

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Marko S. Grubačić

UMETNOST I DRUŠTVO U PREVIRANJU -
JAPANSKA AVANGARDA 60-TIH I 70-TIH
GODINA XX VEKA

doktorska disertacija

Beograd, 2014.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Marko S. Grubačić

ART AND SOCIETY IN UPHEAVAL - JAPANESE
AVANT-GARDE IN THE 60's AND 70's

Doctoral dissertation

Belgrade, 2014.

Mentor:

dr Ljiljana Marković, redovni profesor,
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

dr Ljiljana Marković, redovni profesor,
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

dr Vladimir Mako, redovni profesor,
Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet

dr Marina Jović-Đalović, docent,
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Datum odbrane:

Umetnost i društvo u previranju - japanska avangarda 60-tih i 70-tih godina XX veka

Rezime:

Predmet ove disertacije je analiza avangardnih i "anti-umetničkih" pokreta u Japanu nakon Drugog svetskog rata, sa posebnim osvrtom na period od 1954-1970. Istraživanje posleratnih avangardnih pokreta u Japanu se odvija kroz analizu i kritičku interpretaciju aktuelne literature i primarnih izvora. Istraživanje ima u vidu širi socijalni kontekst u kome su avangardni pokreti nastali i njihovo pozicioniranje u okviru internacionalne umetničke scene. Ni u svetskoj, a pogotovo u ovdašnjoj stručnoj javnosti, navedenim temama nije bila posvećena odgovarajuća pažnja. Otuda se nameće utisak da bi - osim onih ciljeva koji proističu iz same koncepcije ovako zamišljenog rada - disertacija na temu "Umetnost i društvo u previranju - japanska avangarda 60-tih i 70-tih godina XX veka" mogla odigrati izvesnu ulogu u popunjavanju postojeće praznine.

Neophodan pluralizam pristupa ovoj temi poslužio je kao zamajac analizama čije rezultate u radu predočavamo, a koje će svojom širinom nužno premašuju isključivo metodološku ravan zalazeći u sferu tzv. kulturalnih studija, ideologije i estetike. Sagledavanje novih teorijskih proučavanja iz perspektive ovih odnosa u Japanu može se pokazati kao plodonosno utoliko što, za razliku od sumarnih i najčešće pojednostavljenih osvrta na pojedinačna metodološka uporišta, omogućava uvid u do sada mahom previđane kontinuitete japanske umetnosti, ali i pomaže razumevanju ograničenja u kojima se nalazi većina savremenih "disciplinarnih" pristupa.

Nakon opšteg uvoda u kome se iznosi kraći istorijat avangardnih pokreta, sagledava se opšti društveni kontekst i uslovi za nastanak pojedinih radikalnih umetničkih stremljenja : pokreta *Gutai*, *Neo-Dada*, *Hi Red Center*, *Mono-ha* i drugih. Ovaj šesnaestogodišnji period (1954-1970) bio je od izuzetne važnosti za posleratnu japansku umetnost. Označio je otiskivanje od predratne prakse asimilovanja zapadnih uzora i buđenje osećanja pripadnosti jednoj specifično japanskoj, odnosno azijskoj dimenziji umetničkog poimanja stvarnosti. Korpus dela iz oblasti performansa, iz domena likovne, pozorišne i filmske umetnosti, određuje upotrebu metoda i diktira strukturisanje poglavlja. Disertacija se ne svodi na površno ocrtavanje širokih razvojnih

društvenih kretanja i umetničkih tokova, nego produbljenom analizom pokušava da osvetli složenu i, u odnosu na Zapad, veoma specifičnu evoluciju stvaralačkih principa, ne zanemarujući zastranjivanje od matičnih pravaca i "manjinske" struje. Ovaj rad, držeći se čvrsto svog predmeta, nastoji da se zasnuje na pouzdanoj i širokoj istraživačkoj osnovi, kako bi njegova nit vodilja omogućila pokretanje i nekih širih pitanja, kao što su odnos umetničke teorije i prakse, pojam stilizacije i spontanosti u umetničkoj transpoziciji stvarnosti, pitanje tipičnog i individualnog u likovnom izrazu i dr.

Ključne reči: Japan, avangarda, teorija avangarde, modernizam, kolektivizam, film, pozorište, likovna umetnost, ekperimentalni film i video, performans

Naučna oblast: Filolološke nauke

Uža naučna oblast: Japanologija

UDK broj:

Art And Society In Upheaval - Japanese Avant-Garde in the 60's and 70's

Abstract:

This dissertation offers an analysis of avant-garde and *anti-art* movements in Japan after World War II, with a special emphasis on the period from 1954 to 1970. Research into post-war avant-garde movements is conducted through analysis and critical interpretation of primary sources and current publications on the subject. This research considers a broad social context in which the avant-garde movements emerged and seeks to position them in the context of the international art scene of the period. The author believes that the aforementioned topics have not gained sufficient critical attention both internationally and domestically. This suggests that the research entitled *Art and Society in Upheaval - Japanese Avant-Garde in the 60's and 70's* succeeded in setting a conceptual framework and serves as a modest attempt in filling this vacuum.

The necessary pluralism of approaches to this subject serves as an impetus for analysis of the presented results, whose amplitude exceeds a purely methodological plane, permeating the sphere of cultural studies, ideology and aesthetics. Examination of new theoretical studies from the perspective of these relationships in Japan may prove to be fruitful inasmuch as it provides - unlike the summary and usually simplified overview of the individual methodological standpoints - an insight into largely overlooked continuities of Japanese art, facilitating an understanding of the constraints of most modern "disciplinary" approaches.

A general introductory chapter presents a short history of the avant-garde movements, leading to a more detailed examination of a general social context and conditions that led to the emergence of some radical artistic pursuits: Gutai movement, Neo-Dada, Hi Red Center, Mono-ha, etc. This sixteen-year period (1954-1970) was of great importance in postwar Japanese art, marked by the gradual abandonment of pre-war practice of assimilating and imitating Western models and an emergence of a sense of belonging to a specifically Japanese or Asian dimension of artistic perception of reality. A corpus of work in the fields of performance, fine art, theater and film, determines the use of methods and dictates the structuring of the chapters. This thesis is not limited to a superficial sketching of the broad social developments and artistic trends, but seeks to provide an in-depth analysis by illuminating the complex and - in

the relation to the West - very specific evolution of the creative principle, not neglecting aberrations from the dominant tendencies and the "minority" currents. While resting firmly grounded in its subject matter, this research endeavors to establish a reliable and broad research basis that would enable its guiding principle to facilitate consideration of some wider issues, such as the relationship between art theory and practice, the concept of stylization and spontaneity in artistic transposition of reality, questions of the typical and individual in artistic expressions, and other related topics.

Keywords: Japan, Avant-Garde, Theory of the Avant-Garde, Modernism, Collectivism, Film, Theater, Fine Arts, Experimental Film and Video, Performance

Scientific field: Philology

Specialized scientific field: Japanology

UDC number:

SADRŽAJ:

Uvod - pojam avangarde.....	1
Avangarda i modernizacija	22
Predratna avangarda.....	38
<i>Počeci moderne umetnosti u Japanu.....</i>	<i>38</i>
<i>Radanje individualizma i umetničke subjektivnosti</i>	<i>43</i>
<i>Pokret Mavo, nastanak modernog pozorišta i avangardne kinematografije.....</i>	<i>46</i>
<i>Film</i>	<i>60</i>
<i>Predratni šingeki i zaostavština premodernog pozorišta.....</i>	<i>62</i>
<i>Nadrealizam</i>	<i>69</i>
Angura i politički prostor šezdesetih	76
<i>Posleratni šingeki</i>	<i>86</i>
<i>Drugi talas avangarde: uspon Angure</i>	<i>89</i>
<i>Slučaj Terajama Šudija.....</i>	<i>98</i>
<i>Ankoku Buto i pobuna tela</i>	<i>101</i>
<i>Kraj pozorišne avangarde?.....</i>	<i>110</i>
Film.....	113
Eksperimentalni film, video i fotografija.....	142
<i>Epilog – pripitomljavanje avangarde</i>	<i>164</i>
Likovne umetnosti.....	167
<i>Kolektivizam</i>	<i>167</i>
<i>Posleratni modernizam</i>	<i>175</i>
<i>Điken Kobo</i>	<i>177</i>
<i>Gutai</i>	<i>181</i>
<i>Kjušu-ha.....</i>	<i>186</i>
<i>Neo-Dada Organizator[i]</i>	<i>188</i>
<i>Hi Red Center – eksperimenti u javnoj sferi kao društvena kritika.....</i>	<i>190</i>
<i>Tokijski Fluxus.....</i>	<i>193</i>
<i>Jomiuri anpan</i>	<i>198</i>
<i>Akasegava Genpei i incident s novčanicom od 1000 jena</i>	<i>200</i>
<i>Gišiki-ha</i>	<i>202</i>
<i>Ka efemernom i anonimnom kolektivizmu</i>	<i>205</i>
<i>Bikjoto vs. Mono-ha</i>	<i>206</i>
Zaključak.....	213

Literatura	216
Elektronski izvori	226
Ilustracije	228

Uvod - pojam avangarde

Pojam avangarde, koji se javlja u različitim kontekstima, obično označava kreativnu i inovativnu pojavu koja samo u retkim slučajevima neposredno zavisi od društvenih i ekonomskih elita, ali se uvek odnosi na neki umetnički, kulturni ili politički pokret koji napušta uhodane staze. Obično se, međutim, gubi iz vida da su u radikalnoj obnovi umetničkih oblika učestvovala ne samo manje ili više uspešne konkurentske grupe umetnika, nego i brojni nezavisni i samosvojni pojedinci, izdavači, galeristi i kritičari, kao i različiti mediji, sa naglašenom pretenzijom da, vitalistički potkopavajući građanski idealizam, preko svojih često nametljivih programa i ultimativno sročenih manifesta neposredno utiču na kulturni život.

Stoga nije neobično što se umetnička avangarda dvadesetog veka smatra veoma heterogenom estetskom pojavom. Njena dosadašnja, pretežno evropocentrična teorija navodi nas, međutim, na razmišljanja koja otvaraju mogućnost šireg i svestranijeg sagledavanja avangarde. Nije ovde reč o poznatom fenomenu da je teorija retko pravilo prakse, nego o paradoksalnoj okolnosti da je upravo ova umetnička pojava, koja je po svom duhu bila najviše internacionalistički nadahnuta, najmanje, ili najređe, tumačena u širim kodovima umrežavanja u dalekim kulturnim i društvenim sredinama. Pritom su u panorami raznovrsnih umetničkih strujanja i pokreta, pojedine izrazitije tendencije zahvatile celu Evropu i Severnu Ameriku, šireći velikom brzinom svoj uticaj i na druge kontinente, poglavito na Aziju i Australiju. Tako su, primera radi, i japanski umetnici prihvatili Benjaminov ideju destrukcije, njegov poziv na „nov pozitivni koncept varvarizma“, pa je i „japanski Marineti“, pesnik Renkici Hirato, inspirisan jednom izložbom, napravio letak na kojem je pisalo: „Pokret japanskog futurističkog manifesta“.¹

Pritom se upravo iz internacionalne perspektive posmatrano, lako uočavaju ne samo terminološke nego i pojmovne teškoće i nepreciznosti pri pokušaju da se teorijski odredi fenomen istorijskih avangardi – da se, s jedne strane, sasvim marginalizuje² ili

¹Kajoko Jamasaki, *Japanska avangardna poezija* (Filip Višnjić: Beograd 2004), 10. Vid. i: Susanne de Ponte, *Aktion im Futurismus* (Baden-Baden: V. Koerner 1999). Za razliku od ove značajne publikacije, naš rad analizira ideje i ostvaranje svih tzv. predstavljачke umetnosti u jednom značajnom periodu posleratnog Japana.

²Up. npr. : Hans Sedlmayr, *Art in Crisis, the Lost Center* (London: Hollis & Carter, 1957)

proglasi za „obmanjujuću romantičku teoriju umetničke revolucije“,³ a sa druge strane, opet, da se standardizuje i usaglasi s onim što se u pojedinim nacionalnim istorijama umetnosti uopšte podrazumeva pod ovim nazivom (franc. *avantgarde*, engl. *vanguard*, špan. *vangardia*, ital. *avangadia*). Diskusije koje se o tome vode stare su koliko i sama avangardna umetnost. Posebno osetljiv problem predstavlja okolnost da se pojedini umetnički pravci u novije vreme s dobrim razlozima smatraju avangardnim, iako njihovi predstavnici taj naziv uopšte nisu koristili, ili bi ga samo retko pominjali kada je trebalo da sami odrede prirodu svog stvaralaštva – nijedan kubista, nijedan ekspresionista, nijedan dadaista, nije, koliko je poznato, koristio taj izraz. Da li je pritom sebe i svoju umetnost tako doživljavao, ili je čak sebe i svoju umetnost kao takvu *inscenirao*, to je već sasvim druga stvar. Svrstavanja i klasifikacije raznovrsnih poetoloških sistema i programa usledile su u tom smislu tek krajem minulog stoleća, pri čemu se za „avangardno“ u anglosaksonskoj tradiciji pretežno koristi izraz „moderno“.

Pa ipak se i u slučaju japanske avangarde slobodno može reći da se danas, svim nepreciznostima uprkos, pojam avangarde već ustalio kao neka vrsta sintetičkog natpojma za sva nova kretanja u oblasti umetnosti, pre svega ona što stoje u oštroj opoziciji prema već ustaljenim stilskim pravcima, iako će trajno ostati nedovoljno obrazloženo šta je to zapravo „moderna“ umetnost – budući da svaka epoha ima svoju modernu umetnost, pa samim tim i svoju avangardu. Stoga je najprimerenije reći da pojam avangardnog, kako u Evropi tako i u Japanu, uključuje u sebi ne samo napad na instituciju umetnosti, nego i upotrebu etsetskih sredstava u borbi za emancipaciju masa, pa samim tim i nastojanje da se – svakako intenzivnije nego u nekim drugim pokretima – radikalnim umetničkim i agitacijskim sredstvima preoblikuju svi vitalni oblici života, a to je već nešto čemu „moderna“ umetnost i kultura, shvaćeni kao celina, u načelu ne teže, bar ne po svaku cenu. Tako su, primera radi, romani Marsela Prusta (*U traganju za izgubljenim vremenom*) i Roberta Muzila (*Čovek bez svojstava*) izvanredni primeri moderne, ali ne i avangardne književnosti.

Termin *Avangarda* stupa u konkurenciju sa *Modernom* već u ranim dvadesetim. Oba pokreta su seizmografi društvenog razvoja, ali ih sve do poznih šezdesetih godina ne razlikuju samo stepen raskida s prošlošću i radikalizacija osnovnog koncepta. Za

³ Ferenc Fehér, „What is Beyond Art? On the Theories of the Postmodern,” *Thesis Eleven* 5/6 (1982): 10.

istoričara umetnosti Beltinga⁴ klasična moderna stoji u znaku romantičarske predstave o umetničkom delu, u znaku napetosti između ideje (sadržaja) i dela (materijala). Imajući u vidu staru sklonost tumačenja: oslanjanje na ideju, sadržaj, danas lako pada u oči da su se, u avangardi, vremenom razdvajala oba pola: ideja i materijal. Na jednoj strani slavi se ideja – kao u konceptualizmu. Na drugoj, tako zvani *object art* u kome je bitan samo materijal.

U čemu se onda ogleda razlika između avangarde i moderne? Cilj avangardnog projekta je da umetnost, zatvorenu u autarhičnu, samoj sebi dovoljnu, autonomnu estetiku, jednom za svagda privede „životnoj praksi“. To se, dakako, ne odvija u vidu neke prosvetiteljski nadahnute pedagoške ofanzive, pre bi se, u duhu Valtera Benjamina, moglo govoriti o formi „estetskog šoka“ koji unosi momenat „nelagodnosti“ i senči „auru“ umetničkog dela. Priroda avangarde se, ustvari, raskriva kao neka vrsta globalnog umetničkog projekta, tačnije, kao neka vrsta „umreženog poduhvata“, kako bi se to u današnjim disursu reklo, jednog poduhvata, razume se, čije se estetske, organizacijske, genealoške – a jednim značajnim delom i ideološke – niti, na jedinstven način povezuju i prepliću.

Avangarde pritom obećavaju više nego što ostvaruju. Dramatični glasnici novog često nude aktuelizaciju starih koncepata. Savremeni zahtev za pomirenjem (radikalne) umetnosti i (radikalnog) života kakav se može sresti već u romantizmu, problematičan po sebi ne samo zbog kobne implementacije avangarde u totalitarne sisteme, romantičarski je nadahnut upravo zbog svog snažnog anti-romantizma. Sa rastojanja od gotovo jednog veka lako se uočava su u višeglasnom, disonantnom i zaglušujućem horu, ponekad u haotičnoj zbrci tendencija, sve istorijske avagarde negovale, u suštini, u svom najdubljem biću, takozvanu *poetiku osporavanja*. Usmerena manje na manipulaciju artefakta, a više na manipulaciju života, avangarda 20. veka se u tom svom osporavanju ustremila na svog „iskonskog“ protivnika: na „autonomnu umetnost“.

Najveći paradoks svih istorijskih avangardi sastoji se, međutim, u sledećem. Njihov društveni *nesupeh* prouzrokovan je, zapravo, njihovim umetničkim *uspehom*. Institucija umetnosti je odbila njihov napad jednostavnim priznavanjem – prihvatanjem, usvajanjem, pa čak i svojevrsnim kanonizovanjem kako njihovih ostvarenja, tako i

⁴ Hans Belting, *Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen* (Hamburg : Philo & Philo Fine Arts, 2005)

njihovog teorijskog diskursa.⁵ Ako se, međutim, pojam avangarde, sada i ovde, često koristi u pluralu, ili se uopšteno određuje kao revolucionarna umetnost dvadesetog veka, onda razloge treba videti u nastojanju da se na taj način naprosto objedine pojedini *internacionalni* fenomeni, pravci i strujanja, da se kao relativna celina sagledaju pojedine stilske formacije, koje na često spektakularan način, demonstrativno, teže da se umetnički i društveno etabliraju, a to znači: da se u javnosti pozicioniraju kao faktor koji u svom delanju vidi performativni čin čije proklamacije pretenduju da se, učestvujući u političko-moralnoj drami dvadesetog veka, i same realizuju i otelotvore kao avangardna umetnička praksa, koja je svojim patosom i cinizmom, svojom opijenošću, egzotikom i pacifizmom, ali i arhaičnim militantizmom kakav se naročito mogao sresti u Japanu, estetski neutralnom posmatraču morala izgledati kao kupko nespojivih ekstrema. Znamo koliko je u tom „savezu umetnosti“ nedostajalo usaglašenosti: slikarstvo je gotovo svuda nadmoćno predvodilo, muzika je, međutim, sve do šezdesetih godina, pratila sa najvećim oklevanjem.

Kada se danas govori o avangardi, onda se pod tim se uglavnom podrazumeva specifičan fenomen koji isključivo obuhvata ono što naši savremenici misle pominjući takozvanu „istorijsku avangardu“ – ekspresionizam, kubizam, futurizam, dadaizam, nadrealizam. Ali, kao predmet povesnog razmatranja, kao *objekat istorizacije*, sam *projekat* avangarde neminovno implicira i to da je ta ista, istorijska, avangarda – sa svojim predstavama o radikalnoj promeni umetnosti i društva – u svojoj biti ostala neostvarena, da je bila neuspešna ili, u najmanju ruku, nedovršena. U suštini amorfan, raznolik i višeznačan, ovaj umetnički projekat, kako je to već često bivalo sa sličnim civilizacijskim fenomenima u ranijoj prošlosti, nije, osim toga, mogao ništa reći ni o kvalitetu i dometima budućih ostvarenja, a još manje – po prirodi stvari – o ozbiljnosti problema ka kojem će se ona kasnije usmeravati.⁶

⁵ Up. Peter Bürger : "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde," *New Literary History* 41.4 (Autumn 2010): 695-715.

⁶ Peter Bürger, *Teorija avangarde* (Beograd: Narodna knjiga - Alfa, 1998)

Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti* (Beograd: Nolit, 1975)

Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, eds. *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003)

Boris Groys, Aage Hansen-Löve (hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Frankfurt/M. : Suhrkamp, 2005)

Boris Groys, Michael Hagemester, eds. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005):

Na ovo navode i kasniji elementi umetničkih sagledavanja epohe: ne samo najbizarniji oblici *performansa*, već i i celokupni *postmoderni aktivizam*, čiji je „analitički put“ od tačnog dijagnosticiranja životnih i civilizacijskih okolnosti do uočavanja kakav bi čovek toga vremena morao biti, prenet na plan postupaka koji se lako raspadaju na svoje potstupnjeve, na svoju tezu i antitezu, te daje sličnu izlomljenu liniju uspinjanja do svojih ciljeva.

Da li su pojedine avangarde uistinu pomišljale na ovakav put, to se danas još uvek može samo nagađati, ali ako se pretpostavi da jesu, onda se mogu naći sigurni dokazi da su, u svom poslednjem velikom usponu, pod kraj sedamdesetih godina, i same prozrele sve nepremostive teškoće svoje prve etape, zbog čega će se u svojim potonjim traganjima za rešenjima jasno opredeliti za iznalaženje posebnih tehničkih sredstava koja će im omogućiti da pri konstruisanju neke svoje, umetničke, slike stvarnosti srećno izbegnu rasipanje snage i ponovo nađu liniju duhovnog razvoja koju su smatrale svojom. Kod umetnika čiji je način mišljenja i stvaranja, kao po pravilu, već od rane mladosti krenuo „linijom koja vodi izvan stvarnosti“, i čija cela kasnija poetika, uprkos svoj svojoj povremenoj usredsređenosti na goruća pitanja vremena, jasno govori protiv preslikavanja stvarnosti i protiv umetnosti koja bi bila njena reprodukcija i tautologija, ne može iznenaditi što je najveći deo ovih traganja bio usmeren i ka pitanjima pravca novog smisla života, dakle ka onom sloju koji će činiti osnovu jednog lako uočljivog *utopizma*. Utopizam je, naime, postao zadatak vremena, svedeno da li kao bezazlena optimistička fikcija zaogrnuti plaštom novog morala, ili kao divlje nabujala vizija nadolazećih strahota i priviđenja opustošene budućnosti u kojoj se, nekim čudom, otvara sudbinska punoća života.

To se donekle čini i prirodnim kada se zna da su upravo na ovom području avangardni stvaraoci videli i svoj zadatak da otkrivaju uvek nova rešenja, nove odnose i konstelacije, da određuju prototipove zbivanja, često bizarne uzore „kako se može biti čovekom“, bilo kao nekritična vizija svetle budućnosti, bilo kao njen grubi, drastični kontrast, i da time proširuju postojeću stvarnost mogućnostima, koje zapravo nisu ništa drugo do samo latentni, još nepokrenuti deo te iste stvarnosti.

Ova odluka o premeštanju težišta ka nestvarnom konačno nagoveštava onaj pravac gledanja i traganja kojim će umetnici umaći nerešivim teškoćama pukog induktivnog opisivanja svoje epohe. Na jednom polu bi se mogao naći češki *poetizam* (Sajfert, Tajge, Nezval) sa svojim vedrim civilizacijskim optimizmom koji će, u jednoj presudnoj fazi, deliti i poljska *Awangarda Krakowska*, čiji najistaknutiji predstavnik je

bio Stanislav Vitkijevič, dok bi se na drugom polu, kada je reč o suprotnom ekstremu, po svemu sudeći našli rani italijanski i pozni ruski *futurizam*. Uzbuđenje koje donose ratni sukobi tražilo je svoj umetnički izraz: kao ekstaza, kao krik, kao revolucija jezika i likovnih oblika. U oba slučaja reč je o revolucionisanju modela prikazivanja u muzici, književnosti i likovnim umetnostima. U Italiji se politički impuls futurizma najsnažnije osetio u Marinetijevom kontroverznom spisu *Futurizam i fašizam* iz 1924. godine.

Egzemplarnim se za otiskivanje od svekoličke umetničke tradicije može smatrati i najslavniji manifest ruskog futurizma – *Poščeščina obščestvennomu vkusu* (*Пощещина общественному вкусу* - "Šamar javnom ukusu") iz godine 1913, koji su potpisali Vladimir Majakovski, David Burljuk, Velimir Hlebnikov i Aleksej Kručonih (Кручёных). Polazište je, međutim, u oba slučaja bilo istovetno: neprikladnost, odnosno prevaziđenost umetničkih principa s kraja devetnaestog veka. Često se navodi jedna rečenica Maksima Gorkog, po kojoj je već pozni realista Čehov svojim kratkim pričama „ubio“ literaturu Tolstoja i Dostojevskog.

Pod kojim god se uglom ovaj problem prelamao u društvenoj svesti i kulturnoj prizmi vremena, sam čin proglašavanja umetničkog *preokreta* kao energične najave Novog u odnosu na prevaziđeno Staro, doživljava se po pravilu kao presudan i inovativan. Kao utopijski-ofanzivni preokret koji dolazećim generacijama građana i zabludelih malograđana treba da olakša buđenje iz idealističke začaranosti. Ništa manje karakteristično nije bilo ni veoma brzo smenjivanje različitih umetničkih „revolucija“ u čitavom nizu avangardnih pokreta začetih na starom kontinentu oko 1910. godine. Razilazile su se najviše u svom odnosu prema onom „kako reći istinu“ o jednom novom „životu uprkos istoriji“, o dotle još neopisanom cinizmu prema aktuelnoj politici: bio je to odnos taktike i strategije, pragmatike i instrumentalizma.

Doduše, već se u šarolikom stilskom pluralizmu koji je tim pokretima prethodio na prelomu vekova, u impresionizmu, simbolizmu i esteticizmu, pa čak i ranije, u poznom naturalizmu, može uočiti izrazita surevnjivost programskih koncepata u samostalnim grupama stvaralaca – bila je to, van svake sumnje, ogorčena borba za prevlast vlastitog umetničkog prosedea kao jedino ispravnog, iskrenog i autentičnog. Tačnije, borba za estetsku i ideološku dominaciju. Svi avangardni pokreti slede ovu tendenciju, insistirajući pritom u sve većoj meri na ideološkoj programatici i teatralnoj inscenaciji svoje osobitosti.

Istina, u prvoj deceniji prošlog veka, rani avangardni pokreti – *kubizam* i *fovizam* u Parizu, ekspresionistička grupa *Most* u Drezdenu – iako bučni i agresivni u svojim

prvim nastupima, uspevali su da skrenu na sebe pažnju i bez detaljno razrađenih programa i manifesta. Dovoljno je poznato da je pravu lavinu proglasa i manifesta u suštini pokrenuo Filipo Tomazo Marinetti svojim koliko glasovitim, toliko i gromkim, militantno nadahnutim manifestom *Le Futurisme*, objavljenim 20. februara 1909. godine na naslovnoj strani najuglednijeg pariskog lista *Le Figaro*, najavivši time ujedno početak italijanskog futurizma, čiji prevashodni zadatak nije tek osporavanje etablirane umetnosti muzeja i akademija („Smrt mesečini!“), idealizovanja prirode i „romantičke doktrine Organskog“, već i „sistematsko denunciranje antike, svega starog, usporenog, učenog“. Futurizam je, međutim, spektakularno, karnevalistički, inscenirao samog sebe na ulicama metropola još pre pojave samih artefakata, što mu je, neopravdano, dalo karakter „socijalnog pokreta“.

Da je Marinetti hteo da u savremenim tendencijama vidi jedinstvo, proizlazi, međutim, iz njegovog drugog, ređe citiranog manifesta, štampanog u časopisu *Noi* iz 1924. godine, u kojem je „perjanica avangarde“, bez očekivnog osećaja za razlike fineze, u svoju „svetsku listu“, pored istaknutih futurista, uključio i imena Pikasa, Pikabije, Kandinskog, Švitera i Mondrijana. Marinetti pominje i imena japanskih umetnika Tai Kambare, Seidi Toga, Renkiči Hirata, Jošimicu Nagana i Tomojoši Murajame, čija je izložba u Tokiju u istom broju časopisa uvrštena u značajne futurističke događaje 1924. godine.⁷ Iste godine, poljski konstruktivistički časopis *Blok* upućuje na prestižnu adresu japanskog časopisa *Mavo* kao neporeciva potvrda sveopšteg umetničkog jedinstva.⁸

Ako nam prve decenije istorijske avangarde na prvi pogled i izgledaju kao nerazmrsiv splet neprekidnog uzvisivanja i samoporicanja, nadilaženja i radikalizacije, onda se pri bližem posmatranju ipak nazire izvesna postupnost. Jer, ako su Pol Gogen i Vinsent van Gog svojom upotrebom ekspresivnih boja doveli impresionizam do – do tada – teško zamislivih granica, onda su predstavnici *fovizma* (Henri Matisse, Andre Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen i Raoul Dufy) nesumnjivo otišli korak dalje. Njegovu, poznatiju i – po mnogo čemu – drastičniju verziju predstavljaće, međutim, nemački *ekspresionizam*, a on će, opet, u velikoj meri postati lozinka cele evropske avangarde koja je, negujući kult nadnacionalnog saveza, prelazeći preko evropskih granica, prepoznala sebe kao front revolucionarne omladine. Znamo i da su legendarne likovne skupine, *Most* u Drezdenu i Berlinu (*Die Brücke*: Ernst Ludwig

⁷ *Noi* II/1:6-9 (1924), dostupno na : http://monoskop.org/images/d/d4/Noi_II-6_9_1924.pdf

⁸ <http://monoskop.org/Magazines>

Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff), i *Plavi jahač* (*Der blaue Reiter*: Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Alexei Yavlensky), videle u svom likovnom jeziku specifičnu formu pobune protiv neduhovnosti, koju je ekspresionizam smatrao svojom misijom. Njihova omiljena reč je bila *duh*, a ona je pokrenula čitavu litaniju emfatičnih formula kojima je prizivano čudo njegovog oslobođenja. Put u slobodu iziskivao je, međutim, preobražaj celokupne predmetne stvarnosti. Bio je popločan ekstatičnim slikama, nošen bujicom osećanja, vođen neviđenom dinamikom i intenzivnim, obespredmećenim izrazom.

Čitave biblioteke ispisane su, međutim, na temu znatnog doprinosa razvoju moderne umetnosti koji je sa istim, ako ne i dalekosežnijim dejstvom, imao i *kubizam* sa Pikasom i Brakom: razbijajući konture motiva i odustajući od perspektive, redukujući pritom uticaj afričke umetnosti na geometrijske forme, na kube i raznolike fragmente, povelili su za sobom i druge umetnike (Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Juan Gris, Lyonel Feininger), utirući put apstraktnoj umetnosti. Pit Mondrijan, slikar iz Holandije, bio je još jedan istaknuti eksponent apstraktnog slikarstva. Mondrijan je u Parizu eksperimentisao sa kubizmom. Svakako je od značaja i okolnost da su, za vreme Drugog svetskog rata, brojni avangardni umetnici na glasu emigrirali u Sjedinjene države, na primer Maks Ernst, Marsel Dišan i Mark Šagal. Tako će Njujork postati centar apstraktnog slikarstva. Za uticaj na *japansku avangardu* presudan će biti dvogodišnji boravak ruskog umetnika Davida Burljuka u Japanu 1920. godine, tokom koga je japanske umetnike upoznao sa ruskim futurističkim slikarstvom i osnovnim idejama avangardnih pokreta.⁹

„Magični trenutak“ nastanka slike *Crni kvadrat na beloj podlozi*, koncipirane oko 1913. i prvi put javno izložene 1915. godine, Kazimir Malevič je teorijski jasno obrazložio, proglasivši ga za prelomni trenutak u celokupnoj istoriji umetnosti, budući da je sa njim, kako je tvrdio, predmetno i figurativno slikarstvo „jednom za svagda“, postalo opsoletno, zastarelo i prevaziđeno. Malevič je 1915. godine objavio teorijski manifest *Od kubizma ka suprematizmu*. Zahtevajući „apsolutno“, bespredmetno, nefigurativno slikarstvo, pozivao se isključivo na geometrijske forme, na trokut i kvadrat, na kubus i krug. Unutar datih granica ostvario je svoje kompozicije najpre u više boja, pri čemu se pretežno ograničavao na crnu i belu, ili čak samo belu (*Belo na*

⁹ Jamasaki, *Japanska avangardna poezija*, 9.

belom, ca. 1918, Museum of Modern Art, New York), čime je, logički konsekventno, doveo ideju suprematizma do samog kraja.

Videćemo da će za i razumevanje posleratne japanske avngarde od velike važnosti biti revolucija izražajnog jezika i oblika: sređeni svet se raspada u niz simultanih slika, koje – antinomične i zatvorene u sebi – poput hijeroglifskih formula tvore neki hermetični unutrašnji krug značenja, koji se više ne može rastumačiti u ključu klasične hermeneutike. Osluškujući glasove unutrašnjeg sveta, razotkrivajući stravičnost sred lepote, negirajući obavezne vrednosti, aktivirajući iskustveno carstvo čula, bežeći, najzad, u magiju dalekih mitova, umetnici su pozivali na nemo ukidanje granica našeg Ja, na razobručenost, na rastvaranje i raspad, nagomilavajući snažne reči i slike u ritmizirane nizove nepovezanih elemenata.

Za istraživanje japanske avangarde, međutim, pokazaće se od presudnog značaja još jedna tendencija koja će brzo poprimiti internacionalne razmere. Reč je o tzv. osamostaljivanju, autonomiziranju umetničkih sredstava i tehnika, kao i njihovo neočekivano razdvajanje od *predstavljачke funkcije*, koje se ogleda u tome što u svim umetnostima, na filmu, u slikarstvu, pozorištu i arhitekturi, sredstva prikazivanja – praćena teorijskim refleksijama i formama – sama sebe tematizuju, što se bukvalno osamostaljuju i analiziraju.

Važna odlika avangarde upravo je ta teorijska fundiranost, koja – po prirodi stvari – neprekidno raste u skladu sa porastom ekstremizma i kreativne ekstravagantnosti. Štaviše, teorija avangarde služi još uvek kao neka vrsta „teodiceje umetnosti“, kao neka vrsta opravdanja za postojanje umetnosti uopšte. Nužnom se pokazala već i zbog toga što je umetnost postajala sve teže razumljiva, što se sve više opirala estetskom dopadanju, pa u tom neprekidnom teorijskom propitivanju ili razmatranju pitanja „šta je uopšte (još) umetnost“ treba, između ostalog, videti trajni doprinos avangarde. Valjalo je, pre svega, razjasniti nove postupke: umetnici su počeli da u svoje slike ucrtavaju brojeve i slova, da lepe novinske isečke, etikete, bilete, tapete i druge predmete, najzad – da koriste *kolaž*. A time su, zapravo, udaljavali svoja dela od osnovnog likovnog motiva, ostvarujući njihovu specifičnu autonomiju. Slika, drugim rečima, više nije nudila znakovnu referencu u odnosu na objekat (tzv. „referentni objekat“); naglašavan je sam predmetni karakter slike.

Ovo je pre svega u likovnim umetnostima (vajarstvu, kolažu i fotografiji i drugde) vodilo stvaranju jednog internacionalnog stila, čije specifičnosti se najlakše mogu demonstrirati na primeru Bauhauusa u nemačkom gradu Desau: sva krupna imena

avangarde iz različitih zemalja gostovala su, držala predavanja ili samo stvarala u dužem ili kraćem periodu u Bauhausu. Zajedno sa holandskom grupom *De Stijl* i češkim funkcionalizmom, Bauhaus je, može se slobodno reći, predstavljao najistaknutiji zapadnoevropski doprinos sveobuhvatnom preoblikovanju kulturnog života u periodu između dva svetska rata.

Kao što je razvoj modernog slikarstva vodio apstrakciji i neočekivanom otkivanju od mimetičkih, podražavajućih principa, tako su odgovarajuće tendencije bukvalno zaposele i književno stvaralaštvo, njegovu poetiku, teoriju i hermeneutiku, pre svega u svetu ruske *formalističke škole*. Mladi Roman Jakobson, Jurij Tinjanov, Osip Brik i Boris Ejhenbaum, nastojali su da tzv. *imanentnim pristupom* otkriju kriterijim, zakonitost književnog razvoja u osobenostima teksta. Ova istraživanja su, dodiše, dala nove impulse srednjoevropskoj *književnoj nauci* i hermeneutici teksta, ali se slobodno može reći da nisu ostavila dubljeg traga na Dalekom istoku u posleratnim godinama.

No, kada se ima u vidu sam civilizacijski trenutak i priroda društvenih sistema koji su u romanima sa početka prošlog stoleća opisivani kao „početak vesele apokalipse“, kao „ples na vulkanu“ ili kao „pokretna sredina“ između prisilnog ukalupljivanja duha i nekontrolisanog haosa, ne iznenađuje podatak da je i sam pojam avangarde imao nepredvidljivu sudbinu. Tvrdeći da je umetnost već iznosila svoj stari građanski kostim, nazivajući sebe „mladom“, „novom“ i „modernom“, ili čak „ultramodernom“, u poplavi raznovrsnih „izama“ i sve učestalijoj najavi još odlučnijih pravaca i tendencija, avangarda se kao pojam, i to upravo kao pojam *korporativnog umetničkog identiteta*, neprekidno sklanja i povlači u drugi plan.

Ona se povlači pred istinskom navalom drugih, alternativnih naziva i pomodnih etiketa koje – takoreći kao *pars pro toto* – zamenjuju opšti i sveobuhvatniji pojam avangardizma. Tako je umetnička avangarda u Holandiji, pre Prvog svetskog rata, u celokupnoj štampi nosila zajednički naziv futurizam, dok je u Nemačkoj, sve do Drugog svetskog rata, manje-više unisono, označavana kao – ekspresionizam¹⁰.

Stare leksikonske definicije, ali i neki noviji poznavaoци moderne umetnosti, smatraju da se pojmu avangarde najlakše možemo približiti preko metaforike prostora, preko topografske slikovnosti čije dimenzije rečito markiraju svest o izabranosti ili misionarske uzvišenosti. Oglasiti se sa vrha Monblana u stilu Ničeovog Zaratustre ili starozavetnih proroka odgovara ekstremizmu verbalnog iskaza – onom preziru sa kojim

¹⁰ Hubert van den Berg ,ed. *Metzler Lexikon Avantgarde* (Stuttgart: Metzler 2009), 3.

se „sa visine nebodera gleda na ništavnost“ moderne svakodnevice. Čak se i jednom Lavu Trockom činilo da ruski pesnik Vladimir Majakovski, autor avangardnog *Oblaka u pantalonama*, suvereno stoji sa jednom nogom na Monblanu a s drugom – na Elbrusu. Začudna simbolika, svojim dimenzijama, svojim bizarnim obiljem, svojim oblikom i sadržinom, izazivala je kod gledalaca i čitalaca utisak kao da se zvučno otvaraju dveri najdubljeg bića umetnosti. Činilo se, štaviše, da su tu simbolično, jednom za svagda, spojeni pevanje i mišljenje, tumačenje i stvaranje.

Avangarda ne podrazumeva samo revoluciju. Kao forma *evolucije*, forma zbivanja u vremenu, ona poznaje velike skokove, prekide, stanke i neprekidna obnavljanja. Njen ritam je, sudeći već i po iskazima savremenika, bio teško predvidljiv i beskonačno promenljiv u odnosu na unutrašnje i vanjske podsticaje, uslove i otpore – sasvim neizvestan, u svakom slučaju, kada se ima u vidu da su to, po nepisanom pravilu, bitke koje se nikada ne gube i nikada nisu konačno dobijene.

Nije, otuda, nimalo slučajno što se pojam anagarde hrani velikim semantičkim potencijalom iz arsenala vojne leksike. Za Karla fon Klauzevica, jednog od najvećih teoretičara ratne strategije u novijoj istoriji, *avangarda* je predstavljala nadasve mobilnu prethodnicu vojske – njeno „oko“. Označavala je pouzdanu izvidnicu, neustrašivu pionirsku jedinicu, čiji zadatak je da efikasno i brzo uklanja sve prepreke, što je nesumnjivo jedan od bitnih razloga zbog kojih su rani socijalisti u Francuskoj, nadahnuti idejama i programima Sen Simona i Furijsa, već u prvoj polovini 19. veka preneli ovaj pojam na oblast umetničkog izraza. Zamisao da se koncipira jedno savršenije društveno uređenje i iznese u formi jednog umetnički oblikovanog idealnog projekta, ponavljala se i obrađivala još od Platonove *Republike*. Razne utopije u kojima su koncipirane države kao zemaljski likovi platonskih ideja, razni „državni romani“, kao što su dela Kampanele, Tomasa Mora i drugih pisaca, našli su svoje podražavanje u fantazijama Sen Simona i Konta. Kao kategorija izrazito estetskog kova, avangarda je, dakle, puštena u opticaj već u „herojskom“ periodu francuskog ranog socijalizma; u svojstvu jedne *art social* služila je u argumentacijskom kontekstu sensimonizma kao oznaka za sveobuhvatne društvene utopije sa prevashodnom funkcijom retoričkog kondicioniranja širokih masa: „moć umetnosti je najneposrednija i najbrža“.

Ali san o velikoj umetničkoj revoluciji, smeliji, drskiji nego ijedan drugi što su ga sanjali i stvarali filozofi, ekonomisti i političari, ostvaren je u delima koja su sa dirljivom istrajnošću i često istinskim oduševljenjem dali sami umetnici. Ono osnovno načelo, doduše, načelo za koje se sa toliko fanatične žestine istupalo a koje zahteva da

sve što postoji bude podvrgnuto kolektivizmu i koje još traži od individue da postane prost zavrtnj u socijalnoj mašini – to načelo se pred istorijom i njenim velikim figurama nije moglo održati.

Ko makar samo donekle poznaje umetnost iz doba avangarde na početku minulog veka, iz doba „gnevne“ generacije, potpisaće taj zaoštreni sud kao tačan. Samo što je on, dakako, u svojoj oštrini i jednostran, utoliko što ne objašnjava zašto je do kulta avangarde uopšte moralo doći. Utoliko što, drugim rečima, izbegava da sebi i drugima protumači zašto se jedno pokoljenje, koje se našlo usred najžešće vatre političkih i socijalnih borbi, više nije moglo snaći u svetu nasleđene estetske lepote u kojem je živela klasična umetnost, i zašto je odlučilo da preotme taj nasleđeni svet uspavane estetske lepote kao poprište čestitim, ali kratkovidim malograđanima i bojažljivim filistrima.

Sa vremenskog rastojanja od jednog stoleća lako se sagledava da je avangarda, ponikla u devetnaestom veku kao neka vrsta „druge prosvećenosti“, u isti mah predstavljala čist utopizam: delo pobunjene mladosti, koja se pritisnuta konvencijama i užasnuta nad obeležjem duha vremena u varljivim mirnodopskim godinama pre Prvog svetskog rata, digla protiv ravnodušnosti starije generacije i udružila u otporu protiv materijalizma „koji je opustošio svet i njegovu dušu“. Protestovala je u znaku protivrečnosti: tražila je strast i hladni cinizam, rušenje i polet ka apsolutnome. Stropošavanje u negaciji išlo je ruku pod ruku sa duševnim žarom, vizijama i proroštvom.

Bizarno verovanje da avangardni pokreti moraju dovesti do duhovne obnove Evrope, da moraju preobraziti, „izbaviti“ čovečanstvo u svakom pogledu – ta misao je već kod sledbenika Furijsa, daleko pre smene stoleća, potvrdila tezu o još jednoj „istorijskoj nužnosti“: bilo je to uverenje da je, kako u socijalnim, tako i u političkim prevratima, uvek neophodna figura „idejnog vođe“, nekog umnog učitelja i duhovnog mentora kao mudrog pokretača svih akcija usmerenih da pronesu novu veru u moć umetnosti i zauvek oslobode svet od lažnih idola. Toj ideji se, 1859, oštro suprotstavio veliki samotnik Šarl Bodler, a sa njegovom radikalnom skepsom počeo je da osetno jenjava i militaristički potencijal u samom pojmu avangardizma, da bi tek docnije, sa gotovo neosetnim uvođenjem ideoloških i partijskih obrazaca, bio prenet u domen tako zvane „angažovane umetnosti“.

Za Bodlera je, međutim, vezan i pojam *provokacije*, nekog nečuvenog čina sračunatog da uznemiri i šokira tzv. „dobar ukus uspavanih buržuja“. Iza tog osnovnog

impetusa, tačnije, iza tog, u osnovi, anti-građanskog gesta svih istorijskih avangardi, krije se razlog za ono – u to vreme – nepojmljivo uvođenje „estetike ružnog“, estetike deformacije i ranjavajuće disonance kao izraza očajanja nad svetom, estetike koja će – nečuvanim sredstvima – ostvariti svoj vrhunac u dadaizmu, bečkom *akcionizmu*, u fluksusu i ekstremnom performansu. Antipodi klasično lepog videli su u fascinaciji ružnoće preslikanu metafizičku bedu čoveka. Videli su istinu pred kojom blede sva lepota. Objavljujući rat idealu lepote kao klasnoj predrasudi sračunatoj na lažno usklađivanje socijalne stvarnosti, praksa avangardne umetnosti, padajući u estetski ekstremizam, „spremala je uvek nova iznenađenja“ (Dišan). Tragajući, uporno, za novim radikalnim eksperimentima i novim „krajnostima“, uspostavila je, drugim rečima, jedan razvojni model koji se ogleda u neprekidnom samoprevazilaženju.

Kolektivizam koji je nastupio u životu i politici, morao je, shodno totalitarnim učenjima, da podjednako važi i za kulturu i umetnost. Individualnoj sposobnosti, „genijalnosti“, inspiraciji i talentu suprotstavljan je kolektivni duh, ideja koja od pesništva čini obezličenu „hemiju reči“. Analogija sa politikom bila je i ostala očigledna: dok je jedan totalitarizam, onaj istočni, u ime mašine, u ime mehanizovanja života proklamovao „čoveka mase“, dotle je drugi, zapadni, nemački, tvrdio da baš ta epoha mašine zahteva „umesto vlasti mase, vlast izabranih“. Entuzijastična glorifikacija naučnih otkrića i „modernog mehanizma“ bila je posvuda nošena verom da su „prostor i vreme umrli juče“, da već „živimo u apsolutu“. Kao da je onaj istočni mehanicizam doveo do kraja sliku – ili duhovni habitus – „novog čoveka“ iz vremena ranih italijanskih futurista i njihovog manifesta o „umnoženom čoveku i vladavini mašine“ – *tipo non umano e meccanico*.

Videćemo da je ova podela na estetsku i političku dimenziju bila prosto klin za istorijsku avangardu; ona je, najpre u ekspresionizmu, pocepala pokret u dva nepomirljiva neprijateljska tabora, u dve stranke koje stoje jedna protiv druge: sve se našlo u opreci, jedno protivno drugome. Pa ipak, kod nekih pojedinaca, snaga umetničkog saznavanja i prikazivanja u tim dvema sferama u isti mah, koja bi povremeno znala da se ovaploti u zasvetli u genijalnim stvaraocima, ta snaga se ipak vraćala i treperila moćnom umetničkom svetlošću i sjajem, makar i na mahove. Ponesena verom u neku vrstu izbavljenja, socijalnog ili hrišćanskog svejedno, njihova dela su ujedno obuhvatala saznanje sa posmatranjem, broj sa likom, razum sa slikom, mišljenje sa osećajem biološko-organskog rasta.

U svetlu sintagme „umetnost i revolucija“ zanimljivo je posmatrati sudbinu ruskog formalizma, budući da se u njegovim burnim razvojnim fazama lako mogu prepoznati analogije sa dalekoističnim avangardnim fenomenima. One dve fascinantne decenije pre Oktobarske revolucije označavaju se, naime, u ruskoj kulturnoj istoriji kao *Srebrno doba* (*Zlatno doba* je bilo vreme Puškina). U tom vremenskom odseku, kada umetnost evropske Moderne prodire u Rusiju, još uvek su – u tradiciji Tolstoja – prisutna i nastojanja da se umetnost „približi narodu“, štaviše, sve je više jačalo shvatanje da cela ta „visoka umetnost“ evropski obrazovanih intelektualaca i umetnika uopšte nije potrebna proletarijatu (Tolstoj); svoju sopstvenu, zasebnu umetnost, on mora da stvori sam, te je stoga ne treba ni pomagati ni osporavati: pored nje slobodno mogu teći ratovi i parnice, ona se pravlja prema drugačijim zakonima i merama nego svet opsednut vlašću i materijalnim blagostanjem.

S druge strane, pak, kulturnu revoluciju – kao deo socijalne „nadgradnje“ – neki revolucionari su čak smatrali važnijom od ekonomskih promena. Tako je stvoren specifičan pokret *Proletkulta*, koji je u velikoj meri, uprkos povremenim originalnim prosevima u kojima plamti socijalna misao, u suštini imao ikonoklastički karakter, zadržavajući, mimo svoje volje, elemente (malo)građanskih oblika umetnosti. Glavni teoretičar i ideolog Proletkulta bio je Aleksandar Bogdanov, pisac naučne fantastike, preteča kibernetike i filozofski kontrahent Lenjina, opsednut novom idejom organizacionih nauka koje uključuju i umetnost kao njihov sastavni deo – istina, na način koji se više nije mogao lako uklopiti u ideološki zadatu shemu „baze i nadgradnje“.

Nisu, razume se, avangardni pokreti bili ekskluzivan fenomen druge decenije dvadesetog veka. Videli smo da se u stilskom pluralizmu na smeni stoleća mogu zapaziti živopisne i šarolike grupacije umetnika koje pokušavaju da se nametnu kao dominantne sa svojim proglasima i programima naturalističke, impresionističke, simbolističke i esteticističke orijentacije. Štaviše, već je u naturalizmu bilo primetno nastojanje da se programski radikalno, u samostalnim grupama, kroz različite časopise realizuju drugačiji estetički koncepti. Istini na volju, onim najranijim avangardnim pokretima, kakav je bio *Most* u Drezdenu ili kubizam u Parizu, još je nekako pošlo za rukom da izađu na glas, ili bar da privuku na sebe pažnju šire kulturne javnosti, bez velike buke i gotovo bez ijednog ozbiljnijeg teorijskog proglasa, ali su zato docniji javni nastupi avangardnih umetnika, koji su u brzoj sukcesiji smenjivali jedni druge, bili utoliko bučniji i spektakularniji.

I kad god neka istorijska avangarda izađe iz svojih granica, ona ima uvek spremne za svoje junake ceo kostim i blesak slave i kulise za predstavu i slavljeničko prikazivanje onih koji joj se učine kao izvršioci jedne više umetničke i društvene misije. Posmatrano tako, u slici umetničke revolucije pokazuje se kao nov samo onaj do neočekivanih razmera osnaženi kult saveza, grupe ili sekte – kult neraskidivog prijateljstva i zajednice istomišljenika u formi radikalne pobune protiv svih zastava, a zapravo – protiv neduhovnosti doba.

Sami predvodnici pokreta opažali su blagovremeno koliko вреди ta blistava i jarka inscenacija mesijanstva za istorijsku pojavu veličine, ne samo radi samog toka i izvođenja stvari u civilizacijskom kontekstu, u kulturnom okruženju kao takvom, već i zbog nesumnjivog efekta, zbog one zanosne privlačnosti koju sa sobom uvek nose novi glasnici nepatvorene, „stvarne“ i autentične umetnosti. Niko drugi, na primer, nije umeo tako živopisno i vešto kao ciriški dadaisti da iskoristi onu „magiju ničega“, onaj svojevrtni *performans* besmislenog „dobivanja“ ili „stihova bez reči“ u kabareima *Chat Noir* i *Voltaire*.

Istina, već je u svojoj muzičkoj teoriji Luidi Risolo (Luigi Rissolo) zagovarao uvođenje šumnih kulisa, buku i vrevu indistrijskog grada, ali je njegova *arte di rumore* dadaistima još uvek izgledala odveć tradicionalno. Suprotstavljali bi joj, ili *simultanu kakofoniju šumova, boja i ritmova kao brutalnu realnost*, ili, što je još neobičnije – *ćutanje*, apsolutni mir, onaj neobičan uticaj i dejstvo nemuštog proroštva sadržanog u ideji odavno praktikovanog „stvaranja kroz rušenje“, odnosno „dobrovoljnog samoraspadanja“ kroz „preocenjivanje svih vrednosti“, tako da se fascinacija dadaizmom i danas zapaža posle čitavog stoleća. Sve to dokazuje da se ovakve ideje o novom i radikalnom početku ne obesnažuju pukom kritikom ukusa ili razuma.

Utoliko pre što je u gotovo svim umetničkim taborima, barem u početku, vladala haotično šarenilo, prava zbrka raznolikih tendencija koje su samo pojedini energični urednici časopisa uspevali da održe na okupu. Ponekad je, takođe, bilo teško reći ko uopšte stoji iza pojedinih proglašenja i kakav je bio stvarni odnos svakog pojedinog umetnika prema njima. Već poznati i anonimni, popularni i sasvim marginalni, bili su ipak udruženi u jednom nastojanju: u želji da obore, da sruše laičku crkvu verovanja u Razum, i to sa gotovo istom energijom sa kojom su, svojevremeno, racionalisti i razni apostoli prosvećenosti rušili crkvu vere Srednjega veka. Jer taj preokret duha, u koji sad umetnost stupa, oborio je ne samo veru u savršenstvo razuma, on je zanemario, potisnuo i sve niti tradicije božanskog plana o svetu. Umetnost je time odvedena i uvučena u

jedan život koji je pun sila i snaga postajanja, ali koji u osnovi ne poznaje nikakav poredak, nikakav sistem, nikakvu shemu.

To su u velikoj meri pokazale ne samo stilske tendencije nadrealizma na filmu i u književnosti, već i brojni doktrinarni stavovi, poznati iz Bretonovog *Nadrealističkog manifesta* iz 1924 godine. Nadrealizam je naglašavao iracionalno, nesvesno, važnost snova – psihološku stranu umetnosti. Sve pojavno i profano zatvarao je u škrinje ili ga prikazivao razliveno, deformisano, tvrdeći da je ljudska egzistencija, sačinjena od snova, praha i slabosti, u stalnoj raspetosti između nebe i zemlje. Sve što su naslikali Španac Salvador Dali, Italijan De Kiriko (Giorgio de Chirico) sa svojim bizarnim i zastrašujućim gradskim pejzažima, ali i kontroverzni Francuz Dišan (Duchamp), nemački slikarski pustolov Maks Ernst (“Ako je umetnost ogledalo vremena, morala bi biti luda”) sa košmarnim slikama čudesnih stvorenja iz snova i apsurdnih, mešovitih bića, neobični Katalonac Miro sa svojim lirskim fantazijama i ruski slikar violiniste na krovu Mark Šagal – sve je to na gotovo frejdovski revolucionaran način otkrilo dotad nepoznate dubine čovekove duše.

Ta nova revolucija se, naime, pozivala na iracionalizam, na volju i moć, na Ničea i Bergsona, kao što se ona ranija pozivala na prirodu u razum, na Dekarta i Voltera. U „pročišćenom oku“ avangarde, budućnost se ispoljava i govori u stotinu znakova i simbola, a nova sudbina čovekova se nagoveštava u gotovo svakom detalju. Čovek, pak, koji stupa na istorijsku scenu, taj „novi čovek“ kojeg prizivaju svi proglasi i sve teorije avangarde na Istoku i Zapadu, pojavljuje se u isti mah kao neki duh koji kuša, koji dovodi u iskušenje, ali se izgubio i zalutao u lavirintu budućnosti – kao proročki duh koji gleda unazad kada najavljuje ono što će tek nastupiti. On se javlja u paradoksalnom vidu, onako kako je to formulisao Fridrih Niče: kao prvi i poslednji nihilista Evrope, koji je pritom već sam u sebi do kraja preživeo i sahranio nihilizam.

Fridrih Niče, „zemljotres stoleća“, kako ga nazvao ekspresionista Gotfrid Ben, bio je prekonoc unapređen za najuticajnijeg mentora; njegov utacaj na gotovo sva avangardistička stremljenja najbolje se ogleda u *prvoj paradigmi* koju nalazimo u filozofiji ovog kritičara kulture. Njegova žestoka retorička strategija bila je, naime, uperena protiv građanske, „buržoaske“ kulture koja – kao „bolestan“ spoj ekscentrične individualnosti i egalitizma mase – poprima, prema njegovoj oštroj dijagnozi, crte dekadencije. Kompenzatorno naličje tobože „normalnog“ društva video je u beživotnim artefaktima jedne „umetnosti radi umetnosti“, čiji mu se „avanzovani lik“ ukazao u lektiri savremene francuske književnosti – u doktrini *L'art pour l'art* kao simbolu svega

što je „crvotočno, trošno, od vremena nagrizeno“. Pledirajući, u svojstvu „dobrog Evropljanina“ za jedno društvo budućnosti u kome više neće biti potrebna tradicionalna umetnost, budući da se *sam život* pretače u agonalni stil i samog sebe oblikuje kao umetničko delo, „futurista“ Niče izjavljuje da i najmanji napor uložen za ostvarenje tog cilja naprosto – nema cenu.

