ne čudi što se pesnik iz 19. veka, Masaoka Šiki (1867-1902) zalagao za razlikovanje hokkua kao uvodnog stiha u *haikai* nizu od hokkua kao nezavisne, zasebne pesme. Da bi ovu razliku učinio vidljivom i jasnijom, Šiki je kasnijem obliku dao naziv *haiku*. U narednim godinama, ovaj naziv je počeo sve češće da se koristi, i sve autonomne pesme napisane u slogovnom obrascu 5-7-5 danas se nazivaju haiku. Treba imati u vidu da sâm Bašo nije pravio toliku razliku između hokkua kao Šiki. U njegovom umu, hokku je *u isto vreme* bio i autonomna, nezavisna pesma, ali i uvodni stih u *haikai* nizu. Zapravo, u mnogim slučajevima Bašo bi instinktivno napisao hokku kao odgovor na određeni prizor ili događaj, a kasnije bi ga koristio kao uvodni stih u nekom *haikai* nizu.

Ipak, bez obzira na to što je *haikai*, u odnosu na *rengu*, imao malo pravila, između ove dve pesničke forme postojale su jasne razlike. Prvo, u *haikaiju* je bila dozvoljena upotreba reči, i kineskih i japanskih, koje su bile zabranjene u klasičnoj poeziji, kao što su *tanka* i *renga*. Drugo, barem do Bašoovog vremena, *haikai* se određivao kao zabavan i dovitljiv. Treće, barem do pojave Teitokua, mnoge složenosti u povezivanju stihova u *rengi*, u *haikaiju* su bile opuštenije. U Teitokuovo vreme *haikai* se smatrao za korak bliži *rengi*.

Pravila i propisi u *haikaiju* postali su oni koji su važili za *rengu*. Teitoku je razlikovao haiku od renga po prisustvu ili odsustvu *haigona*. *Haigon* (ili *haigen*, 俳言) je kolokvijalna ili kineska reč koja nije bila dozvoljena u *vaki*. Tako su u pravilniku *haikaija* Teitokuove škole, za *haikai* važila ista pravila kao za *rengu*.

Iako je *haikai* u početku bio naziv za sve stihove u niski komičnih stihova (koji su često bili i vulgarni), bila je to poetska forma u kojoj su pesnici mogli da se opuste od pisanja ozbiljne *vaka* poezije. U 15. veku, pod velikim majstorom poezije i zen sveštenikom Sogijem (1421-1502) – majstorom *renga* i istaknutim učenjakom, ova vrsta japanske poezije postaje umetnost sa složenim pravilima i visokim estetskim standardima. „Međutim, veliki reformator tradicionalne japanske poezije Masaoka Šiki (正岡子規, 1867-1902) insistira da se početni stihovi *hokku* (5-7-5), potpuno osamostale pod nazivom *haiku*, priznajući samo njemu literarnu vrednost.”¹⁴ (Kato: 1979:134)

Tako je haiku trostih, ili tročlani stih, sa svega 17 slogova, raščlanjenih u tri stiha, odnosno tri člana (5-7-5). U haikuu je dozvoljeno izvesno odstupanje (višak ili manjak slogova), kada za to postoji opravdanje. Haiku sadrži i *kigo* (季語) – reč ili izraz koji određuje godišnje doba u pesmi i „nosilac je senzibiliteta prema godišnjim dobima koji je negovan kroz vekove i izvor je višeslojnih asocijacija koji zajednički dele pesnici i čitaoci.” (*Stari ribnjak*: 1996:6) U ovoj najkraćoj formi treba da postoji i znak prekida *kiređi* (切字) koji se koristi kako bi se haiku razlikovao od duže poetske forme *vaka* (5-7-5-7-7). Ovaj prekid može da bude iza prvog ili drugog, kao i usred drugog ili trećeg stiha i lomi pesmu na dva dela čime čini njenu strukturu složenom. Jedna od osnovnih odlika haiku poezije jeste i neodređenost koja joj daje širinu i svestremenost jer omogućava nebrojeno mnogo interpretacija i doživljaja jedne pesme, te tako njen šarm leži u onome što je ostavljeno nedorečenim.

¹⁴ Dopinos Masaoke Šikija je bila u tome što je stvorio književnu kritiku svog vremena, kritiku koja se bavila *vaka* i haiku poezijom kao delom književnosti. U časopisu *Nihon* iz 1895. godine je napisao: „Haiku je deo književnosti, a književnost je deo umetnosti. Tako je kriterijum za lepo zapravo kriterijum za književnost, a kriterijum za književnost je kriterijum za haiku.” (Kato:1979:134). Originalnost ovog stava je u pristupu koji poriče dotadašnji uobičajeni stav haiku pesnika da su kriterijumi koji se koriste za haiku odvojeni od ostalih formi pisanja. Zanimljivo je da Šiki nije smatrao Bašōa neprikosnovenim autoritetom, već je hvalio opisni haiku Busona, a za poeziju Isse je smatrao da je bliža svakodnevnom životu trgovaca i poljoprivrednika u odnosu na Busonovu poeziju. „Tako su Šikijevi stihovi često bili bliži onima Isse nego Busona.” (Kato: 1979:135).

3.2. Literarni prethodnici Macuo Bašoa i njegov položaj u tadašnjem literarnom svetu

3.2.1. Počeci haiku poezije – Macunaga Teitoku (松永貞徳) i škola Teimon

U razvoju haiku poezije, značajnu ulogu svakako zauzima Macunaga Teitoku (1571-1653). Iako se o njegovoj poeziji malo pisalo i iako mu je svega stotinak pesama (od više od hiljadu koje je napisao za života) uvršteno u pesničke zbirke, on je pola veka bio vodeća literarna ličnost u Japanu. Rođen je u Kjotu, za vreme vladavine Ode Nobunage, a jedno vreme je bio u službi pisara kod Tojotomi Hidejošija. Bio je drugi sin Macunage Eišua (1538?-1600?), koji je bio profesionalni *renga* pesnik. Otac prepoznaje Teitokuov talenat za poeziju pa ga šalje da uči vaka poeziju kod dvorskog pesnika Kuđo Tanemićija (1507-1594), koji je bio poznat kao čuvar autentične pesničke tradicije. Tako je Macunaga Teitoku poeziju učio na dvoru sa plemićima i daimjoima (feudalnim gospodarima), a bio je blizak prijatelj sa Hajaši Razanom, konfucijanskim savetnikom Tokugave Iejasua.²² Teitoku se uzdigao kao prvi značajan čovek od pera u periodu Tokugava (1600-1868). Iako je bio konzervativan, postao je vođa najnovijeg i najkontroverznijeg pesničkog pokreta i u svoje vreme je bio proglašen filosofom-prosvećenikom.

Čini se da je Teitoku zarađivao za pristojan život zahvaljujući držanju javnih predavanja i dajući časove mladim pesnicima. Vremenom je sve više držao javna predavanja, pa je sve manje podučavao mlade kako da pišu poeziju. Iako je smatrao da mu je osnovni posao bilo ispravljanje vaka pesama, on sâm je pisao komičnu *vaka* poeziju (*kjoka*) i komičnu *rengu* (*haikai*). Kao pesnička forma, *kjoka* je prvi put japanskim pesnicima privukla pažnju 1595. godine kada se objavila zbirka koju je uredio Jućoro, sveštenik iz hrama Kenniđi. Tokom perioda Tokugava, ovaj pesnički žanr je ostao popularan, mada je bio sporedan. S druge strane, *haikai*, kao daleko značajniji medijum, razvio se u 16. veku iz dvorske *renga*. Na njegov razvoj uticali su Jamazaki Sokan (1465?-

²² Tokugava Iejasu (1542-1616): postaje šogun (vladar) 1603. godine, a već 1605. godine vlast prenosi na svog sina Hidetadu, kako bi obezbedio naslednost šogunske titule svojoj porodici. Preuređenje zemlje, strogi zakoni i vešt način uprave šoguna iz porodice Tokugava, što je sve zamislio Iejasu, doneli su Japanu skoro tri veka dug period mira.

1553?) i Arakida Moritake (1473-1549), šintoistički sveštenik iz Isea. Teitokuova umešnost u jeziku omogućila mu je da se oproba u oba ova poetska žanra.

Iako je *renga* izvorno bila mnogo slobodniji stih od *vake*, koja se neraskidivo vezivala za staru tradiciju, dvorski pesnici su, uviđajući mogućnosti ove pesničke forme, stvorili aristokratsku vrstu *rengē*. Pod uticajem takvih dvorjana kao što je Nido Jošimoto (二条良基, 1320-1388), *renga* je bila opskrbljena propisima kao što su način vođenja godišnjim dobima: uspostavljanje takvih tehnika kao što su broj nadovezujućih karika u kome bi određeno godišnje doba trebalo da se spomene. „Čak i sa takvim pravilima *renga* je bila fleksibilnija od *vake*, a razlika u temi i jeziku je sve više iščezavala.” (Keene: 1971:77) Teitoku je verovao da samo stručnjak, čovek koji je potpuno upoznat sa tradicijom *vake*, može vrednovati pesmu, i da sâma pesma zaslužuje pohvalu ne po svom jedinstvenom izrazu emocija ili zbog neobičnih fraza, „već zbog svog tačnog saglasja sa tradicijom i potpunog izbegavanja brojnih „grešaka” koje su odredili i definisali sastavljači japanskih poetskih kanona.” (Keene: 1971:78)

Teitoku je još kao dečak bio svestan da nikada neće biti priznat kao pesnik *vaka* poezije, bez obzira na svoje umeće i talenat, pošto se ta umetnost smatrala privilegijom plemstva, a samuraj skromnog porekla nije mogao umešnošću da stekne privilegije koje je plemstvo sticalo po rođenju. Ova stroga hijerarhija i ekskluzivnost bili su još izraženiji u periodu Tokugava režima, kada je plemstvo u Kjotu, kome je bila uskraćena bilo koja druga vrsta autoriteta, zvanično bilo priznato kao čuvar tradicionalne *vaka* poezije. Zbog toga je Teitoku godinama pisao komičnu poeziju – komičnu vaku (狂歌, *kjoka*) i komičnu *rengu* (俳諧, *haikai*). Ipak, iako je u poeziju unosio nekonvencionalne teme, ona je ostajala konzervativna kada je u pitanju bio *haikai*. Značajno je istaći da Teitoku nikada *haikai* nije smatrao onim što u modernom smislu označava haiku – nezavisnim stihovima, zaokruženom celinom koja zahteva pesnikovu punu posvećenost i pažnju. Teitokuova načela i pravila komponovanja *haikaija*, koja su ga postavila za vodećeg pesnika u toj umetnosti, gotovo su se samo ticala vođenja odrednicom vezanog stiha. U njegovoj poeziji bio je prisutan *haigon* (ili *haigen*), prizemna reč iz običnog govora koja je za njega bila

kriterijum da li je pesma haiku ili ne.¹⁵ Verovao je da se uvođenjem reči iz običnog govora *haikai* približava običnim ljudima nego ranije i starije pesničke forme. Teitoku je verovao da čak i komičnost *haikaija* mora biti u skladu sa dostojanstvom vremena u kome nastaje: „*Haikai* je oblik *vake*; ne sme se pisati ništa što odstupa od moralnosti.” Ovo ne znači da se Teitoku zalagao za *haikai* koji je sličan *vaki*, već da *haikai*, pošto je deo japanske poezije nasleđene od bogova, „ne treba da se preda vulgarnostima koje bi iste te bogove uvredili.” (Keen: 2002:87). Iako je ovaj njegov stav pretio da ogrubi i uozbilji *haikai*, lišavajući ga živosti i gotovo ga izjednačavajući sa tradicionalnom poezijom, njegovo insistiranje na komičnim (šaljivim) rečima, sačuvalo je *haikai* od te sudbine. Tako, recimo, sledeća pesme odiše šaljivošću:

霞さへまだらに立つやとらの年

Kasumi sae
madara ni tacu ja
tora no toši

Čak se i magla
posu tačkicama
u ovoj godini Tigra.

Zanimljivo je da se u Teitokuovo vreme verovalo da je leopard ženka tigra, pa se otuda tačkasta magla upoređuje sa tigrom (leopardom). Magla koja se uzdiže početkom godine često se koristila kao pesnička fraza, a sada joj je dat obrt sugerišući da je ona istačkana zbog toga što je u pitanju godina Tigra.

Međutim, Teitokuovim stihovima nedostaje poetska tenzija. Oni obično imaju *kiređi* koji razdvaja elemente, ali bez jasnog cilja. Čak i kada je Teitoku nevoljno priznao da

¹⁵ Duhovitost sledeće pesme se zasniva na haigonu, ili komičnoj reči, a napisana je čoveku koji je dobio dete: Neburasete/jašinaitate jo/hana no ame: Dozvoli mu da ih lizne/to je način da ga podigneš: cvetni slatkiši. Reč „ame” označava i slatkiše i kišu. Izraz „Hana no ame” označava „kišu cveća”, a preuzet je iz *no* drame u kojoj se „kiša” naziva „roditeljem” cveća; stih se odnosi i na kišu cveća koja je padala kada se rodio Šakjamuni. Tako je pesma namerno dvosmislena; ali prošireno značenje, prema rečima Donalda Kina, bi moglo biti: „Podigni (odgaji) svoje dete dajući mu da liže slatkiše, kao što kiša podiže cveće, tvoje dete rođeno kao Šakjamuni, među kišom cveća.” (Keen: 1971:84-85).

haikai može biti nešto više od pesničke igre, on nikada nije mislio da može biti i izraz najdubljih emocija. Teitokova vaka poezija je bila mnogo ozbiljnija, izražavala je ozbiljnije emocije, ali i one u sebi imaju malo ličnog. Zapravo, Teitoku i njegovi savremenici nisu smatrali da je namena poezije izražavanje ličnih emocija. Sâm Teitoku je vrednost poezije istakao drugim rečima: „Svakog dana čoveka muče milioni obmanjujućih misli, a sve izvire iz tri otrova – pohlepe, ljutnje i gluposti. U Japanu su bogovi, uvodeći poeziju od 31. sloga, stvorili tradiciju naše zemlje. Ovo je, tako nam kažu, bilo stoga što su znali da dok se čovek razonođuje pisanjem poezije ne dozvoljava da se tri otrova probude u njemu. Ne bi li trebalo da smo izuzetno zahvalni ovoj umetnosti?” (Keen: 1971:86)

Teitoku je verovao da se japanska poezija, koju su prvo stvorili bogovi, po formi menjala od *vake*, preko *renga* do *haikaija*, za koji smatra da najviše odgovara vremenu u kome živi. Teitokuova škola je objavila preko 260 zbirki *haikaija* pre nego što se u 19. veku potpuno ugasila.

Međutim, Teitokuov *haikai* je, za razliku od njegove *vake*, izražavao dubinu vremena. Često se ističe kako je Teitoku smatrao da je *haikai* samo način za komponovanje *renga* i konačno *vake*, ali njegova dela to ne potvrđuju. Na kraju je Teitoku odbacio *haikai* kao razonodu. Počeo je da ga prihvata kao poetsku formu napisanu u lakšem, radosnijem i veselijem duhu i raspoloženju od *renga*, ali sa sopstvenim kvalitetima. Konačno, *haikai* je definisao kao medijum sa potpuno posebnim ciljevima i pravilima.

Najvažnija izjava njegovog konačnog stava po pitanju *haikaija* može se naći u zbirci *Tensuišo*, koja je sastavljena 1644. godine. Zbirka je sačinjena iz Teitokuovog rukopisa, a to je učinio njegov učenik Kaedei Rjotoku (1589-1679). Čini se da je *Tensuišo* jedna od najčitanijih knjiga o sastavljanju *haikaija* iako nikada nije bila odštampana. Možda zbog toga što je ciklulisala među Teitokuovim krugom učenika. U ovom delu, Teitoku je posebno insistirao na integritetu *haikaija* kao pesničke forme: „Neki misle da je pravilan način pisanja *haikaija* da se podražava *renga*, jednostavno joj dodajući notu komičnosti. Ali, ovo je budalast i površan kriterijum. Poezija koju su napisali ljudi koji su se proslavili svojom izvrsnošću – Sokan, sveštenik Genri i Moritake iz Isea – nema ničega sa *rengom*, niti ima osobine vaka poezije. Ovi majstori su očigledno smatrali da im odgovaraju reči koje su odbačene u *vaki* i *rengi*, te su napravili novu umetnost – komični ulančani stih.”

(Keene: 2002:88). Naravno, pod „odbačenim rečima” Teitoku misli na haigon, a upotreba ovih reči iz svakodnevnog života učinila je *haikai* poeziju, za razliku od starijih pesničkih formi, istovremeno i jednostavnom i bliskom životu običnih ljudi.

U svakom slučaju, Teitoku i sledbenici njegove škole Teimon, više su brinuli o tehničkoj korektnosti svojih pesama nego o njihovoj sadržini. Istovremeno, napor koji je Teitoku uložio u usavršavanje propisa, koji su omogućili osamostaljivanje *haikaija*, pomogli su prihvatanju i shvatanju ove pesničke forme kao opravdane pesnikove okupacije. „Da se to nije dogodilo, možda Macuo Bašo i drugi majstori ne bi odabrali da se posvete i slede ovu pesničku formu.” (Keen: 1971:90) Stoga je Teitokuova najveća zasluga i doprinos japanskoj književnosti u tome što je podigao haiku na poziciju prepoznatljive pesničke forme. Većina pesnika ranog 17. veka je smatrala da se *haikai*, kao kontrast *vaki* i *rengi*, jednostavno zasniva na tome da pesnik iz sebe izbací prvo što mu padne na pamet. Teitoku, iako se isprva slagao sa ovakvim stavom, kasnije shvata i prepoznaje legitimne funkcije i namene *haikaija*. Njegovo insistiranje na *haigou* ne samo što je obogatilo poetski rečnik, već je poeziju i popularizovalo. Tako je haiku posebno postao poznat i popularan među trgovcima, koji su se, iako diveći trešnjinom cvetu i lišću javora stare poezije, radovali i novoj poeziji koja je mogla da opiše zadovoljstva u vremenu mira i napretka. Prema rečima Donalda Kina, „Teitoku je kao pesnik bio promašaj. Njegovi stihovi se danas zaista retko čitaju, i većina ljudi jedva da je čula za njega. Ali, mesto u književnosti mu je osigurano kao inovatoru koji je postavio temelje danas najpoznatijeg oblika japanske poezije.” (Keen: 1971:90)

3.2.2. Nišijama Soin (西山宗因) i škola Danrin (談林風)

Iako se Macunaga Teitoku smatra zaslužnim za postavljanje *haikaija* na čvrstu literarnu osnovu, osnovni stav njegove škole Teimon bio je da je haiku suštinski inferioran u odnosu na *rengu*, pa će stoga pesme ove škole biti prilično ozbiljne i umerene. Nakon Teitokuve smrti, njegov formalistički pristup je bio izazov neobuzdanijim pesnicima koji su se oko 1673. godine okupili u školi Danrin pod vođstvom Nišijame Soina (1605-1682). Soin je isticao komični aspekt haikua, a osobenosti njegove škole bile su upotreba *jakazu*

haikaija u kojoj je jedan pesnik nizio stihove što je brže mogao u cilju vežbanja slobodnih asocijacija. Tako se stil škole Danrin karakteriše kao lagan i duhovito ekspanzivan što je oslobodilo haiku prilično ozbiljnih konvencija Teitokuove škole. Ovaj novi osećaj umetničke nezavisnosti omogućio je *haikai* pesnicima širi izbor tema za koje su smatrali da su vredne obrađivanja. Pesnici škole Danrin uneće u kompoziciju *haikaija* svakodnevni govor. Takođe, baviće se i pitanjima koje su tehnike najbolje za nekonvencionalno povezivanje stihova.

Nišijama Soin (1605-1682) je rođen u provinciji Higo (danas Kumamoto, Kjušu) a ime mu je bilo Nišijama Tojoiči. Otac mu je bio samurajski pratilac čuvenog feudalnog gospodara Kato Kijomase. U mladosti je i Soin bio pratilac feudalnog gospodara koji ga je ohrabrivao da razvija svoj književni talenat. Tako 1622. godine, Soin odlazi u Kjoto, ali 1623. zbog političkih problema postaje *ronin* – samuraj bez gospodara. Tada odlazi za Osaku, gde se njegova opuštenije pisana *renga* svidela trgovcima. Do 1633. godine je već bio profesionalni *renga* pesnik. Polako se zainteresovao za *haikai*, ali je tek 1673. godine objavljena njegova prva *haikai* antologija *Soin senku* („Hiljadu stihova od Soina”). Soinove pesme iz ove zbirke, iako su pisane u stilu škole Teimon, pokazivale su veću sofisticiranost izraza. Pesnički stil Nišijame Soina negovao se u njegovoj školi pod nazivom *Danrinfu* (談林風, stil šume propovedi). O značaju Soina i njegove škole možemo suditi i po Bašoovoj izjavi: „Da pre nas nije bilo Soina, mi bismo i danas u *haikaiju* skupljali ogriske sa stola starca Teitokua. Soin je preporodio umetnost *haikaija*.” (Vujičić: 1990:11). Ova škola bila je druga po dominaciji u svetu haikua (prva je bila Teitokuova škola Teimon). U danrin stilu se upotrebljavala igra reči, što se uklapalo u takmičenja na kojima je učesnici trebalo da sastave što više *rengi* za određeno vreme. Ovakva takmičenja su se nazivala *jakazu haikai*¹⁶, ili brojanje *haikai* strela, a ovo pesničko nadmetanje je naziv dobilo po tradicionalnom takmičenju u streličarstvu u hramu Sandusangendo u Kjotu, gde je streličari trebalo da pogode metu sa što više strela u toku jednog dana.

¹⁶ Možda je najpoznatiji pripadnik Danrin škole japanski književnik Ihara Saikaku (1642-1693), koji je 1677. godine uspeo da na maratonu pisanja stihova osmisli 1.600 *haikaija* za 24 časa. Oni su kasnije odštampani pod nazivom *Haikai ojakazu* (*Veliki broj haikaija*, Kato: 1979:94). Naravno, na ovakvim takmičenjima malo je *haikaija* imalo pravu književno poetsku vrednost.

Ipak, u školi Danrin, njen vodeći duh Nišijama Soin, pobunio se protiv složenih pravila u pisanju *haikaija* koja su primenjivali Teitokuovi sledbenici, od kojih su, pak, mnogi osuđivali Danrin školu zbog uvođenja novih, jednostavnih i običnih reči, s kritikom da im je cilj samo rasonoda i želja da nasmeju ljude. Ipak, i sâm Bašo je jednom prilikom izjavio da su „Soin, i njegova škola Danrin, svakako bili predvodnici velikog napretka (haiku poezije).” (Yasuda: 1957:140)

Sledeća Soinova pesma jasno pokazuje duhovitost koja je bila jedna od osnovnih karakteristika tadašnjeg *haikaija*:

ながむとて花にもいたし首の骨

Nagamu to te
hana ni mo itaši
kubi no hone

Od gledanja
cvetova trešnje –
bol u vratu!

Pesma aludira na Saigjoovu vaka pesmu:

Nagamu to te
hana ni mo itaku
narenureba
ćiru vakane koso
kanašikarikere.

Gledajući trešnjeve pupoljke

kako sam samo srećan.
Ali kad otpadoše –
kako tužan bejah!

Soin se našalio sa jednim od najozbiljnijih običaja Japanaca – trešnjevim cvetom i običajem gledanja procvalih trešanja (jap. *hanami*).

Kao suprotnost ovoj verbalnoj akrobatici, a u mirnodopskom periodu kada veliki broj ljudi (posebno samuraja) ima vremena i novca za zabavu i razbibrigu, pojavljuje se Macuo Bašo (1644-1694) koji je pisao o starom ribnjaku, burnom moru ostrva Sado i letnjoj travi koja raste na starom bojištu.¹⁷ On će uspostaviti lični stil pod nazivom *šofu* (蕉風), a posebna odlika ovog stila bila je da se *haikai* koristi ne samo kao igra reči, već kao način lirske poezije i ostvarenja (tačnije osamostaljivanja) prva tri stiha *renga* (ili *hokkua*) u samostalnu pesničku formu. Obučavao se i u Teitoku i u Danrin školi, ali nastavlja svoje usavršavanje i osniva novi stil ispunjen umetničkom iskrenošću. U svojim stihovima, Bašo će prevazići konflikt između ozbiljne *renga* i komičnog haikua, te će uspeti da u samo 17 slogova izrazi humor, čovekoljublje, ali i duboko religiozno shvatanje umetnosti i života uopšte.

3.2.3. Ueđima Onicura

Mnogi istoričari japanske književnosti porede Ueđima Onicuru (1661-1738) sa Bašoom i smatraju da su obojica doprineli uspostavljanju *haikaija* kao značajne književne forme. Ueđima Onicura rođen je 1661. godine u Itamiju, u samurajskoj porodici. Odrekao se materijalno sigurnijeg položaja da bi se u potpunosti posvetio putu *haikaija*. Kao veoma mlad počinje da piše *haikai*, a sa petnaest godina postaje učenik Nišijame Soina. „Onicurina poezija pokazuje njegov genije, čistu prirodu kao i njegovo neintelektualno iskustvo – oni su vrsta „misli u osećaju”. Stihovi su mu jednostavni i lagani, melodični i poetični.” (Blyth: 1981:98) Za razliku od Bašoa, imao je veoma malo učenika. Neko vreme je bio i maser, što je bilo popularno zanimanje u starom Japanu. U svojoj 73. godini povukao se iz sveta, obrijao glavu i postao budistički sveštenik. Tada je napisao i svoj poslednji haiku – odricanja od svega i od samog haikua:

¹⁷ Stari ribnjak/uskočila je žaba/zvuk vode; Ta letnja trava/tragovi pustih snova/silnih ratnika; Burnog li mora!/Prema ostrvu Sado/Mlečni put leži.

枯れ菊や昔十七向け草

Kare kiku ja

mukaši fuušiči

tamuke-gusa

Uvele krizanteme –

odavno, njih sedamnaest,

moja je žrtva.

(Prevod: Vladimir Devide, iz: *Japan – prošlost i budućnost u sadašnjosti*, Znanje, Zagreb, 1988, str. 140)

„Sedamnaest upućuje i na broj slogova japanske haiku pesme i na nekadašnju, minulu dob mladosti pesnika.” (Devide: 1988:140) U preostalih pet godina života, Onicura više nije pisao. Još u mladosti je formulisao jedno načelo, koje je tipično za japansku estetiku: *Makoto no hoka ni haikai naši* – Bez istine nema haiku pesme. Međutim, *makoto* ne označava samo istinu, već i iskrenost, vernost, realnost. Tako se Onicura zalagao za ideju da *haikai* ima duboko značenje, a 1685. godine dolazi do zaključka da: „Haikai ne postoji bez *makoto*” (Peipei: 1994:69). Otada *makoto* postaje centralna ideja njegove *haikai* teorije. Neki smatraju da Onicurin *makoto* vodi poreklo od zen učenja, a svoje uverenje potvrđuju uvodom koji je Onicura napisao za delo *Haido Eno roku* („Hui Nengov vodič za *haikai*”, 1680). Uvod počinje rečima, koje jasno aludiraju na pesmu šestog patrijarha (čan/zen) budizma, Hui Nenga (jap. Eno):

„Štampane knjige nisu drveće; papir na kome je poezija napisana takođe nema postolja. Od početka ne beše ničega – ovo je ključ za moj *haikai*.” (iz: Peipei: 1994:70).

Hui Neng je rekao:

Nema bodhi drveta

niti ima postolja za ogledalo.

Ništa ne postoji na početku;

šta onda može biti zamagljeno prašinom i prljavštinom?²³

²³ „Nešto pre svoje smrti (675), peti patrijarh objavi svim svojim učenicima da treba da izraze svoje viđenje teško shvatljivog duha Šakjamunija, i da će *kačaju* dobiti, i postati šesti patrijarh, onaj ko uspe da dokaže

I sâm Onicura u spomenutom uvodu navodi da je razumeo Hui Nengove reči tek kada je spoznao pravi put *haikaija*, i da žali što većina tadašnjih *haikai* pesnika ne želi da naporno i ozbiljno radi na putu *haikaija*, već se bespotrebno raspravlja o starim i trenutnim stilovima. Drugi istoričari, pak, smatraju da je Onicura svojim terminom *makoto* jednostavno hteo da naglasi prirodnost i istinitost (iskrenost) poezije.

Onicura se više zalagao za jednostavnost pesničkog izraza koji je bio u suprotnosti sa jezičkim vratolomijama stila *danrin*. Bio je i sledbenik zen učenja, što potvrđuje i sledeća njegova izjava: „To što *uguisu* (slavuj) zvuči kao *uguisu*, a *kavazu* (žaba) kao *kavazu* objašnjava se osobenošću njihovog pevanja. Sama činjenica da slavuj ne krekeće, a žaba ne peva kao slavuj – jeste već *makoto*.”

谷水や石も歌よむ山桜

Tanimizu ja

iši mo uta jomu

jamazakura.

ispravnost svog shvatanja. Tada prečasni Šen Sju, glava sedam stotina učenika, za koga su njegova sabraća smatrala da je pravi čovek za ovu čast, sročii sledeće stihove:

Telo je bodhi drvo.

Um je kao ogledalo što sija na postolju.

S vremena na vreme, skini prašinu i obriši ga,

Da ne bi postao zamagljen od prašine i prljavštine.

Ideja ovih stihova je dovoljno očita. Telo se povezuje sa bodhi drvetom pod kojim je Šakjamuni zadobio svoje božansko prosvetljenje; jer to nije u drugom telu koje postoji u budućnosti, već u ovom koje jednom mora da doživi prosvetljenje. A Um je čist i svetao u svojoj prirodi kao ogledalo, ali prljavština i prašina strasti i niskih želja često ga zaprljaju i zamagle. Stoga, da bi ostao jasan, čovek bi trebalo da ga povremeno čisti.

Svi koji su pročitali ove stihove smatrali su da je njihov pisac vredan očekivane nagrade, i peti patrijarh, ceneći značaj ovih stihova, reče: „Ako ljudi ubuduće budu praktikovali zen prema ovom gledištu, postići će odlične rezultate.“ Međutim, čuvši ove redove mlinar Huei Neng primeti kako jesu divni ali teško da izražavaju duh Šakjamunija, i tajno napisao stihove koji su išli ovako:

Nema bodhi drveta,

Niti ima postolja za ogledalo.

Ništa ne postoji na početku;

Šta onda može biti zamagljeno prašinom i prljavštinom?

Verovatno niko nije ni sanjao da će tako beznačajan čovek kao što je mlinar moći da u religijskom uvidu prevaziđe prečasnog učenjaka, ali je peti patrijarh smesta video u ovim redovima prosvetenu dušu. Stoga je odlučio da *kačaju* preda ovom piscu u kome je našao velikog duhovnog vođu budućih generacija.” (Kaiten Nukarija, *Zen budizam – religija samuraja*, Liber, Beograd, 2006, 29-30).

Planinski potok –
i kamenje kao da peva
pod trešnjevim cvetom.

生きているばかりかりぞわれとけしの花

Ikiteiru
bakarizo vare to
keši no hana.

Živ –
to je sve; ja i
cvetovi maka.

Tako je Onicura svoju umetnost obogatio istinitošću i osećajnošću, što se ne može videti kod njegovih prethodnika, čime je očuvana prostonarodna priroda *haikaija*. Time je sačuvano mesto za umetnost majstora kakav je bio Macuo Bašo.

3.2.4. Macuo Bašo (松尾芭蕉) i škola Šomon (蕉門)

Književni oblik haiku je počeo praksom upotrebe ulančanih stihova, *renga*, ne da bi se izrazila elegantna osećanja i senzibilnost aristokratije iz perioda Heian, već komedija, humor i satira običnih ljudi koristeći se običnim, svakodnevnim jezikom. Ovaj običaj se popularizovao u 16. veku i pojavili su se stručnjaci za pisanje *haikaija* koji su se nazivali *haikaiši* (俳諧師). U 17. veku ovi stručnjaci su se usredsredili na razvoj tehnike, stilske figure, i originalnost u spojevima između fraza. Ipak, njihov rad je obično bio nerazumljiv.

Bašo se povukao iz samurajskog društva, ali se nije priklonio društvu trećeg staleža (*conin*, 町人), već se distancirao od oba sveta, u težnji da sačini sopstveni svet na

margini društva. On i njegovi sledbenici pokušavali su da napuste „vulgarni svet” i samurajskog društva i ljudi trećeg staleža, i ovaj beg se sagledavao gotovo kao religiozni čin. Ipak, oni utočište nisu pronašli u religiji i Bašoovo povlačenje u njegovu kolibu *bašoan* (芭蕉庵) nije označavalo povlačenje u budističkom smislu, već jednostavno odvajanje od sveta. Teško je pronaći direktan uticaj budizma u Bašoovim pesmama iako u njima, pored duboke povezanosti sa prirodom, ima i nečeg duboko religioznog. Bila je to umetnost radi umetnosti, ili ono što je Bašo zvao *fuga no miči* (風雅の道), ili put elegancije. Prema Bašoovim rečima „on je svoj život proveo ne držeći se ni jednog posebnog pravila, i ne pridržavajući se narodnih, popularnih običaja, vođen samo jednom idejom.” (Kato II: 1971:96) Vrsta umetnosti radi umetnosti prisutna je kod nekih pesnika iz 12. i 13. veka čiji se rad može pronaći u antologiji *Šinkokinšu*, koju je Bašo izuzetno cenio, pogotovu dva pesnika iz ove antologije – Saigjoa i Minamoto no Sanetomoa. Razlika između ovih pesnika i Bašoa je u tome što su prethodni bili pripadnici aristokratije, dok se Bašo odrekao više klase (pošto je sâm bio samurajskog porekla), te nije pripadao ni jednoj grupi, već je, poput taoističkih mudraca, provodio dane lutajući i diveći se prirodi. Ipak, Bašo je uveo promene ne samo u haiku, već i u japansku poeziju uopšte.

Jedna od tih promena su njegova putovanja, koja ne samo što odražavaju jasan uticaj taoizma i filosofije Čuang Cea, koga je Bašo izuzetno cenio, već su novina pošto putovanje u Japanu tog doba nije bilo praksa i običaj. Od vremena antologije *Kokinšu*, u opticaju je bio utvrđeni broj toponima – postojala su opšta mesta i pesnici su pisali o nekim mestima koja nikada nisu posetili. Bašo je bio taj koji je osetio i video sve ono o čemu je pisao. Ovo ponovno otkrivanje prirode bilo je revolucionarno. Prema rečima Šuiči Katoa, „Bašo nije pisao o prirodi zbog toga što su joj Japanci tog doba (ili bilo kog drugog) generalno bili skloni. Pre će biti da su zbog toga što je Bašo pisao o prirodi Japanci počeli da veruju da su bili, i da jesu, skloni da vole prirodu.” (KatoII: 1971:99).

Tako Bašoova poezija ima nekoliko karakteristika koje su u velikoj meri uticale na japansku književnost:

1. Lično otkrivanje prirode.
2. Suptilnost njegovih opažanja je zahtevala mnogo življu i realističniju prozodiju sa upadljivim onomatopejama.

3. Sposobnost za samoironiju i oštro samoismevanje, kao i veština da se u pesmi intelektualno odvoji od svog života.

4. Njegove pesme su potpuno samostalni lirski stihovi.

Sâme Bašoove reči potvrđuju koliko je cenio lično iskustvo: „Haiku označava da treba da pretočimo u reči svetlost u kojoj vidimo nešto pre nego što to nestane iz našeg uma. [...] U pravljenju *haikaija* neki su *nastali*, a neki su *sačinjeni*. Kada se usredsredite na unutarnji osećaj i uskladite ga sa stvarima, esencija vašeg uma i srca postaje *haikai*. Kada ne radite na svom unutrašnjem osećaju, neće se 'desiti' *haikai*, a taj koji ste napisali biće delo vaših misli.” (Kato II: 1971:102).

Ukratko, Bašoov doprinos japanskoj književnosti ogleda se u sažimanju tradicionalne japanske poezije i njenom unapređivanju. Okrenuvši leđa vrednostima i samurajskog i srednjestaležnog društva, Bašo nije bio potpuno predan ni drugim svetovnim učenjima, poput budizma, nego je ceo svoj život i pesnički put posvetio putu elegancije.

3.3. Život Macuo Bašoa

Macuo Kinsaku (kasnije Bašo) rodio se 1644. godine u mestu Ueno, u provinciji Iga (današnja prefektura Mie), nekih 50 kilometara jugoistočno od Kjota. Ne postoje zapisi u kojima se spominje tačan datum njegovog rođenja, mada neki smatraju da je to bilo 15. septembra. Na rođenju je dobio ime Kinsaku, ali je stekao i nekoliko drugih imena, pošto je u tadašnjem Japanu bio običaj da osoba u toku svog života nekoliko puta promeni ime. Izgleda da mu je otac, Jozaemon, bio *musokunin* – zemljoradnik sa svojom zemljom kome su bile dozvoljene neke od privilegija samuraja, kao što je ta da ima prezime. Ništa se ne zna o Bašoovoj majci, osim da su joj roditelji došli iz provincije Ijo (prefektura Ehime), na ostrvu Šikoku. Ona i njen muž su već imali sina i ćerku kada se rodio Bašo, a nakon njega su dobili još tri ćerke.

Otac mu umire 13. marta 1656. godine, pa Bašo, pod imenom Macuo Munefusa, stupa u službu Todo Jošikijoa, rođaka lokalnog feudalnog gospodara koji je vladao tom oblašću. Nema podataka o radu dok je bio u službi, osim zapisa koji ukazuju na to da je imao nizak službenički čin i manje dužnosti. Kakav god da je obavljao zvanični posao,

uskoro se pridružio pesničkom kružoku Jošikijevog sina – Jošitade, koji je bio dve godine stariji od njega i koji je iz zabave, kao jedan od učenika Teitokuove škole, pisao *haikai* pod pseudonimom Sengin. Sa 18 godina, tačnije 1662, Bašo objavljuje svoju prvu pesmu, dok neki od najstarijih sačuvanih dokumenata koji se odnose na Bašoa ukazuju na to da je on, pod imenom Sobo (što je kinesko čitanje karaktera kojima se piše Munefusa), učestvovao na *haikai* okupljanju koje je vodio Sengin, 19. decembra 1665. godine. Senginov *haikai* učitelj Kitamura Kigin (1624-1705) sastavio je početni stih na okupljanju. Kigin je pripadao *haikai* školi Teimon, koja je bila najuticajnije u to vreme, a čiji se osnivač, Macunaga Teitoku (1571-1653) zalagao za slobodan, komičan stil sačinjen od aluzija na klasičnu dvorsku književnost, igri reči i dosetkama. Ovakvu vrstu *haikaija* Bašo je učio i vežbao kada je zakoračio u svet poezije.

28. maja 1666. godine, Bašoov učitelj – Todo Jošitada, iznenada umire u svojoj 25. godini. Nakon smrti svog gospodara, Bašo napušta samurajsku službu, čime se opredelio za pesništvo i pustinjački život i time stavio sebe izvan društva koje je tada bilo rigidno podeljeno na ratnike, seljake, zanatlije i trgovce (*ši-no-ko-šo*, 士農工商). Prema nekim biografima, Bašo je bio toliko pogođen smrću svog gospodara da je to bio razlog za njegovo povlačenje iz službe i posvećenost životu lutanja. Neki su smatrali da je postao budistički sveštenik i učio zen budizam u jednom manastiru blizu Kjota. Međutim, usled nedostatka dokaza, ne može se tvrditi šta je Bašo radio nekih pet godina nakon smrti svog gospodara. Iako je vrlo moguće da se preselio u Kjoto, verovatnije je nastavio da živi u Uenu, povremeno posećujući Kjoto i druge obližnje gradove. U svakom slučaju, sigurno je zadržao kontakt sa svojim rodnim mestom, jer su neke njegove pesme iz tog perioda potpisane sa „Sobo iz Uena u provinciji Iga”. Jedino je sigurno da je nastavio da piše poeziju. Pesme su mu objavljivane gotovo svake godine – 1666. godine najmanje četiri, 1667. godine – 32, 1670. godine – šest i 1671. godine – tri. Sve one su se pojavile u različitim *haikai* antologijama koje su sastavljali majstori i koje su se umnožavale ili prepisivanjem ili štampom u boji.

Godine 1672. Bašo se seli u Edo (današnji Tokio, koji se nalazi više od 300 kilometara istočno od Bašovog rodnog grada, Uena), u želji da postane *haikaiši* – profesionalni *haikai* pesnik koji je zvanično mogao da ima učenike i da im za novčanu

naknadu ispravlja stihove. Te godine upoznaje osnivača škole Danrin – Nišijamu Soina (1605-1682), koji je svoju školu osnovao kao reakciju na Teimon stil, zalažući se za više narodni tip poezije u kojoj bi se u većoj meri koristile svetovne teme, iznenađujuća poređenja i humor. Pod imenom Tosei (Zelena breskva) učestvovao je na *haikai* okupljanju u Soinovu čast. Pesme koje je potpisivao sa Tosei oslikavale su osobenosti tadašnjih *haikai* škola, a to su „smelo uvođenje narodnog jezika i motiva iz svakodnevnog života običnih ljudi koje je tradicionalna vaka pesma odbacivala, igra reči i parodija klasike kao izvor komike.” (*Stari ribnjak*: 1996:9)

Nakon što napušta službu seli se u Edo, gde će biti pod snažnim uticajem škole Danrin. Ipak, 1680. godine, iznenada se povlači u kolibu na reci Sumida, u predgrađu Eda, u želji da se oslobodi svih banalnih obaveza haiku majstora i u potpunosti se posvećuje poeziji. Tada posećuje zen sveštenika po imenu Bučo i u tom periodu pokušava da prevaziđe tadašnji haiku uvođenjem motiva jada i bede usamljeničkog života. Na taj način stvoriće i novi pesnički svet. „Tadašnje njegove pesme tzv. avangardnog stila su napete, snažne, pune svežih ideja, ali i izveštačene i idealističke.” (*Stari ribnjak*: 1996:10)

Sledećeg proleća jedan njegov učenik će ispred kolibe posaditi drvo banane (bašo, 芭蕉) pa će se otada koliba zvati *bašoan* (Bananina koliba, 芭蕉庵), a pesnik će se potpisivati kao Bašo (芭蕉). Veliki požar koji je 1682. godine zahvatio Edo, promeniće Bašou život: koliba mu je potpuno izgorela, a novu 1683. godinu dočekuje u tuđoj kući. Ubrzo nakon toga umire mu majka, pa se Bašo supčava sa neumitnošću prolaznosti ovoga sveta. Tada se i odlučuje za pustinjački život i putovanja na kojima će oformiti svoj „bašoovski” stil, sagraditi sopstvenu viziju umetnosti, uskladiti formu svojih pesama i uneti u njih duboku misaonost, ponovo se vratiti tradicionalnoj vaka pesmi, crpeći iz nje ideje o prolaznosti sveta i lepoti usamljeničke tuge. Tada će jezik njegovih pesama biti uzvišen, a forma skladna.

Nakon putovanja kada je posetio Kitadu, hram Išijama i Kjoto, Bašo se vraća u Edo 1691. godine i nastavlja da usavršava svoju poeziju – motive za svoje pesme pronalazi u svakodnevicu, o tome peva jednostavnim jezikom, bez opterećenja i uzvišenog tona. Tako

nastaje i stil *karumi* (軽み, lakoća), koga je Bašo uporedio sa „rečnom vodom koja protiče peščanim koritom.” (vidi: *Stari ribnjak*: 1996:12)

Macuo Bašo je bio i ostvareni prozni pisac. On je takoreći stvorio novi prozni stil koji je postao uzor mnogim piscima koji su stupili na književnu scenu posle njega. Pišući prozu, Bašo se trudio da bude precizan i pažljiv kao kada je pisao *haikai* ili *rengu*, a to je tražio i od svojih učenika. Tako je, recimo, jednom želeo da sastavi antologiju proze koju su napisali on i njegovi učenici, ali je bio primoran da odustane od tog poduhvata jer nije mogao da sakupi dovoljno dela koja su zadovoljavala njegove kriterijume. Takva ozbiljna briga i želja za savršenstvom u proznom stilu nije bila uobičajena za tadašnji Japan. Jer, Bašo je očigledno prozu i poeziju smatrao srodnim – kao dva načina pisanja koja služe istom cilju.

Bašoova prozna dela mogu se svrstati u tri grupe:

1. **Haibun.** Za haibun se može reći da je prozni haiku, ili proza napisana u duhu haikua. U Bašoovom slučaju, haibun se uglavnom odnosi na kratke prozne tekstove koji obrađuju iste teme kao i haiku. S obzirom da je veći deo svog života proveo na putovanjima, veliki broj Bašoovih haibuna je o mestima koje je posetio. Uopšteno govoreći, u svakom od njih on ukratko i sažeto upoznaje čitaoca sa mestom, daje svoje mišljenje o njemu i zaključuje tekst haiku pesmom.
2. **Putopisi.** Putopisi se od haibuna razlikuju po jednoj očiglednoj i značajnoj stvari: obično su duži i sastoje se od više pasusa od kojih se svaki za sebe može smatrati haibunom. Ovi, haibun nalik, pasusi, a svaki sa svojom temom, raspoloženjem i tonom, na takav su način spojeni da predstavljaju složeni komentar o životu. Bašo je napisao pet putopisa. Na svoje prvo veliko putovanje je krenuo 1684. godine. Ono se zvalo *Put belih kostiju* i trajalo je devet meseci. Bilo je to putovanje na zapad, gde je Bašo obišao brojne provincije koje se nalaze između Eda i Kjota. Zatim sledi putopis *Poseta hramu Kašima*, koji je dosta kraći od prethodnog jer je i sâm putovanje bilo kraće: Kašima je od Eda udaljena svega 80 kilometara, a Bašo je na putu bio samo nekoliko dana. Glavni motiv za ovo putovanje i putopis je bio estetski: odavanje poštovanja lepoti prirode i kroz to, sjedinjenje sa drevnim pesnicima. Bašo je želeo da vidi žetelački mesec u Kašimi, u prelepom pejzažu

pored jezera. Na treće putovanje je krenuo 1687. godine, a ono se zvalo *Zabeleške iz ruksaka* i trajalo je šest meseci. Putovao je obalom Tihog okeana i došao u Edo. Putovanje se nastavilo posetom planini Jošino, svetoj planini Koja, Vakanouri, Nari i Sumi i završava se posetom gradu Akaši, najzapadnijem mestu na njegovom putovanju. Na četvrto putovanje je krenuo 1689. godine i ono se zvalo *Uska staza ka dalekom severu*, kada prelazi više od 2.000 kilometara najnerazvijenijeg dela Japana. Frazu „uska staza” više treba shvatiti metaforički nego doslovno, kao i „daleki sever” (u originalu „oku”). Zapravo, u pitanju je putovanje u najsevernije oblasti središnjeg japanskog ostrva Honšu koje se nazivaju *oku*. Opet, u metaforičkom smislu, Bašo je krenuo u duhovnu potragu, u unutrašnji svet poezije, tragajući za lepotom prirode i čoveka koji je tada bio izgubljen u „plutajućem svetu”.²⁴ Na svoje poslednje putovanje krenuo je 1694. godine, a ono se zvalo *Svenulo polje*. Na putu se razboleo i umro u Osaki, u 50. godini života. Sâm Bašo je u jednom od svojih putopisa (*Poseta hramu Kašima*) objasnio svoje shvatanje umetnosti pisanja putopisa:

„Pisanje putopisa je počelo sa Ki no Curajukijem, Kamo no Čomeijem i monahinom Abucu, koji su u svojim predivnim tekstovima izrazili sve vrste poetskog sentimenta. Međutim, dela njihovih sledbenika deluju imitatorski i šematski. Budući mnogo manje talentovan, nikada nisam očekivao da moji putopisi naliče starim remek-delima. Svako može pisati da je tog i tog jutra padala kiša, i da se posle podne razvedrilo, da je bor stajao na nekom mestu, ili da takva i takva reka protiče kroz neku oblast. Zaista, besmisleno je pisati putopis ako nemate nešto novo da kažete, kao što su to činili Huang Šan-ku i Su Tung-po u svojim pesmama. Ipak, moram reći da još uvek pamtim prizore koje sam video tokom svog putovanja, a teškoće koje sam iskusio na putovanju i dalje su

²⁴ U periodu Edo (1600-1868), s razvojem i jačanjem klase trgovaca, obični ljudi počeli su da traže zadovoljstva u kvartovima za zabavu, pozorištima, razgledanju cveća, pesničkim okupljanjima i slično. Zapravo, umetnost je postala bliža običnom čoveku, pa su i teme u poeziji, slikarstvu i književnosti bile svetovnije. Ovakva umetnost nazivala se *ukijo* ili „plutajući, nestalni svet“, a ovaj pojam je za Japance višeznačan – u srednjem veku je to bio budistički pojam tuge za površnim, prolaznim svetom, i ovo značenje se nikada u potpunosti nije izgubilo. Do oko 1680. godine, pojam je poprimao novo, pozitivnije značenje. „Plutajući svet“ je tada postao izraz za određeni način života, za uživanje u životu, za njegovu prolaznost, smisaonost, moderno, za život u sadašnjem trenutku. Ipak, postajući svetovnija i svodeći se na traženje lepote isključivo u ljudima, umetnost ovog perioda je izgubila odnos sa prirodom. Ipak, u svim vrstama umetnosti bilo je umetnika-majstora koji su se vraćali prirodi, svesno se udaljavajući od opšteg trenda.

zanimljiva tema za razgovor. Zapis svega ovoga mi pomaže da se vratim prirodi. Imajući ovo na umu, ovde sam sakupio neke tekstove koji beleže posebno vredne trenutke mog putovanja. Nadam se da će mi čitaoci oprostiti što to radim, smatrajući ih ne više od pijančevog buncanja ili snevaočevog mrmljanja.” (Bašo: 2009:21,21)

3. **Kritički komentari.** Bašo je tokom cele svoje karijere bio zainteresovan za dela drugih pesnika. U neku ruku to je bilo neizbežno, pošto u njegovo vreme nijedan haiku pesnik nije mogao da stvara u potpunoj izolaciji. *Rengu* je sastavljalo nekoliko pesnika i zavisila je od međusobne saradnje pesnika. I haiku se često pisao u prisustvu drugih pesnika, ili se slao nekome kao poruka ili čestitka, ili se drugima pokazivao zbog procene ili kritike. Postojala su takođe i haiku nadmetanja na kojima su pesnici oprobavali svoju pesničku veštinu. Bašo je, uz to, bio i profesionalni učitelj poezije, svakodnevno je procenjivao stihove svojih učenika i davao savete kako ih mogu unaprediti. Prema raspoloživim tekstovima, „čini se da je bio dobar učitelj, iskren, perceptivan i konstruktivan kritičar na čiji se sud moglo osloniti i čiji su komentari nadahnjivali.” (Ueda: 1982:147). Bašoovo prvo delo o književnoj kritici je *Igra morskih školjki* (1672). Delo je dobilo naziv po igri sa školjkama kada se one uparuju. Od 60 zabeleženih *haikaija*, dva pripadaju Bašou, a preostalih 58 drugim pesnicima (njih 36). Pesnici su verovatno bili amateri iz Uena (ili okoline). Bašo hvali upotrebu narodnog jezika i dovitljivu upotrebu slenga. U kritičkim komentarima za *Haiku nadmetanje u 18 krugova* (1678) oseća se ozbiljnost i pažljivost već ostvarenog *haikai* majstora. Godine 1680. piše kritičke komentare za *Haikai nadmetanje (Haikai Avase)*, a njegov kriticizam postaje mnogostran. Koristi reči kao što su „bogato, uzvišeno, elegantno, osećajno, produbljeno, otrežnjujuće, sugestivno” da opiše određene poetske kvalitete. Pozajmljuje i termine i ideje iz japanske poetike, kineske estetike, budizma i taoizma. I u kritičkim komentarima, Bašo je negovao vrstu usamljene, gotovo asketske lepote, čineći je jednim od osnova dobre poezije. Takođe, visoko je vrednovao pesme jednostavnog i laganog izraza. Već se trudio da piše haiku „lakoće” pa je to načelo važilo i za kritiku. Prema njegovom načelu *lakoće* „pesma je trebalo da predstavlja sliku života objektivno, poznatim, jednostavnim rečima, izbegavajući jake emocionalne izraze. Pesnik nije trebalo svoju strast da unese u delo, već pre da se odvoji od strasti i da se stopi sa objektivnim prizorom.” (Ueda: 1989:160) Tako je jednom

svom učeniku (Kjoraiju), kada ga je upitao kako da napiše haiku, majstor odgovorio da napiše konkretnu pesmu i da se potruži da ona ima duh *haikaija*. Savetovao je pesnicima da ne kažu sve, da budu sugestivni, ali da zadrže lakoću. Neki Bašoovi učenici koristili si izraz „duša“ (jap. *kokoro*) da označe unutrašnju prirodu objekta. Tako je pesnik trebalo da pronikne u taj duh, da ne projektuje vlastite emocije u pesmu, već da bude medijum preko koga se ispoljava/izražava unutarnja priroda objekta. Tako je formula Macuo Bašoa za pisanje haikua sledeća:

„Opisuješ li zelenu vrbu na proletoj kiši, to će biti dobro kao *renga*, a opisuješ li gavrana kako kljuca puževe u mulju žitnog polja, to će biti dobro kao *haikai*... Važno je da ti duh bude visoko u svetu istinskog razumevanja, a da pri tom ne zaboraviš na vrednost onoga što je obično. Uvek traži istinu lepote, svaki se put vrati svetu običnog doživljaja. Stvarna zasluga *haikaija* počiva u njegovoj mogućnosti da ulepša običnu reč. Zato ne smeš da baciš previše trivijalan ili površan pogled na predmete koje vidiš oko sebe. To je daleko važnije nego što misliš. Veliki učitelj sa Južne gore nekada je zapovedio: „Ne idi tragovima starih, već traži ono što su oni tražili.“ To važi i za poeziju. *Haikai* je naprosto ono što se događa u ovom svetu, u ovaj čas.” (Devide: 1985:86)

Istorijski značaj Macuo Bašoa je očigledan. On je prikazao, u najvećoj meri do tada, poetski potencijal pesničke forme od 17 slogova. Do njegovog vremena, *haikai* je više bio urbana igra ili razbibriga nego ozbiljna poezija, a hokku je bio njen deo. Sa pronicljivošću i književnom osećajnošću, i izvanrednim poznavanjem jezika, Bašo je istražio sav, budući skriven, neiskorišteni potencijal ove pesničke forme. Bašo je bio i smeli istraživač: koristio je sleng, ugledao se na kineske klasike, pisao je hokku od 18, 19 i više slogova. Ono što je još važnije, trudio se da hokku načini vernom predstavom čoveka, onoga što je osećao i smatrao da su osnovne čovekove vrednosti – iskrenost i čestitost. On nikada u potpunosti nije odbacio komičnost *haikaija*, ali je pokazao da *hokku*, u svojoj kratkoj formi, može da otelovljuje sva raznovrsna čovekova osećanja i raspoloženja. Ukratko, on je stvorio ozbiljnu, umetničku, poeziju od onoga što je pretežno bila zabavna igra.