Ova Ničeova filozofija kulture bila je neka vrsta „postmodernog“ uvoda u opštu kulturnopolitičku koncepciju koja bi skućenu „autonomnu umetnost“ Moderne energično uključila u viziju totalne „umetnosti življenja“. U viziju koju su lako i brzo prihvatili zastupnici kako levih tako i desnih političkih opcija na početku dvadesetog stoleća – od Marinetijevih futurističkih manifesta i skandalima proprćenog „panitalijanskog belicizma“ (*Trieste*), do ranih sovjetskih eksperimenata u sklopu globalnog futurističkog projekta, čije organo-mašinske sinteze nisu mogle naći pogodno tlo u zapadnoj kulturnoj hemisferi. Utoliko pre što su „čista ućenja“ avangarde znala lako da se premetnu u karikaturu političkih programa.

Tako je za političku istoriju avangarde neraskidivo vezana i sudbina tako zvane „teorije odraza“ – jedne, po svemu, regresivne teorije po kojoj umetnost ima zadatak da što vernije odražava svakodnevnu, empirijsku realnost i tako, sledeći arhaične zakone umetnosti, ponudi svoj „subjektivni odraz objektivne stvarnosti“. Zadatak umetnosti je, po merodavnim rećima Todora Pavlova, zvanićnog teoretićara „socijalistićkog realizma“, njeno verno prikazivanje, uverljiva kopija.

Znamo koliko se to kosilo sa izvornim idejama avangarde sračunate da kroz ekstrem, narušavanjem očekivanog i „demonskim uvođenjem slučajnog“, izazove šok i protest publike. Odbacujući mimezis, imitaciju i puko preslikavanje tzv. empirijske stvarnosti u domenu umetnosti kao društveno angažovane, Bogdanov je, primera radi, početkom minolog veka zagovarao upravo suprotno – promenu same stvarnosti u duhu socijalizma.

Logika je bila jednostavna i nadasve efektna. Jer, dok je umetnicima, kao što su bili Maljević i Kandinski, pre svega bilo stalo do razvoja duhovne aktivnosti pomoću sopstvenih sredstava i redukcije oblika i kolorita, drugim umetnicima su se ukazale nove mogućnosti koje se nalaze u praksi života – izvan ateljea i štafelaja. Posvetili su se dizajnu i proizvodnji „korisnih stvari“, poput konstruktivista, koji su početkom dvadesetih formirali zasebnu grupu (Vladimir Tatlin, Aleksandar Rodćenko, Ljubov Popova, El Lisickij, Aleksandar Vesnin). U njihove aktivnosti ubrajala se ne samo

izgradnja korisnih zdanja u arhitekturi, već i dizajniranje posuđa, delova nameštaja i predmeta za svakodnevnu upotrebu, kreiranje odeće i pozorišnih dekoracija.

Analogno književnim konstruktivistima (Majakovski, Sergej Tretjakov, Nikolaj Asejev, koji su delovali u okvirima tzv. Literarnog centra konstruktivista), stvoren je i likovni politički *Agitprop*, čiji su članovi, odreda talentovani umetnici, slikali plakate, smišljali slogane i parole. Karakteristično je za avangardističke tendencije u *stvaranju preduslova* za društvene promene, da je jedan Majakovski sastavljao reklamne slogane, da je agitovao i deklamovao stihove, sarađujući sa drugim umetnicima – na primer sa Aleksandrom Rodčekom.

Na šta nas to podseća? U kom pravcu se šire takva saznanja? Odgovor se čini jednostavnim, jer sve to, zacelo, u potpunosti odgovara avangardističkom „ukidanju“, odnosno brisanju razlike između umetnosti i „života“, koje se podudara sa denunciranjem nasleđenih, prevaziđenih i po mnogo čemu „beživotnih“ umetničkih oblika i institucija, kao i sa bizarnom revalorizacijom obično prezrenih izražajnih formi, kao što su sleng, ulične pesmice, dečiji jezik i dečiji crteži – popularni, odnosno trivijalni žanrovi, grafiti i slično. Među obesnim i nepomirljivim, ponekad i besmislenim tekstovima nalaze se i dela potresne snage koja istinu pogađaju pravo u srce. Ona su hladnoj programskoj radikalnosti avangarde udahнула životnu energiju.

U poznim dvadesetim godinama nastala je i teorija „socijalnog naloga“ koji je poveren umetniku kao odgovornom društvenom činiocu (*social'nyj zakaz*). Slične tendencije postojale su na *filmu i u pozorištu*. Naime, ideologiji avangarde, transformisanoj u konkretnu viziju umetničke budućnosti, odgovarao je tada mladi masovni medijum – film. Dvadesetih godina nastali su, uostalom, neki od najznačajnijih filmova u istoriji (Sergej Ejzenštajn: *Krstarica Potemkin*, 1925; Dziga Vertov: *Čovek sa kamerom*, 1929), praćeni emfatičnim esejističkim razmatranjima o budućnosti i, još više, o upotrebljivosti, tačnije, *korisnosti* novog medija. Radikalizam njihovih eksperimenata, žurba sa kojom su pristupali iznalaženju novih tehnika, odgovarali su dimenzijama pretnje kojoj je čovečanstvo, po njima, bilo izloženo.

U prirodi je svake avangarde da se širi na sve umetničke grane. Moglo bi se čak reći da je umetnost avangarde uživala relativno visok ugled u godinama neposredno posle oktobarske revolucije. Uzdignuta do krilatice, avangarda je, štaviše, sve do 1921. godine, zauzimala privilegovano mesto u zvaničnom kulturnom životu. Osnivane su brojne organizacije naprednih komunističkih umetnika, koje će vremenom doći pod

udar oficijelne partijske linije i njenih moćnih zagovornika. Čak je i Lenjin, koji je u početku uglavnom insistirao na elementarnom obrazovanju, i kome, pored toga, avangardistički eksperimenti nisu bili sasvim po volji usled (malo)građanskog shvatanja umetnosti, postao jedan od viđenijih protivnika *proletkulta*, udarajući mu žig formalne izopačenosti i duhovne dekadencije – već i zbog toga što je zazirao od rastućeg uticaja svoga ideološkog kontrahenta, Aleksandra Bogdanova.

Nema sumnje da je u kabinetima s ogledalima i lavirintima u „tvrđavama avangarde“, kako su ih zvali, bilo lutanja i neočekivanih sudara, ali je isto tako tačno da su revolucionarni umetnici avangarde osnivali saveze i udruženja u kojima je bilo dosta tolerancije u duhu zdrave konkurencije. Isticali su otvoreno svoje levičarsko opredeljenje, angažovali se, iskreno i zdušno, za novo socijalističko društvo, ali ih zvanična linija više nije smatrala svojim miljenicima. U oblasti obrazovanja naglasak se, naime, u međuvremenu preneo na praktičnu upotrebljivost.

Bio je to veliki povratak na (malo)građanske vrednosti, na „starovremenske ideale“, samo što ih je sada valjalo „opremiti“ ispravnom ideologijom – sve u cilju brže industrijalizacije i kolektivizacije. Umetničko preoblikovanje života, povezano sa eksperimentima, stajalo je tome na putu kao neka vrsta prepreke na putu ka ostvarenju „najveće sreće najvećeg broja“. Mnogi umetnici su potom nestajali u logorima, a njihova vizija „socijalnog naloga“ i nove umetnosti u službi progresivnog društva postala je pod Staljinom stvarnost na način drastično različit od onog o kome su sanjali. Godine 1932. izdat je dekret *O raspuštanju književno-umetničkih organizacija*, a već 1934, na prvom „svesovjetskom“ kongresu pisaca pod predsedništvom Maksima Gorkog, pročitana je direktiva „socijalističkog realizma“, proklamovana kao jedino važeća umetnička doktrina. Time je ujedno, mislilo se, otklonjena svaka opasnost ideološkog „skretanja“ s jedino pravog puta.

Tu opasnost su za svoj sistem rano osetili i nacionalsocijalisti, koji su dolaskom na vlast, 1933, svojom bitkom protiv „dekadentne umetnosti“ uneli oštru cezuru u razvoj avangardnih strujanja u Nemačkoj. Difamirani, proganjani ili – u najmanju ruku – odbačeni kao „prolazna groznica prenadraženog duha“, brojni predstavnici avangarde su nastavili da stvaraju u egzilu, dok su njihova dela uništavana ili izlagana javnom podsmehu u raznim „kontra-izložbama“ organizovanim radi osude „izopačene umetnosti“ u zemlji u kojoj ikonoborstvo ima dugu predistoriju, da bi se tek u drugoj polovini minulog veka srednjoevropski „kulturni pejzaž“ polako oparavio od političke i duhovnoistorijske katastrofe. Poznatim analizama Mišela Fukoa prethodila su dva

modela koja objašnjavaju odnos avangardne umetnosti i političke moći. Prvi, tradicionalni, oštro je – na ruskom primeru – razdvajao „divlji“ progresivni avangardistički period iz druge decenije minulog veka od onog grubog estetskog i etičkog „glajhšaltovanja“ umetnosti u znaku „sorealizma“, od onog „totalitarnog“ staljinističkog stila do kojeg će, kao što znamo, doći neposredno posle toga.

Tome je oštro suprotstavljena pozicija jednog Borisa Grojsa. Njegov model tumačenja sudbine ruske avangarde detaljno je obrazložen prvi put u poznatoj raspravi *Univerzalno umetničko delo Staljin: Raspolućena kultura u Sovjetskom savezu*.¹¹ Grojs je, naime – ne bez izvesnog cinizma – označio samog Staljina kao najvećeg avangardnog umetnika, budući da je upravo on odgovarajućim sredstvima ostvario i u neposrednu životnu praksu – kao političku stvarnost – pretočio sve vitalne principe i sve ključne društvene ambicije avangardnih umetnika. Jer, nema sumnje da je sama avangarda, u svojoj isključivosti i svom rigoroznom odbijanju svakog alternativnog rešenja, bila – totalitarna; da je umetničkim sredstvima iskreno pokušavala da stvori novo društvo, ali su teškoće ležale na drugoj strani. Problem je bio u tome što u tu svrhu izabrana estetska sredstva nisu bila odgovarajuća, što se njima nije moglo dopreti do svesti i uma takozvanog običnog čoveka, kojeg je, opet, u sklopu totalitarnog projekta, trebalo preobraziti, ako ne i ponovo stvoriti, u liku „novog čoveka“.

Staljin je to, tvrdi Grojs, uočio kao grešku i, odbacivši estetske eksperimente, odabrao onu estetsku doktrinu koja zaista – kao u holivudskim filmovima – može da dopre do mase i time doista učinkovito, efikasno – indoktrinacijom – trajno izmeni novo, sovjetsko društvo. To bi, ni manje ni više, značilo da je avangarda stvorila preduslove za totalitarizam; Staljin je samo izvršio neke izmene i korekture za brzu i efikasnu transmisiju u političku stvarnost. Vidimo u kojoj meri je pojam avangarde u političkom diskursu postao kolebljiv. Kada je partijski koncept proletarijata počeo da označava sebe kao idejnu avangardu celokupnog čovečanstva, ili bar njegov najnapredniji deo, kao svojevrsnu „prethodnicu“ i udarnu snagu radničke klase – kako je to Lenjin obrazlagao u spisu *Šta da se radi* – došlo je do svojevrsnog semantičkog pomeranja, do lako uočljivog rivaliteta između političkog i onog još uvek estetskog poimanja avangarde, kakvo se u donekle difuznom vidu koristilo pre svega u Francuskoj. Naravno da je u prvobitnom istorijskom kontekstu, u vreme uspona avangardnih pokreta, ova semantička razlivenost bila česta – razlog više što su sami

¹¹ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism : Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton, N.J. ; Oxford, Princeton University Press, 1992)

umetnici radije pribegavali razlikovanju „starog“ i „novog“, „prevaziđenog“ i „ultramodernog“, „bivšeg“ i „savremenog“.

Avangarda i modernizacija

Rasprave o procesu modernizacije čine temelj japanske historiografije u dvadesetom veku. Budući da je taj proces u svom razvoju imao više faza, vidova i naličja, opšti pogled na duhovnu klimu i mentalni sklop savremene epohe još uvek se suočava sa brojnim izazovima, iako su temeljno istražene brojne japanske specifičnosti i pojedinosti, prikazani najmarkantniji socijalni procesi i fenomeni, analizirana politika, organizacija društvenog života i njena uloga u oblikovanju ličnosti u kulturi – od porodičnih odnosa do institucija vlasti.

Standardna verzija posleratne istorije modernizacije definiše japansko iskustvo kao puko podražavanje zapadnjačkih modela, određujući japansku modernizaciju u celini kao imitativnu i patvorenu, neujednačenu i nepotpunu. To pre svega znači da su u istoriji zabeleženi brojni problematični ili (pre)ambiciozni projekti, u kojima su primenjivana pravila zapadnjačke tehničke racionalnosti, uz istovremeno zadržavanje nekih suštinskih elemenata nezapadnjačkih tradicija – uključujući i *poimanje moći* koje im je takođe svojstveno. Najbolji „kontrolni primer“ je Kina u poznom imperijalnom periodu, kada je vladalo uverenje da se na tradicionalni konfučijanski sociokulturni model može, bez mnogo oklevanja, uspešno primeniti zapadnjačka tehnologija.

Sa modernizacijom u Japanu stvari ipak stoje nešto drugačije. Primera radi, da modernizacija u Japanu nije otišla dalje od ideje *wakon-yōsai* ("japanski duh, zapadnjačka tehnologija"), spadala bi, nema sumnje, u sferu onih projekata koje neki kulturolozi nazivaju "kulturnom shizofrenijom". Tradicionalna, čini se ponekad i preterano negativna, viđenja intenziteta i fragmentacije japanskog razvoja, nepravедно zanemaruju specifične aspekte i doprinose jednog fascinantnog, alternativnog iskustva modernosti – svejedno što se to iskustvo može nekima učiniti bizarnim, necelovitim, kontradiktornim, kontingentnim, pa samim tim i spornim. Jer ono što avangardni umetnici – između ostalog – čine, jeste pokušaj da afirmišu nesvrshodno u krajnje nesvrshodnom društvu. Štaviše, to je pokušaj da napad na klasično poimanje harmonije i lepote postane sam sebi svrha, da se umetnost bazirana na „slučaju“, na iskakanju iz reda i narušavanju poretka, premetne u „praksu života“, u kojoj sve postaje, ili treba da postane, „avangardno“. Videćemo, međutim, da je upravo to nepotpuno i *prelazno* iskustvo služilo kao moćan izvor inspiracije japanskim avangardnim umetnicima.

Postoji uverenje da je dolazak na vlast cara Meiđi dobra polazna osnova za razmatranje problema japanskog nacionalnog identiteta, upravo zbog toga što u tom vremenu savremeni koncept nacije (*kokka*) poprima svoje osnovne konture. Sa njim se polako probijalo i uverenje da svaki narod izražava svoju samobitnost zahvaljujući naročitom nacionalnom geniju. Ta ideja se, doduše, suptilno oglašava kroz suprotstavljene umetničke termine nastale još u 9. veku – poput izraza *yamato-e* (japanske slike) i *kara-e* (slike iz Kine). Pitanje nacionalnog identiteta zaokupljaće umetnike i intelektualce kako u ranoj i srednjoj, tako i u poznoj fazi modernog doba, pre svega pod uticajem učenja *Kokugaku* (nacionalnih studija). Nacije će ovim apostolima nacionalnog duha izgledati kao poslednje činjenice istorije koje se više ne mogu deliti i parčati, pa će i u samoj državi videti onu ideju koja čoveku uopšte može prva da pruži prednost duhovne i metafizičke, to jest, umetničke stvarnosti.

Iz neposrednog, intuitivnog posmatranja života i nacionalnih osobenosti, kakvo je naročito uzelo maha i u evropskom romantizmu; iz proučavanja jezika, narodnih običaja, predanja, pravnih nazora, ručnih radova i nošnje, prikupljalo se sve ono što se odnosilo na naciju, što je imalo značenje u „lokalnoj boji“, u književnosti, u prošlosti i sadašnjosti. Logika je bila prosta. Gde su postojali i gde su se razvijali narodi prema svom prepoznatljivom i jedinstvenom duhu, gde su „oduvek“ postojale države kao zemaljski likovi platonskih ideja – tu je umetnost bila organska, životom protkana narodna osobenost, umetnost kao „biologija krvi i tla“. Reč je o svojevrsnom *nativističkom* pokretu iz čijeg duha je crpeo svoju snagu rastući japanski otpor prema uticajnim sinocentričnim, neokonfucijanskim teorijama. Već tu se, naime, polako ali sigurno naslućuju konture nacionalnog odnosa prema kulturi, u kome se estetički koncepti poput pojma *mono no aware* ("patos stvari". "dirljivi kvalitet iskustva") proglašavaju superiornim u odnosu na intelektualna i moralna stanovišta prihvaćena iz Indije i Kine.

U početku samo kao slutnja, docnije kao sve određenija i izrazitija duhovna oprečnost, japanska posebnost u odnosu na Kinu poprimala je značenje jedne nove i nedeljive, duhovno i biološki zasnovane realnosti. Sve dotle, japanska država nije bila u potpunosti prožeta nacionalnim duhom. Ona je bila isto što i savez plemena, gazdinstvo, manufakturna roba; još ni izdaleka nije predstavljala ideju što organski prožima celokupni život, ukupno duhovno i fizičko bogatstvo nacije kao neki sveobuhvatni *corpus politicum mysticum*. U mnogim aspektima će ovaj antagonistički odnos sa

Kinom, ova gordo proklamovana oprečnost u odnosu na tradicionalnog kulturnog mentora, pripremiti teren i za japansku interakciju sa Zapadom.

To je suština. Jer, japanska modernizacija se nije sastojala – kako bismo to rekli mi, sada i ovde – samo od trijumfa novog nad prevaziđenim starim, budući da je uključivala i veoma selektivno preoblikovanje tradicionalne kulture. Proces „vesternizacije“ je u Japanu započeo oštrim sukobom sa tradicijom nasleđenom iz perioda Tokugava, ali je potraga za japanskom "suštinom", za esencijom japanskog „duhovnog etimona“, nastavljena pod okriljem – vizuelne umetnosti. Aktivnosti ličnosti iz mitova i legendi, bajkovito uzdizane i slavljene u umetničkim delima perioda Meidi, ne samo da su služile da objasne kako je Japan postao ono što jeste, već i da definišu i potvrde urođenu, autentičnu, domorodnu posebnost i pripadnost jednoj imperijalnoj kulturi.

Još pre nego što će zbog svojih preteranih apetita i teritorijalnih ambicija, kako na vanjskom tako i na unutrašnjem planu, doživeti mnogobrojne lomove i iskušenja, japanska carevina će u svojoj naciji videti kolektivni lik iz bajke i obećanje vernosti korenima, a u svojoj prošlosti – venčanje nacije i njenog mita. Napori da se stvori osećaj pripadnosti naciji čuvanjem, jačanjem nacionalne svesti, pa i konstruisanjem ujedinjenog viđenja prošlosti bili su jedan od glavnih zadataka vlade u Tokiju.

Na samom početku XX veka, poznati intelektualac Okakura Tenšin pozivao je na buđenje azijskih zemalja koje bukvalno propadaju pod teretom zapadnjačkog kolonijalizma u čuvenim *Idealima istoka* (1903), napisanim na engleskom jeziku, neposredno pre Rusko-japanskog rata:

"Azija je jedno. Himalaji razdvajaju, ipak samo da bi istakli, dve moćne civilizacije: kinesku, sa njenim komunizmom konfučijanizma, i indijsku, sa njenim individualizmom Veda. Međutim, čak ni snežne barijere, ni za jedan momenat ne mogu da prekinu ogromno prostranstvo ljubavi prema Konačnom i Univerzalnom koja je opšte mišljenje i nasleđe svake azijske rase, i koja im je omogućila da stvore sve velike religije sveta, a razlikuje ih od onih primorskih naroda Mediterana i Baltika, koji vole da se zadržavaju na onome što je Pojedinačno i istražuju značenje, a ne smisao, života."¹²

U čemu je suština ove poruke koja je ostavila tako značajan trag u recepciji Okakurinog dela, dela koje je svakako obeležilo ceo XX vek? Najbliže se ovaj doprinos

¹² Kakuzo Okakura, *Ideali Istoka*, prevod Sonja Višnjić (Beograd: Zuhra, 2004), 7.

može odrediti sledećim formulacijama. Najpre, protiv Zapada se valja boriti na suptilan način: ne vojnom silom ili materijalnim sredstvima, već kroz "ljubav" i „umetnost“. Zatim, Istok nije tek ideja izgrađena na Zapadu, niti ona deli zajedničku sudbinu kolonizovanog prostora. Ona nije ni samo mit, već živa pozornica na kojoj se odigravaju sudbinski susreti i konflikti, razumevanje i nerazumevanje, ljubav i patnja ovovremenog svakodnevnog sveta. Ona zapravo odražava jedan sasvim *konkretan identitet*. Otuda, nakon analiziranja istorijskih odnosa u Aziji, Okakura objašnjava privilegovanu poziciju Japana:

"Jedinstveni blagoslov nesalomivog suvereniteta, ponosno samopouzdanje neosvojive rase i ostrvska izolacija koja je štitila ideje predaka i instinkte, čak i po cenu neširenja, načinila je Japan pravim skladištem poverenja azijske misli i kulture ... Stoga je Japan muzej azijske civilizacije; pa opet, i više je od muzeja jer ga jedinstveni genije nacije u duhu živog advaitizma koji sa dobrodošlicom dočekuje novo, ne gubeći staro, kroz sve faze ideala prošlosti ... Stoga, istorija Japana postaje istorija ideala Azije – plaža na kojoj je svaki uzastopni talas istočnjačke misli ostavio svoje peščane dine dok se borio sa svešću nacije."¹³

Zbog ovih, po svemu neobičnih, poetski intoniranih vizija što ocrtavaju jedan imaginarni portret intelektualne duše Japana, čitaoci su u Okakuri prepoznali kulnog pisca posle kojeg na mapi globalne kulturne istorije ništa više nije bilo isto. No, ako se za trenutak ova njegova optika jednostavno obrne, ako pokušamo da ovako koncipiran Okakurin „sudar civilizacija“ posmatramo u dvostrukom ogledalu, videćemo da je i japanska umetnost odavno prisutna na Zapadu, gde je dobila status hegelijanske "drugosti". Ona je, štaviše, najvećma smatrana za svojevrsnu avangardu na Zapadu, bilo u očima impresionista ili u očima Fenolose. Ona se pre svega u pesništvu, zajedno sa Kinom, potvrdila kao neiscrpni majdan čudesnih podsticaja.

Treba, međutim, naglasiti da je Okakura doživeo jedinstvo Istoka kroz umetnost. Tačnije, on je "kreirao" Istok kroz umetnost.¹⁴ Ispravno je zato pomisliti da se pomenuti "Ideali" u naslovu njegove knjige *Ideali Istoka* ne odnose na nešto idealno, nedokučivo, još uvek nedostižno ali vredno našeg upornog nastojanja. Oni imaju u vidu konkretnu stvarnost u kontekstu hegelijanskog pojma *Idee*. Umetnost je za njega, kao uostalom i za Hegela – opijum za duh.

¹³ Ibid, 9-11.

¹⁴ Karatani Kōjin, "Japan As Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa, trans. Sabu Kohso, in: Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky, ed. Alexandra Munroe (new York: H.N Abrams, 1994), 35.

Sva je prilika, međutim, da Okakura nije samo nameravao da postavi na glavu Hegelov zapadnjački centralizam. Po tom tumačenju, naime, Hegelova glavna teza se ogleda u tome da je sve što nije Celina očigledno fragmentarno, a da bi postojalo – mora da se ujedini sa svetom.¹⁵ Okakura je, međutim, pod uticajem indijske ideje *advaitizma* uneo u svoja razmišljanja i princip "jednosti" koji je sav sazdan od različitosti, mnogostrukosti i raznoglasja. Upravo je zbog te različitosti mogao da izjavi: "Azija je jedno." Danas znamo da je ta izjava ubrzo prevazišla svoj kontekst, da je prerasla u moćni slogan takozvanog *panazijanzma* kojeg je popularisao čuveni indijski pisac i guru Rabindranat Tagore. Okakura je, međutim, svestan činjenice da umetnost postoji samo kao proizvod sopstvene diskurzivne prakse, držao umetnost za jedinu oblast sa kojom se Istok može suprotstaviti Zapadu.

"On (prosečni zapadnjak, M.G.) se navikao da na Japan gleda kao na varvarsku zemlju dok se ona prepuštala nežnim umetnostima mira; naziva je civilizovanom od kada je počela da pravi pokolje na mandžurskim bojištima ... Da se naša težnja za civilizacijom morala zasnivati na jezivoj ratnoj slavi, rado bismo ostali varvari. Rado bismo iščekivali vreme kada će dužno poštovanje biti iskazano našoj umetnosti i idealima."¹⁶

I dalje: "Kakve kobne posledice po čovečanstvo leže u prezrivom ignorisanju istočnjačkih problema! Evropski imperijalizam, koji ne preza od toga da diže apsurdnu poviku na Žutu opasnost, neće da razume da u Aziji on takođe može da probudi okrutan osećaj Bele nesreće."¹⁷

Ovaj citat se može smatrati karakterističnim iz više razloga. Najpre, posmatrano u celini, Okakura se nipošto ne može nazvati japanskim nacionalistom u užem smislu, barem ne samo zbog toga što je znao dosledno da zastupa stanovište "Istoka". Jer, dok su japanski nacionalisti obično isticali posebnost Japana, Okakura je isticao onaj veliki, nezanemarljivi dug Japana prema filozofiji i religiji azijskog kontinenta. *Ideali Istoka* se, tako, zasnivaju na indijskoj budističkoj filozofiji, *Knjiga o čaju* na kineskom Čan budizmu. Lako je, međutim, vidljivo da je Okakura ujedno isticao i posebnost Japana, budući da mu je pošlo za rukom da sačuva azijsku kulturu, civilizaciju uopšte, kada je interesovanje za njenu moćnu tradiciju na drugim mestima skoro sasvim nestalo.

Kao što se i moglo očekivati, pitanje nacionalne posebnosti i određivanje

¹⁵ Bertrand Rasel, *Problemi filozofije*, prev. M. Pavković i M. Jovanović (Beograd: Nolit, 1980), 142.

¹⁶ Okakura, Kakuzo, *Knjiga o čaju*, prevod: Sonja Žižović i Predrag Žižović (Beograd: Liber, 2008), 19.

¹⁷ Ibid, 21.

mentaliteta bilo je postavljeno sa naročitom oštrinom na planu umetnosti. U nastojanju da se spoznaju i opišu kolektivni i individualni, spontani i posredovani modeli ponašanja i mišljenja koji se, u prvom redu, otkrivaju u misaonim, emotivnim i delatnim procesima, u Japanu je, još od početka veka, bila prisutna dilema kako u isti mah biti modernista, avangardni umetnik i – Japanac. Na ovo pitanje je pokušao da odgovori Takamura Kōtarō u članku "Zeleno sunce":

"Ja sam rođen kao Japanac. Kao što riba ne može da živi van vode, tako i ja ne mogu da živim kao ne-Japanac, čak i kada ne pričam o tome. U isto vreme, kao što riba nije svesna da je mokra u vodi, tako i ja povremeno nisam svestan da sam Japanac . . . Moje psihološko stanje prilikom stvaranja umetničkog dela jeste, dakle, ono u kojem postoji samo jedno ljudsko biće. Ja ne razmišljam o stvarima kao što je Japan . . . Nadam se da će japanski umetnici koristiti sve moguće tehnike bez ikakvog ustezanja. Svoje molitve posvećujem nadi da će pratiti svoje unutrašnje nagone spontano, u trenutku, ne plašeći se toga da će stvoriti nešto ne-japansko. Bez obzira koliko ne-japansko delovalo, delo koje je napravio Japanac ionako ne može izbeći to da bude japansko."¹⁸

Ovde se, međutim, poput neke velike kontrastne slike, pred našim očima pomalja svojevrtni paradoks. "Radikalnim paradoksom" bavio se filozof i kritičar Karatani Kođin (Karatani Kōjin)¹⁹, primetivši da su, još od perioda Međi, umetničke tendencije, hvaljene kao nove i antitradicionalističke u Japanu, na Zapadu doživljavane kao prosta imitacija, dok se povratak japanskom tradicionalizmu oduvek smatrao progresivnim. Iste kulturnoistorijske tendencije prepoznao je i u savremenoj umetnosti, gde domaći "prozapadnjački" umetnici po pravilu nailaze na mlaku reakciju na Zapadu, za razliku od onih koji su se u nekom obliku vratili tradicionalizmu.

Taj osobeni mehanizam "povratka u budućnost", koji ćemo pratiti u pozorišnom, likovnom i filmskom izrazu, bio je prisutan i na drugim poljima. Tako su, na primer, u književnosti tridesetih godina vladali tradicionalisti. Čuveni književnici Tanizaki Đunićiro (Tanizaki Jun'icihirō, 1886-1965) Kavabata Jasunari (Kawabata Yasunari, 1899-1972) i Mišima Jukio (Mishima Yukiō, 1925-1970), danas poznati na Zapadu kao japanski tradicionalisti, prvobitno su bili "vesternizovani modernisti". Povremeno bi se,

¹⁸ http://lauralippincott.com/texts/kotaro_greensun.pdf

¹⁹ Karatani Kōjin, "Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenolossa," trans. by Sabu Kohso, in: Alexandra Munroe, ed. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Abrams, 1994), 34.

međutim, vraćali iz modernizma u tradicionalizam – ne iz nostalgичnih razloga, već iz suštinske kreativne potrebe povratka avangardi. Za njih su, govorio je Mišima, tradicija i moderna bili rođaci koji dolaze iz iste čarobne zemlje umetnosti.

Na onu „melanholičnu podelu“ koja, kod Japanaca, podrazumeva olako prihvatanje zapadnjačkih institucija (bez potpunog internalizovanja) i istovremenu duboku privrženost japanskom sentimentu, ukazao je i književnik Natsume Soseki (Natsume Sōseki, 1867-1916) u čuvenom predavanju iz 1911. godine, objavljenom pod naslovom “Društveni razvoj modernog Japana”. On je u njemu kritikovao popustljivost i nesposobnost Japana da se odupre zapadnjačkom ekspanzionizmu. Soseki je smatrao da zapadnjačka društva evoluiraju na prirodan način, ali da je slučaj Japana u dodiru sa Zapadom nakon Meidi restauracije sasvim drugačiji. On je mnogo samosvojniji. Japan je, doduše, kao i ostale zemlje, kroz svoju istoriju imao izvesnih dodira sa susedima, uzimajući u određenim periodima Kinu i Koreju za kulturne mentore. Međutim, gledajući uopšteno, japanski razvoj se odvijao najvećim delom samostalno.

Kada je naglo, nakon dva veka izolacije, ostrvsko društvo otvorilo vrata i srelo se sa zapadnjačkom civilizacijom, našlo se u stanju šoka. Soseki je slikovitim primerima opisao situaciju u kojoj se japansko društvo nalazi dok ga zapljuskuju talasi zapadnjačke kulturne plime. Sa svakim novim talasom, kod Japanca jača neprijatan osećaj kao da žive u tuđoj kući. I pre nego što shvate prirodu prethodnog talasa, zapljusne ih novi. Kao da pred njih neprekidno stavljaju nova jela i sklanjaju ih pre nego što stignu da ih okuse. U takvim se uslovima može samo i očekivati da će ljudi postati prazni, frustrirani i zabrinuti, tvrdio je Soseki.²⁰

Jula 1942, na vrhuncu japanskog imperijalističkog poduhvata, održan je čuveni simpozijum pod imenom "Konferencija o reintegraciji kulture: prevazilaženje modernosti" (*Kindai no chōkoku*). Učesnici na ovoj konferenciji, njih trinaest na broju, zastupali su tada, upošteno govoreći, tri najznačajnije japanske međuratne škole misli: *Bungakai* ("Književni svet"), *japanski romantičarski pokret* (*Nihon Romanha*) i takozvanu *Kjoto školu*, ali treba reći da su se među njima nalazili i po jedan fizičar, katolički teolog i filmski kritičar. Nije nevažno pomenuti i to da je Japan u tom trenutku kontrolisao veći deo azijsko-pacifičke regije, i da je bio u otvorenom ratu sa Sjedinjenim državama i njenim saveznicima. To "moderno", međutim, koje su nastojali

²⁰ Natsume Sōseki, "Social Development of Modern Japan," (1911)
http://www.grips.ac.jp/teacher/oono/hp/lecture_J/lec03.htm

da uklone ili prevaziđu, označavalo je zapravo jedan proces koji je već bio u punom jeku.

Započet još krajem 19. veka, on je opasno ugrozio vitalne delove japanske civilizacije, čija suština je ostala sačuvana u imaginarnom muzeju japanskog duha. Podrazumevao je nemilosrdnu vesternizaciju institucionalne i popularne kulture. Učesnici konferencije bili su jedinstveni u tome da se pitanje japanske modernizacije mora preusmeriti sa koloseka evro-američkih kapitalističkih modela. Stoga su ponudili jedan alternativni model koji na određeni način reificira, koji postvaruje i čuva ono što je autonomno, nacionalno i duhovno, koji omogućava čisto poimanje superiorne kulturne suštine Japana. Ta kulturna srž zapravo hibernira. Percipirana je, naime, kao nešto što obitava izvan istorije, što je čini imunom i otpornom na socioistorijske transformacije svake vrste; nešto što je bilo i što će zauvek biti prisutno.

Iako su učesnici sukobljavali svoja mišljenja čak i oko nekih osnovnih postulata, na primer, u vezi sa periodizacijom modernog doba, ono što ih je ujedinilo bila je jednodušna – *pohvala rata*. Filozofi iz Kjoto škole su pokušali da pripreme filozofsku potku za opravdanost ratnih dejstava, ističući potrebu za ujedinjenjem u podršci imperijalističkim težnjama. Nedugo zatim oni će to i elaborirati tokom simpozijuma koji su sami organizovali ("Filozofija totalnog rata", novembar 1942). Među piscima se javila agresivna, militantna frazeologija. Nije teško prepoznati nemačke fašističke ideje po kojima je rat neka vrsta dobrodošlog ideološkog čistilišta. Sada su one naše pogodno tlo kod japanskih saveznika. I za njih će veliki rat biti taj koji velikim nacijama pruža jedinstvenu priliku da uklone svakojake "remetilačke faktore": da se očiste od svakog prezira vrednog "modernizma koji je ukaljao naš duh", i tako izleče duševnu bolest koju je izazvala moderna civilizacija. I ovde se potvrđuje činjenica da se na modernu japansku kulturnu istoriju, u suštini, gledalo kao na istoriju bolesti. Postoje, razume se, brojne analogije koje se mogu uspostaviti sa nacističkim poimanjem zdravog i bolesnog na planu kulture i umetnosti u Srednjoj Evropi i drugde. Termini "bolesti" i "zaraze" kao metafore za krizu modernosti ukazuju, međutim, na još jednu zajedničku crtu među japanskim diskutantima, koja se ne pojavljuje kod nemačkih kulturologa i filozofa kakav je, na primer, bio Maks Nordau.²¹ Njihova retorika infekcije i toksičnosti u isti mah razotkriva poimanje modernizma kao nečeg *eksternog*, nečeg što je *izvana* došlo i napalo jednu izvorno "čistu" zemlju i naciju. Pa ipak, i pored imperijalističkih i

²¹ Max Nordau, *Entartung*, I, II, Berlin 1893.

nacističkih konotacija na ovom skupu, uslovljenih pre svega prihvatanjem ideološke platforme Kjoto škole, mora se istaći da konferencija "Prevazilaženje modernosti" nije ponudila nikakav celovit, koherentan zaključak, niti je pak bio postignut pravi konsenzus među učesnicima. Pre bi se moglo reći da je to bio skup na kome su se tražili intelektualni odgovori za produbljeno osećanje kulturne krize i anksioznosti na samom početku Drugog svetskog rata.²²

Radikalan stav anti-modernosti zastupao je i književnik Yukio Mišima. Urođeni japanski senzibilitet kome odgovaraju suptilne emocije odbija, po njemu, apstraktne ideje i racionalistički nastrojen intelekt. U "Priručniku za dobro pisanje" (*Bunshō tokuhon*, 1959) Mišima tvrdi da se još od vremena formiranja japanskog nacionalnog identiteta u 10. i 11. veku, japanska kultura oslanjala na stranu filozofiju pri formulisanju apstraktnih ideja, i da je koristila zvanični intelektualni i birokratski jezik zasnovan na prevodu "uvezenih" apstraktnih ideja. U isto vreme, svakodnevni govor su činile profinjenim i tananim žene i popularni pisci, uzdižući ga pritom do ranga književnosti – zapisivanjem svakodnevnih događaja iz perspektive ličnog doživljaja, prenošenjem osećajnosti i strasti, ali pre svega oslanjanjem na svoj jezik, na jezik koji spira, odnosi vremena i predele, sve naslage stranih kultura i putovanja.

Čarobni japanski jezik, smatrao je Mišima, nikada nije uspeo da izrazi unutrašnji život Japanaca na adekvatan način zbog trajne negativne zavisnosti od pozajmljene filozofije i kulturnih idioma. Poznata podela jezika na javnu "mušku", i privatnu "žensku" dimenziju – obično osporavana od modernista i hvaljena od tradicionalista – uticala je izuzetno snažno na modernu japansku književnost, na njenu teoriju i književnu historiografiju. Tako su na Mišimino viđenje uloge žena u očuvanju japanskog jezika i razvoju književnosti nesumnjivo uticala istraživanja Janagida Kunia (Yanagita Kunio, 1875-1962), čuvenog japanskog etnologa koji isticao značaj "majčinske kulture", suprotstavljajući se stavovima tzv. racionalističkih *keimō* mislilaca perioda Meidi.²³ Hideaki Mita, japanski istoričar književnosti, smatra, na primer, da je princip modernizacije bio "muževan", da je zastupao "linearnu istoriju sa ekonomskim i kulturnim progresom koji pokreće intelekt". On takođe smatra da je pokret anti-modernizma, odnosno povratka na pre-moderni Japan, u suštini – "ženski".

Baratajući pojmovima muškog i ženskog principa, koji su bili popularni i u Evropi

²² Up. pre svega: Karatani Kōjin, "Overcoming modernity," in: *Contemporary Japanese Thought*, ed. Richard F. Calichman (New York: Columbia University Press, 2005), 101-105.

²³ Yutaka Yabuta, *Rediscovering Women in Tokugawa Japan*, pristupljeno 2.10.2014. <http://rijs.fas.harvard.edu/pdfs/yabuta.pdf>

u širokom rasponu, počev od Nemca J. J. Bahofena do našeg Pere Slijepčevića,²⁴ Mišima ne pravi veliku razliku između ljudskog i prirodnog (a time i natprirodnog) sveta, prihvatajući mnogostrukost vremena – koegzistenciju raznih istorijskih trenutaka koji ispoljavaju realnost kroz individualno sećanje. I premda taj isti "ženski" princip nesumnjivo *trpi* u toku modernizacije društva, on i dalje služi kao nepresušni izvor kolektivnog sentimenta koji se aktualizuje tokom krize moderne racionalnosti.²⁵

Ideoloških kontrareformacija nije, dakako, bio lišen ni Japan. Ponovno rađanje antimodernističkog duha dogodilo se u vreme kada se kod Japanaca iznova javila sumnja u princip linearnog progressa. Otpor racionalizmu koji je propagirao besplatno (državno) obrazovanje i radnu etiku srednje klase, bio je praćen evociranjem japanske kulturne prošlosti i "domoljubnog" osećanja. Iako je "japanska prošlost" zapravo stilizovana kategorija, romantična himera što neumorno proizvodi nostalgični utopizam političkih jeretika, mora se istaći da je revitalizacija kulturnog sećanja sama po sebi vrednosno neutralna. Tek se u kontekstu različitih istorijskih primena, ovo vraćanje potisnutom japanskom "biću" može pokazati kao regresivno ili oslobađajuće, kao reakcionarno ili revolucionarno.

Politički teoretičar Marujama Masao (Maruyama Masao, 1914-1996) je u svojoj knjizi *Japanski duh (Nihon no shisō)*, 1961) izneo mišljenje da u Japanu ne postoji intelektualna tradicija koja bi spojila različita razmišljanja i ideje u neku konzistentnu i kontinuiranu celinu. Prateći sudbinu ideja koje su u Japan uvedene spolja, nakon Meidi restauracije, on zaključuje da su one olako prihvaćene, svejedno da li u celini ili samo delimično, bez stvarnog napora da se kritički istraže i uporede sa realnošću. Te, ponekad radikalno suprotne teorije, žive u Japanu rame uz rame, jedna uz drugu, izolovano, u zastrašujućem vakuumu, bez ikakvog dodira ili veza među sobom. Jedini misaoni sistemi koji su naišli na oštar otpor bili su upravo oni koji se protive takvoj toleranciji, s obzirom da zastupaju holističku interpretaciju totalitarnosti ljudskog iskustva, a to su hrišćanstvo i marksizam.

Usled nesposobnosti da apstrahuju, da se otisnu od realnosti i uzdignu na metafizički nivo na kojem nastaju teorije, ili bar njihovi bitni preduslovi, Japanci su skloni da teorije zamene za samu realnost. Sa druge strane posmatrano, prisutna je i

²⁴ Up. napr. : J. J. Bachofen, *Mutterreligion*; vidi i: Pero Slijepčević, *Naše stare zadužbine*, u: *Sabrana djela P.S.*, izd. ANURS-a, Banja Luka 2013, III, str.???

²⁵ Midori Matsui, "The Place of Marginal Positionality: Legacies of Japanese Anti-Modernity," in *Consuming Bodies : Sex and Contemporary Japanese Art*, ed. Fran Lloyd (London, GBR: Reaktion Books, 2004), 143-144.

nepatvorena, iskrena ljubav Japanaca prema neposredno doživljenoj, odmah uočljivoj prirodi. Naspram bogatog i šarenog empirijskog sveta, sve apstrakcije deluju bledo i nestvarno, nekako – ne-japanski. Suočenim sa takvim stanjem stvari, Japancima, tvrdi Masao, preostaje samo jedno: sve teorije se imaju tretirati poput kakve bolesti ili infekcije – one se moraju uništiti, istrebiti sa japanskog tla.

Nama se, pak, čini da se time ujedno potvrđuje začuđujuća tvrdokornost jednog diskursa koji, na planu političkih i kulturoloških razmatranja u Japanu, uporno barata medicinskim pojmovima zdravog i nezdravog. Otuda se ovaj diskurs može uporediti sa psihoanalitičkim pojmovima *pomeranja* i *potiskivanja*: kao u snovima, bekstvom u „dobru“ prošlost i čisti doživljaj prirodnog potiskuje se ne samo neposredno iskustvo „rdavog“ svakodnevlja, već i ispraznost apstraktnog umovanja; ovaj „nužni anahronizam“ je zapravo neophodan da bi se prigušilo „nezdravo“ i, u suštini, „nekorisno“ iskustvo pukog teoretisanja.

Kao što se može i očekivati, nekritičko prihvatanje i množenje teorija sa jedne strane, i radikalno odbijanje svakog teoretisanja sa druge, proizvodi ono što prof. Marujama smatra japanskom „urođenom dilemom“. On je, naime, pristalica mišljenja da je upravo ta dihotomija uzrokovala neku vrstu metafizičkog obrta – naglo ideološko preobraćenje levičarskih intelektualaca iz tridesetih godina XX veka: njihovo prihvatanje reakcionarne ideologije japanskih imperijalista. Marujama je okrivio *nepotpunu* modernizaciju, koja je dovela do toga da se japanski intelektualci osećaju istovremeno izolovanim i od zapadnjačke filozofije i od japanskog naroda, i to upravo u trenutku kada se japanski imperijalizam žestoko sukobio sa zapadnjačkom ideologijom. Intelektualci su podlegli iskušenju da prevaziđu ove razlike regresivnim prihvatanjem teze o emocionalno ujedinjenoj zajednici koju na okupu drži imaginarni konstrukt japanske prošlosti, otelovljene u ličnosti cara.

U Japanu je pitanje modernog prisutno još od Meidi restauracije, kada se započelo sa ubrzanom modernizacijom. A ona je, kao što se može pretpostaviti, podrazumevala prihvatanje i adaptaciju zapadnjačkih teorija i estetike. Iako je upravo ona tehnologija koja je stigla sa Zapada pomogla Japanu da razvije industriju i zaustavi militantne kolonizatorske pretenzije zapadnih sila krajem 19. stoleća, nepotpuno usvajanje teorija i delimično zadržavanje pre-moderne hijerahije u političkim, ekonomskim i pedagoškim institucijama, stvorilo je jedno, najblaže rečeno, kontradiktorno društveno okruženje. U njemu je, s jedne strane, podsticano utalitarističko nadmetanje, dok je s druge strane u potpunosti sačuvana rigidna, prezaštićena struktura japanske (tradicionalne) porodice.

Ako bi sada, na kraju ovog kratkog razmatranja, trebalo dati odgovor na pitanje u čemu se najjasnije ogleda kriza modernizma u Japanu, onda bi se tom odgovoru sigurno najviše približili, i najmanje pogrešili, ako bi u pomenutoj dihotomiji videli uzrok otežanog razvoja individualizma i kreativnog, kritičkog mišljenja. U opštosti takve konstatacije, međutim, ujedno se kriju izazovi i mogućnosti našeg vlastitog kritičkog mišljenja. A oni, po prirodi stvari, prate i svaki pokušaj da se razjasni osnovni zadatak istraživanja: kako da pronađe odgovor na pitanje gde se krije stvarni uzrok nastojanja da se *estetskim* sredstvima izvede „revolucija u svakodnevnom životu“. Izvesna je samo učestala potreba za radikalnim preoblikovanjem savremenog sveta u duhu avangarde.

U kontekstu japanskog društvenog pejzaža, avangardni senzibilitet je bio izuzetno utančan, osetljiv i loman, ali je oduvek bio sudbinski povezan sa opštečovečanskim idejama kulturnog razvitka, slobode i otpora autoritetu. Nakon Drugog svetskog rata te se tendencije mogu intenzivno pratiti u vreme nastanka drugog talasa avangarde, povezanog sa takozvanom „kontrakulturom“ i učestalim studentskim pokretima 60-tih godina, dok smo u periodu pre Drugog svetskog rata avangardu mogli da vidimo u nešto drugačijem svetlu, sa pomerenim akcentima – kao jasnu opoziciju militarizmu i snažnim nacionalističkim reakcionarnim tendencijama.

Videćemo da japansko iskustvo modernosti predstavlja izuzetno intenzivnu i složenu pojavu o kojoj se vode rasprave duže od jednog veka. Uočićemo, takođe, da je rađanje avangardnog senzibiliteta u japanskoj umetnosti i kulturi dvadesetih i tridesetih godina XX veka bilo vezano za proces modernizacije koji je započeo samo par decenija pre toga, u jednom veoma kratkom periodu tokom kojeg su, brzo i lako, strana iskustva bila apsorbovana, tumačena i transformisana. Međi restauracija donela je kraj dvestogodišnjoj politici samoizolacije (*Sakoku*), najavivši period dubokih promena koje su započele krajem devedesetih godina XIX veka, mada su, istini na volju, svoje najveće ubrzanje te promene dobile upravo u prvim decenijama dvadesetog veka. Japanska carevina je preko novih institucija sprovodila politiku koja je u društvenoj, kulturnoj, ekonomskoj i obrazovnoj sferi izazvala snažna previranja. To je bila cena koja je morala biti plaćena da bi se ostrvska carevina izvela iz feudalnog mraka i učvrstila kao globalna sila, dovoljno jaka da se odupre zapadnjačkom ekspanzionizmu.

Impresivna dostignuća japanske avangarde, bez obzira na relativno mali broj njenih predstavnika i poklonika, visoko nadilaze dostignuća vladajućih oblika kulturne produkcije. Njena specifičnost, međutim, krije u sebi još jednu važnu okolnost. Iako je ova avangarda nastala zahvaljujući direktnoj komunikaciji sa umetnicima iz Evrope,

iako je bila blisko povezana sa evropskim kulturnim iskustvom kroz raznolike kontakte kosmopolitske elite Japana, politika i praksa dovele su do toga da se avangarda na ovom dalekoistočnom arhipelagu razvijala donekle izolovano i samostalno, izmeštena iz dominantnih tokova evropske kulturne revolucije, i to usled okolnosti koje nisu imale nikakve veze sa njegovim geografskim položajem.

Japanskoj vladajućoj eliti stajala su na raspolaganju različita efikasna sredstva za suzbijanje avangardnih tendencija u kulturi. U zemlji u kojoj je vlast tradicionalno otuđena od građana, a demokratske institucije nestabilne, tajna policija je suzbijala, proganjala i, na kraju, savladala otpor prve generacije japanskih avangardnih umetnika. Samo se po sebi razume da su osnažene militarističko-imperijalističke snage proglasile sve pripadnike avangarde za dakadentne i opasne. Temeljni koncept avangarde bio je direktno suprotstavljen ideji *kokutai*, odnosno ideji nacije ujedinjene pod vladavinom – monarha. Otuda se, pored očiglednih razlika u poimanju umetnosti i njenih ciljeva, avangardna formacija može posmatrati kao suprotnost konzervativnom bloku ujedinjenom u ideji vojno–policijskog mentaliteta.

Kokutai je izraz bremenit političkim značenjima, među kojima je i “nacionalno jedinstvo” ili “nacionalna suština”. Ali, on nesumnjivo sadrži i jedan epski element povesti. U kontekstu predratnog japanskog društva, on se, naime, definiše kao ideja države kao porodice kojom vlada neprekinuta, drevna japanska carska loza. Odnos između cara i podanika opisan je kao odnos između oca i njegove dece. Ideološki i zakonodavni diskurs japanskog imperijalizma bio je baziran na duboko patriotski nadahnutom, neonacionalističkom čitanju istorije i verom u imaginarnu nacionalnu suštinu svojstvenu svim Japancima. To je poimanje istorije kao naknadnog života onog što se razumeva, a čiji se damari mogu osetiti sve do današnjeg dana.

To je, dakako, ona vrsta istorizma koja predstavlja konstrukciju, koja prikazuje jednu *večnu sliku prošlosti*. Međutim, iako je car istorijski bio tačka ujedinjenja nacionalističkih pokreta koji su prkosili establišmentu, on ipak nije bio nosilac totalnog sistema kulture, društva i političkih institucija sve do Meidi restauracije 1868, odnosno do 1889, kada je Meidi ustav sačinjen po modelu pruskog ustava. "Tenosei" sistem (*Tennō* - car, *sei* - sistem), odnosno carska ideologija, nametnuta je kroz reorganizaciju familijarne patrijarhalnosti, ali i kroz monopol šintoizma (destrukciju religijskog folklora), vojnu indoktrinaciju, sistem obaveznog osnovnog obrazovanja, medije i korišćenje nasilja kako bi se narod držao poslušnim.

Nećemo reći ništa novo ako kažemo da je već krajem 19. veka svaki aspekt

života u Japanu bio uređen u skladu sa "teno" sistemom, kao posebnim kodom ponašanja, odnosa i osećanja. Ovaj civilizacijski kôd je toliko duboko prožeo život ljudi, da je postao integralni deo japanskog nacionalnog karaktera, deo duhovne strukture. Japanski car je promovisan za patrijarha svog naroda, koji je zadržao čelnu poziciju u porodici iz samurajske klase. To je otac, prisutan više načelno nego fizički, telesno – jedan neopipljiv, anoniman, monadski autoritet.

Svaka modernizacija po prirodi stvari podrazumeva sukob s tradicijom, pa tako i sa onom monarhističkom. Baštinjena ideja o japanskom narodu kao homogenom, čistom i posebnom, čija je suština najjasnije otelovljena u ličnosti cara – to je, kao što se može zaključiti, ono što je oduvek činilo osnovu "japanstva". Razume se da ovi fenomeni, koji se mogu posmatrati, opisati i definisati u zaokruženim istorijskim situacijama, ne mogu sami po sebi da objasne složeno i tako specifično ponašanje kao što je odnos stanovništva prema caru. Elementi ove ideologije, prisutni još iz vremena formiranja drevne države Jamato, formulisani su na ubedljiv način u 17. i 18. veku od strane mislilaca škole takozvanog "nacionalnog učenja" (*kokugaku*). Oni su kodifikovali drevne mitove o prvobitnim osnivačima države Jamato, ugledajući se na izgubljeno "zlatno" doba u kojem su još bogovi direktno zborili sa ljudima. Vezu, kontinuitet s tim drevnim, neukaljanim vremenima uspostavlja sam car - "teno". On to čini otelovljujući i čuvajući "carski, imperijalni put" (*kōdō*). Formulacije koje su se javile kao otpor sinocentričnim neokonfučijanskim teorijama i uticajima kineske civilizacije u radovima najznačajnijeg predstavnika nativističkih studija Motoori Norinaga (1730-1801), odjeknuće još snažnije u reakcijama na zapadne uticaje u XX veku. Predstava o jedinstvenoj, prvobitnoj, superiornoj vladavini, sačuvanoj u svojoj suštini u instituciji carske ličnosti, koju u izvesnoj veri dele svi "Japanci", postala je sastavni deo nacionalne "teno" politike, kanonizovane početkom XX veka, ali prisutne i danas.

Ceo sistem vrednosti označen imenom *kokutai*, vremenom je postao poznatiji pod imenom *nihindinron* (*nihonjinron*). U korenu ovih "teorija o japanskom", videli smo, dominira figura cara lično. To je ujedno razlog zbog kojeg debate o "posebnosti" japanskog naroda poprimaju izrazito politički konotaciju, mada je sama ideja o božanskom poreklu monarha, direktnog potomka boginje sunca Amaterasu, stara više hiljada godina, satkana zapravo od legendi i narodnog predanja kako bi se, između

ostaloga, prikrilo strano, korejsko poreklo same dinastije.²⁶ Na osnovu arhaičnih konstrukcija stvoren je mit o "japanstvu" kao osnovnom svojstvu jednokulturalnog, krvno povezanog i za najvišu svetsku misiju predodređenog, naroda. Taj mit je nesmetano nastavio da se razvija sve dok – prilikom osnivanja moderne države pred sam kraj devetnaestog veka – nije "prostrujao svim žilama i prožeo celi krvotok nacije", kako bi to rekao Mišima; sve dok nije u potpunosti prodro u svest i sam karakter naroda.

Mogu se identifikovati tri velika talasa *nihondinrona* - tokom tridesetih (u vreme Kineko-japanskog rata u Mandžuriji, na vrhuncu japanske imperijalističke agresije), tokom pedesetih (nakon Drugog svetskog rata, u vreme američke okupacije) i tokom sedamdesetih (u vreme rapidnog ekonomskog rasta u Japanu). Zanimljivo je posmatrati kako kroz istoriju dvadesetog veka viđenja "japanske posebnosti, odnosno japanskog "kolektivnog" naspram zapadnjačkog "individualnog" duha, lirskog/emocionalnog nasuprot narativnog/deskriptivnog kvaliteta književnosti, "puta samuraja" i ostalih simbola koristili za formiranje nacionalnog kulturnog narativa u Japanu podjednaki kao i identifikovanju "drugog" na Zapadu.

Sve istorije savremenog Japana se slažu u tome da je, nakon prvog svetskog rata, japanski kapitalizam doživeo snažan zamah u razvoju teške hemijske industrije, urbanizacije, masovnih medija, masovne potrošnje i liberalnog pogleda na svet (tzv. "Taishō demokratija"). Pošto je, međutim, Japan bio prinuđen da ubrzano sustiže razvijenije kapitalističke zemlje, japanski ekonomski sistem nije mogao da se razvija izbalansirano, u skladu s takozvanim "zdravim" modelom masovne potrošnje i masovne demokratije. "Teno" sistem je zato poslužio kao alternativa koja svojim autoritetom može da mobilizuje društvo u cilju ubrzane produktivnosti.

Jedna od posledica je bilo suzbijanje novih liberterskih i levičarskih pokreta nastalih u vreme "Taišo demokratije". Veliki zemljotres 1923. godine dao je priliku desničarskim strujama da "normalizuju" situaciju. Nakon toga, koncept "tenosei" se do te mere ukorenio u japanskom društvu, da je zamenio autentičnu narodnu tradiciju. Posmatrano iz ugla sociologije kulture, ovo intenzivno „pounutrašnjenje“ nam se i danas, sa rastojanja od skoro jednog stoleća, može učiniti naročito dramatično. Interiorizacija je, naime, vremenom dovela do raznovrsnih i bolnih trauma u takozvanoj „psihopatologiji svakidašnjeg života“: od samoubilačkog duha kamikaze u vojsci, do

²⁶ Gavin McCormack, "Kokusaika: Impediments in Japan's Deep Structure," in *Multicultural Japan: Palaeolithic to Postmodern*, ed. Donald Denoon et al. (New York: Cambridge University Press, 1996), 267.

samozatajne, patološke stidljivosti kod modernih Japanaca.²⁷

Nama je palo u deo da istražimo u kom stepenu je avangarda odražavala očiglednu anksioznost i tenzije modernizma s obzirom na sisteme moći u širem smislu, imajući pre svega u vidu traumatična iskustva vezana za proces modernizacije u Japanu. Prva saznanja nesumnjivo ukazuju na jedan duboko usađen i nerazrešen osećaj krize u japanskom iskustvu modernizacije. Ne, dakle, na “nepotpunost”, na šta se obično ukazuje, već na jedan antiutopijski karakter društvenog i kulturnog bića Japana. Jer, on je taj koga je avangarda nastojala da razotkrije i umetnički ospori. Nastojaćemo, pritom, da osvetlimo i drugu stranu: u kojoj meri je avangarda uopšte bila uspešna u ostvarivanju ideje radikalnog individualizma i trasiranju prakse koja bi objedinila umetnost i politiku u cilju temeljne transformacije Japana.