Bašoov značaj kao pesnika nije samo istorijski jer je ono što je uneo u svoju poeziju univerzalno i trajno. Čitaoci su na razne načine pokušavali da to objasne, ali svi se slažu da Bašoova poezija, gledana u celini, otkriva njegov životni napor da pronade smisao u životu.

Duboko uronivši u taoizam i zen budizam, Bašo je konačno pronašao ono što je tražio nazivajući to *fuga no makoto* – iskrenost poezije, zapravo umetnikov način života – pesnik koji je povučen od sveta i potpuno posvećen svojoj umetnosti u traganju za večnom istinom u prirodi. Dirljiva je iskrenost s kojom je Bašo tragao za smislom i to je ono što dotiče čitaoce njegovih pesama čak i danas, tri veka nakon smrti velikog majstora.

4. RAZVOJ POETIKE MACUO BAŠOA

4.1. Osnovne karakteristike poezije Macuo Bašoa

Bašo je napisao oko hiljadu haiku pesama,²⁵ a njegovo pesništvo karakteriše iznenađujuće veliki broj raznovrsnih tema i stilova. Upravo ova činjenica potvrđuje Macuo Bašoa kao velikog pesnika koji se nije zaustavljao u svom razvoju, već je neprestano pokušavao da otkrije nove pesničke mogućnosti.

Mogli bismo reći da je na svom pesničkom putu, Macuo Bašo prošao kroz pet faza²¹:

1) Prva faza obuhvata vremenski period od 1667. do 1672. godine. Bašo je tada bio u svojim dvadesetim godinama života, a njegova poezija je oslikavala odlike tadašnjih *haikai* škola – upotreba igre reči i smelo uvođenje narodnog jezika i motiva iz svakodnevnog života običnih ljudi, dok je izvor komike bio u parodiji klasike. Jedan od njegovih ranih haikua, u kome je prisutna igra reči, je sledeća pesma, napisana nešto pre 1664. godine.

姥桜咲くや老後の思い出

Ubazakura

saku ja rogo no

omoiide

Stara dama trešnja

procvala – sećanje

na minule godine.

²⁵ Što je relativno malo u poređenju sa, recimo, dva čuvena haiku pesnika, Busonom i Issom. Josa Buson (1716-1784) je napisao oko 3.000 haikua, a Kobajaši Issa (1763-1827) više od 20.000 pesama.

²¹ Podela je preuzeta iz dela Makoto Uede, *Matsuo Basho*, Kodansha International, 1982. Drugi, kao što je Maeda Kana, Bašoov pesnički razvoj dele na sledećih pet perioda: 1. Period Teimon, ili period kada je stvarao pod uticajem Teitokuove škole; 2. Danrin (kada je stvarao pod uticajem stila *danrin*); 3. *Fuju no hi*; 4. *Sarumino* i 5. *Sumidavare*. Prva dva perioda obično se označavaju kao period pre-*šofu* (prebašoovski stil), a ostala tri kao period *šofu* (bašoovski stil). Veruje se da je Bašo objavljivanjem antologije *Fuju no hi* (1684) u potpunosti napustio konvencije svojih učitelja i uobličio vlastiti haikai stil, nazivajući ga *šofu* /Bašoov stil). vidi: Cana: *Monkeys raincoat*:1973:xxii).

Čini se kao da je pesma namerno dvosmislena. Na prvi pogled, reč je o starom drvetu trešnje koje uprkos svojoj starosti predivno cveta. Ali, stih „stara dama trešnja” može da se protumači i kao stara dama koju još uvek krasi ljupkost. Dalje, fraza „sećanje na minule godine” preuzeta je iz srednjovekovne japanske *no* drame *Sanemori* koja govori o starom vojniku koji svoju poslednju bitku bije među mladim ratnicima.

Namera Bašoovih ranih haikua je u najvećoj meri bila da se čitalac zabavi, a pesnik je to postizao veštom upotrebom jezika. U njima je malo izraženo pesnikovih osećanja. Tako i sledeća pesma ukazuje na dosetljivu igru reči:

秋風の罫戸の口やとがり声

Akikaze no
jarido no kući ja
togarigoe.

Jesenji vetar
kroz otvor na kliznim vratima –
prolamajući glas.

U ovoj pesmi su pristne dve igre reči: japanska reč za „klizna” (*jari*, od *jaru*) takođe znači i „koplje”, pa to odmah asocira na „probošti”. Drugo, japanska reč za „otvor” (*kući*) označava i „usta”, pa otuda i povezanost sa rečju iz zadnjeg stiha – „glas”. Oštrina huka vetra, koji je hladan, metafora je za prolamajući, oštar glas samuraja koji čuva ulazna vrata. Ova pesma potvrđuje da je mladi Bašo pratio pesničke konvencije tog vremena. Škola Teimon, pod čijim je uticajem tada pisao pesme, zalagala se za ovakve pesničke tehnike. Međutim, kako se razvijao, Bašo je sve više bio nezadovoljan stilom Teimon, te sledeća pesma predstavlja neku vrstu odvajanja od ove škole:

きてもみよ甚平が羽織花衣

Kito mi mijo
Dinbe ga haori
Hanagoromo.

Dođi i pogledaj!
Obuci svoju đinbe odoru
za razgledanje cveća.

I u ovoj pesmi Bašo je upotrebio igru reči: na japanskom su „doći” i „obući” homonimi. Ipak, zanimljiv je prvi stih koji je izgleda tada bio moderna fraza. *Dođi i pogledaj!* je bila česta rečenica u pesmama tog vremena. Savremeni grad se oseća u drugom stihu, „Obuci svoju *đinbe* odoru”, što je kratka odeća bez rukava, a nosili su je tadašnji gradski ljudi. Prva dva stiha uvode u elegantnu temu koja se pojavljuje u trećem stihu: razgledanje cveća. Ovo ukazuje na novi pravac Bašooove poezije jer su se njegove dotadašnje pesme zasnivale na duhovitoj igri reči, često aludirajući na dvorsku poeziju i aristokratske *no* drame. Ovom pesmom Bašo kao da se okreće svetovnijem materijalu, slobodno usvajajući popularne fraze i kolokvijalizme.

2) Druga faza obuhvata vremenski period od 1672. do 1680. godine, kada Bašo pomno prati druge stilove i iz njih uči. Prelaz od prečišćene duhovitosti ka svetovnijem humoru postao je očigledniji po Bašooovom odlasku u Edo, a ubrzan je uticajem škole Danrin, koja je nastala kao reakcija na školu Teimon i počela da dominira lokalnom poetskom scenom oko 1675. godine. Ova nova haiku škola znatno je proširila obim tema u haiku pesništvu i duboko ga prožela životom običnih ljudi. U svojim pesmama, sledbenici škole Danrin često su ismevali elegantne pesničke teme koje su koristili dvorski pesnici, a igru reči i aluzije su koristili ne u cilju prikazivanja urbane duhovitosti, već da bi stvorili komičan kontrast na neke svetovne teme.

Još u svojoj prvoj fazi, Bašo je ismevao konvencionalne poetske teme. Međutim, u svojoj drugoj fazi, pisao je i pesme koje se oslanjaju na aluziju klasike. Kako su prolazile godine, Bašo je pisao sve ozbiljniju poeziju, oslobađajući se tadašnjih trendova i komičnog stila škole Danrin. Neke njegove pesme napisane pre 1680. godine primer su za njegovu promenu stila i oslobađanje od uticaja škole Danrin:

蜘蛛何と音をなにと鳴く秋の風

Kumo nani to
ne o nani to naku
aki no kaze

Šta li je pauče!
Kakvim li glasom plačeš?
Jesenji vetar.

Ova pesma možda aludira na odlomak iz dela *Makura no soši (Zapisi pod uzglavljem, 10. vek)* u kome se ističe tužna sudbina kućnog crva za koga se veruje da plače za svojom majkom kada počne da duva jesenji vetar.²⁶ Većina pesnika bi uz insekta stavila reč „peva”, ali time što je upotrebio reč „plače”, Bašo je istakao usamljenost pauka. Na usamljenost, naravno, ukazuje i jesenji vetar. U pesmi je prisutan element parodije – u njenoj temi, ali i humoru u stilu Danrin koji je obeležen upotrebom kolokvijalnih fraza u prva dva stiha. Ipak, ova pesma je više od obične komične pesme koja se zasniva na igri reči – to je metaforična pesma koja je višeslojna i bogata značenjem koje mu daje zadnji stih, podsećajući čitaoca na paukovu usamljenost, koji ne plače (ne doziva) svog para, već se sâm tiho šeta po svojoj mreži.

Međutim, u narednom periodu Bašo će svoje pesme osloboditi komičnog elementa:

夜ル竊ニ虫は月下の栗を穿ツ

Joru hisokani
Muši va gekka no
Kuri o ugacu

²⁶ Sei Šonagon, u svom demu *Zapisi pod uzglavljem* za kućnog crva kaže: „Zaista žalim kućnog crva. Začeo ga je demon, a njegova majka, strahujući da ne poprimi očevu užasnu narav kad poraste, napustila je bezazleno dete, prethodno ga umotavši u prljavi komad tkanine. 'Čekaj me', rekla mu je pri odlasku. 'Vratiću se čim dune jesenji vetar.' I tako stigne jesen, vetar počne da duva, a jedno dete očajnički moli: 'Mleka! Mleka!'“ (Sei Šonagon, *Zapisi pred san*, Lom, Beograd, 2005, 52) *Či-či* je karakterističan zvuk za kućnog crva i japanska reč za „mleko“. Reč je o insektu *psychidae*: nazvali su ga „buba u ogrtaču od slame“ zbog gnezda u koje se uvlačio, a ono je uglavnom bilo sačinjeno od prljavštine.

U noći, tiho
crv na mesečini
ulazi u kesten.

Pesma ima naslov „Kasni žetelački mesec”, a u pitanju je mesec 13. noći devetog meseca po lunarnom kalendaru. Taj mesec je bio poznat i kao „Kestenov mesec” jer je bio običaj da se te noći mesecu nudi kestenje. Pesnik je pokušao da naglasi spokojnu mirnoću kasnog žetelačkog meseca isključujući sve što se kreće, izuzev malenog crva koji ulazi u kesten. Na taj način, pesnik je prvo prikazao mirnoću pod mesečinom a onda, u haiku maniru, predstavlja crva koji bešumno ulazi u rupu u kestenu. Na taj način čitalac je iznenađen, a taj element iznenađenja je bio uspomena na stil Danrin od koga se Bašo polako odvajao. Ipak, nije da pesma samo iznenađuje, već i nudi čitaocu sliku bistrog meseca i svih stvari koje se odmaraju u miru.

Najbolje ostvarenje ovih eksperimenata je svakako Bašooov najpoznatiji haiku o gavranu. Za ovu pesmu se kaže da oslikava njegovu individualnost, a navodimo je u prevodu Dragana Milenkovića:

かれ枝に鳥のとまりけり秋の暮

Kareeda ni
Karasu no tomarikeri
Aki no kure.

Na suvoj grani
ščućurio se gavran.
Jesenji sumrak.

Subjekt ove pesme je sličan onome iz kineske poezije i slikarstva. Konvencionalna forma je takođe probijena: pesma se sastoji od 5-9-5 slogova. U njoj nema proračunate neočekivanosti niti izveštačene slikovitosti. Ona prikazuje scenu koja može bilo gde da se vidi. Možemo reći da je pesma objektivna i bezlična. U njoj pesnik gotovo da je potpuno

nestao, te se ovaj haiku sa razlogom smatra prekretnicom u Bašoovom razvoju.²² Sama upotreba reči je očigledno dobro osmišljena, jer se graktanje sve vreme čuje kroz pesmu (KaRe eda ni, KARAsu no tomaRI KeRi, aKi no kuRe), čime Bašo zvučno ilustruje pesmu. (Milenković: 2012:94)

3) Treća faza obuhvata vremenski period od 1681. do 1685. godine kada će Bašo živeti u Bananinoj kolibi (*bašoan*) i potpuno se posvetiti poeziji. U ovom periodu Bašo će se postepeno odvajati od ostalih pesnika i tražiće sopstveni identitet. Tako će uvođenjem motiva jada i bede prevazići tadašnji haiku, stvarajući novi pesnički svet. Ova faza u razvojnom putu Macuo Bašoa kao pesnika predstavlja prelazni period tokom kog je on pokušavao da prevaziđe tadašnje poetske kalupe i uspostavi sopstveni stil. Naravno, u traženju vlastitog stila Bašo će eksperimentisati sa različitim stilovima i to često sa onima koji su svoj koren imali u njegovoj ranijoj poeziji. Bašoove prelazne stihove iz ove faze možemo da podelimo u tri kategorije:

1. Prvi stil je bio pod snažnim uticajem stila i jezika klasične kineske poezije.
2. Dugi stil je iznikao iz upotrebe tehnike iznenađujućih poređenja, koju je Bašo koristio u svojoj prethodnoj fazi.
3. Treći stil karakteriše pisanje deskriptivnih i objektivnih pesama.

Bašoove pesme pisane pod uticajem kineskih stihova imaju iste karakteristike kao one iz njegovog ranijeg perioda: one su u slobodnom slogovnom obrascu, u njima se koristi pseudokineski pravopis i stvara se sumorno usamljениčka atmosfera:

氷苦く偃鼠が咽をうるほせり

Kori nigaku

enso ga nodo o

uruoseri.

²² „Interesantno je da je Sergej Ajzenštajn, kao dobar poznavalac japanske kulture, u japanskom (*kabuki*) pozorištu i slikarstvu uočio mnoge elemente važne za kinematografiju koje je i primenjivao kao montažer i režiser. Tako je naveo i primer lakoničnosti i montaže koji dolazi do izražaja u japanskim i kineskim ideogramima. U složenim karakterima koristi se isti princip kao i u montaži – od opisnih elemenata dobija se apstraktno značenje (pr. pas + usta = lajati). Kada se ovaj metod primeni u knjevnom izlaganju dolazi do istog lakonizma upečatljivih slika. Primer za to je upravo ova Bašoova pesma. Za Ajzenštajna su haiku stihovi (u ovoj pesmi) montažne faze, liste kadrova: 'Jednostavna kombinacija dve ili tri materijalne pojedinosti daje savršeno potpunu predstavu druge kategorije – psihološke.' (Pajin: 1998:349,350).

Gorak je led
što pacovu iz kanala
utoljava žeđ.

(Prevod: Dragan Milenković, Iz: *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, 2012:99)

Pesma se odnosi na pasus iz taoističkog klasika *Čuang Ce* u kome se kaže da pacov iz kanala svoju žeđ lako može utoliti s malo vode iz velike reke, što ukazuje na moralno načelo da bi svako trebalo da bude srećan i zadovoljan onime što ima (živeći sa onoliko koliko mu je dovoljno). Ipak, „gorčina i rezignacija sakupljeni su u ovim stihovima, koji dodiruju sâmo dno naturalizma. Ovaj haiku ne liči na svakodnevnog Bašoa – očigledno ga je zapisao u veoma tmurnom raspoloženju. [...] U ovom haikuu Bašo nariče, ne nad svojim, nego nad ljudskom sudbinom.” (Milenković: 2012:99). Ipak, Bašoov pacov se razlikuje od Čuang Ceovog: pesnik ukazuje na svoj asketski život upoređujući se sa pacovom koji živi skriven od ljudi. Kada je napisao ovu pesmu, Bašo je živio u Fukagavi koja je imala lošu pijaću vodu, pa su ljudi morali da je kupuju od prodavaca koji su dolazili brodovima. Kao što pacov iz kanala izlazi samo da bi popio malo vode, tako je i pesnik izašao među ljude samo da bi kupio malo vode, tek toliko da utoli žeđ.

Bašoove pesme iz druge kategorije odlikuje upotreba tehnike iznenađujućih poređenja. Ipak, ovu tehniku pesnik nije koristio da bi izazvao efekat šoka, već da bi stvorio specifičnu atmosferu i osećaj koji se na drugi način ne bi mogao probuditi kod čitaoca. U sledećoj pesmi, Bašo spaja dva različita oseta što proizvodi sinesteziju:

海暮れて鴨の声ほのかに白し

Umi kurete
Kamo no koe
Honokani široši.

Mračni se more,
jedva su beli
krici divljih pataka.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, iz: *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 90)

Divlje patke na japanska ostrva dolaze u jesen i odlaze na sever u proleće. Do 8. veka i antologije *Man'jošu*, pesnici su često u svojim pesmama koristili krike divljih pataka, ali se nakon 8. veka ta praksa prekinula. „Krici divljih pataka, naravno, nemaju boje, ali se Bašou u sumraku čini da krici probijaju mrak i kao da dodaju nešto beline belasanju svetlosti na površini vode.” (Milenković: 2012:92). Glasovi divljih pataka se slabo čuju, a najbolji način da se oni opišu jeste da se oboje u belo. Na ovaj način u čitaocu se budi vizija nejasnog mraka koji se spustio nad more, kao i usamljenog pesnika koji je stajao na obali i posmatrao tamu. Za ove stihove, prema rečima Makoto Uede, „može se reći da su vrhunac Bašoovog pesništva.” (Ueda: 1982:48) Pesa je opisna, što je novina u odnosu na njegove ranije pesme. Pesnik opisuje prizor objektivno, bez posebnog osećanja sreće ili tuge. Budući da je u vreme kada je napisao ovu pesmu Bašo živeo u Fukagavi i u to vreme posećivao zen monaha Bučoa, moguće da je pod uticajem njegovog učenja primenio zenističko načelo u navedenoj pesmi. Naime, zen monasi su bili dobri u opisivanju pejzaža objektivno i sa malo reči, otelovljujući u njima univerzalnu istinu.

Bašoove pesme iz treće kategorije ne pokazuju prisustvo kineskih elemenata, kao ni želju za iznenađujućim poređenjem, već su „jasne u svojoj postavci, direktne u strukturi i regularne u slogovnom obrascu.” (Ueda: 1970:48) One su prvenstveno razgovetne ali dvosmislene; predstavljaju pesnikovo iskustvo, ali bez njegovog komentara, jer je pesnik želeo da čitalac sâm razmisli o pesmi:

道の辺の木槿は馬に食われけり

Miçinobe no

Mukuge va uma ni

Kuvarekeri.

Pokraj puta je

cvet sleza – obrsti ga

to moje kljuse.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, iz: *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 68)

Pesma oslikava ideju prolaznosti – cvet sleza, ne dočekavši prirodnu smrt, pojeden je od strane konja. Ideja prolaznosti nasleđena je od japanskih srednjovekovnih pustinjaka, od filosofije intuicije zen budizma, ali i naizgled nihilističke misli taoizma. U pesmi se oseća jak uticaj zen budizma. Po jednoj verziji, Bašo je pesmu napisao u vreme kada je posećivao zen monaha Bućoa, koji ga je više puta nagovarao da se zamonaši i napusti svet *haikai* poezije. Jednom dok su zajedno išli u obližje selo na propoved, Bućo je ponovo pokrenuo tu temu. Bašo je tada rekao da *haikai* nije ništa drugo do ono što se dešava na ovom mestu, ovog trenutka. Onda je njegov zen učitelj pokazao na cvet sleza koji je rastao pored puta i zamolio ga da napiše haiku. Bašo je odmah odgovorio navedenom pesmom, a Bućo je rekao: „Kako divna pesma! Nisam znao da *haikai* stihovi mogu da imaju tako duboko zančenje!” (Ueda: 1992:105). Otada ga Bućo više nije nagovarao da se odrekne puta poezije. Pesma se tumačila na razne načine. Ipak, ona je i opisna, a namera joj je da uvuče čitaoca u scenu, tačnije Bašo je interpretaciju pesme ostavio čitaocu.

山路来て何やらゆかし 堇草

Jamađi kite
nani jara jukaši
Sumiregusa

Na gorskoj stazi
Nešto me oćarava:
ta ljubićica.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, iz: *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 23)

U prevodu Dragana Milenkovića:

Uz planinsku stazu
kao da se nadmeću
prelepe ljubićice.

Bašo je ovu pesmu zabeležio na putovanju, dok se penjao planinskom stazom u nameri da stigne u mesto Ocu. Oćaranost prizorom lepote ljubićica procvalih na tako

zabačenom mestu ukazuje i na razlog zbog koga Bašo putuje – „da bi daleko od sveta doživeo nešto što je u gradskoj vrevi nemoguće.” (Milenković: 2012:45) Pjesma je opisna i jednostavna, a i u njoj Bašo očekuje od čitaoca da mu se pridruži na putovanju, iskusi putovanje usamljenom i zamornom planinskom stazom i da iznenada otkrije ljubičicu pored puta.

U ovoj, trećoj, fazi, Bašoove pesme počinju sve jasnije da se razlikuju od drugih pesnika koji su nastavljali da pišu starim stilovima. Ono što je najvažnije, Bašo je počeo da umesto klasičnih japanskih i kineskih motiva, sve više u svoje pesme unosi vlastito iskustvo. Upravo uključujući vlastito iskustvo u poeziju, nije mogao u tolikoj meri da koristi duhovitost, igru reči i iznenađujuće efekte. Njegova poezija više nije bila rekreativna, već je postala kreativna forma u pravom smislu te reči.

4) Četvrta faza predstavlja vrhunac Bašoovog pesništva i obuhvata vremenski period od 1686. do 1691. godine. Upravo u ovom periodu Bašo će stvoriti svoj „bašoovski” stil kojeg karakteriše usklađena forma, uzvišeni pesnički jezik i duboka misaonost. U ovoj fazi Bašo će se vratiti tradicionalnoj vaka pesmi iz koje će crpeti ideje o nepostojanosti sveta i lepoti usamljeničke tuge (*vabi* i *sabi*). Prema rečima Makoto Uede, „period od 1686. do 1691. godine može se smatrati vrhuncem Bašoovog pesništva.” (Ueda: 1982:50) Bašo u ovom periodu postaje majstor zanata, slobodno i lako koristeći veliki broj tehnika. Ipak, najvažnije od svega je činjenica da je stvorio svoj „bašoovski stil”, unoseći *sabi*, ili osećanje usamljenosti.

Imenica *sabi* potiče od prideva *sabišii*, što znači usamljeno, i obično opisuje osobu koja želi društvo. Ipak, čini se da ju je Bašo koristio u određenijem, osobenijem značenju.

淋しさや釘に掛けたるきりぎりす

Sabišisa ja

kugi ni kaketaru

kirigirisu.

Samoća –

viseći sa eksera

skakavac.

Pesma opisuje usamljenog skakavca na ekseru. Bašo je usamljenost smatrao bliskom tišini (*šizukasa*). Drugim rečima, za njega usamljenost nije označavala samo nekoga ko je sâm i želi društvo, već i određenu atmosferu, koja nastaje u trenutku ili prizoru u koji ne treba da se meša čovek. Izgleda da je osnova Bašoovog koncepta *sabi* (jap. さび) u tome da i mala bića ispunjavaju svoju sudbinu u univerzumu.

U nekim pesmama (kao, recimo, u sledeće dve) prevladava ideja beskonačnosti, nemejljivosti i neodređenosti:

暑き日を海に入れたり最上川

Acuki hi o
umi ni iretari
mogami gava

Žarko sunce
uliva se u okean
sa rekom Mogami.

木枯に岩吹き尖るすぎまかな

Kogaraši ni
iva fukitogaru
sugima kana!

Studena bura
kroz kedrove duva
oštreći stene!

U ovim pesmama skoro da nema ljudskog života. Bašo želi da se sâm čitalac suoči sa prazninom vasiona. Bašo je odgovor na *sabi* izgleda pronašao u posmatranju prirode, posebno drveća, biljaka i trave koji jednostavno istrajavaju i stoga održavaju ravnotežu. Zbog toga, da bi savladao usamljenost čovek mora da se okrene prirodi.

5) Peta faza obuhvata vremenski period od 1692. do 1694. godine i predstavlja završnu fazu Bašoove evolucije kao pesnika. U ovoj fazi Bašo pronalazi motive u svakodnevicu i o njima peva jednostavnim jezikom, bez opterećenja i uzvišenog tona. Svoj „bašoovski” stil pesnik će prevazići novim stilom nazvanim *karumi* (軽み), ili lakoća, kojeg će stvoriti tokom poslednje tri godine svog života.

U ovaj stil Bašo je utkao ideju da čovek može da postane jedno sa svim kreacijama u prirodi. Godine 1691. ponovo prelazi da živi u Edo i postaje društveniji. „Bašoova poezija će se u njegove poslednje tri godine života kretati od sveta prirode prema svetu čoveka” (Ueda: 1982:60):

庭雪を掃きて忘るるははきかな

Niva hakite
juki o vasururu
hahaki kana

Čisteći dvorište
zaboravio na sneg –
metla.

Čovek iz pesme sa metlom koji je zaboravio na sneg je čuveni kineski zen sveštenik, Han Šan. Poesma uverljivo prenosi duh zena, prikazujući monaha koji je toliko udubljen u čišćenje snega da je zaboravio na sâm sneg. Ovom pesmom Bašo je iskazao i načelo kojeg je hteo da se drži u svojim poznim godinama – a to je da zaboravi na nedaće iako živi u njima.

Pred kraj svog života, sve je više pisao o svetu ljudi. Umesto da beži u prirodu, pokušavao je da živi među ljudima.

烏賊売の声まぎらはし杜宇

Ika uri no
koe megiravaši
hototogisu.

Glas prodavca lignji
ne razlikuje se
od kukavicinog!

Ili, sledeći haiku koji je napisan za haiku pesnikinju Isen. U pohvalu ove pesnikinje Bašo je napisao haiku u kome je njenu čistotu uporedio sa čistotom bele hrizanteme.

白菊の目に立てて見る塵もなし

Širagiku no
Me ni tatete miru
ćiri mo naši.

Bela hrizantema –
oko ne susreće
ni trunku prašine.

Pred kraj svog života Bašo je ulagao veliki trud da modifikuje svoju ideju *sabija* i to tako da predstavlja ideju po kojoj čovek treba da se vrati prirodi, uroni u svet bilja i minerala i savlada vlastiti ego – izvor svih razdirućih htenja. Sada Bašo pokušava da nađe način da odgovori na pitanje kako čovek može da ostane u svetovnom svetu, a ipak da u sebi dostigne mir – smirenost u umu i srcu. Njegov izbor je bio *lakoća* koja se zasniva na ideji da čovek sve u prirodi prihvati onakvim kakvim jeste, odnosno da postane jedno sa njome. Zbog toga će dosta njegovih pesama iz ovog perioda po tematici biti posvećene običnim ljudima i svakodnevnim aktivnostima. Tako je i u sledećoj pesmi život običnih ljudi oslikan jednostavnim rečima i jednostavnom strukturom i pravi je primer Bašoovog stila *karumi/lakoća*:

煤掃は己が棚つる大工かな

Susu-haki va
ono ga tana curu
daiku kana.

Godišnje spremanje kuće –
svoju policu kači
stolar.

Susu-harai (ili *susu-haki*) je događaj koji se jednom godišnje (13. decembra) izvodi u svakoj kući – u pitanju je čišćenje kuće, posebno plafona i zidova sa *sasa* (bambusovim) granama, što je priprema za Novogodišnji festival. I sledeća Bašoova pesma odiše lakoćom:

旅人の心にも似よ椎の花
Tabibito no
kokoro ni mo nijo
šii no hana

Pokušavaju da se ugledaju
na putnikovo srce –
cvetovi pasanije.

„Putnikovo srce” je duh *karumija* koji odbija da se zaustavi na jednom mestu i veže za jednu stvar. Pesma je inače napisana 9. juna za feudalnog gospodara Kjorikua koji je, nakon službe svog gospodara u Edu, krenuo na put kući u svoju rodnu provinciju Omi, duž puta Kiso. Kjoriku je bio obučen u formalni kostim, u pratnji kopljanika i jašući na konju. Cvetovi pasanije u zadnjem stihu su metafora za Kjorikua, a putnik iz prvog stiha je česta metafora za umornog lutalicu. Ovo je, u stvari, oproštajna pesma za Kjorikua u kojoj pesnik hvali njegovu strastvenu potragu za *sabijem* kao pesnik, ali ga savetuje i da nastavi u svojoj pesničkoj potrazi. I sledeća:

腫物に触る柳の撓哉
Haremono ni
sawaru janagi no
shinae kana

Vrelu plotnu
kao da dodiruju –
gipke grane vrbe.

Pesnik ukazuje na savitljivost grana vrbe govoreći da čim nešto dodirnu to čine kao da dodiruju vrelu plotnu. U pesmi je upotrebljena čak i takva (neživa) stvar kao što je vrela plotna. Pjesma bi trebala da se čita kao alegorijska u značenju da dok živimo ovaj život treba da smo prilagodljivi kao grane vrbe koje dodiruju vrelu plotnu. Zalažući se za stil lakoće (*karumi*) u poslednjim godinama svog života, Bašo je razvio istančanost svog osećaja, u ovom slučaju hvatajući delikatne gipke pokrete padajućih grana vrbe.

U navedenoj analizi Bašoovih pesama na više mesta smo spomenuli uticaj zen budizma. Uticaj ovog filozofsko-religijskog pravca isticalo je više tumača Bašoove poezije – preko Blajta i Daisecu Suzukija, do Makoto Uede i Roberta Etkina. Ipak, na Bašoove *haikai* ideale zapravo je u većoj meri uticao taoizam, što su svojim radovima potvrdili i eminentni stručnjaci kao što su Tošiharo Oseko, Peipei Čiu, Stiven Volf i drugi. Međutim, ne možemo povući jasnu granicu između uticaja ova dva filozofska pravca – zapravo, ne možemo tačno reći kada uticaj jednog prestaje i počinje uticaj drugog. Treba imati u vidu i da je zen budizam, koji je u Japan prenet iz Kine, a preko Koreje, zapravo oblik kineskog budizma na koji je i tadašnja kineska misao (najviše taoizam) izvršila veliki uticaj. Tako je u Kini nastao *čan*, koji je mešavina indijske budističke i kineske taoističke misli, a upravo je ta vrsta budizma bila prenet u Japan, gde je kasnije podlegao daljim promenama i tumačenjima. Zbog toga ćemo u narednom poglavlju pokušati da analiziramo uticaj taoizma na haiku poeziju i poetiku Macuo Bašoa, ali i istaći univerzalne ideje kojima je težio Macuo Bašo, prevazilazeći razlike u ova dva filozofska pravca.

5. UTICAJ TAOIZMA NA HAIKU POEZIJU I POETIKU MACUO BAŠOA

5.1. Uticaj taoizma na haiku

U istoriji japanske poezije ime Macuo Bašoa uvek je povezano sa poetskim žanrom haiku – danas najpoznatijom japanskom pesničkom formom. Bašo je svoju književnu karijeru započeo kao haiku pesnik oko 1672. godine, i za više od dvadeset godina ulaganog napora, on i njegovi sledbenici uspeali su da haiku od žanra zabave prošlih vremena uzdignu na nivo visoke umetnosti. Iskreni umetnik i reformator, Bašo nije prestajao u potrazi za novim pesničkim mogućnostima, i u njegovoj potrazi uticaj taoizma je odigrao veliku ulogu u vidu važnog izvora pesnikovog nadahnuća.

Uticaj taoizma na haiku se može naći u Bašoovim prethodnicima, sledbenicima haiku škola Teimon i Danrin, koji su u svojim haiku teorijama dosta koristili Čaung ceov pojam *gugen*-a (寓言). Istraživači Čaung cea smatraju da se termin *gugen* odnosi na njegov opšti stil pisanja. „U modernom japanskom i kineskom jeziku, *gugen* se prevodi kao *parabola*, *alegorija* ili *basna*. Neki termin prevode kao *ubačene reči*, a neki kao *parabolična frazeologija*.” (Peipei: 1994:19)

Macunaga Teitoku (1571-1653), osnivač škole Teimon, uspostavio je formalna pravila zasnovana na građenju *reng*e, a škola Danrin se pojavila kada je haiku već bio priznat kao poetska forma. Pesnici škole Danrin su se odvojili od tradicije *reng*e i zalagali za komični haiku. Nišijama Soin (1605-1682), vođa škole Danrin, koristio je termin *gugen* da opiše stil haikua, govoreći da je „*haikai gugen vake, kjogen* (doslovno „lude reči”, vrsta scenskog nastupa) *reng*e.” (Peipei: 1994:5).

Ipak, razumevanje Čuang Cea pripadnika škola Teimon i Danrin nije otišlo dalje od *gugen* stila, i ni jedna od ove dve škole nije zaista obuhvatila dubinu Čuang Cea i suštinu njegovog književnog stila. Jedan od razloga za ovo je taj što su obe škole samo delimično prihvatile vrednost taoističkog teksta, ali se književni značaj Čuang Cea ne može potpuno shvatiti bez razumevanja i estetskih srastanja u istoriji kineske poetike.

Taoističke principe je prvi put primenio u književnim raspravama Vang Čong (27-?97) iz perioda Istočnog Hana (25-220). Međutim, tek za vreme perioda Vei-Đin i Južnih i Severnih dinastija (420-581) taoistička načela su prožimala književna dela – osnovna načela taoističke filozofije, kao što su slobodno i lagodno lutanje (逍遙旅, *xiaoyayou*, jap. *šojoju*) i „prirodnost i ne-delanje” (自然無為, *ziran wuwei*, na jap. *šizen mui*). Kineska poezija je dostigla svoj vrhunac u vreme dinastije Tang (618-907) i u to vreme taoističko učenje i religija dobili su državno priznanje i raširili se Kinom. Poetskim se smatrao ekscentrični gest kao što je nesputan i nevezujući život u planinskoj kolibi, jer se time dočaravalo carstvo u kome su vladale taoističke vrednosti kao što su: mir, radost u siromaštvu, uzvišena osamljenost i život u okrilju prirode. Period vladavine dinastije Sung (Song, 960-1279) posebno je bio plodonosan za poetske kritičare. Sa sabranim komentarima poezije, taoistički koncepti su postali ne samo pesnički kriterijum, već i deo pesničkog jezika, suštinsko znanje za razumevanje poezije. Iz izvora koji potiču iz ovog perioda Bašo je sticao znanja o Lao Ceu i Čuang Ceu, kao i o kineskoj poeziji, a njegovo interesovanje za Čuang Cea u značajnoj meri je povezano sa čitanjem knjiga o klasičnoj kineskoj poeziji.

Bašoova škola, Šomon, istakla se u periodu kada je u haiku krugovima preovladavao „kineski stil”. Pokretačka sila u prevladavanju kineskog stila bilo je opšte nezadovoljstvo frivolnom igrom reči ranijih *haikaija* i jak impuls da se komični stih uzdigne na nivo visoke umetnosti koja bi parirala kineskoj poeziji. Za razliku od škola Teimon i Danrin, koje su preuzele Čuang Ceov stil kao didaktičko i retoričko sredstvo, Bašo i njegovi sledbenici tražili su poetsko nadahnuće u taoističkim načelima i tradicionalnoj kineskoj poeziji.

Ono što je očigledno u Bašoovim radovima jeste uticaj ideje *šojoju* (逍遙旅 osamljenosti i slobodnog lutanja), naročito po pitanju njegovih centralnih tema – „poetska ekscentričnost” (風狂, *fukjo*), „elegantna nekonvencionalnost” (風流, *furju*) i „dokolica i mir” (閑寂, *kandaku*). Ipak, prema rečima Peipei Čiu, „tematska sličnost između Bašoa i taoističkih elemenata u kineskoj poeziji ne dovodi u pitanje njegovu originalnost. Zapravo, upravo suprotno od toga – ono otkriva Bašoove izvanredne i izuzetne napore da obnovi i osveži dijaloški kontekst *haikaija*.” (Peipei: 1994:12).

Sazrevajući kao pesnik, Bašo tradiciji slobodnog lutanja (*šojoju*), koja je u velikoj meri uticala na odabir tema pesnika škole Šomon 80-tih godina 17. veka, daje kritičku vrednost, i na osnovu nje izlaže princip „slediti tok prirode i vratiti se prirodnom”. Bašo će na svojim predavanjima o pesničkom kvalitetu, delanju pesnikovog uma i načela kompozicije, u velikoj meri koristiti taoističke termine kao što su, na japanskom, *zoka* (造化, tok prirode), *šizen* (自然, priroda, prirodnost), *tenko* (天工, delanje Nebesa), *tenrai* (天籟, gvirenje nebesa), *kjo* (虚, praznina) i *ki* (気, unutrašnja prvobitna sila). „Ipak, na mnogim mestima je gotovo nemoguće razdvojiti taoistički uticaj od nekog drugog uticaja ili u potpunosti izdvojiti taoistički element od budističkog i konfucijanskog uticaja.” (Peipei: 1994:15)

Termin *zoka* (kin. *zaohua*), koji je preuzet iz šestog poglavlja *Čuang Cea*, obuhvata nekoliko ključnih taoističkih ideja. Ukratko, *zoka* se prvo odnosi na delanje, delovanje, tok prirode, zapravo aktuelni, stvarni odraz taoa. Postojanje svih stvari i bića je direktan ishod toka prirode. Zbog toga, svako biće spontano i prirodno otelovljuje tao, i sleđenjem toka prirode, istovremeno se sledi tao. Iz ove ideje proizilazi i načelo „harmonizovanja stvari u Nebeskoj jednakosti”, što je prisutno i kod *Čuang Cea*, a odnosi se na usklađivanje sa prirodom i na stanje potpune oslobođenosti od bilo kakvih konceptualnih ograničenja:

„Šta podrazumevam pod usklađivanjem svega sa Nebeskom jednakošću? Ispravno nije ispravno, tako nije tako. Da je ispravno stvarno ispravno, ono bi se jasno razlikovalo od ne-ispravnog, tako da za to ne bi bio neophodan dokaz. Da je tako stvarno tako, ono bi se jasno razlikovalo od onog što nije tako, tako da ne bi bilo potrebno to dokazivati. Čekati na izmešteni glas da prosudi drugima isto je što i ne čekati ni na kog od njih. Uskladi se sa *Nebeskom jednakošću*, prepusti stvari njihovim beskrajnim promenama, i tako proživi svoje godine. Zaboravi godine, zaboravi razlikovanja. Skoči u bezgranično i učini ga svojim domom.” (*Čuang Ce*: 2001:49)

Iako su Sojin i njegovi sledbenici bili protiv Teitokuovih pragmatičnih shvatanja, ni oni sami nisu bili izolovani od tadašnjeg intelektualnog okruženja, te je i u školi Danrin u shvatanju haikua i gugena primetan upliv didaktičkih teorija. Ipak, pesnici škole Danrin ignorisali su pravila koja je postavio Teitoku i verovali su da vraćanje starim konvencijama i ograničavanje pravilima čini stil stiha rigidnim i slabim, čime on gubi suštinu *gugena*.

Prisustvo *haigona* je za Teitokua bilo od suštinske važnosti za razlikovanje haikua od *renga*, ali on je bio manje važan sledbenicima škole Danrin. Oni su smatrali da je ono što je stih činilo haikuom zapravo duh gugena otelovljen u sadržaju. Pesnici Danrin škole su pokušali da postave svoju teoriju haikua na autoritetu Čuang Ceovog *gugena*. Međutim, njihovo razumevanje Čuang Cea je bilo površno, a prosperitet škole kratak. Ipak, napor koji su uložili pesnici škole Danrin, doveo je do oživljavanja haikua, a njihovo zalaganje za filosofiju Čuang Cea umnogome je uticalo na rani stil Macuo Bašoa.

5.1.1. Uticaj Čuan ceove misli na školu Teimon

Već smo naveli da „reč *haikai* izvorno potiče od kineske reči *feixie* (俳諧), u značenju *šaljivo* ili *komično*.” (Peipei: 1994:20) U Kini, za vreme dinastije Tang (618-907), termin se već koristio da se njime označi dovitljivi poetski stil. U prvoj japanskoj carskoj pesničkoj antologiji *Kokinšu* (905) ova dva karaktera su se koristila da se označi dovitljivost i komičnost *tanke*. Ipak, pesme u *haikai* stilu nisu stekle veliki književni značaj u Japanu sve dok se u srednjem veku nije pojavila *haikai no renga*, koja je nastala kao izraz slobodnog duha i smelog pesničkog izraza. U prvoj polovini 16. veka, Jamazaki Sokan, Arakida Moritake i ostali pesnici odbacuju stroga pravila *renga* i čine *haikai no renga* laganim i opuštenim pesničkim žanrom. Ipak, često uvodeći vulgaran i okrutan humor, njihovi stihovi nisu imali trajnu književnu vrednost, pa je *haikai no renga* bila skrajnuta sa glavne japanske pesničke scene.

Škola Teimon, koju je osnovao Macunaga Teitoku, svoj procvat doživljava početkom 17. veka, nakon što je Japan uspostavio mir pod šogunatom Tokugava. Teitoku je odigrao značajnu ulogu kao istorijska i književna ličnost. Obučavao se i proučavao japanske klasike, ali je bio i pionir u držanju javnih predavanja o tradicionalnoj japanskoj književnosti, što se pre njega prenosilo samo privatno u okviru plemićkih porodica. Tako je on stekao dvostruku, pomalo kontradiktornu ulogu: s jedne strane je bio konzervativni vođa jedne *haikai* škole, a s druge je bio reformator *haikai no renga*. Pošto je želeo da *haikai* uspostavi kao legitimnu pesničku formu njegov je metod bio da reguliše *haikai* pravilima, prateći stare primere *vaka* i *renga*. Kao kodifikator *haikaija* Teimon nije mnogo rekao o

Čuang Ceu i njegovom *gugenu*. Jedna stvar ipak ukazuje na to da je bio upoznat sa Čuang Ceovim učenjem pošto je često koristio pseudonim Šojuken što nedvosmisleno potiče od termina *xiaoyaoyu* (jap. *šojoju*) u značenju „slobodno i lagodno lutanje“. Tako je recimo Kitamura Kigin, Teitokuov učenik, za svog učitelja rekao: „U vremenu koje je sada prošlo, bejaše stari gospodin *šojoju*-a... On je uživao u lagodnom i slobodnom lutanju ostrvom humora i dosetki, i vremenom je postao čuvar tog ostrva“. (Peipei: 1994:24).

Na uticaj taoizma i učenja Čuang Cea u ranoj fazi škole Teimon, ukazuje i prvi *haikai* priručnik za sezonske reči i motive, *Jama no i* („Planinski izvor“, 1649), koja sadrži sledeći opis vezan za leptira:

„Leptir – prizor leptira koji leprša među cvećem, spavajući među njima bez ijedne druge misli ili njegova pojava kako leprša, mašući svojim paperjastim krilima i uvrćući se poput pahulje u vazduhu. Takođe, leptir je povezan sa Čuang Ceovim snom. Kaže se da je stotinu godina prolazno poput kratkotrajnog leptirovog sna.“ (Peipei: 1994:25).

Nakon ovoga se navodi nekoliko *haikaija* koji za svoju temu imaju leptira, što ukazuje na to da su Teimon pesnici počeli da povezuju Čuang Cea sa *haikai* teorijama. Kigin, sastavljač, navodi sledeću pesmu:

散花や胡蝶の夢百年目

Ćiru hana ja
kočo no jume
hjakunenme.

Rasuti cvetovi:

leptirov san –
stotinu godina u trenu.

Upravo ova kombinacija slika – leptir, san i stotinu godina – postaje jasna kada je čitalac upoznat sa *gugenom* (kin. *yuyan* – parabolom) Čuang Cea i ustanovljenim asocijacijama vezanim za leptira i san.

Pesnik škole Teimon, Jamaoka Genrin (1631-1672) objavio je delo *Takaragura* („Draguljarnica“) – zbirku proze i poezije, koja je u najvećem delu podražavala Čuang Cea. Ovo delo se smatra pionirskim radom haibuna (proznog stila *haikai* poezije). Delo se sastoji od 72 kratka prozna dela o alatkama za domaćinstvo. U delu se često aludira na Lao Cea i Čuang Cea a svako prozno delo se zaključuje hokkuom (haikuom) koji kao svoju centralnu sliku sadrži ili *cuki* (mesec) ili *hana* (cvet). Na kraju zbirke su dodati odabrani hokkui od Kigina i drugih pesnika. Mesec i trešnjev cvet su tradicionalni simboli u Japanu i sinonimi za lepo i poetsku eleganciju. Namerno povezujući kućne alatke sa simbolima lepote, Genrin demonstrira svoju ideju *haikaija* kroz viziju taoista: prepustiti sve neograničenoj moći *zoka*, onda nebo i zemlja postaju riznica meseca i cveta.

Zoka (kin. *zaohua*) je termin koji se pojavljuje u drugom poglavlju *Čuang Cea*. Osnovno značenje termina je delanje prirode, aktualna manifestacija taoa, kao i postojanje svih stvari i bića kao neposredni rezultat delanja prirode. Tako svako biće spontano otelovljava tao, a sleđenje toka prirode je zapravo sleđenje taoa. U pogovoru dela *Takaragura*, Genrinov sin, Gendo piše: „Nedavno je moj otac napisao eseje o nekim alatkama: od mastila i četkice do sandala. Zbirku je nazvao *Draguljarnica*. U najvećoj meri podražavajući *gugen* i *šigen*, namera dela je da se sve stvari usklade sa nebeskom jednakošću i time popravi čovekov um.” (Peipei: 1994:27).

Ili, kao što je napisano u uvodu dela *Takaragura*:

„Zlato ima status plemenitog, ali ako čak i trunka uleti nekome u oko, pretvoriće ceo njegov svet u mrak. S druge strane, stvari poput četkice za pisanje i pincete mogu biti blago kada zadovolje nečiju potrebu. Moje pisanje na sledećim stranama počinje ovom idejom. Ljudi koji bacaju vrč od tikve na obali i koji bacaju hiljade dragulja u more imaju različito shvatanje blaga.” (iz: Peipei: 1994:30)

Ovo nas podseća na Čuang Ceovu raspravu o korisnom i beskorisnom, tačnije da je i najmanja stvar korisna za nešto:

„Hui Ce reče Čuang Ceu: 'Imam veliko drvo vrste koja se zove šu. Njegovo stablo je bilo toliko čvornovato i kvrgavo da se ne može izmeriti a grane su mu toliko savijene i uvrnute da se ne mogu pravilno iseći. Mogli biste ga staviti pored puta i nijedan stolar ga ne bi pogledao. Vaše reči su takođe velike i nekorisne i svako bi ih sa preziranjem odbio.'

Čuang Ce reče: 'Možda nikad niste videli divlju mačku i lasicu. Ona puzi i šunja se dok vreba da li će se nešto pojaviti. Ona skače i juri, gore i dole, levo i desno ne zazirući, sve dok se ne uhvati u zamku i ne zagine u mreži. Ili pak, bivo velik kao oblak na nebu, ipak ne zna kako se love pacovi. Sad imaš to ogromno drvo zbog koga si uznemiren, jer je beskorisno. Zašto ga ne posadiš u gradiću Nigde-ništa ili Polu-širokog i Bezgraničnog i ne opustiš se, ili legneš i odspavaš ispod njega. Sekire nikada neće skratiti njegov život i ništa mu ne može nauditi. Ako nije korisno, kako će ga snaći bol, ili patnja?'" (Čuang Ce: 2001:37-38)

Tako je Genrin, imajući na umu taoističku ideju *zoka* (tok prirode), ovaj taoistički koncept načinio teorijskom osnovom za *haikai* izraz: elegancija i lepota, a koje su simbolizovale mesec i trešnjev cvet u klasičnoj vaka poeziji, mogu se naći u prirodnom stanju svih stvari i bića, uključujući i svakodnevne kućne alatke. Upravo ova ideja, što ćemo videti kasnije, bila je vodeća u školi Šomon i postala je fundamentalni princip u Bašoovim *haikai* teorijama. Za Genrina i Teimon pesnike, koji su se trudili da se *haikai* prihvati kao deo ortodoksne tradicije, ovaj taoistički koncept je omogućio pesnicima da pristupe *haikaiju* kao pesničkom obliku koji je pogodan za otkrivanje istine i pročišćenje čovekovog uma. „Iako je Genrin dublje shvatao taoističko učenje od ostalih Teimon pesnika, ono se i dalje nije mnogo udaljilo od ortodoksnog shvatanja poezije.” (Peipei: 2005:23)

5.1.2. Uticaj Čuang Ceove misli na školu Danrin

Oko 1674. godine, Nišijama Soin objavljuje zbirku od stotinu stihova pod nazivom *Kabašira* („Komarčev stub“), a na početku zbirke kaže:

„Svako živo biće mora imati srce. Poslovice kaže da će se čak i muvin dah uspeti na nebo. Zujajući komarac spustiće se na glavu plemića (kao i na bilo čiju drugu). Postoje stvari koje izgledaju velike i značajne, ali ako im se smežete, šta je u njima toliko ozbiljno i značajno? One uopšte nisu toliko bitne.” (Peipei: 1994:32)

Ovaj donekle šaljivi i cinični stav podseća na Čuang Cea i njegovu raspravu u poglavlju *O jednakosti stvari*, u kojoj se podjednako vrednuje značaj svakog bića, bilo niskog ili uzvišenog:

„Ono što je prihvatljivo mi zovemo prihvatljivim; ono što je neprihvatljivo, zovemo neprihvatljivim. Stazu stvaraju ljudi koji njome hodaju; stvari su takve kakve jesu, jer su tako imenovane. Šta ih čini takvim kakve jesu? Činjenje ih čini takvim kakve su. Šta ih čini ne-takvim? Činjenje ne-takvim ih čini ne-takvim. Sve stvari imaju ono što je takvo; sve stvari moraju imati ono što je prihvatljivo. Ne postoji ništa što nije takvo, što nije prihvatljivo. [...] U tom smislu, bilo da ukazuješ na tanku pritku ili na debeo stub, na leproznog, ili na lepu Si-ših, na stvari otkaçene i mutne, ili stvari smešne i čudne, tao ih sve izjednačava. Njihova podeljenost je njihova celovitost, njihova celovitost je njihova manjkavost. Nijedna stvar nije cela niti manjkava, ali sve one opet čine jedno.” (Čuang Ce: 2001:42-43)

Pesnici škole Danrin isticali su komičnost *haikaija*, dovitljivost i fikciju. Isticali su slobodna preterivanja i stvaranje namernih neistina. Tako, recimo, u sledećoj pesmi, Soin unosi promenu u tradicionalnu ideju insekta (*muši*):

ママ食おうとや虫の泣くらん

Mama kuou

to ja muši no

naku ran.

Želim da

jedem! – insekt

plače.

U vaka tradiciji, plač insekta simbolizuje jesenju melanholiju: njegov slabi plač ruši tišinu noći i budi duboku usamljenost i svesnost o tome da jesen prolazi. Soin, pak, opisuje insekta koji plače za hranom, čime unosi šaljivi obrt tradicionalno uspostavljenog motiva plača insekta.

Za pesnike škole Danrin, za razliku od pesnika škole Teimon, nije bilo presudno prisustvo haigona u pesmi, zapravo – haigon (kolokvijalizam) nije bio ono po čemu se *haikai* razlikuje od *renga*. Za pesnike škole Danrin dobar *haikai* je bio onaj koji je u svom sadržaju otelovljavao duh gugena, što je „u velikoj meri proširilo horizont poetske

imaginacije *haikaija* i dovelo komični stih jedan korak napred ka njegovom sazrevanju.” (Peipei: 2005:33).

Za pesnike škole Teimon, Čuang Ceov gugen je bio model za alegorični izraz *haikaija*. S druge strane, pesnici škole Danrin preuzeli su od Čuang Cea smelo ismevanje, namerno preokretanje tradicionalno uspostavljenih značenja, i nesputanu imaginaciju, postavljajući ih za okvir i ironični pristup *haikaiju*. Što je još važnije, oni su od Čuang Cea preuzeli uverenje da se u uobičajenim, svakodnevnim čak i „niskim” stvarima i bićima mogu videti lepota i upotrebljivost.

Tako, recimo, Ićuov *Haikai mogju* („Priručnik *haikaija*“, 1675) – značajno delo o *haikai* teorijama škole Danrin, sadrži mnoge pasuse koji se tiču odnosa i sličnosti između *haikaija* i Čuang Ceovog gugena:

„Spajanje ideje malog i velikog, razbijanje uobičajenih shvatanja dugovečnosti i prolaznosti, činjenje lažnog (jap.*kjo*) istinitim (jap.*đicu*) i istinito – lažnim, uzimanje ispravnog (jap.*ze*) kao pogrešno (jap.*hi*) i pogrešnog kao ispravnog nije samo Čuang Ceov stil gugena, već i sâma priroda *haikaija*. Stoga je suština ove umetnosti u slobodnim preterivanjima i obmanjujućim neistinama.” (Peipei: 1994:38)

Ovakav stav dosta naliči Čuang Ceovoj ideji, izraženoj u Drugom poglavlju:

„Sve ima svoje *ono* i sve ima svoje *ovo*. S tačke gledišta *onog*, ne možeš da ga sagledaš, ali razumevanjem ga možeš spoznati. Tako, kažem *ono* izlazi iz *ovog*, a *ovo* zavisi od *onog* – što govori da *ono* i *ovo* jedno drugo rađaju. Ali, gde ima rađanja ima i umiranja; gde ima umiranja ima i rađanja. Gde ima prihvatljivosti, mora biti i neprihvatljivosti, i obratno. Gde se priznaje dobro, mora se priznati i rđavo; gde se priznaje rđavo, mora se prepoznati dobro. Otuda, mudar čovek ne ide tim putem, nego je prosvetljen svetlošću Neba. On, takođe, prepoznaje *ovo*, ali *ovo* koje je takođe *ono* kao i *ono*, koje je takođe *ovo*. Njegovo *ono* ima u sebi ispravno i rđavo; njegovo *ovo* takođe ima rđavog i ispravnog u sebi. Stoga, zapravo, ima li on još uvek *ovo* i *ono*? Ili, u stvari, više nema *ovo* i *ono*? (Čuang Ce: 2001:42)

Tako se pesnici škole Danrin nisu oslanjali na stare pesničke tradicije i teorije već su osmislili svoje, ali su njihovi stavovi doveli do toga da su komičnost i dovrtljivost postale same sebi cilj. Iako je njihovo razumevanje Čuang Cea bilo površno, a njihova škola

kratkog daha, njihove nove i sveže ideje su oživele *haikai*, dok je njihovo zalaganje za primenu učenja Čuang Cea u *haikaiju* u velikoj meri uticalo na rani stil Macuo Bašoa.

5.1.3. Uticaj taoizma na poetiku Ueđime Onicure

Kao i Bašo, Onicura je pre bio iskreni pesnik nego produktivni kritičar. Izuzev njegovog čuvenog dela *Hitorigoto*, ostavio je malo kritičkih radova. U spomenutom delu, Onicura navodi da je svoju ideju *makoto* osmislio 1685. godine, ali taj pojam upotrebljava i mnogo kasnije. Tako uvod, koji je napisao za delo *Takasunagošu* („Zbirka pešćanih dina“, 1692), počinje sledećim njegovim rečima:

„Veliki put *haikaija* se ne može dostići rečitošću, niti veštom pesničkom formom. Neka vaša urođena priroda slobodno luta nebom i prepusti se iskrenošću snega, meseca i trešnjevog cveta, i budite svesni čudesne prirode univerzuma. Čineći tako, ući ćete u nesputano carstvo snova, ničim sputani na svom putu radosti. Svaka pesma, bilo da je to poj drozda koji peva među trešnjevim cvećem ili žabe koja obitava u vodi, nije ništa drugo do motiv neba i zemlje.” (Peipei: 1994:73)

Onicunrina rečenica „neka vaša urođena priroda slobodno luta nebom” podseća na taoistički tekst slobodnog i lagodnog lutanja, a zaključak da su nebo i zemlja konačni izvor poezije podseća na završni pasus Jamaoka Genrinovog uvoda za *Takagauru* da pesnik sve treba da prepusti neograničenoj moći *zoke*, a da će tada nebo i zemlja postati riznica meseca i cveta.

Makoto iz Onicurinog uvoda ostvaruje se upotrebom tri slike – slike snega, meseca i trešnjevog cveta. Oni zajedno simbolizuju prirodu univerzuma, pa se cela fraza može prevesti kao „iskrenost prirode“. U japanskoj poeziji, snegu, mesecu i cvetovima često se dodaje još jedna slika iz prirode, a to je vetar, koji simbolizuje umetnost i lepotu. Tako se ova fraza može prevesti i kao „iskrenost poezije“. Onicura je smatrao da ulaženje u carstvo poetske izvrsnosti ne omogućava vešta upotreba reči i forme, već pesnikovo unutarnje stanje koje odražava slobodni duh, svestan prave prirode univerzuma. Što se tiče poetskog izraza, Onicura je smatrao da pesnik ne treba da koristi konvencionalnu pesničku dikciju i motive samo kao vrstu elegantnog ulepšavanja.

Prema Onicurinim kasnijim pisanim delima, *makoto* označava prirodni čist pesnički um, ili „makoto nečije urođene prirode“:

„*Makoto* nečije urođene prirode odnosi se na stanje odojčeta koje se smeje procvatom cveću i koje pokazuje na mesec. Međutim, kada se, na žalost, jave takozvana mudrost i dovitljivost i beba počne da čezne za sutra i raduje se večeri, javila se velika laž.” (Peipei:1994:76)

Ovo podseća na Čuang Cea i ostale taoiste koji su, doduše ne svi na isti način, mudraca poistovećivali sa detetom, i koji su ukazivali na to da se laž i izveštačenost javila kada se izgubila prirodnost:

„Ko me može ubediti da mudrost, u stvari, nije klin koji zatvara okove, da dobronamernost i pravednost zapravo nisu omča i katanac nad ovim okovima. Zato kažem, pustite pamet i mudrost i svet će biti savršeno uređen.” (Čuang Ce: 2001:105).

Ili:

„Ljudi u drevna vremena koji su upražnjavali put, razvijali su mirnoću da kultiviraju znanje. Znanje je živelo u njima, a oni se nisu trudili oko njega. Za njih se može reći da su primenjivali znanje da bi kultivirali spokoj. Znanje i spokoj su naizmenično kultivirali jedno drugo, a harmonija i red izranjali su iz urođene prirode.” (Čuang Ce: 2001:148)

Kod Čuang Cea su jednostavnost i prirodnost najviši kvaliteti čoveka, kvaliteti koji su se poredili sa novorođenčetom, koje ne teži znanju, već budući spontano i bezbrižno, pušta da znanje dela kroz njega. A prema rečima Čuang Cea želja za znanjem je izvor svekoliko nesreće. Pošto je Onicura pod terminom *makoto* podrazumevao pravu prirodu univerzuma, ali i pravu prirodu poezije, on je naglašavao jedinstvo univerzuma i poezije, smatrajući da poezija treba da je iskrena i prava manifestacija i otelovljenje prethodnog. Protivio se izveštačenosti prethodnih *haikaija*, smatrajući ih trivijalnim. Stoga je smatrao da je dobar *haikai* samo onaj koji u sebi ima *makoto*, zapravo da će pesmi, ako se pesnik usredsredi samo na veštinu forme i reči, nedostajati *makoto*. Ono na šta pesnik treba da se usredsredi je otelovljenje dubokog smisla. Kada ga je jedan sveštenik upitao šta je ključ *haikaija*, Onicura mu je odgovorio stihovima:

庭前に白く咲いている椿かな

Teizen ni
široku saitaru
cubaki kana.

U bašti
u belini procvala –
kamelija.

U klasičnoj japanskoj poeziji, kada su pesnici pisali o kameliji trebalo je da je predstave po određenoj njenoj odlici, a to je u crvenoj boji. Međutim, umesto da piše po utvrđenom pravilu po tome kojem godišnjem dobu cvet pripada, Onicura je jednostavno zapisao ono što je video, a smatrao je da upravo takav intuitivni i iskreni izraz pesmi daje *makoto*.

Tako je za Onicuru *makoto* bilo vrhovno načelo poezije koje naglašava značaj prirodnosti u komponovanju *haikaija*. U tom smislu, Onicurin *makoto* naliči Bašoovom konceptu *fuga no makoto* (iskrenost poezije).

5.2. Uticaj taoizma i Čuang Cea na poetiku Macuo Bašoa

Ono što je bilo pogubno za *haikai* škole Teimon je činjenica da su elementi komičnosti i običnosti, koji su mu mogli dati slobodu i vitalnost, bili ograničeni suprotnim idealom elegancije i urbanosti. Tako je *haikai* neizbežno postao monoton, neprirodan i ograničen, i nije izražavao duboko značenje – zapravo, postao je puka igra reči. U vreme kada je u Japanu počela da jača klasa trgovaca i utiče na čitavo društvo, kao i na umetnost i kulturu, škola *haikaija* koja je uživala u dvorskom ukusu, smatrajući da su interesovanja običnih ljudi bila suviše niska i vulgarna za poeziju, morala je da ustupi mesto novoj školi koja je bila više u trendu.

Iako su ljudi i dalje podražavali dvorski ukus, jako ih je privlačilo i sve ono što su mogli da vide, čuju i dodirnu – zapravo, stvari koje su bile bliže njihovom svakodnevnom

životu. Uporedo sa porastom interesovanja za stvaran svet, u odnosu na svet fantazije, u *haikai* krugovima se pojavila sve veća potreba za slobodim izražavanjem osećanja i zapažanja, bez ograničenosti brojnim pravilima nametnutim u jeziku. Odgovor na ovu težnju dala je škola Danrin čiji su pesnici poštovali čulnost i zadovoljstvo u realizmu i epikureizmu tog vremena.

Pre nego što je osnovao svoju školu, Macuo Bašo se obučavao u obe pomenute *haikai* škole. Još dok je bio sledbenik škole Danrin počela je da se uočava razlika između njega i ostalih pesnika. Danrin pesnici su crpli materijal za svoje pesme iz sveta oko njih, ali za cilj nisu imali realizam, već su jedino bili zainteresovani da pronađu nešto novo i fantastično čime bi iznenadili svoje čitaoce. U tom periodu, Bašo se takođe trudio da pronađe nešto zanimljivo i tako izađe u susret potrebama tog vremena. Međutim, ono što ga je odvojilo od drugih bila je njegova sve veća svesnost toga šta bi realizam mogao da znači za poeziju. „Može se reći da je njegovo iskustvo u školi Danrin bio neophodan korak ka razvoju *haikaija* kao samostalnog književnog žanra.” (Cana:1973:xxiv). Drugi izvor uticaja koji je odredio Bašoovu pesničku karijeru bila je kineska književnost. U potrazi za novim i uzbudljivim materijalom mnogi Danrin pesnici, uključujući i Soina, okreću se kineskoj književnosti. Međutim, dok su Soin i ostali samo tražili novi materijal i koristili njegove spoljašnje ukrase u stihovima, Bašo je ušao u iskustvo koju je oslikavala kineska pesma i načinio ga svojim. Tako je mogao da produbi imaginaciju i približi se novom svetu umetnosti. Ovo iskustvo mu je verovatno pomoglo da u sebi razvije čežnju za trajnom umetnošću ispunjenu dubinom, smislom i značenjem.

5.2.1. *Fuga no makoto* (風雅の誠) – iskrenost poezije

Da bi omogućili priznavanje *haikaija*, haiku majstori su pokušali da definišu komični stih bilo okrećući se didaktičkoj tradiciji, bilo crpeći nove teorijske ideje iz izvora koji nisu pripadali ortodoksnoj tradiciji ali su bili prilično autoritativni. Ono što su pronašli bila je taoistička misao, posebno Čuang Ce. „Ipak, činjenica da je Čuang Ce postao nadahnuće toliko mnogo haiku pesnika ne može se objasniti samo spoljašnjim uticajima, već će pre biti da su glavni razlozi proistekli iz same prirode haikua.” (v.Peipei:1994:43)

Zasnivajući vrednost haikua na ortodoksnoj teoriji *renga*, haiku škole Teimon se takođe suočio sa opasnošću da izgubi sopstveni identitet, jer je *haikai no renga* imala isti spoljašnji oblik kao elegantna *renga*, a jedina razlika između njih bila je ta što je prva bila komična. Škola Danrin se pojavila kasnije i suočila sa drugim problemima. Ovi pesnici se nisu brinuli o legitimitetu haikua, već su se trudili da prevaziđu stare tradicije i izgrade svoje teorije. Kao što smo već videli, ugledajući se na Čuang Ceov koncept *gugena*, pesnici škole Danrin su se zalagali za komični haiku, ističući duhovitost i nov i neobičan haiku – humor i duhovitost su sami za sebe imali vrednost. Ipak, ni škola Teimon, ni škola Danrin nisu zaista dosegle dubinu Čuang Ceovog *gugena*, što je moralo da sačeka dolazak Macuo Bašoa.

Od kraja 1670. do kasne 1680. godine, u *haikai* krugovima je preovladavao kineski stil (*kanšibunčo*, 漢詩文調). Nezadovoljni manirizmom *haikaija* škola Teimon i Danrin, reformatori su odlučili da uzdignu haiku na umetnost visokog ranga. Bašo je imao dva književna imena koja ukazuju na njegovu upućenost u kinesku poeziju i delo Čuang Cea: jedno je Kikusai, književno ime preuzeto iz *Čuang Cea*, a zvao se i Tosei, Zelena breskva, očigledno se upoređujući sa Li Boom, čije ime doslovno znači Bela šljiva. Bašo ne samo da je zahtevao od svojih učenika da se vrate velikim drevnim kineskim pesnicima i iz njih crpu nadahnuće, već i da svoje kritičke norme zasnivaju na Čuang Ceovoj misli.

Epohalan događaj u Bašoovoj karijeri je njegovo preseljenje u Fukagavu (1680). Radost koju je ispoljavao u osamljenosti, i prost i jednostavan život otkrivali su njegovu odluku da pođe na dugo „putovanje” – „slediti tok prirode i vratiti se prirodnom”. Integracija ovih pesničkih ideala obeležiće Bašoova ideja „iskrenosti poezije”, ili *fuga no makoto*. Bašo je smatrao da je ova ideja otelotvorenje Puta Neba i Pravog, Izvornog Čoveka, a u tome je još jedna paralela sa Čuang Ceom:

„Znajući šta nebo čini, on živi sa Nebom. Znajući šta čovek čini, on koristi znanje onoga što zna da bi pomogao znanju onoga što ne zna, i živi godine koje mu je nebo dalo ne skrećući sa srednjeg puta – ovo je usavršavanje znanja. Međutim, postoji poteškoća. Znanje mora da čeka na nešto pre nego što postane primenjivo, i ono što ono čeka nikada nije sigurno. Kako onda mogu znati da ono što zovem Nebom nije zapravo čovek, a ono što

nazivam čovekom nije zapravo Nebo? Prvo mora postojati Pravi, Izvorni Čovek da bi postojalo pravo znanje.” (Čuang Ce: 2001:72)

5.2.2. *Furju* (風流) i *fukjo* (風狂) – ukus (sklonost) i pesnička ekscentričnost

Pojam *furju* (風流, kin. *feng-liu* – „lepršavost”)²⁷ u Bašoovom delu često je zamenjen sa *fuga* (風雅), označavajući i posebno poetsko stanje i dugu estetsku tradiciju. Zapravo, u Bašoovoj poeziji pojam *furju* označava estetski ideal odbacivanja svetovnih vrednosti, traženje lepote u životnom stilu ili mentalitetu koji je oslobođen materijalnih stega i posvećen umetnosti. U svojim poznim godinama Bašo će napisati:

„Osoba koja celo svoje srce preda furjuu i harmonizuje se sa četiri godišnja doba naći će da je, poput zrna peska na obali, neiscrпно mnogo stvari vredno stiha. Osoba koja može da izrazi takav poetski senzibilitet i koja ima takav estetski stav prema stvarima jeste mudrac poezije.” (Peipei: 1994:84).

U svom putopisu *Uska staza ka dalekom severu*, Bašo je spevao pesmu u kojoj se *furju* odnosi na samu poeziju. Dok su prelazili prolaz Širakava, u svom putopisu je napisao da su ga teškoće putovanja i fizički i psihički iscrpile, ali da ga je prizor toliko osvojio da je morao da sroči sledeće stihove:

風流の初めや奥の田植歌
Furju no
hađime ja oku no
taue uta.
Pravi početak
poezije – pesma
sađenja pirinča na dalekom severu.

²⁷ „Furju označava ukus u tri vida. Prvo, to je ukus jednog kruga ljubitelja umetnosti. Drugo, ukus umetnika koji stvara umetnost saglasno svom ukusu i ukusu publike na koju računa. Treće, furju označava svojstva, ili karakteristike dela, tj. umetnosti koja je u skladu sa takvim ukusom, ili odgovara tom ukusu. U pojedinim periodima u Japanu (kao i Kini) ukus se menjao u zavisnosti od prilika i društvene grupe koja je držala do određenog tipa ukusa.” (Dušan Pajin, *Zen – učenja, praksa, tradicija, savremeni uticaji*, Kokoro, Beograd, 2012, str. 52).

Iako *furju* označava elegantnu nekonvencionalnost, u Bašoovoj poeziji se odnosi na odbacivanje svetovnih vrednosti i rađanje lepote u životu ili mentalitetu koji je odvojen od svetovnih briga i posvećen umetnosti. U ovoj pesmi, *furju* označava zapravo sâmu poeziju, pa vidimo da je pod njome on smatrao pesmu običnih ljudi koji obavljaju svoje svakodnevne poslove – radovanje običnom i svakodnevnom i radosno iznošenje tih obaveza.

Kao ključan pojam u Bašoovoj kritičkoj misli, njegovo shvatanje ideje *furju* razlikuje se od estetskog principa u književnosti, kako su ga doživljavale aristokrate perioda Heian (od 8. do 12. veka, kada se vezivao za aristokratski ukus i stil života, označavajući ukus čoveka iz dvorskih krugova, koji je senzibilan, poznaje umetnost, književnost i ljubav), već veoma naliči taoističkim idejama kineske poetske tradicije – estetske orijentacije koje se mogu opisati Čuang ceovim izrazom slobodnog i lagodnog lutanja, „čime se saobrazila estetici zena, koji se u Japanu razvijao od 12. veka” (Pajin: 2012:54). „Ovoj ideji su se divili i kineski pesnici iako je kroz dugu istoriju Kine reč postala ne samo sinonim za duhovnu slobodu kojoj su težili intelektualci, već i simbol estetskog stava kome su se oni divili.” (Peipei: 1994:84) Reč *feng-liu* (na jap. *furju*) je u kineskom jeziku podlegla složenim semantičkim promenama. Izvorno je reč označavala „odgovarajuće opšte raspoloženje društva i njegov uticaj.” Tokom perioda Vei-Jin, počela je da se koristi da opiše osobu koja, dok je izuzetno prefinjena i talentovana u pisanju, pokazuje nekonvencionalni, čak i ekscentrični karakter (lepršavost). *Feng-liu*, takođe, „označava i dela koja imaju veze sa takvom osobom.” (Peipei: 1994:86). Čuang Ce smatra da ekscentričnost Velikog Čoveka poizilazi iz toga što je on jednostavno drugačiji od većine, ali da Veliki Čovek svojoj ekscentričnosti ne pridaje značaja:

„Zato, Veliki Čovek u svom delanju neće nauditi drugom, ali neće ni isticati svoju dobronamernost i velikodušnost. On neće juriti korist, ali neće omalovažavati nižeg od sebe. On neće grabiti dobra i bogatstvo, ali neće praviti predstavu odbijajući ih. On neće tražiti pomoć od drugih, ali se neće dičiti svojom samostalnošću, ne prezirući, pri tom ni one koji su pohlepni. On postupa drugačije od gomile sveta, ali ne pridaje značaj tome što je drugačiji ili ekscentričan.” (Čuang Ce: 2001:155)

Tako su neke poetske vrednosti, negovane još u periodu Vei-Đin, kao što su „namerna ekscentričnost”, „slobodno lutanje” i „vraćanje prirodnom”, sve taoističke vrednosti, neophodne za razumevanje Bašoovog dela.

Nakon što je budizam donet u Kinu za vreme Istočnog Hana (25-220), budistička praksa odricanja svetovnog sveta donela je novi tip osamljeničtva – osamljivanje kao korak ka spasenju i duhovnom samoostvarenju. Ali, izvorni estetski koncepti budističkog osamljeničtva malo su uticali na glavnu struju kineske poezije. Samo nakon asimilacije i ponovnog tumačenja osamljeničke tradicije kroz taoističku filosofiju, estetsko osamljenička praksa čan/zen sveštenika i učenjaka mogla je da stekne popularnost među kineskim književnicima i postane važan deo estetike osame.

Bašoovo preseljenje u Fukagavu (1680) označava tematsku promenu u njegovoj poeziji: zaokret od filozofske istine ka iskrenosti poezije – *fuga no makoto*. Poetsku istinu Bašo naglašava u temama svoje zrele poezije koja pokazuje glavnu težnju ka tradiciji slobodnog i lagodnog lutanja (*šojoju*). Značajan element koji je Bašo preuzeo iz ove tradicije je bila *poetska ekscentričnost*. U svojim delima Bašo je ovaj pojam izražavao na razne načine a često su se provlačili termini kao što su *kjo* (狂), *fukjo* (風狂) i *kjoken* (狂狷) – ekscentrično i tvrdoglavo. Ipak, ideja ekscentričnosti kao estetskog ideala nije otpočela sa Bašoom već je ona primetna i u pustinjačkoj književnosti perioda Kamakura (1185-1333) i u radovima Kamo no Ćomeija, Jošide Kenka i Ikju Sođuna. U istoriji japanske poezije, jedan pesnik čije se ime uvek povezuje sa idejom *fukjo* (poetske ekscentričnosti) jeste Ikju. On je bio zen budistički pesnik koji je na kineskom jeziku pisao o svom životu, i u poeziji je ispoljavao izvanrednu dozu ekscentričnosti. Koristeći „ludilo” kao izraz revolta protiv licemerja i korumpiranosti sveštenstva svog doba, Ikju je pisao pesme na teme koje je budizam zabranjivao: pijenje vina, jedenje po kafanama, bordeli, ljubav, i slično. Tako se Ikjuova poetska ekcentričnost, iako sugerise neobuzdan stav prema svetovnim zadovoljstvima, ipak razlikuje od elegantne zaljubljenosti koju su cenili književnici perioda Heian.

Ipak, Bašoovo shvatanje poetske ekcentričnosti se dosta razlikuje od shvatanja njegovih prethodnika. Njegov *fukjo*, ili „poetska ekscentričnost”, slavi siromašno, usamljeno, lagodno i nevezano. Tako je Bašo ujedinio dva naizgled nespojiva elementa:

osamu i ekscentričnost, spojivši ih u poetskoj nekonvencionalnosti zasnovanoj na višoj istini, tačnije, na negaciji svetovnog sveta: *Bogati ljudi imaju meso, a dobar čovek jede korenje povrća. Meni manjkaju oba.* (cit. po Peipei: 1994:130).

Tako sledeća pesma izražava Bašoovo shvatanje ekscentričnosti:

雪の朝独り干鮭を噛み得タリ

Juki no ašita
hitori karazake o
kami etari

Snežno jutro –
sâm žvaćem
suvog lososa.

Pesma jasno oslikava siromašan život pesnika koji sâm žvaće suvog lososa, koji je u to vreme bio uobičajena hrana. „Pesnik ne tuguje zbog svog jadnog života, već s ponosom ističe da nema ni bogatstva, niti želje za slavom.” (Stari ribnjak: 1996:87) Ovaj svet siromaštva, kojim se ismevaju bogatstvo i slava (koji se smatraju spoljašnjim okovima) pripada svetu Čuang Cea. Sledeća parabola jasno pokazuje i Čuang Ceov stav po pitanju bogatstva, slave i materijalne koristi:

„Jednom, dok je Čuang Ce pecao na reci Pu, kralj države Ču posla dva službenika koji mu saopštiše: 'Kralj želi da vas zaduži upravom u državi.'

Čuang Ce je držao štap i ne okrećući glavu, odgovori: 'Čuo sam da postoji sveta kornjača u Čuu koja je mrtva već tri hiljade godina. Kralj je drži umotanu u tkaninu i zatvorenu u hramu predaka. Šta bi ta kornjača više volela – da je mrtva, poštovana ili da je živa i da maše repom po blatu?'

'Ona bi više volela da je živa i da maše repom po blatu', rekoše službenici.

'Odlazite', reče Čuang Ce, 'i ja ću da mašem repom po blatu.'” (Čuang Ce: 2001:162)

I sledeća Bašoova pesma izražava duh ekscentričnosti:

市人よこの笠売らう雪の傘

Ićibito jo

kono kasa urau

juki no kasa

Hajdemo do trgovaca

da prodamo sneg

sa mog bambusovog šešira.

Ova Bašoova pesma oslikava njegov stil *fukjo* – opisuje njegovo lutanje (život putovanja, osamljeničtva i siromaštva). Pesnik koristi sliku snega, koji je čist i lep, ali „neupotrebljiv“, ukazujući na nesvetovnost ekscentričnog protagoniste, a prodajom snega trgovcu ismeva se prizemni svet.

Godine 1684. Bašo kreće na putovanje tokom koga će napisati svoj prvi putopis *Nozaraši kiko*, 1684. Tako sledeća pesma, koju je sastavio prilikom ulaska u Nagoju, glasi:

狂句木枯の身は竹斎に似たる哉

Kjoku

kogaraši no mi va

Ćikusai ni nitaru kana

Komični stih

i ova ledena bura –

mora da ličim na Ćikusaija.

Pesma umesto 17 ima 20 slogova čime je drastično prekršeno formalno pravilo hokkua. Ćikusai je izmišljeni lik iz tadašnje komične priče. On je nadržilekar iz Nagoje i opisan je kao ekscentrik koji uživa u komičnoj poeziji. Tako Bašoovo poistovećivanje sa ekscentričnim likom Ćikusaija, kao i neregularna forma, služe da se postigne ekscentričnost.

Vidimo da se *kjoku* (狂句, doslovno „ekscentrični stih“), ne odnosi samo na komični stih – haiku, već i na duh *fukjoa*, ili „poetske ekscentričnosti“. Od 1684. do 1689, u periodu koji se karakteriše kao *fukjo* u istoriji *haikaija*, Bašo je svoj život proveo na putovanjima, u stalnom lutanju. Ova faza *fukjoa* bila je plodonosna za Bašoovu karijeru: na svojim putovanjima napisao je seriju putničkih dnevnika koji sadrže većinu njegovih remek-dela.

5.2.3. Ideja slobodnog i lagodnog lutanja – *šojoju* (逍遙旅)

年暮れぬ笠着て草鞋はきながら

Toši kurenu
kasa kite varađi
hakinagara

Minu godina,
ja i dalje s šeširom
i sandalama.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 91)

„Bašo je pesmu napisao 1684. godine i njome jasno izražava svoj stav da je život konak na putu.“ (Stari ribnjak: 1996:91). Tako vidimo da pesnik prihvata svoj život kao jedno putovanje. Bašoov jedinstven način života, kao pustinjaka i neprestanog lutanice, neke je naveo da misle kako je na njegovo pustinjaštvo uticao zen budizam, dok drugi smatraju da njegova „religioznost“ ne pripada budizmu. Zapravo, u Bašoovom osamljениčkom životu naglašene su estetske vrednosti, dok su religiozni naponi, kao što su istraživanje svetosti, spasenja i drugog sveta, praktično odsutni. Sâm Bašo je u svojim poznim godinama izjavio:

„Iz onoga što sam rekao ne treba zaključiti da sam odan osamljениštvu i da težim da sakrijem svoje tragove u divljini. Radije, ja sam poput bolesnog čoveka, umornog od ljudi, ili kao neko ko se zamorio od sveta. Šta tu ima da se kaže? Nisam vodio sveštениčki život, niti sam služio svakodnevnom životu i njegovim težnjama. Od rane mladosti voleo sam

svoj ekscentrični put i način života, i kada sam jednom uspeo da od njih načinim izvor prihoda, otkrih da sam vezan za život svojom umetnošću, nesposoban i netaalentovan koliko jesam.” (iz Peipei: 1994:146)

Bašoov život osamljeničkog putnika je estetski stav koji on nije nasledio samo iz kineske osamljeničke tradicije. Imena velikih japanskih pesnika-pustinjaka kao što su Saigjo i Sogi često se spominju u Bašoovim delima. Bašo je na početku putničkog dnevnika *Oi no kobumi (Zabeleške iz ruksaka)* napisao sledeće:

„U mom telu, koje ima stotinu kostiju i devet otvora, postoji nešto što povremeno nazivam *furabo* (風羅坊). Rekao bih da nalikuje istkanoj svili koja se lako cepa na vetru. Odavno *furabo* voli 'ekscentrične pesme', i konačno ih je načinio svojim životnim ciljem. Nekad se zamori i spreman je da napusti svoj put; a nekada je toliko ponosan da se oseća kako je iznad drugih pesnika. Onda bi se 'dobro' i 'loše' suprotstavili u njemu, ne dajući njegovom telu nimalo mira. Nekada je želeo da se ustali u svetovnim težnjama, ali ga je njegova poezija zaustavila u tome. Neko vreme je, takođe, želeo da se posveti učenju i postane učenjak, ali opet su njegove nade bile skrhane njegovom umetnošću. Na kraju, budući nesposoban i netaalentovan, vezao se za jednu stazu poezije. U *vaki* Saigjoa, u *rengi* Sogija, u slikama Sešua, i čajnoj ceremoniji Rikjua, jedan univerzalni princip provejava svim (ovim) umetnostima – oni koji borave u svetu *fuge* (風雅, elegancije) slede tok prirode sa četiri godišnja doba kao stalnim saputnicima. Zbog toga, šta god da gledaju je cvet (*hana*), šta god da misle je mesec (*cuki*). Ako ono što gleda nije *hana*, osoba je poput varvarina; ako neko na umu nema *cuki*, ne razlikuje se od ptica i zveri. Zbog toga se može reći da *furabo* premašuje varvarina i razlikuje se od životinja; prati tok prirode i vraća se prirodnom.” (Peipei: 1997:149-150)

Kod Čuang Cea je izražena slična ideja:

„Stotina zglobova, devet otvora, šet čula; sve to skupa živi ovde (kao moje telo). Ali, koji deo bi trebalo da osećam kao najbliskiji? Treba da uživam u svim delovima, kažeš. Ali, mora postojati jedan koga bih više cenio. Ako ne, da li su svi oni samo puke sluge? I, ako su svi sluge, kako onda održavaju red među sobom? Ili se smenjuju u ulozi sluge i gospodara? Izgleda da neko mora biti Istinski gospodar među njima. Ali, bilo da uspem, ili

ne uspem da otkrijem njegov identitet, to neće ni uvećati, niti okrnjiti njegovu Istinu.”(Čuang Ce: 2001:41)

Prema rečima Peipei Čiu, kao što kod Čuang Cea postoji Istinski gospodar, za Bašoa je to *furabo*, „koji postaje njegov duhovni identitet”. (Peipei:1994:150) Termin se prevodio kao „vetrom nošen duh”, „sveštenik tkanine na vetru” i „vetrom nošen pustinjač”. Ipak, prevod bi trebalo da uključuje i označava potčinjavanje i predavanje samoga sebe sili prirode, kretanje i menjanje zajedno sa njome.

Sledeća pesma izražava Bašooovo shvatanje sagledavanja lepote u stvarima koje su prepuštene vremenu i koje su krhke. U pitanju je prihvatanje prirodnih promena, i lakoća koja se dostiže usred promena. Upravo ta lakoća (i bezbrižnost, prepuštenost) koja prevazilazi vreme i spoljašnje forme je suština slobodnog i lagodnog lutanja.

芭蕉葉を柱に懸けん庵の月

Bašoba o
hašira ni kaken
io no cuki.

Lišće banane
visi nad stubovima –
mesec u mojoj kolibi!

Ovaj haiku Bašo je napisao 1692. godine uz sledeći pretekst koji izražava njegovo shvatanje života, a prilikom presađivanja pet drveta banane u pesnikovu treću kolibu:

„Za divljenje je čovek čiji um ničim nije sputan. Dostojan hvale je čovek lišen svetovnog talenta ili znanja. Isto se može reći i za putnika bez krova nad glavom. Pa ipak, voditi tako potpuno slobodan život zahteva čeličnu volju, toliko snažnu volju da je retko može imati osoba koja naliči golubici slabih krila. Jedno vreme, kao da me je uhvatio iznenadni vihor, krenuo sam na putovanje na sever i lutao sam sa pocepanim šeširom na glavi. Tri godine kasnije, ponovo sam se vratio na istočnu obalu reke u Edu gde sam, s tugom gledajući na vodu koja je tekla u dve različite struje jesenjeg dana, lio suze nostalgije nad cvetovima žute hrizanteme. Onda su mi brižni učenici Sanpu i Kifu sagradili ovu novu

kolibu, i ukusno je opremili, uz pomoć Sore i Taisuija koji vole lepu jednostavnost. Okrenuta ka jugu, koliba može izdržati i zimsku hladnoću i letnje vrućine. Na ivici ribnjaka je bambusova ograda, nesumljivo zgodna onome ko posmatra mesec. Zaista, postao sam uznemiren u strahu od kiše i vetra svake večeri, čak i kada je mlad mesec. Ljudi mi daju svakojake stvari da bi učinili moj boravak ovde što ugodnijim; trude se da mi činija bude puna pirinča, a boca puna pirinčanog vina. Iako je koliba skrivena duboko među drvećem i bambusima, sada su posadili pet drveta banane da učine pogled na mesec još lepšim. Lišće banane je duže od dva metra i može prekriti *koto* ili se od njega može napraviti torba u kojoj se može čuvati *biva*. Na vetru lepršaju poput perja na feniksovom repu, a na kiši kidaju se poput zelenih zmajevih ušiju. Uvijeno mlado lišće raste iz dana u dan kao u teoriji učenja učitelja Heng-čua; lako se odmotavaju kao da čekaju na četkicu sveca Šao-niena. Međutim, za razliku od ova dva čoveka, ja nemam koristi od mog drveća banane. Jednostavno uživam u hladu koji prave; volim ovo lišće koje toliko lako cepaju vetar i kiša.” (Ueda: 1992:118)

Učitelj Heng-ču je zapravo Čang Cai – neokonfucijanista perioda Sung (960-1179) koji je u jednoj svojoj pesmi napisao da bi voleo da njegovo znanje raste brzo kao mlado lišće drveta banane. Svetac Šao-nien, poznat i kao Huai Su, bio je majstor kaligrafije perioda Tang (618-907) koji je vežbao kaligrafiju na lišću banane kada je bio mlad i siromašan. Oni su bili izuzetno nadareni ljudi, i Bašo je poštovao obojicu. Ipak, on nije sledio njihove stope jer je smatrao neokonfucijanstvo i kaligrafiju „svetovnim znanjem” i „svetovnim talentom” koji sputavaju čovekov um. Bašooov krajnji cilj je bio oslobađanje od svih stvari, uključujući i filosofiju i umetnost. Međutim, priznao je da mu je, barem tada, taj cilj bio neostvariv i nije imao srca da odbije blagonaklonost koju su mu ukazivali njegovi dobronamerni učenici, koji su želeli da njihov učitelj živi udobno. U svakom slučaju, Bašo je postavio visoke ideale kojima će se sve više okretati pred kraj svog života. Zapravo, ideju „praćenje toka prirode i vraćanje prirodnom” pokušao je da proširi primenjujući je na svakodnevni život među ljudima i svetovnim stvarima: „Usred tame, jedino on [čovek Kraljevske Vrline] vidi u dubinu, usred muka, jedino on čuje sazvučje. Stoga on može iz gomile posmatrati suštinu stvari...” (Čuang Ce: 2001:113)

U pesničkom smislu, Bašo je verovao da „praćenje toka prirode i vraćanje prirodnom” nije samo večna tema svih umetnosti, već i princip estetske percepcije i izraza. Ovo shvatanje je sâmo srce *furju* estetike, kao i Bašoove poetike prirode.

5.2.4. Slediti tok prirode i vratiti se

Praćenje toka prirode i vraćanje prirodnom je središnja tema u Bašoovoj zreloj poeziji. Termin koji se odnosio na Bašoov koncept „toka prirode” i „prirodnost” je *zoka*, a ovaj koncept je duboko ukorenjen u taoističkim idejama. I kod Čuang Cea je središnja ideja priroda i koncept *zaohua* (jap. *zoka*). Kao taoistički mudrac koji se sjedinio sa prirodom, *furabo* luta na svom duhovnom putovanju izvan svetovne prašine, sjedinjuje se sa silom prirode i usklađuje sa četiri godišnja doba. Za *furabo*, duhovni identitet Bašoa, „slediti tok prirode” je istražiti „velike lepote neba i zemlje” i „obitavati u svetu *fuge* (elegancije)”. Ipak, Bašo je istakao da „praćenje toka prirode” nije ni religijski stav, ni primitivni animizam, već estetski stav. Upravo iz ovog stava Bašo je shvatio da je neiscrpno mnogo stvari vredno stiha. „Lutao je Japanom da bi „otkrio nebesku tvorevinu prirode” (*zoka no tenko*), prelepe planinske prizore, polja i obale, da bi posetio mesta gde su drevni pesnici ostavili svoje stope i da bi sreo ljude estetskih osećanja i sa njima podelio umetničku istinu.” (Peipei: 1997:162, prema *Oi no kobumi*, KBZ, VI, str. 85)

Ideja da je nebrojeno mnogo stvari vredno stiha, biće izražena u stihovima koje je, između ostalih, Bašo zapisao u svom putopisu *Uska staza ka dalekom severu*. Kada je boravio u mestu Kisakata, Bašo je primetio: „Kisakata liči na Macušimu, ali postoji razlika. Macušima izgleda kao da se smeje, a Kisakata kao da u sebi nosi tugu. Seta i tihi šarm bude nespokoj u duši” (Bašo: 2009:86):

象潟や雨に西施が合歡の花

Kisakata ja
ame ni Seiši ga
nebu no hana.

Kisakata –
pokisli cvetovi mimoze,
poput usnule Seiši.

Seiši je čuvena kineska lepotica (Hsi Ši, ili Sji-čih) koja je bila poznata po svom tužnom izrazu lica. U pesmi je prisutna i igra reči: *nebu* (od *nemu* – spavati) i *nebu* (mimoza). Seišina lepota opisana je čak i u jednoj priči kod Čuang Cea:

„Lepa Sji-čih, mučena gorušicom, mrko je gledala svoje susede. Ružna žena iz susedstva, videvši da je Sji-čih lepa, otišla je kući, napela se i mrko gledala svoje susede. Ali, videvši nju, bogataš iz susedstva čvrsto zatvori svoja vrata ne usudivši se da izađe, dok je siromah ščepao svoju ženu i decu i izgubio se. Žena je shvatila da neko ko je namrgođen može biti lep, ali nije razumela odakle dolazi lepota u namrgođenosti.” (Čuang Ce: 2001.139)

Čuang Ce u ovoj paraboli ne pravi razliku između lepog i ružnog, već ukazuje na to da prava lepota dolazi jedino od prirodnosti. Tako ovaj filosof izjednačava suprotnosti po njihovoj prirodi i nameni: „Bilo da ukazuješ na tanku pritku ili na debeo stub, na leproznog ili na lepu Sji-ših, na stvari otkaçene i mutne, ili stvari smešne i čudne, tao ih sve izjednačava.” (Čuang Ce: 2001:43)

Dakle, tužan prizor pokislih mimoza poredi se sa lepoticom tužnog lica, ali se u toj tuzi ističe lepota prizora.

Ono što je učvrstilo Bašoovo uverenje, i kritičku tendenciju, da treba slediti tok prirode i vratiti se prirodnom je isto ono što je smatrao i Čuang Ce – da je Put, ili tao, nešto apstraktno, nešto što postoji nezavisno od stvarnosti; da je to Put stvari kakve one jesu u svom prirodnom stanju. Zbog toga, sve što je u svom prirodnom stanju je savršeno i lepo.

Kod Čuang Cea je to izraženo na sledeći način:

„Samo prati tok stvari i pusti svoj um da se slobodno kreće. Prepusti se onom što je neizbežno a trudi se oko onog što od tebe zavisi – to je najbolje. Šta još možeš učiniti da bi ispunio svoju misiju? Ništa nije tako dobro kao sprovođenje naloga (sudbine). U tome je sva teškoća!” (Čuang Ce: 2001:59)

Tako, recimo, sledeća Bašoova pesma izražava ovakav estetski stav:

涼しさやほの三日月の羽黒山

Suzušisa ja
hono mikazuki no
Haguro san.

Kakva svežina –
mlad mesečev srp
nad planinom Haguro.

Ili sledeća, koju je napisao u poslednjoj godini svog života:

朝露によごれて涼し瓜の土

Asa cuju ni
jogorete suzušii
uri no doro.

Jutarnjom rosom
zamazana i sveža –
blatnjava dinja.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 62)

Bašoovu ideju vraćanja prirodnom, ili poetiku prirodnog precizno sažima i njegova izreka „O boru uči od bora”. Da bi se postigla „iskrenost poezije” (*fuga no makoto*) čovek mora da ukloni subjektivno, da „uđe u objekat”. U ovom smislu „iskrenost poezije” se definiše kao verno otkrivanje prirode svih bića. Postići „iskrenost poezije” označava usklađivanje sa preobražajem prirode, i otkrivanje njene istine u stvarnosti. Bašo je ovu pesničku potragu nazvao „Buđenje uzvišenog vraćanjem običnom.” „Buđenje uzvišenog” označava „ulaganje neprestanog napora u ostvarenju iskrenosti”, „praćenje toka prirode i vraćanje prirodnom”, kao i duhovnim samouzdanjem – *Duh treba da je uzvišen u poetskoj eleganciji, ali i da se vrati običnom životu ljudi.*

Bašo je smatrao da haiku ima tri elementa: 1) *usamljenost i mirnoća* su njegovo osećanje. Čak iako neko uživa u ukusnim jelima i u društvu lepe žene, trebalo bi da pravu radost oseća u osamljenosti. 2) *Furju* (ukus, sklonost) je njegov stil. Obučeni u brokatnu svilu i saten, ne treba zaboraviti one koji su obavijeni slamaricom. 3) *Fukjo* (poetska ekscentričnost) je njegov jezik. Kada se koristi jezik, osoba treba da obitava u praznini da bi sagledala stvarnost... „Ova tri elementa ne znače da „niska” osoba teži visini, već pre da uzvišena osoba sagledava kroz nisko.” (Peipei: 1997:215) Jedino dostizanjem visokog osoba može da otrije „uzvišeno” u „običnom” i izrazi visoko kroz nisko. Jedino „vraćanjem običnom” osoba zaista može da pojmi uzvišeni princip. „Obično” i „nisko” ne ukazuju na „vulgarno” i „nižerazredno”. Oni označavaju uobičajeno, prosečno i osnovno – običan život, neposrednu, trenutnu stvarnost, svakodnevnu poetsku praksu, običan svakodnevni govor. U poetskom smislu, to je istinito i iskreno. Bašo je smatrao da je „vraćanje običnom” zapravo „vraćanje prirodnom”. Veličina Macuo Bašoa je upravo u shvatanju unutrašnje lepote stvari, bilo da su one male i „beznačajne”. Kod nas je, recimo, istu ideju izrazio vladika Nikolaj:

„O kada bi mogao videti unutrašnju krasotu stvari! O kada bi mogao videti unutrašnju svetlost stvari – okean svetlosti, u kome su potopljene sve stvari! Mrtvi i živi podjednako se kupaju u tom okeanu, i razlike među njima nema. Trava što danas cveta kao i ona što je juče uvela podjednako su lepe i mirisne u toj svetlosti. O kada bi samo mogao videti to! Zaista, suze bi ti zamenile sve reči, i ljubav božanska sve ostalo.” (Nikolaj: 1999:59)

I Bašo je, zadivljen lepotom prizora planine Judono, iako je u putopisu naveo da je po pravilima asketskog reda zabranjeno da drugima otkrije detalje hodočašća na ovoj planini, napisao sledeće stihove:

語られぬ湯殿にぬらす袂かな

Katararenu

judono ni nurasu

tomoto kana.

Ne mogu govoriti o

planini Judono, ali

rukavi su mi nakvašeni suzama.

5.2.5. Tišina i smirenost; nemenjajuće i krećuće

U poznom stvaralaštvu Macuo Bašoa taoističke ideje su dosta uticale na tematske karakteristike njegove škole Šomon, a sâm Bašo je doprineo stilskom i teorijskom razvoju svoje škole. Poetskim kvalitetom se smatrao pojam *kandaku*, ležernost u miru, i to čestom upotrebom reči *šizuka* i *sabišii* (tiho i tužno).

寂しさや須磨に勝ちたる浜の秋

Sabišisa ja

suma ni kaćitaru

hama no aki.

Kakva tišina!

Čak usamljenija od Sume –

jesen na ovoj plaži.

U svom putopisu *Uska staza ka dalekom severu*, Bašo je napisao da je brodom otišao do plaže Iro da bi sakupljao školjke: „Na plaži je bilo nekoliko ribarskih koliba i napušten hram sekte *ničiren* gde smo popili čaj i topli *sake*. Preovladao je osećaj usamljenosti.” (Bašo: 2009:109).