Avangarda je bila na čelu opozicije koja se protivila logici kapitalizma u Japanu nakon Meidi restauracije. Pritom se profilisala i kao energičan protivnik vojnog imperijalizma. Posmatrajući avangardu kao protivtežu diskursu nacionalnog ujedinjenja, kapitalizma i vojno-imperijalističke kontrole, ona nam se ukazuje kao korektiv u japanskom poimanju *modernog* i ukupnom iskustvu savremenosti. Njene metode, čak i onda kada ih nije nalagala avangardna doktrina, pa čak i onda kada se nisu pokazale kao umetnički opravdane ili delotvorne u književnom i likovnom stvaralaštvu, nastaviće da ih napajaju energijom neophodnom da se istraje u jednom obimnom kulturnom projektu.

Međutim, nakon Drugog svetskog rata, razvoj avangardnih izraza pratile su još složenije sociopolitičke okolnosti, sa vrhuncem dostignutim u 60-tim i 70-tim godinama, nakon propasti japansko-američkog sigurnosnog sporazuma i gušenja protesta protiv autoritativne politike univerziteta u vreme burnih „studentskih gibanja“ (1968-72). Japanska omladina se okrenula kulturi andegraunda koja slavi telesnost kao konkretan izraz savremenog duha kroz realističko vrednovanje neponovljivog, jedinstveno japanskog, iskustva.

²⁷ Tetsuo Kogawa, "Japan as a Manipulated Society", pristupljeno 2.10.2014.
<http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/manipulated.html>

Predratna avangarda

Počeci moderne umetnosti u Japanu

Otvaranje Japana nakon Meiji restauracije 1868. predstavljalo je revoluciju koja je, uz prateće socijalne promene, odigrala presudnu ulogu u oblikovanju i usmeravanju umetničkih izraza u XX veku. Period Meiji (1868-1912) obeležile su korenite promene u skoro svim aspektima japanskog života, koje će tokom samo par decenija doprineti transformaciji Japana u modernu vojnu i industrijsku silu. Meiji vlada je smatrala da razvoj pojedinca direktno doprinosi tehnološkom i ekonomskom napretku nacije. U modernim, kao i u drevnim vremenima, Japanci su rado prihvatili lekcije Zapada – u jednom slučaju, konfučijansku filozofiju vladavine i budističku religiju, u drugom, evropsku tehnologiju i nauku. U umetničkom smislu, period Meiji je obeležila borba za prevlast između zagovornika tradicionalnog slikarstva i umetnika koji su fanatično, bezrezervno, prihvatili lekcije zapadnjaka, pre svega evropskih impresionista – struje koja će na posletku i odneti pobjedu na umetničkoj sceni. Stoga ne treba da čudi početna naivnost, pa i izvesno kašnjenje u sazrevanju stilskog izraza u periodu Meiji. Ono je, s jedne strane, bilo prouzrokovano teškoćama u savlađivanju novih tehnika kod umetnika koji su stvarali u zapadnjačkim stilovima, a sa druge, težnjom tradicionalnih umetnika da prilagode svoju umetnost novonastalim okolnostima, inkorporirajući u svoje delo određene elemente zapadnjačke umetnosti – čak i onda kada su delili mišljenje da se svaka nacionalna umetnost i svaka epoha razvila iz svojih sopstvenih i naročitih pretpostavki, te da shodno tome svaka aktivnost mora da sledi svoje ranije uslovljenosti.

Nama je ovde najzanimljivija okolnost da je šire diskusije o individualizmu, nacionalnom identitetu i kulturi u periodu Meiji pratilo i pitanje definisanja svrhe *umetnosti* i uloge umetnika u savremenom japanskom društvu. Rasprave ove vrste neraskidivo su vezane za nastanak zapadnjačkog stila slikarstva – joga (*yōga*). Joga je počela da se razvija još tokom perioda Tokugava (1615-1868), kada je japanska vlast gotovo hermetički zatvorila zemlju prema spoljnim uticajima, a informacije o Zapadu su se mogle dobiti samo iz holadskih, kineskih i korejskih knjiga, ili iz raznovrsnih materijalnih dobara što su ulazila kroz luku u Nagasakiju, jedinom japanskom prozoru ka spoljnom svetu.

Epoha šogunata Tokugava prepoznala je bitne osobenosti zapadnjačkog stila slikanja u njegovom naglašavanju naturalističkog opisivanja vidljivog sveta. U njemu je

videla praktično sredstvo kojim se na jedan objektivan, "naučni" način može precizno i verno reprodukovati priroda predmeta. Istraživanje zapadnjačkih materijala i slikarskih tehnika, poput linearne perspektive i modelovanja uz pomoć svetla i senke, započelo je u okviru zavoda za istraživanje zapadnjačkih dokumenata, u takozvanom *Yōgakusho* (*Institutu za zapadnjačke studije*), koji će već sledeće godine biti preimenovan. Dobiće više nego znakovit naziv – *Institut za istraživanje varvarskih dokumenata* (*Bansho Shirabesho*).

Nesvesni osnivač mita o duhu naroda, japanska vlada perioda Meidi, videla je jedan od svojih najznačajnijih ciljeva u kreiranju imidža Japana kao moderne, međunarodno priznate nacije. Tako je, uz implementiranje strategija za razvoj industrije i podsticanje proizvodnje robe kao što su svila i čaj, usmeravala pažnju na umetničke i zanatske proizvode koji su nailazili na veliku potražnju na inostranom tržištu. Da bi podstakla zanatsku proizvodnju, otvorila je, 1876. godine, Tehničko-umetničku škola (*Kōbu bijutsu gakkō*) pod okriljem Ministarstva industrije i tehnike. Bila je to prva zvanična umetnička škola u Japanu koja je negovala zapadnjačke umetničke stilove. Vlada je pozvala tri italijanska umetnika da predaju u novoj školi – slikara Antonija Fontanezija, vajara Vinćenca Raguzu i stručnjaka za arhitektonsku dekoraciju, Đovanija Kapeletija. Fontanezi, glasoviti slikar pejzaža koji se školovao na akademiji u Torinu, bio je odgovoran za uvođenje stila francuske Barbizonske škole u Italiju, koja je se bavila naturalističkim prikazivanjem svakodnevnih pastoralnih prizora.

Pretposlednja decenija 19. veka, međutim, predstavljala je težak period za joga umetnike, jer je naklonost javnosti prešla na stranu tradicionalnih stilova japanske umetnosti. Godine 1879, vladajuće strukture koje su učestvovala u prezentaciji japanske umetnosti na međunarodnim izložbama, osnovale su privatno udruženje pod nazivom *Ryūchikai* (*Društvo zmajevog jezera*). Kroz uspešnu promociju tradicionalne umetnosti pokušali su da joj ponovo daju legitimno mesto i ulogu. Ova „naklonost da se sačuva ono što postoji“ imala je, međutim, još jednu dimenziju. Jedan od neskrivenih ciljeva bilo je podsticanje onih vrsta umetnosti koji su se dopadale – strancima. Želja je, naime, bila da se iskoristi pomama koja je vladala za japanskim predmetima na Zapadu.

Jedan drugi, veoma značajni glas u promovisanju tradicionalne umetnosti pripadao je Ernestu Fenolosi (Fenollosa, 1853-1908), koji je došao u Japan sa američkog Univerziteta Harvard 1878. godine. Bio je angažovan da predaje filozofiju i političku ekonomiju na novoosnovanom Tokijskom Univerzitetu. U zapaženom govoru održanom 1882. u udruženju *Ryūchikai*, on se snažno usprotivio nekritičkom prenošenju

i usvajanju zapadnjačke umetnosti, a naredne godine se udružio sa nekolicinom članova grupe i svojim bivšim studentom, Okakura Kakuzom (1862-1913), poznatim takođe pod umetničkim imenom Tenšin. Osnovali su udruženje *Kangakai* ("Udruženje za vrednovanje slikarstva") sa ciljem da promovišu izučavanje tradicionalne umetnosti i stvore nov pristup tradicionalnom slikanju. Smatrali su da slikarstvo treba da kombinuje elemente zapadnjačkog slikarstva, kao što su perspektiva i senčenje, sa tradicionalnim japanskim tehnikama slikanja na svili, u kojima se koriste pigmenti na vodenoj osnovi.²⁸

Novi umetnički pokret, nazvan *nihonga* (japansko slikarstvo), boriće se sa zagovornicima joga za kulturnu prevlast tokom celog perioda Meidi. Fenolosa i Okakura su učestvovali u osnivanju Tokijske škole lepih umetnosti 1887, u kojoj je joga namerno izostavljena iz kurikuluma. Nakon Fenolosinog povratka u SAD, Okakura se nalazio na mestu direktora škole sve do 1898, kada je, zbog neslaganja sa Ministarstvom obrazovanja, napustio funkciju. Nedugo zatim, on je, uz pomoć nekolicine najbližih saradnika osnovao svoju privatnu umetničku školu *Nihon bijutsuin* (*Japanska akademija lepih umetnosti*), koja je ubrzo postala najprestižnija institucija za promociju i podučavanje *nihonge*.

Ko je hteo uistinu da oslobodi svest od začaranosti Zapada, morao je biti u stanju da tom istom svetu likovnih iluzija suprotstavi jednu drugu umetničku sliku, isto tako inspirativnu. Tokijska škola lepih umetnosti otpočela je sa nastavom sa ciljem razvijanja tradicionalnih oblika japanske umetnosti kao što su *nihonga* slikarstvo i skulptura u drvetu, ali će nakon reforme 1896. biti osnovano posebno odeljenje za podučavanje zapadnih slikarskih tehnika. Za prvog rukovodioca ovog odeljenja je postavljen Kuroda Seiki, docniji predsednik Akademije lepih umetnosti i član parlamenta, verovatno najznačajniji umetnik i umetnički pedagog perioda Meidi. Kuroda, koji je poticao iz stare, politički veoma ugledne japanske porodice, vratio se 1893. godine sa školovanja u Francuskoj, gde je učio slikanje kod Rafaela Kolana (Collin). Kolan se i danas smatra za tipičnog plener slikara, jednog od onih koji su se u pariskim salonima proslavili radovima što spajaju impresionistički tretman svetla i provereni akademizam. U Kolanovom ateljeu, Kuroda je podučavan akademskom slikanju i počeo je da stvara radove u plener stilu – velika platna slikana u osunčanoj prirodi, na kojima je nastojao da izrazi prirodno svetlo i atmosferu.

²⁸ Penelope Mason, *History of Japanese Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993), 363.

Nakon povratka u Japan, Kuroda je naporno radio na uspostavljanju nastavnog programa po uzoru na zapadne, pre svega francuske, umetničke škole. Uprkos svim zamerkama, uveo je slikanje po prirodi, uključujući i slikanje aktova, insistirajući na tome da umetnost mora da izražava unutrašnju prirodu autora. Kuroda je bio autor brojnih inicijativa za unapređenje umetničkog obrazovanja na državnom nivou. U velikoj meri zahvaljujući njegovima naporima, japanska umetnička javnost razvila je senzibilitet za novije umetničke trendove, za smeli polet fantazije, a država je počela da se oslanja na pozitivna francuska iskustva u kreiranju politike umetničkog obrazovanja. Naravno, govoriti o svemu tome unutar dikursa o japanskoj istorijskoj avangardi ima smisla samo utoliko što je upravo Kuroda bio jedan od najzaslužnijih za promenu društvene percepcije identiteta japanskog umetnika. Umetnik, naime, više nije posmatran kao zanatlija, već kao formirani intelektualac koji izražava sopstveno, individualno viđenje sveta koji ga okružuje.

Veoma je simptomatično da pojmovi "umetnost" i "lepe umetnosti" nisu ni postojali u japanskom jeziku pre perioda Meidi. Kontakti sa zapadnjačkom kulturom stvorili su potrebu za stvaranjem takvih opštih pojmova, tako da su 70-tih godina 19. veka stvoreni pojmovi *biđucu* (*bijutsu*) i *geiđucu* (*geijutsu*). Ova činjenica je zanimljiva ne samo iz lingvističkog aspekta, budući da ukazuje na činjenicu da se zanimanja slikara, budističkih vajara i arhitekata, Japancima tokom njihove duge istorije nisu ukazivala objedinjena nekim zajedničkim pojmom. Svaki predmet je služio posebnoj funkciji; neki opšti, „zbirni“ pogled na stvari po kome bi one pripadale jednom opštem pojmu „umetnosti“ bio je naprosto nezamisliv. Sa druge strane, slikanje i kaligrafija su smatrani aspektima istog polja delovanja, koje je obuhvatao termin *šoga* (*shoga*).

Kurodino stvaralaštvo, odnosno njegov lirski pristup slikanju, dobro se uklopio u japanski tradicionalni poetski senzibilitet. On je učestvovao u stvaranju "nove škole" slikanja (*shinha*), odnosno «purpurne škole» (*murasakiha*), tako nazvane zbog tendencije da senke prikazuje ljubičastom bojom. Međutim, za razliku od francuskih impresionista koji su se služili sličnom paletom u prikazivanju scena iz savremenog života, Kuroda je propagirao ono što je nazvao "slikarstvom ideje" (*kōsōga*), alegorijskim izražavanjem apstraktnih pojmova.²⁹ Kuroda je sa sledbenicima izlagao u okviru novoosnovanog "Udruženja belog konja" (*Hakubakai*), čiji se izraz radikalno

²⁹ Alicia Volk, "A Unified Rhythm: Past and Present in Japanese Modern Art," in *Japan and Paris: Impressionism, Post-impressionism and the Modern Era*, exh. cat. (Honolulu Academy of Arts, 2004), 42.

suprotstavio radovima pripadnika "Meidi udruženja lepih umetnosti" (*Meiji bijutsukai*), koji su se bavili istorijskim temama ili su prikazivali stilizovane pejzaže kao scenografiju za prikazivanje istorijskih događaja ili tema iz literature.

Žestoki sudar Kurodinog novog stila sa Fontanesijevim tamnim, barbizonskim manirom, čiji se uticaj, opet, najbolje može videti na platnima Asai Čua (Asai Chū), drugog najvećeg slikara perioda Meidi i Kurodinog velikog rivala, nazvan je ratom dvaju boja – sukobom "braon protiv purpurnog". Ova "smeđa" struja će vremenom formirati stožer u okviru "Pacifičkog umetničkog društva" (*Taiheiyō gakai*), osnovanog 1902. Pripadnici "Udruženja belog konja" i "Pacifičko umetničkog udruženje" ostaće na japanskoj umetničkoj sceni dugi niz godina kao dve dominantne frakcije joga slikarstva, nastupajući sa svojim radovima jedni pored drugih na *Buntenu*, godišnjoj izložbi koju je osnovalo japansko Ministarstvo obrazovanja 1907. godine.

Osnivanje nacionalne izložbe pod okriljem Ministarstva obrazovanja (*Monbusho bijutsu tenrankai*, skraćeno *Bunten*), označilo je institucionalizovanje nihonge i joge u smislu paralelnih kanona. *Bunten* je, poput Pariskog salona po čijem je uzoru i zamišljen, stvoren pod pretpostavkom da je država odgovorna za promovisanje visoke kulture. kako bi se oblikovao javni ukus i uvećao prestiž Japana u međunarodnim okvirima. *Bunten* je služio za promociju umetnika različite provenijencije, ali su vremenom frakcionaštvo i ideološke razlike primorale pojedince da traže alternativne načine promocije.

Iako su sledbenici obe frakcije, nihonge i joge, koristili različite medije, iako su bili uvučeni u ponekad nepomirljivu igru teze i antiteze, oni su, obitavajući u dvema sferama umetničkog izraza, podjednako obrađivali i oblikovali kako domorodne tako i strane teme i stilove. Neobična dijlektika između ova dva nazora postala je poligon za oštre diskusije o pravoj *meri umetničke vrednosti*. Diskusije o autentičnosti su se pritom vodile o svim aspektima umetničkog izraza, sa različitim ideološkim predznakom i – sa povišenim tonom: prednosti savremenosti suprotstavljane su sputavanju „fosilima prošlosti“, i obrnuto: prednosti Istoka hvaljene su nasuprot „sumnjivim inspiracijama“ što dolaze sa Zapada. Vlada je zapravo podsticala ovu oštru kategorizaciju, kako bi u zatvorenom sistemu lakše kontrolisala produkciju i potrošnju umetničkih dela. No upravo je ova stroga podela odškrinula vrata novim umetničkim dostignućima, rađanju nečeg što se nigde nije moglo uklopiti, ili je pak sasvim nadilazilo diskurs pripadnosti "zapadnjačkoj" ili "japanskoj" opciji.

Radanje individualizma i umetničke subjektivnosti

Sve su ove promene istorijski uslovljene. Pobedom Japana u Rusko-japanskom ratu (1904-5) stekli su se istorijski uslovi za oslobađanje japanskog društva od dominacije usko nacionalnih ciljeva, što je otvorilo prostor za uticaj humanističkih ideja i vere u značaj individue. Veliki broj umetnika inspirisanih evropskim impresionizmom i postimpresionizmom počeo je da naglašava značaj samoizražavanja (*jiko hyōgen*) i autonomnih dostignuća pojedinca.

Tome je svakako doprineo povratak brojnih umetnika sa školovanja na Zapadu, među kojima je bio i Takamura Kotaro (Takamura Kōtarō, 1883-1956), sin tradicionalistički inspirisanog vajara Takamura Kōuna, koji je verovao da umetnik mora koristiti svoj talenat kao sredstvo samoizražavanja. Njegov čuveni članak “Zeleno sunce” (*Midori iro no taiyō*), objavljen u magazinu *Subaru* 1910, inspirisao je veliki broj umetnika iz perioda Taišo da se pobune protiv tiranije establišmenta koji je propagirao naturalizam i realističku estetiku, ističući apsolutni autoritet umetničke ličnosti i slobode u prikazivanju prirode. Takamura Kotaro je tom prilikom, između ostalog, naveo i sledeće:

“Ja trigram za potpunom slobodom u umetnosti. Ja cenim neograničeni autoritet ličnosti umetnika. U svakom smislu želim da razmišljam o umetnosti iz perspektive jednog ljudskog bića i želim da procenjujem delo počevši od razmatranja same ličnosti. Želim da proučim ličnost kakva zaista jeste i da ne ostavim mnogo mesta sumnji. Ako ja nešto zamišljam kao plavo a neko drugi to vidi kao crveno, kritika treba da započne od tačke gledišta sa koje ta osoba vidi predmet kao crven, i da se zatim ograniči na pitanje kako je ta crvena boja tretirana. Ne vidim razlog za negodovanje ako neki umetnik vidi predmet drugačije od mene. Zapravo, ja se radujem svakom pogledu na prirodu koji se razlikuje od mog. Više volim da razmišljam o tome kako je taj umetnik došao do suštine prirode i na koji način je ostvario svoja osećanja. Mene ne zanima da li će dvoje ili troje naslikati nešto što se zove ‘zeleno sunce’, zato što ću možda i ja povremeno videti tu stvar na isti način.³⁰ Neću moći da zanemarim ukupnu vrednost slike samo zato što je na njoj naslikano ‘zeleno sunce’. Dobra ili loša strana jedne slike ne zavisi od zelenog ili plamteće skarletnog sunca.”³¹

³⁰ Michiaki Kawakita, *Modern Currents in Japanese Art* [Heibonsha Survey of Japanese Art] (New York: Weatherhill, 1974), 96.

³¹ Alex Danchev, ed. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Books Limited, 2011), 19-23.

Dva značajna pokreta nastala na prelazu iz perioda Meidi u period Taišo, književno udruženje *Shirakabaha* (*Udruženje bele breze*, 1910.) i likovno udruženje *Nikakai* (*Udruženje druge sekcije*, 1914.), takođe su glorifikovali ulogu kreativnog pojedinca u borbi za poboljšanje i modernizaciju društva. Pozivajući na razdvajanje pojedinca od države, promovisali su ideju individualizma i humanizama u umetnosti i ukazivali na značajnu društvenu ulogu *nezavisnog umetnika*. Nastavljajući da razrađuju i razvijaju "zapadnjačke" umetničke stilove, slikari perioda Taišo i rane Šova ere stavili su sopstvenu samosvest u središte svoje stvaralačke prakse. Udaljili su se od diskursa o nacionalnoj svesti; tačnije, pojam nacionalnog je postao samo jedan od mogućih prostora za diskurs o umetničkom identitetu.

Oni su, uopšteno govoreći, prestali da budu pod dominacijom japanskog istorijskog konteksta. Čak se i tendencija poput kratkotrajnog proleterskog umetničkog pokreta (1926-1934), uprkos proklamovanoj brizi o drugima u društvu, može uzeti kao jedna manifestacija subjektivizma, jednog poput otvoreno individualističkog japanskog nadrealizma 30-tih i 40-tih godina XX veka. Japanski predratni avangardni umetnici, slično umetnicima u Evropi, nisu bili puki nosioci formalne kreativne inovacije; njihovi su stilski diskursi ponikli na istorijskom raskršću novog pozicioniranja umetnika u odnosu na samo delo, oslobođeni diktata nametnutog nacionalnog ukusa.

Nije teško pretpostaviti da je ideja individualizma u očima japanskih vlasti izgledala izuzetno opasno. Vlada je računala na poslušnost individue koja, u saradnji sa društvom i vlastima, mora da doprinosi zajedničkim nacionalnim ciljevima. Međutim, najveći paradoks se sastojao u tome što je sam birokratski sistem iz sopstvenih pobuda podržavao ideju individualnog oslobađanja. Ideja slobode pojedinca još se više zaoštrila u vreme takozvane "Taišo demokratije" koja je započela razvojem populističkih pokreta početkom XX veka, a završila se 1932. padom kabineta Vlade *Seiyūkai* partije, odnosno preuzimanjem vlasti od strane visokih vojnih zvaničnika. Istoričar Endru Gordon je ovo paradoksalno doba nazvao periodom "carske demokratije".³² Pravo doba "Taišo demokratije" nastupilo je nakon što je političar Hara Kei preuzeo premijersko mesto posle "pirinčane pobune" 1918. godine. Japan je po prvi put dobio partijsku vlast. U narednoj deceniji su stranka Harina *Seiyūkai* i nešto liberalnija partija *Kenseikai/Minseitō* naizmenično formirale vladu. Obe stranke su se borile za naklonost

³² Suga Kišio, *Zakoni situacije (Jōkyō-ritsu)*, site-specific instalacija, jezero Ube, 1971.
Izvor: *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. NY: Harry N. Abrams, 256.

narodnih masa ukidajući stroge zakone o radu iz prošlosti, dozvoljavajući sindik alno organizovanje, donoseći dekret o opštem pravu glasa za muškarce, razmišljajući čak i o tome da to isto pravo daju ženama.³³

Sve su to bili prelomni, nestandardni, uzbuđljivi trenuci socijalne istorije, ali je opšte mišljenje da je tek Prvi svetski rat Japanu omogućio zamajac naglog industrijskog razvoja, pre svega zahvaljujući značajnom izvozu u savezničke zemlje. Socijalni i ekonomski uslovi su se brzo menjali: uslovili su neprekinutu migraciju iz sela u grad, nagli razvoj industrijske radne snage i nastanak nove *srednje* klase. Međutim, blagostanje „zlatnih godina” nije dugo potrajalo. Radnička klasa nije profitirala od novonastalih okolnosti, naprotiv, inflacija u toku rata i posleratna depresija koja je zahvatila svetsko tržište, uslovile su opadanje realne vrednosti zarada i samim tim rast nezadovoljstva. Socijalni nemiri su kulminirali u događajima poput pomenute "pirinčane pobune", ali ih je vlast surovo gušila.

Radikalni politički pokreti nisu tek priča za sebe. Politička i socijalna previranja oduvek su predstavljala pogodno tlo za rađanje političkog radikalizma; to je, uostalom, bilo sasvim u skladu s japanskom političkom tradicijom. Već je početkom XX veka nastalo više desničarskih pokreta, poput *Udruženja Crne reke (Kokuryūkai)* Učide Rjoheija (Uchida Ryōhei, 1873-1937), radikalnog imperijalističkog lojaliste. Najuticajniji desničarski intelektualac početkom dvadesetih godina bio je Kita Ikki, koji je u knjizi *Nacrt plana za reorganizaciju Japana (Nihon kaizō hōan taikō)* formulisao radikalnu nacionalističku viziju kojom će kasnije biti inspirisan politički teror. Međutim, vladajuća elita je najveću opasnost s pravom videla u levičarskim pokretima koji su bujali od vremena Ruske revolucije 1917. godine pa sve do početka tridesetih. Socijalizam, feminizam i sindikalni protesti došli su kao posledica rastućih klasnih razlika i socijalnih nepravdi uslovljenih kapitalizmom, jačanjem obrazovnog sistema i političkog idealizma i uspostavljanjem komunističkog režima u Rusiji.

Postavljajući pitanja o „smislu, svrsi, perspektivi nehumanog kapitalističkog uređenja“, japanski socijalni kritičari, mnogi među njima, bili su posebno inspirisani događajima u Rusiji, nalazeći da je došlo vreme da se preduzme konkretna akcija u porbi protiv nejednakosti i siromaštva. Jedan od najaktivnijih sudeonika socijalnih pokreta bio je Ōsugi Sakae, prisutan na političkoj sceni još od početka XX veka. On je početkom dvadesetih postao stao na čelo anarhističkog pokreta, smatrajući da se za

³³ "Opšti zakon o glasanju"- *Futsū senkyō hō* – predviđao je glasačko pravo za sve muškarce iznad 25 godina starosti. Predložila ga je Kenseitō partija, a usvojila ga je japanska Skupština u maju 1925. godine.

društvo jednakosti može izboriti jedino neposrednom akcijom – štrajkovima i direktnim obračunom s vlastima.

Period Taišo se suštinski ne može smatrati progresivnim, bez obzira na bogatu kulturnu produkciju i samo ime – “Taišo demokratija”. Masovna kultura je u ovom slučaju funkcionisala kao baza kapitalističkog pogleda na svet i saveznik autoritarne države. Rast potrošačkog društva i jačanje individualizma u sklopu modernog kapitalizma bili su praćeni snažnim usponom militantnog mentaliteta. Dok je japansko društvo slavilo “brzinu i mašineriju”, promoteri industrijskog kapitalizma su u saradnji sa vojnim vlastima snabdevali novoosvojene kolonijalne oblasti i jačali svoje prisustvo „na terenu“.

Teren je ujedno bio pripremljen i za „domaću upotrebu” – kako za “pripitomljavanje” anacionalnog, kosmopolitskog duha, tako i za privođenje individualizma u kulturi i umetnosti pod okrilje autoritarnosti. Kosmopolitski duh avangarde urušen je, tako, industrijsko-militarističkim kapitalizmom koji je kosmopolitizam praktikovao kao imperijalizam, inerkulturalnost kao razmenu vojne tehnike, a korporativnost kao pripremu vojnika za rat.³⁴

Pokret Mavo, nastanak modernog pozorišta i avangardne kinematografije

U godinama nakon objavljivanja Takamura Kotarovog manifesta, pojavio se veliki broj avangardnih umetničkih pokreta, nošenih idejom o nužnoj duhovnoj i kulturnoj obnovi jednog smrti dopalog sveta koji se prodao obožavanju materije i moći. Apstraktno slikarstvo, nadrealizam, ruski konstruktivizam, dadaizam i futurizam su našli plodno tlo u Japanu. Anarhistički i proleterski pokreti, poput pokreta Mavo, koristili su novine, magazine i fotografiju, odnosno masovne medije koji su ugrožavali nastojanja vlade da održe hijerarhijski i rodno ustrojene oblike nacionalne kulture. Naglašavajući društvene tenzije, javili su se i jaki reakcionarni pozivi na vraćanje, na promociju tradicionalnih moralnih vrednosti i patrijarhalnih porodičnih odnosa.

Videli smo da je još od početka veka u Japanu bila prisutna dilema kako u isti mah biti modernista, avangardni umetnik i – Japanac. Takamura Kotaro se nakon povratka u Japan osetio priklješten između savremenog duha evrope i japanskog

³⁴ Peter Eckersall, "From Liminality to Ideology : The Politics of Embodiment in prewar Avant-Garde Theater in Japan," in: *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, ed. James M . Harding (Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010), 231.

konzervativnog društvenog i kulturnog sistema. On se zapitao na koji način i u kojoj meri je potrebno dati izraza svom egu - progovoriti iz svoje neponovljive individualnosti.³⁵ I na ovo pitanje je pokušao da odgovori u pomenutom članku "Zeleno sunce", podsećajući na činjenicu da prilikom stvaranja umetničkog dela „postoji samo jedno ljudsko biće“, da nema opasnosti od uvođenja stranih tehnika, budući da ionako nema te sile koja će od umetničkog dela „stvoriti nešto ne-japansko“. ³⁶

Više je nego očigledno da se dalekovidost i oštroumnost Takamurinih izjava ovde ne odnose samo na suštinu umetnosti, na osebnost mentaliteta, na Japanca kao socijalnog čoveka, na njegove nevolje, potrebe i mogućnosti. Boraveći, pred kraj života, kao filozof koji živi u izolaciji, kao pustinjač koji dolazi iz instinkta i koji nalazi svoj uspeh tek na stramputicama, Takamura Kotaro će svojim pogledom hteti da obuhvati i spozna celokupnu japansku kulturu u svoj njenoj problematičnosti, i u životu japanskog čoveka kulture sagledati baš tragiku čoveka uopšte – da bi je potvrdio svojom sopstvenom sudbinom.

Međutim, kada je reč o kontekstu *umetnosti*, valja imati u vidu da su Takamurine izjave date u sklopu takozvanog tehničkog sinkretizma, onog istog sinkretizma koji je bio nesumnjivo element modernizacije, ali je bio izmanipulisan nacionalističkim i ekspanzionističkim težnjama prisutnim još od početka perioda Meiji. Japanska avangarda je mimo svoje volje trebalo da postane deo operacije „preskakanja istorije“. ³⁷

Uopšteno govoreći, mogu se prepoznati tri stupnja u japanskom avangardnom preispitivanju subjektivnosti pre 1945: formiranje avangardnih grupa u periodu od 1910-14; društveno pozicioniranje umetnika i umetničkih dela pod okriljem dadaističkog i proleterskog pokreta (1920-1934); i najzad, uspon nadrealizma i apstraktne umetnosti kao prećutno tolerisane kritike establišmenta u periodu od 1929-1941. ³⁸

Savremenici su jasno uočili da umetnička dela pripadnika pokreta Mavo jasno, kao na dlanu, pokazuju svoju *tendencioznost*. Da svoj osnovni cilj vide u potpunoj slobodi umetničkog izražavanja – kao nosiocu socijalne revolucije. Iskreno su verovali da se praktikovanjem revolucionarnih umetničkih metoda može ostvariti društveni

³⁵ Kajoko Jamasaki, *Japanska avangardna poezija* (Beograd: Filip Vičnjić, 20014), 18.

³⁶ (http://lauralippincott.com/texts/kotaro_greensun.pdf)

³⁷ John Clark, "Artistic Subjectivity in the Taisho and Early Showa Avant-garde," in : *Japanese art After 1945 : Scream Against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York : Harry N. Abrams, 1994), 42.

³⁹ Ibid, 41.

prevrat. Iako su već i njihovi prethodnici tvrdili da ne treba isticati posebnost japanskog nacionalnog bića, budući da se ono na prirodan način ionako mora izraziti u njihovim delima, umetnici pokreta Mavo su otvoreno propagirali pripadnost objedinjujućoj, internacionalnoj, kosmopolitskoj sceni. Odmah treba reći da je njihov socijalno osvešćeni individualizam imao, ustvari, dvostruko usmerenje: on se oštro suprotstavio kako subjektivnom individualizmu prethodne generacije, kao što je bio onaj što su ga zastupali elitistički pripadnici *Širakabe*, tako i rastućem pritisku nacional-imperijalističkog narativa.

Grupa Mavo bila je aktivna u kasnom periodu Taišo (1912-26). Ispitivala je prožimanje kulturnog života, ideologije, politike i društva u vreme velikih filozofskih rasprava o mestu individue i japanskom identitetu. Ako su umetnici pokreta Mavo kroz svoje likovne i književne radove ispitivali granice individualizma, onda to najpre znači da su težili transformaciji prirode umetničke prakse u Japanu. Jer, njihov celokupni rad obeležen je ispitivanjem odnosa ideologije i umetnosti.

Nema nikakve sumnje da je uticaj levo orijentisanih ideja i anarhističke političke misli snažno uticao na njihovo radikalno poimanje odnosa pojedinca i društva, odnosno pojedinca i države. Ali bez obzira na njihovu aktivnost, nipošto se ne može tvrditi da su svi oni delili istovetnu ideologiju. To je, pre svega, bio skup umetnika različitih pogleda na svet, što je jasno istaknuto i u njihovom manifestu iz 1923. godine. Patos koji prožima njihove zahteve jeste patos opšteg nezadovoljstva: "Mi nismo sputani, mi stojimo na frontu i stajaćemo tu večno. Mi smo radikalni/nasilni. Mi pravimo revoluciju. Mi napredujemo. Mi stvaramo. Mi večno potvrđujemo i poništavamo. Mi živimo u svim značenjima reči. Ništa se ne može porediti sa nama".³⁹

Kult „stvaralačke destrukcije“ dobio je u ovim rečima nove podsticaje iz socijalnog impulsa. U njima se ne ogleda samo jedan skoro fluidan i multidimenzioni osećaj telesnosti, nego i otpor prema autoritarno linearnom, istorijskom oblikovanju identiteta. Mavo je pozivao na dinamično i snažno preispitivanje čovekovog sopstva. Često bizaran, kakav je već u svojim prvim nastupima bio, i prijemčiv za sve savremene struje, on se poduhvatio da im udahne jednu kolektivnu dušu koja je već nekoliko godina lebdela u duhovnom svetu. Ta se kolektivna duša ispoljavala u apsolutnoj posvećenosti članova grupe proklamovanoj praksi i akciji kao sredstvima pronalaženja novog čoveka, nove epohe u svetu, i novog, avangardnog senzibiliteta. Ona ih je nužno

³⁹ Cit. prema: Gennifer Weisenfield, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931* (University of California Press, 2001), 66.

vodila na put eksperimentisanja i pobune u potrazi za novim načinima postojanja.

U osnivanju pokreta Mavo učestvovala su dve struje japanske *joge* (slikarstva u zapadnjačkom stilu) – samouki, samoprozvani tumač evropskog modernizma Murajama Tomojoši (Murayama Tomoyoshi, 1901- 1977), i pripadnici japanskog futurističkog pokreta (*Miraiha bijutsu kyōkai*). Osnivači udruženja su, osim Murajame, bili Janase Masamu (Yanase Masamu, 1900-1945), Ogata Kamenosuke (Ōgata Kamenosuke, 1900-1942), Oura Šuzo (Oura Shuzo, 1890-1928) i Kadovaki Šinro (Kadowaki Shinro, aktivan 1900-1924). Grupi će se ubrzo pridružiti i Šibuja Osamu (Shibuya Osamu, 1900-1963), Kinošita Šuićiro (Kinoshita Shūichirō, 1896-1991), Sumija Ivane (Sumiya Iwane, 1902-), Okada Tacuo (Okada Tatsuo, aktivan 1900-37), Takamizava Mićinao (Takamizawa Michinao, 1899-1989), Jabaši Kimimaro (Yabashi Kimomaro, 1902-1964), Toda Tacuo (Toda Tatsuo, 1904-1988), Kato Masao (Katō Masao, 1898-1987) i Hagivara Kjodiro (Hagiwara Kyōjirō, 1899-1938). Osnovne aktivnosti grupe Mavo obuhvatale su izdavanje magazina, umetničku kritiku, ilustracije, plesna i pozorišna izvođenja i arhitektonsko projektovanje.

Neposredni prethodnik pokreta Mavo, udruženje *Miraiha bijutsu kyōkai* (*Umetničko futurističko udruženje*) je bilo aktivno u relativno kratkom dvogodišnjem periodu (1920-1922). Nastalo je kada su nezadovoljni umetnici privrženi "ekspresionističkim" principima – poput Fumon Gjoa (Fumon Gyō, 1896-1972) i Odake Ćikuha (Okada Chikuhō, 1878-1936) – napustili *Nikakai*. Njima su se uskoro pridružili Kinošita Šuićiro, Janase Masamu (1900-45) i drugi. Istaknuti pobornik pokreta bio je pesnik Renkići Hirato (Renkichi Hirato, 1893-1922), urednik časopisa *Chūō kōron*, koji je delio "Japanski futuristički manifest" na ulicama Hibije u Tokiju u decembru 1921. godine.⁴⁰ U tome se ogleda nova, javna dimenzija avangardne umetnosti u Japanu. Udruženja i njihovi proglasi postaće karijatide što nose tada postojeću, i onu što dolazi, kulturu.

Tai Kambara, prevodilac Marinetijevih futurističkih manifesta, odigraće presudnu ulogu u oblikovanju japanskog futurizma ne samo u književnosti već i u likovnoj umetnosti. Upravo on objavljuje prvi manifest japanskih futurista 1920. godine, izjavljujući : "Odlazi, slikare, odlazi! Umetnost je apsolutna sloboda."⁴¹ Kambarin prijatelj, slikar Seidi Togo (Seiji Tōgō, 1897-1978) , učestvovao je u "Prvom propagandnom pokretu italijanskih futurista" 1922. godine u Bolonji, gde je upoznao

⁴⁰ Original i prevod manifesta: <http://cabinetmagazine.org/issues/13/renkichi.php>

⁴¹ Jamasaki, 29.

Marinetija.⁴²

Što se tumačenja ovog opšteg stanja tiče, teško da bi praznih tuku mogao ostati onaj ko bi to potkrepio dodatnim podacima. Jer, iako je futurizam vremenom sâm dobijao na snazi i profilisao se kao jedan od dominantnih oblika u kome će se avangarda izražavati u dvadesetim godinama XX veka, valja imati u vidu da je razvoju pokreta značajno doprinelo prisustvo i delovanje ruskog futuriste Davida Burljuka, koji je prilikom boravka u Japanu (1920-1922) doneo sa sobom brojne radove progresivnih ruskih umetnika, izazvavši pravu senzaciju na japanskoj umetničkoj sceni. Treba, međutim, imati u vidu da je to bila kulminacija procesa prihvatanja futurizma, koji je u Japanu započeo već maja 1909. godine, kada je čuveni japanski pisac Mori Ōgai (Mori Ōgai, 1862-1922) objavio prevod Marinetijevog "Futurističkog manifesta". Ta činjenica donekle dovodi u pitanje opšteprihvaćenu retoriku "usporene recepcije" koja se odnosi na prihvatanje avangardnih uticaja u Japanu. Slobodarski duh futurizma je pomogao japanskim umetnicima da se oslobode kolonijalnog kompleksa i prestaju a priori da smatraju da je sve što dolazi sa Zapada dobro i napredno. U očima japanskih umetnika futurizam nije bio percipiran kao "napredna" evropska ideja, već kao univerzalni metod u umetnosti.⁴³

Tomojoši Murajama, koji je svojom energijom i harzmom zaslužio epitet lidera pokreta Mavo, napustio je studije čiste filozofije na prestižnom Tokijskom carskom univerzitetu zarad umetničke karijere. Tokom jednogodišnjeg boravka u Nemačkoj, družio se sa istaknutim predstavnicima evropske avangarde i posećivao čuvenu galeriju *Der Sturm*, uporište ekspresionizma. Premijerno je izlagao svoje radove 1922. godine na *Grosse Futuristische Ausstellung (Velikoj futurističkoj izložbi)* u galeriji Nojman (Neumann), kao i na dvema drugim izložbama koje su obeležile ovaj period ispunjen izuzetno raznovrsnim i intenzivnim umetničkim aktivnostima. Tokom ovog kratkog boravka u Nemačkoj, Tomojoši Murajama je formirao stav o avangardi kao spoju kreativnosti i političke osvešćenosti. U njemu se, dakako, jasno razaznaju stari utopijski impulsi i klasični koncepti estetskog vaspitanja čoveka, odreda ustanovljeni u cilju ostvarenja njegovih najboljih mogućnosti.

Po povratku u Japan u decembru 1922, Murajama se priključio savremenoj japanskoj umetničkoj sceni zastupajući svoj subjektivni doživljaj evropskih

⁴² Ibid, 26.

⁴³ Ibid, 33.

modernističkih tokova, a pristup aktuelnim informacijama o savremenoj umetničkoj sceni nesumnjivo mu je pomogao da se istakne među japanskim kolegama. Uskoro je stao na kormilo grupe Mavo, nametnuvši primat sopstvenih ideja i interesovanja. To međutim nije narušilo raznorodnost i kolektivizam grupe Mavo, njen pluralizam – sa svim interakcijama i konfliktima karakterističnim za delovanje umetničkih udruženja (Slika 1).

Nije nepoznato da se Murajama, osim bavljanja slikarstvom i grafičkom umetnošću, aktivno bavio scenografijom, dramaturgijom, glumom i radikalnim eksperimentima u modernom plesu, istražujući fenomen individualnosti i slobode izražavanja. Godine 1930. objavio je zbirku eseja pod imenom *Eseji o proleterskom pozorištu u Japanu (Nippon puroretaria engeki ron)*. Ovi eseji su bili prvi pozorišni “manifesti” u Japanu, koji su kombinovali lokalnu perspektivu sa idejom utopijsko-socijalističkog internacionalizma. Murajama je u svojim tekstovima isticao zavisnost avangarde od političkih i društvenih okolnosti. Svestan skromnog poznavanja evropskog kulturnog koda, on nije želeo da po svaku cenu podražava evropsko iskustvo, već je nastojao da izgradi specifičan avangardni senzibilitet koji bi u potpunosti odgovarao Japanu. Praktikujući razne vidove avangardnog delovanja, pokušavao je da rekonstruiše društvo i pojedinca kroz kreativno-političku fuziju života i umetnosti. Jedanaestu Marksovu tezu o Fojerbahu – da svet nije potrebna interpretacija nego promena – Murajama prenosi na polje umetnosti.

Globalni diskurs emancipacije pomera se s kulture na politiku. Umetnička dela svih vrsta mogu da pomognu da u datim okolnostima budu katalizatori “revolucije u životnim navikama”. Umetnici pokreta Mavo su zato odbacivali tradicionalnu umetničku praksu kao površno reprodukovanje prirodnog sveta, zadajući sebi za cilj zapis o suštini modernosti iz perspektive potpune bezpredmetnosti i *odsustva figuracije*. Murajama je za opisivanje svog stvaralaštva skovao termin *keisei geijutsu* (konstruisana umetnost, prevod nemačkog pojma *bildende kunst*), kao sinonim termina *kōsei geijutsu*, (konstruktivna umetnost, konstruktivizam). On je takođe odbacio primat tehničkog umeća, potkovanosti, kao nepotrebnu u doba subjektivnosti, kada su objektivni kritički standardi diskreditovani. Ali na drugoj strani on sa racionalizmom deli silovitost, strast da preko širokih poveshnih prostora širi svetlost ideala: napretka, nauke, uma.

Umetnost je, po njemu, preduslov emancipatorskog preobražaja društva. Stoga cilj umetnosti, smatra Murajama, nije stvaranje doboko ličnog stila kako bi se predstavio doživljaj unutrašnjeg sveta, već pomeranje granica same umetnosti. U tome presudnu

ulogu ima slobodno korišćenje različitih ideja i medija, kako bi se posredstvom umetnosti pravilno uočila i prenela priroda života u novom tehnološkoj eri. Sa inscenacijama koje se zasnivaju na efektu, sa korišćenjem fotografija, filma i nedeljnih žurnala na umu, Murajama je posebno isticao značaj tri nova žanra kojima umetnici trebaju da se posvete – to su štampa, fotografija i film. Štampa, koja je prethodno bila samo puko sredstvo mehaničkog prenošenja, kopiranja teksta i slika (čime zauzima inferioran stav u odnosu na stvarne predmete), dobija posebnu vrednost u doba masovne proizvodnje i potrošnje. Umesto da tehničko prepozna kao spoljašnji faktor ometanja koji uvodi u krizu umetnosti, Murajama, sagledavajući i vrednujući problem umetnosti kroz prizmu novih kodova, upravo tu vidi konstitutivnu ulogu i značajnu šansu za afirmativno oživljavanje estetskog.

Murajama je nastojao da naglasi razliku između tradicionalnog pojma “kompozicija” i novog termina “konstrukcija”. Kompozicija, smatrao je Murajama, podrazumeva prevaziđene oblike prošlosti, udaljene od stvarnog života, poput pojmova dekoracija, ornamentacija, romantičnost i lepota. To nisu nužne pretpostavke umetnosti. Konstrukcija je, sa druge strane, potpuno u skladu sa modernim duhom, inspirisanim tehničkom i naučnom inovacijom (slika 2). Oslanjajući se na matematičku preciznost i strukturalnu logiku, “konstrukcija” odbacuje ideju lepote. Njeno uporište se nalazi u jasnoći, jednostavnosti i energičnoj životnoj snazi, zbog čega joj na raspolaganju stoje materijali poput čelika, stakla, betona, kao i elementarni oblici poput valjka, trougla i kocke.⁴⁴

Murajama je u svom eseju “Studija konstrukcije” (*Kōseiha kenkyū*) napisao da konstruktivizam smatra kooperativnom umetnošću, društvenu organizaciju kao nasušnu hranu naroda. Ove reči upućuju na njegovu estetsku teoriju “svesnog konstruktivizma” (*ishikiteki kōseishugi*) kao pokret tesno povezan sa iskustvom svakodnevnog života. Murajamina filosofija predviđa obnovu japanske kulturne realnosti kroz nove forme udruživanja u jednom sistemu u kojem se estetika i politika prožimaju i sarađuju. Iako je ovaj marksistički pristup karakterističan i za druge oblike moderne umetnosti, on u Japanu dobija karakter *promenljivosti*. On ne emulira sovjetsko viđenje umetnosti kao instrumenta države, iako je takva ideologija imala snažno uporište u japanskoj

⁴⁴ Chinghsin Wu, "Transcending the Boundaries of the 'isms': Pursuing Modernity through the Machine in 1920s and 1930s Japanese Avant-Garde Art," in : *Rethinking Japanese Modernism*, ed. Roy Starrs (Leiden and Boston: Brill, 2011), 339 - 361.

intelektualnoj levici.

Sa druge strane posmatrano, svesni konstruktivizam ne prihvata bezuslovno ni negativnu dijalektiku pokreta Dada. On zapravo preuzima elemente obe ove pomenute prakse, kako bi nanovo potvrdio postulat po kome se društvo i umetnost međusobno indukuju i oblikuju. Ispravno je zaključiti da usled toga istorijska avangarda u Japanu dobija karakter montaže, odnosno kombinacije različitih sistema. Međusobni odnos između sadržaja i forme od presudnog je značaja za svesni konstruktivizam, pri čemu je njegov konačni cilj uvek prenošenje savremenog doživljaja, novog iskustva.

Odličan primer “gerilskog” infiltriranja umetnosti u društveni kontekst možemo naći u radu *Kapija i pokretna kabina za prodaju karata (Montō ken idō kippu uriba)* umetnika Okada Tacua iz 1925. To je bila svojevrsna pokretna avangardna mašina namenjena prodaji ulaznica za umetničke izlobe na ulicama Tokija. Ova nadrealna “šklopocija” bila je napravljena od otpadaka i pronađenih predmeta. Okada je ovu napravu zamislio kao veliki gramofon koji pušta muziku i kreće se unaokolo uz pomoć točkova. Kada bi se posetilac približio mašini, iz unutrašnjosti bi iznenada izvirila crna ruka koja bi mu ispružila kartu (slika 3).

Okada je sa Takamizavom i Todom organizovao posebnu grupu u okviru Mavo pokreta, poznatom pod dva naziva - *NNK* (što je verovatno značilo *Nihon nihirisuto kyōkai*, odnosno *Japansko nihilističko udruženje*) i *Liga za urbanu mehaničku izgradnju (Toshi dōryoku kensetsu dōmei)*. Oni su sebe nazivali neo-mavoistima i neo-dadaistima koji su takođe i „konstruktivisti, industrijalisti i substancijalisti”, posvećeni arhitektonskoj projekciji bizarnih i fantastičnih objekata poput podzemnih kuća i vazdušnih toaleta. Jedan njihov karakterističan projekat je *Toranj na ulazu izložbe Sanke (Sankaten montō)*, izgrađen prilikom održavanja izložbe udruženja 1925. godine. Podsećajući na poznati dadaistički objekat *Merz* lišen bilo kakvog upotrebnog i estetskog smisla, ovaj toranj je takođe bio izgrađen od kombinacije deformisanih svakodnevnih i industrijskih predmeta poput cevi, creva, žice i metalnih i drvenih greda. Nosio je natpis *Gōdō sakuhin - zajednički stvoreno umetničko delo*.

Ovakvim radovima članovi pokreta Mavo unosili su apsurd u svakodnevno iskustvo, provocirajući čuđenje i šok kod publike, izazivajući reakciju a ne kontemplaciju, i nudeći pri svemu tome jedan razigrani spoj umetnosti i društvenog aktivizma u urbanom prostoru. Svesnim korišćenjem otpadaka i starih stvari umesto novih materijala, nastojali su da na satiričan način prikažu duh savremenosti. Doživljaj umetničkog dela postaje kolektivan, participativan, nudeći jednu komičnu protivtežu

konvencionalnoj društvenoj realnosti. Osim što slavi njenu površnost koja nalazi ispunjenje u konzumu, Mavo konstrukcije nesumnjivo nose i viziju apokalipse, asocirajući na posledice velikog Kanto zemljotresa koji je razrušio Tokio 1923. godine. Asamblaži napravljeni od otpadaka istovremeno osmišljavaju sasvim novo ljudsko iskustvo i pritom, poput *Andela istorije* Paula Klea, prizivaju jednu idealizovanu i nevinu prošlost. Haotična ekscentričnost, zagubljena u nezaustavljivoj, pragmatičnoj logici progresa i modernizacije, činilo se, može ostati sačuvana samo u bedrima avangarde.

Shvatajući estetiku šire od filozofskog odgovora na pitanje o lepom i umetničkom, Janase Masamu, pripadnik pokreta Mavo, propagirao je pod uticajem anarhističke i marksističke misli koncept revolucije koja nije nužno pretpostavka umetnosti. U središtu njegovih napora leži borba protiv kapitalizma u kojem narod postaje rob materijalnih, buržujskih vrednosti koje maskiraju društvene suprotnosti. Vladavina kapitalizma samo je stramputica u razvoju civilizacije. Sa grupom istomišljenika pokrenuo je, 1921, levo orijentisani književni magazin *Tanemaku hito (Sejač)*, stožer proleterskog književnog pokreta u Japanu.

Nikada u japanskoj istoriji nije odricanje od velikih ideala kapitalističke teorije i prakse našlo tako energičan, odlučan izraz kao u stavovima koje je izneo Janase Masamu. Jednu od najjasnijih kritika ponudio je, međutim, u delu *Dužina kapitalističke bale (Shihonka no yodare no nagasa)*, u kolažu koji nije sačuvan, a u kojem je namerno izvrnuo i deformisao fotografije belih žena, simbola pomodne modernizacije, široko korišćenih u marketinške svrhe. Portreti žena su suprotstavljeni slikama životinja, ismevajući i samu ideju reklamiranje lepote.⁴⁵ Moglo bi se slobodno reći da je Janase Masamu stvorio umetnost koja čini lepotu vidljivom samo tako što ustvari zabranjuje da se ona vidi, i koja stvara užitak samo tako što izaziva – nelagodnost.

Nije pritom reč samo o tome da lepota napušta polje čistog zanosa, pozvana u predele angažovanja u ime više istine, nego je ovde zajedno sa lepotom isključen iz procesa stvaranja dela i niz momenata koji su svojim prisustvom samo zamagljivali pojam umetnosti. Uključujući, pak, i delove mašina u kompoziciju, Janaseove slike jasno simbolizuju proizvode prezrenog kapitalizma kao sinonima za ulepšavanje. Janase

⁴⁵ Gennifer Weisenfeld, "Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan," *Art Journal*, Vol. 55, No. 3, Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity (Autumn, 1996): 67.

Masamu će ostati upamćen kao jedan od vodećih članova proleterskog pokreta koji je zbog svojih aktivnosti bio uhapšen 1932. godine.

Stojeći u službi sugestivnog ideološkog uticaja, pripadnici pokreta Mavo su pozivali na odlučno razbijanje uvreženih konvencija, smatrajući ih neprimerenim modernom biću. Murajama je ovakav odnos često znao da pripiše filozofu Hegelu i njegovoj dijalektici, u kojoj sve stvari proizvode svoju suprotnost, čime se razaranje nameće kao preduslov stvaranju. Ovaj anarhistički impuls, u kome stvaranje modernog jezika podrazumeva prethodnu fazu razaranja, predstavlja fazu dekonstrukcije koja nalazi sličan jezik sa dadaizmom u Evropi, ali se takođe oslanja na aktivnosti *japanskih* futurista sa već ranije ispoljenim snažnim ikonoklastičkim tendencijama. Zasnovana na dijalektici fragmentacije, slika sveta se rasparčava radi njenog novog spajanja.

Prihvatajući nazore futurista i preuzimajući ideologiju anarhističke direktne akcije (*chokusetsu kōdō*), Mavo je ušao u otvoren obračun sa velikim umetničkim izložbenim salonima poput Nikakaija. Kada su radovi pokreta bili odbijeni na izložbi Nike, Mavo umetnici su organizovali pokretnu izložbu odbijenih, privlačeći pažnju novinara i lokalne policije. Kasnije će otići i korak dalje osnivanjem Sanke (Treće sekcije), udruženja otvorenog za sve mlade umetnike. Umetnost, na taj način, postaje *estetika egzistencije*.

U vreme kada je pokret Mavo još bio u povoju, 1923. godine, Tokio i okolinu je pogodio veliki zemljotres Kanto. Ubrzo su se pojavile glasine da komunisti u saradnji sa Korejcima nastoje da destabilizuju Japan podmetanjem požara i trovanjem bunarske vode. Talas nasilja koji je usledio samo je doprineo rastućoj paranoji – uverenju vlasti da će društvo potonuti u totalni haos. Država je na incidente odgovorila brutalnim gušenjem slobode izražavanja. Umetnici ne samo da su morali da se nose sa fizičkim posledicama zemljotresa, već su strepeli i od gneva vlasti. Pojedinci sa izraženijim političkim stavovima, a pogotovu oni za koje se sumnjalo da su upleteni u socijalističke aktivnosti, poput Janase i Marujame, bili su premlaćivani, zatvarani, oduzimana su im umetnička dela i lična imovina.

Nakon dolaska cara Hirohita na tron (1926) nacionalistički narativ se dodatno zaoštrio. Godinu dana pre toga, donesen je famozni *Zakon za očuvanje mira (Chian iji hō)* koji je zabranjivao subverzivne aktivnosti protiv države. Jedna odredba je predviđala zatvorsku kaznu u trajanju do deset godina za pojedince kod kojih se “pouzdanost utvrdi” da žele da “menjaju *kokutai*”. Zakon je, zapravo, bio sročen tako uopšteno, da se praktično bilo koja aktivnost mogla okarakterisati kao osnov za

hapšenje, pogotovo kada je reč o delovanju umetnika i intelektualaca uopšte.

Upravo je u toj atmosferi sumnje, straha i državnih napada na umetnike, grupa Mavo pokrenula još jedan značajan projekat. Bilo je to osnivanje časopisa *Mavo* koji je izlazio u periodu od jula 1924. do avgusta 1925.⁴⁶ Časopis je postao izraz umetničke i sociopolitičke ideologije ove grupe, proširujući pojmovnik za definisanje i opisivanje iskustva umetnosti, i slaveći moć reprodukcije i kolaborativnu prirodu umetnosti u eri tehnološkog napretka (slika 4). Umetnik je, smatrali su pripadnici pokreta, neophodan činilac u stvaranju masovne kulture. Koristeći fotomontažu, stranice iz visokotiražnih novina i slike iz marketinških kampanja, Mavo je ukazivao na bitnu vezu između umetnosti i masovne komunikacije u modernom društvu.⁴⁷

Svesnim preuzimanjem političko-prosvetiteljske dužnosti da preko umetnosti kažu istinu o svetu na način na koji će ona postati podsticajna za društveni angažman, pa makar i tako što će uobličiti njenu ružnu stranu, našli su se na presudnoj, *ambivalentnoj* tački svog opredeljenja. Iako su kreativnim korišćenjem tipografije i simbiotičkim vezivanjem slike i teksta svoj časopis svesno koncipirali kao umetničko delo, oni su u isti mah ipak nastojali da izbrišu podelu na “elitnu” i “narodnu” kulturu, trudeći se da premoste jaz između “profinjene” i upotrebne umetnosti. Sa druge strane, mnogi članci i ilustracije u magazinu snažno su kritikovali kapitalizam i stvaranje potrošačke kulture.⁴⁸

Posle velikog Kanto zemljotresa došlo je deo prekretnice u intelektualnom životu pokreta Mavo. Nakon što su pojedini članovi bili ispitivani i prebijani od strane vojske, opšta atmosfera je dobila znatno radikalniji politički predznak. Radikalizaciji je doprinelo i uključivanje militantnog anarhiste i neo-dadaističkog pesnika Hagivara Kjođiroa. To je nagnalo umerenije članove grupe da se povuku, dok su odnos između ostalih članova obeležili sve učestaliji sukobi. Tome je pre svega doprinela oštra podela na anarhističku i boljševičku frakciju (tzv. *Ana-boru* podela), da bi ova druga na posletku stekla prednost. Murajama se u to vreme potpuno posvetio proleterskom pozorištu; on se odrekao uloge vođe u želji da sa Janaseom organizuje mnogo širi proleterski umetnički pokret. Murajamino odbacivanje individualizma (*kojinshugi* ili *jigashugi*) zarad kolektivismu (*shūdanshugi*), reflektovalo je njegov ideološki zaokret

⁴⁶ Izašlo je ukupno sedam brojeva, a treći je bio zabranjen na osnovu *Zakona o eksplozivima*, jer je na njemu bila nalepljena petarda i pramen ženske kose

⁴⁷ Bilo je to vreme tzv. “malih” revija (*ritoru magadīn*, prema engleskom *little magazines*), odnosno efemernih časopisa. Vidi o tome: Jamasaki, 62.

⁴⁸ Weisenfeld, “Mavo's Conscious Constructivism”, 71.

ka ortodoksnoj komunističkoj dogmi.

Ideja „totalnog teatra“, taj san iz kojeg je nastala slika univerzalnog umetničkog dela, nije, međutim, u Japanu bila sasvim nova. Iako su pojmovi *butai bijutsu* (umetnost pozornice) ili *gekijōbijutsuka* (pozorišni umetnik) bili relativno novi, ideja “totalnog” pozorišta imala je korena u japanskoj prošlosti. Za razliku od evropskog modernog pozorišta koje je rođeno iz nešto kompaktnije pozorišne estetike XIX veka, japansko pozorište se oslanjalo na dugu tradiciju stilizacije i apstrahovanja. Možda najbolji primer možemo naći u pozorištu Kabuki, gde se glumačke izvedbe odvijaju prema stilizovanim i fizičkim konvencijama. Mavo je kritiku kapitalističkog sistema i vojne diktature najjasnije izražavao kroz scenski dizajn, u kome su preovladavali ponavljajući, mehanički predmeti, groteskna tela i ekspresionističko poigravanje sa percepcijom. Murajama je za scenografiju koristio mašinu kao simbol revolucije i kritiku moći.

Prvi “konstruktivistički” dizajn teatarske scene Murajama je pripremio za adaptaciju čuvene drame *Od jutra do ponoći* (*Von Morgens bis Mitternachts/Asa kara yonaka made*), nemačkog ekspresionističkog autora Georga Kajzera, u izvedbi *Malog pozorišta Cukiđi* 1924. godine. Ova prva zabeležena ekspresionistička predstava u Japanu bila je vizuelno uobličena kao mešavina nemačkog ekspresionizma, ruskog konstruktivizma i “montaže apstrakcija” tipične za Mavo, ali i za Bauhaus, za ono što je Džon Vilet opisao kao „Konstruktivističku internacionalu“. Scena je izgledala kao višespratna konstrukcija na kojoj glumci, poput lutaka u ekspresionističkim kostimima, bivaju zarobljeni u grotlu konstruktivističke mašine. Čini se da su oni delovi mašine neophodni za njen rad, ali bezizražajnost i ujednačena šminka ukazuju na otuđenje radnika i njihovu fizičku zavisnost od mašine koja upravlja njima. Montažna upotreba različitih elemenata – japanskog i latiničnog pisma, oštih uglova i sivih tonova – dodatno doprinose ekspresionističkom utisku (slika 5).

Ekspresionizam u japanskom kontekstu možemo tumačiti i kao posledicu rastuće anksioznosti u vremenu ubrzane mehanizacije, jednog osećaja krize koji proizvodi ambivalentan odnos umetnika prema fenomenu mašine. U Murajaminoj scenografiji za predstavu *Od jutra do ponoći*, simbolički je predstavljena revolucionarna borba radnika za opstanak među otuđenim mašinskim telima kojima je zagospodario kapitalizam. Sledstveno tome, i sasvim u duhu Marksa, mašina je simbol „poslednje antagonističke forme društvene proizvodnje“.

Sve govori u prilog tome da je odnos avangarde prema *mašini* bio duboko ambivalentan. Mašina je prosto bila klin za sve avangardne pokrete u svetu, klin što

cepa; ona ih je i podelila u dva nepomirljiva tabora. Nasuprot dadaističkim himnama što slave dostignuća moderne tehnike u kultu brzine i lepote motorizovanog sveta, stoje grupe i pojedinci što u mašini vide aksiom uništenja humanosti – metalnu avet što dolazi iz budućnosti – kao stvorenu da se uklopi u estetiku ružnog i strašnog. Za neke će, međutim, upravo taj snažni, bolni preokret biti prekretnica koja će preporučiti čovečanstvo i dovesti do opšteg blagostanja. Mašina, koja je kao sečivo ulegla u njegovo živo meso, koja je otvorila ranu na njegovom telu – baš ona će biti sredstvo koje će spasiti čovečanstvo.

Marujama je, pak, diskutujući o ulozi mašine u savremenoj umetnosti, držao da je samo proleterijatu u potpunosti dato da vrednuje lepotu mašine. U članku objavljenom 1929. godine, naglasio je: "Mašina koja je stvorila proleterijat jeste oruđe koje su kapitalisti koristili da proizvedu i kontrolišu moć, ali to je ista ona mašina koju proleterijat koristi da se suprotstavi kontrolorima, mašina koja je stvorila mogućnost nastanka države blagostanja, mašina koja je simbol proleterijata kao duboko ukorenjenog, neumornog, veličanstvenog i izuzetno produktivnog."⁴⁹

Pokret Mavo je osim nasilja i destrukcije u svrhu socijalnog protesta koristio i dramski uobličeni eroticizam i seksualnost. Namera je bila da se suprotstavi državnoj kontroli morala. Zvaničnici su otvoreno ispoljavanje seksualnosti smatrali pretnjom javnom redu, neprihvatljivom emancipacijom pojedinca. Promocija ličnog zadovoljstva, smatrali su državni kontrolori, podriva porodičnu i nacionalnu strukturu japanskog društva. Tek nekoliko sačuvanih fotografija svedoči o brojnim performansima koji su izvodili Murajama Tomojoši i Okada Tacuo, među kojima su možda najreprezentativniji *Ples koji se ne može imenovati* (*Na no tsukerarenai odorī*) i *Prljavi ples* (*Kitanai odorī*). Autentičnom japanskom glasu upravo je zbog toga možda najviše priličila srednjoevropski umetnički pravac *Nova objektivnost*, koja je onako visokoumna, nesentimentalna, „strastvena i kabaretski hladna u isti mah“, odgovarala raspoloženju japanske avangarde između dva svetska rata ([slika 6](#)).

Slike opuštene senzualnosti direktno su se suprotstavljale nametnutim vizijama muževnosti vezanim za marcijalne i militarističke ideje lojalnosti i žrtve. Erotikom nabijeni plesovi i performansi problematizovali su i pitanje muške i ženske uloge u društvu. Oblačenjem u žensku odeću i zamenom seksualnog identiteta, pokret Mavo je

⁴⁹ Citirano prema: Chinghsin Wu, "Transcending the Boundaries of the 'isms'", 248.

nastojao da postigne dvoje: najpre, da preispita uvreženo viđenje uloge polova u rigidnoj moralističkoj klimi prisutnoj još od Meidi restauracije, a zatim, da se odupre fašističkom diskursu koji zahteva bespogovorno služenje državi.

Ubrzo se nad tim igrokazima spustila gvozdena zavesa. Ista ona želja za slobodom izražavanja, ali i za individualnom slobodom, onom koja je prvobitno zbližila članove grupe Mavo, doprinela je, čini se, propasti celog pokreta. Silesiji raznobojnih umetničkih i političkih ubeđenja, koja su varirala u širokom rasponu – od vere u razvoj novih umetničkih formi kao instrumenta umerenog socijalnog protesta, pa sve do anarhističkog radikalnog aktivizma – na posletku se priključila i ideja o didaktičkoj ulozi umetnosti u svrhu revolucije, sa kojom se nisu složili svi. Uz to je porast ultranacionalizma, započet još na početku perioda Šova (1926-1988), prinudio umetnike da se opredele – ili za ekstremni politički angažman, ili za potpunu depolitizaciju, ukidajući mogućnost umerenih, kvazi-političkih stavnovišta.

Deset godina ranije, umetnicima je bio dovoljan jedan pogled na drugu stranu okeana da zaključe kako ih uprkos velikom prostranstvu nadahnjuje ista muza. Sada, godine 1933, Murajama Tomojoši je, poput mnogih drugih umetnika i intelektualaca na levisi, bio prisiljen na *apostasiju*, na *tenkō* (odricanje od političkih stavova). Proglašavajući marksizam neprikladnim i stranim japanskom carskom sistemu, Mavo pokret nije izdražao izazove vremena.

Zajedno s pozorištem i likovnim umetnostima, međuratna poezija nam pruža neposredan i jasan uvid u ovaj period umetničke tranzicije od ključne važnosti za japansku kulturnu svest. Donekle po strani od organizovanih nastupa, a ipak sklon da se pridruži dadaističkom trendu u razmerama svetskim, planetarnim, stvarao je i Šinkiči Takahaši (Shinkichi Takahashi, 1901–1987), jedan od kontroverznijih japanskih pesnika 20. veka. Njegova čuvena pesma *Tanjir* i *Dadaistički manifest* stajali su otprilike u isto vreme na početku njegove književne karijere. Roman *Dada* objavljen je 1924. Čini se kao da reči i sintagme stiču sopstvenu slobodu ili barem jedan drugačiji život. Međutim, kao i kod svih dadaizmom ponesenih pesnika, umetnost je zapravo svesna igra, i čitalac se svaki put iznova pita gde su pravi motivi razbijanja koherentnog lirskog tkanja u dadaizmu. Kao svojevrsna „tipografska revolucija“, ovo nasumično ređanje reči već je bilo ironično anticipirano kod Šarla Bodlera, 1857. godine, u njegovom eseju o Edgaru Alanu Pou, u kome pesnik *Albatrosa* govori o tome kako pojedini pesnici, u svojoj „genijalnosti“, polaze od pretpostavke da će ih, nakon bacanja slova u vazduh, dočekati na zemlji gotove pesme.

U Japanu su, međutim, kod Takahašija i njegovi pesama, mogle da se povuku paralele između dadaističke non-sense literature, koja podriva pojmovno mišljenje, i fenomena *kōan*, poznatog iz zen budističkih spisa – jednog paradoksa koji meditativnom duhu omogućava skok na višu razinu, „s onu stranu intelekta“, gde će doživeti *satori*, iskustvo prosvetljenja ili buđenja: drugi rođendan. Praksa zen-budizma, koja mu je bila bliska od detinjstva, ostavila je trajan pečat na njegovu fascinantnu liriku, za koju nije bilo mnogo razumevanja, čak ni i samom Japanu. Do nekog priznanja mu, doduše, nije bilo ni stalo, jer je sumnjao da su članovi žirija uopšte pročitali njegove pesme koje kao da je pisalo neko veliko dete, neki dobri duh nežne ali duboke kritike. Majstor zena, Šizan-roši, uručio mu je lično *inka-shōmei*, zvaničnu potvrdu o prosvetljenju (buđenju), o čijoj suštinu je poznati sinolog Arthur Waley (pravim imenom: Schloss) napisao: „Kamen, reka, i drvo su u istoj meri delovi velikog skrivenog jedinstva [...] Pesma ptica, šum vodopada, grmljavina i šapat vetra u borovima – sve su to manifestacije apsolutnog.⁵⁰

Film

Avangardni nemi film *Stranica ludila* (*Kurutta ippēji*, 1926.), bivšeg *onnagata* (glumca koji glumi ženske uloge u pozorištu Kabuki) Kinugasa Teinosukea predstavlja još jednu himnu u slavu telesnosti, erotizma i, uopšte, subjektivizma koji više nije odgovoran nikome. Radnja je smeštena u ludnici, a bolesnike su glumili vodeći avangardni umetnici tog perioda. Ekstatični, improvizovani ples glumaca koji nas uvodi nas u svet ludila i haluciogenih efekata, najrodniji je umetničkom izrazu nemačkih

⁵⁰ Arthur Waley, *Zen Buddhism and Its Relation to Art* (London: Luzac & Co., 1922), 23.

Svom američkom prijatelju i prevodiocu Strajku (Lucienu Stryk) kome je u svojoj skromnoj kući u Tokiju dao intervju, Takahaši je rekao; „Meditiram stalno, ne uvek u stavu Lotos [...] Rezultat ove meditacije vidim u tome što posmatram svet „novorođenim očima“. U tome se krije sva originalnost mojih pesama“. Cit, prema: *Triumph of the Sparrow*. Zen Poems of Shinkichi Takahashi. Transl. by Lucian Stryk with the assistance of Takashi Ikemoto (New York, N.Y : Grove Press, 2000), 170-171.

⁵² Up: William O. Gardner, " New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Film and Japanese Modernism," *Cinema Journal* 43, Number 3 (Spring 2004): 59-78.

⁵³ Zanimljivom se može ukazati činjenica da je scenario za ovaj film nastao kao plod Kinugasine saradnje sa mladim Kavabata Jasunarijem, tadašnjim pripadnikom modernističkog književnog kružoka tzv. "Škole nove percepcije" (*shinkankakuha*) i budućim dobitnikom Nobelove nagrade za književnost

ekspresionista Pabsta, Langa, Premingera, Vildera i Murnaua koji će, neposredno pred dolazak nacista, svi emigrirati u Sjedinjene države. Slobodna montaža slika i predmeta, njihovo premetanje u znakove, kaleidoskopsko sabiranje fragmenata stvarnosti zarad jednog izjednačavanja sveta koji svetluca između ironije i apokaliptičkog straha.⁵¹

Ovaj film, koji prethodi čuvenom Bunjuelovom *Andaluzijskom psu*, u uvodnoj montaži ekspresivnih slika takođe pokazuje uticaje *francuske* impresionističke kinematografije. Eksperimentalni hod kamere i distorzirani, manipulisani kadrovi pokazuju potpunu opčinjenost mogućnostima novog medija. Postoje mišljenja da se time *Stranica ludila* donekle približava *Čoveku sa kamerom* Dzige Vertova (1922), mada u njoj nema ni traga od Vertovljeve vizije o dokumentarnoj i didaktičkoj ulozi filma. Kako god da stvari stoje, ovaj jedinstveni eksperimentalni film, baziran više na asocijativnoj logici nego na narativnoj deslednosti, svojim frenetičnim glumačkim izvedbama i skoro premodernim “ispadima” ritualne preteranosti radikalno narušava društvena očekivanja i norme. Iz toga, onda, neposredno proizlazi pitanje kako ova umetnost komunicira, otelotvoruje ili na neki drugi način izražava svoje značenje?⁵²

Stranica ludila nije razbijala samo kulturne, političke i religijske tabue, ona je svojom prenaplašenom glumom i razuzdanom gestikulacijom zderala masku dostojanstvenosti i pocepala plašt lažne političke moralnosti vladajuće elite. Zaključno bi se moglo reći da je avangarda umnogome sledila staru maksimu: “Istina leži u krajnosti“. Idući u ekstrem, nastojala da savremenom subjektu podari sasvim nov, nezavisan identitet i stavi u izgled jedan alternativni model društvenog ponašanja. Sve je to, razume se, direktno i smelo prkosilo drevnom japanskom kulturnom idealu, koji je zahtevao odricanje od ličnih osećanja kada su ona u suprotnosti sa zahtevima društva.

Bio je to otvoreni sukob s ideološkom praksom koja je nastojala da sačuva feudalnu etiku i konfučijanski duh kao suštinsko svojstvo nacionalnog karaktera. Onaj isti postkonfučijanski duh koji je svoje najekstremnije oblike dobio još u ratno doba kada je osećaj sopstva u potpunosti bio podređen obožavanju ličnosti japanskoga cara – duh koji se lažno predstavljao kao njegov pravni i moralni zastupnik, i koji je o nepokolebljivim načelima udobnog građanskog života oduvek imao ustaljeno konzervativno mišljenje.

Predratni šingeki i zaostavština premodernog pozorišta

Greška skoro svih dosadašnjih načina prikazivanja, ne samo japanske moderne umetnosti sa početka 20. veka, nego i ovih osobenih japanskih avangardnih stremljenja, sadržana je u tome što previđaju nepostojanje stilske uniformnosti i što uopštavaju jednostrane definicije. Neophodno je znati kakve su tradicije vladale u japanskoj kulturi, da bi se moglo shvatiti kako se odvijala pobuna protiv svake od njih. Najpre, pojam Moderne i „modernizacije“ kao takve povezuje se u Japanu sa sećanjem na proces opšteg osavremenjavanja jednog duboko tradicionalno ustrojenog i stabilno organizovanog staleškog društva, počev od ere Meidi. I upravo se na početku dvadesetog veka, u jednom pozorištu, u teatru *šingeki* (*shingeki* - nova drama), koje se ujedno smatra najvažnijim simbolom društvenih promena, najlakše može pratiti proces društvene i estetske modernizacije. Tada je, naime, *evropski realizam* u očima stereotipne i krajnje formalizovane japanske teatarske kulture delovao kao – modernistička senzacija. I dok je realizam na evropskim pozornicama ubrzo bio napadnut, dok je odbačen kao dosadna kopija realnosti ili „dubokomislena nepokretnost“, u Japanu je u veoma dugom periodu ostao znamen jednog novog teatarskog jezika „moderne“ umetnosti, koja se, osim toga, posebno u dvadesetim i tridesetim godinama minulog veka, vezivala za snažne opozicione, socijalnokritičke i političke impulse.

Međutim, najviši domašaji japanske međuratne umetnosti i razlozi zbog kojih se za njih interesuju oni koji nisu Japanci pre se mogu naći u intelektualnoj i kulturnoj, nego u političkoj sferi. Osobnost japanske avangarde je usko vezana za japanski modernizam i modernu umetnost. Istorijska avangarda se nesumnjivo razvijala pod snažnim uticajima spolja – prerađivanim, rekonstruisanim i obogaćenim japanskim iskustvom. I povremena regresija u arhaično bila je melodija koja se izvrsno dala podražavati. Izvesno je, pritom, i da japanski istorijski pozorišni izrazi ispoljavaju izvesne aspekte stilizacije i epske strukture koji najavljuju buduća dostignuća avangarde na *planetarnom* nivou. Odavno je, naime, zapaženo da moderna umetnost i evropska istorijska avangarda, ona pre svega, sadrže brojne uticaje nezapadnjačkih kultura, računajući tu i japansku. Bez obzira na večiti poziv avangarde na rušenje starog, pada u oči da je avangardni izraz često koristio elemente tradicije, da se menjao pod uticajem kulturnog nasleđa i sve jače interkulturalne razmene.

Šta je zapravo bila sudbina tradicionalnog pozorišta u tom periodu japanske istorije koji se ubrzano modernizovao? Već početkom perioda Meiji uticajni predstavnici Kabuki pozorišta dobili su direktivu od japanske vlade da "pročiste" pozorište od svega besmislenog i nelogičnog, jer uloga pozorišta, smatrali su reformatori, leži u promovisanju dobra i proterivanju zla. Ovaj zahtev reflektovao je duh modernizacije u kojem se bespoštedno obračunavalo sa svime što nije racionalno, realno i istorijski tačno. Problem je ležao u tome što pojam i dimenzija "realnog" nikada nije bila primenjiva na Kabuki pozorište. U Kabukiju je realizam zamenjen osećajem vremena i prostora koji je proistekao iz japanske religijske kosmologije.⁵³ Religijsko-estetski koreni Kabukija leže u predstavama sa plesovima *kagura* i *nō* pozorišta, gde nestaju pravila realnog života kako bi se ustupio prostor komunikaciji sa transcendentim, natprirodnim silama. U premodernom japanskom pozorištu glumci su istovremeno bili šamani koji su preuzimali obličje bogova i "prosjaci sa korita reke" (*kawara kojiki*), izgnanici iz društva koji su se ogrešili o uvreženo društveno ustrojstvo i poimanje sveta. "Pozornica" je podrazumevala sveti prostor odvojen od ukaljanog sveta, u kojem borave naprirodne sile, pre svega duhovi preminulih.

Pojam realnog vremena: linearnog, kontinuiranog, hronološkog i nepovratnog toka svakodnevnog života, prestaje da postoji u svetom prostoru premodernog pozorišta. Prošlost i sadašnjost egzistiraju istovremeno u jednoj sjedinjenoj, nerazgovetnoj, vanvremenskoj dimenziji. Duhovi prošlosti se slobodno kreću prolazeći kroz granicu između života i smrti, jer beskonačni svet mrtvih prožima vremenski ograničeni prostor sadašnjosti. Događaji se mogu odigravati istovremeno u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u ciklusima večnog povratka. Kod gledalaca se pretpostavlja izvestan stepen stručnosti i poznavanja u nemom dijalogu koji se konstantno odvija između glumaca i publike. Ovaj nemušti, sveti ritual u sebi nosi političku konotaciju subverzivne kontrakulture, zbog čega je teatar bio izmešten u posebno licencirane četvrti – "prostore zla" (*akusho*), u kojima je ono ograničeno i kontrolisano.⁵⁴

Radikalni zahtev da se kabuki racionalizuje i približi empirijskom doživljaju istorije podrazumevao je odbacivanje religijsko-estetičkih korena i transformaciju u sekularnu umetnost i zdravu porodičnu zabavu – u "ikebanu" pogodnu za prikazivanje

⁵³ Cf. David G. Goodman, "Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde," in *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, ed. James M. Harding (Ann Harbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010), 251.

⁵⁴ Ibid, 252.

stranim i domaćim državnicima. Reforma pozorišta će prethoditi reformama u drugim umetničkim poljima, ali i direktno uticati na preoblikovanje proznog izraza i nastanka modernog romana. Kabuki je poslušno – možda i stvarno a ne samo prividno – napustio svoje religijsko-estetske osnove. Međutim, usled nemogućnosti i nespremnosti da se odrekne korena iz perioda Tokugava, nikada nije razvio moderan izraz, verno čuvajući tradicionalne forme poput muzejskih eksponata.

Sve drugo govori u prilog činjenici da sudbina tradicionalnog pozorišta nije bila zapečaćena. Konstantni dijalog izmađu realnosti i mašte, oponašanja (*mimesis*) i rituala stvorio je čudan međuprostor u kome su naizgled nelogične dimenzije premodernog teatra postale izvor višeznačne interpretacije igrokaza na pozornicama avangardnog teatra šezdesetih i sedamdesetih godina. Bunraku, kabuki, a posebno *Nō* i *kyōgen* – imajući pritom u vidu da ovi žanrovi snažno asociraju na natprirodno i uzvišeno – nudili su modele i figure, ukratko: geštalt premoderne svesti i kolektivno nesvesnog u *anguri*, čiji koreni se, opet, prepoznaju u japanskom mitu i uticajima zen budizma. Nelinearno poimanje vremena i kombinacija muzike, plesa i naracije značajne su estetsko-kulturne dimenzije tradicionalnog pozorišta iz kojeg je *angura* crpela moć apstrahovanja.

Ipak, moderno pozorište u Japanu nije rođeno iz kreativnog preoblikovanja premoderne tradicije, već iz oštrog prekida s njom. Osanai Kaoru, vodeće figura šingekija, u više navrata je nedvosmisleno pozvao na borbu protiv tradicionalnog pozorišta, smatrajući da je Kabuki najveći neprijatelj koji stoji na putu stvaranja modernog, nacionalnog teatra. I zaista, ako se složimo da avangardu odlikuje odbacivanje starog zarad uzvisivanja novog, šingeki će nam se ukazati kao prototip avangardnog pokreta. Pažljiva analiza, međutim, lako zapaža da je Osanai, u tipičnom maniru japanske avangarde, nastojao da apstrahuje suštinu Kabukija i primeni je na moderni japanski pozorišni izraz.

Šingeki, odnosno “novo pozorište”, bio je prvi moderni teatarski izraz u Japanu. Začetnici ovog pokreta su dvojica intelektualaca perioda Meidi, Cubouči Šōjo (Tsubouchi Shōyō) i Osanai Kaoru. Prvi je 1906. godine osnovao „Književno udruženje“ (*Bungei Kyokai*) na Univerzitetu Vaseda, želeći da modernizuje japansko pozorište uvođenjem prevedenih Šekspirovih drama. Svestrano obrazovan, verovao je da japanska umetnost može mnogo toga da nauči od inostrane umetnosti i često je pisao o pitanjima pozorišta, književnosti i estetike. Verujući da se forma i značaj pozorišne umetnosti menjaju kroz vreme i unutar različitih konteksta, Cubouči se zalagao za razvoj jednog novog oblika kritičkog diskursa (*shinshiki hihyō*) zasnovanog na filozofskom

razmišljanju i upotrebi komparativnih metoda, kako bi, polazeći od japanskih kulturnih izvora, sagradio jedan duhovno-kulturni most i tako oplemenio novo japansko pozorište.

Za razliku od njega, Osanai, osnivač tzv. *Slobodnog teatra* (*Jiyū gekijō*) nastojao je da uključi u svoju koncepciju samo aktuelne trendove i teorijske okvire. Predavajući na univerzitetu *Keiō*, on se zalagao, sasvim nedvosmisleno, za potpuno odbacivanje japanskog tradicionalnog pozorišta zarad zapadnjačkog pozorišnog realizma, pre svega u duhu Henrika Ibzena i Gerharda Hauptmana. Vatreli inovator, smatrao je da su japanske tradicionalne forme odveć feudalne, uske i civilizacijski odavno prevaziđene, dok je moderni teatar u principu naučan i progresivan. Njegove umetničke promene inicirale i promene u kulturi i društvu kao celini. Ne pokazujući mnogo strpljenja za osvedočenu japansku istorijsku rigidnost, Osanai je u šingekiju tragao za izrazom koji je u stanju da na pozornici prikaže svu nijansiranost individualnog identiteta, svu posebnost i snagu ličnih osećanja.⁵⁵ No, kao što nije mudro smetnuti s uma ovu stranu njegovog nastojanja, još je možda gore izgubiti iz vida da je ovako ubrzano revalorizovanje "pozorišne misije" iz decenije u deceniju sve više skraćivalo interval ponovnog vrednovanja i preocenjivanja.

Osanai je nedugo nakon osnivanja "Slobodnog pozorišta" – čiji naziv predstavlja omaž pariskom *Théâtre Libre* Andre Antoana – krenuo put Evrope na svojevrсно „pokloničko putovanje”. U ovoj poseti modernom evropskom teatru, on je u kratkom vremenskom periodu imao prilike da vidi izvođenja najznačajnijih avangardnih umetnika epohe. Upravo tada, međutim, dolazi i do presudnog zaokreta. Na tom putovanju je shvatio da su dostignuća modernog pozorišta na Zapadu plodovi objedinjenog, povezanog i usklađenog diskursa zapadnjačke civilizacije. Ovo saznanje ga je nagnalo da započne dugoročnu i zametnu potragu za reafirmacijom kulturnih osnova, za nekom vrstom obnove premodernog teatra u Japanu, uprkos ranije proklamovanom otporu.

Rešenje je video u stvaranju miksture koja bi spojila mentalno separativne i dualističke tendencije u mešavini tradicionalnog i modernog izraza. Prvi korak ka ostvarenju tog cilja napravio je osnivanjem *Grupe za proučavanje tradicionalnog pozorišta* (*Kogeki kenkyū kai*) 1915. godine, čiji cilj je bilo proučavanje Kabuki predstava iz perioda Tokugava, kao moguće osnove "novog nacionalnog teatra" (*Shin*

⁵⁵ Cf. Gabrielle H. Cody, Evert Sprinchorn, *The Columbia encyclopedia of modern drama*, Vol. 2. (Columbia University Press, 2007), 1014.

kokumingeiki) koji bi kombinovao aspekte japanskog i zapadnjačkog pozorišta.⁵⁶ Godinu dana kasnije, Osanai je pomagao u osnivanju modernog plesnog pozorišta Šingekiđo (*Shingekijō*), nameravajući da stvori – uz pozorište koje nije ni Kabuki ni *šinpa* (*shinpa*, nova pozorišna škola) – potpuno jedinstven oblik plesa budućnosti, koji po svom karakteru neće biti ni sasvim japanski ni sasvim zapadnjački. Njegova želja će se u budućnosti zaista ostvariti – iz teatra *Šingekiđo* izrastao je Išii Baku, jedan od najvećih uzora Ono Kazua i Hiđikata Tacumija, utemeljivača pokreta *Butō*.

Sva kompleksnost Osanaijevog viđenja pozorišne umetnosti ogleda se u njegovim izjavama objavljenim u magazinu "Nove pozrošne struje" (*Engeki shinchō*) 1924, kada je pokušao da razjasni i precizira poziciju novog pozorišta u odnosu na tradicionalni teatar i tako zvanu "novu školu" (*šinpu*). On je tu poziciju, paradoksalno i krajnje spekulativno, definisao kao odnos zasnovan na različitosti koja nalazi sebe u nekoj višoj formi jedinstva, postajući u svemu mnogo više od pukog zbira svojih delova.

"Budućnost japanskih drama koje očekujemo, i kojima se nadamo, mora biti zaokupljena problemima koji su izvan opsega kabukija i šinpe. / Zarad ovih budućih drama mi moramo razviti i novu dramsku umetnost. / Neka tradicija kabukija ostane tradicija kabukija. / Neka tradicija šinpe ostane tradicija šinpe. / Neka naslednici njihovih tradicija ostanu kakvi jesu. / Misija pozorišta Cukiđi šogekiđo stoji potpuno odvojena od ovih tradicija. / U ovom smislu, mi nikada nećemo napustiti izučavanje kabukija ili istraživanje šinpe"⁵⁷. Iza ovih donekle zbunjujućih reči, nešto je ipak jasno. Ne zadirući u samosvojnost i umetničku autonomiju tradicionalnih teataru, Osanai zagovara nešto treće – nešto što će doduše usvojiti neke elemente prvog i već postojećeg, ali će zadržati svest o svojoj apsolutnoj zasebnosti i svom novom identitetu.

Kada su ekspresionizam, dadaizam i nadrealizam, poput talasa, jedan za drugim zapljusnuli obale Japana nakon Prvog svetskog rata, Osanai ih je prepoznao kao dobrodošlo oruđe za svojevrsnu sondažu sopstvene baštine – za pronalaženje suštine premoderne tradicije, ne prepuštajući se uticaju Kabukija. Iako je povremeno govorio da je suština Kabukija "besmisljena", smatrao je da zapadnjačke avangardne tehnike mogu biti od pomoći pri njenom "ubrizgavanju" u moderno pozorište. Bio je, zapravo, očaran pozorišnim izrazom Maksa Rainharta; želeo je da stvori japanski verziju kabarea "Šišmiš" Nikite Balijeva. Energično je podržavao ekspresionizam, a pred kraj života

⁵⁶ Goodman, "Angura", 253.

⁵⁷ Brian Powell, "Japan's First Modern Theatre: The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-1926." *Monumenta Nipponica* 30 (1) (1975): 76.

počeo je da koristi tehnike Majerholda kombinujući elemente kineskih, mongolskih i indonežanskih teatarskih stilova. Kratko rečeno, japansko avangardno pozorište, bar kako ga je koncipirao njegov najveći predstavnik pre Prvog svetskog rata, od početka je nastojalo da prepozna i specifičnim postupcima reafirmiše istu onu pozorišnu tradiciju koje je želelo da se odrekne.⁵⁸

Iako su u svojim rezultatima počivale na tautologiji, na stvaranju nove stvaralačke utopije, od najnižeg do najvišeg „metafizičkog“ nivoa, podjednako groteskne i neostvarive, čini se da su Osanaijeve ambicije sezale dalje od pretenzija za pukim učešćem u sociokulturnom razvoju, dalje od aktuelnih nastojanja da se japanska kultura primora na bezuslovno prihvatanje racionalizma, modernizacije i individualizma. Naravno, pošto je uslov realizacije novog oslobađanje od starog, njegovo istraživanje je moralo biti zasnovano na beskonačnom eksperimentisanju koje podrazumeva različitost i poništavanje, negiranje tradicionalnog pozorišnog identiteta uz istovremeno prihvatanje rizika koje nosi revizija kulturnih modela na kojim je ta tradicija zasnovana, tako da će se na kraju karijere i sam Osanai naći u paradoksalnoj situaciji junaka Keruakovog romana *Satori u Parizu* – sâmog autora romana, koji po stranim bibliotekama traga za svojom sopstvenom genealogijom. Različitih umetničkih biografija, a ipak nadahnuti sličnim razmišljanjima o budućnosti scenske igre, umetnici pozorišta šingeki suočavali su se s mnogo *prizemnijim* problemima – s odsustvom infrastrukture neophodne za svako moderno pozorište, s nedostatkom odgovarajuće tehnike i ukupne komparserije, kao i sa brojnim teškoćama u prilagođavanju dramaturgije modernog pozorišta razumevanju japanske publike – ali i svom sopstvenom. Jedan od najpoznatijih šingeki umetnika, Senda Koreja (1904-98), isticao je da japansko moderno pozorište ima najviše problema sa glumcima obrazovanim u duhu tradicionalnog kabuki pozorišta, kojima je bilo teško da se prilagode novom, „naturalističkom“ izrazu.

Najveća prepreka je ipak bila ona civilizacijska. Mada su pozorišni uticaji dolazili neposredno iz evropskih izvora, iskustvo koje su japanski pozorišni umetnici prenosili često je bilo lišeno evropskog kulturnoistorijskog koda. Pritom treba imati na umu da je fenomen recepcije umetnosti uvek dvostruk. Jer, duh japanske pozorišne tradicije nije ostao usađen i neizbrisivo zapisan samo u svesti i prirodi japanskih *glumaca*, već i dugom sećanju brojne japanske pozorišne *publike*. Osim što je didaktički i formalno

⁵⁸ Goodman, "Angura", 254.

bilo različito od tradicionalnog teatra, što je bilo okrenuto širokim, razmahnutim horizontima i različitim pogledima na svet, drugačijim civilizacijskim paradigmatima i obredima mišljenja – savremeno pozorište je bilo i ideološki suprotstavljeno političkim konotacijama japanskog istorijskog teatra. Slikajući na moderan način snažne promene u japanskom društvu, sukobljavalo se sa tradicionalnim formama podržavanim od strane vojnog režima. Šingeki je, tvrdi se, vremenom razvio tri karakteristične struje - realističku, avangardnu i proletersku, povezane zajedničkim otporom prema *statusu quo* u kulturi i diskursu nacionalnog identiteta.⁵⁹

Nakon uspeha ruske Oktobarske revolucije, u japansku avangardu se uselio duh političkog radikalizma, a umetnici poput "nemačkih đaka" Senda Koreje i Murajama Tomojošija, čvrsto su se držali svojih militantnih evropskih uzora. Pokret *Mavo* je, kako smo već utvrdili, oličavao prototip politizovane avangarde u evropskom stilu. Umetnici poput Murajame, koji su počeli kao anarhisti i ikonoklaste, preuzeli su filozofiju marksizma i započeli razvoj proleterskih umetničkih i pozorišnih izraza zagovarajući prelazak iz individualizma (*kojinshugi*) u kolektivizam (*shūdanshugi*), u skladu sa komunističkom dogmom. Drevna, antička ideja dijalektičkog razvoja, primenjena na savremena traganja za unutrašnjim protivrečnostima u umetnosti i društvu, brzo je devalvirana zbog poznate zloupotrebe u Staljinovom „džepnom uputstvu“ o razmišljanju za staro i mlado.

Malo pozorište Cukidi bilo je bilo prvo japansko pozorište sa redovnom repertoarom, ali je bilo isključivo posvećeno evropskim pozorišnim komadima namenjenim levo orijentisanoj, kosmopolitski nadahnutoj intelektualnoj publici. Činjenica da domaće predstave nisu dobile zasluženi prostor u ovom pozorištu ispostaviće se kao problem za kasniji razvoj šingekija. Decembra 1925, osnovana je Japanska liga za proletersku umetnost i književnost (*Nihon puroretaria bungei renmei* ili *Puroren*), koja je uključivala i dramsku sekciju sa mobilnim agitprop-teatrom pod imenom *Pozorište prtljažnika* (*Toranku gekijō*). Podsećajući na evropsku tradiciju, na slavni italijanski *teatro mobile*, ovo *pokretno* pozorište se moglo lako kretati do radnih mesta i raznih lokalnih zajednica, a kostimi i rekviziti su transportovani u prtljažniku. Međutim, već spomenuti obračuni sa liberalnim i marksistički orijentisanim

⁵⁹ James M. Harding, ed., *Theater: Theory/Text/Performance: Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance* (Ann Harbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010), 230.

tendencijama u japanskom društvu, koji su faktički ozakonjeni *Zakonom za očuvanje mira* iz 1925. (*Chian iji hō*), usporili su razvoj savremenog japanskog teatra.

Tridesete godine su označile sumrak avangardnog pozorišta. Murajama je 1933. godine, poput mnogih drugih intelektualaca na levici, bio prinuđen da se javno odrekne svojih ubeđenja i proglasi marksizam neprikladnim i neprimerenim japanskom imperijalnom državnom uređenju. Svojevrsnu labudovu pesmu radikalnog pozorišta u predratnom Japanu predstavljalo je izvođenje drame *Zemlja vulkanskog pepela* Kubo Sakae 1938. godine. Dve godine kasnije, ostalim levičarskim umetničkim grupama naređeno je da se raspuste, a njihove vođe poput, Sende, Murajame i Koba, bile su uhapšene.

Vremensko i prostorno ograničenje nas onemogućuju da se posvetimo dubljoj analizi pozorišta u Japanu za vreme rata, ali svakako treba istaći da je japanska militaristička vlast koristila pozorište u svrhu propagande. Istorijske kabuki drame (*jidai mono*) bile su omiljeno sredstvo za promociju specifično japanskih ratničkih vrednosti, sistematizvanih u kodeksu *bušido* (*bushidō*), uz isticanje ideja samožrtvovanja, odricanja, posvećenosti, vernosti i svete, civilizatorske uloge japanske kulture. Izraženu ulogu u "mitologizaciji" japanskog imperijalizma imali su i filmovi, pogotovo oni sa kraja tridesetih, odreda institucionalizovani militarističkim i nacionalističkim "Filmskim zakonom" (*Eigaho*, 1939.), modelovanim prema nemačkom nacističkom *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft*. Japanci su uvideli efikasnu ulogu filma u promovisanju propagande nacističke Nemačke i želeli su da promovišu japanski nacionalni identitet kroz moralane, kulturne, političke, diplomatske, ekonomske, obrazovne i vojne ideale u interesu japanskog carstva. Tako su, na primer, samurajski filmovi pripadali kategoriji tzv. "filmova o kulturi" (*bunka eiga*), koji su služili da neguju i održavaju japanski nacionalni duh, a prikazivani su uz "aktuelne filmove" (*jiji eiga*). Dokumentarni zapisi savremenih događaja, uključujući i krvave vojne kampanje u Pacifičkom ratu, čije je prikazivanje bilo obavezno uz svaku projekciju igranih filmova tridesetih i četrdesetih godina, služili su nedvosmislenoj promociji imperijalnih i nacionalnih ciljeva.

Nadrealizam

Naspram futurističkih vizija totalnog socijalnog preobražaja i snova o novoj

„Sparti tehničkog doba“, dadaisti – a donekle i rani nadrealisti – mogu da budu shvaćeni kao komplementarni programi avangarde. Oni su to upravo u onoj meri u kojoj svesnim pokušajima oblikovanja suprotstavljaju svoju opsednutost *slučajnim, nepredvidljivim, kontingentnim*: jer ona je upravo ta koja, po njima, prethodi svakoj formalnoj intenciji, ukazujući na *dionizijski non-sense*, iz kojeg će se, prema očekivanju, tek naknadno iznedriti smisao.

Pored svih zajedničkih crta, među ovim pravcima ipak postoje razlike. Pripadnike srodnih struja razdvajao je „narcizam malih razlika“. Svoga najvećeg neprijatelja avangardni umetnici su našli u nadrealizmu tridesetih godina, kod koga su osuđivali oprobano buržoasku strategiju – bežanje od stvarnosti. Pojedinci, poput Fukuzava Ićira (Fukuzawa Ichirō, 1898-1992), upoređivali su nadrealizam sa egzotičnim cvetom koji je prenesen u Japan iz neke daleke zemlje, negovan od strane nekolicine umetnika zaludenih evropskom kulturom. Pri svemu tome – nema pogodnijeg umetnika na čijem primeru bi se moglo lakše razjasniti mesto koje nadrealizam ima u Japanu. Jer, bez obzira na Fukuzavin nesumnjiv uticaj na japanski nadrealizam i njegovu upotrebu nadrealističkih tehnika, poput metaforične upotrebe kolaža u duhu Maksa Ernsta, Fukuzava je zapravo bio kritički realista – neko ko nadrealističke koncepte koristi kako bi svom delu dao novu kritičku oštricu. To novo je bilo i naglašavanje etičke dimenzije ljudske zajednice koja je postala obrnuto proporcionalna njenom tehnološkom procesu. Njegove neobične kompozicije, kontrasti i magični odsjaj kojim osvetljava figure, proizilaze iz otpora prema naturalizmu, i pored toga što koristi prepoznatljive oblike. Iako je Fukuzava stvarao pod uticajem Đorda de Kirika i Maksa Ernsta, on, osim toga, nikad nije koristio tipično nadrealističke tehnike, poput automatskog pisanja i *dekalkomanije*.⁶⁰

On je konstantno bio u potrazi za simbolima rođenim u razmišljanju o svesnom iskustvu, pre nego o iskustvu *nesvesnog*. Zanimljivo je, međutim, da ni japanski nadrealizam nije mogao bez psihoanalize, pa su njegove prostrane pejzaže tumačili kao kompenzaciju – upravo kao suzbijanje navodnog straha od velikih prostranstava, rođenog iz (japanskog) osećanja izolacije i ostrvske skućenosti. Drugim rečima, fobija jeste grčka reč za strah, ali u moderno vreme nema karakter pasivne radnje straha, nego aktivnog napora da se doprinese njegovom samoponištavanju.

Ima i drastičnijih likovnih mezalijansi. Koga Harue je, tako, bio slikar snova.

⁶⁰ John Clark, "Artistic Subjectivity", 45.

Objedinivši elemente magičnog realizma Marka Šagala i mističnog tumačenja oblika Paula Klea, njegova umetnost je bila deo trenda rekontekstualizacije fovizma sa kraja 20-tih godina. Koga, jedno od najznačajnijih imena iz celokupne japanske predratne umetnosti, sin budističkog monaha iz hrama Zenpukudija i politički angažovana ličnost, bio je, ustvari, jedan od brojnih slikara koji su se pozicionirali na liniji japanske avangarde inspirisane levičarskim idejama u kritici kapitalizma.⁶¹ Na njegovo stvaralaštvo je svakako uticao i blizak odnos sa pesnikom Takenaka Kjušićijem (Takenaka Kyūshichi), anarhističkim teoretičarem koji je pokušao da ujedini marksizam i nadrealizam u nečemu što bi se moglo nazvati "naučnim nadrealizmom".⁶² Ali takva harmonija je uvek varljiva. Oспорavano i često izloženo nerazumevanju, Kogino stvaralaštvo stoji bukvalno na raskrnci proleterske umetnosti, Dade, nadrealizma i Bauhausa.⁶³

Dolazak nadrealizma u Japan krajem 20-tih predstavljao je još jedan krupan konceptijski poremećaj u vreme velikog pritiska kojem je već bila podvrgnuta proleterska umetnost. Istrage specijalne policije bile su usmerne na razne levičarske aktivnosti, računajući i one koje se odnose na kulturu. Brzom urušavanju proleterskog pokreta nesumnjivo je doprinela još jedna okolnost. Ponegde se, naime, stiče utisak da se sve to odvijalo kao po komandi – kao da je ceo pokret odlučio da svesnim pre naglašavanjem, preteranim forsiranjem tendencioznosti – sam sebe umetnički „uguši“ u sopstvenom propagandizmu i šablonskom figurativnom maniru. U tridesetim godinama su se pojavile brojne male grupe, koje su pozivale na odvajanje politike i slikarstva, na posvećenost meritumu umetnosti, samom razvoju slikarstva, zastupajući načelo – *larpurlartizma*. Primetan je bio i rastući trend apstrakcije i fascinacije naučnim, tehničkim crtežima, kakvu nalazimo kod Fukuzave. Naučne ideje, koje su izuzetno uticale na japanski nadrealizam, služile su da daju legitimitet umetniku kao tumaču novog, što je bila privilegovana pozicija u odnosu na tradicionalne salonske slikare. U isti mah, reč je ponovo o prisutvu *Nove stvarnosti*, tačnije „nove trezvenosti“, kako se ta tendencija okretanja svakodnevnom realizmu prikazivanja običnih, „banalnih“

⁶¹ Nagata Ken'ichi, "Koga Harue's Sea (1929) and "Soluble Fish": Proletarian Art, Max Ernst, Bauhaus and the Volte-Face of Machine Aesthetics", *Aesthetics* No.13 (2009), 249-267. Dostupno na: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_nagata.pdf (15.9.2014)

⁶² Ibid.

⁶³ Vidi o tome: Ōtani Shōgo, "Koga Harue and Bauhaus – From a Design Point of View", *Gendai no me: Newsletter of the National Museum of Modern Art, Tokyo*, Vol. 519 (1999/2000 12-1). Još ilustrativnije o tome svedoči slika sa nemačkim nazivom *Wissen und Fortschritt* iz 1927.

stvari, nazivala u Evropi.

Zanimljivo je, međutim, mišljenje po kome je, za razliku od starog „štafelajnog“ slikarstva, velikom broju avangardnih umetnika nadrealizam pružao mogućnost da likovno "opredmeti" ideje, da konkretizuje nevidljive, nepostojeće zamisli, ali i da se tako distancira od zvaničnih figurativnih slikara koji su se – ne samo zvanično – držali podalje od nadrealizma. Mada je i čitav niz nadrealističkih metoda bio jednako udaljen od prvobitnog diskursa nadrealizma, njihova primena je svojom vizionarskom snagom bacila u zasenak svako teoretisanje. Ona nije otkrila samo plodotvornost neobičnih spojeva, ona je naglo otvorila mogućnost metaforičnog, aluzivnog, ezopovskog kritikovanja realnosti i samog društva. Omogućila je stvaranje maštovitih svetova, poetske utopije u koju su umetnici mogli da se sklone. Fantastično slikarstvo je pod uticajem nadrealizma pružalo utočište u vremenu rastućeg državne represije. Upravo je ova odlika, ovo poricanje realnosti posredstvom nesvesnog, otvorilo vrata za otvorenu kritiku nadrealizma. Nadrealizam je proglašavan histeričnim fenomenom rođenom u tranzicionom dobu krize, revolucijom koja nije racionalna, što je po definiciji čini antisocijalnom.

U ovim diskusijama o poziciji nadrealizma u Japanu nazire se još jedan zanimljiv problem. Nije više reč o fantaziji ili o svim nadrealistima dragom negovanju kulta apsurdnih spojeva koji mogu da iznedre neki „viši“ smisao. Pa ni o tome da se, u nekoj vrsti lakoj transa, potezi kičicom izvode automatski, onako kako nailaze, bez obzira na njihovu smislenost i umetnički kvalitet. Jer, sasvim je logično da su *slikari* nadrealisti ipak morali praviti jasnu razliku između pravog, noćnog sna i svih drugih stanja bez ikakve kontrole od strane razuma, svih onih stanja proširene ili pomućene svesti koja liče na san. Stvar je, naime, manje ekstravagantna nego što na prvi pogled izgleda. Reč je naprosto o sagledavanju japanskih avangardnih praksi kao *uvezenih* fenomena, kao stilske formacije „presađene“ iz Evrope. Nadrealistička praksa se naprosto utopila u opšti kontekst japanskog umetničkog sveta, dok je taj isti diskurs u Evropi bio uzrokovan "istorijskom potrebom" koja nije bila svojstvena Japanu.

To je pokrenulo rasprave o statusu evropskih umetničkih dela u Japanu. I zaista, pažljivijem pogledu ne može izmaći činjenica da je verbalni hermeneutički diskurs, praktikovan od strane kritičara sa ograničenim znanjem o konkretnim delima – ali brojnim indirektnim saznanjima stečenim izučavanjem evropske literature i tumačenjem izveštaja japanskih povratnika – morao biti zamenjen konkretnim diskursom koji je u Evropi bio sadržan u konkretnim umetničkim delima. Diskusija je, tako, iznela na svetlo

dana razdor između diskursa interpretacije i diskursa konkretnog dela koji će ostati trajno prisutan u istoriji savremene japanske umetnosti.⁶⁴

U tridesetim godinama minulog veka stvoreno je mnogo malih umetničkih udruženja koja svedoče o uzbudljivom razvoju likovnog izraza od ekspresionističkih razlaganja slike, preko nadrealističkih modelovanja volumena svetlošću do oslobađanja poteza, gustih namaza koji će vremenom većinu slikara odvesti u apstraktni kolorizam i dramatičnu ekspresiju kao predosećaj teških vremena koja dolaze. Zajednička im je bila volja da se odvoje od pojavne slike, od preslikavanja, i stignu u predeo apstrakcije lišen predmeta i figure. Iako ne znamo tačno kakav je bio odnos vlasti prema svima njima, izvesno je da su pod budnim okom policije bili nadrealistički umetnici, kritičari i kružoci, najviše zbog njihove pretpostavljene veze sa komunizmom. Ideološki osvešćeni stvaraoci su svakako znali kakav se politički ekrazit, kakav razorni potencijal, krije u njihovim delima i bili su obazrivi prilikom davanja zvaničnih izjava.

Ipak, sva težina opsesije vlasti komunističkom opasnošću u umetničkom svetu ispoljila se onog trenutka kada su uhapšeni Fukuzava Íciro i Takigućí Ajako (Takiguchi Ayako). Sada je već postalo sasvim jasno da se vlastima učinila sumnjivom njihova eterična i imaginacijski nepredvidljiva refleksija. Avangardnu delatnost su označile kao subverzivnu, paranoično optužujući gotovo sve liberalne intelektualce za članove komunističkog pokreta. Desetak meseci nakon privođenja, Fukuzava je bio prinuđen da se javno odrekne svog prethodnog delovanja i da odbaci nadrealizam (*shure*) kao "inkompatibilan sa našom državom danas".⁶⁵

Ima više razloga zbog kojih se Korejski rat može uzeti kao granica između predratnog i posleratnog umetničkog sveta. Nove podele, izazvane pozivima na ideološke krstaške ratove dale su svoj doprinos prevratu savremene umetnosti i stvorile nova merila. Kao da je početak hladnog rata dao znak za opšti napad umetničkih krugova na takozvane ratne umetnike, pre svega na Fuditu Cuguharua i pripadnike ozloglašnog "Udruženja škole novog stvaralaštva" (*Shin seisaku-ha kyōkai*), koji su delovali kao propagandni slikari tokom rata.

⁶⁴ Clark, "Artistic Subjectivity", 48.

⁶⁵ Ibid, 50.

Izvesne logike ima i u tome što je – u iščekivanju *novog početka* ili *početka novog* – levičarska misao opet zavlada u umetničkim krugovima. Ona je, kao odgovor na ratni kaos koji je nekoliko godina ljuljao svet, ujedno bila reakcija na politiku represije tokom tridesetih godina. Žestina odgovora se najviše osećala iz pravca nekadašnje prinudne "unutrašnje emigracije", čiji pripadnici nisu hteli da u Fuđitinim ratnim slikama, u njihovoj „herojskoj ikonografiji“, vide kulminaciju umetničkih tendencija razvijanih još od perioda Meiđi, već upravo njihovu negaciju. Posleratna antipatija kod pripadnika avangarde prema svim tipovima akademskog realizma dovela je do jedne vrste ciničnog nipodaštavanja figurativnog slikarstvu i prezira prema fovističkom i ekspresionističkom „japanskom dekorativnom stilu“, kakav su negovali umetnici poput Umehara Rjuzabura (Umehara Ryūzaburō, 1888-1990) i Jasui Sotara (Yasui Sōtarō, 1888-1955).⁶⁶

Puni uvid u svu isprepletenost umetničkih htenja i životnih okolnosti otkriva nam i da se avangardni tok ponegde nastavlja nakon Drugog svetskog rata, kao da nikakve pauze nije bilo. Umetnici poput Šusaku Arakave (Shūsaku Arakawa, 1836-2010) nastavili su tokom šezdesetih godina da rade u stilu Noboru Kitavakija (Noboru Kitawaki, 1901-1951), koristeći neobičnu kombinaciju naučnih dijagrama i preciznih crteža nađenih predmeta. S druge strane, dekorativna apstrakcija umetnika Hasegava Sabura (Hasegawa Saburō, 1906-1957) i Jošihara Ćira (Yoshihara Jirō, 1905-1972) iz tridesetih godina XX veka, često opisivana kao "istočnjačka" po svom estetskom senzibilitetu, našla je svoj najzrelijii izraz pedesetih i šezdesetih godina. Ona je našla svoj oblik i u instalacijama iz sedamdesetih i ranih osamdesetih, koje su već nosile seme umetnosti performansa i dadaističkih objekata koje su Kanbara i Marujama proizveli 20-tih i 30-tih godina, da bi ih reinterpretirali umetnici Haj red sentra (*High Red Center*) početkom šezdesetih.⁶⁷

Novo oslobađanje likovnog jezika od stega konvencije predstavljao je višeznačan i složen postupak, delom izvanredan, delom sumnjiv. Za razbijanje normi, naime, nije bilo recepta, jer sumnja u likovni jezik otvara prokop u koji svako silazi na sopstveni rizik. Pa ipak, ono je donelo obogaćenje likovog izraza koje se i danas teško može u potpunosti proceniti. Na njemu pratimo sve promene i izazove, osobito onaj

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Ibid

njegov drugi krak, vezan za savremeno egzistencijalno iskustvo: slika pustoši sveta, koja je produbljena zebnjom moderne jedinke.

Angura i politički prostor šezdesetih

Definicija avangarde, koja podrazumeva radikalni, revolucionarni obračun s tradicijom i odbacivanje prošlosti, podrazumeva u japanskom slučaju mnoštvo dopuna i korekcija, među kojima ima i delimično suprotstavljenih, pa i onih što potiru uobičajene formulacije. Ako avangarda u idejnom smislu obuhvata sva ona stremljenja čija su estetska načela definisana odbacivanjem prošlosti i slavljenjem novog, onda se u Japanu njen prividni paradoks ogledao u tome što je prevazišla imitaciju Zapada; što se u istih mah ostvarila i kao samonikli fenomen i kao čuvar kulturnog sećanja.⁶⁸ A nije ni mogla da ga se odrekne već i zbog toga što je objektivizovana ekspresija zajedničkog plesno-magičnog obreda u Japanu odvajkada osiguravala potpuno i savršeno razumevanje. Drugim rečima, suština fenomena japanske avangarde se sastoji u tome što njena najveća dostignuća nisu sledila simbolično–alegorijski koncept utopije – okrenutost budućnosti. Radikalna obnova umetnosti podrazumevala je recepciju i preoblikovanje zagubljene prošlosti u sinkretizmu drevnog i modernog.

Polazila je od pretpostavke da kognitivno mapiranje kontura istorijskih i društvenih sistema u medijumu umetnosti omogućava političko delovanje u istoj meri u kojoj bi, na primer, mogućnost mentalnog mapiranja grada bila olakšavajuća okolnost za njegove stanovnike. Otud ona, na tlu Japana, ne dobija onaj izrazito antikulturni karakter, tačnije, ona nema onaj karakter „pokreta antikulture“: karakter totalnog raskida sa prošlošću kakav je, na primer, imalo Dišanovo crtanje brkova Mona Lizi, kao izraz jedne uporne *kulture protiv kulture*, jedne tradicije protiv tradicije, u kojoj je celokupna kultura znala biti izraz „satanske veštine“.

Pozorišni kritičar Senda Akihiko je razvoj japanskog pozorišta u decenijama nakon II svetskog rata nazvao "romantičnim putovanjem", a pozorišne umetnike nove generacije, umorne od učmalog teatarskog života, uporedio je sa avanturistima koji su se – aludirajući na male pozorišne trupe – ukrkali na male, krhke čamce u potrazi za novim neistraženim svetovima.⁶⁹ Sledeći ovu metaforu o morskom putovanju, Senda je

⁶⁸ David G. Goodman, "Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde," in *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, ed. James M. Harding (Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010), 259.