Pored pojma mira i osamljenosti, aktuelne teme na Bašoovim predavanjima nakon povratka sa putovanja na daleki sever bila su, prema rečima Kjoraija (jednog od Bašoovih najboljih učenika), *fueki* (konstantno, 不易) i *rjuko* (promenljivo, 流行). Kjorai beleži:

„Učitelj je rekao da se u *haikaiju* neki stilovi ne menjaju (*fueki*) hiljadama godina, dok se drugi stilovi vremenom menjaju (*rjuko*, doslovno tok, fluid). Iako se o njima govori kao o suprotnostima, osnova im je ista. „Osnova” označava da se oba termina zasnivaju na iskrenosti poezije (*fuga no makoto*). Ako neko ne zna stihove koji su nepromenljivi, njegova poezija nema osnovu, ako neko ne uči iz stihova koji se „menjaju” njegova poezija nema novinu (i svežinu). Onaj ko zaista razume „nepromenljivost” nikada se ne zaustavlja u kretanju (napred). Onaj čiji stihovi oslikavaju prolaznu modu, svideće se trenutnom ukusu, a kada se moda jednom promeni, kao pesnik će stagnirati.” (Peipei: 1997:190)

Fueki (konstantno, nemenjajuće) i *rjuko* (promenljivo) odnose se na dva suštinska aspekta Bašoove poezije i imaju osnovnu pretpostavku: binarnu konstrukciju koja obitava u poetskom stvaranju, a koja se sastoji od nečeg nemenjajućeg što se uvek menja. Tako su suprotstavljeni aspekti ujedinjeni u „iskrenosti poezije”. Naravno, „iskrenost haikua” se odnosi na verni, spontani poetski stav, za razliku od pretencioznog i površnog. Prema rečima Tošiharua Osekoa, „nemenjajuće i krećuće, večno i moderno, čine veoma važnu književnu teoriju, jer ističu potrebu sagledavanja oba aspekta stvari. Iako se sve uvek menja, istina prirode i čoveka se ne menja. Književnost koja se zasniva na ovom načelu ima večnu umetničku vrednost.” (Oseko: 1990:11)

Čuang Ce to kaže na malo drugačiji način:

„Nebo je uzvišeno, zemlja je niska, takav je poredak u duhovnom prosvetljenju. Proleće i leto, prethode, jesen i zima slede – takav je redosled četiri godišnja doba. Deset hiljada stvari menjaju se i rastu, njihovi koreni i pupoljci, svaki u svom različitom obliku cvetajući i truleći u svoje vreme i to je konstantni tok promena i transformacije. Ako nebo i zemlja, najuzvišeniji u duhovnosti, već imaju svoju počast i zakonitost onoga ko prednjači i sledbenika, utoliko pre takav treba da bude i put čoveka.” (Čuang Ce: 2001:127)

Dakle, i Čuang Ce govori kako je sve u stalnoj promeni, da je treba prihvatiti, da je ono što je nepromenljivo upravo stalna promenljivost. Svetovne stvari su prolazne i za njih se ne treba vezivati, a uzvišene stvari i vrlina su trajne i postojeane pošto pripadaju duhovnom. O promeni i prolaznosti svih stvari, ali i postojanosti Puta, Čuang Ce kaže:

„Govorimo o punoći i ispražnjenosti, uvenuću i propadljivosti stvari. Put ih puni, ali i prazni, a da se sâm ne puni, niti prazni. On čini da one venu i propadaju, a sâm ne vene, niti propada. On uspostavlja koren i granu, ali sâm ne poznaje koren, niti granu. On određuje kada treba sakupiti ili rasuti, ali sâm ne poznaje sakupljanje, niti rasipanje.” (Čuang Ce: 2001:207).

Tako je i Bašo verovao da ako pesnik može svojom poezijom da prenese upravo ovaj nemenjajući princip promene, da prenese univerzalne principe preko motiva iz svakodnevnog života, moći će i da stvori zaista vredno delo koje će trajati. Tako *fueki* (nemenjajuće) i *rjuko* (menjajuće) predstavljaju dijalektički aspekt Bašoove poetike prirodnosti, dok „iskrenost poezije” nalaže dostizanje i promene i nepromenljivosti

prirodnog principa. Uvođenjem ovih dijalektičkih pojmova u *haikai* teorije, Bašo i njegovi sledbenici tražili su sklad između kontinuiteta i obnove, dubine i novine.

5.2.6. Lažno i istinito, praznina i ne-delanje, zaborav

Nišijama Soin, osnivač škole Danrin, od Čuang Cea je pozajmio dva para koncepata: *kjo* (虚, praznina, ili lažno) i *đicu* (実, supstanca, ili istinito); *ze* (是, ispravno) i *hi* (非, pogrešno). Koncepte *kjo* i *đicu* pesnici škole Danrin su često koristili da označe „lažno” i „istinito” u svom formalističkom shvatanju Čuang Ceovog pojma *gugen*. Njihova tumačenja i shvatanja Čuang Cea uticali su na Bašoov rani kriticizam. Iako je Bašo naglasio da *kjo* i *đicu* treba da saopštavaju istinu, on je takođe preuzeo ova dva koncepta kao retoričko sredstvo. Kako je sazrevala Bašoova poetika prirodnosti, njegovo shvatanje koncepata se promenilo. Počeo je da koristi *kjo* (praznina) da označi osnovno stanje umetničke koncepcije i izraza, a *đicu* (istinito) kao suštinu tretiranog objekta.

Praznina je važan koncept u taoističkoj filosofiji, jer je jedino ona sveobuhvatna – Put se sažima u praznini; ona je post uma. „Praznina” kao preduslov za razumevanje taoa označava stanje potpune oslobođenosti od subjektivnosti.

春雨や蜂の巣つたふ屋根の漏り

Harusame ja

hači no su cutau

jane no mori.

Prolećna kiša

curi niz osinjak

s krova što prokišnjava.

(Prevod s japanskog: Dragan Milenković, *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 34)

Prema kazivanju jednog učenika, Bašo je najverovatnije stvarno video ovakav prizor u kolibi kraj reke Sumida u kojoj je živeo poslednje dve godine, pre nego što je petog

meseca 1694. godine po starom kalendaru krenuo na svoje poslednje putovanje. „Tiha i topla prolećna kiša ga je prosto mamila na put. Prazan prošlogodišnji osinjak ispod strehe nagoveštava i da će koliba uskoro ostati bez svog stanara.” (Stari ribnjak: 1996:39). Praznina se ogleda na nivou subjekta – subjekta, ili pesnika, nema. „On ne opisuje, još manje komentariše događaj, već ga beleži kao da je njegov um čisto ogledalo, prazna površina.” (Paskvaloto: 2007:118).

Preduslov za primenu ideje praznine u haiku poeziji je „delanje kroz ne delanje” (*vu vei*), zapravo, eliminisanje neprirodnih akcija i prepuštanje prirodnosti – unutrašnjoj izvornoj sili. Prirodnost označava „preobražaj, menjanje sa svim stvarima”, a da bi se dostiglo ovo stanje neophodno je zaboraviti samoga sebe (忘 kin. *wang*, jap. *vasure*) i ući u tok prirode. Tek ujedinjenjem sa promenom svih stvari dostiže se nemenjajuće. Zato Čuang Ce kaže:

„Usredsredi svoju volju! Ne slušaj ušima, slušaj umom. Ne, ne slušaj umom, nego duhom. Slušanje se zaustavlja na ušima, um prestaje sa prepoznavanjem stvari, ali je duh ispražnjen i čeka. Put se sabira u samoj ispražnjenosti. Praznina je duhovni post.” (Čuang Ce: 2001:56)

O načelu zaborava Bašo je rekao:

„One koji sebe uzdržavaju formalnim pravilima i teže konceptualnim načelima trebalo bi svrstati na srednji nivo, dok su oni koji idu izvan formalnih pravila i zaborave (*vasure*) konceptualna načela besmrtnici umetnosti.” (Peipei: 1997:221)

O ne-delanju Čuang Ce je jednostavno rekao: „Bolje da se ne pokrećemo, nego neka stvari budu same za sebe” (Čuang Ce: 2001:45). Naravno, ovo je podrazumevalo još mnogo stvari, kao što je zaboravljanje sebe (svih razlika i predrasuda) što se postiže prazninom, tačnije pražnjenjem svog uma od svih nepotrebnih misli i predrasuda. Time se dostiže praćenje toka prirode (taoa): „Ako delaš saglasno prilikama i zaboravljaš na sebe, onda nećeš dangubiti žudeći za životom i plašeći se smrti. Radi tako i bićeš dobro.” (Čuang Ce: 2001:58). Stanje praznine i mirovanja taoisti su često upoređivali sa vodom, a duh sa ogledalom: „Ljudi se ne ogledaju u tekućoj, već u mirnoj vodi. Samo ono što je mirno može smiriti nemir drugih stvari.” (Čuang Ce: 2001:65). Ili, još konkretnije:

„Među uravnoteženim stvarima, voda koja miruje je od svega najuzvišenija i može poslužiti kao standard. Ona čuva ono unutrašnje, ne pokazujući nikakav pokret spolja.

Vrlina je stanje savršene harmonije. Iako vrlina nema obličja, stvari se ne mogu od nje odvojiti.” (Čuang Ce: 2001:69)

Ili:

„Drži se onog što si primio od neba, ali ne smatraj da si išta dobio. Budi prazan, to je sve. Savršeni čovek koristi svoj duh kao ogledalo – ni za čim ne juri, ništa ne očekuje, uzvraća ali ne pohranjuje. Stoga, on može nadići stvari i ostati nepovređen.” (Čuang Ce: 2001:88)

Zanimljivo je da je i u hrišćanskoj tradiciji prisutna ideja zaborava – zaboravljanje samoga sebe, i prepuštanja Bogu. Vladika Nikolaj je u svom delu „Misli o dobru i zlu” ovu ideju izrazio na sledeći način:

„Ne beleži svoja dobra dela, jer ako ih zabeležiš, brzo će izbledeti; ako ih pak zaboraviš, biće upisana u večnost. Ne beleži zla dela suseda svoga, jer ako ih zabeležiš, pola tereta njihovih zlih dela pašće na tebe. Ako ih pak predaš zaboravu, i Bog će tvoja zla dela predati zaboravu.” (Nikolaj: 1999:93).

Književni značaj „zaborava”, kao što je i sâm Bašo naglasio, jeste u njegovoj primeni na umetničku percepciju. Za njega je to osnovni način da se dostigne i ostvari neograničena stvaralačka sila. Videli smo i da je Čuang Ce smatrao da je zaboravljanje svega i sebe osnovni način da se dostigne lepota: „Zaboraviti sve, a opet sve posedovati. Ostati u neograničenoj opuštenosti, onda ti prilaze sve vrste lepote – ovo je tao neba i zemlje, vrlina mudraca.” (ct.po. Peipei: 1997:223). Bašo je otišao izvan formalnih pravila i zaboravio konceptualna načela. Međutim, to nije značilo negiranje tradicije, već praćenje načela koje je Bašo izrazio rečima: *Ne idi tragovima starih već traži ono što su oni tražili.*²⁴ Navedena načela praznine i zaborava lepo su izražena u sledećoj Bašoovoj pesmi:

菊の香や奈良には古き仏達

Kiku no ka ja

Nara ni va furuki

hotoketači.

²⁴Na jap. 故人の跡を求めず、故人の求めたるところを求めよ: *Kodin no ato o motomezu, kodin no motometaru tokoro o motomejo.*

Miris hrizantema –
u Nari, mnoge drevne
Bude.

Pesma je napisana 27. oktobra 1694. godine, na dan Festivala hrizantema. Grad Nara je bio japanska prestonica od 710. do 784, a taj je prirod bio poznat po ubrzanom razvoju i širenju budizma u Japanu. Elegantni i uzvišeni miris hrizantema predstavljen je kroz sliku starih budističkih statua. Miris predstavlja statue i obrnuto. Miris je probudio pesnikove uspomene na slavnu prošlost Nare. Prema rečima Jamasaki-Vukelića, „hrizantema je ovde katalizator pomoću koga je pesnik udahnuo život u stare budističke statue, koje se pretvaraju u žive bogove i Bude” (Stari ribnjak: 1996:81). U Japanu se veruje da od sveg cveća, hrizantema ima najuzvišeniji miris i da stoga podseća na mirišljave štapiće koji se pale kao ponuda Budi. Tako je čistom, izvrsnom mirisu hrizantema i uzvišenim, usamljenim starim budističkim statuama, ujedinjenjem kroz pesničku asocijaciju, dat novi život. Stoga ova pesma nije samo skica onoga što je pesnik video. U njoj je na predivan način izražena ideja *sabija* – osamljenosti, tišine i mirnoće... Iako pesnik prenosi prizor koji je video i osećaj koji je, mešajući se sa mirisom hrizantema, u njemu taj prizor izazvao, pesma nije opterećena prisustvom samog pesnika. „Međutim, ako je pesnik Bašo načinio u sebi prazninu da bi u potpunosti primio u sebe objektivan događaj, učinivši to, to jest ispraznivši se od intencija, sećanja, očekivanja i vezivanja, pesnik čini *praznim* i spostvene stihove, transformiše ih u prirodne događaje, stavlja ih u red *originalnosti prirode stvari (zoka no makoto)* – čini ih, ukratko, identičnim događaju koji opisuju.” (Paskvaloto: 2007:119) To odsustvo pesničkog subjekta, zapravo praznina koju je napravio pesnik istupanjem iz same pesme, omogućava čitaocu da bolje oseti i zamisli prizor koji pesma opisuje. Iako se u pesmi pojavljuju statue drevnih buda, čime se ukazuje na prošlost, u njoj se ne oseća nikakva žal za prošlošću, već pesnik, na predivan način, zapravo vraća čitaoca u korito sadašnjosti.

5.2.7. Lakoća (*karumi*) i estetski princip *sabi*

Kao kritički pojam, *karumi* (lakoća) se i pre Bašoa pojavljuje u studijama o *rengi*, ali su ga srednjevekovni majstori *rengi* upotrebljavali u raspravama o mentalnoj opuštenosti početnika.²³ *Karumi* je, pak, kod Bašoa kruna njegovog rada, a označavao je jednostavan i jasan izraz kojim je mogao da prenese svoju poetiku prirodnosti. Pojam *karumi* je stoga označavao otklanjanje teških misli i puštanje intuitivne percepcije i kontemplacije da spontano vode stvaranje. U ovom smislu, *karumi* označava isto mentalno stanje koje je Bašo objasnio terminima „praznina” i „unutrašnja izvorna sila”. Tako je Bašo za načelo lakoće rekao::

„Lakoća znači momentalno reći ono što vidiš bez da se na to siliš, bilo da je u pitanju početni ili drugi stih. Ona ne označava lakoću govora i ukusa, već se odnosi na prirodnost pesme koja izranja iz nečije unutarnje dubine. Ako ono što imaš na umu ne znaš kako da direktno sročiš u stih, već duboko uranjaš u misli, tvoj um postaje težak, reči neprirodne, a um zbunjen.” (cit.po. Peipei: 1997:221)

Bašo se na japanskoj *haikai* sceni pojavio ubrzo nakon takozvanog „mračnog doba” japanske književnosti (1425-1625), u vreme popularizacije čisto domaćih pesničkih formi i brilijantnog početka perioda Tokugava (1603-1867). „*Haikai* je kao pesnička forma već tada bio čvrsto uspostavljen i izgrađen na jasnim pravilima, ali je postajao sve više izveštačen. Gotovo sam, Bašo je „oživeo” ovu pesničku formu.” (Stryk: 1985:12) Pred kraj života naglašavao je svojim učenicima potrebu da oslobode svoj um površnosti pomoću onoga što je nazivao *karumi*. Ovaj kvalitet, inače prisutan u svim umetnostima na koje su uticali taoizam i zen budizam, zapravo predstavlja umetnički izraz nevezivanja, a rezultat je smirene spoznaje duboko proživljene istine. I kod Čuang Cea nalazimo načelo lakoće koje se vezuje za savršenog čoveka:

„Savršeni čovek iz drevnih vremena je koristio dobronamernost kao pozajmljenu stazu, a pravednost kao kolibu da se u njoj skloni. On je lutao slobodno i *lako* kroz pustare, jeo je na širokim poljima i šetao u vrtu, gde nije bilo poklonjenja. Slobodan i *lak*, odmarao

²³ U slikarstvu perioda Sung lakoća i spontanost su bili glavni kvaliteti kojima su stremili kineski slikari.

se u nedelanju; širokom i jednostavnom, nije mu bilo teško da živi; ne primajući ništa, nije morao ni da se poklanja.” (Čuang Ce: 2001:140)

Međutim, Bašov zreli stil *šofu* nije samo poznat po pojmu *karumi*, već i po dva druga estetska ideala, takođe nadahnuta zen budizmom: *sabi* i *vabi*. *Sabi* ukazuje na radosnu usamljenost, a u zenu je povezan sa ranim monaškim iskustvom i idejom nevezivanja za svetovno. „*Sabi* zapravo pretvara samoću u osnov duhovnog samorazvoja, u traganje za lepotom u običnim, „malim” stvarima, što postaje opredeljenje i smisao života.” (Pajin: 2012:61) *Vabi* je bio ideal smirenog, spokojnog života u siromaštvu, ali lišen svetovnih briga, prožet jednostavnošću i smislom za oduhovljenu lepotu običnih, malih, neuglednih stvari (rusomača, trava, grudva snega), koja osvaja svedenošću i elementarnom snagom a ne raskoši i sjajem. „To je i egzistencijalni ideal čoveka koji se povukao iz javnog života i odlučio da vodi skroman (siromašni, monaški život) ispunjen duhovnim vrednostima.” (Pajin: 2012:58) Tako se *vabi* može opisati kao duh siromaštva i jednostavnosti, a možda se najbolje ispoljava u čajnoj ceremoniji u kojoj se, između ostalog i upotrebom jednostavnog čajnog pribora, ceni ono skromno.²⁸

Bašo je rano uvideo da njegovi prethodnici kao što su Sokan (1458-1546) i Moritake (1472-1549), ali i Teitoku i Soin, iako istorijski vrlo značajni za razvoj *haikaija* i njegovo osamostaljivanje, ne mogu da zadovolje potrebe Bašovog vremena. Iako su *haikai* pesme njegovih prethodnika bile sažete i kratke, one nisu na pravi način evocirale prirodu i, u najvećem broju slučajeva, nedostajala im je lakoća (*karumi*). Bašo je pred kraj

²⁸ U čajnu ceremoniju Sen no Rikju (1522-1591) unosi načela jednostavnosti i skromnosti. Bio je sin bogatog trgovca iz Sakaija (blizu Osake), što mu je omogućilo da prisustvuje raskošnim čajnim ceremonijama aristokratije, ali on se opredeljuje za put sveštenika i pristup čajnom obredu kao otelovljenju zen načela poštovanja svetog u svakodnevnom životu. Rikju je spremao čaj u slamnatoj kolibi, koristeći se jedino gvozdenim čajnikom, jednostavnom lakiranom kutijom i kašičicom za čaj, metlicom od bambusa i svakodnevnom činijicom za pirinač koja je služila kao šoljica za čaj. Suština Rikjuove ceremonije bila je u konceptu *vabi* – usamljenost, jednostavnost, koja se uvek povezuje sa konceptom *sabi* – siromašno, osamljeno, jednostavno. Zapravo, *vabi* se smatra „efektom koji kvalitet sabija ima na subjekat”. (Paskvaloto:2007:98) Ova načela su se veoma cenila u zen budizmu jer su se smatrala pravim bogatstvom – naime, omogućavaju čoveku da se zagleda u sebe i pronade duhovno bogatstvo tamo gde nema vezanosti za materijalno i svetovno. Stoga se Rikjuov stil naziva *vabi-ća*. Tako je skupoceni pribor, koji se nekada uvezio iz Kine, zamenjen jednostavnijom, rustičnom, zemljanom keramikom iz Koreje, a čajna ceremonija se održavala u maloj čajnoj kući – zapravo kolibi sa slamnatim krovom. Načela koja je Rikju želeo da ostvari u čajnoj ceremoniji najbolje se vide iz njegovih sedam pravila: 1. Spremi ukusnu šoljicu čaja; 2. postavi ugallj tako da greje vodu; 3. aranžiraj cveće kao da je u polju; 4. u leto nagovesti svežinu, a u zimu toplinu; 5. uradi sve na vreme; 6. neka te ne iznenadi kiša i 7. imaj osećaj za ljude oko sebe.

svoje pesničke karijere sve više prožimao svoje pesme duhom lakoće, pa je vremenom počeo da zanemaruje tradicionalno uspostavljene, poštovane i negovane elemente forme, uključujući i slogovni obrazac.

I prema rečima Susumu Takigućija, „Bašoova poezija u njegovih zadnjih 15 godina može se svesti na dva suštinska, osnovna elementa koji međusobno koegzistiraju. Jedan je estetski princip *sabi*, a drugi je *karumi*.” (Takigući: 1983:2)

Sabi predstavlja element koji oslikava tradicionalne, srednjovekovne poetske vrednosti zasnovane na aristokratskoj osećajnosti, kao što su *mono no aware* (nežna melanholija), *jugen* (tajanstvena dubina) i sâm *sabi* (usamljenost i osamljeništvo). Nasuprot tome, *karumi* je element koji predstavlja Bašoov tadašnji svet običnih ljudi čiji su jednostavni govor i svakodnevnosti omogućili izuzetno bogat izvor za komičnost i laganu dikciju univerzalne relevantnosti. Naravno, značaj ova dva estetska načela u Bašoovoj poeziji menjao se u odnosu na stepen njegovog razvoja. Ali, pred kraj pesnikovog, *karumi* postaje sve značajniji činilac njegovog stila *šofu*. Prema rečima Takigućija, „najveće Bašoovo dostignuće je u stvaranju nove vrste poezije, rođene iz spoja već postojećea dva poetska sveta predstavljena estetskim načelima *sabi* i *karumi*.” (Takigući: 1983:2)

Takigući takođe smatra da je zanimljiv Bašoov odabir reči kojom je hteo da izrazi suštinu svog shvatanja umetnosti *haikaija*. „Pridev *karoši*, iz koga se izvodi imenica *karomi* ili *karumi*, u japanskom jeziku ima negativnu i pežorativnu konotaciju: izuzev lakoće u smislu laganosti, označava trivijalno, frivolno, beznačajno, neozbiljno, nisko, nepromišljeno, prezreno, bezvredno.” (Takigući: 1983:3) Stoga se naizgled može učiniti čudnim što je Bašo odabrao upravo ovu reč, što je još za vreme njegovog života dovelo do nesporazuma u smislu da se terminom *karumi* označavala samo uobičajena frivolnost komičnog stiha. Međutim, za Bašoa je *karumi* predstavljao njegovu opštu ideju kakva bi umetnost *haikaija* trebalo da bude. Ipak, kao osnovno načelo i krajnja estetska vrednost ili umetnička istina, *karumi* se ne može u potpunosti definisati jer bi se time kao ideja ograničio.

Pesma koja je primer za Bašoov stil *karumi* je ona koju je napisao u poslednjoj godini svog života, a objavljena je u zbirki pesama njegove škole, „Vreća za ćumur” (1694):

梅が香にのつと日の出る山路哉

Ume ga ka ni
notto hi no deru
jamadi kana.

Virnulo sunce
u zapah cveta šljive.
Planinska staza.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 38)

Sveži jutarnji vazduh ranog proleća bio je natopljen divnim mirisom belih cvetova šljive, kada se iznenada pojavilo veliko crveno sunce. Stilom *karumi* majstor je želeo da prevaziđe svoj „bašoovski stil”, a prema rečima Jamasaki-Vukelića, „to novo se ogleda u jednostavnoj slici i primeni mimetičkog izraza preko kolokvijalizma, koji je u prevodu prenesen upotrebom glagola *virnuti*” (Stari ribnjak: 1996:38). Pesma svakako ima jednostavnu temu, i laganu notu, a opet stvara osećaj nečega „bogatog”.

Dakle, za pesmu bi se moglo reći da poseduje duh lakoće kada prenosi uzvišena osećanja, univerzalnu istinu kao i lepotu jednostavnim temama i upotrebom jednostavnih izraza svakodnevnog govora. Tako lakoća izranja iz pesnikovog unutarnjeg bića – lako, spontano i prirodno, što potvrđuju i Bašoove reči:

„Postoji dva načina da se napiše pesma: jedan je prirodni način kada se pesma rađa unutar sebe, a drugi je da se veštački sačini pomoću tehnike. Ako se neprekidno napreduje u *haikaiju*, dobra pesma se spontano rađa iz pesnikovog uzdignutog srca. Ako to nije slučaj, ona ne dolazi prirodno, već je površna i sačinjena pomoću tehnike.” (cit.po. Oseko: 1990:9)

Ostvarenje stila lakoće za Bašoa je bilo prihvatanje sveta ljudi, prethodno shvativši da iz njega ne može pobeći. Rešenje je bilo da živi u svetu ljudi, među njihovim nesavršenostima, i da se tome smeje. Sledeći, zanimljiv haiku izražava ovaj stav:

盗人に逢うた夜もあり年の暮

Nusubito ni
ota jo mo ari
toši no kure.

U kasno več
lopov poseti moj dom –
kraj godine.

Pesnik se na kraju godine priseća one minule i seća se, nimalo ogorčen, lopova koji mu je ušao u kuću i opljačkao ga. Izgleda da se slučaj seća s osmehom na šta ukazuje glagol „posetiti”. Kao da je Bašo došao u stanje uma kada s osmehom prihvata svet ljudi u kome žive i pljačkaši.

Tako je *karumi* (ili lakoća) pesnikovo pravo razumevanje principa prirodnog. Kao što je i sâm Bašo objasnio, *karumi* označava prirodnost pesme i izranja iz pesnikove unutrašnje dubine. Bašoovo interesovanje za Čuang Cea počelo je potragom za odgovarajućim konceptima i principima u cilju reformisanja postojećeg haikua. „Ovo sveprodubljujuće interesovanje konačno ga je dovelo do toga da „zaboravi” konceptualna načela i da se osloni na laku spontanost.” (Peipei: 1997:232)

S druge strane, Bašoovi haikui u velikoj meri oslikavaju načelo *sabija*, ali nema beležaka koji potvrđuju da je Bašo o ovom estetskom načelu mnogo govorio. *Sabi* dolazi iz srca pesnika i boji pesmu dajući joj prizvuk usamljenosti i jednostavnosti. Bašo je pokušavao da nađe kvalitet *sabija* u „bezličnoj (ili pre ne-ličnoj) atmosferi” i u suprotstavljanju dve suprotne stvari kao što je, recimo, veliki stari hrast koji stoji među procvatim trešnjama:

櫛の木の花にかまわぬ姿かな

Kaši no ki no
hana ni kamavanu
sugata kana.

Stari hrast stoji
ne obazirući se na lepotu
rascvetale trešnje.²⁹

Takigući smatra da je Bašo proširio značenje ideje *sabija*, doprinoseći mu time što je:

1. Povećao opseg *sabija* oslobađajući ga od uskog osećanja tuge,
2. dao mu je veću dubinu i živost, unoseći tehniku kontrasta onoga što bi moglo da izazove *sabi* sa onim što mu je suprotno. Takođe, Bašo je pojam *sabija*, do tada „rezervisanog” za više klase, približio narodu, tačnije narodnu književnost je uzdigao na viši nivo koji je do tada pripadao intelektualnoj manjini.

Za razliku od koncepta *sabi* u kojem je prisutan sveprožimajući smireni ton rezignirane usamljenosti i tihog prihvatanja tužne realnosti života, kao i žudnje da se pronade uteha u prirodi, koncept *karumi* predstavlja lagan i radostan pristup nedaćama koje mogu zadesiti čoveka, i to sa dozom humora, odbacujući tragičan pogled na svet i čovekov život. Zapravo, japansku književnost od najranijih vremena odlikuje smena i interakcija između ozbiljnog i komičnog. Zbog toga ne čudi što je Bašo prihvatio upravo ovaj princip lakoće. Sa estetskim načelom *karumi* povezan je još jedan, veoma važan, koncept, a to je *atarashimi* (novina). Bašo je bio dinamičan pesnik. Posebno je insistirao na ovom konceptu nakon objavljivanja zbirke *Sarumino*, pošto su neki od njegovih učenika tada pokazivali uverenje da su dostigli najvišu tačku u svom pesničkom razvoju, da im dalja potraga nije potrebna i da jednostavno treba da neguju ono do čega su došli. To je dovelo do zasićenog konzervatizma u Bašoovoj školi Šomon, a majstor je smatrao da je to najbrži put do „pada” njegove škole. Upravo je ta zabrinutost ubrzala potrebu za uvođenjem i razvojem novog stila zasnovanog na ideji lakoće.

²⁹ „On je lep, grandiozan, deluje moćno i traje dugo. Ona je lepa, graciozna, vesela, ali traje kratko. On donosi hlad, njegov plod jedu životinje kojima se hrani i čovek, njegovo drvo je čvrsto i trajno, a ona (pošto su u Japanu trešnjevi plodovi često zakržljali – ako je cvet krupan i lep) donosi ljudima samo svoju radost i lepotu, a i to sve traje veoma kratko. On ne obraća pažnju na nju, ponet svojom veličanstvenošću, a ona, opčinjena lepotom svog kratkog života, i nema vremena da gleda oko sebe. On je možda malo ljubomoran na njenu lepotu i privlačnost, koja odvlači poglede od njegove veličanstvenosti. Ali, kad malo bolje „zagrebemo“ ovaj haiku, možemo da pomislimo da se kod oba njegova junaka radi o principu nesvesnosti (ili nevezanosti. prim.aut), što je jedna od postavki zena. Čuveni sveštenik Takuan Soho dao je svom učeniku Jagju Tađima no Kamiju preporuku da uvek bude u „stanju proticanja“, to jest, da ne dozvoli svojoj svesti da se na nečemu zadrži. Ako to učini, neće biti spreman za napad neprijatelja u svakom trenutku.“ (Milenković:2012:40)

Na pojavu *karumija* uticalo je više „negativnih” ideja. Jedna od njih je i *omomi* – težina. Na postojanje ovoga ukazuju i Bašooove reči: „Nikada ne dozvolite da *haikai* stagnira, u suprotnom će postati težak.” (Takigući: 1983:8) Tako *omomi* označava stagnaciju poezije kada se pesnik vezuje za jedan stil i tako gubi nadahnuće i inovativnost.

Nasuprot tome, *karumi* je izranjao iz novine ili svežine onoga što ne stagnira i ne ukrućuje se, već stalno teče i menja se. Kjorai je zabeležio Bašooove reči: „Razlog zbog koga je Majstor svoje učenje usredsredio na koncept *karumi* je taj što je (stari koncept) *omomi* morao da bude potisnut i zamenjen. A šta bi drugo moglo potisnuti ovaj konvencionalni koncept (*omomi*) osim sâmog *karumija*?” (Takigući: 1983:9)

Bašo je zapravo idejom *karumi* pokušavao da opiše pesnički stil (ali i um pesnika) koji se zasniva na prirodnosti i spontanosti i koji je oslobođen teških konceptualnih načela ranijih *haikaija*. Te mane su bile već spomenuta težina (*omomi*), zatim *furubi* – staromodno i konvencionalno, *ši-i* – samovoljno, koje se odnosi na: individualnost i subjektivnost (koja se smatrala preprekom za dostizanje istine), nedisciplinu i nepoštovanje pravila, posebno učiteljevog učenja, i odnosi se na razdvojenost čoveka i prirode, koji treba da u pesmi budu spojeni. Tako *karumi* zapravo označava sledeće: pesnik nikada ne treba da prekine svoju potragu za novim nadahnućem i stilom. Zaustavljanje označava stagnaciju koja pesnika lišava kreativnog duha svežine, a njegove pesme pretvara u teške, iznurene i monotone. Takođe, pesnik treba da zaboravi *sebe*, da iz pesme ukloni subjektivnost, koja ga udaljava od poetske iskrenosti. Zapravo, pesnik treba da se odrekne sebe (ega) da bi dostigao stanje u kome može da stvara spontanu, objektivnu i ne-ličnu („bezličnu”) poeziju. S druge strane, pesnik ne bi trebalo da jednostavno podražava stare stilove. U neku ruku, *karumi* se može prevesti i kao „sloboda” zato što oslobađa pesnika od monotonih okova pravila i konvencija prošlosti. Načelo *karumija* nije vidljivo samo u poeziji, već i u drugim umetnostima na koje je uticao zen budizam.³⁰ Ipak, ma koliko jednostavno zvučalo,

³⁰ Bašo je, recimo, učio slikanje u stilu škole Kano pre nego što je upoznao Kjorikua, talentovanog slikara i pesnika, koji je postao Bašooov učitelj slikanja. Postoje Bašooove *haikai* slike (*haiga*) koje svedoče o njegovom slikarskom daru, a koje pokazuju koliko mu je slikarstvo značilo. *Karumi* je bio značajan element u japanskom slikarstvu. S druge strane, postoji povezanost *karumija* sa muzikom. Na primer, Zeamijev (1363-1443) udžbenik o napevima (*Fušizukešo*) na više mesta spominje značaj lakoće. S druge strane, Bašo je možda preuzeo termin *karumi* zato što se on koristio kao tehnički termin u teorijama o rengi, ali i drugim umetnostima kao što su čajna ceremonija, aranžiranje cveća i kaligrafija.

sigurno nije bilo lako uneti lakoću u svoje stvaralaštvo. Bašou je to možda uspelo zato što je on živeo poeziju koju je pisao i pisao poeziju koju je živeo.

5.2.8. Korisnost beskorisnog

Ako sve stvari imaju svoj „Put” nema suštinske razlike u njihovoj vrednosti. Sve što postoji ima dovoljan razlog za svoje postojanje. Postoje stvari koje deluju kao da su potpuno beskorisne, ali one su sigurno, iako to možda ne očekujemo ili ne uočavamo, za nešto korisne. Ovo se zove korisnost beskorisnog. Prema rečima Čuang Cea: *Svi ljudi znaju korist korisnog, ali niko ne zna za vajdu od beskorisnog* (Čuang Ce: 2001:63) Njegova priča o beskorisnom drvetu uticala je na Bašoa da napiše sledeći haiku.

僧朝顔幾死に返る法の松

So asagao
iku šini-kaeru
nori no macu

Kaluđer, kao i ladolež,
usmeren je ka smrti.
Bor – zakon Bude.

(Prevod: Dragan Milenković, *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 58)

Prema rečima Tošiharu Osekoa, ova pesma se zasniva na Čuang Ceovoj priči o velikom drvetu koje je zaklanjalo hiljadu volova:

„Drvodelja Ših je išao u Či, i kada je stigao do Krive Palanke video je čvornovati hrast kraj seoskog svetilišta. Hrast je bio toliko širok da je mogao da zakrili nekoliko hiljada volova i obuhvatao je stotinu pedalja u krug, nadvisujući brdo. Najniže grane su mu bile osamdeset stopa od zemlje, a tuce ili više njih moglo bi da se upotrebi za pravljenje čamaca. Bilo je toliko posetilaca okolo, da je mesto ličilo na vašar, ali drvodelja nije ni bacio pogled, produživši svojim putem bez zaustavljanja. Njegov učenik je dugo ostao zureći, a onda je otrčao za drvodeljom Ših-om i rekao: 'Otkad sam prvi put uzeo svoju

sekiru prateći te, učitelju, nisam nikada video tako lepu građu, kao sada. Ali, ti je čak nisi ni pogledao. Zašto?'

'Zaboravi ga – ne pominji ga', reče drvodelja. 'To je bezvredno drvo! Napravi čamce od njega, i oni će potonuti; napravi mrtvački sanduk, i on će brzo istrnuti; napravi sudove i oni će odmah pući. Upotrebi ga za vrata i iz njega će curiti smola kao iz bora; upotrebi ga za stubove i crvi će ih pojesti. To drvo nije građa – nizašta se ne može upotrebiti. Zato je i doživelo toliku starost.'" (Čuang Ce: 2001:61)

Drvo je, dakle, poživelo toliko dugo jer nije bilo upotrebljivo za nešto „konkretno“. Ali, prema filosofiji Čuang Cea, upravo tom beskorisnošću se koristi i Sveti čovek, pošto je najveća vrednost sâm život. U ovom slučaju beskorisnost je omogućila drvetu da dugo poživi, što se naziva korisnost beskorisnog. To je drvodelji potvrdilo i samo drvo, pojavljujući mu se te noći u snu, kada mu je reklo: „Što se mene tiče, dugo sam se trudio da ne budem od koristi, i mada je malo nedostajalo da stradam, konačno sam uspeo. To je od koristi za mene. Da sam bio koristan, zar bih dočekao da izrastem ovoliko velik?" (Čuang Ce: 2001:61)

U pretekstu za navedeni haiku Bašo je napisao: „Posećujući hram Futakamijama Taimadera hram, video sam drvo bora staro oko hiljadu godina koje je širilo svoje grane iznad bašte. Toliko je bilo veliko da je moglo zakloniti broj goveda o kojem je govorio Čuang Ce u svojoj priči. Velika je sreća što je bor, pod Budinom zaštitom, izbegao sudbinu da bude posečen." (Oseko: 1990:15)

Pesma ukazuje i na taoističko shvatanje promene koja zahvata sva bića i stvari – sve se menja, ali je Put uvek isti: „i kaluđera, koji je kao propovednik božanskih istina i mudrosti, verovatno najbliži Nebu, isto čeka smrt kao i ladolež koji je, iako višegodišnja biljka, veoma kratkog trajanja." (Milenković: 2012:58). Ipak, uticaj budizma vidljiv je u zadnjem stihu: niko ne može da izbegne smrt, ali Istina je jedna i večna. Tako bor (kao zimzeleno drvo koje odoleva snegu, vetru i hladnoći) postaje simbol za zakon Bude. Ipak, za shvatanje Istine i življenja u skladu sa njome potrebno je otvaranje unutarnjeg oka. Zbog toga svi religijsko-filosofski pravci, na ovaj ili onaj način, nalažu buđenje. Zbog toga ćemo pokušati da u sledećem poglavlju obradimo istočnjačko shvatanje stvarnosti i potrebe za buđenjem iz sna.

6. SHVATANJE SNOVA NA ISTOKU

Na Istoku su se filosofi uglavnom bavili snom kao metaforom, za razliku od sna u doslovnom smislu, i najčešće su ga povezivali sa pojavnošću, a poimanje, viđenje i iskušavanje Stvarnosti doživljavali su kao buđenje. Prema rečima Čedomila Veljačića: „S tradicionalnih indijskih stanovišta objašnjenje sna se traži iz gledišta budnosti, a ne obrnuto, kako mi se čini iz evropske psihoanalitičke perspektive, gde se razbistrenje čovekove jave traži putem objašnjavanja i traganja po spiljama i ponorima u koje ga privlače i uvlače snovi”. (Veljačić: u *San, java i buđenje*: 1991:27)

U indijskom budizmu Buda je onaj koji je probuđen, dakle *budan*. Veruje se da svaki čovek to može postići (doduše škola hinajana je tvrdila da čovek to može postići vlastitim naporom, a škola mahajana uz pomoć budi i bodhisatvi), a da mu tada „blede i iščezavaju snovi.” (Veljačić: u *San, java i buđenje*: 1991:28) Zanimljivo je da je i Čuang Ce bio istog mišljenja kada je napisao da je „drevni mudrac spavao bez snova, budio se bez briga...” (Čuang Ce: 2001:73)

Što se tiče indijskog shvatanja na život i svet, treba poći od definicije sna i njegovog odnosa prema javi. Teorija sna povezana je sa shvatanjem da je čovekov organizam odraz makrokosmičkih zakona. Prema Veljačiću, „razlike sna i jave jesu razlike u modulacijama melodija i njihovim dužinama u kompozicijama i snazi stvaralačkih strasti. Buđenje je zapravo oslobađanje od strasti, a ne tek završetak spavanja.” (Veljačić: *San, java i buđenje*: 1991:29)

Indijsko (ili, možda, univerzalno?) gledište na čovekov san i buđenje – zapravo, viđenje snova (iluzije) i stvarnosti (buđenja), možda je najlepše i najsazetije izložio Meher Baba u svom delu „Čovečanstvo, čuj“:

„...Sve dok se ne probudite iz sna, bićete prinuđeni da san osećate kao zbilju. San postaje san samo kada se probudite; tek tada ćete moći drugima reći da je život koji ste živjeli u snu bio samo san. Dobar ili loš, sretan ili nesretan, u zbilji se san prepoznaje kao apsolutno ništa. Stoga, ponavljam da, iako sjedite ispred mene i slušate me, vi u stvari niste budni. Vi, zbilja spavate i sanjate. Kažem to zato što sam ja istovremeno i budan, u pravom smislu, a ipak sanjam – sa svima vama – san koji vi sanjate. Sva vaša zadovoljstva, poteškoće,

osjećanja radosti i tuge, vaše prisustvo ovdje i slušanje svih objašnjenja, nije ništa drugo do vaš i moj isprazni san. Postoji samo jedna razlika: ja svjesno znam da je san-san, dok vi smatrate da ste budni. Kada se zbilja probudite odmah ćete shvatiti da je ono što ste smatrali budnim stanjem bilo samo sanjanje. Tada ćete shvatiti da smo vi i ja oduvek bili jedna stvarnost. Tada će sve druge iščeznuti, baš kao što vaši obični snovi iščezavaju kada se probudite. Ti snovi ne samo da će prestati postojati, već će se smatrati kako oni nikada nisu ni postojali. [...] U vašem slučaju, cijelo stvaranje postoji zato što vi postojite. Kada čvrsto spavate, za vas sve – tijelo, um, svijest, univerzum – iščezava i biva apsorbirano u vašem dubokom snu – najranijem stanju Boga s onu stranu onostranog, vaša svejsnost vas prvo uranja u snove u spavanju, a potom vas opet budi u snu stvaranja. Taj san stvaranja iznova i iznova potiče od vas i radi vas. Taj proces neprestanog ponavljanja, spavanje – sanjanje – buđenje, rezultat je vaše nesposobnosti da se probudite u stanju dubokog sna (tj. svjesnog jedinstva s Bogom). Stoga, vi naizmenično spavate ili sanjate, bilo snove spavanja bilo snove stvaranja. Samo onda kada se probudite u pravom smislu (Bogoostvarenje) vidjećete da samo vi (Bog) postojite i da je sve drugo ništa. Samo poslije ciklusa i ciklusa tijekom vremena, čovjek dostiže svoje svjesno stanje Boga i otkriva kako je njegova beskonačna svjesnost zauvijek oslobođena od svih iluzija dvojnosti. Cijelo stvaranje je igra misli: sve proizilazi iz uma. Ono što vas veže je vaš um, a i sredstvo vaše slobode je um.” (Meher Baba: 1991:34-36)

Tako vidimo da je ovde san zapravo sinonim za našu stvarnost (pojavnost) koja je iluzija, a da je buđenje povezano sa Velikim buđenjem – zapravo osvešćivanjem, ili sjedinjenjem sa Bogom. Buđenje je zapravo spoznaja samoga sebe i jedini čovekov ispravni cilj.

O snovima u doslovnijem smislu pisao je i japanski budistički sveštenik, Takuan Soho, koji u svom delu *Oslobođeno srce*, kaže:

„Kada u toku sna vidimo stvari, iako ih ne vidimo čulnim očima i ne čujemo čulnim ušima, očigledno srećemo ljude, izgovaramo i slušamo reči, vidimo boje, susrećemo se sa stvarima koje nam se svakodnevno dešavaju, i budimo se baš kad mislimo da ćemo ostvariti svoju želju. Tek kada se probudimo shvatamo da smo sanjali. U toku sna, ne mislimo da događaji koje sanjamo nisu stvarni. Tokom sna, telo je živo, ali vezano, te ne

može otići na mesto koje bi želelo. Ali, snagom svojih misli, možemo da vidimo mesta koja crtamo sami sebi. Kada neko umre i napusti telo, poput mačke puštene sa uzice, odlazi gde želi. Iako su nečije misli iste kao one u snu, sada on može slobodno da ode gde mu je volja. Unutar duboke tame, kao da su prozori i vrata zatvoreni, čovek, zbog toga što nema oblik koji bi ga sputao, ulazi u stanje slobode. U ovom slučaju, iako postoji oblik, on nema telesnost, pa se u njemu odražavaju stvari bez prepreka, baš kao što se u vodi može videti odraz svetiljke ili Meseca. Telo se ponaša kao barijera, te čovek ne može da uđe u najdublji deo hrama, ali um može biti upoznat sa onim što se događa unutar njega...” (Soho: 2004:72)

Vidimo da je Meher Baba san u doslovnom smislu smatrao snom u snu, a Takuan Soho da čovek smrću dobija određenu vrstu slobode. Oba ova gledišta zastupali su i neki islamski mistici, kao, recimo Ibn Arabi. On u svom komentaru Kurana tvrdi da je „duša u snu izložena delovanjima onostranog” (Karić: 1991:77). San je tek jedna staza „onostranog do ovostranog“. Mnogi islamski mističari, pa i Ibn Arabi, smatrali su smrt vrstom buđenja. „Smrt kao san 's onu stranu' buđenje je iz sna 's ovu stranu', a intenzitet budnosti”, primećuje Karić koji time završava svoj tekst, „zavisi od blizine s Budnim.” (Karić: 1991:79). Dakle, ovde se smrt takođe sagledava dvojako: i kao fizička, ali više u metaforičkom smislu – zapravo, kao umiranje malog ja, ega, poništavanje sebe u Tvorcu, što je, kao što smo videli, i Meher Baba smatrao za osnovni i krajnji cilj čovekovog života. Ibn Arabi to kaže na sledeći način:

„I tako je Prorok (mir neka je sa njim!) rekao: 'Umrte pre nego što umrete', što znači spoznajte sebe pre nego što umrete. I još je rekao (mir neka je sa njim!): 'Bog (neka je hvaljeno Njegovo ime!) je rekao: sluga ne prestaje da mi se približava dobrim delima sve dok ga ne zavolim. A tada, kada ga volim, Ja sam mu i sluh i vid i jezik i noge sve do kraja.' Time ukazuje na činjenicu da onaj ko samog sebe poznaje, celo svoje postojanje vidi kao Njegovo postojanje i ne vidi nikakvu promenu u svom biću ili svojim svojstvima i primećuje da on nije bio postojanje svog bića, već da jedino nije imao znanje o poznavanju sebe. Jer, ako „samog sebe poznaješ“, tvoj egoizam biva odstranjen i ti spoznaješ da nisi ništa doli Bog.” (Ibn Arabi: 2005:25,26).

I za Ibn Arabija je ovaj svet koji nas okružuje, svet čula, a koji uobičajeno smatramo stvarnošću, zapravo san. Ali, on ne misli da je san, iluzija ili imaginacija nešto

bezvredno ili lažno, „već da je to jednostavno simbolički odraz nečeg zaista stvarnog.” (Izucu:1991:64). Tako, takozvana „stvarnost“, mada nije sâma Stvarnost, nejasno i mutno odražava istinsku Stvarnost na nivou imaginacije. Ona je, drugim rečima, simbolička reprezentacija Stvarnosti. „Sve što je potrebno je protumačiti je na pravilan način, baš kao što obično tumačimo naše snove da bismo prodrli u stvarno stanje dešavanja izvan simbola sna“. (Izucu: 1991:64) Ibn Arabijev stav da je potrebno snove pravilno „(pro)tumačiti” i da su nam oni vrsta učitelja sličan je stavu, recimo, vladike Nikolaja, koji u svom delu „Misli o dobru i zlu” kaže:

„Neka ti snovi budu učitelj. Jer i snovi su međium, kroz koji duša može umnožiti poznanje same sebe. U snovima čovek često dolazi do utančanijeg poznanja svojih osećanja, grehova, strasti, moći i nemoći, nedostataka i strasti, nego li studijama na javi. Snovi su tajanstvena knjiga, koju duša uči bez čula. Duša sama sobom stvara snovima najčudesnije situacije, u koje te stavlja i kroz koje ti otkriva tvoj karakter. Snovi opominju, predskazuju, nagrađuju i kažnjavaju. Kroz poneke snove duša ti otkriva tajnu svoje svemoći, sveznanja, vidovitosti i slobode. Snovi su i proročanstvo budućega života, u kome će duša biti slobodna od zakona fizičkoga sveta. Više misli o svojim snovima, a manje govori. Jer većinu snova ti jedini i možeš razumeti, pošto ti jedini i znaš svoje najskrivenije težnje, želje i brige. A to najskrivenije duša baš najjače i oseća, zbog čega to najčešće i razrađuje u snu i predstavlja ti u dramatskim slikama i fantastičnim situacijama. Neka ti, dakle, i snovi budu učitelj.” (Nikolaj: 1999:132).

Sa fizičkog nivoa, sa koga je Nikolaj govorio o snovima u doslovnom smislu, Ibn Arabi je smatrao i čitav pojavni svet vrstom sna koji treba (pravilno) protumačiti. Ono što on podrazumeva pod tumačenjem je da ono što se vidi u snovima jeste samo imaginarna forma stvarnosti a ne sama Stvarnost. „Sve što treba da uradimo je da tu formu vratimo u originalno i pravo stanje.” (Izucu: 1991:64).

Shvatanje stvarnosti kao sna koji treba da bude pravilno protumačen, zastupao je još jedan islamski mistik – čuveni persijski pesnik iz 13. veka, Mevlana Dželaludin Rumi, koji je napisao pesmu koja čak i nosi naziv *San koji mora da bude protumačen*:

„Ovo mesto je san.
Samo ga spavač smatra stvarnim.
Smrt nastupa poput zore,
i budiš se smejući se
onome što si smatrao svojom nesrećom.

Međutim, u slučaju *ovog* sna postoji razlika.
Sve ono svirepo i besvesno
što je počinjeno u opseni prikazanog sveta,
sve što ne iščezava pri samrtnom buđenju,
ostaje, i mora da bude *protumačeno*.

[...] A ovo nepouzdana vreme u kojem obitavamo,
evo na šta ono liči:
čovjek odlazi na spavanje u gradu
u kojem je proveo ceo život, i sanja da živi
u drugom gradu.
U snu, on se ne seća
grada u kojem spava u svom krevetu. Uveren je
u realnost sanjanog grada.

Smrt je takva vrsta sna.

Prah mnogih srušenih gradova
pada po nama poput dremeža zaborava,
no mi smo stariji od tih gradova.

Počeli smo kao mineral. Izdigli smo se u biljni svet
pa u životinjsko stanje, a onda smo postali čovek,
i stalno smo zaboravljali svoja prethodna stanja,
izuzev u rano proleće kad se pomalo opominjemo

da smo ponovo ozeleneli.