⁶⁹ Senda Akihiko, *Voyage of Contemporary Japanese Theatre* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 21.

primetio da su pripadnici "prve generacije" pozorišnih avanturista šezdesetih godina, poput Becujaku Minorua (Betsuyaku Minoru), Kara Đura (Kara Jūrō) i drugih, za polaznu luku iskoristili dramu "Čekajući Godoa" Semjuela Beketa, prvi put izvedenu u Japanu od strane Književne teatarske trupe 1960. godine.

Ovu umetničku potragu za novim *Ostrvom s blagom* pratila je istovremena zebnja autora, neretko izražena u njihovim predstavama, da je taj cilj u principu nedostižan, da je smisao ovog putovanja izgubljen i pre nego što je putovanje započelo. Iako se u radnji i dramskim dijalozima "nove generacije" često javlja tema odlaska, otiskivanja i napuštanja, čini se da su njihovi junaci ipak ostali zatočeni u "godoovskom" paradoksu Vladimira i Estragona – Beketovih protagonista koji nikada ne uspevaju da odu bilo kuda. Na ovaj osećaj gubitka i nemoći morala je uticati i frustracija generacije angažovane u politici šezdesetih godina nakon neuspešne pobune protiv obnavljanja Američko-japanskog sigurnosnog sporazuma – tako zvanog *Anpo*.

Duhovi kulturnog prostora šezdesetih i sedamdesetih plešu i dalje poput aveti uspomena nad savremenim pozorištem i performansom u Japanu, iako je u međuvremenu sećanje na njega manje prožeto nostalgijom. Originalnost scenske umetnosti šezdesetih godina i turbulentne, duboko proživljene društvene okolnosti koje su pratile umetničku produkciju toga vremena, odzvanjaju kao eho u kolektivnom sećanju japanskog kulturnog pejzaža. Magična privlačnost ovog vremena pobune, nama već dalekog i teško razumljivog, ostaje prisutna i nakon višedecenijske distance koja je svedočila o napuštanju vere u alternative kapitalizmu i postepeno, nezaustavljivo uključivanje pozorišta u kontekst potrošačke kulture.

Istoriju pozorišta ove dve decenije svi danas vide kao epohu proizvodnje utopija i neostvarive revolucije, kao epohu bespogovorno prožetu nekim beznadežnim optimizmom, nekom prometejskom, nerealnom verom u svoje poslanstvo i u jedan bolji svet. Tada se još mnogima činilo da nekadašnje umetničke komune, koje su predstavljale enklave-oaze, utočište od raspusnog sistema, mogu biti pretvorene u centre koji inspirišu opšti razvoj kulture. S druge strane opet, gledano sa istorijske distance, čini ce razumljivim što je ta vera, što je to *pouzdanje* u potencijal pozorišta da promeni društvo, već tada znala da izazove i skeptičnu reakciju – no to je sigurno bio i jedini period u kome se takva *duhovna* promena činila mogućom.

Ne bi se morala smatrati neprikladnim ni ona razmatranja koja japansku kontrakulturu vide u kontekstu određenih *fizičkih* prostora u Tokiju – Umetničkog centra Sogecu (*Sōgetsu*), koji se od porodičnog biznisa aranžiranja cveća preobrazio u značajno mesto podrške odvažnim eksperimentima, u košnicu novih ideja i uzbudljivih debata o ulozi umetnosti u kulturi; zatim, bioskopa *Shinjuku Bunka* i male *Sazori-za* ("Škorpion") scene u podrumu vezane za Esnaf umetničkog pozorišta (Art Theater Guild); najzad, obližnjeg kafea *Fūgetsudō* u kome su se skupljali radikalni studenti, pesnici i hipsteri. Kontrakturnim prostorima sasvim sigurno pripadaju dešavanja pod crvenim šatorom Kara Đura, pod crnim šatorom Sato Makota (Satoh Makoto), ili izvedbe *Tenjō Sajiki* Terajama Šudija. Sa njima počinje nešto što se može smatrati umetničkom topografijom, mapiranjem pozorišnog Tokija.

Ako se, međutim, ovde ijedno mesto može zaista izdvojiti iz celine posmatranja, onda je to ono koje podseća da se kontrakultura ogleda u *novom poimanju tela* – bilo u kontekstu seksualne revolucije, u radikalnom izrazu Ankoku-buta Hiđikata Tacumija, ili u teoriji tzv. "privilegovanog tela" Kara Đura. Prizivajući emocije kroz simbolične pokrete, to novo poimanje tela u svakom slučaju proizvodi, u psihološkom smislu, nekakav dramski, unutarnji lom ličnosti. Kontrakultura se, najzad, ogleda u grafičkom dizajnu tog perioda, u radovima Joko Tadanorija (Yokoo Tadanori), Avazu Kijošija (Awazu Kiyoshi) i Uno Akire, koji su vizuelno uobličenje kontrakture predstavili u svom časopisu *Revija dizajna* (*Dezain hihyō*, 1966-1970).

Bitno je za kontrakulturu, ma u kom se vidu ona javljala, da joj je svojstvena neka vrsta sile opovrgavanja, koja se manifestuje na širokom planu od delimičnog relativizovanja do potpunog obezvređivanja stvari na koju se odnosi, zbog čega značaj kontrakture mnogi kritičari zapravo i ne vide toliko u nekim njenim novim idejama, koliko u samom fenomenu njenog ubrzanog *omasovljenja*. Štaviše, njima se i sam termin "andergraund" čini neprikladnim i prevaziđenim s obzirom na to da je pokret izašao iz svojih umetničkih skrovišta, da je odavno izašao na svetlo dana, te da je njegova stvarna suština obeležena napadnim i demonstrativnim stupanjem na javnu pozornicu. Stoga je jedino njegova bučna najava mogla i da zatomi ili ublaži neverovatnu nonšalantost kojom se odlikovao prelomni iskorak kontrakture – u predstavljanju nagosti, homoseksualnosti, anarhističke društvene organizacije, glasne muzike i opšteg odbacivanje državne vlasti kao nosioca autoriteta – označivajući tim svojim činom podsticajni trenutak u kome se mala subkultura počela transformisati i

zastupajući, glasno i nametljivo, reprezentativni etos cele jedne generacije umetnika i javnih radnika.

Ipak, suština kontrakulture se dosta izmenila s obzirom na gubitak utopijske komponente ranijih avangardi. Bitno je za utopiju da gradeći izvan stvarnoga prostora stvara neku zamenu ili dopunu same stvarnosti. Zajedničko im je to što su obe proizvod svesti koja se ne miri s postojećim. Ali dok utopija stvara koncept boljeg sveta, da bi preko njega kao preko ljudskog sna o idealu uspostavila kritički odnos prema postojećem svetu, kontrakultura otkriva lažne vrednosti isključivo na području postojećeg, razgolićuje ih u njihovoj prividnosti razarajući moralne tabue, ali im ne nalazi nikakvu zamenu, nikakav realni supstitut, već ostaje na izvesnom neuhvatljivom prividu kritičkog pozitiviteta, koji pretvara u apstraktni imperativ za drukčijim i boljim.

Šezdesetih i sedamdesetih godina, pozorišnim svetom zavladao je pokret *Angura*, koji je uzdrmao etablirani društveni pogled na svet. Postojalo je, naime, i u Japanu jedno vreme protesta sa politički aktivnim *Zengakuren*om, studentskim organizacijama, radničkim pobunama i protestima protiv rata u Vijetnamu. To je vreme kada je *butō* stekao svetsku slavu i kada je, na primer, Terajama Šuđi gostovao u Evropi. Došlo je do niza umetničkih dostignuća koja su recipirana pod jednom, tako reći, usporenom vremenskom lupom. Umetnik takvog renomea, kakav je bio Suzuki Tadaši, bio je internacionalno priznat tek krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Estetski radikalizam pokreta *Angura* naročito odlikuje okolnost da opravdano slovi kao radikalno savremen ili postmoderan, ali u isti mah predstavlja pokušaj da se u vrtlogu paradoksa modernizacije, koje Japan doživljava od vremena perioda Meidi, dospe do neke vrste ponovnog nalaženja, do ponovnog otkrića sopstvenog bića. Činilo se da će stvaralac postati pratner dijaloga o budućem obliku društva, narodni tribun a istovremeno mag, žrec nekog vlastitog, nezavisnog obreda, koji neprestano traga za novim sadržinama i izražajnim sredstvima.

Posebna tema umetnika bilo je osećanje „stranosti“ u sopstvenom telu – u jednom telu tako duboko prožetom i oblikovanom japanskom kulturom, nasleđem, običajima i estetskim tradicijama, a ipak nedvosmisleno usmerenom i upućenom na savremenu svakodnevnu komunikaciju sa hipermodernim okruženjem. U vezi sa Angurom bilo je u Japanu neprekidno reči o „povratku bogova“, ali uvek u smislu dijalektičkog spoja sadašnjosti i prošlosti. Nastala je jedna velika umetnost, koja je sa svojim naporednim patosom i cinizmom, opijenošću i elegancijom, egzotikom i pacifizmom, arhaizmom i modernim, svedenim gestom, estetski nastrojenom i obrazovanom posmatraču morala,

bar na trenutke, izgledati kao klupko nespojivih ekstrema. „Moderna“ i „antimoderna“ bile su, otud, u najužoj, neraskidivoj vezi; traganje za novim formama bilo je u isti mah neka vrsta otpora protiv internacionalizacije i kolonizacije. Tako je nastao nov duhovni savez teatarske umetnosti, pa čak i jedna nova *definicija* umetnosti, koju su hteli da ustoliče oslobođenu od svih šablona, kao prvobitnu moć čovekovu. Ovaj polaritet osavremenjavanja i upornog vraćanja na arhaično izgledao je, doduše, kao *déjà vu*. Mogao bi se, možda, uporediti sa situacijom u Evropi na početku XX veka, kada se takođe mogla konstatovati povezanost modernog i antimodernog, kada su Sadajakko i drugi avangardni umetnici fascinirali „moderne“ Evropljane i kada je veliki istoričar i kolekcionar umetnosti Eduard Fuks (Fuchs) prizivao arhajsku ritualnu antiku kao adekvatan izraz za modernu umetnost.⁷⁰

Ali je u svemu tome ipak najzanimljivije to što je ideja modernizacije u japanskoj perspektivi, premda nametnuta, bila prihvaćena od strane mnogih. A opet će u šezdesetim i sedamdestim godinama uslediti kritika sa neočekivanog ugla. Tu se angažovao pokret *angura*, koji je hteo da „promeni svet“. On će kritikovati prebrzu, ishitrenu modernizaciju društva i rastakanje tradicije, nedostatak političke strasti i smisla za realnu zajednicu, zajedno sa drugim nagomilanim problemima: bezdušnom vladavinom ekonomije, ekološkim problemima i poremećenim međuljudskim odnosima. Drugim rečima, ukazivaće, dramatično i glasno, na suštinu; na ono što se zapravo krije iza svih problema savremenog japanskog društva u celini: na njegovu zatvorenost i rastući jaz između vlastite klasične tradicije i internacionalne kulture Moderne. Scenska umetnost će pokušati da se bavi upravo time na istraživački način: ispitivaće psihologiju zatvorenog društva, zatvorenog, pre svega, za savremenost, otkrivajući koliko je zatočeništvo u nečijoj glavi i nečijem telu, a koliko između nevidljivih zidova socijalnog života.

Gde su uzroci nastanka prevladavajućeg i dominantnog kulturnog koda? Posleratna reforma kulture bila je u mnogome uslovljena promenom odnosa političkih snaga. Iz razumljivih razloga, mnogi intelektualci, među kojima su prednjačili levičari koji su bili dodatno radikalizovani ratnim strahotama, nadali su se da će se Japan konačno posvetiti ozbiljnom preispitivanju skorašnje istorije i preuzimanju individualne i kolektivne odgovornosti za zločine počinjene u toku rata. Rastućom retorikom o

⁷⁰ Cf.: *Dictionary of Art Historians*, Lee Sorensen, ed. www.dictionaryofarthistorians.org

obnovi, demokratiji i kapitalizmu, ovi glasovi su, sticajem okolnosti, utišani ili nadglasani u javnosti. Pitanje uloge carske kuće u ratu – bolno, osetljivo i brizantno u isti mah – gurnuto je pod tepih, a tek nekolicina ratnih vođa je izvedeno pred sud. Izostala je suština: temeljna i sveobuhvatna analiza duha vremena, osuda fetišizacije pogubnog militarističkog kulta, kritika imperijalne ideje. Posleratni ustav, čiji su tvorci bili Amerikanci, trajno je vezao pitanje japanske demokratije za američke bezbednosne i političke interese u Istočnoj Aziji. Godine 1952. potpisan je prvi Američko-japanski sigurnosni sporazum⁷¹, a samo deceniju kasnije najava obnove sporazuma izazvala je talas protesta koji će – praćeni svojevrsnom kolektivnom krizom identiteta – obeležiti naredni period i usloviti razvoj „protestne“ kontrakulture i novih radikalnih oblika umetničkog izražavanja.

U novom periodu hladnoratovskih strepnji, činilo se da neman korporativnog nacionalizma ponovo diže glavu. Naglo osnaženi predratni desničarski poslovni konglomerati (*zaibatsu/keiretsu*) imali su, kao i sami Amerikanci uostalom, svoje razloge da se obračunaju sa liberalnom politikom koja je dozvoljavala bujanje levičarske aktivnosti. Tokom tzv. "Crvene čistke" u drugoj polovini pedesetih, mnogi marksistički intelektualci i sindikalni aktivisti su sklonjeni sa pozicija upravljanja, a nasilje nad levicom nije sprečavano nego je, naprotiv, ohrabrivano. Čistke su zahvatile i privatni sektor, gde je preko dvadeset hiljada ljudi, uglavnom sindikalnih aktivista, izgubilo posao. Bio je to period u kome su jakuze, kriminalci povezani sa pojedincima na vlasti i u policiji, pa čak i univerzitetske desničarske grupe dobijale novac za razbijanje štrajkova i obračun sa aktivnim protivnicima establišmenta. Vreme krize odrazilo se i na pozorišni život, pa su i značajne grupe – poput *Tōkyō geijutsu gekijō* i *Shinkyō gekijō* – rasformirane, a sama institucija pozorišta, kao tek obnovljeni simbol demokratskog progresa, našla se na udaru hladnoratovske logike.

Ogorčenje i bes demonstranata tokom 1960. godine bili su direktno usmereni na ličnost premijera Kiši Nobusukea, koji je "progurao" obnovljeni Anpo-sporazum kroz skupštinsku proceduru uz pomoć policije: fizički je udaljio pripadnike opozicije iz zgrade parlamenta kako bi zakon bio izglasan. Ovakav potez je dodatno narušio krhku demokratiju nakon rata, ali je i podsetio na mračnu pozadinu, na atmosferu promovisanja japanske agresije u Aziji, na epohu „carskog ekspanzionizma“ čiji su ciljevi i razmere bili takvi da se racionalno nisu mogli zamisliti. Kiši je, naime, bio

⁷¹ *Nippon-koku to amerika-gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku*, skraćeno Anpo.

osumnjičeni ratni zločinac bez ostatka uključen u aktivnosti militarističke vlade tokom rata. Američke okupačona vlasti su ga 1946. uhapsile i zatvorile u zatvor Sugamo, ali je 1948. pušten iz pritvora kada su hladnoratovski interesi naveli Amerikance da obustave suđenja ratnim zločincima. Politici se vratio već 1952, odmah nakon završetka okupacije, da bi 1957. dobio mesto premijera kao vođa novoformljene Liberalno demokratske partije. Ovaj "monstrum perioda Šova" (*Shōwa no yōkai*), kako je ostao upamćen u narodu, odnosno "omiljeni američki ratni kriminalac" kako su ga nazvali sami Amerikanci, svojim primerom ilustruje ambivalentnu i zloćudnu ulogu američkih interesa u posleratnom Japanu.

Nova generacija studenata igrala je veoma upadljivu ulogu u vremenu institucionalno-običajnog korigovanja vladajućeg društvenog koda. Studenti su, uz radničke sindikate i udruženja žena, učestvovali u svim Anpo demonstracijama 1960. godine. Zengakuren (*Zen nihon gakusei jichikai sōrengō*, ili "Sve-japanska liga samoupravljujućih studentskih udruženja") je bila najznačajnija mreža studentskih aktivista. Organizacija je osnovana 1948. iz otpora američkoj "imperijalističkoj" reformi univerzitetskog sistema i ostala je bastion anti-američkog sentimenta i levičarske politike godinama nakon rata. Zastupajući radikalne stavove i „direktnu akciju“, od samog početka je moralno i fizički pružala ostrašćen otpor "crvenim čistkama", Korejskom ratu i obnavljanju sporazuma Anpo. Zengakuren će vremenom podleći boljci kojoj su skloni mnogi levičarski pokreti – najžešće "bitke" se zapravo nisu vodile protiv zajedničkog neprijatelja, već među samim frakcijama pokreta.

Piter Ekersal⁷² u svojoj studiji o *anguri* dosta prostora posvećuje pojmu *shutaisei*, odnosno ideji sopstva i samosvesti. Dok je na Zapadu pojam subjektivnosti bio predmet viševekovnih rasprava u kontekstu filozofskog principa modernosti, u japanskoj kulturnoj istoriji ideja subjektivnosti dobija poseban značaj u posleratnom periodu. Već smo uočili koliko je ideja individualnosti bila presudna za razvoj avangardnih pokreta još u eri Taišo, ali problematizovanje individualnog iskustva kao nosioca radikalnih političkih teorija promene nameće se kao ključ za razumevanje političke dimenzije *angure* šezdesetih i sedamdesetih godina. Treba napomenuti da nailazimo na izvesne probleme u prevođenju termina subjektivnost na japanski, u kome se istovremeno koriste dve reči – *shutaisei* i *shukansei*. U kontekstu posleratne individualnosti, samosvesti i sopstva manifestovanog u studentskim protestima i nastanku *angure*,

⁷² Cf. Peter Ekersall, *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000* (Boston, MA, USA: Brill Academic Publishers, 2006), 15.

pojam *shutaisei* svakako nosi veću težinu. *Shutaisei* (主体性) naglašava akciju, praktičnu stranu sopstva, dok termin *shukansei* (主観性) izražava epistemološku dimeziju, jer u sebi sadrži kineski karakter kan 観, što bukvalno znači pogled, videti, izgledati ili znati. Dodatnu konfuziju unosi činjenica da je termin *shutaisei* u posleratnom Japanu tumačen na različite, ponekad kontradiktorne načine, ali ovaj predmet je već detaljno obrađen u brojnim studijama.⁷³

Naizgled paradoksalno i ironično je najpre to što se otpor sporazumu i konzervativnoj politici odvijao u vreme rastućeg bogatstva i prosperiteta. Šezdesete godine svedoče o prelasku iz ideološkog diskursa u jedan duhovni prostor definisan ekonomijom i materijalizmom. Iznedrivši svojevrsnu fragmentaciju kulturnog i političkog pejzaža, "zlatno ekonomsko doba" je, moglo bi se reći, dovelo do gubitka kompasa. Narod nije razumeo razloge i značenje promena. U potrazi za nacionalnim, mnogi su tragali za onim što se krije ispod površine materijalnog blagostanja.

Olimpijskim igrama održanim 1964. u Tokiju prethodili su monumentalni preobražaji urbanog pejzaža, kojima su uklonjeni i poslednji tragovi ratnih razaranja; izgrađene su moderne, avangardne građevine, prvi moderni auto-putevi i brzi vozovi. Oslobođene od asocijacija na ratni diskurs imperijalističke propagande, tradicionalne kulturne aktivnosti su dobile novu ulogu: trebalo je da ukažu na procvat uspešne i moderne nacije sa večnom, trajnom istorijom. Imidž Japana kao futurističke, hiperproduktivne globalne sile krunisan je Svetskom izložbom *Expo*, održanom 1970. godine u Osaki.

Ipak, u isto vreme javila su zabrinutost za smer u kojem se kreće društvo. Političke grupe leve i desne orijentacije upozoravale su na društvene posledice ubrzanog ekonomskog razvoja i prateće materijalističke kulture. Osudama trajnog prisustva vojske SAD u Japanu pridružio se diskurs otpora američkog kulturnom imperijalizmu, tačnije, amerikanizaciji japanskog identiteta. Pitanja ideologije, kulturne produkcije, autoriteta i identiteta, duboko ukorenjene u japanskoj intelektualnoj tradiciji još od perioda Meidi, dobile su ponovo na snazi.

Odavde se lako razotkriva ono što objedinjuje avangardna umetnička stremljenja i politički aktivizam u periodu nakon rata. U traganju za tim objedinjujućim faktorom naišli smo na samu *ideju potrage*. To je potraga za sopstvom i preispitivanje japanskog

⁷³ Za detaljnu raspravu o pojmu *shutaisei* videti: Itō Tōru: "The Concept of Shutaisei and Its Origin." http://www.ed.ac.uk/polopoly_fs/1.99392!/fileManager/The%20concept%20of%20Shutaisei.pdf

društva i njegove uloge u ratu. Pitanja nacionalnog identiteta i individualizma, uzajmno delovanje dinamike kolektivne akcije i nezavisnosti, seksualnog oslobođenja i istraživanja subverzivnih potencijala kroz kreativno izražavanje – sve to spada u kritički okvir pojma *shutaisei*, koji je suštinski prožet idejom akcije.

Legenda još za života, vodeći japanski politički mislilac nakon II svetskog rata, Marujama Masao, izjavio je tim povodom sledeće: "Sloboda nije nešto poput predmeta, već pre nešto što se može zaštititi samo delovanjem u sadašnjosti; drugim rečima, nešto može biti oslobođeno tek kroz svakodnevne napore uložene u oslobađanje".⁷⁴ U zapaženoj studiji o *anguri*, Piter Ekersal povezuje političke demonstracije i stilski izraz avangardnog pozorišta šezdesetih kao srodne, haotične i dinamične pojave prožete fluidnošću, vitalnošću i spontanošću. On takođe primećuje da su prizori političkih protesta bili slični prizorima tradicionalnih japanskih festivala (*matsuri*), tokom kojih masa ljudi, pevajući i zanoseći se, na svojim ramenima nosi prenosni minijaturni hram – *omikoshi*. Ova sklonost prema korišćenju slika iz seoske kulture i folklora predstavlja još jednu karakteristiku svojstvenu protestnim marševima i *anguri*. Avangardni teatar je istrajavao u nostalgичnoj upotrebi tradicionalnih estetskih simbola upuštajući se, poput samih demonstancija, u ritualnu potragu za suštinom nacionalnog identiteta.

Ima mnogo osnova za tvrdnju da je paralelno s nemirima u Evropi, godine 1967. i 1968, talas studentskih protesta dostigao vrhunac. Fizičke intervencije Zengakuren aktivista u gradu postale su medijski spektakl. Studentska taktika uključivala je blokiranje železničkog i automobilskeg saobraćaja, ali je svakako najspektakularniju intervenciju predstavljala okupacija univerziteta. Najdramatičnije je bilo zauzimanje dvaju univerziteta, Tokio i Vaseda, tradicionalnih centara obrazovanja japanske vladajuće elite. Međutim, vreme je pokazalo da studentski povici protiv kapitalizma nisu poljuljali temelje ovih institucija koje su od presudnog značaja za održavanje kapitalističkog sistema. Studenti, u početku hvaljeni zbog hrabrosti i predanosti svojim ciljevima, suočili su se s velikim izazovima. Velike korporacije su najavile da neće zapošljavati radikalne studente, zbog čega su mnogi aktivisti, uplašeni za svoje buduće karijere, napustili pokret. To je dovelo do polarizacije i pojave ultra-radikalnih sekti jer je kod nekih aktivista dodatno ojačala rešenost da se posvete svom cilju.

Krajem šezdesetih, kreativna, haotična atmosfera ranijih protesta evoluirala je u još radikalniju i organizovaniju vrstu otpora. Zengakurenom je zavládala tzv. *Alijansa*

⁷⁴ Ekersall, *Theorizing the Angura Space*, 28.

tri frakcije (*Sanpa rengō*), čiji su ultraradikalni studenti zastupali nasilnu taktiku. Krvavi obračuni s policijom ukazali su na pojavu radikalnijeg kontrakulturalnog senzibiliteta i izražavanja aktivističkog identiteta. Ova taktička agresija studenata kao "ratnika" otvorila je vrata stvaranju ekstremno radikalnih političkih grupa poput *Sekiguna* (*Frakcija crvene armije*), čiji cilj je bilo uništenje "kapitalističko-militarističke države" uz pomoć organizovanog nasilja, atentata i terorizma. Ideološki rigidne sekte (*uchi geba*) postajale su vremenom sve osjetljivije na neslaganja i kritike u svojim redovima, što je kulminiralo u čuvenom *Asama-sansō* incidentu 1972, kada su se odbegli pripadnici *Rengō sekiguna* zabarikadirali u planinama prefektуре Nagano, nakon krvave čistke u kojoj je ubijeno četrnaest "nedovoljno revolucionarnih" članova organizacije. Incident, koji je uživo prenosila televizija, šokirao je javnost i značajno doprineo opadanju popularnosti levičarskih pokreta u Japanu.

Iako je ispoljila značajan društveni uticaj i ukazala na revolucionarni potencijal pop ili andergraund kulture, *anguru* je 70-tih i 80-tih, potpuno progutala japanska potrošačka kultura. To se desilo pre svega zbog zamiranja političkog aktivizma. Slomljeni neuspelom borbom protiv obnove Japansko-američkog bezbednosnog sporazuma 1970, levičarske organizacije i radnička koalicija poput Ujedinjene crvene armije dezintegrisali su se u bezbroj međusobno suprotstavljenih frakcija. Suđenje zbog linča pripadnicima *Ujedinjene crvene armije* 1972, na tragičan je način označila kraj pokreta nove levice. Nakon razočaranja i iznuđenog povlačenja iz politike, omladina je ušla u fazu samodefinisanja i samopronalaženja, sve više okrenuta psihološkim, erotskim i, uopšte, bliskim međuljudskim odnosima.

Konotacija izraza *angura* je takođe počela da se menja. Najznačajnija nezavisna pozorišta iz šezdesetih godina su prerasla u velike umetničke institucije koje privlače široku publiku i organizuju turneje po inostranstvu – više se nisu mogle smatrati autentičnim andergraundom. Reč *angura* je i dalje nosila izvesnu kontrakulturalnu konotaciju, ali se sve više vezivala za medijum andergraund stripova objavljivanih u magazinu *Garō*. Autori su bili mladi crtači koji su na lirsko meditativan način opisivali svoju svakodnevnicu obojenu osećajem izolovanosti i seksualne frustriranosti. Reč *angura* se još uvek koristi za opis kreativnog izražavanja koje se ne vezuje za ekonomski uspeh i koje se po pravilu obraća ograničenoj publici.

Posleratni šingeki

U prvim posleratnim godinama je *šingeki* ponovo diktirao stil, utoliko pre što su na njega američke okupacione snage – kao na suprotnost „feudalnom“ tradicionalnom teatru – veoma blagonaklono gledale i podupirale ga u smislu afirmacije „demokratskih vrednosti“. Ali ni *šingeki* nije dugo ostao na ustaljenim pozicijama; neočekivano brzo je prihvatao nove forme, sadržaje i stilove. Time je celokupna japanska pozorišna umetnost ušla u vrlo živu, još uvek neprekinutu fazu eksperimentisanja. Šezdesetih godina, međutim, baklja protesta protiv starog i prevaziđenog prelazi u ruke *angure*. Veoma je zato važno da se opet podvuče kako pojam „modernog“ u Japanu ima nešto drugačije značenje nego u Evropi. S jedne strane, postoji pozitivni doživljaj modernog koji je usledio posle dugog mirovanja, lišenog značajnijih promena ili bar nekih uzbudljivih scenskih inovacija koje bi zaintrigirale gledaoca, s druge strane je, opet, sve moderno predstavljalo nešto spolja uneseno, nakalemljeno i potom od strane države u toj meri podržano, da je u još većoj meri delovalo nametnuto.

Najbolji primer, koji ujedno ilustruje koliko je zaoštrena bila polemika oko uloge pozorišnih umetnika u ratu, ogleda se u posleratnom odnosu prema Kuniju Kišidi (Kunio Kishida. 1890-1954), vodećem humanistički nadahnutom dramskom piscu šingeki tradicije. Mada su mu teško mogli poreći pacifistička ubeđenja, mnogi su mu prebacivali ćutanje tokom rata. Kišida je 1937. godine učestvovao u osnivanju jedne od najpoznatijih šingeki trupa, *Književnog pozorišta (Bungaku za)*, koje je negovalo apolitičan, larpurlartistički izraz, verovatno svesno izazova i opasnosti vremena u kome se nalazilo. Za razliku od radikalno politički orijentisanih autora poput Senda Koreje, koji je stalno stremio rušenju granica između umetnosti i politike (zbog čega je bio hapšen tokom rata), Kišida je smatrao da umetnost treba držati u domenu ličnog doživljaja, izvan političke svakodnevice. Treba je, drugim rečima, držati u onoj običnoj, privatnoj svakodnevici, čijom spektakularizacijom se kreira svojevrsna inverzija stvarnosti – zamena onog što jeste onim što treba da bude. Introvertan i apolitičan, u isti mah egzaltiran i frustriran, Kišida je svoj nemir prenosio na okolinu, na generaciju umetnika iz šezdesetih koja je ušla u otvoreni obračun s ovom opcijom, odbacujući apolitični buržoaski teatar, pokušavajući da prikaže društvo u haotičnom prividu boja, u zbrci i razdraženosti koja veruje u moć političke korekcije. Tragajući za spontanom i

haotičnim, svejedno da li je ono posledica intelektualne radoznalosti ili frustracije, taj nemir im se očigledno ukazivao kao podsticaj i začetnik stvaranja.

Japanske istorije pozorišta beleže da je nakon Drugog svetskog rata šingeki nastavio da se ubrzano menja, između ostalog zahvaljujući liberalnoj politici američkih okupacionih vlasti i aktivnosti socijalističkih političkih grupacija i radničkih sindikata. Tri pozorišne grupe su se posebno isticale u posleratnom periodu – *Haiyū za* (Glumačko pozorište), *Mingei* (Narodno pozorište) i već spomenuto *Bungaku za*. Međutim, najvažniji umetnik šingeki pozorišta pedesetih godina bio je Senda Koreja (Senda Koreya, 1904-95). Njegovo pravo ime je bilo Ito Kuneo, ali je odlučio da promeni ime kada ga je uhapsila policija nakon razornog Kanto zemljotresa 1923, zamenivši ga za Korejca. Treba prizvati u sećanje da su mnogi korejski stanovnici Tokija bili proganjani i ubijani nakon zemljotresa, zbog čega se Senda odlučio za promenu imena. Bio je to znak političkog protesta i podrške ugroženim manjinama, što će ostati obeležje njegove karijere sve do samog kraja. Koreja je studirao u Berlinu kod Ervina Piskatora, potpavši vremenom pod snažan uticaj ruskog umetnika Vsevoloda Majerholda koji je u istom gradu razvio jedan oblik pozorišta u kome se mešaju socijalistička politika i radikalni scenski izraz. Senda se pedesetih godina udaljio od stilskih formacija naturalizma i psihološkog realizma i po prvi put u Japanu postavio na scenu drame Bertolta Brehta.

Ako bi neko pokušao da portretira duh posleratnog pozorišta morao bi najpre da pomene Mingei (*Narodni teatar*), najveću posleratnu glumačku družinu sa kojim je bio povezan i Murajama Tomojoši. U periodu od 1950. do 1970, Gekidan (teatarska trupa) Mingei je prerastao u organizaciju od 250 članova, organizujući desetak premijera godišnje, sa preko 600 izvođenja. Mingei je bio povezan s Japanskom komunističkom partijom (JKP), koja je u saradnji sa sindikatima mobilisala publiku širom zemlje i na taj način pomogla sopstveno, razvoju; ali i oblikovanju ostalih modernih teatarskih trupa. Razume se samo po sebi da je ovaj „izbor po srodnosti“ neposredno uticao i na njihovu repertoarsku usklađenost i sličan rediteljski rukopis prilikom izvođenja realističkih drama.

Nije svakako pogrešna procena da je uticaj levice znatno oslabio nakon što je Hruščov obavestio svetsku javnost o Staljinovim zločinima 1956. Manje uočljivo, ali utoliko dugoročnije, slabio je njen uticaj i nakon propasti demonstracija koje je JKP organizovala protiv obnavljanja Američko-japanskog sigurnosnog sporazuma 1960. godine. „Prirodni“ ideološki savez velikih pozorišnih udruženja, JKP-a i radničkih sindikata učinio se neprirodnim i prevaziđenim u očima mlađe generacije pozorišnih

umetnika. Šingeki je delovao kao ideološka platforma koja prisiljava na linearno razumevanje istorije sa programiranom teleologijom. Pozorišni verizam je postao ortodoksija sa specifično ideološkim viđenjem kulture i umetnosti, zarobljen u okvirima socijalističkog realizma. Takvoj poziciji su *a priori* smetale sve avangardne tendencije koje bi svojim destruktivnim tendencijama mogle ugroziti ideološki narativ. Teatar je poprimio naličje konzervativne, represivne i – sasvim nedvosmisleno rečeno – staljinističke ortodoksije, suprotne duhu eksperimentisanja. Šingeki je izgubio dijalektičku moć da negira i prevaziđe, postavši i sam institucija koju treba prevazići.

Cuno Kaitarō (Tsuno Kaitarō), pozorišni kritičar i pripadnik *Udruženja za izučavanje pozorišta (Waseda gekiken)*, u svom eseju iz šezdesetih godina "Tradicija modernog pozorišta u Japanu"⁷⁵, objasnio je koje avangardne tendencije i koju alternativu ta generacija umetnika nastoji da suprotstavi evropskom modernizmu. Prekid koji je šingeki napravio sa dramom Nō, ali i s kabukijem, smatrao je opravdanim i neizbežnim, mada je takođe bio siguran da je to umetnike u isti mah udaljilo od izvora japanske tradicije; da ih je zarobilo u restriktivnim okvirima buržoaske institucije. Ukazao je na potrebu nove generacije da obnovi tradiciju, ali ne na način na koji su to uradili njihovi prethodnici u godinama pre rata. Za njih je obnova tradicionalnih vrednosti podrazumevala nekritično, atavističko nametanje izmišljene, idealizovane prošlosti. Nova generacija treba da se obrati tradiciji direktno i kritički, da korišćenjem „energije japanske narodne mašte” pokuša prevazići klišeje moderne drame i napravi preokret u poimanju japanskog identiteta.

Cunove ideje su sadržane u karakterističnom sloganu *angure*, pozorišnog andergraund pokreta iz 60-tih godina: "Koristi premodernu maštovitost kako bi prevazišao moderno!" (*Zenkindai no zōryoku o motte kindai o norikoero*).⁷⁶ Međutim, vraćajući se na elemente maske, pantomime i lutkarskog pozorišta, Cuno se ipak protivio idejama o vraćanju nekoj navodno bezvremenoj, a zapravo tek odnedavno konstruisanoj viziji japanske tradicije koju su delili predratna Romantična škola (*Nihon romanha*) i njegov savremenik Jukio Mišima. On je želeo da iskoristi premodernu energiju premoderne pozorišne umetnosti kako bi kreativnost oslobodio stega modernizma; težio je, u suštini, viziji *postmodernog* teatra budućnosti.⁷⁷

⁷⁵ Cf. Tsuno Kaitarō, "The Tradition of Modern Theatre in Japan," trans. David G. Goodman, *Canadian theatre Review*, Fall 1978.

⁷⁶ David G. Goodman, "Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde", 257.

⁷⁷ Ibid, 257.

Kao što smo videli, ono što je stajalo na putu avangardi i što je moralo biti uklonjeno – bio je šingeiki. Uputstvo i strategija pomoću kojih je nova generacija nastojala da sruši barijere modernog pozorišta slikovito su sumirani u tako zvanom "Trajnom pozorišnom manifestu" trupe *Teatarski centar 68/69* iz 1969. godine. Oni su na seriji postera objavljivali svoju ambicioznu političko–kulturnu agendu u autentičnom duhu pozorišne avangarde:

"Mi, naravno, glumimo, pevamo i igramo. Ali naše pozorište se ne ograničava na to. Mi pišemo, štampano, delimo, pravimo, demonstriramo, protestujemo, prikazujemo, učimo, podučavamo, crtamo, lepimo i bežimo. Sve zajedno uzevši, to je ono što nazivamo 'pozorištem'. Dole sa buržujskim modernizmom u pozorištu! Ne zatvarajte pozorište među četiri zida! Pozorište nije roba! Ne razmišljajte o teatru kao nečem što već postoji! Stvorite pozorište! Uništite pozorište!"⁷⁸

Drugi talas avangarde: uspon Angure

Istoričari japanske kulture često ističu da su avangardni pokreti u Japanu dostigli svoje puno ostvarenje tek u eksperimentalnim umetnostima u periodu od kraja pedesetih do početka sedamdesetih. Ovaj "drugi talas" avangarde ostavio je neizbrisiv trag u kulturi savremenog Japana. Pogled na tadašnja misaona kretanja i političku praksu mlade generacije svedoči o naglom gašenju tradicionalnih metafizičkih sistema i novom promišljanju političke etike u svetlu njene istorije. U kontekstu studentskih pobuna i antivladinih protesta, u barovima i klubovima tokijskih četvrti Šibuja i Šinđuku, studenti su osnivali komunalne pozorišne kolektive; novi trendovi udahnuli su novi život u eksperimentalni ples i performans. Mladi umetnici i studenti čitali su filozofe Merlo-Pontija i Marksa, Sartra i Sada, folkloriste Oriku i Šinobua (Origuchi Shinobu) i Janagita Kunija, ali i popularne stripove inspirisane nasiljem. Mnogi koji su osetili tu atmosferu u Japanu šezdesetih nostalgично se prisećaju radikalnih kontrakulturnih eksperimenata tih godina; oni svedoče o neviđenom entuzijazmu i žale zbog smera kojim je japanska kultura krenula posle toga.

⁷⁸ David G. Goodman, *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 25.

Avangardno pozorište šezdesetih, poznato pod imenima "pokret malog pozorišta" (*shōgekijō undō*), "andergraund" (*angura*) ili post-šingeki, zastupalo je paradoksalni koncept "povratka u budućnost". Njime je na kreativan način ponovo usvajano nasleđe premodernog pozorišta koje je šingeki tako odlučno odbacio. Ovaj "povratak" se prepoznaje u drugačijem korišćenju prostora, organizaciji vremena i stilovima glume. Angura je kombinovala oblike i praksu japanskog tradicionalnog pozorišta i uticaje savremenih međunarodnih avangardnih pokreta. Energično istraživanje istorijskih pozorišnih formi, poput teatra *Nō*, kabukija, ali i vodvilja, folk predstava i narodske, "lake" kulture bilo je upotpunjeno interesovanjem za Antonin Artoom, Semjuelom Becketom i haotičnim, antikonformističkim duhom pokreta dada – uvek s namerom da dodje do pregnantnih semantičkih promena u pozorišnom kodu. Stoga je istorija *angure* u isti mah istorija medija za kodiranje osobene teatarske semantike vezane za raznolike mehanizme izvođenja.

Integracionu okosnicu činili su njeni članovi. Terajama Šuđi (Terayama Shūji, 1939-83), Kara Đuro (Kara Jūrō, 1940-), Satoh Makoto (1943-), Suzuki Tadaši (Suzuki Tadashi, 1939-) i *butō* umetnici Hidikata Tacumi (Hijikata Tatsumi, 1928-86) i Ono Kazuo (Ōno Kazuo, 1906-2010) bili su stvaraoci čija se imena najčešće vezuju za pokret *angura* šezdesetih godina. Oni svakako nisu bili jedini koji su učestvovali u formiranju ovih jedinstvenih scenskih fenomena, ali je njihovo delovanje bilo od presudnog značaja za ceo pokret. Nihova dela, kao i dela pozorišnih grupa čiji su bili osnivači, postavila su temelje razvoja alternativnog pozorišta šezdesetih. Sato, Kara i Suzuki i danas nastavljaju sa zapaženim radom u pozorištu, dok su Hidikata i Terajama preminuli na vrhuncu svojih karijera.

Anguru, međutim, moramo posmatrati i u širem kontekstu alternativnih kulturnih pokreta vezanih za savremenu umetnost tog perioda. Ona je po svemu nadilazila tradicionalne granice pojedinačnih umetničkih formi, uključujući u određenim periodima i muziku, ples, vizuelne umetnosti, film i savremenu književnost. Drugim rečima, ona nije bila konzistentan već fluidan pokret, reagujući na promene u širem kulturnom prostoru – na „fatamorganu“ savremene stvarnosti, na besmisleno, vrzino kolo ideja, političkih ličnosti, akcija i slogana iznad pustinje civilizacijske obezličnosti Japana, iznad njegove nepokretnosti i bezidejnosti. Upravo će je ova njena sposobnost za dublju kulturnu i kritičku interakciju na raznim nivoima društvenog i kulturnog tkiva učiniti snažnim nosiocem avangardnih inovacija.

Činjenica je, najpre, da je angura u najvećoj meri bila *univerzitetski* pozorišni pokret. Pozorišne trupe su najčešće počinjale kao studentske dramske sekcije koje su se kasnije preselile sa kampusa u manje alternativne prostore. Tri pozorišne grupe su imale posebno mesto u ovom *underground* pokretu šezdesetih. Kara Đuro, njegova supruga Ri Reisen i Maro Akađi (Maro Akaji) su 1963. osnovali "Pozorište okolnosti (situacije)" (*Jōkyō gekijō*). Drugi pokret, "Pozorišni centar 68/69", kasnije preimenovan u "Pozorište crnog šatora" (*Kuro tento*), osnovala je eklektički nadahnuta grupa diplomaca univerziteta Tokio i Vaseda i pozorišnog obrazovnog programa „Glumački teatar“ (*Haiyūza*). Među najistaknutijim pripadnicima bili su Cuno Kaitaro, Sato Makoto, Jamamoto Kijokazu (Yamamoto Kiyokazu) i Saeki Rjuko (Saeki Ryūkō). Najzad, postojalo je i "Malo pozorište Vaseda" (*Waseda shōgekijō*), osnovano 1966. godine, koje će se kasnije razviti u Suzuki trupu iz Toge (SCOT), odakle je ponikao čuveni Suzuki metod školovanja glumaca. Osnivači su bili glumac/režiser Suzuki Tadaši, dramaturg Becujaku Minoru i glumac Ono Hiroši (Ono Hiroshi). Trupa *Tenjō sajiki* Terajama Šudija se obično uključuje u ovu listu iako je negovala nešto drugačiji izraz, nastupivši najpre kao klasična avangardna pozorišna trupa.

Dramaturgija je predstavljala čarobni štapić japanske avangarde. Najznačajnije karakteristike dramaturgije *angure* bile su odbacivanje psihološkog realizma i podređivanje teksta formi i teatralnosti. Umetnici *angure* su kritikovali formalnu *sekvencijalnu konstrukciju* konvencionalne drame. Njihovi radovi su se udaljavali od „urednog logocentričnog razvoja zapleta“, od tradicionalne dramske naracije, tj. od scenskog „pripovedanja“ sa ciljem stvaranja nečeg fluidnijeg. Na taj način, *angura* se obračunavala sa samom suštinom šingekija. Međutim, ono što je najviše doprinelo uspehu *angure* bila je sposobnost njenih autora da preoblikuju samu formu drame. Jedna od strategija bilo je stvaranje neuobičajenih pozorišnih okruženja vezanih, ali ne i diktiranih, njihovim dramskim tekstovima. Drugim rečima, *angura* je isticala primat dramaturgije izvođenja prevazilazeći tekstualne dramaturške modele koje je negovao *šingeki*.

Inovativno korišćenje prostora doprinelo je nastanku alternativnog imena za pokret, *shōgekijō*, što je označavalo mala pozorišta koja su bila smeštena u kafeima i podrumima. Pozorišta pod šatorom, predstave na otvorenom i eksperimentalni oblici "hopeninga" koji su dezorijentisali publiku filozofskim i političkim kritikama teatarskog okruženja, možda su najbolji primeri načina na koji je *angura* razvijala i problematizovala avagardnu prostornu dinamiku. Ponesena novom idolatrijom „tela“,

angura je dosledno naglašavala – pa i prenaglašavala – fizičku aktivnost glumaca. Trebalo je ispitati sve mogućnosti tela kao nosioca ekspresije u okviru teatarskog prostora, što je dovelo do prenaglašenih manifestacija spontanog i ponekad haotičnog izraza u početnim fazama razvoja angure. Lična osećanja bila su zamenjena mehanističkom prikazivanju, nestalo je verbalnog sukoba, tela su postala akumulatori iz kojih isijava dinamika društvenih procesa; pozorišna umetnost je pretvorena u neku vrstu grupne gimnastike.

Istina, ključ za razumevanje Angure treba tražiti na drugom mestu – u izmenjenom odnosu prema publici. Istražujući nove mogućnosti komunikacije i pozorišnog iskustva, angura je dovela u pitanje tradicionalnu barijeru između pozornice i publike. Mada se niukoliko ne može smatrati apolitičnim pokretom, ipak se, na paradoksalan način, udaljila od politike odbacujući didaktičku misiju šingekija. Jer, šingeki je, u maniru pozorišnog realizma, nastojao da „propoveda“ i objašnjava, da podučava publiku, čineći je pasivnim primaocem poruka. Lišen vitalnosti i dubljih značenja, predstavljao je po svemu – u očima nove generacije – prevaziđeni diskurs „mrtvog pozorišta“. Angura je suprotstavljanjem, novom komunikacijom i eksperimentalnim pristupom nastojala da prevaziđe ograničenja tradicionalnog pozorišta aktivno uključujući publiku u proces izvođenja umetničkog dela.

Ključ, pak, za razumevanje istorijskog konteksta ponudio je jedan simbolični događaj. Avgusta 1967, Kara Đuro je podigao svoj crveni šator u prostoru hrama Hanazono u tokijskoj četvrti Šinđuku. Iako je sa svojom trupom još ranije izvodio predstave na ulicama četvrti Ginza i Šinđuku, ovim simboličnim činom, podizanjem crvenog šatora, doveo je u pitanje osnove japanskog modernog pozorišta, brišući granicu između modernog i premodernog, sekularnog i religijskog, između praznog, linearnog istorijskog vremena i mitskog, neistorijskog vremena. Kloneći se „profanog“ prostora pozorišnih zgrada, on je praktično prisvojio „sveti“ prostor hrama i identifikovao svoj umetnički ikonoklazam sa raznim otpadnicima od društva (*takiya*, *yakuza*), socijalnim autsajderima i lutajućim uličnim izvođačima koji su tu bili prisutni vekovima. Kara i njegovi saradnici nisu bili više učenici Stanislavskog. Nisu hteli da budu pojedinci što ispituju svoje individualne emocije, već proklamovani *kawara kojiki* koji su došli da izazovu i *proizvedu* modernost u samom centru savremenog grada. To je bilo shvaćeno politički čin – dve godine kasnije, kada su njegove izvedbe počele da privlače veliku pažnju javnosti, Kara je uhapšen zbog podizanja šatora u četvrti Šinđuku. Suština se krila u samom činu provokacije, u "napadu" na središte

ekonomskog života Tokija, u nasrtaju na vodeći simbol japanskog posleratnog kapitalističkog rasta.

Kara je za svoj diplomski rad na Univerzitetu Meiji izabrao Sartra, pa je i njegovo novoosnovano *Pozorište situacije* dobilo ime po Sartrovom "teatru situacije". Prva predstava ovog pozorišta bila je upravo *Bludnica dostojna poštovanja* Žan Pol Sartra, u kojoj je Kara igrao ulogu senatora. Tom prilikom je koristio posebnu tehniku glume nazvanu "privilegovana tela" (*Tokken teki nikutai ron*), nastalu na osnovu teorije "privilegovane situacije" u Sartrovom delu *Mučnina*. Za Kara je to bilo svojevrsno iskustvo „granične situacije“, iskustvo antinomije: glumci su bili ti koji stvaraju „privilegovanu“ situaciju, izdižući se iznad društvenih konvencija kako bi razotkrili egzistencijalnu dimenziju – sâmo postojanje, bivstvovanje. Kara je, kao i Osanai, povratak u premodernu maštu tražio posredstvom evropske filosofije.

Po svemu se, međutim, može zaključiti da je japansko avangardno pozorište izuzetno i po tome što nije samo produbilo postojeće tendencije, nego je na tom putu dospelo i do mnogih granica, doslovno, do neprekoračivih granica. Pozorišta "pod šatorom" Kara Đura (*Situacioni teatar, Crveni Šator, Kara Gumi*) su bila karakteristična po evokaciji proto-kabuki atmosfere. U predstavama koje je pisao i režirao, često je igrao i glavnu ulogu, kreirajući atmosferu spektakla i premodernog pozorišta. Reklo bi se da ova potreba za stvaranjem živahne i bučne, anti-establišment zabave za niže klase ukazuje na nostalgiju za spontanim teatrom lokalne zajednice, verovatno po uzoru na popularni provincijalni *taishū engeki*, na marginalne polu-kabuki predstave omiljene kod siromašnog stanovništva. Predstave su izvođene u radničkim četvrtima Tokija, odakle je i sam Kara potekao.⁷⁹ Istraživači se često pozivaju na Karine definicije ovog teatra kao prostora u kojim vladaju "prosjaci sa korita reke" (*kawara kojiki*). To je bio naziv za grupe kabuki glumaca u starom Japanu koje su nastupale u suvim koritima reka i licenciranim četvrtima za zabavu u periodu Tokugava. Karin teatar se oslanja na reinterpretaciju kabukija iz perioda koji je prethodio eri Meiji – vulgarnog, spontanog i ekstravagantno poetičnog senzibiliteta. Ovaj doživljaj pozorišta kao zabave za običan narod, kao i prezir prema autoritetima kao karakterističnoj odlici kabukija iz perioda Tokugava, postao je deo mita o Karinoj viziji pozorišta. Članovi njegove grupe su i svojim životnim stilom otelovljavali ove ideale, provodeći mladost u lutanju Japanom, želeći da prizovu duh radikalizma kabukija i na svojoj koži iskuse život društvenih

⁷⁹ Eckersall, *Theorizing the Angura Space*, 63.

prognanika, kako bi docnije, na pozornici, njihovo telo u očima publike izgledalo kao jedno tkivo, sazdano od nužnosti i slučaja. Jer samo se tamo, u oblasti doživljenog, dreše i izravnavaju suprotnosti, spajaju ideja i stvarnost, duh i telo, nužnost i slučajnost.

Ponekad se, naravno, neo-tradicionalna estetika Karinog teatra ukazuje kao mesto ukrštanja brojnih kulturnih i istorijskih nedoumica. One proističu iz problematičnog doživljaja moderne umetnosti u Japanu i kontradikcija koje leže u samom korenu japanske savremene istorije. Složeno iskustvo moderne umetnosti u Japanu prožeto je paradoksima vezanim za formiranje japanskog nacionalnog identiteta kao nosioca kulturnog identiteta – istovremeno savremenog i drevnog. Njeno osnovno pitanje nije bilo kako videti prošlost, već kako doživeti prošlost u sadašnjosti.

Može biti da niko nije bolje od Kara Đura ovaplotio u tako jarke pozorišne likove nemirnu savest savremenog japanskog društva. Najupečatljiviji primer problematizovanja skorašnje japanske istorije, ili bolje reći: pokušaj *suočavanja* sa psihološkom dezorijentacijom u posleratnom Japanu, možemo naći upravo u Karinom tekstu "Džon Silver, ljubavni prosjak" (*Jon Shiruba: ai no kojiki*, 1970). Glavni junak je spektakularna pojava: pirat, mitska koliko i istorijska ličnost, koja se upušta u lov na mlada azijska tela u potrazi za seksom i uživanjem. Njegov lik iskršava iznenada, poput sablasti, donoseći smrt gde god se pojavi – Džon Silver ubija svoje žrtve i uzima njihove zlatne zube kao plen. Iz bizarnih i grotesknih situacija lako možemo zaključiti da su glavni motivi drame zapravo okupacija, eksploatacija i fašizam, uvedeni kao simbolična kritika japanske kolonizacije Istočne Azije tokom rata na Pacifiku. Predstava se istovremeno odvija u porušenom javnom toaletu posleratnog Japana i u jednom kabareu u Mandžuriji pod japanskom okupacijom. Džon Silver je lik mitskog pirata – amoralni nihilista koji je, poput samog Japana, u večnoj potrazi za iskupljenjem (slika 7).

Poput Kare, Suzuki Tadaši je nastojao da reformiše savremenu dramu fokusirajući se na izvedbu glumca, ali – kako se tvrdilo u prvim reakcijama – na jedan više metodičan, sistematičan način. Suzuki je bio jedan od osnivača "Malog pozorišta Vaseda", osnovanog 1966. godine. Tokom prvih godina od osnivanja trupa je izvela više predstava po inovativnim tekstovima Becujaku Minorua, poput "Slona" (*Zō*) i "Devojčice sa šibicama" (*Machi-uri no shōjo*), koji su koristili lingvističku jednostavnost nadahnutu delima Beketa i Joneska kako bi istražili posledice rata. Becujaku je 1968. napustio ansambl, a Suzuki je nedugo zatim, 1969. godine, bio producent predstave "O dramatičnim strastima I" (*Gekiteki naru mono o magute*),

ponovo u cilju istraživanja novih pozorišnih mogućnosti, ali ipak lišenih apsurdističke i egzistencijalističke dimenzije karakteristične za Becujakua. U ovoj predstavi je glumila fenomenalna umetnica Širaiši Kajoko (Shiraishi Kayoko), čiji su hrapavi glas i izvanredan intenzitet izvedbe omađijali publiku. "Dramatične strasti I" je činio kolaž japanskih i zapadnjačkih tekstova o dramatičnim strastima, uzetih iz klasične grčke drame, Šekspira, kabukija i modernih drama. U njima je zanemarena uloga dramaturga, a fokus preusmeren na izvedbu glumaca, na njegovu individualnu sposobnost, talenat, inspiraciju i genijalnost.

Eksperiment se pokazao uspešnim pa je već sledeće godine Suzuki postavio "Dramatične strasti II – šou Širaiši Kajoko", čime je odao priznanje doprinosima glavne glumice razvoju Suzukijevog koncepta pozorišta, ali i dodatno unapredio kolažnu tehniku kako bi uključio i druge aspekte premoderne tradicije. Izvori su bili kabuki i šinpa – od grotesknih i surovih drama Curuja Nambokua (Tsuruya Namboku) do „gotske“ atmosfere u sablasnim delima Izumi Kjoke (Izumi Kjōka). Bilo je jasno da se Suzuki vraća Kabukiju kako bi u centar pozorišta vratio ličnost glumca. Dramaturški, obe predstave istražuju polje istorijskog iskustva sa temom emocija, na savremeni način otelovljujući ova stanja kroz snažnu izvedbu glumice Širaiši. Njeni prikazi ekstremnih stanja ludila, nalik na opsednutost demonskim silama, ne nalaze svoju inspiraciju samo u poznatim odlikama dramaturgije klasičnog grčkog teatra, u spektakularnim efektima izuzetnih situacija, u katarzi. Oni traže smisao u razotkrivanju nacionalne istorije i kroz manje neobičan način: kroz svedeni pokret pantomime i marionetsku igru. Kroz govor tela, veliku raznolikost maski i diverzitet pokreta gledaoci treba da nauče kako da slušaju govor duha, da proniknu u njega i shvate drugi, unutarnji život. Novo pozorište, koje mora da iznese na videlo unutarnji život, čovekovo raspoloženje, može da saopšti sintezu pojava pomoću preuveličavanja i naglašavanja jednog detalja daleko uspešnije nego istinitim prikazivanjem slike u celini.

Suzukijev teorijski i praktični pristup *telesnosti* mogao bi se, otud, označiti kao arhetipski i elementaran – njegov rad odaje uticaje pozorišta no i kjogen, ali i klasičnog grčkog pozorišta. On je manifestacija novog oblika pozorišnog pogleda na svet koji je došao kao odgovor na „tužno stremljenje“ japanskog društva ka zaboravu istorije. Njegova razrada i prezentacija probuđene istorijske svesti izražena je u stilizaciji telesnog izraza glumaca – to je zadatak novog pozorišta koji je najbolje rešen u pokretima što podsećaju na nō – baš kao što nas u realnom, spoljašnjem svetu

nagoveštaji, slučajni pogledi, fine podudarnosti jedva uhvatljivih obeležja, koja su dostupna samo osetljivim dušama, uvode u taj svet verodostojnosti.

Predstave trupe SCOT obično uključuju formalne šablone pokreta i *kate* – glasno recitovan tekst, korišćenje pesama i stilizovano frontalno predstavljanje koje asocira na premodernu tretiranju pozornice. Rezultat je jedna neobična kombinacija postmodernog i premodernog senzibiliteta sa povremenim elementima farse i aluzija na popularnu kulturu. Uopšte uzevši, Suzukijev ideal pozorišta slavi neo-tradicionalni i kolektivni osećaj preistorijske svesti, dok istovremeno priziva savremeni svet, često upotrebljavajući nadrealni, „egzistencijalistički“ humor koji nekima deluje kao mešavina kjogena i Semjuela Beketa.

Čak je i uobrazilja evropskih umetnika godinama stajala pod uticajem Suzukija. Njegov metod podučavanja glumaca, zamišljen da oslobodi glumce od fizičkih i mentalnih ograničenja, danas je poznat u celom svetu. Prihvaćen je već i zbog toga što je stari metod Stanislavskog morao da napusti scenu. Reprodukovati, naime, na sceni ono što se bukvalno odvija u svakodnevnom ponašanju, u gestikulaciji i ophodnji, to znači reprodukovati ono što je drugostepeno i nevažno. Suzukijeva metoda, pak, iako počiva na konceptu "oslobađanja" glumca, na paradoksalan način je zasnovana na strogoj disciplini i rigidno ustrojenom odnosu između učenika i učitelja. Suzukijev moderni pedagoški sistem uključuje i neobična tumačenja i sekularna otelovljenja religijsko-estetskih koncepata poput pojma *yūgen* (misteriozna dubina) koji se ogledaju u ideji dobro uvežbanih tela u kolektivnoj akciji. Mnogo toga je, doduše, podsećalo na međuratnu umetničku praksu sovjetskih avangardnih umetnika, na mašinske konstrukcije koje su zamenile kulise. Neprekidno, skoro ritualno ponavljanje, precizno korigovanje tehnike, grupne vežbe koje nadgleda stariji član trupe odarajući često bambusovim *kendo* mačem po podu, podsećaju na plesnu obuku ili vojne vežbe.

To što su Kara i Suzuki sa gotovo pobožnim trudom veličali glumca, ne znači da su dramski pisci sasvim izgubili primat. Dobitnik prestižne Kišidine nagrade za dramaturgiju 1969. godine bio je Sato Makoto, za delo "Nezumi Kozo: pacov" (*Nezumi Kōzo jirokichi*), premijerno izvedeno na minijaturnoj podrumskoj pozornici u četvrti Ropongi u Tokiju. Predstava je postala referentno mesto japanske književne mape – ona je korenito promenila ideju lineranog vremenskog kretanja modene drame. Umesto tipičnog početka, sredine i kraja, karakterističnih za modernu predstavu u kojoj se radnja odvija glatko i logično sve do vrhunca – razrešenja, "Nezumi kozo" poništava linerano vreme i osećaj da se vreme odvija ka nekom vremenski uslovljenom cilju. Na

delu je svojevrsni simultanizam: radnja predstave se, naime, odvija istovremeno, u 19. veku i na kraju II svetskog rata. Idući tragom ekspresionističkih eksperimenata s vremenom, Sato Makoto uvodi ideju cikličnog protoka vremena, vremena kao večnog povratka.⁸⁰ Glavne protagoniste, njih pet na broju, ujedinjuje bizarna okolnost – oni zamišljaju istu želju prilikom pada zvezde padalice, ali je ona različito interpretirana: kao Nezumi Kozo i kao atomska bomba. Socijalni princip se pritom snažno oglašava u svesti ovih likova. Neopisivo siromašni, oni sanjaju o revoluciji koja će korenito izmeniti njihove živote. Prkose im tri inkarnacije nepromenljivosti, menjajući svoje obličje kako bi što efikasnije remetili planove i inicijativu protagonista, i udaljavajući, na kraju, cilj revolucije u istorijski zanemarljivu tačku u kružnom toku vremena. Ta tri "pokvarenjaka" se bezdušno poigravaju s nadama pet podjarmljenih duša, što na kraju predstave nalazi svoj klimaks u završnom tetarskom tablou. Alegorijska scena bukvalno otelevljuje glasoviti istorijski slogan o revoluciji koja jede sopstvenu decu: glavni protagonisti „zaista“ proždiru sopstvenu decu, nestajući i sami u "vrtlogu ludila i smrti."⁸¹

Važno je zadržati se na ovom primeru koji, istina, na prvi pogled pripada nekim opštim eksperimentalnim sferama u oblasti teatra, ali se sa puno geopolitičke i kulturalne logike može nadovezati na japanski i, uopšte, dalekoistočni književni idiom. Malo podrumsko pozorište, naime, u kome je izvedena predstava "Nezumi Kozo", bilo je uz pomoć rekvizita iz Šinto hrama pretvoreno u jedan pseudosakralan prostor. Vremenska struktura predstave odražavala je šamanističku imaginaciju koja je svojstvena Kabuki komadima – poput klasika "Sukeroku", gde se prividni narativ o nonšalantnom dendiju koji se nadmeće sa bogatim i neuglednim rivalom za naklonost lepe i mlade kurtizane, ispostavlja na samom kraju kao jedna od bajkovitih epizoda u priči o potrazi mladog ratnika Soga Gora (Soga Gorō) za zlim samurajem koji je ubio njegovog oca i oteo očev mač. I u predstavi "Nezumi Kozo" postoji sličan zaplet, kada se pet protagonista otimaju za ostatake hrane u jednoj, „stvarnoj“ dimenziji, dok se u drugoj, metaistorijskoj, premeću u mitske junake koji tragaju za velikim neprijateljem, "Knezom svitanja", kroz močvare istorijskog vremena.⁸²

⁸⁰ Goodman, "Angura", 260.

⁸¹ Ibid

⁸² Ibid, 261.

Slučaj Terajama Šudija

Nema tog uvoda u kratku istoriju najvažnijih japanskih trupa iz šezdesetih godina koji bi smeo da izostavi doprinose pozorišta *Tenjō Sajiki* Terajama Šudija, osnovanog 1967. godine. Ono što posebno izdvaja ovaj teatar jeste činjenica da nije ponikao u okviru univerziteta ili podgrupa velikih šingeki ansambala. Zatim, Terajama, središnja ličnost japanskog pozorišnog andergraunda, ne samo da je bio stariji od ostalih pripadnika novog avangardnog pozorišta, već je, za razliku od njih, često bio tumačen kao apolitičan – najviše zbog veoma osobenog oblika društvene kritike koju je praktikovao. Sebe je pritom doživljavao kao tipičnog avangardnog umetnika koji stvara u duhu Dalija, Lotremona, Bretona, Bunjuela, Artoa i Felinija. Ima, razume se, mnogo elemenata u njegovim „poetskim dramama“ koji tome govore u prilog. Njegova želja da od „ozbiljnog, jednoličnog i dosadnog pozorišta“ stvori teatar mašte i poezije; njegova groteskna fascinacija debelim ženama i patuljcima, deformisanim muškarcima, nadrealističkim slikama, homoseksualnošću kao seksualnom "devijacijom"; njegova neprestana potreba da šokira građansko društvo i dosledno izneverava njihova očekivanja raznim hepeninzima, uličnim pozorištem i ostalim napadima na "realnost" – sve to zapravo potiče iz tradicije klasične avangarde kojoj je bio naklonjen. Terajamine predstave su se oslanjale na slobodnu interpretaciju japanskih predanja, folklora, budizma, kao i junake iz japanske dečije literature, televizije i filmova. Opšte je mišljenje da je Terajama, zastupajući eklekticizam koji je na izvestan način anticipirao postmoderni senzibilitet, bez predrasuda preplitao jezu i grotesku, moderno i tradicionalno, izražavajući upravo time tzv. filozofsku dislokaciju i psihološku dezorijentaciju – elemente koji su obeležile savremeno japansko društvo šezdesetih godina.

Sa Terajamom, može se reći, počinje nešto što razbija usud japanske književnosti – onu trajnu ambivalentnost u davanju primata bilo ideologijama, bilo tehnikama, usled čega je ovo neizbežno dvojstvo predstavljalo koliko prepoznatljivi registar, toliko i sputavajući okvir u osamostaljivanju književnosti kao čiste forme. Jer, iako je Terajama koristio premoderne slike i predmete, to nije bilo u okviru strategije "vraćanja premodernoj mašti" koju spominje Gudman – onoj mašti u koju su njegovi savremenici verovali. Naprotiv, on je u više navrata oštro kritikovao potrebu za vraćanjem u idealizovan prošlost, budući da se to kosilo s njegovom idejom sinhronne vremenske orijentacije kontrakulture i njene posvećenosti razvijanju osećaja za bivstvovanje u

„aktuelnom trenutku“. Terajamino pozorište je često gostovalo na evropskim pozorišnim festivalima tokom sedamdesetih godina, što je njegovim kolegama, koji su se gračevito borili da se otrgnu od evropskih modela, poslužilo da se distanciraju od Terajame.⁸³

Možda ne bismo preterali pristajući na paradoks – na tvrdnje onih što i danas govore kako su Terajamini projekti postali japanski u trenutku kada su napustili Japan, dok su u samom Japanu zapravo delovali nekako strano i tuđe. „Naš“, a svetski, Japanac, a slavan, Tarajamin lik se prikazuje u naizgled skrivenoj protivrečnosti. Paradoks se, međutim, razotkriva u neobičnoj dijalektici na planu recepcije pozorišnih predstava uopšte. U tome što, na primer, ova "stranost", može lako biti potvrđena nagradom na nekom evropskom festivalu, da bi zatim, ponovo uvedena u Japan, bila doživljena kao internacionalni fenomen. Model naizmeničnog izmeštanja iz internacionalnog u japanski kontekst bila je prisutna u mnogim Terajaminim radovima nakon 1970. Značajna je, svakako, njegova recepcija u Evropi. Tako je, gostujući na beogradskom Bitefu, Tarajama oduševio publiku predstavom *Jeretici*, u kojoj pokretima glumaca upravljaju „animatori“, isti oni što pokreću lutke u klasičnom lutkarskom pozorištu Bunraku⁸⁴. Time je veoma jasno bio izražen nesamostalan karakter modernog čoveka, odsustvo slobodnog izbora i motivacije (slika 8).

Sve to navodi na zaključak da su tesne veze s protestnim društvenim pokretima potvrdile trajnost susreta između ideologije i imanentno književnih preokupacija. Protesti su bili simbolički i bukvalno predstavljani u pozorišnim, književnim i filmskim delima šezdesetih godina. Tako se, 1968, na vrhuncu studentskih protesta, teatarske trupe nisu samo bavile protestnim *temama*; one su, u agit-prop stilu, direktno učestvovala u demonstracijama i sukobima s vlastima. Igrokaz *Bacite svoje knjige: izađimo na ulice* (*Sho o suteyo machi e deyō*) Terajama Šudija možda i najbolje oslikava dramaturški prostor protestnog pokreta u drugoj polovini decenije. Drama predstavlja psihodelični kolaž političkih govora, snoviđenja, seksa i sporta utkanih u svakodnevicu šezdesetih godina, čija je radnja labavo povezana s lutanjima i urbanim pustolovinama mladog muškog protagoniste. Postoje, ustvari, tri dela pod istim naslovom – knjiga sabranih eseja iz 1967, predstava iz 1968, i film koji je režirao

⁸³ Tako je, na primer, Kara Đuro Terajamu nazvao "kulturnim opanjkavalom" i "severoistočnjakom u potrazi za umetničkom afirmacijom". Verovatno najtežu kritiku je dao pozorišni kritičar Senda Akihiko kada je Terajamu prozvao "večnom avangardom" (*eien no zen'ei*).

⁸⁴ Kao i *Pasji bog*, Tarajamina drama sa maskama i pevanjem, *Jeretici* pokušavaju da pozorište pretvore u javni trg, da uključe publiku pozivajući na otpor prema klasičnom pozorištu kao „prevaziđenoj instituciji“.

Terajama 1971. godine. Mada se sva tri dela značajno razlikuju u pogledu forme i sadržaja, njih karakteriše intertekstualnost i naizgled svesna narativna konfuzija.

Film nudi bizaran igrokaz: bučnu pobunu u atmosferi društvene neizvesnosti protkanoj fragmentima urbanog pejisaža Tokija s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina. Svojevrsni kolažni rok mjuzikl prati stasavanje mladog muškog protagoniste, Kitagava Eimeija, u ambijentu beomske kontrakture Šindūkua. Eimeijeva porodica živi na margini – vaspitavaju ga baka sklona sitnim krađama i otac delikvent i ratni zločinac, koji mu duguje novac. Eimei se s druge strane stara o svojoj sestri Secuko, koja je razvila neprirodnu romantičnu vezu s njenim zecom, kućnim ljubimcem.⁸⁵ U radnju su paralelnom montažom intergrirani snimci predstava uličnog pozorišta i "hepeninga" na ulicama Šindūkua: video verzije homoseksualnih oglasa, hipika koji puše marihuanu na ulicama, fantazije o avionima na ljudski pogon, manifest o mucanju, grafiti i ostali naizgled nasumični fragmenti tokijske kontrakture.

U središtu filma se nalazi „referentno mesto umetničke mape 20. veka“ – problem emancipacije pojedinca, proces prepoznavanja "klopke" u kojoj se nalazi i pokušaj da se oslobodi. Glavna odlika protagoniste je nesigurnost; on je podjednako nesiguran kada je reč o svetu koji ga okružuje kao i u pogledu sopstvenih sećanja. Slike aviona "na ljudski pogon" (*jinriki hikōki*) provlače su kroz ceo film kao centralni simbol – to je avion koji zapravo nikad ne uspeva da poleti. Poslednja scena ga prikazuje u plamenu: sve govori u prilog pretpostavke da ga je Eimei sam zapalio, pristajući na povratak društvu i napustivši lažne nade za oslobođenjem od socijalnih veza.⁸⁶ Prisutna je, kao i u mnogim drum Terajaminim delima, ideja seksualne ambivalentnosti. Krah Eimeijeve potrage za slobodom kulminira u poslednjoj sceni, u kojoj vidimo kako ga odvodi policija.

Kao i kada je reč o slikarstvu, apstraktni, nelogični elementi doprinose oslikavanju kulturološkog portreta mlade generacije, a nihilističko-anarhistički ton filma simbolički priziva ideju protestnog pokreta. Egzistencijalizam je ključ za razumevanje ovog filma u kome se ukrštaju atmosfera neizvesnosti sa pozivima na pobunu kao odjecima

⁸⁵ Eimei bezuspešno pokušava da postane deo fudbalskog tima, ali nikad ne uspeva da se uzdigne od statusa domara, a njegova "inicijacija" sa prostitutkom koja opslužuje tim završava se katastrofom. Baka odlučuje da ubije zeca, kako bi naterala unuku da se socijalizuje. Međutim, to je samo dodatno uznemirilo Secuko, koja je izbezumljeno hodajući gradom zalutala u svlačionicu fudbalskog tima, gde je ceo tim grupno siluje pod tušem, dok je Eimei uzalud stajao pred zatvorenim vratima pokušavajući da ih spreči. Do kraja filma Eisei postaje borben i pun samopouzdanja, sestra se zaljubljuje u jednog od silovatelja i odlazi da živi sa njim i njegovom devojkom, a Eimeijev plan za osamostaljenjem od porodice propada. kada neko ukrade kolica za „ramen“ (japanska supa sa rezancima) koja je kupio ocu kako bi ga vratio na posao.

⁸⁶ Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture : The Antiestablishment Art of Terayama Shuji* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 123.

okupacije univerziteta 1968. Vezane za bitna promišljanja savremenosti, neke scene beleže slogane što preispituju mogućnost oslobođenja; poruke praznine i neuspeha ispisane su na zidovima grada. Slike fudbalskog tima, prikazi "zdravih japanskih mladića" u simboličkom "obredu inicijacije" kulminiraju mučnim prizorom grupnog silovanja retardirane devojčice pod tušem u svlačionici. Vezan za tekstualno-vizuelni pristup kulturi, film *Bacite svoje knjige* je nastao kako iz potrebe da se ispituju uzroci bekstva iz društva, tako i želje da se izbegne društveni sunovrat (slika 9).

Ankoku Buto i pobuna tela

Danas ima sve više osnova da se u podrobniju diskusiju o alternativnom pozorištu šezdesetih i pokretu *angura* uključi i po mnogo čemu jedinstveni umetnički žanr plesa/performansa pod nazivom – *butō*. Iako pripada zajedničkom i međusobno višestruko uslovljenom kulturnom i društvenom prostoru šezdesetih, on zaslužuje da se detaljno analizira kao sasvim zaseban fenomen radikalne kulture performansa. Utoliko pre što je trebalo da omogući sliku sveta iz pozicije individualnog subjekta prema široj, ali u krajnjoj meri nepredstavljivoj celini, koju čini ukupni sistem društvenih odnosa.

Butō je, uopšteno rečeno, žanr izvođačkih, scenskih umetnosti nastao u Japanu krajem pedesetih godina 20. veka. Za osnivače ove umetničke discipline smatraju se Tatcumi Hidikata (1928-1986) i Kazuo Ono (1906-2010). Početak javnog života ovog plesa vezuje se za premijeru predstave *Zabranjene boje* (*Kinjiki*) u koreografiji Hidikate, 1959. godine. U užem smislu, termin *ankoku butō* se odnosi na novi oblik plesne izvođačke umetnosti koji su razvili i praktikovali Tacumi Hidikata i njegovi sledbenici. U širem smislu, ime *butō*⁸⁷ označava ceo jedan plesno-pozorišno-umetnički pokret koji se 70-tih godina proširio svetom rađajući nove hibridne žanrove, vrste i stilove. Imajući u vidu poreklo fenomena *butō*, njegov istorijski kontekst i globalnu ekspanziju, treba napomenuti da njegovu umetničku praksu karakterišu stilski eklekticism, kontinuirano eksperimentisanje sa formom, dekonstrukcija tradicionalnih obrazaca i asimilacija elemenata izvedenih iz domaćih i stranih, ponekad veoma udaljenih kultura, u svrhu istraživanja univerzalnih pitanja vezanih za egzistenciju ljudskog bića i specifične filosofije telesnosti.

⁸⁷ Kao ples, odnosno pozorište i umetnost pokreta, ovaj pojam se u literaturi na engleskom jeziku često se piše i kao BUTOH.

Kao upečatljiv i lako prepoznatljiv umetnički kod, *butō* se nalazi na raskrsnici različitih filozofskih, umetničkih i političkih diskursa. Elementi, međutim, koji bi trebalo da učine zaokruženom sliku ove savremene i dinamične umetničke prakse, upravo svojom raznovrsnošću otežavaju njegovo tumačenje. Pokret *butō* je, po svemu sudeći, sinkretičan polimorfni umetnički fenomen obeležen brojnim paradoksima. U svom savremenom obličju, ukazuje nam se kao svojevrsan transgresivni *perpetum mobile* vođen, reklo bi se, nepresušnom kreativnom snagom paradoksa. Kombinujući čin prestupa, destrukcije i konvencionalnost, on s jedne strane stalno vezuje i razrešava, sklon različitim lokalnim uticajima i promenama uslovljenih novim iskustvima i individualnim shvatanjima novih generacija plesača koji eksperimentišu sa postojećim obrascima stvarajući nove, hibridne forme. I regresija u arhaisko je ritam koji se izvršno daje podražavati, posebno u pokretima punim iskonske neprozirnosti i brutalne čulnosti. Tako nastaju razigrani komadi u kojima mrtva tela ustaju da igraju i žene nestaju, a publika do kraja ostaje u zamci. S druge strane, *butō* je priznat širom sveta kao specifičan žanr plesa na osnovu konkretnih ideoloških pretpostavki – povezan je sa takvim stereotipnim elementima kao što su spori, meditativni pokret, bela šminka i obrijana glava.

Ova neprekidna napetost između osporavanja i kodifikacije, rušenja i stvaranja, iziskuje i stalno preispitivanje pretpostavki na kojima se zasnovan *butō*. Moramo imati na umu da je jedna od osnovnih pretpostavki ovog pokreta upravo ideja o stalnom rušenju granica, dekonstrukciji šablona, najzad – o "pobuni tela" kao nosioca društvenog potresa. Izmicanje stabilne definicije *značenja* ovog fenomena predstavlja otuda njegovu nezaobilaznu karakteristiku. Ne čudi činjenica da i sami tvorci ovog oblika umetničkog izražavanja odbijaju da daju definitivna određenja i definicije. Čuveni japanski plesač Min Tanaka se jednom prilikom osvrnuo na nemogućnost intelektualne spoznaje buta:

"Što ljudi više pokušavaju da razumeju *butō*, to ga manje razumeju. Ali to nije bitno. Postaje stvari kao što su zvezde, mesec, koje ne možemo da dosegemo. Ništa nije tako lepo, tako veličanstveno kao ono što je neuhvatljivo, nepojamno"⁸⁸.

Ono što je krasilo *butō* od samih začetaka do savremenih manifestacija ovog plesa jeste uzbuđenje, a to naročito uzbuđenje – svojstveno umetničkom igrokazu po prirodi stvari – izazvano je sada time što smo u prilici da se osvedočimo šta je sve telo u stanju

⁸⁸ Citirano u: Johannes Bergmark, "Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move," 1991. <http://www.surrealistguppen.org/bergmark/butoh.html>

da učini sa stvarnošću. Kao da se neki gigantski čulni sistem nalazi u ulozi kompjutera. U njegovoj veštini da rađa opsene o nekom širem životu, percipiramo neko nejasno osećanje lakoće. A upravo je to prividno brisanje granica ono što nam uliva pomenuto osećanje lakoće. Kao da se između tela i zanosnog ritma, koji svojim kretanjem neprekidno proizvode, otvara novi raspon. Taj raspon je prostor koji je telo otvorilo u sirovoj stvarnosti, kako bi pokazalo njene mogućnosti. Iz brojnih intervjua saznajemo, uostalom, da to i jeste smisao pregnuća kojem se posvećuje *butō* – suština plesnog stvaralaštva. Ono širi prostor u kome se nalazi i time obavlja čin stvaralačke inteligencije, koji je potvrda i korišćenje slobode. Sloboda tela *menja* stvarnost, iz koje izvire neslućene mogućnosti.

Treba odmah reći da je fenomen poznat pod imenom *butō* imao svoj koren u Evropi, pre svega u nemačkom „izražajnom plesu“, u *Ausdruckstanz*-u, ali je, kao što je poznato, delovao i veoma inspirativno svojim *povratnim* uticajem. Delovao je „unatrag“ na „zapadno“ poimanje plesa i pozorišne umetnosti, a delovao je, reklo bi se, najviše zbog toga što svojom slikom tela, dodiruje rubna područja života: smrt, deformitet, samootuđenje. Primera radi, pretvaranjem u „životinju“, u „biljku“, *butō* nastoji da – rečeno na način Žila Deleza – postigne intenzitet ne samo neke opšte, nadindividualne prezentnosti, nego i prezentnosti samog tela, koje se, istovremeno, pred našim očima rastvara i poprima zastrašujuće oblike.

Ružno, groteskno, odbojno – sve to daje ovom igračkom, performativnom fenomenu jednu posebnu dimenziju. Dovoljno je pomenuti ove elemente da bi se predložilo koliko taj pokret korespondira sa zapadnom zainteresovanošću i umetničkim stremljenjima kada je reč o plesu i performansu. Razumevanje, intelektualni susret i doživljaj imaju, po prirodi stvari, slobodniji pristup na razini plesa, kada akteri svojom igrom imaju priliku da brutalno istinito izraze bol, da ispolje strepnju i razočarenje, i kada kroz kolektivnu ekspresiju sami gledaoci mogu da iskuse nekakvu utehu ili katarzu; scena tada postaje mesto prevazilaženja teskoba, meta-psihodrame, prostor za izmirenje; nimalo slučajno, japanski plesači su odavno prihvaćeni u celom svetu – listu imena na glasu mogao bi započeti Ono Kazuo ili Hidikata Tacumi, sve do savremenih plesaća poput Tešigavara Sabura (Teshigawara Saburō), osnivača trupe KARAS. U našem, nešto uopštenijem ali i jednostavnijem tumačenju, *butō* se nalazi istovremeno "između, iznad i preko", kao fenomen stvoren nasred raskrsnice mnogih svetova, u nekom „međuprostoru“, na granici onog što je strano i što je domaće. On je već na svom izvoru bio polifon; bio je ustvari neka vrsta dijaloga između različitih glasova iz

različitih delova sveta.

Dejvid Gudman je šezdesete godine minolog veka definisao kao period kada su se bogovi – prognani s japanske moderne scene – svom silinom ponovo vratili na nju.⁸⁹ On je na vezu *angure* i *premoderne* prvi put ukazao u njegovoj značajnoj studiji o japanskom avangardnom teatru, spominjući ideju "povratka bogova" i u samom naslovu: *The Return of the Gods*⁹⁰. Angura se oslanjala na premoderne, tabu, šamanističke elemente u kreiranju narativne forme kao odgovor na krizu modernizma i propast protestnog pokreta. Profesor Gudman je nastanak angure povezao s krizom identiteta u posleratnom japanskom društvu, odnosno trajnom psihološkom traumom koju su slike poraza i nuklearnog razaranja ostavila na japansku psihu. Traumatične slike smrti, smatrao je, nisu mogle biti izbrisane materijalnim blagostanjem što ih je doneo posleratni ekonomski uzlet, te su one, poput aveti, ostale da pohode japanski kulturni pejisaž. Jasno je da se ovakvim stavovima Gudman suprotstavio duboko uvreženim pogledima na posleratnu japansku kulturnu istoriju koje naglašavaju pozitivne efekte "materijalnog progresa" šezdesetih godina u Japanu.

Fenomen avangardne nostalgije, svojevrsnog povrtka premodernom, neprekidno je pratio prces razvoja plesnog izraza *butō*. Pokret je, videli smo, nastao 24. maja 1959. godine, kada je slavom ovenčani Hidikata Tacumi (1932-1986) izveo svoju čuvenu ikonoklastičku predstavu pod imenom *Zabranjene boje*, inspirisanu istoimenim romanom Jukija Mišime. Predstava je održana bez muzičke pratnje, prisutni su bili samo orgamični zvuci koji su pratili prizor na sceni – razmenu bele kokoške imeđu dva muškarca kao simbol njihove ljubavi i (prividno) davljenje kokoške između butina jednog od ljubavnika. Presudna za razvoj estetike pokreta *butō*, igra je najavila preobražaj modernističkog plesnog eksperimenta u andergraund avangardni teatar specifičnog japanskog karaktera⁹¹. Hidikata je nastojao da, prikazivanjem perverzno divljaštva, primitivnog žrtvovanja i strasti, kroz ekspresivni izraz oslobodi iskonsku energiju ljudskog bića za koju je tvrdio da je potpuno suzbijena i zapostavljena u savremenom društvu. Izostavljajući muziku, propratne pisane programske interpretacije i konvencionalne plesne tehnike, *Zabranjene boje* su dale primat "prirodnim", "očajničkim" pokretima tela. Upravo je po ovom *plesu tame* koji se završava u tami,

⁸⁹ David G. Goodman, "Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde", 261.

⁹⁰ *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, 1988.

⁹¹ Charles Merewether and Rika Iezumi Hiro, eds. *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, exh.cat (L.A: Getty Research Institute, 2007), 13.

Ankoku-butō i dobio ime (*ankoku* - tama, *butō* - ples). *Butō* se osvrtao za mračnim svetom koji je u savremenom dobu zaboravljen, izgubljen, nastojeći da kosmičkim plesom prizove najtamniju stranu ljudske prirode u jednom prostoru koji poništava jaz između reči i oblika (slika 10).

Drugi začetnik plesa *butō* je bio Ono Kazuo (Ohno Kazuo, 1906-2010), jedan od značajnijih japanskih plesača u minulom veku. Tridesetih godina podučavao ga je Išii Baku, pionir modernog zapadnjačkog plesa u Japanu, a nakon toga Eguči Takaja, koji je u Nemačkoj sarađivao sa ekspresionističkom plesačicom Mari Vigman. Ono što je duboko obeležilo stvaranje Ona i Hiđikate bilo je, kažu njihovi biografi, stradanje kao takvo – glad i teški gubici kojima su bili izloženi tokom rata. Hiđikata je odrastao u velikom siromaštvu, u ruralnom severnom Japanu, u regiji Tohoku, kao najmlađi od jedanaestoro dece. Bio je, kako je sam izjavio, trajno obeležen gubitkom sestara – jednu su navodno roditelji prodali u prostituciju, druga je umrla. Na Ona su, pak, neizbrisiv trag ostavile strahote kojima je bio izložen nakon što je regrutovan u japansku carsku vojsku 1938. U vojsci je proveo devet godina, a poslednju je proveo kao ratni zarobljenik u Novoj Gvineji. Jedno od Onovih najranijih dela, "Ples meduze", nastalo pedesetih godina, bilo je inspirisano prizorima meduza koje su plivale na mestu gde su u morskim dubinama sahranjivani japanski vojnici, umrli od gladi i bolesti. Radeći zasebno ili u tandemu, Hiđikata i Ono su stvorili originalni oblik japanskog plesa koji svesno koristi elemente japanske tradicije i zapadnjačkog savremenog plesa, upravo kako bi prevazišli njihova ograničenja. Malo je stvaralaca koji su izmakli njihovom uticaju (slika 11).

Butō je svom razvoju ostavljao za sobom vidljiv trag stvaralaca čije poimanje univerzalnog je nužno vodilo preko lokalnog. Kao provokativni izraz društvene kritike i kulturne subverzije, usmeren protiv "mračnog pejzaža" japanskog posleratnog društva, "mračni ples" je nesumnjivo pružio otpor kulturnoj i političkoj dominaciji zapadnjačkih uzora, strahu od nuklearnog uništenja i osećanju zarobljenosti u "zagrljaju" tadašnjih velesila. Štaviše, *butō* i *angura* su –kao oblik sintetičke umetnosti koja je među retkim oblicima stvaralaštva koja poseduje mogućnost iskazivanja totaliteta – ušli u otvorenu borbu i protiv zapadnjačkog *materijalizma* koji je narušio "svete veze" između japanskog naroda i prirode. Koji se prodao nekritičkom obožavanju materije i moći. U atmosferi sveopšteg otuđenja, dehumanizacije i gubitka identiteta, mnogi su intelektualci i umetnici krenuli u potragu za autonomnim kulturnim izrazima čije izvorište je Azija, a ne Zapad. Sve anti-umetnosti, uostalom, svi subkulturni oblici

scenske umetnosti i svi eksperimentalni umetnički izrazi u Japanu šezdesetih godina delili su, pored zajedničke opsesije posledicama atomske bombe i fascinacije eshatološkim temama, interesovanje za premodernu japansku kulturu i neizmerno bogato folklorno nasleđe. Samo je tako i mogla nastati ta čudesna „pokretna tvorevina“, po stilu toliko osobena, neponovljiva, po strukturi toliko jedinstvena, da bi u postupku razgrađivanja celine putem fragmentarizacije i parcijalizacije, odstranjivanje pojedinih elemenata – kao što su bizarna ljubav prema kiču, grotesci, prema ekstremnom i natprirodnom – dovelo do urušavanja cele njene ideje.

U bektvu od „zala“ moderne civilizacije i njene „umetničke laži“, od hedonističkih ideala, odnosno modela i načina postojanja, prizivani su u sećanje neki drugi oblici „plebejske zabave“. Smatrajući da su *nō* i kabuki odavno izgubili dodir sa neizmerno bogatim narodnim maštom koja ih je stvorila – opstajući tek u vidu prazne ljuštare lišene umetničke snage – avangarda se okrenula dramoletima, interludijima, sačinjenim od skaski, legendi, govorne tradicije, mitologije i etnografskih akcentuacija, kakve su negovali *Opera Asakusa*, popularni teatar koji je kombinovao tradicionalne i nove stilove, kao i *misemono*, sirova karnevalska igra iz perioda Tokugava. A tu je najzad bilo i pozorište *yose* sa scenama vodviljskog karaktera i komičnim monolozima. Ismevajući suzdržanost i ukočenost teataru *Nō* i kabuki, ove sirove karnevalske predstave odgovarale su kompoziciono, ali i dramaturški, novom eklektičkom stilu. Ponekad su imale opsceni izraz koji je ležao *butō* plesačima, naviklim da igraju u malim podrumskim kabareima.

Ali sa puno kulturološke logike nadovezalo se na sve to i nešto drugo – u ekspresivnoj moći drevnih poljoprivrednih *obreda plodnosti*, Hiđikata je otkrio zatrpane lagume ljudske seksualnosti, smrti i ponovnog rođenja. Kao da svugde postoji magični fanal kome odlučujući ton daje prisnost sa smrću; kao da je psihologija iscrpena – na njeno mesto stupa intuitivna mudrost ljudskog tela što leži neprobudena u našoj podsvesti. Budući da se istorija tako dosadno ponavlja, zaludan je svaki letopis, svaka pisana reč – mnogo je efikasniji, a i lepši, *govor tela*. U "etničkom plesu" tragao je za večnom lepotom što se krije u vulgarnom, večno potentnom plesnom izrazu. Opsedala ga je misao o nekom posebnom dalekoistočnom, azijskom plesnom idiomu: očekivao je da će u dinamičnoj koreografiji zaista čuti seizmografske udare, ili bar odjeke, kolektivno nesvesnog.

Sa stvaralačkom energijom koja gotovo da je bez premca u posleratnom Japanu, zainteresovan za ishodišta, za dodir s praiskonskim, za duhovne vertikale i civilizacijske

uslovljenosti, Hidikata je, poput mnogih pripadnika generacije Anpo, stvarao pod uticajem teorije japanskog etnologa Janagita Kunija (Yanagita Kunio, 1875-1962), koji je kroz istraživanje seoske kulture i tradicije posebno isticao ulogu marginalizovanih grupa u Japanu, uključujući tu i – žene. Hidikata je ostao postojan u uverenju da žene, deca, fizički i mentalno hendikepirani ljudi, kao osobe koje nisu smatrane sposobnim članovima zajednice, obitavaju na nekom neodređenom, graničnom području društva. Da u svojoj egzistenciji, u svom karakteru nose stigmu marginalnosti, budući da njihovo telo i duh nisu uklupljeni u dominantnu čulnu i opažajnu kulturu zajednice.

Nasilna rodna podela je ovde više nego jasna, iako je njena motivacija sasvim nejasna. Za razliku od muškaraca, tvrdio je Hidikata, žene zadržavaju izvesnu distancu prema uslovljenostima modernog života, zbog čega im lako polazi za rukom da otelove nelogičnosti plesa! Bizarnost njegovog poimanja rodnih razlika dostiže nesumnjiv psihoanalitički vrhunac u zbunjujućim tumačenjima sopstvenog života. On je u više navrata isticao kako je njegova starija sestra, koja je preminula dok su bili deca, nastavila da živi u njemu. To mu je, kaže, dalo mogućnost da upozna smrt i svet mrtvih, da shvati smrt i prestane da je se plaši. Jednom prilikom je napisao: "Kada sam udubljen u plesnu kreaciju, ona (sestra) grebe tamu u meni iznutra, uspevajući na kraju da je progrize."⁹² Možda je upravo u toj čudnoj želji da omogući sestri da se prijatnije oseća u njegovoj koži, počeo da nosi ženski kimono, da vezuje svoju dugu kosu u punđu i koristi ženski oblik japanskog govora.⁹³ Ovaj ženski princip bio je posebno izražen u poznom periodu njegove karijere, kada je radio isključivo sa ženskim članovima ansambla, među kojima se najviše isticala njegova muza, plesačica Ašikava Joko (Ashikawa Yōko).

Na veću trajnost mogu pretendovati oni Hidikatini radovi u kojima kombinuje različite oblasti umetnosti; preciznije, u kojima ukazuje na svoju inspiraciju delima evropskih i japanskih umetnika, kao što su Leonardo da Vinči, Ežen Delakroa, Žan Dibife, Salvador Dali, Gustav Klimt, Šibata Jonezo, Suada Kunitaro, Uemora Šoen i mnogi drugi; zatim, na povremeno oduševljenje filozofskim konceptima Žorža Bataja, Herberta Markuzea, Markiza de Sada, od koga je uzeo svest o tome kako organizam društva, kako socijalne strukture utiču na organizam čoveka. U svom prvom

⁹² Citirano u: Alexandra Munroe, *Japanese art after 1945 : Scream against the Sky*, exh.cat (New York : H.N. Abrams, 1994), 192.

⁹³ Nanako Kurihara, "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh." *The Drama Review* 44.1 (Spring 2000): 20.

stvaralačkom periodu, Hidikata je bio inspirisan nasiljem, groteskom i ludilom, pod uticajem pisaca poput Lotremona, de Sada, Bataja i Ženea, koji su koristili slike smrti i erotike kako bi narušili osećaj individualnosti čitalaca, te na taj način kreirali "sveti pokret ka univerzalnosti".⁹⁴ Radovi koje je stvorio u ovom periodu uključuju koreografije za "Notr Dame des Fleurs" (*Bogorodica od cveća*, prema istoimenom romanu Žana Ženea, u saradnji sa Ono Kazuom), *Hanin-hanyosha no hirusagari no higi* (*Sveti dnevni ritual hermafrodita*, 1961) i *Anma – aiyoku o saseru gekijō no hanashi* (*Slepi maser -Teatarska priča u podršku ljubavi i požude*, 1963.)⁹⁵

U to vreme njegov studio postaje centar tokijske likovne, književne i pozorišne avangarde, a on sam njena ikona, i neosporni duhovni vodja. Izvodeći predstave u malim pozorišnim kafeima, Hidikata je bio okružen piscima i pesnicima poput Šibusava Tacuhika, Takahaši Micura i Jukio Mišime. Na književnika Mišimu je posebno ostavio utisak Hidikatin osobeni plesni izraz: Definisao ga je kao oblik "jeretičkog rituala" i otelovljenje osećanja krize:

"Kada sam ga sreo pre neki dan, Hidikata je više puta upotrebio izraz 'kriza'. Rekao je, 'kroz ples moramo da predstavimo ljudsko držanje (stav) u krizi, tačno onakvim kakvo jeste.' Spomenuo je primer takvog držanja tela u krizi i to mi se učinilo neobičnim: leđa čoveka koji urinira po bočnom zidu ulice. Bio je potpuno u pravu."⁹⁶

Prekretnica u Hidikatinjoj karijeri, koju neki doživljavaju kao revolucionarni zaokret, dogodila se 1968, kada je izveo svoje čuveno delo "Hidikata Tacumi i Japanci: pobuna tela" (*Hijikata Tatsumi to nihonjin – nikutai no hanran*). Čitava velika, sveobuhvatna tema, naznačena u naslovu, nasušno važna ne samo Japancima juče, danas i sutra, dobila je ovim ostvarenjem jedan potpuno nov pravac, u kome je, kako i sam Hidikata kaže, počeo da se bavi sopstvenim telom, odnosno muškim telom čija doktrina je potekla iz Tohoku regije Japana. Među mnogobrojnim teorijama napisanim o izvorima inspiracije za Hidikatinu jedinstvenu viziju plesa, najubedljivije su one koje upućuju na njegovo proučavanje opisa ljudske patnje u srednjevekovnom Japanu, pre svega u okvirima budističke umetnosti. Nezavisno od toga da li je inspiraciju našao u

⁹⁴ Paul Roquet, "Towards the Bowels of the Earth: Butoh Writing in Perspective," (2003), 36. <http://ibtheatre.wikispaces.com/file/view/TowardstheBowelsoftheEarth.pdf/81386161/TowardstheBowels oftheEarth>

⁹⁵ Kako se ovi rani Hidikatinini radovi mogu oceniti? Kritičari su saglasni u tome da je tu više reč o duhu hepeninga koji su se intenzivno odvijali po trgovima i ulicama Tokija šezdesetih godina; drugim rečima, više o labavo konstruisanom sledu događaja nego o strogo stilizovanoj koreografiji.

⁹⁶ Munroe, Alexandra, *Japanese Art After 1945*, 193.

pozorištu *nō*, u kabukiju ili u srednjovekovnoj japanskoj umetnosti, činjenica je da je Hiđikata učestvovao i doprineo jednom nostalgičnom tradicionalističkom pokretu u izvođačkim umetnostima koji je vladao japanskom scenom šezdesetih i sedamdesetih godina.

Izvedba *Pobune tela* je predstavljala čudo od mašte. Imala je vid diverzije, ozvaničenog dadaističkog čina; prouzrokovala je pravi kaos i nevericu. Započela je tako što je Hiđikata, noseći naopačke obučen beli kimono za neveste, ušao u pozorište na nosiljci, improvizovanom *palankinu*, praćen pocesijom preplašenih životinja – prasetom u kolecu i zecom na poslužavniku nošenom na vrhu štapa. Čim je popeo na scenu, Hiđikata je poput "divlje device" strgao sa sebe kimono i otkrio muško telo sa zlatnim falusom prikačenim za prepone, dočaravajući ekstatičnim konvulzijama drevni obred plodnosti. Bacajući se raspomamljeno ispod velikih metalnih reflektujućih ploča koje su visile sa stropa, Hiđikata je, pre nego što će napustiti scenu, zgrabio pevcu i zadavio ga golim rukama. Kada se ponovo pojavio na pozornici, bio je obučen u dugu belu haljinu sa satenskim skutima i počeo da pleše u „novom ključu“. Silovite, nagle pokrete što podsećaju na fragmentarne varijacije valcera i flamenka, izvodio je u izrazito brzom ili usporenom tempu. Nakon toga, obučen u kimono i čarape za devojčice, skakao je i prevrtao se u grču, kao da je delimično oduzet.⁹⁷ Na samom klimaksu izvedbe, Hiđikatino telo je bilo razapeto konopcima u različitim pravcima iznad glava publike, u biblijskoj aluziji na Hristovo raspeće.

Iako je predstava odmah izazvala ekstremno različite reakcije kod publike, kritičari su bili složni u jednom: neobično „scensko prikazanje“ označilo je, po opštem sudu, "oprostaj od Zapada" – poslednje mahanje sa broda koji se vraća u svoju matičnu, japansku luku. Ali taj „oprostaj“ još uvek nije simbolizovao potpuno odbacivanje, koliko prevazilaženje zapadnjačkih modela. Identifikujući se već u samom naslovu sa celinom japanskog naroda, ali i zauzimajući izdvojeno mesto, Hiđikata Tacumi je izvršio preokret u svojoj plesnoj i koreografskoj karijeri: udaljavanje od zapadnjačkih stilova značilo je približavanje veoma osobenoj, jedinstvenoj interpretaciji japanske prošlosti; nju je trebalo izraziti svecelu, u punom opsegu, od najvećeg zanosa mistike do površnog simbolizma. *Pobuna tela* je, ujedno, bio poslednji Hiđikatin ples koji je zadržao elemente zapadnjačke plesne tradicije.

⁹⁷ Kurihara Nanako, "Hiđikata Tatsumi: The Words of Butoh," *The Drama Review* 44.1 (Spring 2000): 20.

Ankoku butō je nastavio da živi i da se razvija i nakon Hidikatine prerane smrti 1986. – ne samo kao legenda. Ceo pokret je, uostalom, sredinom sedamdesetih godina već bio poprimio dimenzije globalnog fenomena, šireći se poput požara po svetu. Plesači druge generacije stekli su internacionalnu slavu, a na najbolji prijem je naišao Amagacu Ušio (Amagatsu Ushio), osnivač trupe *Sankai Juku*. Sledbenici Hidikate i Ono Kazua – poput Onovog sina Jošita i Hidikatine najbliže saradnice, plesačice Ašikava Joko – nastavili su da istražuju nove mogućnosti i da vode butō u susret novim izazovima. Među značajnim predstavnicima ističu se Maro Akadi (Maro Akaji), osnivač *Dai Rakuda Kana*, Nakađima Nacu (Nakajima Natsu), Tanaka Min i Hidikatina udovica, Motofuđi Akiko (Motofuji Akiko). Međutim, iako njihova briljantna koreografija često nudi čarobne prelete između scena, odigrane u nepogrešivoj usaglašenosti sa narativnim scenama – zahvaljujući neverovatnoj fizičkoj veštini plesača – savremeni *butō* umetnici ipak nisu izdržali konstantni imperativ inovacije: prihvatili su estetiku buta ne upuštajući se u težak i naporan put samospoznaje na kojem je insistirao Hidikata.

Dve najpoznatije *butō* grupe, *Dai Rakuda Kan* i *Sankai juku* (*Sankai đuku*) često su se nalazile na meti kritika zbog negovanja izvesnog „praznog“ esteticizma. Pritom su, na Zapadu, tradicionalisti poput Suzuki Tadašija i naslednika Hidikatinog izraza smatrani za najprogresivnije predstavnike japanske avangarde. Budućnost ovog žanra ostaje neizvesna i postavlja se pitanje hoće li se ikad pojaviti plesač Hidikatine kreativne snage i predanosti. Setimo se samo simboličnog načina na koji je otišao sa ovoga sveta – on je plesao čak i na svojoj samrtnoj postelji, moleći prisutne sledbenike da ga isprate aplauzom umesto suzama, dajući ovom događaju karakter javnog nastupa umesto tužne, privatne ceremonije.

Kraj pozorišne avangarde?

Da li je iz današnje perspektive moguće mapirati pozorišnu estetiku, koja se posvetila zadatku prikazivanja društvenog prostora u jednom važnom istorijskom trenutku Japana? Posmatrajući njen razvoj iznutra, imanentno, moglo bi se zaključiti da je angura uspešno sprovela projekat pobune protiv modernizma i vraćanja premoderenom izrazu, značajno proširujući mogućnosti pozorišnog delovanja. Proces "angurizacije", kako ga je nazvao Dajvid Gudman, uzrokovao je, štaviše, snažnu

medijsku i komercijalnu ekspanziju ovog pokreta tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Posmatrajući, međutim, razvoj spolja, moglo bi se reći da je njena kritička snaga ubrzo izgubila mnogo od svoje oštine, pre svega zahvaljujući kulturnoj politici države i neočekivanoj darodavnoj ulozi krupnog kapitala, nezampamćenoj u novijoj istoriji Japana. Investiranjem u kulturu, u izgradnju velikog broja pozorišta i konkurentskih ansambala praktično je razvodnjen eksplozivni potencijal avangarde, čija je snaga ležala u pobuni manjine i svojevrsnog otpadništva od društva – u agresivnoj poziciji estetičke i etičke margine.⁹⁸ Postavilo se, naravno, i pitanje da li je uopšte moguće stvoriti takve kulturne ili estetske forme koje bi bile primerene analizi, evokaciji i mapiranju dinamike savremenog nejednakog i kombinovanog razvoja japanskog kapitalizma? I da li je, najzad, napad na kapitalističkog „dobrotvora” prikladan koncept za razumevanje kritičkog i kliničkog uvida koji pružaju ovakve forme?

Iz današnje perspektive, u vreme kada je u pozorištu sve dozvoljeno, teško možemo da zamislimo onu oštru podelu koja je karakterisala odnos modernog teatra i tradicionalnih, premodernih izraza u periodu pre 60-tih godina. Čini se da moderna scena, u svojoj neograničenoj toleranciji prema svim oblicima hibridnih eksperimenata, nije u mogućnosti da proizvede neku novu ikonoklastiju i revolucionarni izraz. Iako je eksperimentalni duh sveprisutan, nameće se zaključak da je angura zapravo bila poslednja japanska pozorišna avangarda.

Tome ide u prilog i docniji razvoj. Godina 1990. doneće sa privrednom krizom, recesijom, pesimističkim raspoloženjem i ratom u Iraku vidnu promenu celokupne kulturne atmosfere. Nove tendencije najavljene su nastupima pozorišnih trupa kao što su *Dumb Type* i *Kaitaisha*. One su postavile, ali ne i sasvim odgovorile na pitanje kako bi trebalo da izgleda jedna nova japanska, revolucionarna *neoavangarda*. I kako bi se, uopšte, moglo odgovoriti zadatku prikazivanja društvenog prostora u novom istorijskom trenutku — tada shvaćenom kao pozni kapitalizam ili postmoderna. Već se i sam pojam neoavangarde u tom svetlu mora uzeti sa rezervom ili bar promišljenije definisati. Jer, i

⁹⁸ Želeći da iskoristi popularnost novog pozorišta, lanac robnih kuća Seibu izgradio je 1973. godine Parko pozorište (*Parko gekijō*) u pomodnoj tokijskoj četvrti Šibuja. Usledio je novi talas izgradnje, jer su se velike korporacije prosto utrkivale koja će da igraju veće pozorište. Tako je, 1978, izgrađeno pozorište *Sunshine* u Ikebukuru, a iste godine i teatar *Hakuhinkan* u Ginzi. Sredinom 90-tih, veliki gradovi bili su naprosto preplavljeni pozorištima, na šta ukazuje i sledeći zapanjujući podatak: u Tokiju su, 1995, održane 1.584 premijere modernih pozorišnih komada, drugim rečima, u proseku 4.3 premijere dnevno. Od sredine osamdesetih vlada je značajno investirala u kulturu, što je kulminiralo izgradnjom Novog narodnog pozorišta 1997. godine.

njihove inovacije su bile istorijski uslovljene. Zahvaljujući elementima novih tehnologija i medija, pozorišna umetnost istupila je naglo u prvi plan sa osetnim porastom *agresivnosti*, dok je s druge strane suočila gledaoce s nečim odavno poznatim – sa provokativnim *aktivizmom tela*. Ali njihov „odjek“ se pojačao zahvaljujući isključivo većoj „divljini“ te umetnosti koja bi da pokrene, izazove i do srži potrese, publiku. Jedino bi se s velikom sigurnošću moglo reći da su izvedbe odreda imale sasvim osobenu formu, multimedijalan izraz, intrigantnu vizualnost i auditivnost. Radikalizam ovog pokreta odgovarao je dimenzijama pretnje kojoj je čovečanstvo bilo izloženo.

Film

Grupu filmskih autora rođenih tridesetih godina minulog veka nije ujedinjavalo jedinstveno poimanje vizuelnog jezika, već etički stav. Zatečeno stanje nije pružalo ohrabrujuću sliku: gotovo sva ostvarenja savremene filmske industrije izgledala su im beznačajna kao lažni privid, neistrebljiva kao svakodnevna trivijalnost, naivna kao slikovnica za nepismene. Više od svega – kao otrovni civilizacijski korov koji, nahranjen neuništivim banalnostima, hvata koren svuda, u Americi kao i u Japanu, u Evropi kao i u Indiji, u hiljadama izdanaka i oblika. Bilo je to, moglo bi se reći, novo „pionirsko“ razdoblje u kome su pripadnici nove generacije više nego agresivno kidisali na zagovornike sladunjave vizuelne naracije, na celuloidne laži i pretenciozni glamur iz holivudske „fabrike snova“. Umesto zanosa i čarolije, zagovarali su trezvenost, ironiju i cinizam, umesto opštih mesta – agresivni amoralizam, sasvim suprotno očekivanjima razmažene publike.

Da bi se dobro razumela i tumačila istorija japanskog filma valja imati na umu da su upravo šezdesete i sedamdesete godine dvadesetog veka u mnogo čemu predstavljale bitnu prekretnicu u njegovom razvoju. Nije, međutim, dovoljno reći da je u svet umetnosti iz poratne atmosfere okupacije i novog političkog poretka – uslovljenog, kako se to pojednostavljeno misli, pa i tvrdi, američkim imperijalističkim interesima – kročila jedna nova generacija avangardnih umetnika-disidenata koja se suprotstavila zvaničnom poimanju filma, obraćajući se ujedno jednoj novoj generaciji politički osvešćene publike.

Zahvaljujući istovremenom kritičkom ukazivanju na često apsurdne crte životne mehanike i težnjama filmskih stvaralaca ka imaginarnom i potencijalno mogućem, japanski gledalac je na velikom platnu mogao naći ne samo sliku virtuelnog života kao takvog, nego i sliku onog života koji *on* nije proživeo i za koji veruje da mu je izmakao, kao i beskrajne prostore želje, nade i snova. Najzad, njihova filmska ostvarenja su često izraz i onih stanja koja se ne mogu uvek direktno vezati za empiriju ili hroniku života, ali time što u sebi sadrže maksimum uverljivosti, ta stanja se konstituišu kao jedina prava istina s kojom savremeni čovek operiše u svom svakodnevnom opredeljivanju i donošenju odluke.

Pripadnici tzv. *yakeato* generacije (*yakeato sedai* – „generacija zgarišta“) delili su, pre svega, jako izraženu generacijsku svest zasnovanu na političkom otporu blisko

povezanom sa studentskim protestima pedesetih i šezdesetih godina. Očigledno je, takođe, da su se, u umetničkom pogledu, oštro suprotstavili monopolističkom, hijerarhijskom i komercijalnom sistemu filmskih studija koji je ponovo uspostavljen i institucionalizovan nakon "crvenih čistiki" krajem četrdesetih godina. Hibridni i heterogeni izraz ove generacije obeležilo je mnogo toga: odrastanje u završnim fazama rata, siromaštvo koje je nastupilo sa porazom, američka okupacija i "izdaja demokratije", a nesporni rezultat je bila revalorizacija, preocenjivanje, tačnije: jeretičko preispitivanje uvreženih istorijskih "činjenica" i vladajućeg društvenog morala tokom šezdesetih i sedamdesetih godina.

U vreme koje se može označiti kao početak kraja, kada su veliki filmski studiji uveliko zašli u početnu fazu njihovog nepovratnog osipanja i urušavanja, jedna nezavisna distribucijska kompanija pod imenom *Art Theater Guild (ATG)* postala je mesto okupljanja za pripadnike japanske filmske neoavangarde. Započevši sa radom 1962. kao distributer evropskih "art house" (umetničkih) filmova i objavljivanjem filmskog žurnala *Art Theater*, ATG je, po opštem mišljenju, ubrzo postao "kinematofilski centar" japanskog kulturnog života i arbitar ukusa posleratne, politički osvešćene intelektualne elite. Sredinom šezdesetih, kompanija je donela hrabru odluku: da počne sa sufinansiranjem projekata mladih filmskih stvaralaca, među kojima će se naći i neka od najznačajnijih imena japanskog "novog talasa" – Ošima Nagisa (Ōshima Nagisa, 1932 - 2013), Tešigahara Hiroši (Teshigahara Hiroshi, 1927 - 2001), Imamura Šohei (Imamura Shōhei, 1926-2006), Jošida (Kiđu) Jošihige (Yoshida Kijū Yoshihige, 1933 -) i Okamoto Kihači (Okamoto Kihachi, 1924-2005).

Poznata je činjenica da je ATG pružao institucionalnu podršku japanskim intelektualcima koji su se ugledali na Evropu, diveći se njenim estetskim idealima kao nekoj vrsti moćne protivteže uticajima američke popularne kulture – toj, po svemu sudeći, "pogubnoj" i nadasve agresivnoj propratnoj pojavi američke političke i civilizacijske okupacije. Ali je manje poznata istina da je u kontekstu filmskog stvaralaštva to ujedno bila borba komercijalnog i nekomercijalnog, a u isti mah borba za osvajanje pozicije onog sveprisutnog "generatora prosuđivanja" koji, po rečima Pjera Burdijea, uvek nastoji da u umetnosti napravi distinkciju između "buržoaske" i "intelektualne", odnosno "tradicionalne" i "avangardne" umetnosti.⁹⁹ Međutim, nailičje problema pokazuje nešto drugačiju sliku: uprkos proklamovanom otporu komercijalnoj

⁹⁹ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 2004), 82.

kinematografiji, ATG se ipak ne može smatrati neprofitnim projektom. Ne samo zbog toga što je u njegovom osnivanju pomogao studio *Tōhō*, već i zbog očigledne činjenice da je formiran s neskrivenim ciljem: da se prilagodi novonastaloj ekonomskoj realnosti japanskog tržišta i da se, u isti mah, "dodvori" univerzitetski obrazovanoj, politički osvešćenoj eliti koja je pripadala srednjoj klasi.

Pritom je ponovo, kao u slučaju drugih medija, gotovo sudbinsku ulogu imao jedan element koji psiholozi nazivaju "stereotipijom". Naime, jedan od značajnih razloga uspešne komunikacije sa tržištem japanskih progresivnih mladih intelektualaca bila je odavno poznata lokacija u glavnom gradu – glavni bioskop ATG-a se nalazio u oblasti Šinđuku, najvećoj tokijskoj četvrti za zabavu. Šinđuku je bio centar studentskih protesta i simbolični stožer, kultno mesto okupljanja avangardnih reditelja, glumaca i muzičara, poput ranije pomenutih Terajama Šudija i Takemicu Torua, koji su upravo posredstvom ATG-a ostvarili značajnu saradnju. Gotovo svi viđeniji avangardni japanski umetnici posleratne generacije prikazivali su svoje filmove u bioskopu *Shinjuku Bunka* ili njegovom andergraund pandanu, *Teatru Škorpion (Sasori-za)*, koji se nalazio u – podrumu. Ovaj "tajni", "podzemni", podrumski umetnički prostor, dobio je ime po eksperimentalnom filmu Keneta Engera (Kenneth Anger) *Škorpion se uzdiže (Scorpio rising, 1963)*, i to upravo na predlog Mišime. *Teatar Škorpion* je služio kao epicentar japanske andergraund filmske kulture i žarište avangardnog pozorišta, eksperimentalne muzike i intermedijskih performansa, inicirajući brojne rasprave o politici i umetnosti.