[...] Ljudski rod vođen je putem evolucije
kroz tu seobu moći uvida,
i mada se čini da smo usnuli,
postoji stanovita unutarnja budnost
koja usmerava san,
i ona će nas naposljetku trgnuti natrag
ka istini o tome ko smo.” (Rumi: 2007:129, 130)

Uviđamo da je Rumi zastupao stav da je i smrt vrsta sna, dok je Ibn Arabi izraz „umreti i probuditi se” shvatao u metaforičkom značenju – smrt predstavlja duhovni događaj koji se ogleda u čovekovom odbacivanju okova čula i razuma (kod Nikolaja, kada će duša biti slobodna od zakona fizičkoga sveta). I Al Gazali je bio mišljenja da je (ovaj) svet postojanja i nestajanja, takozvana „stvarnost” koja se sastoji od raznih oblika, svojstava i stanja, u stvari sama po sebi jedna šarena nit fantazije i imaginacije, ali u isto vreme ne pokazuje ništa drugo do samu Stvarnost – ukoliko čovek zna kako da shvati te forme i svojstva, ne same po sebi, već kao mnogobrojne manifestacije te Stvarnosti. I on je smatrao da je snovima potrebno tumačenje, kao i to (poput Takuan Sohoa) da smrt omogućava čoveku pravilno sagledavanje stvari, pošto je čovek tada oslobođen okova čula i uobražavanja. Tako on su svom delu „O samospoznaji” kaže:

„Dokaz za to da u unutrašnjosti srca postoji prozor spoznaje, zasniva se na dve stvari. Jedna je san; jer kada se u snu zatvori kapija čula, otvara se unutrašnji prozor i iz tog natčulnog sveta i sa nebeske table počinje da se očituje skriveni svet, tako da snevač ono što će se u budućnosti dogoditi vidi i prepoznaje, čas u punoj jasnoći, onako kako će uistinu biti, čas u slikama kojima je potrebno tumačenje. Sudeći prema spoljnom, pak, narod misli da je čovek kada je budan sposoban za spoznaju, s obzirom da jedino tada može da vidi. Naravno, kada je budan on ne vidi nikakav natčulni svet, a ono što vidi u snu to ne vidi posredstvom čula. [...] U snu je srce oslobođeno svih čulnih utisaka, tako da se tada pojavljuje njegovoj prirodi svojstvena moć da vidi natčulni svet. Naravno da je, ako se

u snu čula zadrže, na delu uobražavanje koje čini da stvari koje opaža, srce vidi prerusene u fantastične slike i da mu se ne pojavljuju bistre i jasne i oslobođene svih velova i zastora. Tek sa smrću nestaju uobražavanje i čula, i tada srce vidi stvari bez zastora i fantazija i tada mu biva rečeno: 'Skidamo sa tebe zastor i tvoj je pogled danas oštar'". (Al-Gazali: 2009:57,58)

Probuđeni intuitivno shvata zašto i kako su stvari u prirodi baš takve kakve jesu. To su smatrali i islamski i indijski filosofi i mistici – probuđeni vidi Tvorca u svemu. Odatle poštovanje svih stvari – i onih malih, „beznačajnih“, svakodnevnih... „Kada jednom postanete svesni Božanskog Života koji je unutar vas, moći ćete da ga vidite i u svom bratu, koliko god da je različit po svom životu, sposobnostima, karakteru, nacionalnosti, jeziku, religiji i rasi. Moći ćete da ga vidite u životinjama, biljkama, mineralima, koliko god da su raznoliki po svom obličju, koliko god da im priroda izgleda divlja ili svirepa, koliko god se činili neosetljivi ili možda neinteligentni, bez obzira na to koliko neki mogu izgledati beznačajni, jednostavni po sastavu, ili beživotni. Tada ćete moći da vidite kako je ceo univerzum prosvetljen i prožet božanskim životom. (Nukarija: 2006:210)

Uviđamo da je ovakav budistički stav u velikoj meri uticao na razvoj japanskog zen budizma, kao i da je dosta sličan Čuang Ceovom konceptu jednakosti stvari. Stoga ne možemo a da ne primetimo kako je u pitanju jedan univerzalni stav, koji se, i pored nekih razlika, može pronaći čak kad zapadnjačkih mistika. Tako je, recimo, Majstor Ekhart rekao:

„Bog svim stvarima daje podjednako i pošto one dolaze od Boga one su iste, jednake... Muva, ako je u Bogu, iznad je najvišeg anđela u svom pravu. Stoga su u Bogu sve stvari jednake i sâm Bog... U ovoj istosti ili poistovećenosti Bog toliko uživa da on lije celu svoju prirodu i biće u nju. Njegovo zadovoljstvo je veliko, nalik onom u konja, puštenog da trči zelenom pustarom gde je zemlja ravna i glatka, da galopira po svojoj volji, što brže može zelenim travnjacima – jer ovo je uživanje konja i izraz njegove prirode. Isto je sa Bogom. Njegovo je uživanje i ushićenost da otkrije istovetnost, jer on uvek može u nju uneti celu svoju prirodu – jer ona je sâma istovetnost.” (Suzuki: 2007:104).

Pretpostavljamo da Ekhart ovde zapravo misli da se Bog raduje kada se čovek probudi, zapravo kada spozna samoga sebe, rastaćući se i umirući za samoga Boga. I

pesnik Attar je u svom delu Govor ptica rekao: „Probudite se, vi nemate ništa svoje; sve što vaše oči vide prolazno je. [...] Smrt nas brzo sa prašinom sastavlja; ne umire se jednom već mnogo puta. No u tom umiranju tajne se kriju; samo putem smrti će večnost da otkriju.” (Attar: 2005.342)

Što se tiče odnosa koji su stari Kinezi imali prema snovima, Radosav Pušić navodi da „istraživači stare kineske filosofije lako uočavaju da je puno zapisa u drevnim spisima, doduše rasutih i nesistematizovanih, koji se odnose na snove. Tu su pokrenuta temeljna filofska pitanja vezana za odnos forme (*xing*) i duha (*shen*), materije (*wu*) i duše (*xin*)“ (Pušić:1996:47). Pušić navodi da je još za vreme dinastije Shang (1600-1100 g.p.n.e) od izuzetnog značaja bilo proricanje sudbine pomoću snova na šta ukazuju zapisi na kostima životinja na kojima se uočava piktograf za san. I kasnije je na kineskom dvoru postojala čak funkcija profesionalnog tumača snova i proroka, kada je takav carski službenik obavljao poslove vezane za tumačenje i proricanje sudbine pomoću zapisa na kornjačinim oklopima, božanskim simbolima i snovima. U periodu od 8. do 5. veka pre nove ere, zapravo u razdoblju Proleća i Jeseni, u Kini prvi put počinje da se sumnja u ispravnost i opravdanost proricanja sudbine pomoću snova. Od 5. veka pre nove ere počinju da se pišu spisi u kojima se kritikuje prethodni stav prema snovima. U vreme dinastija Ćin (221-206 g.p.n.e) i Han (206-g.p.n.e.-220 g.n.e) odnos prema snovima se radikalno menja kada se oni „iz sveta državnih, religiozno mističnih aktivnosti carskih službenika, prenose u svet svakodnevnog dešavanja, navika, verovanja, praznoverica, širokih narodnih masa” (Pušić: 1996:49) Tako se snovi vraćaju u svet profanog i običnog a, po rečima Radosava Pušića, Čuang Ce je, na sebi svojstven način, koristio snove da bi što slikovitije i jasnije izrazio svoje filofske ideje.

Na prvom mestu kod Čuang Cea uočavamo stav neke vrste istosti sna i jave. On, zapravo govori o istosti svih stvari koje proizilaze iz Jednog (taoa) i čiji je krajnji cilj povratak tom Jednom. Na tom putu san i java se prepliću, oni možda nisu isti, ali imaju istu funkciju, iz čega proizilazi i isti takav stav vezan za život i smrt. Pošto tao sve prožima i iz njega sve proizilazi onda i san i java podjednako izviru iz njega i njime su prožeti. Tako su i san i java podjednako i stvarni i nestvarni, ali svakako podjednako bitni – svaki ima svoju ulogu ili namenu, kao uostalom i sve stvari. Pošto se sve rađa iz taoa ili Jednog, „bilo da

smo budni ili sanjamo, vizija Jednog nam se jednako nameće”. (Kjels: 1990:90) U tom smislu i život i smrt su neka vrsta sna. Ne slažemo se u potpunosti sa Kjelsom koji u svom delu *Taoizam*, zastupa gledište da je Čuang Ce pod terminom veliko buđenje smatrao smrt. Skloniji smo tumačenju da je Čuang Ce pod pojmom veliko buđenje, zapravo podrazumevao čoveka ostvarenog na putu samospoznaje – nekoga ko je zaboravio sebe, uskladio se sa nebom i zemljom, odeno se ne delanjem i prepustio promenama.

Kjels navodi da je Čuang Ce rekao: „Isti je slučaj sa velikim buđenjem, smrću, nakon koje se za život kaže da je bio samo drugi san!” (Kjels: 1990:92). Međutim, u izvorniku koji smo koristili u toku pisanja ovog rada stoji sledeće:

„Onaj ko sanja da pije vino može zaplakati kad dođe jutro; onaj ko sanja plakanje, može ujutru da ode u lov. Dok sanja on ne zna da je to san, a u snu on može čak da pokuša da prepriča san. Samo kad se probudi, on zna da je to bio san. Jednoga dana će doći veliko buđenje kada ćemo znati da je sve ovo bio samo veliki san.” (Čuang Ce: 2001:48)

Ovde vidimo da Čuang Ce ne spominje smrt kao veliko buđenje, već jednostavno zaključuje da kada dođe veliko buđenje, čovek će shvatiti da je i život (koji je do tada vodio) bio samo san. Verujemo da je pod velikim buđenjem Čuang Ce zapravo mislio na vraćanjem Jednom – Izvoru, ishodištu svih bića i stvari. Naravno, u svetlu ovakvog sagledavanja stvari (života), i na život i smrt se gleda kao na lice i naličje jedne iste stvari, jednog istog Jednog. Smrt je, po Čuang Ceu, jedna od beskrajno promenljivih pojavnih oblika jedne večne Stvarnosti. Tako, recimo, Pušić za Čuang Ceovu parabolu *Leptirov san*, a u kontekstu Čuang Ceovog sagledavanja snova i stvarnosti, kaže sledeće: „Naime, da li ja sanjam da sam leptir ili leptir sanja da sam ja, može biti odlučeno jedino pomoću nečega što je ne-ja i ne-leptir. Očigledno je ako ciljamo na ono bitno, da to ne može biti ništa drugo do *jedno*. Ukoliko se vežemo za tzv. obrtanje bića, gde se oblici neprekidno menjaju, nismo u mogućnosti da jasno razlučimo šta je bitno a šta ne. 'Leptirov san', pokreće i druga pitanja koja sami simboli 'leptir' (transformacija, prolaznost, lepota trenutka itd.) i 'san' iznose na svetlo dana. Ako u oba uključimo i nasleđe tradicije, po kome je čovek duhom/dušom neraskidivo vezan za kosmos, onda i njegovi snovi kao proizvodi duha/duše takođe nose smisao i poruku koji idu iz dubine samog kosmosa. Svaka njegova mena kao i

promene u prirodi, u čoveku izazivaju određene reakcije (biohemijske, psihičke, itd), koje opet direktno utiču na njegove snove.” (Pušić: 1990:51).

Ideja transmutacije – večnog preobražaja stvari, od ključnog je značaja za shvatanje Čuang Ceovog učenja i iz nje izranjaju njegovi mnogi drugi stavovi. S te strane, i život se smatrao kratkotrajnim i prolaznim, ali isto tako i smrt – „Život i smrt su dan i noć“, kao što je rekao Čuang Ce. Da bi dočarao prolaznost života i povezanost života i smrti, Čuang Ce je rekao:

„Čovekov život između neba i zemlje je poput belog ždrepcu koga smo, u trku, ugledali kroz pukotinu na zidu – fiju! – i, već je gotovo. ... Jedan preobražaj i stvari ožive, zatim drugi preobražaj i stvari su mrtve.” (Čuang Ce: 2001:205)

Upravo zbog toga kod Čuang Cea imamo rušenje običaja i tradicija koja su postojala u tadašnjem društvu. Umesto da oplakuje svoju preminulu suprugu, Čuang Ce je smireno ispraća na njenom putu ka Izvoru:

„Žena Čuang Cea je umrla. Hui ce je otišao da izjavi saučesce i zatekao je Čuang Cea kako sedi na skrštenim nogama, udara u kacu i peva. 'Živeo si sa njom, ona ti je rodila decu i ostarila sa tobom', rekao je Hui ce. 'Bilo bi u redu da ne liješ suze kad je umrla, ali udarati u kacu i pevati – to je već previše, zar ne?'

'Grešite', rekao je Čuang Ce. 'Prvo, kad je umrla, mislite da nisam tugovao kao i svi drugi? Ali, setio sam se njenog početka, vremena pre nego što je bila rođena. I ne samo vremena pre rođenja, već i vremena dok još nije imala telo. I ne samo vremena dok nije imala telo, već i vremena dok nije imala duh. Usred te zbrke, čudesno i tajanstveno desila se promena i ona je dobila duh. Druga promena se dogodila kad je dobila telo. Još jedna promena je bila kad se rodila. Sad se ponovo odigrala promena i ona je mrtva. To je kao smenjivanje četiri godišnja doba – proleća, leta, jeseni i zime. Sada će ona počivati u miru u velikom prostoru. Ako bih je žalio kukajući i plačući, to bi pokazalo da ne razumem sudbinu. Zato sam prestao.'” (Čuang Ce: 2001:166)

Tako, od onog trenutka kada je čovek pronikao u smisao jedinstva (svega postojećeg) njega više ne brine smenjivanje života i smrti koji se smenjuju kao što se naizmenično smenjuju san i budnost. Ističući činjenicu da ljudi uglavnom vole ono što je

živo, a da zaziru od onoga što se raspada, Čuang Ce napominje da će ono što se upravo raspada ponovo oživeti i da će taj život ponovo dobiti čvrstu formu.

Slično shvatanje (života i) smrti ima i Kaiten Nukarija, koji u svom delu *Religija samuraja – studija o filozofiji i disciplini zena u Kini i Japanu*, kaže sledeće:

„Većina ljudi smrt smatra najvećim zlom samo zbog toga što je se plaše. Plaše se smrti samo zbog toga što imaju instinkt za samoočuvanjem. [...] Zašto smo toliko, moramo da pitamo, uznemireni oko smrti? Postoji li i jedan primer individue koja je u celoj istoriji čovečanstva izbegla smrt? Ako nema načina da se ona izbegne, zašto bismo se njome opterećivali? [...] Da li možemo da predočimo da je smrt, koju još nismo iskusili, najveće od svih zala? Usuđujemo se da objavimo kako je ona jedan od blagoslova na kome treba da smo zahvalni. Smrt je strvožder sveta; ona čisti svu beskorisnost, bajatost i korupciju iz sveta i čini ga čistim i uvek novim. Kada niste više svetlu od koristi ona dolazi po vas, sklanja vas u zaborav da bi oslobodila život beskorisnog tereta. Struja postojanja treba da se održi tekućom, jer će se u suprotnom pokvariti i istruliti. [...] Oni koji veruju u Budu zahvalni su i za sâmu smrt, što je jedini način da se ona osvoji. Ako je čovek zahvalan čak i za smrt, koliko će onda biti zahvalan za sve ostalo! On može pronaći smisao u svakom obliku života. On može videti blagoslov u svakoj promeni sreće. Priznaće misiju svakog pojedinca. Može da živi, zadovoljan i srećan, u bilo kakvim uslovima.” (Nukarija: 2006:229-230)

Do sada smo o smrti i umiranju govorili uglavnom u doslovnom smislu. Međutim, kod većine mistika veliko buđenje je često povezano ne toliko sa telesnim umiranjem, već sa umiranjem u metafizičkom smislu – zaboravljanjem sebe, poništavanjem sebe u Tvorcu i na taj način buđenju. Tako probuđen čovek nastavlja dalje sa svojim (ovozemaljskim) životom sagledavajući Tvorca u svemu. Prema shvatanju budizma, to je prosvetljeni (probuđeni) čovek koji je otkrio više carstvo sjedinjenja. Tako Suzuki za iskustvo prosvetljenja kaže:

„Stoga je iskustvo prosvetljenja ono koje možemo imati jedino kada se popnemo na najviši vrh sa koga možemo sagledati čitavo polje Stvarnosti. Ili, možemo reći da je ono iskustvo koje se dostiže jedino kada dotaknemo sâm temelj koji održava čitav sistem višestrukih svetova. U pitanju je svesnost intenzivne količine kojoj se ništa drugo ne može

dodati. Sve je ispunjeno, zadovoljeno; sve se u njoj pojavljuje kao što jeste; ukratko, to je stanje apsolutne Takvoće, apsolutne Praznine koja je apsolutna punoća.

Stoga je budistička filosofija zapravo filosofija Takvoće, ili filosofija Praznine, ili filosofija Samoidentiteta. Ona polazi od apsoultnog *sada* koje je čisto iskustvo – iskustvo u kome još uvek nema razdvajanja subjekta i objekta, a opet koje nije stanje prave, čiste ništavnosti.” (Suzuki: 2007:82)

O gubljenju ili poništavanju sebe u Bogu pisao je i Nišida Kitaro u svom delu *Rasprava o dobru*. Nišida je inače bio jedan od prvih japanskih filozofa koji su pokušali da objedine zapadnjačku i istočnjačku filosofiju (ili način mišljenja) – zapravo, u svojim delima je pokušavao da predstavi istočnjačku filosofiju i pogled na svet oslanjajući se na teorijsku jasnoću i logičku postojanost zapadnjačke misli. Tako on kaže:

„Svaka osoba u Bogu pronalazi svoj pravi cilj. Naše pronalaženje utočišta u Bogu u određenom smislu se čini kao gubitak sopstva, ali u drugom smislu, to je način za pronalaženje sopstva. Hrist je rekao: 'Ko čuva život svoj, izgubiće ga, a ko izgubi život svoj mene radi – naći će ga.'³¹ Ovo je najčistiji oblik religije. Odnos između Boga i čoveka u pravoj religiji mora biti od ove vrste. Molimo se i zahvaljujemo Bogu ne zarad vlastitog opstanka, već zbog našeg povratka Bogu kao izvoru bića – i zahvalni smo za naš povratak Bogu. [...] Ako se samo pomirimo i prepustimo Bogu, onda treba da se oslobodimo mirisa sopstva i da ostvarimo srce prave pobožnosti. To da čovek pronalazi pravog sebe u Bogu može se činiti kao isticanje sopstva, ali to je u stvari razlog za napuštanje sopstva i slavljenje Boga.” (Kitaro: 2012:201-202).

U svom delu, Čuang Ce nigde eksplicitno ne navodi umiranje u ovom (metafizičkom) smislu, ali upoređuje duhovnu i fizičku smrt, smatrajući ovu prvu gorom: „Nema većeg jada od duhovne smrti – u odnosu na to, smrt tela je beznačajna.” (Čuang ce: 2001:193) Dakle, Čuang Ce upozorava da čovek treba da neguje svoj duh, da se ne vezuje toliko za materijalno i telesno (pošto su propadljivi) i da se prepusti promenama. Kod njega bi se umiranje u metafizičkom smislu možda moglo uporediti sa njegovim konceptom zaborava. Zaboravljajući sebe i prepuštajući se nalogu neba, čovek, smatrao je Čuang Ce, može biti ponovo rođen:

³¹ Jevanđelje po Mateju, 10:39.

„Onaj ko je ovladao pravom prirodom života ne nastoji da postigne ono što život ne može da pruži. [...] Dolazak života ne može da se spreči, njegov odlazak ne može da se zaustavi. Kako su jadni ljudi u svetu koji misle da je prosto negovanje tela dovoljno da se sačuva život! Ali, ako negovanje tela na kraju, nije dovoljno da se sačuva život, zašto je onda, ono što svet čini vredno činjenja? Ono možda i nije vredno činjenja, pa ipak, ne može ostati neuradeno – ono je neizbežno. Onaj ko želi da izbegne bilo kakvo bavljenje telom, najbolje će uraditi ako napusti poslove sveta. Napuštajući poslove sveta, biće nesputan. Budući nesputan, on može biti uspravan i smiren. Uspravan i smiren, on može biti ponovo rođen sa drugima. Ponovo rođen, on se može približiti Putu.” (Čuang Ce: 2001:170)

Dakle, za Čuang Cea Veliki čovek se vraća Korenu za koji kaže: „Taman i skriven, Put izgleda kao da ne postoji, a ipak je tu, bujan i bezgraničan; nema oblik, već samo duh; on je pastir deset hiljada stvari, iako ga one ne mogu pojmiti. To se zove Iskon ili Koren. To se samo može pojmiti na Nebu.” (Čuang Ce: 2001:203) Da bi duh mogao da se uzdigne na Nebo, Čuang Ce i predlaže napuštanje „poslova sveta“: „Ako delaš saglasno prilikama i zaboravljaš na sebe onda nećeš dangubiti žudeći za životom i plašeći se smrti. Radi tako i bićeš dobro.” (Čuang ce: 2001:58) ili: „Poništio sam udove i telo, odbacio opažanje i intelekt, zbacio obličje, napustio razumevanje i izjednačio se sa Velikim Tokom. To znači sestiti i zaboraviti sve.” (Čuang Ce: 2001:82) ili: „Zaboravi stvari, zaboravi Nebo i neka te zovu Onim koji je zaboravio na sebe. Onaj ko je zaboravio sebe, može se reći da je stupio na Nebo.” (Čuang ce: 2001:116).

O povezanosti sna, smrti i zaborava pisao je i Žorž Osava (Njoići Sakurazava), inače osnivač makrobiotike, koji je smatrao da postoji jedan *kosmički poredak* koji se može primeniti na sve sfere života. U svom delu *Kosmički poredak*, čak na jednom mestu i aludira na Čuang Ceovu parabolu *Leptirov san*: „Kao što znate, jedan dobro poznati filosof je rekao: *Život je samo san, ili je obrnuto, možda je san – život?* (Osava: 2003:14) Praveći razliku između iracionalnih i stvarnih snova, Osava stvarne snove u nekoj meri poistovećuje i sa predosećanjima i veruje da su, recimo, predskazanja proroka slična stvarnim snovima. Takođe, on navodi da u stvarnom snu ne postoje patnja ili fizička bolest, budući da smo u snovima u carstvu Neograničenog i Apsolutnog. Isto se može reći i za

carstvo Duha: „Pomenute vrste patnji pripadaju jedino fizičkom svetu. Zbog toga verujem da je stvaran san manifestacija Duha“. (Osava: 2003:15) Tako Osava veruje da je posebna osobina snova nepoznavanje ograničenja, da je stvaran san večan i da predstavlja svet koji prevazilazi i Vreme i Prostor. „U svetu snova, osoba je potpuno slobodna. Nije li to sloboda dostojna Boga?“ (Osava: 2009:16)

Osava je smatrao i da je carstvo Smrti takođe beskonačno i da ono nije ništa drugo do sinonim za svet Večnosti, Sna, Duha: „Od početka postojanja ovog sveta, bilioni i bilioni bića rađaju se i umiru, i sva su bila primljena u drugi svet. Nijednom od njih nikada nije bio odbijen ulazak.“ (Osava: 2009:23) Ističući činjenicu da dok spavamo zaboravljamo na svu patnju i tugu, Osava za smrt kaže da je „miran, večan san“ i dodaje da je za njega i „beskonačan, apsolutni svet mesto mirno poput sna“. (Osava: 2009:24)

Bašooov odnos prema smrti možda se najlepše vidi u nekoliko njegovih pesama o cikadama.³² Jedna od njih je sledeća:

やがて死ぬけしきは見えず蟬の声

Jagate šinu
kešiki va miezu
semi no koe.

O skoroj smrti
nikakav znak ne daje –
raspevan cvrčak.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 59)

U prevodu Dragana Milenkovića:

Još nema znakova,
ali smrt im je već blizu.
Raspevani zrikavci.

(Iz: *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, 2012, str. 56)

³² U originalu *semi* (蟬), ali se kod nas različito prevodi: Devide prevodi sa *cikada*, Jamasaki-Vukelić sa *cvrčak*, a Milenković sa *zrikavac*.

Ovo je jedan od Bašoovih najcenjenijih haikua, a prema rečima Vladimira Devidea, razlog zbog čega je ovaj haiku čuven je činjenica da je pesnik akcenat stavio na zriku cvrčka, a ne na njegovu skorou smrt. „Zapravo, ovo je pesma koja naglašava i slavi život, budući da cvrčak neće prestati sa svojim zrikanjem zbog toga što uskoro treba da umre.” (Devide: 1985:127) Bašo je pesmu napisao 1690. godine, posle napornog puta „Uske staze“, kada je jedno leto proveo u letnjikovcu *Genduan (Koliba prividnog života)*, blizu jezera Biva. Tu je nastala ova pesma, koju je Bašo, navodno, posvetio jednom učeniku. Pesma je odmah postala omiljena među njegovim učenicima zbog jasne poruke o nepostojanosti života. Cvrčak koji tokom leta intenzivno peva na drvetu simbol je kratkog života. Bašo je verovatno znao za reči Čuang Cea, koji u svom delu, a u poglavlju „Slobodno lutanje” kaže: „Jutarnje pečurke ne znaju ništa o sutonu i zori, a letnji cvrčak ne zna ništa o proleću i jeseni” (Čuang Ce: 2001:34), a sličnu ideju je izrazio i srednjovekovni japanski pisac Jošida Kenko, u svom delu „Zapisi u dokolici” (*Curezuregusa*): „Da je čoveku da nikada ne izbledi poput rose Adašina,³³ da nikada ne nestane poput dima nad planinom Toribejama,³⁴ nego da zauvek ostaje u ovome svetu – kako bi stvari samo izgubile moć da nas dodirnu! Najdragocenija stvar u životu je njegova nepostojanost. Uključujući sva živa bića, nijedno ne živi tako dugo kao čovek. Vilin konjic ne živi duže od jedne večeri, letnja cikada ne poznaje ni proleće ni jesen. Kako je božanstveno lagodno osećanje živeti čak i jednu godinu u stalnoj vedrini! Ako vam to nije dovoljno, možete živeti hiljadu godina i dalje osećati da je to bio samo san.” (Kenko: 2010:16)

Bašo je spomenuti haiku naslovio *Muđo Ćinsoku (無常迅速)* u značenju: *Sudbina se brzo menja, a život je prolazan*. Ipak, u pesmi se ne oseća rezigniranost, žal ili strah od smrti. Kao što su cvrčci samo ono što jesu, ne znajući da im se smrt približava, pa stoga do samoga kraja nastavljaju da budu to što jesu, tako i čovek, nikad ne znajući kada ga čeka kraj, treba da bude ono što jeste i da se ne plaši smrti koju ne može da izbegne.

³³ Naziv groblja, tada najverovatnije smešteno severozapadno od Kjota.

³⁴ Glavno groblje u Kjotu, a spominjanje dima ukazuje na dim od kremiranih tela.

6.1. Tumačenje snova na Zapadu

Pošto je san univerzalan fenomen, a prema rečima Petra Jevremovića, „fascinacija snom je onoliko stara koliko je stara i sama povest naše smrtničke samosvesti” (Jevremović:u *Snovi*: 2007:5), fenomenom sna i njegovim tumačenjem nisu se samo bavili filozofi i mistici Istoka, već i Zapada. Budući da smo svesni činjenice koliko je ova tema sama za sebe obimna i složena i da bi se mogla obraditi u zasebnom radu, za potrebe ovog rada odlučili smo se da ukratko ukažemo na sličnosti u shvatanju snova na Istoku i Zapadu. Na taj način ćemo pokušati da ukažemo na univerzalno shvatanje, ili *univerzalno iskustvo*, koje je, očigledno, bilo blisko i istočnjačkim i zapadnjačkim filozofima, teozozima, misticima i pesnicima. Verujemo da upravo to univerzalno iskustvo omogućava prevazilaženje eventualnih razlika između istočnjačkog i zapadnjačkog načina mišljenja, čime se i neapanskom čitaocu omogućava razumevanje i japanske haiku poezije.

U antici se verovalo da se tumačenje snova pojavilo još u mitsko pradoba. „Iako u antici tumačenje snova zauzima središnje mesto u životu mnogih ljudi, ne postoji neki neprikosnoveni „prvi izumitelj” oneirokritike, već se to dostignuće pripisuje različitim figurama – i jednom bogu i jednom heroju.” (Valde: *Snovi*:2007:6). Budući da ljudi u početku nisu mogli da razlikuju san od jave, u pomoć im pristiže Prometej, koji je naučio ljude veštini proricanja (mancici), veštini tumačenja snova. Time im je omogućio da utiču na božje odluke. Pre ovoga, prema rečima Valde, i sami ljudi su bili nalik na neprotumačene slike snova, to jest, granica između stvarnosti i snova bila je tako tanka da ljudi nisu mogli oceniti da li su i oni sami deo nekog sna. Ljudima je tek Prometej dao sposobnost samospoznaje i identitet, razum i govor, kao i celokupnu kulturu, sve zanate i zemljoradnju. Naročito je mantička veština – proricanje budućnosti posmatranjem, na primer, leta ptica, zatim gatanje iz plećke, tumačenje snova – ljude oslobodila ropkog statusa u odnosu na bogove. Stoga, onog trenutka kada su ljudi stekli veštinu tumačenja snova, bogovi više nisu bili superiorni u znanju. Zbog toga tumači snova u antičkoj Grčkoj dobijaju gotovo status božanstva, a sličan status su imali i tumači snova u staroj Kini. Nije samo Prometej prekoračio dozvoljene granice, već je i boginja Gaja napravila pometnju kada je ljudima počela da šalje jasne snove – tačnije, snove koji se nisu morali tumačiti.

Zevs je oteo Gaji kontrolu nad tumačenjem snova, prihvatio da snovi budu medij za gledanje u budućnost i slanje poruka od bogova, ali da bi vlast vratio bogovima, onemogućio je spoznaju pre tumačenja – tako su ljudi ponovo postali zavisni od Apolona i njegovih proročišta. Pošto su bogovi dali ljudima sredstvo za proricanje budućnosti, ali im onemogućavaju potpuno i nedvosmisleno tumačenje i provsetljenje, na taj način smrtnike još više vezuju za sebe. „S tim u skladu, tumačenje snova može biti pokušaj da se prevlada ljudska ograničenost.” (Valde: u Snovi: 2007:7)

Diskurs o snovima i tumačenju snova na nama razumljiv način prvi put se javlja u pesništvu. Već u najstarijim sačuvanim delima grčke književnosti, homerovskim epovima, pominje se mnogo različitih snova. Snovi u pesništvu grčko-rimske antike posebno su važni i zbog premeravanja i ocenjivanja odnosa sna i snevača. U antičkom pesništvu san je postavljen kao umetničko delo u umetničkom delu, kao tekst u tekstu i stoga kao ekvivalent „književnosti” i „fikciji“. Snovi se uglavnom nisu shvatali kao rastakanje stvarnosti ili njen odraz, već kao integrišući i integrisani deo života – snovi pojedincu predočavaju onu drugu stranu važećeg moralnog poretka u budnom svetu. Iako Platon nije cenio snove i veštinu njihovog tumačenja, za stoičke je mantika (a time i tumačenje snova) sredstvo da se istraži povezanost svih stvari u kosmosu. S druge strane, epikurejci su svaki oblik mantike smatrali sujeverjem zbog stava da je svet proizvod slučajnosti. Pošto su san posmatrali samo kao povezanost između telesnih nadražaja, psihičkih stanja i snova, snovi nisu mogli da se koriste kao medijum za mantiku. I pored brojnih protivnika takvog stava, u antičkom svetu je bilo sasvim obična stvar mantičko tumačenje snova, koje pretpostavlja da snovi imaju božanski i natprirodni izvor. Tako je postojala i praksa obrednog spavanja u hramu da bi se primila u snu božanska poruka. U tom religijskom kontekstu, fenomen sna je visoko vrednovan kao medij – kao prostor posredovanja u kojem bogovi i ljudi mogu direktno komunicirati. Obredno spavanje u hramu je za cilj imalo ozdravljenje tela, a to je prema antičkom shvatanju podrazumevalo i ozdravljenje duše.

Dods u svom tekstu „Uzorak sna i uzorak kulture” navodi da u najvećem broju svojih opisa snova, homerski pesnici ono što je viđeno u snu smatraju „objektivnom činjenicom“. (Dods:Snovi: 2007:26) San obično uzima oblik posete koju usnulom čoveku čini jedan lik iz sna. Taj lik iz sna može biti bog, ili duh ili neka „slika” stvorena posebno

za tu priliku. Šta god da je, on postoji objektivno u prostoru i nezavisan je od onoga koji sanja. Snevač je gotovo potpuno pasivan: on vidi lik, čuje glas i to je praktično sve. „Onaj koji sanja ne pretpostavlja da je bilo gde drugde osim u svom krevetu, u stvari on zna da spava pošto se lik iz sna potrudio da mu na to ukaže. Upravo stoga za san Grci nikada nisu govorili kao mi da *imamo* san, nego uvek da *vide* san.” (Dods:Snovi: 2007:26). Zanimljivo je primetiti da se i u japanskom jeziku kaže „videti san” (*jume o miru*, 夢を見る), što bi se, naravno, na sprskom prevelo jednostavno kao *sanjati*.

Za Grke, kao i za druge stare narode, postojala je osnovna razlika između značajnih i beznačajnih snova (ili: velikih i malih snova). Ipak, klasa značajnih snova bila je podeljena na nekoliko različitih tipova, tačnije tri – simbolički san, koji je neka vrsta zagonetke i ne može se shvatiti bez tumačenja; drugo je vizija – predodgađanje budućih događaja; i proročanstvo – kada lik iz sna bez simbolizma otkriva šta će se desiti ili šta treba učiniti. Ova treća vrsta je san koji zapoveda posvećivanje ili neki drugi religiozni čin, a Dods smatra da takva vrsta sna pripada religioznom iskustvu naroda. Većina snova zabeleženih u asirskoj, htitskoj i staro-egipatskoj literaturi su „božanski snovi” u kojima se javlja bog i donosi jasnu poruku snevaču.

Toliko koliko ide naše fragmentarno znanje, prvi čovek koji je eksplicitno stavio san na njegovo pravo mesto bio je Heraklit, sa svojim zapažanjem da u snu svako od nas odlazi u svoj sopstveni svet. On ne samo da odbacuje „objektivni san“, već kao da poriče valjanost iskustva sna uopšte. Istog je mišljenja bio i Ksenofan. U 5. veku religiozni duhovi su bili skloni da u snu sa značenjem vide dokaz urođenih moći sâme duše, koje je ona mogla ispoljavati kada je spavanjem oslobođena grube nametljivosti tela. Religiozni pogled na snove oživelili su stoičari, a konačno prihvatili čak i peripetičari, kao što je Ciceronov prijatelj Kratip.

Zanimljivo je da je Sinesije iz Kirene verovao u postojanje „božanskih” snova kojima, pak, nije bilo potrebno tumačenje, za razliku od islamskih mistika Ibn Arabija i Rumija koji su smatrali da je snovima potrebno pravilno tumačenje. Ipak, kod Sinesija postoji sličnost u smislu da „božanskim” snovima nije potrebno tumačenje jer dolaze samo vrlenima: „[...] Ove vrste snova zaista su božanske. Bilo u celini, ili u pojedinostima, jasni i čisti, i ne treba im nikakva veština tumačenja. Ali, oni pohode samo one koji žive po

pravilima vrline, bilo da su vrlinu stekli razboritošću, bilo da je imaju kao naviku. Ako ponekad pohode i nekog drukčijeg, to se događa uz veliki napor. Jer moguće je, da se to desi, svakako da nije beznačajno da nekog nevoljnika pohodi san najplemenitije vrste.” (Snovi: 2007:48) i dodaje: „Jedan na javi, kažu, a drugi u snu uči. Na javi, međutim, čovek je učitelj, a onoga koji spava toga bog *oplodotvori sopstvenom snagom*, tako da na taj način i nauči i cilja se svog domogne: oplodotvoriti je više nego poučiti.” (Ibid.str.40)

S druge strane Sinesije je, kao i recimo Žorž Osava, smatrao da snovi pripadaju aposlutnom svetu: „Ništa nije toliko svojstveno snovima kao potiranje prostora i delanje van vremena.” (Sinesije: u *Snovi*: 2007:51)

Zanimljivo je Sinesijevo gledište „jednakosti” u snu. Naime, snovi na neki način izjednačavaju ljude svih položaja: „Ja, dakle, tragam za snom na isti način kako je Homer za njim tragao: eto boga iz daljine, jer i da ništa ne učiniš on se pojavljuje samo dok spavamo, i to je sve što je potrebno učiniti za inicijaciju zarad koje se još nijedan siromašak žalio nije, da je u tome nižeg roda od bogatog. [...] A san sneva i najbogatiji, i onaj manje bogat, a i onaj još manje bogat, i onaj koji u bedi najudaljeniji od grada obrađuje njivu, i veslač, i nadničar, i stranac koji porez ne plaća baš kao i onaj stranac koji ga plaća. Ništa bogu ne znači neko od uglednika, Eteobutada na primer, i neki neugledni Manes onomad kupljen.” (Sinesije: u *Snovi*: 2007:45)

Sinesijev prikaz čoveka koji se u snu bori sa uočavanjem razlike između sna i jave, njegova potreba za buđenjem i shvatanjem iluzije, na jednom nivou naliči na Čuang Ceovo shvatanje sna, jave i potrebe za buđenjem: „Onaj ko sanja da pije vino može zaplakati kad dođe jutro; onaj ko sanja plakanje, može ujutru da ode u lov. Dok sanja on ne zna da je to san, a u snu on može čak da pokuša da prepriča san. Samo kad se probudi, on zna da je to bio san. Jednoga dana će doći veliko buđenje kada ćemo znati da je sve ovo bio samo veliki san.” (Čuang Ce: 2001:48). Sinesije to kaže na sličan način: „Na primer, neko sanja da spava, pa vidi u snu da ustaje, kako mu se čini dok i dalje spava, i stresa san sve vreme ležeći u postelji, razmišlja, koliko zna i ume, o snu koji mu se javio, i sve je to i dalje san, ali je onaj prvotni dvostruk: on i dalje ne veruje, misli da je budan, i da je reč o stvarnosti. Tad počinje istinska bitka, taj neko sanja da se bori sa samim sobom, da se oslobodio sna,

da se budi, i da je stekao iskustvo sa samim sobom, i da se uverio u prevaru i iluziju.” (Ibid.str.51).

Prema Patriši Koks Miler, hrišćanski teolozi iz 4. veka – Grigorije Bogoslov (Grigorije iz Nazijansa) i Grigorije Niski (Grigorije iz Nise), „poznati su po svojim doprinosima teoriji hrišćanske askeze i razvoju platonizovane teologije čiji je cilj bilo mističko sjedinjenje duše sa Bogom.” (Miler: u *Snovi*: 2007:73). Gregorije Bogoslov u jednoj od svojih poema rado dočekuje i pozdravlja smrt kao oslobađanje od ovozemaljskih uslova ljudskog saznavanja, u kojem se istina prima kao u ogledalu koje se odražava na površini vode. Primećujući da je sve iluzija, i s ubeđenjem da je teško pojmiti Boga, ali definisati ga rečima jeste nemoguće, on san upotrebljava kao negativnu metaforu – da smo mi poput snova, neopipljivog viđenja, poput leta ptice ili cveta koji brzo procveta i nestane... Sve je snovna vizija. Ovo shvatanje naliči spomenutim istočnjačkim filosofima i misticima i njihovom shvatanju snova – zapravo stvarnosti koja se poredi sa snom – ona je prolazna i iluzorna. S druge strane, Grigorije Niski je poznat po oksimoronu – budno spavanje, što se smatralo jednim od njegovih najvažnijih izraza u vezi sa mističkim životom. Ta paradoksalnost je bila svojstvena i starim taoistima (setimo se Čuang Ceovog oksimorona korisnost beskorisnog). „Upotrebom reči koje su protivne samima sebi, izražavalo se gledište o ljudskom biću u tim ekstatičkim trenucima kontemplativnog viđenja u kojima privremenost, ovosvetskost ustupa mesto bezvremenim prostranstvima večnosti.” (Miler: 2007:79) I jedan i drugi su pak smatrali da snovi imaju korisnu ulogu u preobražavanju osobe – snovi postaju božanski darovi koji osobi omogućavaju da vidi prirodu svog vlastitog identiteta. Takvi snovi su naravno sveti i imaju predskazivačku i isceljujuću vrednost.

I Španci su, kao i većina Evropljana, u 16. veku verovali da snovi imaju dva izvora – prirodni i natprirodni. Prema rečima Ričarda Kegen, „kada je reč o prirodnim uzrocima snova, filosofi koji su živeli u 16. veku sledili su Aristotelovo objašnjenje snova, po kome su oni proizvod dejstva čulnih opažaja na animu, odnosno „duh“, tokom spavanja. Ali, u renesansnoj literaturi o snovima može se naići i na jasnu nearistotelovsku tezu: naime, snovi imaju natprirodni uzrok, bilo dijabolički, bilo božanski.” (Kegen: 2007:88). Za potrebe ovog rada kratko ćemo se osvrnuti samo na ovo drugo shvatanje snova. Oni su se

smatrali sredstvom predskazivanja, a ovo verovanje u mogućnost proročkih snova bilo je pojačano i hrišćanskom teologijom. Naravno, bilo je teologa, kao što je to bio Avgustin, koji su ukazivali na teškoće razlikovanja „božanskih” snova od onih koji su imali prirodne, tj. telesne, uzroke i upozoravao je na teškoće pri razlučivanju između istinskog i lažnog otkrovenja. U tom smislu, snovima je bilo potrebno pravilno tumačenje, što je stav, kao što smo videli, koji su zastupali islamski mistici. S druge strane, Toma Akvinski je bio kritičan u pogledu snova kao oruđa proricanja, ali je prihvatio da snovi imaju unutrašnje i spoljašnje uzroke – „ovi drugi su podrazumevali i zvezde, koje su imale moć da utiču na uobrazilju – kao i duhovne uzroke, kako dijaboličke, tako i božanske.” (Kegen:2007:91). Dakle, on je ostavio otvorenom mogućnost da Bog, bilo ličnim ili putem anđela, može da komunicira sa pojedincem putem snova.

Zanimljivo je da je Karl Gustav Jung smatrao da su „snovi objektivne činjenice, da ne možemo da utičemo na naše snove, a da materijal snova nije nužno preuzet iz našeg neposrednog okruženja.” (Jung:Snovi: 2007:177). Isticao je činjenicu da je kod primitivnih naroda rasprostranjeno verovanje u dve vrste snova: *ota* – snove krupnih vizija, velike snove bremenite značenjem, snove od kolektivnog značaja; i *vudota* – obične male snove. „Jung, i njegove pristalice, smatrali su da san (to 'dete prirode'), ne vara, ništa ne skriva, već, naprotiv, otkriva. On je 'u sebi sadržana izjava duše“ . (Trebješanin: 2008:363)

S druge strane, prema rečima Fransoaza Žukovskog, dramski učinak snova u renesansnoj literaturi na veoma upečatljiv način svedoči o ulozi koju su oni igrali u svakodnevnom životu ljudi tog doba. (vidi: Žukovski:Snovi: 2007:189). San je simbol nestalnosti i vrednost ovih tekstova zasniva se na bekstvu od opterećujuće stvarnosti. Dakle, san se ne postovećuje sa stvarnim životom. San postaje sličan zadovoljstvu što nam ga pruža umetnost, a naročito poezija: to je prolazni boravak na jednom mestu gde nećemo zauvek ostati. Srednjovekovni pesnici često u svojim sonetima podsećaju da je san brat Smrti. Neprestano se insistira na negativnim aspektima sna – počivanju, tišini, odsustvu boja, zaboravu. „Iako san još nije postao stvarnost, ponekad se čini da je stvarnost postala varljiva poput sna. Do tog otkrića došli su veliki retoričari u svojim alegorijskim potragama.” (Žukovski:Snovi: 2007:196). Krajem 16. veka, poetska istraživanja sveta snova navešće pesnike da na nov način sagledaju svakodnevni život koji bi mogao da se

pokaže kao san. San je ono što nam izmiče, što je samo privid i odraz, što nas stalno vara i obmanjuje: upravo ono sa čime se susrećemo u stvarnosti. Pesnici baroka na ovo opominju svoje čitaoce i teraju ih da kritički sagledaju sopstveni život.

Jedan vek kasnije, a na drugom kraju sveta, snovi će pronaći svoj put i do japanske haiku poezije. Pod uticajem Čuang Ceove parabole „Leptirov san“, japanski haiku pesnici će koristiti sliku sna (često zajedno sa leptirom) da bi takođe istakli iluzornost i prolaznost našeg „stvarnog“, pojavnog sveta. I Macuo Bašo je, pod uticajem tadašnjih haiku teorija, koristio u svojim pesmama sliku sna, da bi prikazao nestvarnost i prolaznost ovog materijalnog sveta. Ukazujući u svojim pesmama na potrebu da se uoči lepota trenutka, Bašo poručuje da je potrebno sagledati i uočiti „urođenu“ prirodu i najobičnijih stvari i događaja, ne vezujući se za njih, čime nas poziva da mu se pridružimo u njegovom „lagodnom i slobodnom lutanju“ u potrazi za „lepotom i iskrenošću poezije“.

7. SIMBOLIKA LEPTIRA

Leptir ima izraženu simboliku i na Istoku i na Zapadu. Najčešće se smatra simbolom lakoće i nepostojanosti. U kineskoj tradiciji leptir označava besmrtnost i radost. U kombinaciji sa hrizantemom, oslikava lepotu starosti, a sa šljivom je simbol dugovečnosti. U Japanu je zbog svoje ljupkosti, lepote i ranjivosti simbol lepe i nežne devojke; dok dva leptira simbolizuju bračnu sreću. Zbog svoje suptilne lakoće, leptiri predstavljaju i putujuće duhove i najavljuju smrt nekog bliskog, pa beli leptir predstavlja dušu pokojnika. Drugi aspekt simbolizma leptira se temelji na njegovim transformacijama: njegova čaura je jaje koje sadrži sav potencijal bića, a leptir koji iz nje izlazi je simbol uskrsnuća. Kod Asteka je leptir simbol duše ili životnog daha koji se vinuo iz usta pokojnika. Pošto je simbol solarne i dnevne vatre, predstavlja i dušu ratnika, kao i smrt i uskrsnuće. Zbog toga leptir koji se igra među cvećem predstavlja dušu ratnika koji je pao na bojnopolju. U grčko-rimskoj tradiciji leptir simbolizuje besmrtnost, dušu i psihu, a u hrišćanskoj je simbol uskrsnuća.

Prema jednoj od dve najstarije hronike Japana, *Nihongi* (720), japanska vlada je zabranila popularan vid taoizma koji je obožavao larvu leptira kao božanstvo. Do sredine perioda Heian (794-1185), leptir se smatrao „nečim ljupkim”, kako je o njemu pisala Sei Šonagon u svom delu *Zapisi pod uzglavljem*. Njena savremenica, dvorska dama Murasaki Šikibu, u delu *Priče o Gendiju*, pisala je o leptirima koji su ukrašavali Gendijevu palatu, Rokuđoin. U delu *Cucumi Čunagon monogatari*, nalazi se priča o mladoj plemkinji koja je volela insekte, najviše leptire. Od perioda Muromači (1333-1568), pa nadalje, leptir je u Japanu postao popularan motiv u ukrašavanju nameštaja i ratničkih oklopa.

Leptir kao simbol uskrsnuća i u islamskoj mistici usko je povezan sa smrću – zapravo umiranjem bića za svetovno i materijalno u svojoj potrazi za Bogom. Umirući, biće se ponovo rađa, kao u prelepoj pesmi Attara:

Crni leptiri i plamen sveće

Jedne noći skupili se crni leptirovi
da istinu saznaju o plamenoj sveći.

Odlučiše da jedan od njih krene

i vesti o voljenoj sveći donese.
Jedan od njih odleti do prozora zamka
i vrati se kada sveću ugleda.
Obavesti ostale o onome što je video,
no šejh leptirova mu reče da je o sveći malo saznao.
Poslaše sledećeg leptira; on uđe kroz prozor zamka,
doleti do sveće i dodirnu je vrškom krila.
On se vrati i opisa ono što je osetio,
no šejh reče da se ni on istini nije približio.
Treći leptir se odlučno ka sveći zaputi,
opijen ljubavlju on ka sveći poleti.
Iz ljubavi i žudnje žarke on ne izdrži,
već obgrli plamen sveće i u njem se sprži.
Svojom glavom, telom
i krilima vatru obgrli,
zapali se plamom boje krvi i sav sagori.
Šejh leptirova, koji je sve to video
i kako se taj zaljubljenik s plamenom sjedinio,
reče leptirovima koji sa njim ostaše:
„On je istinu saznao o ognju sveće plamene!
Samo on je tajnu istinu njenu spoznao;
tajnu o kojoj govora nema, samo on je doznao!”
Onaj koji se izdigne iznad svoga znanja
naći će istinu kojoj nema objašnjenja.
I niko toj Tajni ne može prići
ako se neće s dušom i telom rastaviti.
No ako i trun ostane, jedna dlaka poriva,
pristupa vam nema tamo; čeka vas patnja.
Poriv tom uzvišenom mestu neće prići;
tu svaka ličnost nestajanju svome mora stići. (Attar: 2005:322,323)

I u Attarovoj pesmi je leptir blisko povezan sa smrću i snom – zapravo ovozemaljskim svetom koga on smatra snom i iluzijom, i leptirom koji se, u žudnji da ga prevaziđe i sjedini sa Jednim, žrtvuje – zapravo, umire da bi uskrsnuo i probudio se iz sna. Upravo istu poruku nosi i Čuang Ceova već spomenuta priča o leptiru. Leptir je s jedne strane povezan sa bezbrižnošću i lakoćom življenja, spontanom i prirodnim delanjem, a s druge ukazuje na iluziju ovog sveta koji je nalik na san iz koga čovek treba da se probudi. Prema rečima Radosava Pušića: „Metafora sna u kojoj Čuang C pokazuje svu zamršenost odnosa tzv. 'zbiljskog stanja stvari' i onoga što se samo tako pokazuje da jeste, slikovito opisuje otvorenost bića za ono što ide 'iza' granica postojećih oblika, za ono što se samo 'sanja', za ono što voli da se 'igra'. Ukoliko se vežemo za tzv. obrtanje bića, gde se oblici neprekidno menjaju, nismo u mogućnosti da jasno razlučimo gde je granica koja deli ono što se, uslovno, zove 'moj svet' od onoga što meni, ni po čemu, ne pripada. Ali činjenica da sam, po prirodi same stvari, uostalom kao i druga bića, deo tzv. potencijalne moći (*de*), i kao takav i deo sveta, iznosi na svetlo napetost individualnog, ličnog, konačnog (u snu to je Čuang Čou), i moći (*de*) same, koja se na neki čudesan način poigrava, dokono i bezbrižno (kao leptir).” (Pušić: 2001:39) Kod Čuang Cea „veliko buđenje” ima prirodu probuđenja koje se ne može drugima preneti, već jedino lično iskusiti. Tako, „život kao san i veliko buđenje (*da jue*) koje cepa šaroliki veo sna, dovode nas u blizinu neukrašenog, golog bivstva i krajnje tišine/ćutnje, koja leži u osnovi svega što jeste i što živi. Kao i svako 'obično' buđenje, sopstvo dolazi u neposredni kontakt sa 'realnošću'. Dotaći samo 'srce' stvari, zakoračiti na onu stranu bića, koja ide iznad 'zemaljske stvarnosti', može samo duh/um (*xin*, jap. *kokoro*) koji 'luta' beskrajem daoa.” (Pušić: 2001:81). Upravo zbog toga, prema Čuang Ceu, mudrac (ali i umetnik) je neko ko je probuđen, jasnog uvida, koji se ne vezuje za obmanjujuće pojavne oblike snu nalik sveta i koji ne čineći ništa (zapravo ne čineći ništa neprirodno) uspeva u svemu što čini. „Čuang Ce životne aktivnosti nije ograničavao samo na oblike/pojave spoljašnjeg sveta, čulne senzacije (koji je opisao kao san snova), već se moralo zaroniti u beskonačnu prirodu duha koji je za njega imao sjaj božanskog, kosmičnog izvorišta.” (Pušić: 2001:82)

U svetu haikua, među slikama koje nose *hon-i* (značenje ili: slike koje aludiraju na Čuang Cea) iz *Čuang Cea* svakako je najpoznatija i najučestalija ona leptira. „Pre nego što

su počeli da je koriste pesnici škole Danrin, povezanost leptira sa Čuang Ceom već je u Japanu bila poznata.” (Peipei: 2001:12) Kada je definisao *hon-i* sezonskih reči, Kigin je za pojam „leptir” napisao sledeće:

„Leptir: prizor leptira na cvetu repice, koji bezbrižno drema među cvećem, ili njegova pojava kako leprša svojim paperjastim krilima, plešući poput snežnih pahulja. Takođe, on je povezan i sa snom Čuang Čoa, ukazujući na to da u leptirovom snu stotinu godina prolazi u jednom trenu.” (Peipei: 2001:12)

Ako uporedimo Kiginovu definiciju leptira sa Čuang Ceovom pričom jasno je da je suština leptira kao sezonske reči obogaćena značenjem *gugena* (priče) *Leptirov san*. Da bi demonstrirao upotrebu ove slike, Kigin navodi sledeće stihove:

散花や胡蝶の夢百年目

Ćiru hana ja

koćo no jume

hjakunenme

Rasuti cvetovi:

leptirov san –

stotinu godina u trenu.

Uočljiva je poruka čitave pesme – slika leptira i sna smeštena je u podtekst Čuang Cea. Leptir je povezan sa snom kroz priču o snu Čuang Čoua i ove dve slike su posrednički znakovi iz primarne metafore: prolazna stvarnost se jedva može razlikovati od kratkog sna.

Ovakvo shvatanje prisutno je i u poeziji škole Danrin. Međutim, Soin u sledećoj pesmi unosi komičan element u shvatanje priče *Leptirov san*:

喋喋の夢路や道に迷うらん

Ćoćo no

jumeđi ja do ni

majou ran

Leptirov san –
mora da je izgubio
svoj put.

Kao i u prethodno navedenoj pesmi, u ovim stihovima „leptir” i „san” idu u paru što ukazuje na tekst koji je potka za ovu pesmu. „Zanimljivo je što Soin parodira Čuang Ceovu priču o leptiru koristeći igru reči.” (Peipei: 2001:13). Reč do (道) na japanskom može da znači i put u uobičajenom smislu, ali i Put kao univerzalno načelo taoističkog, konfucijanskog i budističkog učenja. Međutim, prisustvo reči *leptir* ukazuje na taoistički kontekst. Koristeći igru reči, zajedno sa leptirovim snom, pesma baca komični element na gugen koji mu je bio model: leptir – preobraženo biće Čuang Čoua, izgubio je svoj Put (*dao*) u svom snu. Ova komičnost ističe *haikai* duh za koji se zalagao Nišijama Soin u svojoj školi Danrin.

Tako vidimo da među brojnim slikama koje nose značenje (*hon-i*) iz *Čuang Cea*, najpoznatija i najčešće korišćena je svakako slika leptira. Čak i pre nego što su počeli da je upotrebljavaju pesnici škole Danrin, slika leptira, povezana sa Čuang Ceom, bila je prisutna kod književnih stvaralaca. Leptir je univerzalni simbol prolazne lepote i tajanstvenog preobražaja. Tako je leptir neposredno povezan i sa čovekovom dušom. Početkom perioda Meidi (1868-1912), leptiri napuštaju polje poezije i lepršaju ka prozi koja je tada pod uticajem književnosti sa Zapada. Tako, recimo, u romanu Higuči Ićijoa, *Vakaređimo*, leptiri predstavljaju žudnju za time da dvoje ljubavnika mogu da odlepršaju zajedno poput dva leptira.³⁵ Budući razdvojeni zbog porodične svađe, Jošinosome na početku romana iskreno zavidi paru leptira: „Jutros zakoračih na opale latice trešnje prekrivene rosom, zavidno gledajući leptire koji su leteli u paru. Prethodno najavivši da nešto imam da joj kažem, došao sam u posetu svojoj ljubljenoj. Oko nas – procvata drveća trešnje. Razgovaramo

³⁵ Već smo naveli da u Japanu dva leptira koji lepršaju zajedno simbolizuju bračnu sreću. Kratak pregled intrige između porodica Macugava i Nitta, starijeg i mlađeg ogranka iste porodice – koje su dugo vremena bile veoma bliske, je sledeći: porodica Macugava je imala sina – Jošinosome, a porodica Nitta, ćerku – Otaku. Oboje su kao deca bili obećani jedno drugome da će stupiti u brak da bi se učvrstila veza između njihove dve porodice. Ali, pomenute porodice su se posvađale, pa je veridba dvoje mladih bila poništena. Pošto je njihova uzajamna ljubav tako postala beznadežna, odlučuju da zajedno izvrše samoubistvo. Nažalost, u tome uspeva samo Jošinosome. Otaka preživljava, i sedam godina nakon smrti svog voljenog i života u očaju i tuzi, i bežeći od budnog pogleda svoje dadilje, uspeva da se pridruži Jošinosomeu u smrti.

odvojeni ogradom za koju nemam dozvolu da pređem, iako ta ograda pripada meni. Nemamo zadovoljstvo dodira. Sa žaljenjem se sećam dana i meseci provedenih u uzaludnoj nadi. Da je vreme kao konj, sam bi uzeo uzde i mahao bičem da ga požurim. Toliko me daleko nose moje misli i snovi.³⁶

Pored toga što dva leptira predstavljaju bračnu sreću, u Japanu se leptir oduvek povezivao sa lepotom – tu je priča o kineskoj lepotici za koju su leptiri mislili da je cvet pa su lepršali za njome – toliko je bila mirišljava i lepa. Takođe, tu su leptiri cara Gensoa (ili Ming Hanga) koji je leptirima dozvoljavao da mu odaberu buduću suprugu – organizovao bi gozbu u prelepoj bašti na koju su bile pozvane devojke izvanredne lepote. Na gozbi bi se iz malog kaveza puštali leptiri koji bi poleteli do najlepše devojke, koja je onda postajala careva miljenica. Ipak, čini se da je većina japanskih priča o leptirima, izuzev nekih pesama, kineskog porekla. Brojni umetnici (slikari) često su za nadimke uzimali imena koja u sebi sadrže reč leptir: Čomu (Leptirov san), Ičo (Usamljeni leptir), a brojne plesačice su imale sledeće nadimke: Čohana (Leptir-pupoljak), Čokiči (Srećni leptir) ili Čonosuke (Leptirova pomoć). Pored umetničkih imena u upotrebi su i regularna imena ove vrste: Kočo, ili Čo u značenju „leptir“. Po pravilu ih nose samo žene. U provinciji Mucu zadržao se zanimljiv običaj da se najmlađa ćerka u porodici naziva Tekona, što na dijalektu ove provincije znači leptir, a nekada je ova reč označavala i prelepu ženu.

Pored toga što simbolizuje lepotu, leptir je predstavljao i pokojnikovu dušu. Ovo verovanje možda potiče iz Kine (gde se verovalo da su leptiri duhovi cara i njegovih sledbenika). Takođe, u Japanu postoji verovanje da duša žive osobe može lutati u obliku leptira. Odatle je proizišlo japansko sujeverje da ako vam leptir uđe u gostinsku sobu i spusti se na bambusov paravan, osoba koju najviše volite dolazi da vas vidi. Bilo da predstavlja živu osobu ili dušu pokojnika, leptiri nisu zastrašujući, ali se dešavalo da izazivaju strah kada se pojavljuju u ogromnom broju. Japanska istorija beleži jedan takav događaj: kada se Taira no Masakado³⁷ potajno pripremao za svoju čuvenu pobunu, u Kjotu

³⁶ Higuči Ičijo (樋口一葉), *Wakarejimo* (別れ霜) *The Frost of separation* (Mraz rastanka), Sabrana dela Higuči Ičija (Higuchi Ichio shu 樋口一葉集), Čikuma Šobo 筑摩書房, 1972, str. 12.

³⁷ Taira no Masakado (平将門, ?–940) je bio član klana Taira; Godine 939, u vreme perioda Heian, digao je bunu napadom na garnizon centralne vlade u provinciji Hitači, kada je i zarobio guvernera provincije. U

se pojavilo toliko mnogo leptirova da su se ljudi uplašili, smatrajući da njihov veliki broj zapravo ukazuje na nadolazeće zlo. Možda su ti leptiri bili budući duhovi hiljade vojnika osuđenih da u toj bici poginu. Otuda verovanje da leptir na bojnom polju predstavlja dušu palog ratnika. U stvari, kada duša preuzme oblik leptira ona time najavljuje činjenicu da se konačno odvaja od svog tela, pa su zbog toga Japanci uvek nežni prema leptiru koji im uleti u kuću.

Verovanje da pokojnikova duša preuzima oblik leptira potvrđuje i pozorišni komad tradicionalne japanske *no* drame, *Tonde-deru-Koóo-no-Kanazaši* ili „Leteća ukosnica Koóo (leptira)“. Koóo je lepotica koja se ubija zbog lažnih optužbi i okrutnog ponašanja prema njoj. Njen osvetnik dugo uzaludno traga da kazni počinioca nepravde. Na kraju se ukosnica mrtve devojke pretvara u leptira koji je služio kao vodič osvetniku tako što je leteo iznad mesta gde se zlikovac skrivao.

Naravno, veliki leptiri od papira (*o-óo me-óo*), kojima se obmotavaju flaše pirinčanog vina na venčanjima, ne predstavljaju duhove umrlih, već radost zajedničkog života i nadu da će venčani par zajedno proći svoj život kao par leptira koji lako lepršaju baštom – gore-dole, ali koji se nikada na duže ne razdvajaju. Takođe, stari japanski ples pod nazivom „Leptirov ples“ (*Koóo-mai*) izvodile su u carskoj palati plesačice obučene kao leptiri.

Kao što smo već naveli, u haiku poeziji se često koristila slika leptira, koja je tada preuzimala smisao i simboliku izraženu u Čuang Ceovoj priči *Leptirov san*. Ovde je možda zgodno napomenuti razlog zbog čega je u haiku poeziji bilo često citata i aluzija na ranija dela. U Edo kulturi, više se cenila sposobnost da se stvori novo kroz staro (upotrebom starog) od sposobnosti da se bude jedinstven i originalan. Ovo japansko shvatanje „novine“ i dalje preovladava u japanskoj kulturi i u jakom je kontrastu sa zapadnjačkim shvatanjem originalnosti. Tako japansko shvatanje „novine“ i stalna upotreba *honkadori*-ja igra značajnu ulogu u istorijskoj dubini i kulturnom obogaćivanju japanskog haikua, koji se

decembru te godine osvojio je provincije Šimocuke i Kozuke i proglasio se novim carem. Centralna vlast u Kjotu je učenila njegovu glavu i raspisala poternicu. 59 dana kasnije, njegov rođak Sadamori ga je ubio i odneo njegovu glavu u Kjoto.

razvijao pod uticajem kineskog pesništva, posebno taoističke literature. *Honkadori* jednostavno predstavlja aluziju³⁸ na književno delo, a može da označava i citat, što znači da se stihovi od reči do reči ponavljaju. Tako se u japanskoj kulturnoj tradiciji u velikoj meri razvio običaj navođenja i pozajmljivanja. Haiku pesnik i uređivač Cor van den Heuvel, objašnjava razliku u shvatanjima Istoka i Zapada po ovom pitanju: „Ako je haiku dobar, ne mari da li se tema već ranije koristila. Pisanje varijacija na određenu temu u haikuu, koristeći se ponekad istim ili sličnim frazama (ili samo menjajući par reči u prethodnom haikuu), jedno je od najzanimljivijih izazova koji ovaj žanr pruža pesniku i može ostvariti različite osvežavajuće načine „novog sagledavanja” stvari. Ovo je osobina tradicionalnog japanskog haikua koji je teško prihvatljiv mnogim zapadnjacima, sa njihovim idejama jedinstvenosti i romantičarskog individualizma. Ali, neki od najoriginalnijih haiku pesnika ne oklevaju da pozajmljuju ako uoče da na taj način mogu da ožive „staru” sliku.“³⁹

Kao primer ovog običaja poslužiće dva haikua iz postbašoovskog perioda. U pitanju su pesme Jose Busona i Masaoke Šikija.

Buson:

釣鐘に止まりてねむる胡蝶かな

Curigane ni

tomarite nemuru

kočo kana

³⁸ U pisanju, jedna od najvažnijih odlika podražavanja koja se odupire tome da se nazove plagijatom jeste aluzija. Od sedamdesetih godina 20. veka, književni teoretičari ne samo što su aluziju sagledavali kao „prečutno upućivanje na drugo književno delo”, već su pokušavali da dokažu kako je aluzija „sredstvo za simultanu aktivaciju dva teksta”. Ovde prilažemo četiri modela aluzije kako ih je tipološki podelio Earl Miner, koji se posvetio proučavanju japanske dvorske poezije: 1. *Metaforička aluzija* u kojoj odjek prethodnog dela unosi smisao prethodnog dela u novi kontekst, 2. *podražajna (imitativna) aluzija* u kojoj tačan citat jezika ili predstave opštih odlika prethodnog dela stvara ekvivalentnost između prethodnog konteksta kazivanja i novog konteksta, 3. *parodična aluzija* u kojoj citat jezika ili predstave opštih odlika prethodnog dela ukazuje na protivrečnost između prethodnog konteksta kazivanja i novog konteksta, i 4. *strukturalna aluzija* u kojoj ponavljanje strukturalnih elemenata (na primer, raspoznavanja i preokreta) prethodnog dela daje oblik novom delu po analogiji sa prethodnim delom. (iz: Earl Miner, *Allusion*, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, 1974.

³⁹ Cor van den Hauvel, ed. *The Haiky Antology: Haiku and Senryu in English*, New York, W.W, Norton, 1999, str. ix-x.

Na hramovskom zvonu
smestio se i čvrsto zaspao –
leptir.⁴⁰

Masaoka Šiki:

釣鐘に止まりて光る螢かな

Curigane ni

tomarite hikaru

hotaru kana

Na hramovskom zvonu
smestio se i svetluca –
svitac.

Zapadna književna kritika bi Šikijevu pesmu verovatno okarakterisala kao plagijat, kao pesmu koja probija granice aluzije. Ipak, ako se pesma čita u kontekstu japanske pesničke tradicije, kulturološki značaj kigoa (sezonske reči), a posebno honkadorija (aluzije), Šikijeva pesma ponovo kontekstualizuje Busonovu tako da daje novo značenje i otvara novu perspektivu. Šiki je u svojoj pesmi koristio istu tehniku kao i Buson, ali je Busonovog mirnog, usnulog leptira (koji je kigo za proleće) zamenio svetlucajućim svicem (koji je kigo za leto). Oni su povezane, ali drugačije slike, pa se dobija drugačije osećanje i time dobija gotovo nova ideja pesme. Tako je u Japanu zapravo postojala tendencija da pesnik, ili umetnik uopšte, pokušava da uradi gotovo istu stvar kao i njegov prethodnik, na

⁴⁰ U svom delu *Zen i japanska kultura*, Daisecu Suzuki iscrpno analizira navedenu Busonovu pesmu iz ugla zen budizma. Objašnjavajući kako hramovsko zvonu i leptir deluju na maštu Japanaca (leptir kao simbol prolaznosti i zvonu kao simbol nepokretnosti i simbol budističkog zakona) ističe leptira, kao malo prolazno stvorenje čiji život neće trajati duže od jednog leta, ali dok živi on u životu uživa u najvećoj mogućoj meri, lepršajući od cveta do cveta, a sada je zadremao na velikom hramovskom zvonu koje je simbol strahopoštovanja i večne vrednosti. I po veličini i po boji leptir i zvonu su u kontrastu, a Suzuki leptirovu nesvesnost da neko svakoga trenutka može udariti u zvonu i time ga uplašiti, poistovećuje i sa čovekovom nesvesnošću o događajima koji dolaze, dobrim ili lošim: „Mi plešemo na rubu vulkana, potpuno nesvesni mogućnosti njegove iznenadne erupcije, baš kao i Busonov leptir. Upravo zato, neki u Busonu naslućuju izvesno moralno upozorenje upereno na naše lakoumne navike.“ (Suzuki: 2005:190)

malo drugačiji način. Otuda i Bašoova izreka: *Ne idi tragovima starih, već traži ono za čime su oni tragali.*

Šikijev *honkadori* (aluzija) kod čitaoca odmah skreće pažnju na ranije napisanu Busonovu pesmu, čime je Šiki na neki način odao i poštovanje starom majstoru i njegovom delu. U narednom poglavlju obradićemo upravo Bašoove pesme u kojima se pojavljuju slike leptira i sna (zajedno ili pojedinačno), a koje u velikoj meri aludiraju na Čuang Ceovu priču *Leptirov san*. Budući da jasno ukazuju na svoj izvor, to je i jedan od neoborivih dokaza Bašoove svesne upotrebe ideja ovog kineskog filozofa, ali njihovom analizom pokušaćemo da utvrdimo da li u Bašoovim pesmama pojavljivanje slike leptira (ili sna) utiče na poruku cele pesme – poruku koja je sadržana i u Čuang Ceovoj priči *Leptirov san*. Naime, da li je slika leptira korišćena u značenju lakoće postojanja i trenutka, kao i značenju preobražaja. Zajedno sa pesmama u kojima se pojavljuje i san, pokušaćemo da utvrdimo da li se i on pojavljuje kao slika sagledavanja sveta kao iluzije i potrebe za buđenjem. Drugim rečima, pokušaćemo da utvrdimo odnos leptir – san kao odnos san – iluzija i buđenje, kroz prethodni preobražaj (bića).

8. LEPTIROV SAN U POEZIJI MACUO BAŠOA

Prema rečima R.H.Blajta: „Malo je bilo ljudi toliko obrazovanih kao što je to bio Bašo, sa njegovim poznavanjem konfucijanizma, taoizma, kineske poezije, vake, budizma, zen budizma, slikarstva i umetnosti čaja.” (Blyth: 1949,I:335). U Bašoovo vreme pesnici su bili dobro upoznati sa kineskom poezijom i filosofijom, a poznato je da je Bašo pet godina proveo u Kjotu proučavajući kineske klasike. Kao što smo naveli u prethodnom poglavlju, upotreba aluzija je bila česta među japanskim umetnicima. I Bašo je često upotrebljavao direktne aluzije na *Čuang Cea*, posebno priču „Leptirov san“. Sledeći haiku posebno aludira na spomenutu priču i redak je primer Bašoove pesme za čije je shvatanje potrebno određeno predznanje – zapravo, poznavanje klasičnog dela taoizma, *Čuang Ce* i filosofije njegovog autora.

君や蝶我や莊子が夢心

Kimi ja ćo

vare ja Soši ga

jume gokoro.

Ti si leptir

a ja snevajuće srce

Čuang Cea.

Upotreba dva *ja* (や) u originalu upućuje na veznik *i*, a ovakva upotreba *ja* je česta u književnom japanskom kada se nabrajaju stvari iste vrednosti. Soši je japansko čitanje za Čuang Cea, pa tako cela pesma otvoreno aludira na Čuang Ceovu priču „Leptirov san“. Ovo je jedan od brojnih Bašoovih haikua u kojima se upotrebljava slika leptira ili sna. Za Bašoa, kao i za Čuang Cea, leptir postaje simbol prolaznosti i snu nalik postojanja čovekovog života. Prema rečima Bašoovog učenika, Kikakua, koji se često opisuje kao majstorov omiljeni učenik od njegovih deset učenika-filosofa, „Bašo je toliko bio dirnut Čuang Ceovom pričom o leptiru da je neko vreme koristio pseudonim Kukusai, što je japanski izraz za kinesku frazu *radosno lepršanje leptira*“ (Wolfe: *Using the Useless*: 2004:109)

Iako navedeni haiku u velikoj meri prenosi filozofsku ideju taoističkog verovanja u iluzornost sopstva, većina Bašoovih aluzija na *Čuang Cea* upotrebljena je s namerom da pesnik njima izrazi poetsku svrhu; drugim rečima, one ne podražavaju samo Čuang Ceovo značenje. U stvari, upravo nam analiza Bašoovih pesama u kojima se pojavljuje leptir ili san (ili oba u istoj pesmi) može pomoći da ukažemo na uticaj koji su taoizam i Čuang Ce izvršili na njegovu poetiku. S druge strane, takva analiza nam isto tako može omogućiti da istražimo Bašoova stremljenja, ideje, poetska načela kojih se pridržavao. Upravo „pozajmljujući” od drugih Bašo je zapravo obogaćivao vlastito stvaralaštvo i iskustvo.

Navedenu pesmu Bašo je napisao nakon razgovora sa Dosuijem, koji je bio veliki ljubitelj Čuang Ceovog učenja. Uz pesmu, Bašo mu je poslao i sledeći tekst:

„Ti si leptir, a ja snevajuće srce Čuang Cea. Ne znam da li sam Bašo koji je sanjao sa srcem Čuang Cea da je leptir pod imenom Dosui, ili da krilati Dosui sanja da je Bašo.” (Aitken: 1995:127) Kao što se Čuang Ce poigravao sa „preobražajem stvari“, posebno vlastitim sopstvom i leptirom, Bašo se poigravao sa Dosuijem.

I sledeća pesma je dobar primer Bašoovog haiku-leptira:

蝶鳥の知らぬ花あり秋の空

Ćo tori no

širanu hana ari

aki no sora

Ptici i leptiru

nepoznat je cvet –

jesenje nebo.

Zapravo, ptici i leptiru koji su na prostranom jesenjem nebu, nepoznat je cvet na livadi ispod njih. U ovoj pesmi je prisutan obrt – umesto Čuang Cea koji ne zna da li je on taj koji je sanjao da je leptir ili obrnuto, sada su akteri leptir i ptica kojima je nepoznat cvet pošto su na jesenjem nebu. I u ovoj pesmi leptir predstavlja prolaznost, „nesaznajnost” i začuđenost. Međutim, iako je leptiru nepoznat navedeni cvet, njegovo ponašanje se ne menja – on i dalje nastavlja da bude leptir, radosno lepršajući nebom, neopterećen

nepoznavanjem određenog cveta. Leptir nije uznemiren svojim „neznanjem” za razliku od ljudi, kako navodi Čuang Ce, koji su opsednuti time da imenuju i klasifikuju stvari da bi održali iluziju svoje inteligencije i superiornosti: „Mudrac obuhvata sve. Običan čovek ustanovljuje razlike i s tim razlikama paradira pred drugima. Tako, kažem, oni koji razlikuju, ne vide.” (Čuang Ce: 2001:45)

U sledećoj pesmi, iako Bašo nije upotrebio reči „leptir” i „san“, ona jasno aludira na Čuang Ceovu priču „Leptirov san“:

鶯を魂にねむるか嬌柳

Uguisu o

tama ni nemuru ka

taojanagi.

Da li je crnoglavka

preuzela gracioznu dušu

usnule vrbe?

U ovoj pesmi ponovo je zamenjen odnos aktera – sada nisu u pitanju duše Čuang Cea i leptira, već crnoglavke i graciozne vrbe. Haiku kritičar Ošima Rjota prokomentarisao je ovaj haiku na sledeći način:

„Gotovo svaki pesnik bi, kada bi ugledao vrbu s povijenim granama, koja tako izgleda kao da spava, mogao da sroči pesmu koja aludira na leptira iz Čuang Ceovog sna. Ali, Bašo je promenio aluziju i upućuje na crnoglavku. Drugim rečima, on je iskoristio aluziju, a ne ona njega. On zaslužuje da se nazove Čuang ceom *haikaija*.” (Ueda: 1992:88)

Pesma oslikava vrbu, mirnog prolećnog jutra i pesmu crnoglavke. Pesnik možda, posmatrajući prizor usnule vrbe i osluškujući jutarnju pesmu crnoglavke, nije mogao da uoči razliku između ovo dvoje. Među Japancima tog doba vladalo je sujeverje da pored usnulog čoveka leprša njegova duša. Zbog toga je možda i pesnik, budući da je rano ujutro posmatrao vrbu, koja kao da se još nije probudila i ugledao crnoglavku kako leprša oko nje, pomislio da je ona duša vrbe. Iako je ova pesma napisana ranim bašoovskim stilom, izražava i poetsku lepotu, a ne samo pesnikovu umešnost. Dodajući sliku crnoglavke,

pesnik je još više istakao gracioznost vrbe, čineći je lepšom i pospanijom. Zamenjujući Čaung cea – vrbom, a crnoglavku – leptirom, Bašo je vešto upotrebio staru sliku i aluziju, pa je ova pesma odličan primer koji pokazuje Bašovu maštovitost koja je kreativno obradila staru poetsku sliku.

I sledeća pesma nedvosmisleno upućuje na Čuang Ceovog leptira:

起きよ起きよ我が友にせん寝る胡蝶

Oki jo oki jo

vaga tomo ni semu

neru kočo.

Probudi se! Probudi!

I budi mi prijatelj

uspavani leptiru.

(Prevod: Dragan Milenković, iz: *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 31)

U ovoj pesmi Bašo je ispoljio čovečnost, prikazujući poštovanje prema najmanjim bićima u lancu postojanja. Na taj način je izraženo i taoističko (čuangceovsko) poimanje jednakosti stvari. Reč koja je prevedena kao „prijatelj” može da znači i „saputnik“. S jedne strane prisutan je svet individualnosti (pojedinačnosti) gde su Bašo i leptir svakako odvojena, zasebna bića. Ipak, ovom pesmom Bašo ukazuje na jedan radosni i blaženi svet – svet jednakosti, gde dva (tako različita) bića mogu da egzistiraju i putuju zajedno. Ovime je izraženo duboko shvatanje povezanosti svih bića i stvari u celokupnoj mreži života. Zapravo, izraženo je shvatanje vlastite i potpune jedinstvenosti, ali i saosećajnog saznanja o potpunoj i apsolutnoj jedinstvenosti svakog drugog bića, kao i jednakosti vlastitog sopstva i svega drugog. Prema rečima Dragana Milenkovića: „Ovo je još jedan od haikua u kome Bašo ne samo da komunicira sa prirodom, nego postaje njen aktivni deo. [...] Potpuna poistovećenost s prirodom može da donese radost koja je nezamisliva u običnim okolnostima. Čovek, opet, nikada ne može da bude usamljen, čak i ako nema drugih ljudi u njegovoj blizini. Eto, ima leptira za druga.” (Milenković: 2012:31)

木甚や花なき蝶の世捨酒

Kuvanomi ja
hananaki óo no
josutezake

Dudovi bez cveća –
oni su leptirovo
pustinjačko vino.

U ovoj pesmi, uobičajena asocijativna upotreba reči „leptir” i „san” zamenjena je novom kombinacijom: leptir se povezuje sa dudovima, sezonskom reči za leto. Dudovi dočaravaju sliku sela, čime se stvara prizor mirnog seoskog pejzaža. Prema rečima Peipei Čiu, „na prvi pogled se čini da je aluzija potpuno nestala u seoskom prizoru, ali pojava zadnje slike – *josutezake* (世捨て酒), ili „pustinjačko vino” navodi čitaoca da i prva dva stiha razmotri u svetlu osamljeništa.” (Peipei: 2001:16) *Josutezake* nije reč koju su haiku pesnici često upotrebljavali. Sačinjena je od dve reči: *josute* – svet, i *sake* – vino. Tako ova reč zapravo dodaje slojevitost naizgled jednostavnoj pesmi. Slika dudova se često koristila u kineskoj poeziji da se označi seoski život, a od 5. veka oni u kineskoj poeziji počinju da označavaju život i estetiku osamljeništa. I u japanskoj vaka poeziji, ova slika je bila povezana sa pastoralnim prizorima. Budući upoznat sa kineskom poezijom (posebno pesništvom Tao Čiana, koji upotrebljava sliku dudova u svojoj čuvenoj pesmi, od kada oni počinju da označavaju osamljeništa), Bašo budi asocijaciju na njegov tadašnji život u kolibi, prateći (taoističku) tradiciju osamljeništa⁴¹ koja ceni siromaštvo i nevezanost za svetovne stvari. I Čuang Ce je isticao potrebu i značaj osamljeništa i siromaštva: „Takav čovek [Gospodin] će napustiti skriveno zlato u planinama, bisere pohranjene u dubinama. On neće gledati u novcu i dobrima korist, niti će biti omamljen ugledom i bogatstvom, neće

⁴¹ Tradiciju osamljeništa negovala je i zenistička tradicija, a posebno se cenila u srednjovekovnom Japanu kada je bilo dosta pustinjaka i u književnosti čak dominirala takozvana „pustinjačka književnost”, čiji je, recimo, jedan od glavnih predstavnika Kamo no Čomei (*Zapisi iz dokolice od deset stopa*). Estetski principi koje su negovali autori pustinjačke književnosti bili su *muđo* i *mappo*, a svoj koren imaju u budističkoj misli. *Muđo* označava nepostojanost i prolaznost, a *mappo* se odnosi na prihvatanje dolazećeg kraja sveta.

se radovati dugom životu, niti žaliti nad preranom smrću, neće se ponositi izobiljem, niti se stidjeti siromaštva...” (Čuang Ce: 2001:112) U ovom kontekstu, leptir iz navedene pesme postaje „agent filozofske percepcije prolazne prirode stvarnosti” (Peipei: 2001:16), čime je zadržana simbolika koju leptir ima i u Čuang Ceovoj priči „Leptirov san“. Upravo tom leptiru je ugodno povlačenje iz sveta, a dudovi u pustinjačkom dvorištu slasni su mu kao ukusno vino.

Često se na Istoku čovek koji je okrenut Bogu i koji svoj život posvećuje duhovnoj potrazi poistovećuje sa pijancem, zapravo naziva se „opijenim“, ili tačnije: bogoopijenim. Kao što se pijanac, budući opušten, retko povredi kada padne, tako i osobu koja je okrenuta Bogu i ne obazire se na materijalno, ne povređuju prolazne stvari sekularnog života.⁴² Tako

⁴² Persijski mistik Hafiz je u svojim pesmama slavio Boga i često sebe nazivao opijenim ljubavlju prema Njemu. Tako on kaže: „Ni ovom ni onom svijetu, glava se moja ne klanja, Veličanstven neka je Allah, od Njega je glava pijana!“ (Hefez: 2004:xxiii) Ili, pak, iranski mistik Dželaludin Rumi koji u svojoj pesmi „Mnoga vina“ kao ono najkvalitetnije ističe ljubav prema Bogu: „Bog nam je podario tamno vino toliko jako da, kad ga pijemo, napuštamo dva sveta. [...] Bog je učinio da se Medžnun toliko zaljubi u Lejlu da ga je čak i njen pas dovodio u pometnju. Postoje hiljade vrste vina koja mogu da nam zagospodare umovima. Nemoj da misliš da su svi zanosi isti! Isus je bio izgubljen u ljubavi prema Bogu. Njegov magarac bio je pijan od ječma. Napij se od prisustva svetaca, ne pij iz drugih krčaga. Svaka stvar, svako biće je krčag ispunjen nasladom. Budi znalac, i kušaj sa pažnjom. Svako će te vino poneti. Presudi kao kralj, i odaberi ona najčistija, nerazblažena strahom ili nekom prekom, a umišljenom, nuždom. Pij vino koje te pokreće kao što se kamila pokreće kada je odvežu i ležerno kaska naokolo.“ (Rumi: 2007:73,74) Inače, Madžnun i Lejla su dvoje najpoznatijih ljubavnika na Istoku, a možda i u celom islamskom svetu, beduinski Romeo i Julija, protagonisti jedne od najpoznatijih romansi kod muslimana. Zbog neostvarene ljubavi Kajs je poludeo i tako dobio ime Medžnun (poludeli). U sufijskoj literaturi Medžnunova opsednutost Lejlom zapravo je metafora duhovnog stanja opijenosti Bogom. Možda je ovu čežnju za Bogom i opijenost najlepše objasnio Meher Baba u svojoj knjizi *Sve i ništa*. Tako on u drugom poglavlju, pod nazivom *Vino i Ljubav*, kaže: „Sufijski Učitelji-pesnici često upoređuju ljubav sa opijenošću vinom. Opijenost vinom najpribližnije opisuje ljubav jer i vino i ljubav opijaju. No dok vino donosi samozaborav, ljubav vodi Samospoznaji. I pijanac i ljubavnik ponašaju se slično. Ni jedan ni drugi ne mare za svetovna merila ponašanja i pokazuju ravnodušnost prema mišljenju okoline. Ali njihove puteve i ciljeve dele svetovi razlike: dok jedan krivuda u pozemnu tamu i poraz, drugi dopušta duši da razvije krila i otisne se u slobodu. Pijanstvo pijanca započinje čašom vina koja mu uznosi duh, oslobađa osećanja i otkriva novo viđenje života u kome svakodnevne brige padaju u zaborav. Sa jedne prelazi na dve čaše, a zatim i na čitavu bocu. Iz društva se povlači u samoću, iz odsutnosti pada u potpuni zaborav, zaborav koji u Stvarnosti jeste Prvobitno Stanje Boga, ali koje kod pijanca predstavlja praznu otupelost – te on noćiva u krevetu ili u šancu, postaje predmetom sprdnje sveta; ali zato počiva u blaženstvu, a Bog, Voljeni, vodi računa o njegovom telu, pa mu ni nepogoda ni bolest ne mogu naškoditi. Iz mnoštva takvih ljubavnika izdvaja se jedan koji gleda Boga licem u lice. Njegova čežnja postaje beskrajna, a on sam nalik na ribu izbačenu na obalu što se praćaka i bolno izvija ne bi li se ponovo domogla okeana. On vidi Boga svuda i u svemu, no ne može pronaći dveri jedinstva. Vino koje pije preobražava se u Vatru u kojoj on danonoćno gori u neopisivo

je i Čuang Ce u svojoj knjizi, a u poglavlju pod nazivom *Ovladavanje životom*, rekao: „Kad pijanac padne iz kočije, čak i kad kočija juri, on neće poginuti. Njegove su kosti i zglobovi isti kao i kod ostalih, pa ipak, on se ne povredi kao drugi, jer mu je duh celovit. On nije znao da se vozio i nije znao da je ispao iz kočije. Život i smrt, panika i strah nisu ispunile njegove grudi i tako, on se može sudarati o stvari bez straha od povreda. Ako može da ostane čitav uz pomoć vina, koliko bi tek ostao čitav sledeći Nebo! Mudrac se krije na Nebu – otuda nema ničeg što bi moglo da mu naudi.” (Čuang Ce: 2001:171-172)

I u sledećoj pesmi Bašo je izrazio, koristeći sliku leptira, radost osamljeničkog života:

物好きや匂わぬ草にとまる蝶

Monozuki ja

noiva-nu kusa ni

tomaru óo.

Znatiželjan

zaustavi se na travi bez mirisa –

leptir.

„Pesma izražava duhovitu metaforu” (Oseko: 1990:83): u polju ima mnogo mirisnog cveća, ali ovaj leptir više voli nemirisnu travu. Postoji sličnost između ovog leptira i Bašoa koji je napustio sekularan svet u kome ima mnogo mirišljavog cveća (zadovoljstava).

唐土の俳諧と問飛ぶ蝶

Morokoši no

haikai to han

tobu kočó

Pitaću za

haikai Kine

ovog lepršajućeg leptira.

blaženim mukama. A Vatra vremenom postaje Okean Beskonačne Svesti u koji uranja.“ (Meher baba:2003:16,17)

Bašo navodi da je ovaj haiku napisan „na sliku Sošija” (Blyth: Haiku:1949:42), čiji je leptir postao most do drevne Kine i njene poezije. Tako je slika leptira u ovoj pesmi upotrebljena sa jasnom aluzijom na Čuang Cea i njegovu priču „Leptirov san”. Ovom pesmom Bašo kao da postavlja standard svojim učenicima, čineći od Čuang Cea i njegove filosofije, model kojim treba da se rukovode japanski haiku pesnici. U Bašoovo vreme haiku pesnici su već bili dobro upoznati sa klasikom taoizma – delom *Čuang Ce*, a to potvrđuje i izjava Hattori Ransecua (1654-1707), vodećeg pesnika Bašoove škole Šomon, koji u uvodu svog dela *Inaka no kuavase*, kaže: „Komentari učitelja Toseija [Bašoa] saželi su samu suštinu Čuang Ceove misli.” (Peipei: 2001:15)

胡蝶にもならで秋経る菜虫哉

Kočo ni mo
narade aki furu
namuši kana.

Ne posta leptir,
a jesen na izmaku –
ta gusenica.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, iz: *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 75)

Bašo je pesmu napisao u oktobru 1689. godine, po povratku sa šestomesečnog puta na daleki sever. Kratko vreme se zadržao u mestu Ogaki u središnjem Japanu, da bi nastavio put do svetilišta Ise. Pesmu je napisao dok je boravio u Ogakiju. „Pesnik se u njoj poistovećuje sa preživlom gusenicom kupusovog belca koja je sama ostala na zeleništu, dok su ostale gusenice već postale leptiri. Na taj način je aluzija na usamljenički život *haikai* majstora savršena.” (Stari ribnjak: 1996:75) Ipak, prema mišljenju Stivena Volfa, „Bašo u ovoj pesmi žali što se u svojim poznim godinama nije vinuo na krilima poezije, već je prizemljen poput gusenice koja je osuđena da živi u svetovnom i prolaznom.” (Wolfe: 2011:112). Volf takođe smatra da je ovo jedna od retkih pesama gde Bašo pravi razliku između dva oblika života, više ceneći jedan u odnosu na drugi. Međutim, smatramo da je ta razlika u suštini samo figurativna i da pesnik ne pravi kvalitativnu razliku između

dva bića, već da jednostavno ukazuje na mesto, u trenutku pisanja pesme, na kome se nalazio na svom razvojnem putu. Ipak, neki kritičari, kao što je Čiđicuan Tosai, smatraju da pesma podseća na Čuang Ceovog leptira: „Može se činiti da pesnik razmišlja o svom životu, i da žali zbog činjenice što je uzaludno protraćio godine. Međutim, u njegovom razmišljanju je prisutna plemenitost duha koji mu je doneo mir u njegovoj neutilitarnoj potrazi. Pesma donekle podseća na Čuang Ceovu priču o leptiru.” (Ueda: 1992:271) U pesmi je prisutna i Čuang Ceova ideja preobražaja stvari: možda fizički aspekt „neuspelog” preobražaja oslikava unutrašnji svet pesnika koji žali što još uvek nije dostigao lakoću leptira. Dejvid Barnihl tumači pesmu na malo drugačiji način. Zapravo, stigla je jesen, lišće je požutelo a prelepi leptiri su izleteli iz svojih čaura. Ipak, crv repice nije prošao kroz vidljivi preobražaj. Zbog toga što je drugačiji, on stoji sâm u prizoru svetle lepote. Međutim, ova nedovršenost nije privremeno stanje ili rezultat greške. To je prava priroda životinje. Ideja nedovršenosti je povezana sa Bašovim dvojakim shvatanjem putovanja: *Sva bića su putnici, a svaki dan je putovanje*. Život u celini je putovanje koje se nikada ne završava nego se jedino zaustavlja smrću. „Čovek je stalno na putu: nema vrhunca ili dovršetka životnog putovanja.” (Burnhill: 1990:280) Bašo predstavlja ovu ideju nedovršenosti na složen, gotovo paradoksalan način: ideja postojanosti i trajnosti kombinuje se sa prolaznošću. Nesavršenost nije ni privremeno stanje, koje se završava savršenošću, niti stanje stagnacije. Crv repice i jednolisna paprat uvek ostaju takvi – nedovršeni u poređenju sa onim što se uobičajeno hvali. Međutim i oni, kao slike večite promene, ukazuju na razvoj. (vidi: Burnhill: 1990:280) Bez obzira na „nesavršenost”, „manjkavost” ili „ružnoću” neke stvari, sve one ipak imaju svoju upotrebljivost i mesto u prirodnom poretku stvari o čemu je pisao i Čuang Ce u poglavlju *O jednakosti stvari*:

„...Bilo da ukazuješ na tanku pritku ili na debeo stub, na leproznog ili na lepu Si-ših, na stvari otkaçene i mutne, ili stvari smešne i čudne, *tao* ih sve izjednačava. Njihova podeljenost je njihova celovitost, njihova celovitost je njihova manjkavost, ali sve one opet čine jedno. Samo dalekovidni čovek zna kako da ih sjedini.” (Čuang Ce: 2001:43)

U sledećoj pesmi, Bašo ponovo upotrebljava sliku leptira da bi njome predstavio (taoističku) ideju promene, ali i prilagodljivosti:

吹くたびに蝶のいなおる柳かな

Fuku tabi ni
ćou no inaoru
janagi kana.

Na vetru
leptir se premešta
na stablu vrbe.

Prema rečima Vladimira Devidea, ovo je pesma o „duši” leptira, o njegovom „srcu”. Pri svakom naletu vetra, leptir mu se predaje. U tome Devide i vidi snagu leptira: „da se *ne suprotstavlja* vetru.” (Devide: 1985:90). U ovom jednostavnom, ali suptilnom i vešto napisanom haikuu, leptir (a šire i sva živa bića) na milosti je vetrova sudbine, ali on se prilagođava promenama vetra/sudbine. Tako pesma izražava i taoističku ideju večne promene i potrebe da se toj promeni čovek prepusti, čime se ističe vrlina prilagodljivosti: „Uskladi sve to sa Nebeskom Jednakošću, prepusti stvari njihovim beskrajnim promenama i tako proživi svoje godine.” (Čuang Ce: 2001:49)

蝶の飛ぶばかり野中の日影哉

Ćo no tobu
bakari nonaka no
hikage kana.

Samo let leptirov
na osunčanom polju
što senku stvara.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, iz: *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 25)

Pošto reč *ćo* (leptir) može da označava i jedninu i množinu, a reč *hikage* može da znači „sunčeva svetlost”, ali i „senka” ili „hlad na suncu”, pesma može da se prevede i na sledeći način:

Let leptira –
to je sve u polju
sunčeve svetlosti.

Bašo je pesmu napisao u proleće 1685. godine, na zadatu temu u svojoj kolibi u Edu dok mu je jedan učenik bio u poseti. Na tek ozeleneloj travi na prolećnom polju okupanom blagom sunčevom svetlošću, samo leptirova krila prave senku. Ovo je čisto intelektualno osmišljena slika. Stoga je, prema rečima Jamasaki-Vukelića, „ona lišena doživljajnosti, ali zato daje jedno pesničko zapažanje, neočekivano i novo za čitaoce.” (Stari ribnjak: 1996:25)

Pesma može da se tumači i kao izraz zahvalnosti: pesnik se upoređuje sa leptirom koji leprša iznad polja na sunčevoj svetlosti; lutajući poljima i brdima svog života, pesnik je patio od gorke samoće poput leptira u rano proleće, ali zahvaljujući dobroti ljudi koji ga okružuju, sada je uživao poput leptira na osunčanom polju. Iako je ovaj haiku podlozan raznim alegorijskim i didaktičkim tumačenjima, izgleda da je Bašo jednostavno video leptira koji je lepršao poljem na sunčevoj svetlosti i svoje trenutno osećanje pretočio u pesmu pre nego što bi prizor počeo da ga usmerava ka intelektualnom ili moralnom. „Čitalac bi trebalo da oseti taj trenutak.” (Ueda: 1982:50)

Na prolećnom, suncem okupanom polju, bez daška vetra, sve je tiho i mirno. Onda, se pojavljuje lepršajući leptir koji je naveo pesnika da postane još svesniji mira u okruženju kao i bistrine sunčevog svetla. „Pesma u sebi ima nečeg sanjarskog, nečeg bliskog sa slikom lepršajućeg leptira iz Čuang Ceovog sna.” (Ueda: 1992:133)

白芥子に羽もぐ蝶の形見哉

Širageši ni

hane mogu cou no

katani kana.

Za beli mak

leptir kida svoja krila –

kao oproštaj.

Pesma je napisana u Nagoji, kada je Bašo bio na jednom od svojih putovanja. Pesma je oproštajni poklon za Cuboi Tokokua (?-1690), trgovca pirinčem koji je postao jedan od Bašoovih prvih učenika u Nagoji. Latice koje opadaju sa belog maka podsetile su pesnika na otrgnuta leptirova krila, a ova metafora je upotrebljena da ukaže na tugu pri rastanku. Domaćinovo čisto srce pesnik je uporedio sa belim makom, a stih „kida svoja krila” upotrebljen je da se istakne čvrsta veza između dva prijatelja. Tako je u ovoj pesmi Bašo sebe uporedio sa leptirom, a Tokokua sa belim makom, dok je tuga zbog rastanka opisana leptirom koji kida svoja krila. Na taj način, pesma izražava Bašoov snažan osećaj prijateljstva i privrženosti Tokokuu. Iznenadujuće je koliko je pesma sentimentalna: gledajući cvetove maka, pesnik je primetio leptira iza koga je, nakon što je odleteo sa cveta, pala latica, koja je podsećala na njegova krila. Upravo u toj opaloj latici Bašo je video simboliku oproštajnog poklona. Na nekom dubljem nivou, pesma možda može da se tumači i drugačije: u smislu da leptir predstavlja Čuang Ceovu ideju preobražaja, a opala latica je simbol tuge i žali zbog neizbežnog rastanka od svetovnog i prolaznog sveta.

蝶の羽のいくたび越ゆる塀の屋根

Óo no ha no

ikutabi kojuru

hei no jane.

Krila leptira

koliko puta zamahnuše

iznad pokrovljenog zida?

Veruje se da je Bašo ovu pesmu sastavio na brzinu, u Saboku bašti (bašti Harade Kakuzaemona iz provincije Iga). Pesma je izrazito slikovita i ima dve odlike: ukazuje na dugi vremenski period, i fokusira se na leptirova krila. Bašo je dobro opisao mirnoću prolećnog dana u jednom imućnom naselju (na koje ukazuje pokrovljena ograda). Drugi stih ukazuje na to da je pesnik duže vremena posmatrao leptira, a zadnji stih ukazuje na veliku samurajsku kuću čije su prostorije ograđene pokrovljenim zidovima. U metaforičkom smislu pesnik se možda pita koliko je čovek spreman da pokušava na svom

putu da se odvoji od svetovnog i sputavajućih želja, i koliko njih u tom pokušaju i uspe. Ipak, i pored brojnih (možda i neuspelih) pokušaja, možda bi čovek trebalo da zadrži lakoću s kojom i leptir dugo preleće preko pokrovljenog zida.

蝶も来て酔を吸ふ菊の膾哉

Ćo mo kite
su o suu kiku no
namasu kana.

I leptir dođe
da proba sirćetnu salatu
od cvetova hrizanteme.

Bašo je kao pretekst za ovu pesmu napisao: „Dok sam boravio u mestu Avazu, jedan ljubitelj čajne ceremonije, pozvao me je na ceremoniju čaja i poslužio me cvetovima hrizanteme skuvanim u sirćetu. Cvetove je ubrao na obližnjoj livadi.” (Oseko: 1990:225) Čovek koji je ugostio Bašoa bio je brat lekara Bokugena. U tom periodu kada je pesma napisana (1690) Bašo je boravio u kolibi *Mumjo-an*, u hramu Gićuđi, u mestu Zeze, blizu jezera Biva. Ovo je pesma zahvalnosti domaćinu, u kojoj ga pesnik hvali za ukazano mu gostoprimstvo.

Kiku no namasu su cvetovi hrizanteme skuvani u sirćetu. Svi cvetovi hrizanteme su jestivi, bez obzira na njihovu veličinu i boju. Njihovo lišće je dobro za *tempuru* (pohovano povrće). Hrizantema je i simbol čistote, veličanstvenosti i večnosti, pa je leptir, u svom pokušaju odvajanja od svetovnog, privučen večnošću: „Onaj ko u sebi sjedinjuje čistotu i belinu može se nazvati Pravim čovekom.” (Čuang Ce: 2001:147)

蘭の香や蝶の翅に薫物す

Ran no ka ja
ćo no cubasa ni
takimono su.

Mirisna orhideja:
u leptirova krila
svoj miris upija.

U pretekstu za ovu pesmu, Bašo je napisao: „Zaustavio sam se u čajdžinici. Žena pod imenom *Ćo*, ili *Leptir*, zamolila me je da napišem pesmu koja bi aludirala na njeno ime, te mi je donela parče bele svile. Na svili sam napisao sledeći hokku.” (Ueda: 1992:110) Žena je Bašou rekla da je u toj čajdžinici radila kao kurtizana, ali da je sada udata za vlasnika. Pošto je čula da je i prethodni vlasnik bio oženjen kurtizanom pod imenom *Curu* (pasti) i da joj je *Nišijama Soin* (kada je bio u poseti čajdžinici) napisao, na njenu molbu, pesmu koja aludira na njeno ime, zamolila je Bašoa da za nju učini isto. Bašo navodi da je koristio *Soinovu* pesmu kao primer.⁴³ Pesma je izuzetno vešto napisana: u njoj Bašo hvali lepotu žene upoređujući je sa leptirom, a njenu mirisnu odeću sa leptirovim krilima koji su upili miris orhideje. U pitanju je jesenja, a ne prolećna orhideja. S druge strane, miris orhideje se često upoređuje sa lepotom čestitosti, kao i prijateljstva. Tako ova pesma hvali ženu kojoj je posvećena, kao odanu i brižnu suprugu, dok slika leptira čija krila upijaju miris orhideje, ukazuje na njenu izvanrednu lepotu pomešanu sa ženskom senzualnošću.