Nije nepoznata činjenica da je evropska kulturna produkcija nudila sadržaje koji su mnogo više odgovarali japanskoj posleratnoj realnosti od "ružičastih snova" holivudskog glamura i romantičnih filmova koje su nametale američke okupacione vlasti u želji da prikažu blagodeti kapitalizma i "američkog sna". Naročito je francuska intelektualna misao omogućila japanskoj obrazovanoj eliti jedno alternativno viđenje političke filosofije, na utuk amerikanizovanoj kulturi konzuma koju su, kako se danas tvrdi, propagirali veliki filmski studiji po direktivama propagandne agencije američkih okupacionih vlasti. Evropa je bila glavni prozor Japana na Zapad. Svojom filosofijom egzistencijalizma, romani poput Sartrove *Mučnine* ukazivali su na modele mogućeg aktivizma: na teorijski koncipirane metode i na konkretno, direktno delovanje u cilju promene društva. Time su, razume se, podjednako sugerisali i „došaptavali“ običnom gledaocu kako da se oslobodi nepotrebnih obzira i svih kalupa, okvira i socijalnih nanosa koji ga sputavaju i određuju kao fizičku datost, naizgled nepromenljivu i sasvim

sigurno inertnu, u jednom društvu koje vapi za promenama svake vrste. Jednom rečju, mnogim japanskim avangardnim stvaraocima iz šezdesetih godina, upravo je egzistencijalizam poslužio kao teorijska osnova za osmišljavanje kinematografije kao filofske prakse. S druge strane, posmatrano s poetološkog stanovišta, nipošto se ne bi smela potceniti uloga italijanskog *neorealizma*. Italija je kroz filmove neorealističkog pokreta nudila alternativne vizuelne kodove kojima se moglo prikazati savremeno iskustvo posleratnog života u Japanu. Njemu je možda najviše dolikovala ta „nova trezvenost“, koja se onako visokoumna, nesentimentalna i lišena svakog humora, strastvena i hladna u isti mah, javlja u trenucima velikih ekonomskih i duhovnih previranja.

Rani filmovi tzv. "sunčanog plemena" (*taiyōzoku*), pre svega *Ludo voće* (Nakahira Kō, 1956), zatim Jošidin prvenac *Ništarija* (*Roku de nashi/ Bon à rien*, 1960) i Ošimina *Surova priča o mladosti* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), označeni su kao prekretnica u narativnom i vizualnom stilu, najpre zbog odbacivanja apriorizma "teme viktimizacije", a potom i univerzalne tačke gledišta koju priča neki "sveznajući pripovedač". Ovi filmovi prikazuju odnos pojedinca prema svetu koji ga okružuje – kao prizor s kojim gledalac može da uporedi svoje vlastito iskustvo realnosti, ali i kao moguće proširenje iskustvenog kruga: kao otkriće svih onih varljivih sfera koje su uvek za njega ostajale zatvorene i nedokučive. Nasuprot tome, "mejnstrim filmovi" pedesetih i šezdesetih godina nastojali su da interpretiraju događaje i posledice rata kroz narativ "tragičnog heroja", koristeći pritom realistične, "neutralne" konvencije, čime su izbegavali da se suoče sa pitanjem odgovornosti i umetničke slobode izbora. Autori nove generacije doživljavali su kinematografiju kao oblik političke komunikacije, a ne kao neku vrstu „opijuma za narod“, kao pitki proizvod koji se konzumira kao prolazna razbibriga u bekstvu od pritisaka svakodnevnog života.

Moguće je, razume se, izbeći neke upadljive aporije u istraživanju neoavangarde ako se ona shvati kao ideološka i socijalna konfiguracija, ako se, drugim rečima, pojmi kao koheziono grupno svrstavanje na kulturnom planu. Šta je onda njihov zajednički etimon? Nastajući u vremenu rastućeg materijalnog blagostanja potrošačkog društva, filmovi japanskih avangardnih autora šezdesetih godina suprotstavili su se „svetonazoru“ prethodne generacije koja se bespogovorno priklonila većini tokom rata, ne želeći da dovede u pitanje imperijalističku logiku "države kao porodice" (*kazoku kokka*), ali i prihvatajući, u posleratnom periodu, materijalno blagostanje kao utehu za pasivno saučešništvo u američkoj hemisferi moći. Filmovi su oslikavali savremene

probleme koji su nastali kao neobična kombinacija: kao spoj posledica siromaštva i amerikanizacije japanskog društva i morala. Ovi procesi su kod mnogih Japanaca usloveli osećaj alijenacije sličan onom koji se razvio u Evropi krajem devetnaestog veka sa pojavom industrijskog kapitalizma. Iz razloga zanimljivih za istraživanje psihologije stvaralaštva, ta je sociološka i mentalna atmosfera najviše pogodavala stvaralaštvu koje bi koristilo umetnička sredstva posleratnog italijanskog neorealizma. To se pre svega odnosilo na prvobitne zamisli i vizije tzv. *Anpo* generacije, čiji su pripadnici bili kriminalizovani zbog učešća u protestima, nailazeći na ozbiljne probleme u profesionalnom radu.

Međutim, bučni, sveprisutni otpor *Anpo* generacije ni u jednom trenutku nije propuštao da nas podseti da su njene intencije imale veći značaj od pukog otpora Americi. To je ujedno bio otpor pokušajima revizionizma koji je pretio da vrati Japan u okrilje predratnog i ratnog konzervativizma, čiji su ratni ciljevi i rezultati bili takvi da se racionalno nisu mogli zamisliti. Javnu kritiku nove uloge Japana kao kolonijalnog subjekta u američkim geostrateškim interesnim igrama pratila je i zebnja zbog moguće promene posleratnog mirovnog Ustava i uloge Japana u međunarodnoj zajednici kao neutralne, nenaoružane nacije. Jačanje japanske vojne gotovosti pod okriljem eufemistički nazvanih "bezbednosnih snaga" 1950. (kao i njihova dalja ekspanzija 1952. i 1954) stvorila je neotklonjiv osećaj da će Japan opet biti podveden pod vojno-industrijski sistem sa imperijalističkim ambicijama – ovog puta nametnut, iznuđen i neskriveno orkestriran spolja, a ne iznutra.

U već tada neverovatno uzbudljivom, sofisticiranom, intelektualno i politički eksplozivnom Tokiju, otkrivanje kontradikcija u viđenju zvanične, „državne“ istorije i tumačenju aktuelnog političkog trenutka na način prikazan u mejnstrim filmovima, postalo je jedna od dominantnih tema na filmskom platnu. Dovoljno je podsetiti na radove avangardnih autora poput Jošida Jošihigea i Ošima Nagise. Ovu krizu "istine" prethodno je identifikovao legendarni Kurosava Akira (1910-1998) u svom najpoznatijem filmu *Rašomon* iz 1950, ukazujući na nepouzdanost sećanja kao svedočanstva o događajima iz prošlosti. No dok je Kurosava kao pripadnik ratne generacije, potaknut svežim i bolnim sećanjima na rat, smestio radnju *Rašomona* u "doba zaraćenih država" (*Sengoku jidai*, 1475-1615) tako zvanog „premodernog Japana“, Ošima je svojim filmom *Noć i magla u Japanu* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), kao pripadnik prve posleratne generacije žestoko politizovanih intelektualaca, ponovo vratio istorijsku traumu u kontekst savremenih tema o izdaji.

Film *Noć i magla u Japanu* već svojim naslovom budi sećanje na ikonični dokumentarac francuskog „novotalasnog“ reditelja Alena Renea (*Alain Resnais*) iz 1955 – *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*). Francuski film gledaoca suočava s mučnim sećanjem na holokaust, brutalno iznoseći vizuelna svedočanstva nezamislivih strahota. Iako Ošimin film ima potpuno drugačiju tematiku, autorka Morin Turim (Maureen Turim) nalazi vezu između ova dva filma, pre svega u stilskoj smelosti, kao i vizuelnom i zvučnom stilu suprotstavljanja koji je Rene upotrebio u svom filmskom eseju.¹⁰⁰ Deser, s druge strane, ukazuje na pojam izdaje koji upadljivo povezuje ova dva filma – u slučaju Reneovog filma, to je potpuni neuspeh evropskog društva da predupredi ratne zločine, dok je u Ošiminom slučaju reč o neuspehu liberalnog humanizma i komunizma da naprave korenite promene u Japanu i spreče ponovnu pojavu feudalnih vrednosti i imperijalističkih ciljeva.¹⁰¹ Izolde Standiš (Isolde Standish), pak, primećuje da Ošima dovodi u pitanje uvrežene interpretacije istorije i okoštalo konzervativnih socijalnih odnosa, ukazujući na otvorena politička pitanja koja su proizišla iz suđenja za japanske ratne zločine (1946-48) – pre svega na pitanja lične odgovornosti i društvene obaveze.¹⁰²

Ošimino ostvarenje crpe snagu prvenstveno iz žestine njegovog otpora prema postojećoj društvenoj i intelektualnoj klimi. Njegova kritička interpretacija krize nastale kolapsom revolucionarnih ideala, odnosno obnovom Anpo sporazuma, naglašava problem *otuđenja* – alijenacije individue koja se manifestuje kao međusobna alijenacija protagonista, ali i kao njihovo otuđenje od društva u celini, pokazujući na taj način kako neuhvatljivost njegovog identiteta, tako i neuhvatljivost istorije. Označeno kao samokritični pesimizam i namenjeno podsticanju razmišljanja o značaju Anpa i identitetu japanske omladine, otuđenje je kao predmet i sredstvo umetničke obrade bilo upadljivo prisutno na sceni japanske kontrakture šezdesetih godina. Pritom su iz brojnih učenja, od Hegela naovamo, pricali filozofski i umetnički uticaji koji su oplodili njihovo poimanje otuđenja: izronili su čitavi kontinenti duhovne istorije. Otuđenje je, takođe, bilo i stilski princip Bertolta Brehta – često korišćeni recept za japanske režisere spremne da eksperimentišu.

¹⁰⁰ Maureen Cheryn Turim, *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast* (Berkeley: University of California, 1998), 52.

¹⁰¹ David Desser, *Eross Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 30-31.

¹⁰² Isolde Standish, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avangarde Cinema in the 1960s and 1970s* (New York: Continuum, 2011), 33.

U osnovi Ošiminog filma leži zaključak koji govori o „lažnoj svesti“ japanskog društva i stvarnoj, ideološkoj podlozi njegovog izopačavanja. Reč je o činjenici, po njemu nespornoj i lako dokazivoj, da amoralnost uvek postaje čudovišno dinamična i društveno opasna u grupnom kontekstu, i to upravo kada lojalnost postiže najveću cenu, kada se uzdiže kao najviša vrlina. U vremenu velikih političkih previranja, ovaj zanimljiv sociološki fenomen, potreba za udruživanjem posebne vrste, izobličava upravo one vrednosti za koje se grupa zalaže, a to je pre svega autonomija individue kao vrednost bez koja se ne može zamisliti političko poimanje demokratije i slobode. Ošima je film zasnovao ne pretpostavci da se u savremenom Japanu šezdesetih i sedamdesetih pojedinac ponovo potčinjava institucijama; primoran je da kompromituje svoje etičke stavove – uslovljene, indirektno, američkim imperijalnim ambicijama sa jedne strane i, neposredno, izdajom "stare" levice sa druge.

Osim lako prepoznatljivih, izrazito ekspresionističkih elemenata – plavih tonova i prodiruće magle – koja karakterišu mizanscen *Noći i Magle u Japanu*, Ošima koristi i inovativnu tehniku dugačkog kadra kako bi pojačao psihološku napetost narativne situacije – svadbene ceremonije – u kojoj se susreću suprotstavljene političke frakcije "stare" i "nove" levice. Ova tehnika, koju je Ošima nazvao "jedna scena, jedan rez", stavlja veći pritisak na glumce koji pritom ne ulaze uvek u standardni šablon mimeze. Oni postaju predmet „kompartimentne psihologije“, gde „jedna ladica ne zna šta se nalazi u drugoj“. Zatim, da stvar bude još teža, oni uopšte ne znaju ni kakva je celina njihovog vlastitog psihološkog profila. I najzad, oni moraju da svoju izvedbu dovedu do vrhunca tokom samog snimanja, da njihova igra bude posebno ekspresivna i sugestivna, *da se daju bez uzdržavanja*, primoravajući istovremeno i tehničko osoblje na krajnju efikasnost. Posle svega rečenog, možemo mirne duše pokloniti puno poverenje Ošiminoj tvrdnji da očekivana tenzija koja se dostiže ovakvim načinom snimanja ne bi mogla biti postignuta korišćenjem tradicionalnih montažnih tehnika. Međutim, sadržaj filma je predstavljao takav politički ekrazit da je skinut sa repertoara samo četiri dana nakon premijernog prikazivanja.

U svojoj studiji o japanskom avangardnim filmu šezdesetih, Stendiš zaključuje da Jošida u filmovima *Eros + masakr* (*Erosu + gyakusatsu*, 1969), *Čistilište Eroica* (*Rengoku eroika/Purgatoire eroica*, 1970) i *Državni udar* (*Coup d'Etat, Kaigenrei*, 1973); zatim Ošima u filmovima *Noć i magla u Japanu* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), *Smrt vešanjem* (*Kōshikei*, 1968) i *Cermonije* (*Gishiki*, 1971); kao i Okamoto Kihaci u *Ljudskom metku* (*Nikudan*, 1968), "podrivaju istorijski diskurs u kojem je kraj

protagoniste već sadržan u unapred datom početku, i to kroz vizuelni i narativni stil koji otkriva svoje izvore izražavanja kao objave ljudskog sećanja-traume, nudeći na taj način i potencijalno pogrešna i kontradiktorna značenja."¹⁰³

Ovaj „istorijski diskurs“ podriven je, doduše, i u nekim drugim zanimljivim ostvarenjima. Dovoljno je podsetiti na Kobajašijev (Kobayashi Masaki) anti-samurajski *jidaigeki*¹⁰⁴ film (*Seppuku* / *Harakiri*, 1962) o legendarnim samurajima kao oličenju tradicionalnih etičkih vrednosti. Jedan od tih časnih ljudi, koji više ništa ne očekuje od života, koji je završio sa *bušidom*, sedi u dvorištu *daimjo-a* (*daimyō*) koji liči na kamenu baštu i biva primoran da izvrši samoubistvo lažnim mačem od bambusa. Svuda oko njega vlada savršeni red i lepota estetskog minimalizma. No, ako bi neko samo malo pomerio kamenje, naišao bi na krv i znoj, na odsečene perčine i košmarne snove. Kobajaši upravo to i čini, u crno-belom sfumatu, sa gotovo baletskim, koreografski stilizovanim borbama, sa zumovima koji u čaroliji detalja raskrivaju i ono što se lukavo krije iza neprobojnih zidova feudalnog društvenog sistema. I ovde se, kao u tolikim drugim japanskim filmovima ovog desetleća, pojedinac bori protiv nadmoćnog sistema poretka i lepote i pritom neumitno propada. Ali u tom svom porazu on ipak nalazi svoju čast, svoje dostojanstvo koje na zaista neobičan način emanira nadu.

Ubrzo nakon prikazivanja u Francuskoj krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka, Ošimini filmovi *Eros + maskr*, *Smrt vešanjem* i *Ceremonije* stekli su kultni status, postavši sinonim za japansku posleratnu avangardnu kinematografiju na Zapadu. U tematskom smislu, njima se može pridružiti i manje poznati *Državni udar* Jošida Jošihigea. Naime, svi navedeni filmovi bave se preispitivanjem japanske istorije sa početka XX veka i njenim nasleđem, i to iz perspektive japanske levice. *Eros + masakr* povezuje promašaje posleratnih levičarskih pokreta, ujedinjenih u otporu donošenju tzv. *Zakona za prevenciju subverzivnih aktivnosti* iz 1952 (*Habōhō*), antiameričkim demonstracijama protiv sugurnosnih sporazuma i rata u Vijetnamu – sa gušenjem levice u kasnom periodu Meiđi (1868-1912) i periodu Taišo (1912-1926).

Dok se Ošima Nagisa u *Ceremonijama* bavi problemima vezanim za konfučijansku ideju proširene porodice (odnosno njenom ideološkom rekonceptualizacijom u kasnom devetnaestom veku) iz perspektive vladajuće

¹⁰³ Standish, *Politics, Porn and Protest*, 55-56

¹⁰⁴ *jidaigeki* - žanr istorijske drame

birokratske klase, Kiđu Jošihige u filmu *Eros + masakr* sličnu problematiku prenosi u intelektualni domen političke filosofije anarhiste Osugi Sakaea (Ōsugi Sakae, 1885-1923) i njegovih feminističkih ljubavnica Ito Noe (Itō Noe, 1895-1923) i Kamičika Ićiko (Kamichika Ichiko, 1888-1981). Umetnost i anarhizam, ta stara tema avangarde koja filmska ostvarenja često čini plakatski nametljivim i politički odveć didaktičnim, gomilajući nanose spolja atraktivnih znakova bez stvarnog, danas još uvek aktuelnog i važnog značenja, ovde se ipak posmatra u svojoj složenosti, u večito izmičućim istorijskim protivrečnostima.

Godine 1911, dvanaestoro ljudi levičarske orijentacije, osumnjičenih zbog navodnog planiranja atentata na cara Meidija, pogubljeno je nakon incidenta koji će ostati upamćen po imenu *Slučaj Velike zavere* (*Taigyaku jiken*). Ovaj "incident" označio je prekretnicu u japanskoj istoriji – zaokret od otvorenog intelektualnog društva ka onome što japanska politička teorija naziva "zimsko doba" (*fuyu no jidai*) japanskog socialističkog pokreta. Osugi Sakae, protagonista filma *Eros+masakr*, izbegao je hapšenje jer je u to vreme već bio u zatvoru. Po izlasku iz njega, onemogućen da deluje u javnoj sferi, okreće se privatnoj politici izražavanja slobodne seksualnosti koja je osporavala konfučijansku porodičnu strukturu (*ie*) na kojoj počiva carski sistem (u kome se car nalazi na čelu "porodične države"). Veliki Kanto zamljotres 1923. dao je povoda državnoj mašineriji za obračun sa neistomišljenicima, među kojima je bio i Osugi. Njega, njegovu ljubavnicu, feminističku intelektualku Ito Noe i njegovog mladog sestrčića, ubili su pripadnici tajne policije (*kenpentai*). Nameće se zaključak da Osugija nije bilo dovoljno zatvoriti, čime bi se na jednostavan način suzbilo njegovo političko delovanje. On je morao biti fizički uništen, jer je njegov zločin bio zločin mašte; njegova teorija slobodnog seksa udarila je na temelje porodice i ideje primogeniture, čime je dovedeno u pitanje i samo postojanje države.

Čini se da Osugijevi ideali nisu umrli sa njim i da je njegova ideja "slobodne ljubavi" naišla na odjek među japanskom omladinom šezdesetih godina, zaživевši ponovo u kinematografskim ostvarenjima reditelja posleratne generacije. Filmovi *Eros + masakr* i *Ceremonije* bave se sadašnjošću aludirajući na prošlost, dovodeći u pitanje velike historiografske narative kroz kritiku prošlosti i njenih posledica na život savremenih protagonista. U okviru ovih narativa, seksualnost, a pre svega muška impotencija, postaje alegorija ogoljenosti savremene potrošačke kulture u kojoj je želja (strast) postaje roba. Sva tematska, motivska i stilska promena koju donose njegovi filmovi najbolje se, na primer, ogleda u dramatičnom kontrastu sa ljubavnom tematikom

Kunigasino film *Vrata pakla (Jigokumon)*, 1953) sa čuvenom Kurosavinom glumicom Kjo Maćiko (Kyō Machiko), gde se zajedničko energetske polje ludila strasti i samurajskog osećanja dužnosti ubrzano razotkriva i opet simbolično skriva iza tankih, lelujavih zavesa.

Imamura Šohei se bavio sličnim temama kao Jošida i Ošima, ali iz perspektive junaka iz najnižih slojeva društvene hijerarhije, najčešće žena. Ova interesovanja je ekranizovao u filmovima poput *Svinje i bojni brodovi (Buta to gunkan)*, 1961), *Žena-insekt (Nippon konchūki)*, 1963), *Želja za ubistvom (Akai satsui)*, 1964), *Čovek nestaje (Ningen jōhacu)*, 1967) i *Posleratna istorija Japana ispričana od strane vlasnice bara (Nippon sengoshi madamu Onboro no seikatsu)*, 1970). Imamurin izraz je umnogome bio uslovljen "naturalističkom" tačkom gledišta, formiranom pod uticajem prirodnih nauka i etnologije, a ponajviše istraživanjima Janagite Kunija (1875-1962), začetnika japanskih folklornih studija. Izvesna grubost i tehnička nedoradenost njegovih filmova rečito govore o tome da mu nije bilo ni najmanje stalo do perfekcije. I nije: njemu je, uopšte govoreći, sasvim nebitna tehnička „umivenost“ i „izvedbena tačnost“ – „kao da je reč o kompjuteru ili zakonu fizike“. Štaviše, u filmovima iz tih šezdesetih godina čak se i ženska seksualnost i njeno metafizičko čitanje na tematskom planu preispituju kroz prizmu grubo prerađenih nativističkih tradicija koje su značajno prethodile japanskoj modernizaciji, kao nasleđu koje stoji skriveno ispod površine savremenog japanskog društva.

Njegovi prvi filmovi su ujedno bili poslednji u kojima se oseća uticaj velikog uzora Akira Kurosava. Jer kada bi, na primer, film *Svinje i bojni brodovi (Buta to gunkan)*, 1961) bio slika, bila bi to velika alegorijska freska na kojoj lutaju bezbrojni likovi izgubljene generacije, koji nakon američke okupacije Okinave beže glavom bez obzira na velika ostrva pred simboličnom najezdom svinja, čija ilegalna trgovina preti da celu državu pretvori u „pijacu duha“ po meri kapitalističkog tržišta. Ženama i ovde ostaje pasivna uloga žrtve, uloga poniženog, pasivnog posmatrača velike pošasti koja preti da preplavi i sasvim pomrači zemlju izlazećeg sunca. Imamurinu uverenost da se tu nikada ništa neće popraviti još više potvrđuje njegova vizija raja, jedna sasvim drugačija, kontrastna, neočekivana slika japanskih ostrva i nestvarne, edenske lepote na jednom atolu mnogo južnije od Okinave. U *Dubokim željama bogova (Kamigami no fukaki yokubō)*, 1968), on prikazuje taj izvorni, „iskonski“ Japan kao već izgubljeni raj na zemlji, idealistički doživljen i naivan poput ideja glavnog protagoniste filma, inženjera koji misli da može da promeni svet.

Imamura pre svega dovodi u pitanje ono što Donald Riči (Donald Richie) naziva "zvaničnom verzijom" Japana – svet uzvišene lepote pozorišta Nō, čajne ceremonije, erotsku predusretljivost japanskih žena u kimonima, feudalni karakter precizno utvrđenog društvenog položaja i uvreženih vrlina poput vernosti, odanosti, čednosti. "Stvarni" svet Imamurnih filmova, smatra Riči, mesto je koje je nastanjeno ljudima iz tzv. nižih klasa, koje ne poznaju značenje reči odanost ili vernost – svet prirodnih, grešnih, animanih, "necivilizovanih" ljudi.¹⁰⁵ "Zvanična" verzija Japana, propagirana u mejnstrim-filmovima velikih studija, bila je utemeljena na ideološkom poimanju feudalne historiografije, izvedenom iz neokonfučijanskih moralnih načela i političkom uređenju koje su vladajuće klase preuzele iz Kine, da bi dodatno bile izmenjene hrišćanskim uticajima nakon pojave Japana na međunarodnoj sceni krajem devetnaestog veka. Nasuprot tome, Imamura Šohei u filmovima *Žena-insekt* (*Nippon konchūki*, 1963), *Duboka požuda bogova* (*Kamigami no fukaki yokubō*, 1968) i *Balada o Narajami* (*Narayama bushikō*, 1983), stvara fiktivni svet premodernog, vanvremenskog društva zasnovanog na šamanističkim verovanjima i planinskim bogovima iz Šinto mitologije.

Sredinom šezdesetih, pad gledanosti bioskopskih filmova, izazvan pre svega pojavom televizije, ali i promenama u načinu distribucije i uvoza filmova, odrazio se i na sadržaj filmskih ostvarenja. U već desperatnom nastojanju da privuku publiku, filmski studiji su počeli sve više da primenjuju senzacionalističku strategiju prikazivanja seksualno eksplicitnih scena i nasilja. Iako su u početku erotska ostvarenja, poznata pod nazivom "ružičasti filmovi" (*pinku eiga*), prikazivana u malim, neuglednim bioskopima u zabačenim ulicama četvrti za zabavu, radovi nekolicine reditelja počeli su da ruše barijeru između erotskog/pornografskog i zvaničnog, visokobudžetnog filma našavši se na repertoaru velikih bioskopa.¹⁰⁶

Prizori filmske „golotinje“ postali su, tako, bizaran nosilac sasvim suprotnih vrednosti. Ono što je za jedne bilo oslobođenje od predrasuda, to je za druge bila rušenje osnovnih etičkih vrednosti i ideologija robovanja najnižim porivima – jedno blasfemno posvećenje puti. Tekeči Tecuđi (Takechi Tetsuji, 1912-1988) je sasvim sigurno bio prvi koji je otvorio vrata *pinku eiga* široj publici s filmovima *Sanjarenje* (*Hakujitsumu*, 1964) i *San o crvenoj odaji* (*Kōkeimu*, 1964), izazivši oštru raspravu u

¹⁰⁵ Richie, Donald, "Notes for a Study on Shohei Imamura" u: *Shohei Imamura*, ed. James Quandt, (Cinematheque Ontario, Toronto: Toronto International Film Festival Group, 1997), 8.

¹⁰⁶ Termin *roman porno* se takođe često koristi za označavanje erotskih filmova koje je producirao studio *Nikkatsu*.

japanskoj štampi o tome šta se zapravo može označiti kao erotika i "opscenost". Često se navodi i podatak da je, nakon prikazivanja njegovog – danas već legendarnog – provokativnog, antiameričkog filma *Crni sneg* (*Kuroi yuki*, 1965), policija zaplenila sve kopije filma pozvavši se na Član 175. cenzorskog zakona o "opscenosti", čime je započela uzavrela debata u javnosti o slobodi govora, kao i dugotrajna pravna bitka koja će se naposljetku ipak završiti u korist reditelja.

Retki su, zaista, primeri tako nemilosrdne, poražavajuće kritike američkog vojnog prisustva u Japanu. Film *Crni sneg* govori o njegovim destruktivnim posledicama na japansko društvo šezdesetih godina, prateći sudbinu muškog protagonista Ćira, devetnaestogodišnjeg sina vlasnice javne kuće, koja opslužuje američke vojnike iz obližnje baze. Naglašeno kritički karakter ima već i sama osnova scenarija pisanog u duhu Brehtove drame *Majka Kuraž i njena deca*. Ćiro svoju frustraciju zbog seksualne impotencije pretvara u nasilje, ubijajući crnog američkog vojnika, čestog posetioca bordela njegove majke, a zatim i svoju tetku, od koje krade veliku svotu američkih dolara. Njegova tetka je prethodno stekla znatan imetak prodajući alkohol i cigarete ukradene iz vojne baze u svom baru, koji drži zajedno sa svojim ljubavnikom, američkim vojnikom.

Ušavši u otvoreni rat s japanskom filmskom regulacionom komisijom (*Eirin*, *Eirin Kanri Iinkai*), Takeći se energično posvetio odbrani svojih stavova i borbi protiv cenzure. Njegov stav je bio osnažen činjenicom da su mu filmovi izrazito autorski, sa originalnim tačkama gledišta u filmskoj naraciji i sa kapacitetom da ih s lakoćom približi širokoj publici. Stoga mu je jedinu pravu prepreku predstavljala upravo cenzura. Tako je, na primer, u julskom izdanju časopisa *Filmska umetnost* (*Eiga geijutsu*) iz 1965. godine izjavio sledeće:

"Cenzori postaju strogi kada je u pitanju *Crni sneg*. Priznajem da u filmu ima mnogo nagih scena, ali to su scene psihološke nagosti koje simbolizuju bespomoćnost japanskog naroda pred licem američke invazije. Ponukani CIA-om i američkom armijom, oni kažu da je moj film nemoralan. Ovo je, naravno, stara priča koja traje već vekovima. Dok su suzbijali Kabuki predstave tokom perioda Edo, zabranjujući ženama da glume zbog prostitucije i mladim glumcima zbog homoseksualnosti, govorili su da to rade kako bi zaštitili javni moral. To je zapravo bilo pitanje neposrednog političkog

ugnjetavanja."¹⁰⁷

Zanimljivo je da je polemika o tome šta je *Crni sneg*: umetnost ili opscenost, najpre iznela na videlo sasvim „protivrečne istine“. Svi pojmovi i argumenti, između kojih inače leže čitava ideološka prostranstva, odjednom su bili skupljeni i smešani u jedno klupko, a potom izdelfjeni i razdvojeni u vidu neprijateljskih tabora, podsećajući i ovom prilikom na onaj nikad prevaziđeni, vekovni, „endemski“ sukob između pokornosti tradiciji i stoletnim vrednostima, s jedne strane, i večite pobune, večitog rušenja starih vrednosti, s druge.

Tada su, međutim, iznad svih podela, ali i mimo svakog očekivanja, stvoreni neobični savezi između intelektualaca sa *suprotnih* strana političkog spektra, pa su tako istovremeno Ošima Nagisa i Mišima Jukio, levičar i desničar, ustali u odbranu filma. Mišima je, na primer, napravio zanimljivu paralelu između *Crnog snega* i sopstvenog filma *Patriotizam* (*Yūkoku*, ATG, 1966). Dok je u slučaju *Patriotizma*, po njegovim rečima, seksualnost ljudi uplatenih u političke okolnosti dovedena na nivo uzvišene lepote, u *Crnom snegu* drugačija politička realnost izobličava seksualnost u nešto ekstremno i ružno.¹⁰⁸ Radnja Mišiminog *Patriotizma* smeštena je na klasičnoj sceni Nō teatra, u čijoj pozadini se raspoznaju kaligrafski ispisani ideogrami reči *shisei*, jednog pojma koji se može prevesti kao "ljubav i odanost". Prikazujući "neukaljanu" ljubav mladog, idealističkog japanskog oficira i njegove supruge, *Patriotizam* donosi doživljaj telesnosti sasvim suprotan "prljavoj" viziji sjedinjenja američkog vojnika i japanske prostitutke u *Crnom snegu*.

Ovako ogoljena polarizacija bolje i jasnije od svega drugog otkriva kako važnu razliku među autorskim diskursima, tako i ne manje važan odgovor na ono „pitanje pre svih pitanja“: u čemu se zapravo krije glavni generator intelektualnih i umetničkih inovacija? Najzad, ako je suditi po važnosti, ništa manji značaj nema ni okolnost da poređenjem ova dva filma stičemo dobar uvid u *poruke* koje su ova dva autora nastojala da prenesu omladini šezdesetih godina. Dok se *Patriotizam*, sačinjen kao politička alegorija zasnovana na *bušido*-etici, obraća jednoj sasvim novoj vrsti savremenih, *pacifikovanih* „korporativnih ratnika“, tzv. *salarimena* – ukazujući pritom na degradaciju tradicionalnih kulturnih vrednosti – *Crni sneg* slika goruće političke probleme, pre svega otpor prema američkom vojnom prisustvu, nuklearnom naoružanju

¹⁰⁷ Ian Baruma, *Behind the Mask: On Sexual demons, Sacred Mothers, Transvestites, Gangsters and Other Japanese Cultural Heroes* (New York: Meridian, 1985), 57.

¹⁰⁸ Standish, *Politics, Porn and Protest*, 95.

i vijetnamskom ratu pod okriljem studentskog pokreta. Neobično je to što se ipak može naći i jedan zajednički imenitelj u poredjenju ova dva tako različita umetnička prosedea. Misao obojice autora je naglašeno eksperimentalna, istraživačka, antishematska i antikonstruktivistička, što znači da oni ne polaze od apriornih rešenja u koja bi kao u Prokrustovu postelju ugurali „stvarnost“, već do svojih umetničkih rešenja dolaze na osnovu kritičkog prikazivanja stvarnosti.

Izlazak "pink" filma na međunarodnu scenu simbolizovan je, u velikoj meri, prikazivanjem filma *Tajne iz zida* (*Kabe no naka no hiji*, 1965) Vakamacu Kodija (Wakamatsu Kōji, 1932-2012) na Berlinskom filmskom festivalu. Namera da se ovaj film uvrsti u zvaničnu selekciju izazvala je dobro poznatu reakciju: gnev „Japanskog udruženja filmskih stvaralaca“ (*Eiren*), koje je zvanično protestovalo zbog izbora nezavisnog, "pornografskog" filma kao japanskog predstavnika na festivalu. Bilo je očigledno da japanska vlada, koja je uložila mnogo napora u konstruisanje "zvanične verzije" Japana u vreme Olimpijskih igara, ne želi da se na taj način legalizuje opstrukcija od strane levo orijentisanog režisera erotskih filmova. Poput *Crnog snega*, film *Tajne iz zida* ukazuju na složene veze između seksualne nastranosti i impotencije sa strogim obrazovnim sistemom, efektima alijenacije koje proizvode savremene "mašine za stanovanje" (*danchi*), Anpo-protestima i posledicama atomske bombe u Hirošimi.

Problem voajerizma, odnosno prikazivanja privatnog prostora kao javnog, jedna je od glavnih tema filma *Tajne iz zida*, ali je prisutna, u uzmenjenom obliku, i u Imamurinom filmu *Pornografi* (*Erogotoshitachi yori jinruigaku nyūmon*, 1966). Imamura se u ovoj pseudo-akademskoj filmskoj analizi mračne strane japanskog posleratnog ekonomskog čuda bavi ne samo psihoemotivnom etiologijom kao predmetom Frojdove analitičke psihologije, nego i posledicama transformacije seksualnosti u *potrošačku robu* i fetiš kao neurotički i moralni sindrom. Stendiš (Standish) napominje da su *Pornografi* nastali pod filozofskim uticajem Žorža Bataja (Georges Bataille) i njegovog viđenja seksualnosti kao svojevrsnog konstrukta tabua.

Pa ipak, stvari bi trebalo vratiti na početak, na ono što je prethodilo inače značajnim studijama Žorža Bataja, budući da su upravo na njegovo učenje o erotizmu snažan uticaj izvršile i bazične analize Zigmunda Frojda, sadržane u poznatoj knjizi bečkog psihoanalitičara *Nelagodnost u kulturi* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), koja se, opet, uzgred budi rečeno, u velikoj meri oslanja na neke prećutane ali ključne Ničeove stavove, pre svega na tezu da sve ono što mi danas nazivamo kulturom –

obesnažuje čoveka. Ona gasi „muški princip“, njegovu maskulinu energiju, njegovu virilnu moć. Civilizacija, naime, shodno poznatom Frojdovom učenju, svakim danom sve više guši primarne instinkte čovekove, sve ga više otuđuje od njegove stvarne, nepatvorene prirode.

Ispada da je Žorž Bataj, u suštini, samo preokrenuo vrednosti sadržane u Frojdovom modelu argumentacije. Uloga masovnih medija u razbijanju tabua kroz plasiranje seksualno eksplicitnog materijala i pornografije dovodi do opadanja seksualne želje, smatra Bataj – sasvim u smislu Frojda. Kao bitna osnova svakog rasuđivanja, racionalizacija, u suštini, ograničava ili sasvim sputava. Preterana osvešćenost dovodi, drugim rečima, do erektilne disfunkcije. Subu, glavni protagonista Imamurinog filma (poput Đira iz *Crnog snega* – čija je seksualna nemoć barem delimično uslovljena odrastanjem u bordelu u kome je sve dozvoljeno), pati od impotencije kao posledice proizvodnje i distribuiranja pornografije.

Bataj, pak, govoreći na način Zigmunda Frojda o čoveku koji je vekovnim kultivisanjem i dugotrajnim usavršavanjem odbacio svoju prvobitnu životinjsku prirodu, identifikuje prelaz iz "bestidne seksualnosti u postidenu seksualnost",¹⁰⁹ a ona rađa erotizam. Ne postoji, naime, nijedna energija koja ne sadrži neki protivnapon, koja ne poznaje neki antagonizam. Drugim rečima, sa kulturom dolazi i stid – druga reč za Frojdov izraz „nelagodnost“. Stid je praćen tabuima koji suzbijaju spontanu seksualnost, koji potiskuju erotiku uopšte i prigušuju ne samo ona najstidljivija, najmučnija ili najiščašenija osećanja, nego i sprečavaju trajno sjedinjenje s neintegrisanim delovima razrivene ličnosti.

Ovaj, sada već sasvim Frojdovski oblikovani motiv – konflikt između spontane, "animalne" seksualnosti i savremenog shvatanja morala – čini dominantnu temu *Pornografa*, ali se može prepoznati i kao okvirna tema Ošiminog filma *Dnevnik lopova iz Šinđukua* (*Shinjuku dorobō nikki*, 1969), inspirisanog Ženeovom novelom (Jean Genet) *Dnevnik jednog lopova*. „Poremećenost“ je nenadmašan izraz ovog stanja ličnosti i društva u celini. Protagonista filma, koga inače glumi čuveni grafički dizajner Tadanori Joko, ne uspeva da ostvari zadovoljavajući seksualni odnos sa devojkom, gajeći istovremeno poremećen, fetišistički poriv – potrebu za krađom knjiga. Time je ubedljivo prikazan razvojni lanac Eros-psihotika-fetišizacija. U *Dnevniku* takođe prepoznajemo tragove Ošiminog angažmana u studentskom političkom pozorištu – u

¹⁰⁹ <http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Bataille-Death-and-Sensuality.pdf>, pp. 31, datum pristupa: 11.7.2014.

narativ filma uključio je i Kara Đura i njegovu trupu, dovodeći na taj način u vezu strategije avangardnog teatra sa sopstvenom filmskom filosofijom (slika 12).

Zasnovan na istinitoj priči, Ošimin film *Smrt vešanjem* (*Kōshikei*, 1968) bavi se kriminalizovanjem nižih klasa procesom društvenog etiketiranja.¹¹⁰ Protagonista, nazvan jednostavno "R", žrtva je "internalizacije" japanskog negativnog stereotipa prema korejskim doseljenicima druge generacije. Film razotkriva ovaj process, naglašavajući kao posledicu konačno odbacivanje pravne jurisdikcije japanske države nad njegovom ličnošću. *Smrt vešanjem* potvrđuje pretpostavku prvih kritičara i teoretičara filma da japanska filmska umetnost dobrim delom stoji i u senci nekih ključnih Brehtovih ideja. Malo je reći da su one uhvatile korena u Japanu. Breht se, po svemu sudeći, nametnuo silinom jednog kulta.

Ošimin film je opora parabola o "neophodnosti zločina zarad zadržavanja smrtno kazne". U duhu mračnog apsurdnog i proverenom maniru Brehtovog poimanja "epskog teatra", *Smrt vešanjem* se bavi temama krivice i svesti, rase i diskriminacije, stavljajući ih u širi kontekst *državnog nasilja*. Izvesni "R" je korejski silovatelj i ubica, osuđen na smrt vešanjem, ali njega će mimoići izvršenje kazne na bukvalno fantastičan način. On dobija amneziju. "Olakšavajuća okolnost" iznenada iskrsava iz pritvorenosti koja postoji između prirode prestupa i slova društveno sankcionisane kazne. S jedne strane, sama država jeste institucionalizovala javno poimanje krivice i pravde, dajući sebi pravo da nasilje koristi legalno, ali zakon u isti mah nalaže da osumnjičeni mora *biti svestan* svojih zločina kako bi smrtna kazna mogla biti izvršena. Protagonista, međutim, ne samo da nije svestan svoje krivice ili kršenja društvenih normi, već nije svestan ni svoje nacionalne pripadnosti, pa stoga ne uviđa ni nametnutu vezu između naciona i navodnog zločinačkog ponašanja.

Razvijajući čitavu lepezu apsurdnih rekonstrukcija događaja – u kojoj policija, igrajući svoju ulogu do kraja, mora *još jednom da ponovi silovanje i ubistvo* – *Smrt vešanjem* nameće brojna pitanja o odnosu države i pojedinca, nasilja i uvreženog shvatanja krivice, etničke pripadnosti i diskriminacije. Odbijanjem da umre, njegovo telo pruža otpor državi i njenoj klasifikaciji opravdanog i neopravdanog nasilja.¹¹¹

¹¹⁰ *Smrt vešanjem* je inspirisan stvarnim događajem – tzv. „incidentom Komatsugawa“ – ubistvom dve Japanke od strane *zainichi* studenta. Osumnjičeni je pogubljen 1962, a tokom suđenja odbrana je tvrdila da mu je sistematski negirano korejsko nasleđe, dok mu je istovremeno bilo onemogućeno ekonomsko i društveno napredovanje kao Korejcu.

¹¹¹ Isolde Standish, *A New History of Japanese Cinema* (New York: Continuum, 2005), 244-250.

Film *Dečak* (*Shōnen*, 1969) sledi Ošiminu stvaralačku liniju koja se po pravilu bazira na bizarnim događajima. Ne menjajući suštinski poetski diskurs, fokus filma je opet na društveno marginalizovanoj porodici: otac, koji nosi fizičke i emocionalne ožiljke rata, putuje Japanom, terajući ženu i sina da izazivaju lažne saobraćajne nesreće kako bi iznudio pare od bespomoćnih vozača. Prevara je, vidimo, dominantan motiv u Ošiminim narativima. Iako je njegov linearni neorealistički stil povremeno isprekidan i razbijen sekvencama razobručenih dečakovih snova, košmarnih vizija i zagonetnih pretskazanja, u kontinuitetu vremenom sazrelih, ponavljanih i ponovo aktuelnih tema i dilema, Ošima zapravo istrajava na prikazivanju logičnog, ali perverznog produžetka socijalne patologije – kapitalističkog “sistema razmene”. Film *Dečak* se doista može shvatiti kao studija psihoseksualne subjektivnosti i osuda posleratnog militarizma (Turim, Desser), ali njegov dvosmisleni kraj ukazuje na šira pitanja identiteta i, sledeći analogiju, nacionalnog identiteta.

Van svake je sumnje da idejno uobličenje filma sugereše veoma širok spektar značenja, u kome je pitanje ličnog identiteta vezano za jedan širi, nacionalni problem. Simptomatično – i nimalo slučajno – japanska zastava je često uključena u scenografiju eksterijera. Ne može se, međutim, sasvim odbaciti ni nešto drugačije artikulirano i usmereno mišljenje – da je izvesna perspektiva “optimističke tragedije” ipak nagoveštena u Ošiminim poslednjim kadrovima. Sadržana je, naime, u potencijalu dečaka da se preobrazi i premetne u nešto drugačije, bolje, ako ne i u nešto uzvišenije – da kao mladi predstavnik “budućnosti nacije” koja je “skrenula s puta” postane autentično ljudskog biće. U početku, naklonjen nasleđenim etičkim vrednostima, dečak negira da ima veze s očevom prevaram, čak i kada ga suoče sa sopstvenom fotografijom sa mesta zločina – njegova lojalnost porodici je dosledna i potpuna. No kada ljubazni pripadnik policijske pratnje počne da ga tretira kao ono što i jeste, uplašeni dečak, on preuzima svoj deo odgovornosti za postupke iz prošlosti. Tek tada, po prvi put, film prikazuje pravu, spontanu suzu, referirajući na muku savremene etičke tranzicije i groteskno naličje „društvenog raja“.

U stvaralačkoj genezi i – sada već posmrtnoj – Ošiminoj slavi, film *Carstvo čula* (*Ai no koriida*, 1976) zauzima najistaknutije mesto. Odveć lako se, ipak, donosi sud po kome je ovaj film pomerio granice kinematografije, budući da je nastao kada su sve granice već odavno bile pomerene, za šta je među najzaslužnijim bio upravo Ošima. On

je naprosto obožavao da razbija tabue. Kao svojevrsna „anarhija ljubavi”, film se zacelo može posmatrati kao proizvod seksualne revolucije šezdesetih, ali i "antirealističkog" filmskog diskursa, koji je u Evropi bio ovaploćen u filmovima Žan-Luk Godara (Jean-Luc Godard) kao kontra-kinematografske, antinarativne paradigme prema kojoj su se odmeravali ostali filmovi.¹¹²

Primetni uticaji na filmsku produkciju šezdesetih i sedamdesetih, osim u slučaju Bertolta Brehta, lako su bili prepoznati u popularnim teorijama Rolana Barta (Barthes). Francuski naziv filma *Carstvo čula* glasi *L' Empire des sens* – inspirisan je, očigledno, naslovom znamenite Bartove knjige *L' Empire des signes* (1970), u kojoj se autor bavi "Japanom" kao – tekstualnim sistemom. I ne trudeći se da oslika ili ozbiljno analizira realnost života u samom Japanu, Bart ga – kao što je manje-više poznato – definiše krajnje apstraktno: kao neko prazno središte sa značenjima razlivenim i razuđenim na njegovim rubovima. On u potpunosti eliminiše tragove istorije i antropologije iz svoje semiotičke studije, ne uspevajući da izbegne pad u zamku „evropejskog orijentalizma”. Bartovi "prazni znaci" imaju neporecivo evropocentrično poreklo: oni su u ovom slučaju ispunjeni "nevidljivom" težinom kulturnog investiranja uslovljenog specifičnom istorijom.¹¹³

Lako se možemo složiti s mišljenjem da se *Ai no koriida* može smatrati japansko-francuskim filmom, budući da je njegovo snimanje finansirano francuskim novcem. Osim toga, film je prvenstveno bio namenjen inostranoj publici. Producent je bio Anatol Doman (Dauman) koji je Ošimi, nakon što je video njegove prethodna ostvarenja, omogućio potpunu slobodu izražavanja. Sve govori u prilog pretpostavci da takav film i nije bilo moguće snimiti u Japanu u to vreme; uostalom, *Carstvo čula* sve do današnjeg dana nije prikazano u domaćim bioskopima u svojoj originalnoj, necenzurisanj verziji. Strogi japanski zakoni zabranjuju prikazivanje intimnih delova tela, primenjujući cenzuru podjednako na pornografiju i umetničke filmove, zbog čega su reditelji morali da pokazuju izvesnu dozu domišljanosti u kadriranju i korišćenju filmskih rekvizita.

Nije potrebno ponavljati poznatu činjenicu da su japanski medijski zakoni nastali istovremeno kao plod Meidi restauracije i očigledne potrebe za prilagođavanjem zapadnjačkom shvatanju pristojnosti, čime su se, paradoksalno, sukobili s bogatim japanskim nasleđem književnih i vizuelnih obrada erotskih tema. Zato Ošimini filmovi

¹¹² Rušenje seksualnih tabua bilo je predmet interesovanja značajnih evropskih filmskih reditelja, poput Dušana Makavejeva (*W.R. - Misterije organizma*, 1971), Bernarda Bertolučija (*Konformista*, 1970; *Poslednji tango u Parizu*, 1972) i ostalih.

¹¹³ Up. Turim, na nav. mestu (1998), 128.

ne iznenađuju već proširuju i utvrđuju umetnički prostor svežinom pitanja, sumnji i vizuelne prakse. Tačnom se takođe može označiti pretpostavka da je Ošima upravo nastojao da iskoristi isti onaj *premoderni* psihološki potencijal koji je izrodio priče Saikakua, ukijo-e grafike ili erotikom nabijene delove Kabuki predstava. Eksplicitni prikazi seksa u filmu *Carstvo čula* nesumnjivo su nastali i pod uticajem japanske erotske umetnosti – *shunga* je poslužila kao neprocenjivi estetski izvor inspiracije za Ošimu, pre svega erotske estampe Suzuki Harunobua (1725-70).

Ali Ošimina ideja čulnosti je tragično slomljena jer svoju veru u lepotu tela vidi opovrgnutu grobom. *Korida ljubavi*, kako naslov filma glasi u originalu, pokreće jedan stari hegelijanski motiv: klasnu razliku gospodara i slugu. Kroz epizodnu filmsku strukturu, *Carstvo čula* prati istoriju zavođenja i obostrane seksualne opsesije jedne sluškinje i njenog gospodara. Žena je, međutim, ta koja preuzima ulogu matadora – ona je ta koja ubija na vrhuncu strasti – sa njegovim dopuštanjem. Njihovi seksualni rituali pokazuju izvesnu zakonomernost. Oni progresivno jačaju, poprimajući sadomazohističke odlike. Međutim, prava suština snage i neiscrpne erotske energije koja ih pokreće ne leži toliko u želji za povređivanjem ili u želji da budu povređeni, pa čak ni u potrebi za ovladavanjem, iako se sve one ispoljavaju kao sekundarne karakteristike njihove osnovne potrebe. Ta osnovna želja usmerena je ka neostvarivom cilju – neprekinutom doživljaju vrhunca (*slika 13*).

Kao i mnogi drugi Ošimini filmovi, film je inspirisan stvarnim događajem. Pozitivistički nadahnuta istraživanja navode da je Sada Abe bila gejša i prostitutka koja se 1936. zaposlila u restoranu izvesnog Kićizo Išide (Kichizō Ishida) ubrzo potala njegova ljubavnica. Posle višednevnog upražnjavanja seksa, ona je zadavila i kastrirala svog ljubavnika. Sada, provodeći život potpuno podređen zadovoljstvu, kao da je odlučila da se na praktičan, bukvalan način suoči sa Frojdovim konceptom zavisti prema penisu. Ljubavnikove genitalije je nosila sa sobom sve do hapšenja, tri dana kasnije.

Film je podvrgavan i analizama sasvim druge vrste. Seksualni odnosi u *Carstvu čula* postali su predmet pogleda drugih ljudi, čime Ošima uvodi element "participativnog voajerizma" – nastojeći da privoli aktere, pa i same gledaoce, da se aktivno uključe u erotsku igru. Raspravljajući o pitanju ritualnog voajerizma u Ošiminom filmu, Hit (Heath) je sugerisao da ono, u svoj svojoj naglašenosti i repetitivnosti, nameće pitanje koje kinematografija mora da uputi svojoj publici,

osvetljavajući elementarnu činjenicu da je pokretač same kinematografije voajerizam.¹¹⁴ Međutim, čini se da Hit u svojoj studiji prenaglašava uticaj Godara i Brehta u Ošiminim filmovima, razmatrajući voajerizam isključivo u kontekstu zapadnjačke kinematografske tradicije. Ošimino brutalno prikazivanje seksa i nasilja pre svega služi kao sredstvo razotkrivanja, tačnije: demistifikacije japanske kulture i njome oblikovane japanske “duše”.

Koliko god nekima bilo privlačno da Ošimu nazovu japanskim Godarom – ponajviše zbog snažnih političkih stavova i avangardizma, pa i zbog "godarovskih" metasinematskih kvaliteta koje je varirao u ranijim filmovima – *Carstvo čula* nam se ukazuje kao potpuna antiteza Godaru. Dok se kod Godara intelektualnost neminovno sudara sa seksualnim činom i remeti ga, a seksualni prizori dosledno udaljavani od njihovog krajnjeg cilja, dostizanja zadovoljstva, Ošimini likovi su bukvalno razgolićeni u svojoj seksualnoj požudi. Tragovi ovakvog doživljaja seksualnosti svakako imaju korena u japanskom nasleđu, koje je Dominik Bison (Dominique Buisson) pokušao da objasni sledećim rečima:

"Za razliku od judeo-hrišćanskog Zapada, gde je seks uvek povezan sa zlom, Japan ne osuđuje zadovoljstvo kao takvo; seks ne implicira ličnu krivicu, imajući kao jedino ograničenje, u skladu sa konfučijanskim moralom, zahtev da se ne remeti javni red i da se ime ne ukalja neizbrisivom sramotom. Japanska seksualnost je pre povezana sa trenutnim zadovoljstvom, nego sa zapadnjačkim poimanjem ljubavi."¹¹⁵

Ai no koriida je imao političke aspiracije od samog nastanka, što je u većoj meri doprinelo problemima sa kojim se film suočavao nego "opscenost" koju prikazuje. Scenom u kojoj muški protagonista korača nasuprot carskoj vojsci u maršu, Ošima diskretno podseća na vreme u kojem se radnja odvija – na vrhunac militarističko-imperijalističkog poduhvata krajem tridesetih godina minulog veka. Ljubavni par se naizgled nalazi izvan političke i društvene realnosti japanskog društva; izolovani u klaustrofobičnom svetu erotske izdvojenosti, oni pokušavaju da se oslobode svih inhibicija i prevaziđu klasne i rodne uloge. Protagonisti su pre žrtve društvenog ustrojstva nego počinioči moralnog zločina. Ošima na alegoričan način sugerise da Japanci moraju da se distanciraju od savremenog japanskog društva kako bi pobjegli od retrogradnih feudalnih uticaja. Sada i Kiči, bežeći od seksualne represije, zapravo beže od društva koje, zatrovano militarizmom, srlja u imperijalistička osvajanja. Oni ne ulaze

¹¹⁴ Stephen Heath, *Questions of cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 145-164.

¹¹⁵ Cit. u: Lúcia Nagib, *Tauris World Cinema : Theorizing World Cinema* (I.B. Tauris, 2012), 197.

u obračun samo s vojnim mentalitetom, već i s totalitetom jedne kulture.

Raspravljajući o problemu pornografije i Ošiminog filma, Donald Riči (Donald Richie) nam predočava dva moguća načina gledanja na golo ljudsko telo.¹¹⁶ Jedan dopušta da doživimo požudu, da vidimo telo kao objekat, kao nešto što se može posedovati. Druga vrsta viđenja bukvalno razotkriva nagost kao prirodno ljudsko stanje. U tom slučaju telo nam se ukazuje ne samo kao prirodno, već i kao krhko – ono u sebi, već po definiciji, utelovljuje potrebu za uzimanjem u zaštitu. U tome doista treba videti suštinu empatije koju Ošima nastoji da izazove kod gledaoca, jer gola tela pred našim očima nisu ljudi već ličnosti. Mi ih ne možemo objektivirati, upravo zbog toga što smo subjektivno uočili sličnosti koje nas čine istovetnim. Turim odlazi korak dalje u svojoj proceni, ističući da *Carstvo čula* možemo razumeti kao direktnu kritiku pornografije i njenog "potencijalnog udovoljavanja imperativima zabave koji je lišava subverzije i otpora, dozvoljavjući joj da se povinuje restriktivnim rodnim ulogama i nametne odnose moći u svom načinu predstavljanja seksualnih slika."¹¹⁷

Međutim, Ošimina filmska pobuna je neporecivo započela kao *demitologizacija prošlosti*, kao pobuna protiv jednog od bitnih simbola japanske tradicije – haiku poezije, ali i protiv scena iz tatra No, protiv baštenskih prizora, senovitih šetnica i dopadljivosti ikebane, a samim tim i protiv onih elemenata tradicionalne japanske estetike i rituala koji su neophodni za razumevanje specifičnosti japanske kulture, kao što su suptilnost sugestije, promenljivost, prolaznost, nepravilnost, odnosno asimetrija i jednostavnost. Stoga u mizanscenu Ošiminih ranih filmova retko vidimo tradicionalni japanski pejzaž. Vremenom, međutim, počinjemo da uočavamo i njegov prezir prema betonu i višespratnicama koji karakterišu modernu, brutalnu alternativu tradiciji – posebno ako je to modernost koju birokratski neguje država. Ošima pre svega nastoji da podigne ogledalo u kome Japanci mogu da se ogledaju, u kome mogu da se suoče sa svojom odgovornošću za fašističke, ksenofobične i rasističke tendencije.¹¹⁸

Prva četiri filma – *Ai to kibō no machi* (*Grad ljubavi i nade*, 1959), *Taiyō no hakaba* (*Sahrana sunca*, 1960), *Seishun zankoku monogatari* (*Surova priča o mladosti*, 1960) i *Noć i magla u Japanu* – nastala su u kratkom periodu od dve godine dok je radio za *Shōchiku* studio u Tokiju. Kao uznemirujući manifesti japanskog *Nouvelle*

¹¹⁶ <http://www.criterion.com/current/posts/1108-in-the-realm-of-the-senses-some-notes-on-oshima-and-pornography>

¹¹⁷ Maureen Cheryn Turim, *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast* (Berkeley: University of California, 1998), 267.

¹¹⁸ Turim, 23.

Vague, oni nude "surove", antihumanističke i antirealistične priče o savremenoj japanskoj omladini. Tako *Grad ljubavi*, najavljujući docniji radikalizam, koristi tragove italijanskog neorealizma, ali i Kurosavinih posleratnih filmova. Slika goluba, simbolične ptice, ima različite konotacije koje ne kriju svoj više nego simbolični koren u klasnim razlikama: za mladog prodavca, golub je izvor prihoda; za kupca, bogatu naslednicu, on je neka vrsta kućnog ljubimca; za njenog brata, opet, povod da isproba svoju lovačku veštinu. Pa ipak, Ošimina filmska strategija vodi konsekvantnom ukidanju gledaočeve emocionalne identifikacije u korist analitičkog oblika aktivne participacije.

Kako se to može objasniti? On dosledno razgrađuje sintaksu slika; razbija ritam, linearnost i kontinuitet radnje; transformiše filmsku dimenziju u vibrantno poprište ispunjeno prostorno-vremenskim iznenađenjima koja parališu emocije zarad racionalizacije – kvalitet koji se može čitati kao jedan od uspešnih načina prevođenja Brehtovog *efekta otuđenja* na film. Trebalo je, drugi rečima, da njegovi vaspitno-poučni filmovi ostave gledaoca pribranog, trezveno-hladnog i nadmoćno-neuzbuđenog; da ga vaspitaju da razume autorov kritički stav, prepuštajući sopstvenoj inteligenciji da donese sud o onom što je prikazano.