Dok *Soinova* pesma uključuje igru reči: opalo (*ocuru*) lišće upoređeno je sa ženom koja mu je u tom trenutku sipala čaj, Bašooova pesma pre stvara sliku dvorske dame, opisujuću njenu lepotu. Zbog svog elegantnog dostojanstva (uzvišenosti) orhideja je svrstana među četiri „plemenite” biljke, zajedno sa trešnjinim cvetom, hrizantomom i bambusom.

„Ovaj haiku je netipično živopisan za Bašoa” (Ueda: 1982:48), a na čitaoca ostavlja utisak pesnikovim veštim spajanjem mirisa sa vizuelnom slikom. Utisak se pojačava upotrebom sino-japanskog čitanja nekih reči u pesmi kao što su *ran* (orhideja), *ka* (miris) i *ćo* (leptir). Pesma je napisana u periodu (1681-85) kada je Bašo tragao za vlastitim stilom. Pošto je tada još uvek eksperimentisao sa raznim stilovima, prisutna je upotreba nekih kineskih reči. Ipak, njegov haiku u ovom periodu počinje jasnije da se razlikuje od drugih

⁴³ *Soinova* pesma glasi: *Kuzu no ha no / ocuru no urami /joru no šimo* (Lišće strelastog korena / tužno se suši i opada / noćni mraz.

pesnika, koji su i dalje pisali u starim stilovima. Bašo sve više počinje da piše haiku oslanjajući se na vlastito iskustvo nego na kinesku i japansku književnost. „Budući da je počeo sve više da se oslanja na vlastito iskustvo, morao je da žrtvuje elemente kao što su dovitljivost, igra reči, iznenađujući efekti.” (Ueda: 1982:50). Za Bašoa, poezija više nije razonoda, već stvaralaštvo u pravom smislu reči.

秋を経て蝶もなめるや菊の露

Aki o hete

čo mo nameru ja

kiku no cuju

Prolazi jesen

leptir pije rosu

sa hrizanteme.

Pesma je napisana 1685. ili 1688. godine. Veruje se da je ujesen leptir star i slab, a da pijenje rose sa hrizanteme donosi dug život. Pošto je hrizantema simbol večnosti, pesma može da se tumači i metaforički: oslabela duša (jesenji leptir) pije rosu (simbol čistote) da bi dostigla večnost – zapravo, duša se, da bi dostigla večnost, mora okrenuti vrlinama pošto jedino pročišćenoj duši može biti omogućen večni život: „Ispražnjenost, smirenost, bistrina, tišina, nedelanje, oni predstavljaju nivo Neba i zemlje, suštinu Puta i njegove Vrline.” (Čuang Ce: 2001:124)

Zanimljivo je da je Bašo u nekim od svojih najupečatljivijih haikua koristio sliku sna. Iako se u njima možda ne može utvrditi direktan uticaj Čuang Cea i njegove filosofije, jasno je da su i taoistički filosof i haiku majstor delili istu fascinaciju vezanu za značenje i simboliku sna. Tako je u sledećoj Bašoovoj pesmi očigledan uticaj taoističkog shvatanja sna, zapravo života i materijalnog kao prolaznog i iluzornog.

富士の雪盧生が夢を築かせたり

Fuđi no juki

Rosei ga jume o

cukase tari

Fuđi pod snegom –
Rosei pravi svet
u snu.

Ovaj haiku Bašo je napisao 1678. godine, kada mu je bilo 34 godine. U njoj poredi svež, beli sneg na planini Fuđi sa srebrnom planinom koju je Rosei video u svom snu. Rosei je japansko čitanje imena kineskog učenjaka Lu Šenga (713-741), aktera kineske legende iz perioda dinastije Tang (618-907). Legenda govori o mladom učenjaku koji, uz pomoć sveštenika Lu Venga (Lu Dongbin) – jednog od osam besmrtnika, doživljava probuđenje. Priča počinje jedne večeri, u prestonici Handana – Džaou. Lu Šeng ulazi u krčmu i seda za sto pored jednog starca, koji strpljivo sluša Lu Šengov lament nad svojom nesrećnom sudbinom, pošto je više puta padao na ispitu za državnu službu. Sveštenik savetuje mladića da se odrekne svojih želja za sticanjem slave i uspeha i da se posveti proučavanju taoa, ili Puta. Ali, Lu Šeng to odbija. Tako, dok čekaju da im provri jelo od prosa, starac daje mladiću jastuk na kome je ovaj trenutno zaspao. U živopisnom snu, Lu Šeng vidi sebe kako konačno polaže državni ispit, postaje vladin zvaničnik, stiče veliko bogatstvo i ženi se prelepom devojkom. Na vrhuncu svoje karijere, iznenada je optužen za korupciju i osuđen na smrt. Onda, u dramatičnom preokretu, car poništava lažne optužbe i izdaje naredbu da mu se poštedi život. Godine su prolazile, Lu Šeng postaje poznat i poštovan po svojim državnim i vojnim talentima, i njegova porodica uživa sigurnost slave i bogatstva. Onda, u 81. godini, umire od teške bolesti. Gledajući čitav svoj život u snu, Lu Šeng se budi i shvata da proso pored njega još uvek nije ni provrilo. Stari sveštenik ga je pogledao i, s osmehom na licu, rekao: „Čovekov život je baš poput sna, zar ne?” Lu Šeng tada shvata da njegov sagovornik nije običan sveštenik, već jedan od osam besmrtnika, te se odriče svetovnih ambicija, postaje učenik Lu Dongbina, i kreće u svoju potragu za Putem.

Takođe, bitno je i kako je slika planine Fuđi uticala na svest Japanaca. Kao najviša planina u Japanu (zapravo vulkan), od davnina je uživala divljenje Japanaca i bila opisana u brojnim pesmama. Vremenom će postati i mesto hodočašća, pa će svaki Japanac, barem jednom u životu, želeti da se popne na ovu planinu, a postala je (doduše tek u zadnjih 150

godina) i jedan od osnovnih simbola Japana, po kojem će ova zemlja biti prepoznatljiva u svetu. Fuđi tako postaje, u svesti Japanaca, vremenu nepodložna tvrđava, simbol postojanosti i uzvišenosti. Iako se na njoj i danas nalazi šintoističko svetište Asama, u jednom periodu (9. i 10. vek) planina Fuđi se čak izjednačavala sa taoističkom svetom planinom Horai (na ostrvu Horai na kome žive besmrtnici): „U svakom slučaju, Fuđi je čvrsto uklopljena u taoističku sliku sveta gde sticanje besmrtnosti predstavlja najvažniji cilj adepta, koji postaje uzor za druge.” (Meščerjakov: 2011:21)⁴⁴

Tako ovaj Bašov haiku prenosi (taoističku) ideju prolaznosti i nestvarnosti materijalnog, ideju ispraznosti slave i bogatstva, kao i relativnosti vremena: Lu Šeng je u snu proživio 50 godina, a na javi voda za proso još nije bila ni provrila – tako je i čovekov čitav život samo tren u poređenju sa večnošću: „Evo čoveka iz Srednjeg kraljevstva; niti je jin, niti je jang; živi između neba i zemlje. Samo kratko vreme on će biti čovek, a onda će se vratiti Pretku. Gledajte na njega sa stanovišta Iskona i njegov život je tek spoj dahova (nebeskog i individualnog čia). I to, da li umre mlad ili živi do duboke starosti su dve sudbine, koje jedva da se razlikuju – reč je o nekoliko trenutaka, moglo bi se reći.” (Čuang Ce: 2001:205)

餅を夢に折り結ぶ齒朶の草枕

Moći o jume ni
ori musubu šida no
kusa makura.

Sanjah kolač od pirinča
ukrašen papratima
na jastuku od trave.

Pesma je napisana 1682. godine. *Kusamakura* je jastuk ispunjen travom. Na njemu su spavali vrlo siromašni ljudi koji nisu mogli sebi da priušte bolji jastuk. Međutim, jastuk od trave je i metafora za putnika, koji najveći deo svog vremena provodi na putovanju.

⁴⁴ Više o tome kako su Japanci menjali svoj pogled na planinu Fuđi pogledati: Aleksandar Meščerjakov: *Planina Fuđi – između neba i zemlje*, Logos-Liber, Beograd, 2011.

Tako pesma opisuje i oskudicu – pesnik je na putovanju, možda već dugo pre toga nije pojeo neki „specijalitet”, pa sanja o kolaču od pirinča. Ipak, pesma nije sumorna – ne oseća se ozlojađenost zbog oskudice, jer upravo taj kolač od pirinča predstavlja jednu (od mnogih) stvari i želja kojih, onaj ko se prepustio slobodnom i lagodnom lutanju, treba da se odrekne. Jastuk od trave ukazuje na putnika čime se izražava Čuang Ceova ideja „slobodnog i lagodnog lutanja”, a budući da je i Bašo smatrao da je i sâm život jedno putovanje, ističe se potreba za uviđanjem da je život prolazan, a svetovno nestvarno, te da je potrebno predati se potrazi za višim i trajnijim načelima i vrednostima: „Čovek sa istinskom bistrinom i čistotom koji može da uđe u jednostavnost, koji može da se vrati na primitivca kroz mirovanje, daje telu prirodnost, prihvata svoj duh i tako luta svetom svakodnevice...” (Čuang Ce: 2001:119)

夢よりも現の鷹ぞ頼もしき

Jume jori mo
ucucu no taka zo
tanomoshiki.

I više od onog u snu
ovaj jastreb
mi je stvaran.

Pesma je napisana 1687. godine, a Bašo je u pretekstu napisao: „Posetio sam Tokokua, koji je jako teško živeo na rtu Irago. S vremena na vreme mogao sam čuti krik jastreba.” Cuboi Tokoku (?-1690) je bio bogati trgovac pirinčem, ali je bio osuđen na kaznu progonstva, pa se mlad povukao na skrovito mesto na rtu Irago. Zapravo, Bašo je sanjao svoj susret sa Tokokuom (jastrebom), ali sada, kada ga je zaista i sreo, deluje mu i stvarniji i uverljiviji od onoga u snu. Pesma izražava pesnikovu želju da vidi dragog učenika koji je živeo na dalekom rtu Irago – mestu koje je, inače, poznato po jastrebovima. Ovu jaku želju da vidi svog dragog učenika, Bašo je izrazio slikom sna – zapravo, time što je dugo sanjao, želeo i zamišljao taj susret. U tom smislu Bašo meša san i javu, ali na kraju

ipak „budan” (na javi) uživa u susretu sa učenicom čiji je i život poput sna – jer, budući prognan, živi daleko i skriven od pogleda drugih.

Bašo je iste godine napisao još jednu pesmu za Tokokua:

鷹ひとつ見付けてうれしいらご崎

Taka hitocu
micukete ureši
Irago zaki.

Sokola jednog
na svoju radost nađoh:
na rtu Irago.

(Prevod: Hiroši jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 97)

Pošto ga je posebno voleo, Bašo je prevalio više desetina kilometara da poseti Tokokua. „Taj susret koji se spominje u *Beleškama u putnom rancu* je bio povod za ovu pesmu.” (Stari ribnjak: 1996:97) Rt Irago je poznato mesto opevano u starim pesmama kao svratište kobaca i jastrebova koji se ujesen sele na jug. „Bašo je verovatno našao jednog koji se zadržao malo duže, ostavljen od drugih, pa ga je odmah povezao sa sudbinom voljenog učenika.” (Stari ribnjak: 1996:97) Jastreb je tipična ptica grabljivica hrabrog i dostojanstvenog držanja, verni pratilac samuraja u lovu, a u *haikai* pesništvu se tretira kao zimska ptica.

馬に寝て残夢月遠し茶の煙

Uma ni nete
zanmu cuki toši
ća no keburu.

Dremajući na svom konju
sanjam daleki mesec –
miris čaja.

(Prevod: Dragan Milenković, *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 70)

Bašo je pesmu napisao 1864. godine, a u pretekstu za nju je napisao: „Stigao sam u Sajo-no-nakajamu i razbudio sam se iz dremeža kao Du Mu (803-852) u svojoj pesmi *Ranojutarnji odlazak*“. Du Mu je bio kineski pesnik perioda Tang. Bašo upućuje na njegovu pesmu: *Sa spuštenim bičem, verujem konju / kilometrima jašem bez glasa petla / U šumi utonuh u san / a rasani me lišće što opada.* (Barnhill: 2004:123)

U prevodu Dragana Milenkovića:

Zaspao na konju. Dok
sanjam, u daljini mesec,
i dim od kuvanja čaja.

(Iz: *Haiku – poetski cvet Japana*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012, str. 70)

Bašo je spavao u nekom svratištu – krčmi, ustao je u rano jutro, kao i svi putnici koji smeraju da odu što dalje, ali je vrlo brzo zadremao na konju. Onako pospan i sanjiv, mesec počinje da uzmiče pred nadolazećim suncem. Ceo doživljaj upotpunjuje dim vatre na kojoj je za putnike skuvan i poslužen čaj. „Svi su usamljeni: poluzaspali Bašo na konju, konj, krčma koja se brzo prazni od posetilaca dok drugi putnici ne naiđu, usamljeno je i ognjište koje više niko ne loži, usamljen je i mesec, koji će ubrzo nestati, da ustupi mesto suncu.” (Milenković: 2012:70)

蝸壺やはかなき夢を夏の月

Tako cubo ja
hakanai jume vo
nacu no cuki.

Kratak san sneva
hobotnica u ćupu.
Letnji je mesec.

(Prevod: Hiroši jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 47)

Pesma je napisana 1688. godine, a kao poslednja je objavljena u zapisu „Zabeleške iz ruksaka ” pod naslovom „Noćenje u Akašiju”. Akaši je primorsko mesto poznato po

lovu na hobotnice zemljanim ćupom koji ribari postavljaju na dno mora. Zapravo, pošto hobotnica, kada se uplaši, voli da se sakrije na tamno mesto, ribari u vodu spuštaju nekoliko ćupova nanizanih na konopcu, a izvlače ih na površinu kada u njih uđu hobotnice. „U starim vaka pesmama kratke letnje noći su sa žaljenjem opevali plemići-ljubavnici, ali ih je Bašo zamenio hobotnicom i tako postigao prefinjenu komiku.” (Stari ribnjak: 1996:47) Istovremeno, sudbina ulovljene hobotnice podseća na prolaznost života, većitu temu japanske srednjovekovne poezije na koju se ugledao i Bašo. I Devide veruje da je ovo izrazito budističko-religiozni haiku, i da se čini da Bašo kad god spominje snove misli na ljudski život, na iluziju ovog sveta, ali „da za njega iluzija ovog sveta ne znači da je on u bilo kojem smislu nestvaran, već naprotiv, kao za sv. Tomu Akvinskog, mnogo stvarniji negoli se čini.” (Devide: 1985:109)

Kratka letnja noć je upoređena sa kratkim životom hobotnice koja je ulovljena u ćupu. Kratak san hobotnice može da aludira i na ratnike klana Heike,⁴⁵ koji su izgubili svoj život nakon što su kratko vreme boravili u Akašiju. S druge strane, hobotnica je ušla u ćup i zadovoljna je svojim malim svetom, uživa u svom snu, ne nadajući se da će je možda neki ribar izvući ujutro. I čovek je u svom životu nalik na ovog opevanog snevača, pošto živi život koji je kratak poput rose. Tako i kratak život hobotnice, kao i kratka letnja noć ukazuju na promenljivost i prolaznost. U pesmi se možda može osetiti i pesnikovo sažaljenje i saosećanje za prevarenu hobotnicu. Budistički uticaj u pesmi se ogleda u izraženoj kratkotrajnosti čovekovog života, dok letnji mesec postaje Budin veliki Zakon koji obasjava sva bića. On sija nad njima, ali ih ne može promeniti. „Ljudi se mogu spasiti traganjem i sleđenjem Zakona. Sa hobotnicom to nije slučaj: ona ne može biti spašena, samo je možemo sažaljevati.” (Ueda: 1992:202) „Pesma odiše idejom da je život ne samo za hobotnicu, već i za ljudska bića, kratak poput letnjeg sna.” (Oseko 1990:107).

Na kraju drugog stiha, zadnja reč (*o*) ukazuje na to da je prethodna reč objekat glagola. Ipak, glagol „videti” je izostavljen (pošto na Istoku osoba *gleda* san). Predmet izostavljenog glagola je takođe izostavljen. Možda je to sâma hobotnica, koja sanja u zamci

⁴⁵ Klan Heike (ili Taira) je u istoriji Japana (od 9. do 12. veka) bio vodeći samurajski klan. Pad ovog klana je opisan u čuvenom japanskom epu *Heike monogatari* (*Priča o klanu Heike*), koji govori o borbi klana Heike (Taira) sa klanom Minamoto (Gendi). U pitanju je Genpejski rat koji je okončan pomorskom bitkom kod mesta Dan no Ura, kada je klan Heike poražen.

u koju je ušla. Možda je to Bašo, koji razmišlja u ribarskom brodiću pod svetlim letnjim mesecom. Možda je to i sâm život. „Tu je Bašo koji, zajedno sa ribarima, sedi u brodu privezanom u zalivu Akaši i koji razmišlja o hobotnici koja sanja (razmišlja) u ćupu. Ima li ičega izvan tog sna?” (Aitken: 1995:172). Etkin veruje da je od svih bića možda najteže poistovetiti se sa hobotnicom, ali da to Bašou ne predstavlja problem. On smatra da Bašo veoma suptilno iznosi osnovnu ideju i poruku pesme. „Ideja da hobotnica sanja, ili je ona san, apsurdna je i zabavna, ali Bašo tu ideju ne iznosi eksplicitno, čime je pesma spašena sentimentalnosti.” (Aitken: 1995:172)

U sledećoj pesmi, Bašo ponovo koristi sliku sna da ukaže na prolaznost ovozemaljskog života, njegovu kratkotrajnost, promenljivost, ali i na iluziju ovoga sveta. Pesma je zabeležena u njegovom putopisu *Uska staza ka dalekom severu*, 1689. godine, na starom bojištu Hiraizumi. U pretekstu, Bašo piše sledeće:

„Slava tri generacije Fuđivara⁴⁶ iz Hiraizumoa raspršila se kao san. Ruševine njihove Velike kapije nalaze se tri kilometra od zamka. Na mestu gde je nekada stajala gospodska kuća Hidehire, sada su polja, i samo je Planina zlatnog petla – veštačko brdo koje je napravljeno na njegov zahtev – zadržala svoj nekadašnji izgled. Prvo smo se uspjeli na Palatu na uzvisini, odakle smo mogli videti Kitagami – veliku reku koja teče od Nembua. Reka Koromo okružuje zamak Izumo Saburoa, a onda se uliva u veliku reku ispod Palate na uzvisini. Ruševine iz vremena Jasuhire nalaze se sa druge strane brane Koromo, kako se čini da bi zaštitile Nambu kapije od ulaska Ainua.⁴⁷ Jošicune se sa svojim odabranim sledbenicima i slugama utvrdio u Palati na uzvisini, ali njegova slava se u trenu pretvorila u divlju travu. „Zemlje mogu propasti, ali njihove reke i planine ostaju; kada proleće dođe u oronuli zamak, trava je ponovo zelena.”⁴⁸ Ovi stihovi su mi prolazili kroz glavu dok sam sedeo na zemlji, sa bambusovim šeširom odloženim ispred sebe. Tu sam, ni sam ne znam koliko dugo, sedeo plačući.” (Bašo: 2009:68-69)

⁴⁶ Fuđivara no Kijohira (1056-1128), Motohira (datumi nepoznati) i Hidehira (?-1187). Oni su omogućili „zlatno doba severa“. Međutim, Hidehirin sin, Jasuhira (?-1189) borio se protiv rođenog brata Tadahire (1167-1189) i ubio ga. Jasuhiru je ubio Minamoto no Joritomo (1147-1199), čime se okončalo „zlatno doba severa“.

⁴⁷ Ainui: domoroci sa severa Japana.

⁴⁸ Citat je iz pesme kineskog pesnika Tu Fua (712-770), a u Japanu je postao poslovice.

夏草や兵どもが夢の跡

Nacu kusa ja
cuvamonodomo ga
jume no ato.

Ta letnja trava:
tragovi pustih snova
silnih ratnika.

(Prevod: Hiroši jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 51)

Ovaj Bašoov haiku je postao omiljen kod Japanaca zahvaljujući iskazanoj misli o prolaznosti ovozemljske slave. „Šest otvorenih samoglasnika *a* u izvornoj pesmi daje joj toplinu i izvanredan ritam.” (Stari ribnjak: 1996:51) Bašo je 29. juna 1689. godine posetio zamak Takadaći koji je, u 12. veku, Fuđivara Hidehira, gospodar provincije Mucu (prefektura Aomori i Iwate) sagradio u Hiraizumou za Minamoto Jošicunea (1159-1189), mlađeg brata šoguna Joritomoa (1147-1199). Kada je Hidehira preminuo, njegov sin šalje trupe da napadnu Jošicunea, i nakon žestoke bitke, ubija njega i njegove slugu. Iako je tada na polju bilo na stotine leševa palih vojnika, bitka se odigrala u dalekoj prošlosti i sada (zapravo u trenutku kada je Bašo pisao pesmu) se činila kao san. Tako je u pesmi lepo opisan uspon i pad jednog ratničkog klana, ali i ljudskog života, ispunjavajući čitaoca dubokim emocijama. Neko može reći da je pesma možda previše jednostavna. Ipak, njena veličina nalazi se upravo u toj jednostavnosti, a Masaoka Šiki smatra da pesma deluje jednostavno zbog toga što se odvojila od izveštačenog i približila prirodi. Prolaznost slave, ispraznost blagostanja vide se u bujnoj letnjoj travi, koja raste u „stvarnom” svetu, ali u sebi nosi snove palih ratnika. Ona povezuje svet snova davnog vremena sa stvarnim svetom u kome su ti snovi netragom nestali. Bašo stvara svoj poetski svet mešajući svoje emocije (izražene u zadnja dva stiha) sa letnjom travom. Tako su u ovoj pesmi suprotstavljeni budistički pojmovi „nestalnosti” i „trajnosti” – s jedne strane nestalnosti ljudskog života, stremljenja i napora i, s druge strane, trajnosti obnove života i prirode.

Prema rečima *haikai* kritičara Konišija, „po prvi put u istoriji *haikaija* predmet pesme postaje ideja”. (Ueda: 1992:243)

Iako pesma može delovati kao pesimistična, budući da ističe ideju da naš život, u poređenju sa Prirodom, deluje sićušno, krhko i kratkotrajno, Oseko samtra da „pesma zapravo nije pesimistična.” (Oseko: 1991:151) Bašo nije očajan i on veruje u ljudsku prirodu bez obzira na njena ograničenja i čovekovo neznanje. Ova vera se ispoljava ne samo kroz osećaj za lepotu prirode, već i kroz toplo ljudsko srce. U velikoj meri ova pesma opisuje njegovu književnu teoriju *fueki rjuko* – večno i trenutno (nemenjajuće i krećuće).

Tako Bašo u prirodi vidi večnost kosmičkog poretka. Za njega je trava ishod strašne bitke u Hiraizumiju. Ta bitka je bila san ratnika, a trava na tom mestu raste kao ruševina tog sna. Za Bašoa je ovaj pojavni svet (pod uticajem Čuang Cea i filosofije taoizma) san, preobražaj jednog oblika u drugi.

Poslednja pesma koju je Bašo napisao (tačnije izdiktirao svom učeniku) opisuje unutrašnji prizor pesnika pred smrt:

旅に病んで夢は枯野をかけ回る

Tabi ni jande

Jume va karen o

Kakemeguru

Bolestan na putu –

moji snovi obleću

svenulo polje.

(Prevod: Hiroši Jamasaki-Vukelić, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 106)

Bašo je pesmu napisao tri dana pred smrt, 8. oktobra 1694. godine.⁴⁹ Učenik je zabeležio i šta mu je učitelj izdiktirao uz pesmu:

„Pred raskršćem života i smrti možda nema smisla govoriti o haikuu. Ali, već sam prešao pedeset godina života stalno misleći na svoj pesnički put. U snu sam leteo kroz jutarnji oblak i večernji dim, na javi sam bivao iznenađen pevom ptica na planini i u bari.

⁴⁹ Po lunarnom kalendaru. Zapravo ju je izdiktirao 25. novembra.

Budino učenje to uzima za greh kao opsesiju⁵⁰ i sada sam toga svestan. Od sada ću samo misliti na to kako da zaboravim na haiku kome sam posvetio svoj život.” (Stari ribnjak: 1996:106) Iako je ovo bila Bašoova poslednja pesma, za nju je rekao: „Ovo i jesu i nisu moji stihovi pred smrt. U svakom slučaju, to su stihovi sugerirani mojom bolešću. No, misliti o takvoj stvari sada kada sam suočen sa velikim pitanjem života i smrti, iako je to umetnost kojoj sam posvetio čitav život – može se nazvati obmanom.” (Devide: 1985:134)

Pesnik je u grozničavom snu pred smrt video sebe kako trči po zimskom polju. „Snažna emocija je razbila pravilnu formu i stvorila višak od jednog sloga u prvom stihu.” (Stari ribnjak: 1996:106). Kao da je u pesniku oživeo onaj unutrašnji naboj koji je nametao prekoračenje broja slogova u traganju za novim izrazom. Pusto i tužno svenulo polje, bez boje i oblika, bilo je i ostalo njegov estetski ideal. „Neprekidno putovanje po svenulom polju – takav je bio sav Bašoov pesnički život.” (Stari ribnjak: 1996:106)

U pesmi se ne oseća strah (od smrti), već možda pre pesnikova tuga zbog njegove opsednutosti poezijom, i nemogućnosti da pred smrt u potpunosti oslobodi svoj um svih prijanjanja. Ipak, pesma odiše i nekom smirenošću. Prema *haikai* kritičaru Higućiju, „pesma savršeno pristaje kao završna u Bašoovoj karijeri, koji je celog svog života tragao za estetskim načelom *sabi*.” (Ueda: 1992:414) *Sabi* se često prevodi kao jednostavno, osamljeno, siromašno. Taj estetski ideal prisutan je u mnogim japanskim umetnostima na koje je, između ostalog, uticao i zen budizam. Tako načelo *sabija* nalazimo u *no* drami, čajnoj ceremoniji (gde ga, zajedno sa konceptom *vabi*, uvodi Sen no Rikju), baštovanstvu, (sumi-e) slikarstvu, (haiku) poeziji, zapravo, u japanskim umetnostima na koje su uticali taoizam i zen budizam. *Sabi* je direktno povezan sa taoističkim i zenističkim konceptom praznine koja zapravo i stvara doživljaj *sabija* – skromnost, jednostavnost, siromaštvo, a koja će se, pre svega, ogledati i u „odsustvu” pokreta, reči, slikarskih poteza i slično. U *no* drami ideja praznine je, recimo vidljiva u svedenim pokretima, u čajnoj ceremoniji u

⁵⁰ Zanimljiva je sličnost ovakvog Bašoovog stava sa zadnjim pasusem remek-dela japanske pustinjačke književnosti s početka 13. veka – *Zapisi iz kolibe od deset stopa*, japanskog pustinjaka Kamo no Čomeija: „I sada, mesec mog života zaklonile su senke i sve bliže sam ponoru kraja. Kada se uskoro suočim sa trima putevima Onostranog, za čime bih mogao da žalim? Zakon Bude nas uči da ne prijanjamo za svet pojava, pa je moja vezanost za ovu slamnatu kolibu neka vrsta greha, kao što je i moja privrženost ovom samotnjačkom životu možda prepreka prosvetljenju.“ (Kamo no Čomei, *Zapisi iz kolibe od deset stopa – Hođoki*, Odin, Beograd, 2003, str. 34)

otklanjanju svakog ukrasa koji narušava određenu estetsku potrebu, u baštovanstvu u posebnoj vrsti zen vrta (suvog – *karesansui* – vrta) koji je sačinjen samo od kamenja i mahovine, u sumi-e slikarstvu u velikim belim površinama koje zapravo ističu poteze četkice i u haiku poeziji pre svega u njenoj kratkoći, gde pesnik „u samo 17 slogova mora da izrazi Kosmički Poredak, ustrojstvo Prirode, beskrajni prostor i beskrajno vreme i to preko pojmova i ideje cveća, insekata, zvuka vode, svega što oko opaža.” (Osava: 2009:45)

Za *sabi* Devide kaže:

„[...] *Sabi* je jedan doživljaj, osjećaj, gledanje za koje evropski jezici nemaju adekvatan naziv pa ga prevode sa samoća, usamljenost, osama. Takav je prijevod i grub i netočan, prvenstveno stoga što pojmovi samoće, usamljenosti redovno impliciraju nešto nelagodno, teško, žalosno, pusto ili su rezultat bijega – što sve *sabi*, općenito uzevši, nije. Samoća *sabi* nije lišenost svega izvan nas samih. Naprotiv, u nekom smislu ona je obuhvaćanje svega u nama samima. U neku ruku *sabi* je poetski ekvivalent ili bar *predvorje* nirvane, nirvane postignute u samsari, još unutar „kruga umiranja i ponovnih rađanja”. Uz *sabi* nema ničeg oštro pojedinačnog što bi smetalo doživljavanju punine života, punine doživljaja omogućene ispražnjavanjem balasta intencija, predodžbi i simbola. *Sabi* smo našli kad nema bljeska koji sužava spektar onoga što vidimo, kad nema krika koji sužava spektar onoga što čujemo, kad nema udarca koji sužava spektar ponoga što osjećamo i kad nema dedukcije koja sužava spektar onoga što doživljavamo u našem duhu. *Sabi* ćemo naći u šetnji pod zvjezdanim nebom preko livade na kojoj nema staze; *sabi* ćemo naći u paprati i mahovini šume koja sa svijju strana dopire do horizonta, kad zaboravimo puteljak kojim smo u nju zašli i kojim ćemo se iz nje vratiti; *sabi* ćemo naći u sumraku na pustopolju kojim piri lahor tako lagano da se ne osjeća s koje strane dolazi ni kojim smjerom odlazi. Kada smo sami u *sabi*, nitko nam ne nedostaje, kao što onome koji ne posjeduje ništa ničeg ne treba jer je sve njegovo.” (Devide: 1985:118-119)

Iako se obično ističe uticaj zen budizma na shvatanje estetskog principa *sabi*, na šta ukazuje i navedeni citat Vladimira Devidea, ipak njegova zadnja rečenica koja ukratko sažima ideju *sabija*, u svojoj paradoksalnosti ima nečeg taoističkog. Naime, taoisti su (posebno Lao Ce i Čuang Ce) koristili upravo ove paradokse kada su opisivali tao, pa tako, recimo, Čuang Ce kaže: „Ko može razumeti razlike koje su neizrečene, Put koji nije put?

Ako neko može to da razume, možemo ga zvati Posudom Neba. Sipaj u nju i nikad se neće napuniti, zahvataj iz nje i nikad se neće zasušiti, a ipak ne zna odakle dolazi zaliha.” (Čuang Ce: 2001:46) Bez namere da Bašoovo stvaralaštvo odredimo kao zenističko ili taoističko, iako je uticaj ova dva filofska pravca možda i podjednako prisutan u njegovom delu, osećamo da je stari majstor težio univerzalnim vrednostima koje su, inače, zajedničke, ili slične, za ova dva filofska pravca. Bašoova poslednja pesma, koju je izdiktirao svom učeniku, na lep način predočava pesnika koji je čitavog života bio u potrazi. Ne znamo da li je Bašo pokušao da sledi Čuang Ceovo uputstvo: „Pusti da ti duh prebiva u jednostavnosti, da luta; stopi ga sa prostranstvom, prati stvari takve kakve su i ne dopusti sebi pristrasnost” (Čuang Ce: 2001:85), ali u svakom slučaju, veliki deo svog života proveo je na putovanjima, pokušavajući da se stopi sa prirodom i tragajući za istinskom i iskrenom poezijom. Na kraju je majstor došao do ideje lakoće – lakoće stila do koje se dolazi kroz lakoću življenja, poput lepršajućeg leptira. Bašoova poslednja pesma je jednostavna, iskrena i neukrašena možda upravo zbog toga što izražava čoveka koji predoseća svoju skorbu smrt i koji se oseća grešnim zbog svoje vezanosti za poeziju kojoj je posvetio život. Možda je upravo ta spoznaja oslobodila pesnikov duh da slobodno otputuje u večnost. Ipak, iako je bolest možda nametnula ograničenja njegovom telu, nije njegovom duhu i snovima, koji su slobodni da lutaju i dođu do čitaoca udaljenog više vekova i hiljade kilometara, možda ga nadahnjujući da i on krene u svoju potragu za lakoćom življenja.

9. ZAKLJUČAK

Pesnički oblik haiku postao je svojevrsan fenomen. Naime, on je „probio” okvire Japana i raširio se celim svetom – piše se u gotovo svim zemljama i na gotovo svim svetskim jezicima. Iako su mnoge japanske umetnosti izvorno primile uticaj iz Kine, za mnoge od njih, uključujući i haiku, možemo reći da su autentično japanske, pošto ih je japanski genije tokom vremena razvijao. Zapravo, haiku svoj procvat doživljava u periodu Tokugava (1600-1868), kada je Japan više od 270 godina bio gotovo izolovan, pa njegovi umetnici imaju mogućnost da „doziraju” spoljašnje uticaje i dalje ih razvijaju na sebi svojstven način. Upravo u ovom periodu stvara i Macuo Bašo, koji se smatra jednim od onih koji su ovu pesničku formu uzdigli na nivo visokoestetske umetnosti. U Japanu je kineski uticaj primetan još u 8. veku, ali će on vremenom slabiti i ustupati mesto autentičnom japanskom iskustvu. Ovo slabljenje kineskog uticaja vidljivo je u prvoj pesničkoj antologiji iz 8. veka, *Man'jošu*. Iako je intelektualna elita u Japanu dugo bila prijemčiva na kineski uticaj, koristeći se kineskim jezikom i sastavljajući istorije i objašnjenja budističkih teorija, dublja osećanja pesnika su ostala vezana za japanski jezik. Još od samih početaka, japanska poezija se držala pesničke forme od 5 karaktera u stihu. Posebno je pesnički oblik *tanka* (kratka pesma u kojoj su stihovi izraženi u slogovnom obrascu 5-7-5-7-7) najdublje povezan sa običnim ljudima drevnog Japana i najstariji je oblik lirske poezije, a njen slogovni obrazac ukazuje na činjenicu da je osnovni činilac haikua duboko pohranjen u poetskim instinktima Japanaca, iako će se kao forma osamostaliti tek u 17. veku, dakle u periodu Tokugava. U japanskom pesništvu je zanimljivo smenjivanje ozbiljne i komične poezije. Naime, nasuprot prefinjenoj *tanki* javila se komična *renga* (ulančani stihovi), a kako je *renga* postajala ozbiljnija i pročišćenija (zaravo bliža *tanki*) pojavio se komični *haikai* (kasnije haiku). Ovo ukazuje na to da je haiku u početku označavao samo komični stih kojim je trebalo čitaoca ili slušaoca zabaviti i iznenaditi. Isključivo se svodeći na teme iz svakodnevnog života, koje su često bile prizemne, postaće često i vulgaran i trivijalan. Iako su Macunaga Teitoku i Nišijama Soin (predstavnici tada vodećih škola Teimon i Danrin), u velikoj meri pomogli osamostaljivanju *haikaija*, Macuo Bašo (koji se obučavao u obe ove škole) je bio taj koji će

vremenom uspeti da se od njih odvoji i u svojoj poeziji prevaziđe konflikt između ozbiljne *renga* i komičnog haikua, unoseći u ovu najkraću pesničku formu od svega 17 slogova humor, ali i duboko religiozno shvatanje umetnosti i života. Prolazeći na svom pesničkom putu kroz nekoliko faza: od podražavanja tadašnjih haiku škola, upotrebe motiva iz svakodnevnog života, igre reči, parodiranja klasike, preko uvođenja motiva jada i bede, do ostvarivanja svog bašovskog stila (koga karakteriše usklađena forma, uzvišen pesnički jezik, duboka misaonost), vraćanju tradicionalnim pesničkim formama odakle crpi ideje o nepostojanosti sveta i lepoti usamljeničke tuge, pa sve do uspostavljanja stila *karumi* (lakoća), kojim je izražavao ideju sjedinjavanja sa prirodom i vraćanju prirodnosti. Pored japanskih i kineskih pesnika, na Bašoa su uticala i dva filofska pravca: taoizam (posebno učenje Čuang Cea) i zen budizam.

S obzirom na veliku različitost u razmišljanju, kulturi i običajima, mnogi su smatrali da su japanske umetnosti razumljive jedino Japancima, pa tako i da haiku poezija treba da se piše na japanskom jeziku. Ipak, da li je to tako? I u Srbiji već godinama (da li da kažemo decenijama?) vlada veliko interesovanje za haiku. I ne samo za to da se o njemu više sazna, nego da se on i piše. Zanimljivo je da je dosta srpskih haikina dobijalo (i nadamo se da će tako nastaviti) nagrade koje dodeljuju japanski haiku časopisi. To govori o univerzalnosti i opštem duhu i poruci koju haiku treba da prenese, a koja je dostupna svima. Jer, kao što je From zaključio svoju studiju o zen budizmu i psihoanalizi: „Zar bi takvo razumevanje bilo moguće da nije činjenice da je 'u svima nama Budina priroda', da su čovek i postojanje univerzalne kategorije, a neposredno poimanje stvarnosti, buđenje i prosvetljenje – univerzalno iskustvo?” (From: 1973:269)

Lafkadio Hern, koga i dan danas (više od sto godina nakon njegove smrti) i sami Japanci smatraju najboljim tumačem Japana, smatrao je da zapadnjački narodi mogu mnogo toga da nauče od japanskog: delikatnu savršenost zanatstva, laganu snagu i gracioznost predmeta, snagu ispoljenu da se ostvari najbolji rezultat sa što manje materijala, shvatanje nepravilnosti kao estetske vrednosti, osećaj sklada ispoljen u nijansama i bojama... Ukratko, Hern je smatrao da od Japana Zapad mnogo toga može naučiti ne samo po pitanju umetnosti i estetike, već i ekonomičnosti i upotrebljivosti.

Hern takođe navodi da nas (u japanskoj kulturi i načinu života) možda najviše privlači jednostavnost, koja, pak, nije jednostavnost varvarstva. Ističe da je u Japanu (krajem 19. kada je Hern u njemu živio) „svako školovan, svako zna da lepo govori i piše, da sroči pesmu, učtivo se ponaša; da su svugde prisutni čistoća i dobar ukus; da je enterijer svetao i čist, da se svakodnevno upotrebljavaju tople kupke.” (Hern: 2012:16) Ova jednostavnost o kojoj je pisao Hern, pronašla je svoj izraz i u japanskoj haiku poeziji, ali i u raznim drugim umetnostima na koje su uticali taoizam i zen budizam, koji, kao učenja, i nalažu prirodnost koja se, između ostalog, ispoljava kroz jednostavnost. Ipak, najjednostavnije stvari je najteže i dostići. Iako jednostavnost podrazumeva neposrednost, nevinost, ispražnjenost od suvišnog emotivnog i intelektualnog tereta, u pitanju nije dečja, već *detinja* jednostavnost koja se, kao što su i taoisti smatrali, dostiže napornim radom na samome sebi. U tom smislu, jednostavnost, nevinost, nepatvorenost su univerzalni kvaliteti koji se ne mogu vezati ni za jedan filozofski pravac. Detinja nevinost i nepatvorenost su upravo univerzalne – osobene su za svako dete, bez obzira na kom podneblju živi i kojim jezikom govori. One označavaju stanje i pogled na život i svet koje dete ima pre nego što njegova sredina počne da utiče na njega, da ga oblikuje i menja. S druge strane, umetnik pokušava da se svesno vrati na ovaj nivo deteta, da se prepusti stvaralačkoj sili (koja izvire iz taoa), neopterećen i nesputan nagradom i kaznom, pohvalom ili osudom.

Videli smo da je i Macuo Bašo prošao kroz nekoliko faza na svom razvojnom putu kao pesnik, dok konačno nije došao do stila *karumi* – lakoća. U ideji lakoće Bašo je integrisao čitavo svoje iskustvo, kao i uticaje koje je primao od Čuang Cea i zen budizma. Prvo, on je bio pesnik koji je poštovao tradiciju i koji se ugledao na dela poznatih prethodnika, ali koji je tragao i za novinom i promenom. To je osnova njegove teorije *fueki rjuko* – nemenjajuće i krećuće. Drugo, u svoje pesme je uneo ozbiljnost i uzvišenost, ali je pri tome pisao jednostavnim jezikom i koristio teme iz svakodnevnog života, čime je haiku u stvari ostao narodski, ali je zadržao ideale i uzvišenost dvorske poezije. U tom smislu je povezo „visoko” i „nisko“. Treće, trudio se da bude posmatrač – iako se nije u potpunosti osamio i povukao iz sveta, trudio se da se ne vezuje za materijalno i svetovno. S te strane, iz ovog stava je proizišao njegov pogled na život i smrt (koji je u velikoj meri taoistički i zen budistički) – zapravo, pokušao je da zauzme poziciju koja bi mu omogućila da

sagledava život i smrt sa strane, sa mesta „gde se nadilaze oba” (Ueda:1965). Bašo je takođe pokušavao da raspozna lepotu u svakoj kreaciji univerzuma. Međutim, ovo prepoznavanje je bilo posebne vrste: bila je to spontana, intuitivna percepcija koja je moguća jedino kada se posmatrač poistoveti sa prirodnim objektom ili energijom koja struji tim objektom (ili, kao što bi rekao Čuang Ce – kada sagledava urođenu prirodu predmeta). Otuda Bašoova ideja „povratku prirodi/prirodnom”.

Upravo zbog svoje kratkoće, haiku ne dozvoljava pesniku da objašnjava, opisuje ili donosi zaključke – dakle, ideja, razmišljanje ili osećanje ne mogu da se u potpunosti izraze u 17 slogova. Upravo to i odgovara haiku pesniku koji izbegava sistematsko izlaganje ideje ili emocije. Stoga, on mora da depersonalizuje (ili da „obezličići”) svoju emociju, ako je ima, kroz objekat u prirodi. Na taj način se on poistovećuje sa objektom svoje pažnje.

Bašo je verovao da život postoji pošto postoji i smrt; ali i da smrt postoji stoga što postoji život – život je značajan koliko i smrt. I njegove ideje o poeziji proizilaze iz ovakvog stava prema životu. Tako estetska načela *sabi* i *vabi* omogućavaju čoveku da prevaziđe svoja jaka, preterana osećanja i stekne smirenost uma; oni mu pomažu da živi u ovom svetu nadilazeći ga. „Lakoća” je koncept kroz koji čovek prepoznaje pravu vrednost običnog načina života, uči nas kako da izdržimo teškoće sa osmehom, i da saosećamo sa drugima.

Bašoova ideja lakoće nije bila samo estetski princip, već i životni stav. Dakle, nije se odnosila samo na lakoću pisanja i izražavanje kroz stih, već i na lakoću s kojom čovek živi dok se, poput leptira, prepušta promenama sudbine/vetra, uživajući u tome što jeste i u sâmom letu – tačnije životu koji čini suštinu sâmog putovanja.

Tako nam je analiza Bašoovih pesama u kojima se pojavljuje slika leptira ili sna (ili oba zajedno) potvrdila uticaj Čuang Ceove misli na poetiku Macuo Bašoa – tačnije, njegovog shvatanja jave kao sna i potrebe za velikim buđenjem, a leptira kao nestalnosti postojanja, ali i lakoće življenja. Komparativnom i konkluzivnom metodom smo utvrdili estetska načela koja je Bašo, a pod uticajem Čuang Ceove misli, utisnuo i sjedinio u ključnom pojmu njegove estetike – lakoći (*karumi*): od estetskih ideala *sabi* i *vabi*, preko ideje vraćanja prirodi, slobodnog i lagodnog lutanja, smirenosti, praznine, zaborava samoga sebe, spajanja subjekta i objekta.

Postavljajući temelje svoje poezije na takvim univerzalnim načelima i vrednostima, Bašo je promenio značenje pojma *karumi* (koji je označavo nešto neozbiljno i olako) izjednačavajući ga sa lakoćom koja izvire iz smirenog uma i čistog srca, a ispoljava se kroz lakoću stiha i življenja. Stoga Bašoova poezija potvrđuje ovog velikana pera ne samo kao umetnika stiha, već i umetnika življenja. U svakom slučaju, njegovi stihovi, i tri veka nakon smrti njihovog autora, i danas nadahnjuju ljubitelje haiku poezije širom sveta.

10. LITERATURA

1. *A Taoist Classic Chuang-Tzu*, Foreign Languages Press, Beijing, 1989.
2. Acta Asiatica, Bulletin of the Institute of Eastern Culture, br. 89, The Toho Gakkai, Tokyo, 2005.
3. Aitken Robert, *A Zen Wave: Basho's Haiku and Zen*, Weatherhill, New York, 1995.
4. Aleksandar Meščerjakov, *Planina Fuđi – između neba i zemlje*, Logos-Liber, Beograd, 2011.
5. Al-Gazali, *O samospoznaji*, Zlatni zmaj, Beograd, 2009.
6. Allison Robert, *Chuang-Tzu for Spiritual Transformation: An Analysis of the Inner Chapters*, Albany, Suny Press, 1989.
7. *Almanah Instituta Konfucije u Beogradu*, godina 2, III-IV, Filološki fakultet u Beogradu i Institut Konfucije u Beogradu, Beograd, 2011.
8. Andrić Dragoslav, *Antologija stare japanske poezije: Ne pali još svetiljku*, Prometej, Novi Sad, 2004.
9. Arvon Anri, *Budizam*, Plato, XX vek, Beograd, 1997.
10. Attar, *Govor ptica*, Stylos, Novi Sad, 2005.
11. Basho Matsuo, *Monkey's Raincoat*, translated and introduction by Maeda Cana, Grossman Publishers, New York, 1973.
12. Bašlar Gaston, *Voda i snovi, ogled o imaginaciji materije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stankovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998.
13. Bašo Macuo, *Stari ribnjak*, Narodna knjiga, Beograd, 1996.
14. Bašo Macuo, *Uska staza ka dalekom severu*, Liber, Beograd, 2009.
15. Bašo Macuo, *Uska staza u zabrđe*, Draganić, Beograd, 1994.
16. Bašo Macuo, *Vetar sa Fudžijame*, Glas, Banja Luka, 1990.
17. Beli Andrej, *Smisao umetnosti*, Brimo, Beograd, 2004.
18. Binjon Lorens, *Zmajev let*, Liber, Beograd, 2005.
19. Bleckburn Sajmon, *Oksfordski filozofski rečnik*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
20. Blyth R.H, *Haiku*, vol.II, The Hokuseido Press, Tokyo, 1981.
21. Blyth, *Haiku (I-IV)*, Tokyo, The Hokuseido press, 1949.

22. Breen John, Mark Teeuwen, *Shinto in History, Ways of the Kami*, Curzon, Great Britain, 2000.
23. Brower Robert H. and Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stamford University Press, California, 1975.
24. Burton Watson, *The Complete Works of Chuang Tzu*, New York and London, Columbia University Press, 1970.
25. Chevalier J. i A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003.
26. Cor von den Hauvel, ed. *The Haiky Antology: Haiku and Senryu in English*, New York, W.W, Norton, 1999.
27. Crnjanski Miloš, *Antologija kineske lirike i pesme starog Japana*, Narodna biblioteka Srbije/Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.
28. Čuang Ce, *Leptirov san*, samostalno zdanje D. Pajina, Beograd, 2001.
29. Daisec T. Suzuki, *Zen i japanska kultura*, Geopoetika, Beograd, 2005.
30. David L. Burnhill, *Basho as a Bat: Wayfaring and Antistructure in Journal of Matsuo Basho*, Journal of Asian Studies, Vol 49, No2, May 1990, str. 274-290.
31. David L. Burnhill, *Basho as Bat: Wayfaring and Antistructure in the Journals of Matsuo Basho*, Journal of Asian Studies, Vol. 49, No. 2, May 1990, pp. 274-90.
32. David L. Burnhill, *Impermanence, Fate, and the Journey: Basho and the Problem of Meaning, Religion*, Vol. 16, No. 4, 1986, pp. 323-41.
33. Dešimaru Tajszen, *Zen i borilačke veštine*, Babun, Beograd, 1999.
34. Devide Vladimir, *Iz japanske književnosti*, Spektar, Zagreb, 1985.
35. Devide Vladimir, *Japan – prošlost i budućnost u sadašnjosti*, Znanje, Zagreb, 1988.
36. Devide Vladimir, *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovjesni okvir*, Cankarjeva zalo`ba, Zagreb, 1985.
37. Devide Vladimir, *Zen*, Znanje, Zagreb, 1993.
38. Elijade Mirča, *Slike i simboli*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1999.
39. Elijade Mirča, *Vodič kroz svetske religije*, Narodna knjiga, Beograd, 1996.
40. Feng Gia-Fu i English, Jane (prevodioci), *Chuang Tsu: Inner Chapters*, New York, Vintage Books, 1974.

41. Fung Ju-Lan, *Istorija kineske filozofije*, Nolit, Beograd, 1992.
42. Fung Yu-Lan, *A Taoist Classic CHUANG-TZU*, Foreign languages Press, Beijing, 1989.
43. Giles Herbert, *Chuang Tzu: Taoist Philosopher and Chinese Mystic*, London, Allen and Unwin, 1926.
44. *Hafez – sedamdeset sehura s Hafezom*, Buybook, Sarajevo, 2004.
45. *Hafiz i Gete*, zbornik radova, Kulturni centar Islamske Republike Irana. Beograd, 2003.
46. *Haiku – poetski cvet Japana, četiri majstora: Bašo, Buson, Issa, Šiki*, odabrao, preveo i priredio: Dragan Milenković, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2012.
47. *Haiku, antologija apanske poezije od XIV do XIX veka*, priredio i preveo Petar Vujičić, Biblioteka Pana Dušickog, Beograd, 1990.
48. Halrojd Stjuart, *Rečnik ezoterije*, Nolit, Beograd, 1995.
49. Hass Robert, *The Essential Haiku, Versions of Basho, Buson and Issa*, The Ecco Press, Canada, 1994.
50. Helmut Hark, *Leksikon osnovnih Jungovskih pojmova*, Dereta, Beograd, 1998.
51. Herigel Eugen, *Put zena*, Liber/Tisa, Beograd, 2008.
52. Higući Ićijo (樋口一葉), *Wakarejimo (別れ霜) The Frost of separation (Mraz rastanka)*, Sabrana dela Higući Ićija (Higuchi Ichiyo shu 樋口一葉集), Ćikuma Šobo 筑摩書房, 1972.
53. Huai Nan Ce, *Kosmički duh*, Liber, Edicija Kokoro duh Istoka, Beograd, 2005.
54. Ibn Arabi, *Ko samog sebe poznaje...*, Zlatni zmaj, Beograd, 2005.
55. Jamasaki-Vukelić Kajoko, *Četiri godišnja doba*, Savremena japanska haiku poezija, SKC, Beograd, 2003.
56. Jošida Kenko, *Zapisi u dokolici*, Liber, Beograd, 2010.
57. Jošisaburo Okakura, *Duh Japana*, Kokoro, Beograd, 2014.
58. Kaiten Nukarija, *Religija samuraja – studija o filozofiji i disciplini zena u Kini i Japanu*, Liber, Beograd, 2006.
59. Kamo no Ćomei, *Zapisi iz kolibe od deset stopa (Hođoki)*, Odin, Beograd, 2003.

60. Kapra Fritjof, *Tao Fizike*, Opus, Beograd, 1989.
61. Karl Gustav Jung, *O psihologiji nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
62. Karl Gustav Jung, *San i Tumačenje snova*, Psihopolis, Novi Sad, 2011.
63. Kato Shuichi, *A History of Japanese Literature*, Vol. 1,2,3, Kodansha International, 1979.
64. Keen Donald, *Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha International, Japan, 1971.
65. Keen Donald, *日本文学の歴史*, Chuokoron-sha, Japan, 1995.
66. Kitaro Nišida, *Rasprava o dobru*, Kokoro, Beograd, 2012.
67. Kjels Anton, *Taoizam*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.
68. Koji Kawamoto, *Poetics of Japanese Verse (Imagery, Structure, Meter)*, University of Tokyo press, 1991.
69. Koterel Artur i Rejčel Storm, *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije*, Alnari, Beograd, 2004.
70. Kuang-ming Wu, *Wu Wei in Chuang Tzu as Life-Systematic*, University of Missouri, Columbia, USA, 2002.
71. Lafkadio Hern, *Japan – pokušaj tumačenja I*, Kokoro, Beograd, 2012.
72. Lafkadio Hern, *Japan – pokušaj tumačenja II*, Kokoro, Beograd, 2013.
73. Lafkadio Hern, *Kokoro*, Liber, Beograd, 2007.
74. Lee Jung, *What is it to be a Butterfly? A Philosophical Interpretation of Zhuangzi's Butterfly Dream*, Asian Philosophy, 17, 185-202, 2007.
75. Makoto Ueda, *Matsuo Basho: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*, u: *Zeami, Basho, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics*, Mouton & Co., 1965, pp. 35-64.
76. *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, priredio Mario Lampić, Libretto, Beograd, 2000.
77. Marković Ljiljana i Marina Jović, *Istorija civilizacije Japana, Od početaka do perioda Nara*, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Centar za Istočnu Aziju, 2002.

78. Marković Ljiljana, Milijan Despotović, Aleksandra Vraneš, *Povetarac nad potokom: o haiku poeziji i haiđinima*, Centar za Istočnu Aziju Filološkog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2002.
79. Masanobu Fukuoka, *Revolucija jedne slamke*, Arhit doo, Beograd, 2008.
80. Meher Baba, *Čovečanstvo, čuj*, Dušan Doblanović, Ljubljana, 1991.
81. Meher Baba, *Sve i ništa*, Odin, Beograd, 2003.
82. Meščerjakov Aleksandar, *Knjiga japanskih simbola*, Logos-Liber, Beograd, 2010.
83. Miner Earl, *Allusion*, u Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger, Princeton, 1974.
84. Minoru Horikiri, *Basho: The Topology of Itinerancy and Settlement*, *Acta Asiatica, Bulletin of the Institute of Eastern Culture*, 89, The Toho Gakkai, Tokyo, 2005, str. 69-91.
85. Möller Hans-Georg, *Zhuangzi's „Dream of the Butterfly“: A daoist Interpretation*, *Philosophy East and West*, 49, 439-450, 1999.
86. Munenori Jagju, *Životodavni mač*, Liber, Beograd, 2006.
87. Needham Joseph, Lu Gwei-Djen, *Science and Civilisation in China*, Volume 5, *Chemistry and Chemical Technology*, Cambridge University Press, 1974.
88. Nikolaj Velimirović, *Iznad greha i smrti*, Neven, Beograd, 1999.
89. Nikolaj Velimirović, *Misli o dobru i zlu*, Neven, Beograd, 1999.
90. Nikolaj Velimirović, *Molitve na jezeru*, Neven, Beograd, 1998.
91. Nikolaj Velimirović, *Nove besede pod gorom*, Neven, Beograd, 1998.
92. Nikolaj Velimirović, *O Bogu i o ljudima*, Neven, Beograd, 1998.
93. Nikolaj Velimirović, *Reči o svečoveku*, Doca, Beograd, 1999.
94. Nitobe Inazo, *Bušido – duša Japana*, Liber, Beograd, 2011.
95. Nukarija Kaiten, *Religija samuraja – studija o filosofiji i disciplini zena u Kini i Japanu*, Liber, Edicija Kokoro – duh Istoka, Beograd, 2006.
96. Okakura Kakuzo, Daio, Daito, Kvanzan, Hakuin, Kakuan, *O budizmu*, Odin, Edicija Kokoro – duh Istoka, Beograd, 2004.
97. Okakura Kakuzo, *Ideali Istoka* (sa posebnim osvrtom na umetnost Japana), Liber, Beograd, 2008.

98. Okakura Kakuzo, *Knjiga o čaju*, Edicija Kokoro-duh Istoka, Odin, Beograd, 2002.
99. Okakura Yoshimoto, *The Japanese Spirit*, James Pott&Co., New York, 1905.
100. *On Love and Barley: Haiku of Basho*, preveo i priredio Lucien Stryk, Univeristy of Hawaii Press, Honolulu, 1986.
101. Osava Žorž, *Filozofija medicine Dalekog istoka*, Zrnice san, Beograd, 2002.
102. Osava Žorž, *Knjiga o cveću*, Odin/Zrnice-san, Edicija Kokoro-duh Istoka, Beograd, 2003.
103. Osava Žorž, *Kosmički poredak*, Liber, Beograd, 2009.
104. Oseko Toshiharu, *Basho's Haiku*, T.Oseko, Tokyo, 1990.
105. Pajin Dušan, Aleksandar Marinković, *Rečnik taoizma: Put zmaja*, Draganić, 2004.
106. Pajin Dušan, *Druga zemlja drugo nebo: filozofija umetnosti Kine i Japana*, BMG, Beograd, 1998.
107. Pajin Dušan, *Haiku in the 21st Century Aesthetics: World Haiku – Meeting of East and West*, Aesthetics: Looking at Japanese Culture, br.11, The Japanese Society for Aesthetics, 2004.
108. Pajin Dušan, *Vrednost neopipljivog*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.
109. Pajin Dušan, *Zen - učenja, praksa, tradicija, savremeni uticaji*, Kokoro, Beograd, 2012.
110. Paskvaloto Đandordo, *Estetika praznine*, Clio, Beograd, 2007.
111. Peipei Qiu, *Basho and the Dao, The Zhuangzi and the Transformation of Haikai*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2005.
112. Peipei Qiu, *Inventing the New Through the Old: The Essence of Haikai and the Zhuangzi*, Asian Studies, Vassar College, 2001.
113. Peipei Qiu, *Poetics of the Natural: A Study of the Taoist Influence on Basho*, Columbia University, 1994.
114. Petrović Mirjana, *Sunčeva trpeza*, autor, Centar za naučna istraživanja SANU i Univerzitet u Kragujevcu, Beograd-Kragujevac, 2010.
115. Pušić Radosav, *Kosmička šara*, Plato, Beograd, 2001.
116. Pušić Radosav, *Prazne ruke*, Plato, Beograd, 2003.

117. Pušić Radosav, *Sin Neba, filosofija stare Kine*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
118. Razić Dejan, *Zen*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1985.
119. Rumi Dželaludin, *Jedino sve* (pesme), Lek San Dar, Beograd, 2007.
120. *San, java, buđenje*, priredio: Dušan Pajin, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
121. Sei Šonagon, *Zapisi pred san*, Lom, Beograd, 2005.
122. Shirane Haruo, *Traces of Dreams; Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Basho*, Stanford University Press, California, 1998.
123. *SNOVI*, Gradac (br. 162-163), Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak, 2007.
124. Soho, Takuan, *Oslobođeno srce*, Odin, Beograd, 2004.
125. Spinoza Baruh, *Metafizičke misli*, Grafos, Beograd, 1988.
126. Stanković Vladimir i Vladimir Devide, *Razgovori o haiku poeziji*, Biblioteka Krajinski književni krug, Zaječar/Knjaževac, 1991.
127. Stoter Miller Barbara, *Masterworks of Asian Literature in Comparative Perspective*, M.E.Sharpe, Armonk, New York, London, 1994.
128. Stryk Lucien, *On Love and Barley: Haiku of Basho*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1986.
129. Susumu Takiguči, *Karumi – Basho's Ultimate Poetical Value, Or is it?*, The London Conference of the British Association for Japanese Studies, 6th-8th April 1983.
130. Suzuki D.T, *Misticizam: hrišćanski i budistički*, Liber, Edicija Kokoro – duh Istoka, Beograd, 2007.
131. Suzuki D.T, *Zen*, Panpublic i Grafoplast, Beograd, 1980.
132. Suzuki Daisec T, *Zen i japanska kultura*, Geopoetika, Beograd, 2005.
133. *Tajna zlatnog cveta, kineska knjiga života sa komentarima R. Vilhelma i K.G.Junga*, biblioteka Otkrivanja, Prosveta, Niš, 2001.
134. *Tako je govorio Buda*, Grafos, Beograd, 1989.
135. TESLA, br. 157,158,159, Gradac, Dom kulture čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak, 2006.

136. The Essential haiku, *Versions of Basho, Buson and Issa*, priredio i u stihu preveo Robert Hass, The Ecco Press, Canada, 1994.
137. *The Genius of haiku, Readings from R.H.Blyth*, The Hokuseido Press, Tokyo, 1995.
138. *The Poetry of Living Japan, An Antology with an Introduction* by Takamichi Ninomiya and D.J. Enright, John Murray, London, 1957.
139. Trungpa Čogjam, *Meditacija u akciji*, Prosveta, Niš, 2003.
140. Ueda Makoto, *Basho and his Interpreters*, Selected Hokku with Commentary, Standford University press, California, 1992.
141. Ueda Makoto, *Matsuo Basho*, Kodansha International, Tokyo, 1970.
142. Ueda Makoto, *Matsuo Basho: The Poetic Spirit, Sabi, and Lightness*, in: Zeami, Basho, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetics, Mouton &Co., 1965, pp. 35-64
143. Vajt Kenet, *Divlji labudovi*, Geopoetika, Beograd, 2002.
144. Vasilijev L. S, *Istorija religija Istoka*, Novo delo, Beograd, 1987.
145. Višnjić Žižović Sonja i Stojanović Jovana, *Tradicionalna japanska pozorišta No i Kabuki*, Liber, Beograd, 2011.
146. Višnjić Žižović Sonja, *Elementi prirode u poznom stvaralaštvu Macuo Bašoa*, Liber, Beograd, 2008.
147. *Vrapčeva priča – izabrane haiku pesme iz Edo perioda*, Tanesi, Beograd, 2011.
148. Watts Alan, *Put zena*, NIRO „Književne novine”, Beograd, 1984.
149. Wolfe Stephen, *Toward Basho's Zen Poetics: The History and Significance of Basho's Autumn Crow Haiku*, 龍谷大学国際センター, br. 15, 2006.
150. Wolfe Steven, *Using the Useless: Chuang Tzu's Influence on Basho*, 龍谷大学国際センター, br. 13, 2004.
151. Yasuda Kenneth, *The Japanese Haiku, Its essential nature, history and possibilities in English with selected examples*, Charles E.Tuttle Company, Rutland, Vermont&Tokyo, Japan, 1995.

152. Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Hesperiaedu, Beograd, 2008.
153. Živković Dragiša, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Romanov, Vanja Luka, 2001.
154. *Классическая японская поэзия, Книга на все времена*, Издательство, Москва, 2003.
155. Мещеряков А. Н., *Книга Японских символов*, Наталис, Москва, 2003.
156. 『入門歳時記』、俳句文学館、角川書店、東京、1952.
157. 『芭蕉七部集』、岩波書店、東京、1967.
158. 『英語で話す日本の心 : Keys to the Japanese Heart and Soul』, Bilingual Books, Kodansha International Ltd., Japan, 1996.
159. 丘 培培、『俳諧の確立と莊子』、日本研究、第 20 集、国際日本文化研究センター紀要、角川書店、2000.
160. 乾裕幸、『芭蕉歳時記』、翰林社、東京、2000.
161. 大野 林火、『入門歳時記』、俳句文学館、角川書店、東京、1985.
162. 宗 左近、『芭蕉のこころ』、ほるぶ出版、東京、1998.
163. 小西甚一、『俳句の世界』、研究者、1981.
164. 尾形 功、『芭蕉ハンドブック』、三省度堂、東京、2002.
165. 山口青邨、石塚友二、『ポケット俳句歳時記』、平凡社、東京、2001.
166. 楸邨加藤、『芭蕉の山河』、講談社、東京、1993.
167. 楸邨加藤、『芭蕉の本 2 : 詩人の生涯』、角川書店、東京、1952.
168. 真彦 宮脇、『芭蕉の方法』、角川書店、東京、2002.
169. 許 坤、『芭蕉と漢詩文』、至文堂、東京、1998.
170. 許 坤、『芭蕉の莊子とのかかわり』、至文堂、東京、1997.
171. 雲英 末雄、「松尾芭蕉」、新潮古典文学アルバム 18、新潮社、東京、1990.
172. 須藤 松尾、『芭蕉の自然』、明治書院、1982.

11. PRILOG 1 – GRAĐA

Na japanskom:

Acuki hi o umi ni iretari mogami gava 暑き日を海に入れたり最上川
Aki o hete óo mo nameru ja kiku no cuju 秋を経て蝶もなめるや菊の露
Akikaze no jarido no kući ja togarigoe 秋風の罫戸の口やとがり声
Asa cuju ni jogorete suzušii uri no doro 朝露によごれて涼し瓜の土
Bašoba o hašira ni kaken io no cuki 芭蕉葉を柱に懸けん庵の月
Curigane ni tomarite hikaru hotaru kana 釣鐘に止まりて光る螢かな
Curigane ni tomarite nemuru kočo kana 釣鐘に止まりてねむる胡蝶かな
Ćiru hana ja kočo no jume hjakunenme 散花や胡蝶の夢百年目
Ćo mo kite su o suu kiku no namasu kana 蝶も来て酔を吸ふ菊の膾哉
Ćo no ha no ikutabi kojuru hei no jane 蝶の羽のいくたび越ゆる塀の屋根
Ćo no tobu bakari nonaka no hikage kana 蝶の飛ぶばかり野中の日影哉
Ćo tori no širanu hana ari aki no sora 蝶鳥の知らぬ花あり秋の空
Ćočo no jumeđi ja do ni majou ran 喋喋の夢路や道に迷うらん
Fuđi no juki Rosei ga jume o cukase tari 富士の雪廬生が夢を築かせたり
Fuku tabi ni ćou no inaoru janagi kana 吹くたびに蝶のいなおる柳かな
Furju no hađime ja oku no taue uta 風流の初めや奥の田植歌
Haremono ni sawaru janagi no shinae kana 腫物に触る柳の撓哉
Harusame ja haći no su cutau jane no mori 春雨や蜂の巣つたふ屋根の漏り
Ićibito jo kono kasa urau juki no kasa 市人よこの笠売らう雪の傘
Ika uri no koe megiravaši hototogisu 烏賊売の声まぎらはし杜宇
Ikiteiru bakarizo vare to keši no hana 生きているばかりかりぞわれとけしの花
Jagate šinu kešiki va miezu semi no koe やがて死ぬけしきは見えず蟬の声
Jamađi kite nani jara jukaši Sumiregusa 山路来て何やらゆかし堇草
Joru hisokani Muši va gekka no Kuri o ugacu 夜ル竊ニ虫は月下の栗を穿ツ
Juki no ašita hitori karazake o kami etari 雪の朝独り干鮭を噛み得タリ
Jume jori mo ucucu no taka zo tanomoshiki 夢よりも現の鷹ぞ頼もしき
Kare kiku ja mukaši fuušići tamuke-gusa 枯れ菊や昔十七向け草
Kareeda ni Karasu no tomarikeri Aki no kure かれ枝に鳥のとまりけり秋の暮
Kasumi sae madara ni tacu ja tora no toši 霞さへまだらに立つやとらの年
Kaši no ki no hana ni kamavanu sugata kana 櫛の木の花にかまわぬ姿かな
Katararenu judono ni nurasu tomoto kana 語られぬ湯殿にぬらす袂かな
Kiku no ka ja Nara ni va furuki hotoketaći 菊の香や奈良には古き仏達
Kimi ja óo vare ja Soši ga jume gokoro 君や蝶我や荘子が夢心
Kisakata ja ame ni Seiši ga nebu no hana 象潟や雨に西施が合歡の花

Kito mi mijo Ďinbe ga haori Hanagoromo きてもみよ甚平が羽織花衣
 Kjoku kogaraši no mi va Ćikusai ni nitaru kana 狂句木枯の身は竹斎に似たる哉
 Ko ni aku to mosu hito ni va hana mo naši 子に飽くと申す人には花もなし
 Kočo ni mo narade aki furu namuši kana 胡蝶にもならで秋経る菜虫哉
 Kogaraši ni iva fukitogaru sugima kana 木枯に岩吹き尖るすぎまかな
 Kori nigaku enso ga nodo o uruoseri 氷苦く偃鼠が咽をうるほせり
 Kumo nani to ne o nani to naku aki no kaze 蜘蛛何と音をなにと鳴く秋の風
 Kuvanomi ja hananaki čo no josutezake 木甚や花なき蝶の世捨酒
 Mama kuou to ja muši no naku ran
 Mićinobe no Mukuge va uma ni Kuvarekeri 道の辺の木槿は馬に食われけり
 Moći o jume ni ori musubu šida no kusa makura 餅を夢に折り結ぶ齒朶の草枕
 Monozuki ja noiva-nu kusa ni tomaru čo 物好きや匂わぬ草にとまる蝶
 Morokoši no *haikai* to han tobu kočo 唐土の俳諧と問飛ぶ蝶
 Nacu kusa ja cuvamonodomo ga jume no ato 夏草や兵どもが夢の跡
 Nagamu to te hana ni mo itaši kubi no hone ながむとて花にもいたし首の骨
 Niva hakite juki o vasururu hahaki kana 庭雪を掃きて忘るるははきかな
 Nusubito ni ota jo mo ari toši no kure 盗人に逢うた夜もあり年の暮
 Oki jo oki jo vaga tomo ni semu neru kočo 起きよ起きよ我が友にせん寝る胡蝶
 Ran no ka ja čo no cubasa ni takimono su 蘭の香や蝶の翅に薫物す
 Sabišisa ja kugi ni kakataru kirigirisu 淋しさや釘に掛けたるきりぎりす
 Sabišisa ja suma ni kaćitaru hama no aki 寂しさや須磨に勝ちたる浜の秋
 So asagao iku šini-kaeru nori no macu 僧朝顔幾死に返る法の松
 Susu-haki va ono ga tana curu daiku kana 煤掃は己が棚つる大工かな
 Suzušisa ja hono mikazuki no Haguro san 涼しさやほの三日月の羽黒山
 Širageši ni hane mogu čou no katani kana 白芥子に羽もぐ蝶の形見哉
 Širagiku no Me ni tatete miru ćiri mo naši 白菊の目に立てて見る塵もなし
 Tabi ni jande Jume va kareno o Kakemeguru 旅に病んで夢は枯野をかけ回る
 Tabibito no kokoro ni mo nijo šii no hana 旅人の心にも似よ椎の花
 Taka hitocu micukete ureši Irago zaki 鷹ひとつ見付けてうれしいらご崎
 Tako cubo ja hakanai jume vo nacu no cuki 蛸壺やはかなき夢を夏の月
 Tanimizu ja iši mo uta jomu jamazakura 谷水や石も歌よむ山桜
 Teizen ni široku saitaru cubaki kana
 Toši kurenu kasa kite varadi hakinagara 年暮れぬ笠着て草鞋はきながら
 Ubazakura saku ja rogo no omoiide 姥桜咲くや老後の思い出
 Uguisu o tama ni nemuru ka taojanagi 鶯を魂にねむるか嬌柳
 Uma ni nete zanmu cuki toši ća no keburu 馬に寝て残夢月遠し茶の煙
 Ume ga ka ni notte hi no deru jamadi kana 梅が香にのつと日の出る山路哉
 Umi kurete Kamo no koe Honokani široši 海暮れて鴨の声ほのかに白し

Na srpskom:

Bela hrizantema – oko ne susreće ni trunku prašine.
Bolestan na putu – moji snovi obleću svenulo polje.
Čak se i magla posu tačkicama u ovoj godini Tigra.
Čisteći dvorište zaboravio na sneg – metla.
Čoveku koji kaže: „Deca su dosadna“, cveće ne cveta.
Da li je crnoglavka preuzela gracioznu dušu usnule vrbe?
Dođi i pogledaj! Obuci svoju đinbe odoru za razgledanje cveća.
Dremajući na svom konju sanjam daleki mesec – miris čaja.
Dudovi bez cveća – oni su leptirovo pustinjačko vino.
Fuđi pod snegom – Rosei pravi svet u snu.
Glas prodavca lignji ne razlikuje se od kukavicinog!
Godišnje spremanje kuće – svoju policu kači stolar.
Gorak je led što pacovu iz kanala utoljava žeđ.
Hajdemo do trgovaca da prodamo sneg sa mog bambusovog šešira.
I leptir dođe da proba sirćetnu salatu od cvetova hrizanteme.
I više od onog u snu ovaj jastreb mi je stvaran.
Jesenji vetar kroz otvor na kliznim vratima – prolamajući glas.
Jutarnjom rosom zamazana i sveža – blatnjava dinja.
Kakva svežina – mlad mesečev srp nad planinom Haguro.
Kakva tišina! Čak usamljeniji od Sume – jesen na ovoj plaži.
Kaluder, kao i ladolež, usmeren je ka smrti. Bor – zakon Bude.
Kisakata – pokisli cvetovi mimoze, poput usnule Seiši.
Komični stih i ova ledena bura – mora da ličim na Čikusaija.
Kratak san sneva hobotnica u ćupu. Letnji je mesec.
Krila leptira koliko puta zamahnuše iznad pokrovljenog zida?
Leptirov san – mora da je izgubio svoj put.
Lišće banane visi nad stubovima – mesec u mojoj kolibi!
Minu godina, ja i dalje s šeširovom i sandalama.
Miris hrizantema – u Nari, mnoge drevne Bude.
Mirisna orhideja: u leptirova krila svoj miris upija.
Mračni se more, jedva su beli krici divljih pataka.
Na gorskoj stazi Nešto me očarava: ta ljubičica.
Na hramovskom zvonu smestio se i čvrsto zaspao – leptir
Na hramovskom zvonu smestio se i svetluca – svitac.
Na suvoj grani šćućurio se gavran. Jesenji sumrak.
Na vetru leptir se premešta na stablu vrbe.
Ne mogu govoriti o planini Judono, ali rukavi su mi nakvašeni suzama.
Ne posta leptir, a jesen na izmaku – ta gusenica.
O skoroj smrti nikakav znak ne daje – raspevani cvrčak.
Od gledanja cvetova trešnje – bol u vratu!
Pitaću za *haikai* Kine ovog lepršajućeg leptira.
Planinski potok – i kamenje kao da peva pod trešnjevim cvetom.
Pokraj puta je cvet sleza – obrsti ga to moje kljuse.

Pokušava da se ugleda na putnkovo srce – cvetovi pasanije.
Pravi početak poezije – pesma sađenja pirinča na dalekom severu.
Probudi se! Probudi! I budi mi prijatelj uspavani leptiru.
Prolazi jesen leptir pije rosu sa hrizanteme
Prolećna kiša curi niz osinjak s krova što prokišnjava.
Ptici i leptiru nepoznat je cvet – jesenje nebo.
Rasuti cvetovi: leptirov san – stotinu godina u trenu.
Samo let leptirov na osunčanom polju što senku stvara.
Samoća – viseći sa eksera skakavac.
Sanjah kolač od pirinča ukrašen papratima na jastuku od trave.
Snežno jutro – sam žvaćem suvog lososa.
Sokola jednog na svoju radost nađoh: na rtu Irago.
Stara dama trešnja procvala – sećanje na minule godine.
Stari hrast stoji ne obazirući se na lepotu rascvetane trešnje
Studena bura kroz kedrove duva oštreći stene!
Šta li je pauče! Kakvim li glasom plačeš? Jesenji vetar.
Ta letnja trava: tragovi pustih snova silnih ratnika.
Ti si leptir a ja snevajuće srce Čuang Cea.
U bašti u belini procvala – kamelija.
U kasno veče lopov poseti moj dom – kraj godine.
U noći, tiho crv na mesečini ulazi u kesten.
Uvele krizanteme – odavna, njih sedamnaest, moja je žrtva.
Virnulo sunce u zapah cveta šljive. Planinska staza.
Vrelu plotnu kao da dodiruju – gipke grane vrbe.
Za beli mak leptir trga svoja krila – kao oproštaj.
Znatiželjan zaustavi se na nemirisnoj travi – leptir.
Žarko sunce uliva se u okean sa rekom Mogami.
Želim da jedem! – insekt plače.
Živ – to je sve; ja i cvetovi maka.

11. PRILOG 2 – POJMOVNIK

Avgustin, Hiponski, sveti (354-430), glavni hrišćanski filosof i teolog i ključna figura u prelasku sa paganske na specifično hrišćansku filosofiju.

Banka、晩歌, elegija

Bašoan、芭蕉庵, Bananina koliba, naziv je dobila po drvetu banane koju je Bašo posadio ispred kolibe. Zbog nje će susedi početi kolibu da nazivaju „Bananina koliba“, a pesnika Majstor Bašo. Taj nadimak će se svideti Bašou koji će od tada početi da ga koristi kao pseudonim.

Bunka šureišu、文華秀麗集, jedna od tri antologije koje su u ranom IX veku bile sastavljene na carev nalog; kolekcija kineskih pesama koja je uključivala i japansku (*vaka*) poeziju.

Ciceron, Marko Tulije (106-43 g.p.n.e), rimski govornik i državnik; nastojao da promoviše jedinstvo filosofije i retorike.

Čuang Ce, taoistički mudrac (oko 369-286 g.p.n.e.). Zajedno sa Lao Ceom se smatra osnivačem filosofskog taoizma. U njegovom učenju, pored osnovnih taoističkih pojmova Taa (puta) i tea (vrline), Čuang Ce govori o „neremećućem“ delanju, vu-veiju, harmoniji i slobodi koji se mogu postići spontanijem praćenjem sopstvene prirode i slično. Njegove misli i ideje su umnogome uticale na pesnički put i ideale Macuo Bašoa.

Ćoka、長歌, dugačka pesma, koja varira u slogovnom obrascu od 5 i 7 slogova, ali se završava sa 7 slogova. Jedna od retkih japanskih poetskih formi koja nije unapred određena slogovnom dužinom.

Danrin škola、談林, škola Nišijame Soina, koji je isticao komičnost haikua.

Dicu、実, supstanca, istinito; Bašo je koristio ovaj termin da označi suštinu tretiranog objekta.

Fueki rjuko、不易流行, nemenjajuće i krećuće; termin koji je Bašo koristio da označi potrebu haikua za stalnom promenom dok zadržava trajne osnovne principe i kvalitete koji se ne menjaju.

Fueki、不易, nemenjajuće; vidi *fueki rjuko*.

Fuga no makoto、風雅の誠, iskrenost poezije za koju se zalagao Bašo smatrajući je suštinskom u činjenju haikua trajnom umetnošću.

Fuga no miči、風雅の道, put elegancije.

Fuga、風雅, u širem smislu označava eleganciju i prefinjenost, a reč se koristi i da posebno označi poetsku umetnost.

Fukjo、風狂, poetska ekscentričnost; osobina koju je cenio Bašo označavajući preko nje ideju ili osobu koja toliko hrabro razbija konvencionalne norme da onima sa strane deluje čudno.

Furabo、風羅坊, nadimak koji je Bašo skovao od tri reči: *fu* (vetar), *ra* (tanka svila) i *bo* (sveštenik, dečak) čime se stvara slika koja se lako cepa i izbegava svetovne vrednosti, i voljno se predaje sili prirode, vetru. Ova tri kvaliteta nalikuju drvetu banane (bašo) po čijem je nazivu Bašo dobio nadimak.

Furju、風流, elegantna nekonvencionalnost; u Bašoovoj poeziji se odnosi na odbacivanje svetovnih vrednosti tražeći lepotu u životu ili mentalitetu koji je odvojen od svetovnih briga i posvećen umetnosti.

Gugen (kin. *yuyuan*), 寓言, alegorija, parabola, odnosi se na opšti stil pisanja Čuang Cea.

Hafiz, Hāfez (1325/26–1389/1390), persijski pesnik i mistik.

Haibun, proza napisana u duhu haikua.

Haigon、俳言, haiku reči koje su bile zabranjene u ozbiljnoj, klasičnoj *vaka* poeziji; proste reči, kolokvijalizmi, kineske reči i budistički termini.

Haikai no renga、俳諧の連歌, ulančani komični stihovi koji su bili popularni među aristokratijom iz Muromači perioda (1333-1573).

Haikai、俳諧, izvorno se koristio da odredi komični stih u niski komičnih stihova (*haikai no renga*).

Haikaiši、俳諧師, stručnjaci za pisanje haikua koji su se pojavili u XVI veku.

Haiku、俳句, autonomni stihovi od 17 slogova koji vode poreklo od početnih stihova ulančane pesme (*renga*); najkraća poetska forma.

Hajaši Razan, konfucijanski savetnik Tokugave Iejasua.

Hanka、反歌, najčešće se pojavljuje u antologiji *Man'jošu*, vaka pesma koja se nalazi na kraju dugačke pesme, *ćoke*, nosila je poruku pesme.

Heraklit iz Efesa, umro posle 480.g.p.n.e. Najviše se pamti po doktrini „proticanja” svih stvari i poznatoj rečenici da ne možemo dva puta stupiti u istu reku. Njegova ideja „proticanja” u velikoj meri nalikuje na Lao Ceovu ideju „preokretanje je kretanje Taoa” – zapravo, da je sve u stalnoj promeni.

Hi、非, pogrešno.

Hitorigoto, Onicurino delo u kome izlaže svoju ideju *makoto*.

Hokku、発句, početni stihovi ulančane pesme (*renga*). Kasnije su se osamostalili pod nazivom haiku.

Hon-i, značenje.

Honkadori, aluzija.

Hui Neng, šesti patrijarh čan (zen) budizma.

Ibn Arabi, (1165-1240) je bio srednjovekovni arapski filosof, sufi mistik i pesnik iz Al-Andaluza. Ostao je ponajviše upamćen po svom ontološkom učenju o jedinstvu bića (ar. *Wahdat-ul-Wujood*), ljubavnoj poeziji i zastupanju jednakosti svih religija.

Jakazu haikai、矢数俳諧, takmičenje koje se praktikovalo u Danrin školi, kada je takmičari za što kraće vreme trebalo da sastave što više stihova. Sam termin u prevodu znači *brojanje haikai strela*, a naziv je dobio po tradicionalnom takmičenju u streličarstvu kada je streličari trebalo da pogode metu sa što više strela u toku jednog dana.

Jang Ču, taoistički filosof čije se učenje zasniva na uvažavanju života i poštovanju sopstva. On nastoji da život očuva i zaštiti ga. Zbog njegove ideje da ne bi žrtvovao ni dlaku s glave, čak ni kada bi tom postupkom spasao svet, neki su njegovu filosofiju okarakterisali kao ekstremno egoističkom ili hedonističkom.

Josa Buson, (1716-1784), vodeći haiku pesnik nakon Macuo Bašoa, a postao je, kao veliki poklonik Bašoovog rada, vođa pokreta „Vraćanje Bašou“.

Kaifuso、懷風藻, prva državna antologija lirske poezije sastavljena nekih trideset godina pre antologije *Man'jošu* (751), a sadrži 120 kineskih pesama.

Kakinomoto no Hitomaro、柿本人麻呂, dvorjanin iz druge polovine VII veka koji je profesionalno vežbao poeziju i smatrao pesništvo svojom profesijom. Istaknuti pesnik čijih se 450 *vaka* i 20 *ćoka* pesama nalazi u antologiji *Man'jošu*.

Kandaku、閑寂, dokolica i mir, estetski ideal za koji se zalagao Bašo. Označava odbacivanje svetovnih vrednosti i traženje lepote u opuštenoj i bezbrižnoj dokolici kao i to da se suštinski mir nalazi u harmoničnom spoju prirode i poetskog uma.

Karl Gustav Jung, (1875-1961), švajcarski psihoanalitičar, između ostalog dao značajan doprinos tumačenju snova.

Karumi、軽み, lakoća, stil koji je Bašo ostvario u poslednje dve godine svog života; on je kruna njegovog rada naglašavajući prirodnost i spontanost (stvaranja).

Katauta、片歌, stihovi u formi pitanja i odgovora na kojima se zasnivaju stare, rane japanske pesme; uglavnom se sastoji iz tri dela oblikovana i raspoređena u slogovnom obrascu 5-7-7 ili 5-7-5.

Keikokušu、経国集, jedna od tri antologije koje su u ranom IX veku bile sastavljene na carev nalog, kolekcija kineskih pesama koja je uključivala i japansku (*vaka*) poeziju.

Ki no Curajuki、紀貫之, slavni pesnik pod čijim je nadzorom sastavljena zbirka pesama *Kokinšu*, i čiji se predgovor iz ove antologije smatra prvim japanskim traktatom o estetici pesništva.

Ki、気, energija, prvobitna sila; Bašo je koristio ovaj termin da označi prirodno stanje ili spontano delanje pesničkog uma.

Kigo、季語, sezonska reč, nosilac je senzibiliteta haiku pesme i svrstava je u određeno godišnje doba.

Kin'jošu、金曜集, pesnička antologija iz 1127. godine u kojoj se prvi put pojavljuje novi žanr, ulančana pesma, ili *renga*.

Kiređi、切字, znak prekida u haiku pesmi kojim se haiku razlikovao od duže poetske forme *vaka* (5-7-5-7-7). Može doći iza prvog ili drugog, kao i usred drugog ili trećeg stiha, lomeći pesmu na dva dela i čineći njenu strukturu složenom.

Kjo、虚, praznina; Bašo je koristio ovaj termin da označi osnovno stanje umetničke koncepcije.

Kjoka、狂歌, komična poezija, komična *vaka*, za razliku od *haikua* (*haikaija*) koji je bio komična *renga*.

Kjoken、狂狷, ekscentrično i nekonvencionalno.

Kjoku、狂句, ekscentrični ulančani stih, odnosi se na haiku (*haikai*) nasuprot klasičnom ulančanom stihu.

Kjudi、旧辞, zapis priča i događaja koji su se odigrali na dvoru s kraja VII veka; pored dela *Teiki* veruje se da se na njemu zasnivaju anali *Kodiki* i *Nihonšoki*.

Kobajaši Issa, (1763-1827), čuveni haiku pesnik koji je za života napisao preko 20.000 haikua. Prilikom pisanja pesama koristio je lokalni dijalekat, a pesme mu odišu dečjom jednostavnošću. Junaci njegovih pesama su često mala svorenja: insekti, žabe, puževi...

Kodiki、古事記, *Zabeleške o činjenicama iz prošlosti*; najstarija poznata hronika drevnog Japana i njegovih mitova stvaranja, sastavljena 712. godine.

Kokinšu、古今集, *Zbirka nekadašnjih i skorašnjih pesama*, prva zvanična antologija koja se na zahtev cara Daigoa 905. godine sastavila kao nastavak antologije *Man'jošu*.

Kokoro、心, Srce, um, duša, duh, namera, ideja ili misao. U japanskoj poetici se termin koristi da označi poetsku ideju, osećanje ili pesnikovu nameru.

Kotoba、言葉, reč, jezik; termin se u japanskoj poetici odnosi na poetski izraz.

Kuđo Tanemiči, (1507-1594), dvorski pesnik kod koga je Macunaga Teitoku učio poeziju; u svoje vreme bio je poznat kao čuvar autentične pesničke tradicije.

Kusa avase、草合, doslovno odmeravanje trave; igra iz IX veka na kojoj su se takmičari nadmetali čija je vlat trave bila duža; po ugledu na ovo takmičenje otpočeo da se održavaju *uta avase* ili pesnička nadmetanja, okupljanja.

Kusari renga、鎖連歌, ulančani stih ili dugačka *renga* koja je svoj vrhunac dostigla za vreme čuvenog *renga* majstora Sogija.

Lao Ce, doslovno „stari majstor“; po predanju živeo je u 6.v.p.n.e. Jedan je od trojice osnivača filozofskog taoizma. Autor je dela *Tao te đing* (ili *Dao de đing*) – „Knjiga o Putu i njegovoj vrlini“.

Macunaga Eišu, otac *Macunage Teitokua* (osnivača škole *Teimon*). Bio je profesionalni *renga* pesnik.

Macunaga Teitoku、松永貞徳 (1571-1653), *vaka*, *renga* i haiku pesnik iz ranog Edo perioda, učenjak klasične japanske književnosti koji je postavio temelje haikuu obezbeđujući mu pravila kompozicije i približavajući ga običnim ljudima.

Macuo Bašo、松尾芭蕉 (1644-1694), haiku majstor iz Edo perioda, jedan od najvećih haiku pesnika koji je podigao haiku na najviši umetnički nivo.

Majstor Ekhart, Ekehart fon Hohajm (1260-1328), nemački teolog, filozof i mistik. Njegovo učenje temelji se na večnosti ljudske duše, o jednosti bića između Boga i duše, kao i postojanju razlike između Boga i Božanstva, u smislu nemanifestvanog i manifestovanog Apsoluta. Njegovo učenje cvrka osuđuje kao jeretičko.

Makoto, istina, iskrenost, vernost, realnost. Ideja na kojoj je insistirao Ueđima Onicura smatrajući haiku pesmom dobrom ako ima makoto.

Man'jogana、万葉仮名, sistem znakova koji je imao utvrđeno fonetsko čitanje kineskih ideograma a na kojima su napisane pesme iz antologije *Manjošu*. Kasnije se iz ovog pisma razvilo japansko fonetsko pismo *kana*.

Man'jošu、万葉集, *Zbirka deset hiljada listova*, najstarija pesnička antologija iz druge polovine VIII veka.

Masaoka Šiki、正岡子規 (1867-1902), veliki reformator tradicionalne japanske poezije, koji je insistirao da se početni stihovi *hokku* potpuno osamostale pod nazivom *haiku* dajući samo njemu literalnu vrednost.

Mumjo(an)、無名庵, „bezimena koliba“, nalazi se u mestu Ocu. Bašo je toliko zavoleo ovu kolibu da je zamolio učenike da ga u njoj sahrane.

Murasaki Šikibu

Mušin、無心, *ne-um*, stanje uma koje je potrebno da bi se ostvarilo jedno od načela haikua na koje je uticao zen, a to je spajanje subjekta i objekta.

Naijo、内容, sadržaj.

Ne avase、根合, doslovno odmeravanje korenja; igra iz IX veka u kojoj su se takmičari nadmetali čiji je iščupani koren bio veći; iz ove igre će kasnije nastati *uta avase* ili poetsko nadmetanje, okupljanje.

Nihonšoki、日本書紀, *Istorija Japana*, jedna od najstarijih zvaničnih dela istorije Japana sačinjena za potrebe spoljašnje politike i prezentacije tadašnje japanske vlasti; sastavljena 720. godine.

Nišijama Soin、西山宗因 (1605-1682), haiku majstor iz Edo perioda i osnivač Danrin škole haikua.

Oda Nobunaga, (1534-1582) japanski vojskovođa koji je otpočeo ujedinjenje Japana, što je, ipak, moralo da sačeka dolazak Tokugave Iejasua.

Otomo Jakamoči、大伴家持, imao je najviše udela u odabiru pesama za prvu antologiju japanske poezije *Man'jošu*.

Renga、連歌, ulančana pesma, na poetskim okupljanjima pesnici su se takmičili u nizanju *rengi* uz pratnju muzike; sastoji se od 17 ili 14 slogova u stihu.

Ricurjo、律令, kazneni i administrativni zakoni kojima se vodila japanska vlada krajem VII veka, po ugledu na zakone tadašnje Tang Kine.

Rjounšu、兩雲集, jedna od tri antologije koje su u ranom IX veku bile sastavljene na carev nalog, kolekcija kineskih pesama koja je uključivala i japansku (*vaka*) poeziju.

Rjuko、流行, krećuće, menjajuće; vidi *fueki rjuko*.

Rumi, persijski islamski filosof, teolog, pravnik, pesnik i sufi mistik iz 13. veka. Smatra se jednim od najvećih mističkih pjesnika islama, koji je pisao na perzijskom jeziku. Ime Rumi dobio je zbog toga što je život proveo u Rumu (Rumski sultanat), današnja srednja Anadolija, a Mevlana na farsiju znači „naš vodič” ili „naš gospodar”.

Sabi、さび, termin vodi poreklo od reči koja označava usamljeno, mirno, osamljeno; estetski je i poetski ideal koji su negovali pesnici Heian perioda i srednjovekovne japanske književnosti. Lepota i poetska dubina se traži u usamljenosti i mirnoći. Bašo se zalagao za primenu ovog principa kroz naglašavanje dubokog mira, smirenosti i opuštenog, lagodnog života koji se dostižu kroz harmonično spajanje prirode i poetskog uma.

Sabiši、寂しい, usamljeno, tužno, osamljeno.

Sama、様, stil

Sedoka、旋頭歌, naizmenična pesma u slogovnom obrascu 5-7-7/5-7-7; obično se povezuje sa pesmama iz pre Man'jošu i Man'jošu perioda.

Sei Šinagon, (966–1017) japanska spisateljica i dvorska dama u službi carice Teiši (Sadako) oko 1000. godine, sredinom perioda Heian. Najpoznatija je po svom dnevniku „Zapisi pred san” (jap. Makura no soši, (枕草子).

Sjang-ko, na jap. *sokoku* (相剋), ciklus razaranja pet elemenata: vatra topi metal, metal seče drvo, drvo razbija zemlju, zemlja upija vodu i voda gasi vatru.

Sjang-šeng, na. jap. *sošo* (相生), ciklus stvaranja pet elemenata: vatra stvara zemlju, zemlja stvara metal, metal stvara vodu, voda stvara drvo, a drvo stvara vatru.

Sogi、宗祇 (1421-1502), zen monah, majstor *reng*e i čuveni učenjak iz Muromači perioda.

Somonka、相聞歌, ljubavne pesme.

Sugata、姿, individualni stil ili krajnji efekat pesme.

Šinkokinšu、新古今集, *Nova zbirka starih i novih pesama*, sastavljena 1205. godine.

Šizen mui、自然無為, prirodnost i ne-delanje, taoističko načelo koje se može pronaći i kod Čuang Cea. Ideja koju je usvojio i Macuo Bašo.

Šizen、自然, priroda, prirodnost; označava i spontanost, ostavljanje stvari onakvim kakve jesu.

Šizuka、静か, mirno, tiho, neaktivno.

Šofu、蕉風, pesnički stil Macuo Bašoa; haiku se ne koristi samo kao igra reči već kao način lirske poezije i ostvarenja (osamostaljivanja) prva tri stiha *reng*e.

Šojoju、逍遙旅, ideja lagodnog lutanja, taoističko načelo koje se trudio da primeni i Macuo Bašo.

Ta chueh, Čuang Ceov termin za „veliko buđenje“, pod kojim je podrazumevao buđenje iz sna-jave.

Ta meng, Čuang Ceov termin za „veliki san” pod kojim je podrazumevao javu.

Tanka、短歌, danas se kao termin često zamenjuje sa *vaka* (japanska poezija), ali izvorno označava kratku pesmu u slogovnom obrascu 5-7-5-7-7.

Tao (dao), doslovno „Put“, jedan od najvažnijih pojmova u taoizmu. On je sveobuhvatni prvi princip koji leži u osnovi svekolike pojavnosti.

Taoizam, filozofski taoizam kao proizvod kineske misli i kulture sa dvojicom najznačajnijih predstavnika, Lao Ceom i Čuang Ceom, predstavlja mističko učenje koje je usredsređeno na pojmove Tao, odnosno put i *vu vei*, ili ne-delanje, odnosno nenamerno delanje. Kao filozofski pravac, umnogome je uticao na poetiku Macuo Bašoa.

Te, (ili *de*) – doslovno, „odlika, vrlina, moć, snaga“; delatna snaga Taoa, način na koji se u svim stvarima manifestuju osobine i zakonitosti koje svaka stvar prima od Taoa i na osnovu njih postaje ono što jeste.

Teiki、帝記, delo genealogije carske porodice; jedno od dva dela za koje se veruje da se na njima zasnivaju *Kodiki* i *Nihonšoki*.

Teimon škola、貞門, škola Macunage Teitokua koja je isticala upotrebu haigona (*haikai* reči) i pravila kompozicije koja se zasnivaju na klasičnom stihu.

Tenko、天工, delanje nebesa, koristi se da se opiše vrhovna vrednost umetničkog stvaranja, posebno prirodnog kvaliteta dela.

Tenrai、天籟, doslovno gvirenje nebesa, u Čuang Ceu se koristi kao metafora za spontanost delanja Taoa, a kasnije se u književnosti termin koristio da opiše prirodne i spontane izraze.

Tensuišo, zbirka sastavljena 1644. godine iz rukopisa Macunage Teitokua, a to je uradio njegov učenik Kaedei Rjotoku (1589-1679). Jedna je od najčitanijih knjiga o sastavljanju *haikaija* iako nikada nije bila odštampana. Možda zbog toga što je ciklulisala među Teitokuovim krugom učenika.

Tojotomi Hidejoši, (1536-1598) čovek iz naroda koji je postao vladar Japana. Bio u službi Ode Nobunage, ali zahvaljujući inteligenciji i hrabrosti od običnog sluga se brzo uspinje do vojskovođe. Od cara dobija titulu *taiko* (regent).

Tokugava Iejasu, (1542-1616) bio je saveznik i ode Nobunage i Tojotomi Hidejošija. Posle Hidejošijeve smrti postaje jedan od regenata, ali tri godine nakon čuvene bitke na polju

Sekigahara (1600) proglasio se za šoguna. Vladavina porodice Tokugava donela je Japanu dug period mira. Tokugava šoguni vladali su iz grada Edo (današnji Tokio), kojeg je Iejasu podigao severno od careve prestonice Kjota.

Toma Akvinski, (oko 1225-1274), u njegovom celokupnom delu izražena je njegova težnja da odbrani „naturalističko” ili aristotelovsko hrišćanstvo.

Tosei、桃青, Bašoov nadimak iz ranijeg perioda u značenju Zelena breskva.

Ueđima Onicura, (1661-1738), smatraju ga zaslužnim (pored Macuo Bašoa) za uspostavljanje *haikaija* kao značajne književne forme.

Uta avase、歌合せ, pesnička takmičenja, ili pesnička okupljanja koja su počela da se praktikuju u IX veku; pesnici bi pisali pesme na određenu temu a onda su one bile upoređivane i ocenjivane.

Vabi、わび, estetski i moralni princip koji pronalazi lepotu u „neuglednim” stvarima i traži duhovnu i pesničku dubinu u skromnom, jednostavnom životu. Bašo ga je isticao kao poetski ideal.

Vaka、和歌, japanska poezija, danas se često zamenjuje terminom *tanka*, ali je termin *vaka* sveobuhvatniji uključujući u sebe i *tanku* i druge forme japanske poezije.

Vakiku, prateći stihovi, deo pesničke forme *renga* gde počasni gost skupa piše početne stihove (hokku) u slogovnom obrascu 5-7-5, a nakon njega domaćin piše prateće stihove u slogovnom obrascu 7-7.

Vasure、忘れ, doslovno „zaboraviti”, u taoizmu označava zaboravljanje na svetovno i ostvarenje mentalnog stanja koje može dostići Tao. Bašo je koristio ovaj pojam u smislu zaboravljanja na samoga sebe, što omogućava stapanje sa objektom o kome se peva, kao i na zaboravljanje svetovnih briga što je osnovni način da se proizvede istinska, iskrena umetnost.

Vu sjing, jap. *gogjo*、五行, pet elemenata, ili pet pokretača: voda, vatra, zemlja, metal i drvo.

Vu vei, ne-delanje, taoistički koncept zapravo prirodnog delanja i sledenja toka prirode.

Yu, jednostavnost i nevinost kojom su taoisti opisivali detinju, nepatvorenu jednostavnost.

Ze、是, ispravno.

Zen, mešavina filosofija tri različite kulture: tipično japanski način života koji odražava i misticizam Indije, ljubav kineskih taoista prema prirodnosti i spontanosti, kao i dosledni pragmatizam konfucijanskog uma. Na haiku i poetiku Macuo Bašoa zen budizam je uticao na nekoliko njihovih bitnih karakteristika kao što su bezvremenost i beskonačnost; jednostavnost; sugestija; sadašnji trenutak i stapanje subjekta i objekta. Na kineskom – *čan*. *Zoka* (kin. *zaohua*), 造化, tok prirode, doslovno „stvoriti i preobraziti“, ključni termin kod Čuang Cea kojim se određuje delanje taoa, prirodni put na kome se svi fenomeni stvaraju i preobražavaju. U književnosti se odnosilo na prirodnost i spontanost kreativnog procesa, što je koristio i Bašo u svojoj poeziji.

Zoka、雜歌, zbirka raznolikih pesama, jedna od tri kategorije na koje su se mogle podeliti pesme iz antologije *Man'jošu*.

13. BIOGRAFIJA

Sonja Višnjic Žižović, rođena 25.07.1977, u Beogradu. Diplomirala 2000. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na Grupi za japanski jezik i književnost. Dva puta (2002. i 2005. godine) bila stipendista Japanske fondacije i boravila u Kansai centru u Osaki. Magistrirala 2008. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu na temu „Elementi prirode u poznom stvaralaštvu Macuo Bašoa”. Pokretač je i jedan od urednika izdavačke kuće *Kokoro* u okviru koje je prevela i objavila preko 60 naslova, uglavnom vezanih za umetnost, kulturu, filozofiju i tradiciju Japana. Jedan je od urednika časopisa za umetnost, kulturu i književnost, „Liber“.