Polazna tačka u *Surovoj priči o mladosti* i *Sahrani sunca* su *taiyō-zoku* i *yakuza* (gangsterski) filmovi – žanrovi u kojima su mnogi, bez obzira na njihovu komercijalnost ili apolitičnost, hteli da vide oblik kulturnog otpora okupaciji i monopolskoj industrijalizaciji Japana. Pa ipak, za razliku od likova u pomenutim žanrovskim ostvarenjima, Ošimini protagonisti nisu antiheroji u klasičnom smislu; oni žive u svetu otpornom na svaku romantiku, oni se ne dele na heroje i zločince, na dobre i zle; razmena energije, pozitivne i negativne, zastupljena je ravnomerno. Ošima u ovim ostvarenjima nastoji da raskrinka maskaradu "prosperitetnog" Japana, otkrivajući realnost iza suvoparnog statističkog prikaza – on kao da orkestrira rekvijem za Japan i njegovu budućnost. Lutajući besciljno zabačenim ulicama Osake, lešinari iz podzemlja u *Sahrani sunca*, ukazuju nam se kao umanjeni model savremenog društva. Zapaženo je da je film sniman u hodu, da su prizori beleženi kamerama nošenim iz ruke. Ošima je na platno preneo surovi doživljaj stvarnosti, ne ostavljajući nimalo prostora sentimentalnosti. Bezizlaz i beznade, mučni prizori propalica i kriminalaca i agresivni, furiozni ritam radnje otkrivaju uticaje Ošiminih savremenika na Zapadu, Pjera Paola

Tome, kao neku vrstu pandana, treba staviti uz bok i film *Besramno: abnormalna i nasilna ljubav* (*Ijō seiai kiroku : harenchi*; Ishii Teruo, 1969). U izvesnom smislu, reč je ovde o feminističkom manifestu najvišeg reda. Nema, naime, te utopijske misli koja bi razvedrila ili razvejala utisak izazvan grozomornim prizorima i surovošću ogoljenog seksualnog poremećaja: žena ne nalazi snagu da se oslobodi svog petogodišnjeg deteta sa telom odraslog muškarca koji je predstavljen kao muž ili ljubavnik. On, doduše, izgleda kao četrdesetogodišnjak, ali njegovi plačljivi zahtevi da bude voljen, njegovo prkosno ćutanje, bjegov nagon za igrom i potreba da se oblači kao devojčica kao vid *ispitivanja identiteta*, razotkrivaju njegov stvarni uzrast i karakter. Ovaj nasilnik-pustahija, što po mnogo čemu zaista jeste, ostaje, uprkos stalnim silovanjima i brutalnim ogrešenjima – malo dete. Neuhvatljivost njegovog identiteta je i neuhvatljivost savremene stvarnosti. To je nedvosmislena poruka ženskom delu publike da se zamisli nad izazovima ove dramatizovane groteske, koja uz vizuelne efekte i „podivljali“ rad kamere sa mnoštvom referenci i ironičnim oblogama jedne subverzivne didaktičnosti, prikazuje gimasu jednog nelepog sveta unakaženog pop-artom.

I nezavisna, niskobudžetna ostvarenja Vakamacu Kodija predstavljaju čudnu mešavinu ekstremnog nasilja, seksa i političkih poruka. Brišući granice među njima, Vakamacuov prvi samostalni film nakon odlaska iz studija *Nikkatsu, Embrion lovi u tajnosti* (*Taiji ga mitsuryō suru toki*, 1966), prevazilazi okvire "pink" žanra svojim upečatljivim vizuelnim jezikom i sadomazohističkim narativom.¹²⁰ Sredovečni muškarac – nazvan Marukido Sadao, što je igra reči koja upućuje na Markiza de Sada – poslovođa je robne kuće koji zavodi mladu koleginicu i dovodi je kući, nakon čega je drogira i podvrgava torturi. Ali u njegovim snovima uloge su zamenjene – ona njega muči, poput ostalih žena u njegovom životu.

Sve je, čini se, simbolizovano u ovom obratu: anima, jastvo, fantomska želja, veza erotike i mazohizma u kanalisanju libidonosne tenzije, udvajanje subjekta žudnje i njegova složena funkcija u subjektovoj svesti, kao i njegovom motivacionom sklopu. U jednoj sceni, on zapomaže ležeći sklopčan u fetalnom položaju, dok ga zatočena devojka teši, pevajući mu uspavanku. Reklo bi se da je mnogo lektire i novije

¹¹⁹ Jullian Ross, *Directory of World Cinema : Japan* (Intellect Ltd, 2012), 242.

¹²⁰ Scenario za ovaj film pisao je Masao Adači, japanski scenarista, reditelj i revolucionarni politički aktivista.

intelektualne baštine ugrađeno u filmski narativ i psihoanalitički način upotrebe simbola. Junak, iznuren sadomazohističkim potrebama i opterećen edipovim kompleksom, žudi za povratkom u majčinu utrobu gde bi bio oslobođen pritisaka čežnje. Vakamacuovi estetski impulsi funkcionišu kao sredstvo prinude, pozivajući nas na saučešništvo u nasilnoj požudi, razotkrivajući pornografiju kao kanal za ostvarenje potisnute želje za ovladavanjem drugim (slika 14).

Ko želi da ga čuju u medijskoj oluji, mora da bude nov, sažet i glasan. Kombinujući šablonsku konciznost i bogatstvo informacije, negujući likovnu tvrdoću i filmski epigram, Vakamacu Kođi je tokom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina nalazio građu u šarenilu savremenih medijskih događaja, čime su njegova ostvarenja dobila na živosti i aktuelnosti. Tako je njegov film *Napastovani anđeli* (*Okosareta byakui*, 1967) bio inspirisan aktuelnim događajem, stvarnim zločinom: svirepim ubistvom medinciskih sestara u Čikagu prethodne godine. Mada je mehanizam brze kinematografske reakcije na savremene medijski praćene zločine postao neka vrsta manira na koji ukazuju mnogi pozvani i nepozvani tumači savremenog filma, ovo svojevrsno recikliranje prizora senzacionalnih događaja pokazalo se kao korisno iz još jednog dodatnog razloga. Širom je otvorilo prostor za kritiku društvene uloge medija: oni s jedne strane podržavaju i održavaju društveni poredak, a u isti mah profitiraju na njihovom publicitetu.

Posezanje za građom iz američkog života bilo je anticipirano kod Bertolta Brehta, ali za tematske smelosti ne nedostaju ni paralele kod njegovih prethodnika, kao ni primetni uticaji iz francuske škole. Vakamacu je filmsku publiku namerno vredao izborom tema, sirovošću svojih motiva; umesto zanosa i čarolije, bilo je tu trezvenosti i ironije, dakle ničeg za razmažene gledaoce. U osnovi filma opet nalazimo mizogenu potku: impotentni ubica, adolescent koga u filmu *Kara Đuro*, glumac i vođa avangardnog teatra *Crveni šator*, isprovociran je pornografskim slikama ženskog tela i odlučuje da kazni svoje taoce – žene koje je zatočio u zabačenom ženskom domu – zbog njihovog nepristojnog ispoljavanja seksualnosti.

To je tema koja se često javlja u narativu njegovih filmova. *Svi su oni rođeni u psihoanalitičkom podzemlju*. Vakamacu kao da ima potrebu da sadistički kazni neinhibiranu žensku seksualnu želju. S jedne strane, ovaj film predstavlja upečatljivu ekranizaciju paranoične psihoze, ali se na dubljem nivou tumači kao kritika načina na koji su mediji, reklame i pornografija doprineli izopačenju muške percepcije ženskog tela. Fotografije policije, koja pokušava da proдре u prostoriju u kojoj se nalazi ubica,

uparene su s prizorima policijskog nasilja tokom studentskih demonstracija, čime je sugerisano da se institucionalizovano nasilje vlasti ne razlikuje značajno od pojedinačnog zločina poremećene osobe. Stoga u tački preseka ovih tendencija, nezavisno od sablažnjivog sadržaja, leži kako osuda konzervativne japanske tradicije, tako i nasilno udešavanje savremenog građanskog života kao pobožnog zakonskog duha i slova koje krepí dušu.

Govoreći o poreklu nasilja u njegovim filmovima, vredi istaći da je bogata filmska karijera Vakamacu Kođija započela na izuzetno nekonvencionalan način. Buntovnik s razlogom, tipični *enfant terrible*, nakon što je izbačen iz srednje škole u svojoj rodnoj regiji Tōhoku, preselio se u Tokio bez novca i posla. Njegovi biografi tvrde da se u tom gradu privremeno skrasio radeći za mafiju (*jakuze*), a posao mu je bio da nadgleda snimanja u četvrti Šinduku. U posleratnom periodu filmski radnici su morali da plaćaju reket *jakuzama* kako bi dobili dozvolu da snimaju na njihovoj teritoriji. Vakamacu je zbog prirode posla nedugo zatim završio na odsluženju zatvorske kazne, tokom koje je trpeo učestalo maltretiranje zatvorskih čuvara. Iskustvo boravka u zatvoru će snažno oblikovati njegov otpor prema autoritetu koji je u velikoj meri odredio njegov život i stvaralaštvo. Osvrnuvši se na početke svoje karijere, Vakamacu je jednom prilikom izjavio sledeće:

"Kada sam izašao napolje, žarko sam želeo da se osvetim vlastima, ali sam zaključio da bi pribegavanjem nasilju ponovo završio u zatvoru. Stoga sam odlučio da upotrebim drugo oružje: filmove. Ako koristite nasilje u filmovima, to ostaje samo u svetu mašte, pa vas, barem, ne mogu optužiti za nešto kriminalno."¹²¹

Nasilje je takođe glavna tema jednog Vakamacuovog filma s nedvosmislenim naslovom *Nasilje bez razloga* (*Riyū naki bōkō*, 1969), koji prikazuje sudbinu tri besposlena mladića, otuđena od društva, kako se upuštaju u niz besmislenih, nasilnih dela na periferiji Tokija. Nasilno ponašanje prema ženama, grupno silovanje i druge mahom mizogene teme, koje čine potku Vakamacuovih filmova, delimično funkcionišu i kao sredstvo muškog zbližavanja. Film *Seks Džek* (*Seizoku: sekkusu jakku*, 1970), koji govori o grupi ljudi koja želi da otme avion, inspirisana je stvarnom otmicom avionom JAL-a od strane Japanske crvene armije.¹²² Evropska politička teorija je,

¹²¹ <http://www.hollywoodreporter.com/news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858#sthash.qkimNSou.dpuf>.

¹²² Reč je o tzv. *Jodogō haijaku jiken*.

međutim, i ovde ostavila vidljivog traga: ona je razgovetno proklamovala istinu da je erotska sloboda povezana sa političkom (Markuze, From). Čekajući na izvršenje otmice, revolucionarna grupa se u više navrata upušta u grupni seks kao sredstvo zbližavanja, vodeći besmislene, apstraktne razgovore o revoluciji. Sasvim je jasna poruka: priče o revoluciji postaju isprazne, jalove – mogućnost ostvarenja revolucije leži samo u ličnom angažovanju pojedinca.

Pada u oči da su u filmovima *Seks Džek* i *Napred, napred, ponovna device* (Yuke yuke nidome no shojo, 1969) junaci na neki način seksualno poniženi sa stanovišta važećeg građanskog morala – Suzuki je u *Seks Džeku* uhvaćen u masturbaciji, a junakinja *Ponovne device* je žrtva grupnog silovanja na žurci. Tako i u *Napastvovanim anđelima*, junak koga glumi Kara Đuro prvo biva prokazan i osramoćen kada ga bolničarke uhvate da ih krišom posmatra, a zatim i ismejan zbog nespremnosti da seksualno opšti sa jednom od njih. U sva tri filma, osećaj postidečnosti i poniženja postaje okidač za izvršenje brutalnih ubistava. Međutim, osim problematizovanja seksualnosti, Vakamacuovi filmovi *Seks Džek* i *Ekstaza anđela* (Tenshi no kōkotsu, 1972) takođe reflektuju izvesno zaoštavanje političkog diskursa u japanskom društvu, oslikavajući prekretnicu od političkog aktivizma ka terorizmu i anarhiji. Ova mešavina, zajedno sa stilističkom smelošću, stvara jedan idejni amalgam koji se ipak može raščlaniti. Čak se i najopreznijim kritičarima čini da se u njima, uslovno rečeno, naziru dva strukturalna nivoa "terorizma": kriminalitet nižih klasa (*kasō shakai*) i revolucionarne aktivnosti studenata, pripadnika srednje klase.

Protagonista *Seks Džeka*, pripadnik radničke klase koji živi s "druge strane reke" (što ukazuje na njegov status izgnanika iz matice društva), izvodi seriju terorističkih napada protiv vlasti, ali je istovremeno i sam žrtva seksualnog poniženja i nasilja. Njegova ranjivost se razotkriva u sceni kada ga primoravaju na akt "nasilne solidarnosti", odnosno na seks sa ženskom pripadnicom aktivističke grupe. Postaje jasno zašto se kolektivna posesivnost podiže na stepen zahteva najvišeg reda: ona je najsigurnija psihodinamična brana protiv opasne provale ličnih emocija.

Eros ovde postaje višeznačan i višeslojan pojam iz kojeg Vakamacu izdvaja dvostruki karakter jednog veoma specifičnog psihičkog i društvenog odnosa. Fizički otpor prema nametnutom činu i junakovo odbijanje seksualnih odnosa sa drugim ženama zapravo je alegorijski prikaz jedne druge vrste nasilja – totalitarnog nasilja sadržanog u tobože solidarnoj strukturi lažno demokratskog političkog delovanja. Ova namera je patološkog karaktera: budući da predstavlja veštačko osakaćenje životnog

osećanja, njegov ontološki manjak, ona je sasvim u koliziji s individualnim doživljajem slobode. Jer samo ona zajednica koja je u stanju da svoju unutrašnju koheziju i svoje kolektivne vrednosti sačuva paralelno s maksimalnom slobodom pojedinca, može da očekuje trajnu vitalnost.

Ključ za razumevanje Vakamacuovih filmova leži u razumevanju sprege političkog nasilja i seksualnosti. Oni se upuštaju u otvorenu raspravu sa aktuelnim diskursima o zakinućoj ličnosti, o rodu i seksualnosti u Japanu, koji stavljaju u prvi plan određeni skup problema – kao što su psihološki ožiljci koje ostavljaju neplodnost, impotencija ili abortus – ali koji hotimice, na vešt način, zamagljuju granicu između političkog i seksualnog nasilja u graničnom fenomenu socijalne i erotske disfunkcije. Ženska tela u njegovim filmovima služe kao platno na kome slika živopisne prizore društvenih kontradikcija. Seksualnost – koja se u slučaju heroja iz radničke klase ispoljava kroz impotenciju, a u slučaju radikalnih studenata kroz prenatrpani libido – nalazi spregu s terorizmom i kriminalom, služeći kao sredstvo preispitivanja dominantnih društvenih teorija o posleratnom oporavku, o lažnom sjaju olimpijskih igara i tzv. "politički dupliranja prihoda". Stoga bi se kao tačna mogla označiti konstatacija da seksualnost u ovim filmovima simbolizuje i klasno razgraničenje – pripadnici nižih klasa, u nemogućnosti da ostvare zadovoljavajuće odnose sa ženama, pribegavaju nasilju i silovanju. Pobuna prvih se manifestuje kao kriminal, dok se pobuna seksualno aktivnih studenata manifestuje kroz terorizam.

Bez obzira na to koliko je užasavajuća njegova tematika, koliko nemilosrdno bilo oko kamere koje odbija da skrene pogled sa neprijatnih prizora, Vakamacu dokazuje sposobnost da prikaže poremećena mentalna stanja sa smelom "vizuelnom elokvencijom", nudeći nenametljiv psihološki podtekst koji, paradoksalno, primorava gledoca na neočekivano i neobjašnjivo saosećanje čak i sa najbezosećajnijim monstrumima. Vakamacuova poetska ironija suprotstavljanja, u začudnom spoju sa *efektom otuđenja*, stvara atmosferu kliničke studije koja se „otela kontroli“, nadilazeći sve granice, uspostavljajući, kako kaže Dežarden, neposredne veze sa 'donjim regijama' i "proničući direktno u seksualni libido i podsvesno–nesvesna stanja bivstvovanja izvan moralnosti predoblikovane u uterusu, a zatim usmeravane od strane porodice ili nedostatka iste",¹²³ što sve zajedno neumotno vodi isključenju iz društva uopšte.

Sunce u Vakamacuovim filmovima definitivno zalazi u zemlji izlazećeg sunca.

¹²³ Chris Desjardins, *Outlaw Masters of Japanese Film* (London: I. B. Tauris 2005), 176.

Dovoljno je, na primer, samo za trenutak prizvati u sećanje jedno ostvarenje iz minule epohe – Mizogučijev film „Priča o poznim hrizantemama“ iz 1939. (Mizoguchi Kenji, *Zangiku monogatari*) – da bi se smesta uočila sva drastična razlika koju je sa sobom doneo novi japanski film. Nijedna scena u ovoj vanredno stilizovanoj filmskoj poemi nije prekinuta: ona nudi čaroliju dugih statičnih kadrova, totale koji sa blagim “švenkom” prate melodramu mladića kojeg od strašne pogibelji izbavlja na svaku žrtvu spremna zaljubljena žena.

Zaključno bi se, međutim, moglo reći da Ošimina filmska ostvarenja pokazuju više žestine i grube neposrednosti nego filmovi Imamura, Vakamacua i drugih predstavnika japanskog „novog talasa“. Čak i tamo gde se, kao u Ošiminom poslednjem filmu, prikazuje „diskretni šarm evropske buržoazije“ kao naizgled bezazlena *amour fou*, kao erotska bizarnost najvišeg reda, u kojoj se supruga jednog diplomate u Parizu zaljubljuje u – šimpanzu.

Nema, doduše, nikakve sumnje da su, na primer, Imamurini filmovi podjednako dostojni naziva *Nūberu bāgu* („novi talas“), u kome je, kako se tvrdi, politička i socijalna misao našla svoj najznačajniji izraz. Naglašeno provokativni stav ima i njegov otvoreni pristup tabuima najrazličitijih vrsta i valera. Sa tabu-temama kao što su incest, prisilna prostitucija, ubistvo supruga (*Jegulja*) i roditelja (*Balada o Narajami*), izašao je na glas kao jedan od vodećih stvaralaca filmske neoavangarde u Japanu. Jednako je, pritom, bila uočljiva snažna primesa „levog humanizma“, prave apoteoze anarhizma, klasnog sukoba (buržoazija *versus* proletarijat), zaziranja od rata i stanja duha buržoazije koja je rat imala na savesti, kao i *subverzivnosti intimnog* koja je, na kraju krajeva, i Imamuru učinila jednom od ikona novog japanskog filma. U svojoj pobuni protiv društvenih i estetskih obrazaca, cela ova savremena japanska filmska priča koleba se između grubosti i raspada, straha i beznada, čulnosti i anarhije.

Ljubav je, zacemento, bila najradikalnija anarhija u svim filmovima iz ovog perioda. Lutajući između pobune i cinizma, erotika se u njima javlja sa više nego jasnom konotacijom – kao politički protest u svim onim nesporazumima i ustreptalostima jedne izgubljene mladosti, sputane u svojoj beznadežnosti, kakva se više nije mogla videti posle pojave *rebels without a cause* Nikolasa Reja i Elije Kazana. S druge strane, na osnovu brojnih primera u generaciji stvaralaca o kojoj je ovde reč, lako se dolazi do pretpostavke da se potisnuti i nesvesni eros manifestuju u Moći. Svejedno kakvoj – političkoj, individualnoj ili grupnoj.

Najzad, budeći osećaj nestalnosti kroz neočekivanu komplementarnost,

istovremenost i mnoštvo perspektiva, ovi filmovi su tumačeni iz različitih uglova. U Evropi su doživljeni kao neka vrsta komplementa uz anarhične događaje iz '68. Anarhija, međutim, nije prožimala samo sadržaje filmova i gusto naslagane vrednosne slojeve, nego i način na koji su napravljeni: sa likovima koji se uvode bez najave, nezadrživo, bezobzirno, improvizovano, preuzimajući ne samo fraze i parole, nego i sredstva i opremu iz pozorišnih fundusa i arsenala. Banketi su postajali tribunali, demonstracije – rituali uličnog teatra.

Eksperimentalni film, video i fotografija

U samom središtu značajnih grupnih projekata iz šezdesetih godina nalazio se čuveni japanski fotograf Eiko Hosoe (Eikoh Hosoe, 1933-).¹²⁴ U nameri da izmeni, inovira i revolucionarnim sredstvima utiče na savremenu umetničku scenu, Hosoe nije samo promenio svoje pravo ime Tošihiro u umetničko *Eikō*, pokušavajući da i tim simboličnim gestom ukaže na značaj nove japanske samobitnosti; medijski obdaren, on je, poput genijalno razigranog odraslog deteta, postao primer uspešne saradnje sa gotovo svim značajnim predstavnicima umetnosti toga vremena. Pedesetih godina je bio član avangardne grupe *Demokrato*, ali je ubrzo, zajedno sa Išiharom i Tarajamom osnovao *Eksperimentalnu džez filmsku radionicu*, u kojoj su snimani zapaženi filmovi koji su zastupali multimedijalnu ideju i negovali interdisciplinarnu notu. Sve do tada se, u suštini, filmska umetnost odvijala kroz postepeno pomeranje težišta, u duhu poznatih vizija Žan-Lik Godara: „Najpre je bio teatar (Griffith), potom poezija (Murnau), slikarstvo (Rossellini), ples (Eisenstein) i muzika (Renoir). Odsad postoji samo film“.

Umetnost novih vizuelnih efekata mogla bi se, pojednostavljeno, podeliti na dva suprotstavljena tabora: na one koji propituju granice tela i one koje propituju granice i mogućnosti samog predstavljanja. U prve nesumnjivo spadaju kompulsivni efekti, destrukcija prerasuda i trajni procesi transgresije materijala. S razlogom se upućuje na mračnu, erotikom nabijenu seriju fotografija Hosoe Eika *Ubijanje ružama* (docniji podnaslov: *Kažnjavanje ružama, Ordeal by roses, Bara-kei*, 1963), u kojoj je zapravo protagonista bio slavni književnik Mišima Jukio. Objavljena prvo u Tokiju, 1961-62, serija je snimana u Mišiminom domu uređenom u rokoko stilu, predstavljajući Mišimu kao bizarnog bodibildera obučenog u jednostavan japanski *fudonshi* (tradicionalno donje rublje, parče tkanine oko kukova). Ova snolika vizija muškog tela i homoerotskog zanosa odslikava Mišimino interesovanje za granične, alternativne oblasti seksualne psihologije i prakse, ali u isti mah glorifikuje i ideju smrti, nagoveštavajući u zlokobnom smislu Mišimin tragični kraj (slika 15).

¹²⁴ Hosoe je bio prvi direktor *Kijosato muzeja fotografske umetnosti* (*Kiyosato Foto-Āto Myūjiamu*) osnovanog 1995. u istoimenom gradu u oblasti Hokuto u prefekturi Jamanaši, a počev od 1975. godine, predavao je na *Tokijskom institutu za politehniku* (*Tōkyō Kōgei Daigaku*).

U dobro poznatom, medijski bučno praćenom spektaklu iz 1970. godine, Mišima je uz pomoć nekolicine pripadnika svoje privatne armije *Tatenokai* uzeo za taoca komandanta japanskih odbrambenih snaga u samom centru Tokija, zahtevajući povratak cara na čelo države. Nakon neuspešnog obraćanja okupljenim vojnicima, ovaj nesretni pokušaj državnog udara okončan je Mišiminim ritualnim samoubistvom, poprimivši karakter neželjenog, tragikomičnog performansa. Naznake ovakvog scenarija nalaze se i u pozadini serije fotografija *Barakei*, čiju scenografiju čine kopije renesansnih slika i kitnjasti evropski nameštaj. Na jednoj fotografiji vidimo Mišimu kako stoji u kontrapostu sa rukama vezanim iza leđa, imitirajući pozu mučenika sv. Sebastijana sa slike Gvida Renija. Uveren da je svet u kome živimo duboko bolestan, Mišima je – osvrnuvši se jednom prilikom na okolnosti vezane za nastanak ove serije fotografija – rekao sledeće:

"Svet u koji su me oteli i odneli posredstvom magije [Hosoevog] objektiva, bio je nenormalan, izvitoperen, sarkastičan, groteskan, divlji i promiskuitetan... Bio je to, na izvestan način, svet sasvim suprotan onom u kome živimo, svet u kome sva naša opsednutost društvenom situacijom i briga za javni moral i higijenu zapravo zaudara, stvarajući prljavu kanalizaciju koja krivuda ispod površine. Za razliku od ovog postojećeg sveta, svet u koji sam bio odveden nalikovao je čudnom, bizarnom gradu – u isti mah ogoljenom, komičnom, bednom, surovom i kitnjastom – jednom gradu u kome, bez obzira na sve to, teče i neiscrpni, bistri potok neukaljanog osećanja." ¹²⁵

Bila je to najava jedne opore, snažne, redukovane i do granica asocijativne apstrakcije dovedene umetnosti. Plodna saradnja Hosoea i osnivača škole *Ankoku-butō*, Tacumi Hidikate, zaočela je radom na kratkom, crno-belom filmu "Pupak i atomska bomba" (*Heso to genbaku*, 1960). Osim Hidikate, u filmu možemo videti i Ono Jošita (Ōno Yoshito, sina Ōno Kazua), zatim četiri ribara i devetoro dece iz sela Ōhara u prefekturi Čiba. Filmsku muziku čini džez kompozicija Maeda Noria koja je prvobitno, kao improvizacija, izvedena na premijeri, da bi kasnije bila snimljena kao filmski *saundtrek*. Zanimljiva je okolnost da je Jamamoto Taro (Yamamoto Tarō) naknadno komponovao pesmu inspirisanu ovim filmom, koja je takođe kasnije snimljena i integrisana u filmsku zvučnu podlogu. *Heso to genbaku* je zapravo nastao u okviru multidisciplinarnog umetničkog projekta pomenute *Eksperimentalne džez filmske radionice* (*Jazzu eiga jikkenshitsu*) 1960. godine, čiji će učesnici postati istaknute figure

¹²⁵ Cit. u: Munroe, Alexandra, *Japanese art after 1945: scream against the sky* (New York: H.N. Abrams, 1994), 193.

posleratne kulturne scene, poput Terajama Šudija, Šomei Tomacua (Shōmei Tōmatsu je sa Hosoeom sarađivao u okviru fotografskog kolektiva *Vivo*), Hidikate i ostalih.

O čemu je „razmišljala“ ova grupa umetnika? Opsednuta je, pre svega, bila ispitivanjem i pomeranjem granica, transgresijom psihopatoloških pojava, istraživanjem neuroza neoliberalizma i njihovom radikalnom dramaturgijom – decentriranjem starih vrednosti u novom ključu. Okupila se s namerom da upotrebi poeziju i džez improvizaciju kako bi pojačala efektnost i intenzitet kinematografskog iskustva u širem kontekstu neodadaističke pobune protiv tradicije i autoriteta, protiv rigidnog socrealizma i njegovih dugotrajnom praksom proveravanih umetničkih rešenja, protiv "zdravog razuma" i okoštalih društvenih konvencija. Tražila je i pronalazila nove vrednosti, nastojeći da se približi estetičkom idealu izraženom u težnji da se minimumom sredstava ostvari maksimum izražajnosti.

Tako se među pet filmova uključenih u projekat našao i petnaestominutni film "X" (*Batsu*), čiji su autori bili pesnik Tanikava Šuntaro (Tanikawa Shuntarō) i Takemicu Toru (Takemitsu Tōru), umetnik koji će postati jedna od najznačajnijih japanskih kompozitora u dvadesetom veku. Odričući se od svega što se činilo suvišnim, pretačući svu veštinu i iskustvo vizuelne umetnosti u silovit gest, u dramu crno-belog kontrasta ili, kako je to kritika duhovita definisala, u „crno-belo u koloru“, film prikazuje mladića kako opsesivno upisuje i beleži znak X na sve što mu dođe pod ruku, u gestu odbijanja ili pristajanja, prkosnog individualizma ili pomirljivog prihvatanja sveta koji ga okružuje. Pritom je takva „poetika osporavanja postojećeg“ mogla da pomiri sve ekstreme. Išihara Šintaro (Ishihara Shintarō), pisac, scenarista i budući desničarski gradonačelnik Tokija u periodu od 1999-2012, nameravao je da priloži svoj triler "Pada noć" (*Yoru ga kuru*), ali je projekat ostao nezavršen.

Heso to genbaku je svakako bio najambiciozniji poduhvat među radovima nastalim u okviru pomenute eksperimentalne radionice. Projekat je hteo da bude u vezi sa onim što opažamo u životu, u intimnoj sferi, društvu i politici, dok bi umetnici morali da pokažu sposobnost artikulacije – sposobnost da izraze kako se ti refleksi odražavaju na *našim telima*. I tu je već bilo artikulisano ono što danas već pomalo liči na *tiraniju telesnosti i potpuno potiskivanje cerebralnog*. Videćemo, međutim, da ovde nije reč o pukoj *dokumentarističkoj* ideji koja na taj način samo odslikava opštu krizu sveta i pobunu protiv okamenjenih društvenih obrazaca, nego i sudbinu individualizma i njegovo metafizičko značenje.

Najpre pada u oči agresivno isticanje fizičke stvarnosti. Naporedo prikazujući prizore tela plesača, predmete i domaće životinje na morskoj obali, slike dima i atomskog oblaka, filmske scene prati improvizovana džez muzika koju ovakva vrsta umetnosti možda pretpostavlja, ali i zvuci mora, nemotivisana pucnjava i glas Mizušima Hitošija koji čita Tarovu pesmu beskrajnih značenjskih dubina. Plesači, tačnije performer, koji ni ovde ne glume u tradicionalnom smislu reči, ne predstavljaju nikakve zasebne likove, već postaju neka vrsta kolektivnog naratora koji svojom telesnom energijom izražava fizičku stvarnost. Sledeći i nagoveštavajući u izvesnom smislu buduća istraživanja plesa *butō*, film kombinuje razigranost izvođača sa slikama terora i telesnim pokretima koji sugerišu smrt. Tako najduža scena u filmu prikazuje kokošku koja se obezglavljena koprcu na plaži, što uporednom montažom prekida prikaz maskiranog plesača koji grebe noktima po svojoj potamneloj koži.

Kao u Artoovom “teatru surovosti”, scena poprima ritualne, mistične dimenzije koje služe kao meditativni material preko kojeg gledalac razmišlja o značenjskom bogatstvu prizora. Početna scena prikazuje ruke koje pokušavaju da se dokopaju jabuke na peščanoj dini, zatim ruku koja pokušava da uhvati lakat, što je Hosoe naknadno objasnio kao aluziju na poreklo sveta – jabuka simbolizuje Adama i Evu, seksualnost i život, prvobitni greh ([slika 16](#)). Jedna druga, ključna scena, prikazuje grupu dece kako, nakon trčanja po plaži, padaju jedni preko drugih na gomilu, simulirajući smrt izazvanu nuklearnom katastrofom, da bi ih širi kadar ponovo prikazao kao živa bića. Očigledna je fascinacija autora motivima života i smrti, stvaranjem i uništenjem.

Time se aluzije na mit o postanku sveta ne završavaju. Glas koji čita pesmu poredi more (*la mer*) i majku (*la mère*). Na početku vidimo Hidikatin prst kako pokušava da prodre u sopstveni pupak. Kasnije vidimo dečiji pupak koji je prekriven znakom X, ukazujući na mesto postanka, ali i kraja – jer nedugo zatim pomalja se i sam Hidikata, u ulozi haotičnog duha iz mora, kako vuče pupčanu vrpцу: on pokušava da ukrade zabranjeno voće dečijeg pupka, simbolizujući pritiskanje dugmeta atomske bombe koje preti da donese novu apokalipsu. Da li poništeni pupak u narednoj sceni sugerise poništavanje postanka? Čini se da film postavlja brojna pitanja na koja ne daje odgovor. Kraj filma obeležen je enigmatičnim kadrom jabuke koju plima nanosi na plažu, čemu prethodi prikaz eksplozije atomske pećurke. Da li to znači da se naša civilizacija beznadežno nasukala? Ili to znači da se, nakon bombe, rađa novi život iz mora – da se, drugim rečima, u svakom paklu mora pronaći lepota i smisao preživljavanja? Brojnim nedoumicama mora da prethodi i pitanje da li u

eksperimentalnom filmu možemo uopšte tražiti konačne odgovore i precizna tumačenja. Eksperimentalno delo, poput alhemičarskog eksperimenta, započinje *in medias res*, bez osnovnih aksioma i unapred zadate završnice.

Hosoe je saradnju sa Hidikatom nastavio fantastičnom serijom fotografija pod nazivom *Kamaitači* (*Kamaitachi*, "Srpasta lasica")¹²⁶. Prvi utisak je da njegova fotografska karijera zapravo najviše duguje *nadrealizmu*, otkrivajući tendenciju da prikazuje gola ljudska tela. Kao album slika o šumskom duhu iz sveta bajki njegovog detinjstva, *Kamaitači* je 1969. godine štampan kao knjiga. Uzevši, međutim, kao polazište japansku premodernu maštu i reagujući na period izuzetnog previranja u japanskom društvu, Hidikata i Hosoe su ispitivali mogućnost stvaranja umetničkog otpora modernizmu, materijalizmu i evropskom humanizmu, smatrajući da se u današnjem globalnom selu, zahvaljujući „zbližavanju“ publike i medija, oblikovao otuđen pogled na svet. Kao probuđeni jednoličnim zvukom tradicionalnih japanskih instrumenata i sjedinjeni sećanjima na odrastanje u japanskoj provinciji tokom rata, zaputili su se u svet drevnih duhova i demona regije Tōhoku, odakle su obojica ponikli – kao, uostalom, i neki drugi značajni avangardni umetnici toga vremena, poput Ona i Terajame.

Iz duboko zapretanih i već zaboravljenih kutaka kolektivnog sećanja, najednom se počelo uobličavati nešto sasvim novo, a u isti mah snagom emocija tako duboko ukorenjeno u predačku tradiciju. U duhu Prustovog „stvaralačkog sećanja“, autori su simultano povezali različite vremenske ravni u rizomski razgranatu narativnu strukturu, najavljujući strategije koje će postati raširena odlika i poezije i proze našeg vremena. Tokom tri godine rada na projektu, Hidikata i Hosoe su se više puta vraćali u Hidikatin rodni kraj u prefekturi Akita, a njihove fotografije su objavljene u ograničenoj seriji foto albuma 1969. godine. Na njima je zabeležen Hidikatin performans kao spontana interakcija sa okolnim pejzažom i ljudima koje su slučajno sretali (*slika 17*). Tako ga možemo videti kako skače preko polja poput nekog vilenjaka i viri preko ramena seoskih starica prisluškujući njihov razgovor, kako juri preko polja s odojčetom u ruci ili kako čuči na seoskoj ogradi poput ptice. Na pojedinim slikama deluje kao zamrznut usred skoka, naglašavajući "začudnu temporalnost" fotografije.¹²⁷

¹²⁶ Kamaitači je jokai (*yōkai*), monstrum iz japanskog folklora koji ima oblik lasice sa kandžama oštrim poput sečiva. Kamaitači obično napadaju u grupama od troje, sekući ljude po nogama. Prvi opisi kamitačija vezuju se za Torijama Sekijena, japanskog umetnika iz 18. veka.

¹²⁷ Miryam Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moment of Encounter, Engagement and Imagined Return* (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2011), 139.

U čemu je ovde suština? Pomicanje granica ne odvija se samo u prikazivanju transgresivnih prizora kakve tradicionalno pozorište i film obično skrivaju. Hosoeovi filmovi i fotografije beleže granične oblike performansnih žanrova, uveliko nadilazeći status arhivskog snimka i funkciju dokumentovanja performansa, i pored toga što su u nekim slučajevima zaista ostali sačuvani kao jedini zapisi pojedinih performansa. Ovde vredi istaći da se Hosoe opirao uvreženom shvatanju fotografije kao čisto dokumentarog medija, nastojeći da stvori, režira, odnosno isprovocira situacije koje otvaraju nove mogućnosti umetničkog izražavanja i fotografske naracije. Ove njegove tendencije su zabeležene na impresivan način već u njegovoj prvoj knjizi fotografija "Muškarac i žena" (*Otoko to onna*) iz 1961. godine, čiji su protagonisti bili, između ostalih, i Hidikata i članovi njegove trupe. I ovde je, kroz fotografije izraženog kontrasta, ispitivao delikatnu tenziju između muškog i ženskog pola.

U vreme takozvane anti-umetnosti šezdesetih godina, bila je zaoštrena polemika oko fenomena angažovane umetnosti – oko pitanja umetnosti kao delovanja. Zatim, da li umetnost predstavlja sam čin stvaranja, ili umetnost čini tek završeno, zaokruženo delo – delo kao rezultat? Taj problem su razrađivali brojni umetnički kolektivi kroz svoje delovanje u oblasti žive, akcione umetnosti, hepeninga ili performansa – od grupe *Gutai* pedesetih godina do grupe *Mono-ha* iz sedamdesetih. U kontekstu interdisciplinarnosti taj se problem možda najbolje ogleda u aktivnostima vezanim za Umetnički centar Sogecu, kao i u delovanju Terajama Sūdija i njegove trupe Tendo sadiki. Pružajući finansijsku i institucionalnu podršku avangardnim umetnicima, Sogecu centar je bio jedno od najznačajnijih žarišta alternativne scene šezdesetih godina. Aktivnosti centra su bile raznovrsne – od interdisciplinarnih projekata vezanih za Hidikatin ples *butō* do prikazivanja „modernih dostignuća“: filmova Sergeja Ejzenštejna, francuskog novog talasa i američkog andergraund filma.

Centar je dospao u žižu avangardnog delovanja pre svega zahvaljujući naporima programskog urednika Tešigahara Hirošija (Teshigahara Hiroshi, 1927-2001), jednog od najznačajnijih predstavnika novog talasa u Japanu. Za njega, film nije samo umetnost – film je filozofija, način života, neodvojivi deo naše svakidašnje egzistencije. Nije ga zanimala samo dilema šta je sve savremeni, na beznade osuđeni pojedinac spreman da uradi kako bi se sa društvene margine vratio na socijalno prihvatljivo mesto. Inspirisan romanom Kobo Abea (Kōbō Abe) i njegovim baroknim, psihološkim simbolizmom, Tešigahara je 1964. godine režirao film "Žena u dinama" (*Suna no onna*),

beležeći kamerom mikroskopske detalje i pokušavajući da emocijama da opipljiv kvalitet.¹²⁸

No, da bi se dobro razumeo ukupan doprinos Centra, valja znati i da je učesnik uzavrele umetničke scene u centru Sogecu bio i čuveni tumač japanskog filma (*A Hunderd Years of Japanese Film*), Amerikanac Donald Riči (Donald Richie, 1924-2013), jedna od ikona posleratne japanske avangarde, koga je briljantni američki publicista Tomas Volf (Wolfe) nazvao „lucidnim posrednikom između dvaju kultura koje zbunjuju jedna drugu“.¹²⁹ Većina njegovih, inače brojnih, eksperimentalnih filmova – a bilo ih je više od trideset – ne zaostaje nimalo za najuspelijim radovima njegovih japanskih savremenika. Ovde вреди pomenuti makar neke od njih, na prvom mestu: "Ljudsku žrtvu" (*Human Sacrifice*, 1959.), "Ratne igre" (*War Games*, 1962) i "Par" (*A Couple*, 1963).

Već smo spomenuli izuzetne doprinose Terajama Šudija razvoju japanske avangardne scene, njegove multimedijalne radove i opčinjavajuću atmosferu koja odlikuje dela smeštena na raskršću stvarnosti i mašte. Potaknuti egzistencijalistički nadahnutom, ubedljivo formulisanom i često citiranom idejom Albera Kamija da "sudbina umetnika nije u službi onih što stvaraju istoriju, nego onih koji su njene žrtve", likovi u njima nastupaju gotovo hipnotički, s teško odgonetljivim ritualnim mirom. Ne mogu nas, međutim, ostaviti ravnodušnim ni njegova druga ostvarenja, jer Tarajama je u svet umetnosti stupio u vreme kada je poetika apstrakcije u scenskom jeziku, u svim njenim vidovima, počev od geometrijske, zatim ekspresionističke, do kontrastno sazdanih plesnih scena i video projekcija, dominirala nad svim drugim poetikama, posebno nad realističkim oblicima vizuelnog izražavanja kao ostacima prevaziđenih i konzervativnih estetičkih shvatanja.

Osim zapaženih poetskih, dramaturških, filmskih, esejističkih i fotografskih ostvarenja, Terajama je ostavio iza sebe i više manjih eksperimentalnih filmova. U kratkom filmu "Kavez" (*Ori*) iz 1962. godine, preobrazio je običnu pastoralnu scenu u svojevrsnu začaranu baštu. U ovom magičnom filmu prikazani su različiti likovi u nadrealnim ulogama, poput gole figure koja pokušava da uđe – ili izađe – kroz Rodenova "Vrata pakla", zatim figure bodibildera koji rade fiskulturu ili žene koja šeta

¹²⁸ Barbara London, "X: Experimental Film and Video," in *Japanese art after 1945 : scream against the sky*, ed. Alexandra Munroe (New York : H.N. Abrams, 1994), 289.

¹²⁹ The Donald Richie Reader, www.stonebridge.com.

belu kozu u vidu – svesne ili nesvesne – karikaturalne aluzije na Mariju Antoanetu i njeno jagnje na svilenoj vrpci .

Najzad, u više scena možemo videti časovnik, a znamo da sat, taj ikonički nadrealistički motiv, problematizuje ideju vremena, odnosno ideju pojedinca zarobljenog u filmu kao vremenski determinisanom medijumu. Pa ipak, vreme je za Tarajamu, moglo bi se reći, neka bešumna traka koja nije prestala da se kreće, ono je „vreteno sveta” sa kojim se vrti sudbina umetnosti. Tarajama je, tačnije rečeno, uzeo vreme kao jedan od elemenata sveta. Zato je i uzeo sat za objašnjenje vremena kao nadasve problematičnog fenomena, iako mu je pridao sve odlike pra-elementa. Istorija je, shodno tome, neka vrsta mešavine pra-elementa i čoveka, ali i njegovog vekovnog rvanja, čije rezultate mi danas nazivamo umetnošću i kulturom uopšte.

Mučni opisi patnji i neskriveni nihilistički porivi – manifestovani kroz nasilje i poimanje ljubavi kao društvenog egoizma – najjasnije su ispoljeni u Terajaminom kratkom filmu "Car kečap od paradajza" (*Tomato kechappu kōtei*, 1971, 27 min.). Ova naizgled strogo hermetizovana filmska enigma nalazi svoje objašnjenje u nadgradnji koja se pomalja nesvesno između činjenica i razmišljanja o životu. Reč je o svojevrsnom paralelizmu: Tarajama je bio jedan od prvih koji su uočili da je telesno oslobađanje, telesna revolucija, u neposrednoj vezi sa političkom revolucijom. Brojni kritički osvrti upozoravaju da film sadrži i šokantne scene golih žena s kovrdžavim plavim perikama koje pokušavaju da nateraju na seks dečake obučene u vojničke unifome. Dečaci pristaju da leže na ženama i igraju se sa njihovim grudima, ali "odbijaju čin penetracije kao nepoželjnu disciplinu koja bi ograničila njihove polimorfne perverzne želje".¹³⁰

Ta ista deca, međutim, koju tokom filma možemo videti obučene kao transvestite, deluju u sklopu minijature armije sa dečijim carem na čelu, marširajući sa zastavama označenim znakom X. Tarajama očigledno usvaja nasleđe avangarde kroz varijacije performans arta: otvarajući svoje filmove ka ekranizovanim svetovima drugih autora, preuzimajući iz njih simbole, motive, likove, stilske obrasce ili neke druge elemente, parodijski ih stilizujući ili prevodeći u ravan patetike u smislu danas aktuelne intertekstualnosti, odnosno citatnosti, hteo je nesumnjivo da ukaže na potrebu

¹³⁰ Ben Crawford, "Emperor Tomato-Ketchup: Cartoon Properties from Japan," in: *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, ed. Mick Broderick (New York: Kegan Paul, 1996), 75.

savremenog autora da svoj filmski svet poveže sa filmskim svetovima svojih prethodnika. Ovde se, međutim, znak X može tumačiti kao suprotnost sunčevom simbolu *maru*, koji označava krug (*hinomaru* je naziv za japansku zastavu koja simbolizuje izlazeće sunce),¹³¹ čiju privlačna moć su, znamo, odvajkada osećali japanski umetnici. Neka od njihovih čuvenih ostvarenja crpela su snagu iz duboke simbolike svetlosnog kruga.¹³²

Tarajamino ostvarenje je ilustrovano “pamćenje“, meditativni material preko kojeg će gledalac pobeći iz banalnosti koje ga okružuju. Ali, ono je ujedno i *menetekel*, bolno upozorenje – podsećanje na aveti prošlosti. Više je nego očigledno da Tarajama ovde koristi društvene tabue – između ostalog pedofiliju – kako bi kroz erotikom nabijenu satiru sasvim nedvosmisleno ismejao ostatke fašističkog mentaliteta u japanskom društvu. Bizarnost erotske energije predstavlja pobunu protiv okamenjenih društvenih modela. Film pritom ironično transformiše stari dadaistički motiv “dece na vlasti” – još jedan dokaz da se u ovim delima srećemo, preoblikovane ili parodirane, gotovo sve strategije, žanrovske obrasce, opisane u teoriji istorijske avangarde, koji svi skupa nalaze u funkciji nesvesnog snalaženja među poražavajućim činjenicama što govore o usponu konformizma, lažnoj toleranciji, korupciji i vladavini konzuma. Mešajući granice performansa, teatra i filma, Tarajama prikazuje decu kako preuzimaju vlast kroz seriju burlesknih teatarskih prizora i zvučnih kolaža snimljene naracije i drugih, usuđujemo se reći, nasumičnih audio zapisa (*slika 18*).

Filmska umetnost, kao i sama stvarnost, oduvek je bila prepuštena iskušenjima raznih vrsta. Tarajamin zadatak je bio da predstavi ljudska bića u svojoj kompleksnosti, ali i konfliktne društvene situacije s kojima će se gledaoci poistovetiti. Jer, vreme u kojem je stvarao nije bilo samo vreme tzv. neoavangarde, proširenih medija i svakojahe alternativne umetničke prakse. Eksperimentalni film *Car kečap od paradajza* nastao je u atmosferi nasilnih sukoba i terorističkih akcija levičarskih i desničarskih frakcija. Otmice, pljačke banki i pokušaj državnog udara (završen javnim ritualnim samoubistvom) narušavali su japansku posleratnu viziju parlamentarne demokratije, trajnog mira i ekonomskog razvoja.

Nalazimo se na granici na kojoj se u širokom smislu razdvaja celokupna japanska neoavangarda, njena umetnička i ideološka delatnost. Tarajama, s jedne strane, nije krio

¹³¹Sas, *Experimental Arts in Postwar Japan*, 139.

¹³² Slikar Jokojama Taikan je, primerice, ostao upamćen po prikazima planine Fudži i izlazećeg sunca, kroz koje je glorifikovao japansku imperijalističku i nacionlističku ideologiju.

prezir prema diskursu tradicionalne patrijarhalne samurajske kulture otelovljenu u besmislenom činu samobistva pisca Jukio Mišime, pa tako ovaj film uzima Mišimu kao jedan od glavnih predmeta *satire*. Vezani muškarac na početku filma svakako se može tumačiti kao aluzija na Mišiminu sadomazohističku prirodu i bodibildingom izvajano telo.

Tarajama je, međutim, očigledno pošao od pretpostavke da naša celokupna istorijska memorija podleže zakonima teatra: čovek voli dramu, ali jedna drama traži drugu dramu – ili bar farsu, kao što ti predviđa Hegelova logika istorije. Po shvatanju ovog nemačkog filozofa, istorija se uvek ponavlja: jednom kao tragedija, drugi put kao farsa. Tarajama se očigledno bavi umetničkom obradom upravo ovakve logike istorije. Naime, ideja državnog udara i restauracije cara u Terajaminom filmu predstavljaju komičan, farsičan osvrt na ultrancionalističke fantazije Mišimine privatne "armije" *Tatenokai*, a iza lika nestašnog i amoralnog dečaka-cara nesumnjivo se nazire naličje cara-boga Šove, koji je bio prinuđen da se spusti sa neba među obične ljude.¹³³ Car, na užas svakog „poštenog Japanca“, postaje karikatura samog sebe: pristajući na uslove američkih okuacionih vlasti, on se srozava na nivo smrtnika i konzumenta tog vulgarnog, sveprisutnog američkog proizvoda američke hegemonije – kečapa.

Ispitujući granice tela, tako zvanih proširenih medija i značenjskog bogatstva "univerzalnog umetničkog dela", jednako kao i granice njegove tehničke realizacije, Takahiko Iimura je snažno doprineo razvoju andergaund kinemtografije u Japanu i Americi. Treba ipak reći da njegov rad u oblasti ekperimentalnog fima i videa nije, kao što se obično misli, pa i tvrdi, isključivi rezultat nekog pomnog, pažljivog i pasioniranog čitanja Pazolinijevog *Manifesta o novom pozorištu*. On je, naprotiv, usmeren na policentričnu strukturu, a to znači: na dekonstruisanje jezika ovih medija, njegove kompozicije, ritma i tropičnih elemanta unetih u nju – ispitujući pritom pre svega promenljivu poziciju subjekta (onoga iza kamere) i objekta (onoga ispred kamere). U filmu "O silovanju oka" (*Shikan ni tsuite*, 1962.), Iimura i Nakaniši Nacujuki (Nakanishi Natsuyuki), član kolektiva *Hi Red Center*, napadaju tabue i ukazuju na besmislenost cenzure eksplicitnih seksualnih scena koju nameće japanski

¹³³ Car Hirohito se, u novogodišnjem obraćanju narodu 1. 1. 1946, odrekao božanskog porekla i ideje o nadmoći japanske rase. Mnogi Japanci – a među njima je bio Mišima – bili su šokirani ovom izjavom. Mišima je smatrao da ova odluka obesmišljava žrtve miliona vojnika koji su dali život za cara, verujući u njegovu božansku prirodu. Neki autori tvrde da Mišimin čin ritualnog samoubistva u sebi sadrži elemente kritike na račun Hirohitove izjave.

establišment; oni puritanizmu i lažnom elitizmu simbolično bacaju „moralističku“ rukavicu; oni probijaju brešu pristojnosti tako što bukvalno buše rupe i grebu emulziju na slučajno pronađenom američkom filmu o seksualnoj edukaciji. Na više mesta u filmu naziru se, kao u magnovenju, subliminalni prizori iz cenzurisanih pornografskih časopisa. Te slike su najzanimljiviji proizvod autorove umetničke hemije. Iimura ih, naime, perforira, cenzurišući već cenzurisani prizor.

Sasvim u skladu s idejom kolektivnog umetničkog poduhvata, za jedan drugi, nagrađivani kratki film pod nazivom *Onan* (1963), muziku je radio Jasunao Tone (Yasunao Tone), član grupe *Ongaku*. Mnogo više od ispitivanja ekstrema, savremenike je, međutim, začudilo što film uopšte ima narativ. To je priča koja na neobičan način obrađuje kompulzivni efekat kao destrukciju moralnih predrasuda: ona istražuje problem autoerotske izolacije, odnosno nasilan odnos imađu mladića i erotskih slika koje oživljava svojom adolescentskom požudom. Tu spada udvajanje subjekta žudnje i njegova složena funkcija u subjektovoj svesti, kao i njegovom motivacionom sklopu. U nju se ne može sumnjati, ali se ne može ignorisati ni tehnička komponenta. Iimura je, naime, ovaj film transformisao u interaktivni medij: motajući traku *unapred i unazad* i zaustavljajući sliku, "svirao" je projektor kao muzički instrument ([slika 19](#)).

Ako stvari oko nas ne „pulsiraju“, one nisu umetnost: one nisu isto ako se posmatraju s estetskog ili racionalnog stanovišta. Ovu jednostavnu istinu valja uvek ponovljati kada govorimo o vremenu kada je Iimura započeo istraživanje alternativnih načina projektovanja filmova. Vođen i usmeravan nagonom za stvaranjem performansa i otporom prema institucionalnim okvirima, organizovao je projekcije filmova u galerijama, gimnastičkim salama i crkvama – na plafonima, balonima i ljudskim telima. Iimura je filmskim stvaraocima zamerao konstantnu zaokupljenost snimanjem kao činom beleženja, jer time umanjuju značaj samog predstavljanja. Smatrao je da je tek sama projekcija svojevrsno ostvarenje filmske primogeniture: "Projekcija je“, kaže on doslovno, „prva prilika gde filmski izraz počinje da se razvija".¹³⁴

Žozef Danan u svojoj poslednjoj knjizi *Između pozorišta i performansa: pitanje o tekstu*,¹³⁵ daje objašnjenje razlika između hepeninga kao neponovljivog događaja koji čine samo učesnici, performansa kao autentičnog, neglumljenog događaja s publikom u kojem je bitan momenat iznenađenja, i samog akta predstavljanja, kao vežbama

¹³⁴ "The screening is the first occasion where film as expression unfolds." in: Iimura Takahiko, "Imēji no komyuniti" (*Zajednica slika*), *Kikan Firumu* 2, (Februar 1969), 153.

¹³⁵ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Paris 2010.

pripremljenog i kontrolisanog „fake-akta“ za publiku. Iimura, međutim, potpuno svesno zamagľjuje i meša granice performansa i filma. Njegov reflektorski snop je, kao i uvek, ukršten od zrakova razľitih medijskih elemenata, prekida, mutacija, disciplina. On je primenio perforiranje rupa kao deo performansa u svojoj prvoj filmskoj instalaciji pod simboličnim nazivom "Mrtvi film" (*Dead Movie*) iz 1964. godine. Koristio je pritom dva 16mm filmska projektora, okrenuta jedan prema drugom. Dok je jedan u krug projektovao blank traku obešenu sa plafona, drugi je radio uprazno, bez filma. Iimura je perforiranjem filmske trake stvorio sugestivnu igru svetlosti i tame. Destrukcija materijala ima posebnu ulogu, što se baš i ne može smatrati obaveznim elementom kreacije. Ona služi otkrivanju svetlosti – probušena rupa stvara kružni bljesak. U nedostatku snimljenog materijala, čin projekcije filma postaje ogoljen do kraja, sveden na čisto mehaničku formu. Iimura nam skreće pažnju na postojanje kinematografskog aparata, otkrivajući obično skrivenu mehaniku projekcije.¹³⁶

Radikalan u stavovima i energičan u sprovođenju svojih ideja, bio je i Adači Masao (Adachi Masao), po mnogima najkontroverznija figura u svetu japanske kinematografije. Ovaj ikonoklastični reditelj i aktivista bio je toľiko beskompromisan i ekstreman u svojim težnjama, da je bio spreman da uzme oružje u ruke u borbi za svoje levičarske idale. Sredinom sedamdesetih priključio se Japanskoj crvenoj armiji i preselio se u Liban, u njegovu uzavrelu, multikonfesionalnu i politički brizantnu atmosferu, gde se bolno i uzbudľjivo sjedinjuju rase, jezici, veroispovesti. Tu je živeo tridesetak godina, sve dok nije deportovan u Japan na odsluženje zatvorske kazne. Vraćajući se sa Kanskog festivala 1971, Adači i Vakamacu Kođi su snimili film "Crvena Armija/PFLP: objava svetskog rata" (*Sekigun-P.F.L.P: Sekai senso sengen*). Ovaj agit-prop film u stilu filmskog žurnala zasnovan je na "teoriji pejsaža" (*fūkeiron*) koju su razvili Vakamacu i Adači. Nema nikakve sumnje da je *fūkeiron* teorija najslikovitije primenjena u Adačijevom pseudo-dokumentarcu "A. K. A Serijski ubica" iz 1969, a njen cilj, kako ga vidi današnja teorija medijske transgresije, leži u pomeranju težišta filma sa situacije na pejsaž kao izraz političkih i ekonomskih odnosa moći.

Predistorija je dobro poznata: početak Adačijeve karijere bio je vezan za radikalne studentske kino klubove, pre svega za grupu *Nichidai Eiken* koju je osnovao sa

¹³⁶ http://post.at.moma.org/content_items/290-circle-the-square-film-performances-by-iimura-takahiko-in-the-1960s.

Vakamacu Kođijem, Hirano Kanbarom i Đonoući (Jōnouchi) Motoharuom. Adaćijev ekspresionistički film sa šokantnim naslovom "Zatvorena vagina" (Sain, 1962) obično se tumači kao kriptična politička alegorija pat-pozicije u kojoj se našao levičarski studentski pokret nakon neuspeha masovnih protesta uperenih protiv Japansko-američkog sigurnosnog sporazuma. Njegov kolega Đonoući je pravio apstraktne dokumentarce koristeći objektiv "riblje oko" za snimanje studentskih protesta. U celini posmatrano, njihov postupak je zasnovan na jedinstvenoj koncepciji što omogućava da se pojedine sekvence mogu pomerati u okvirima različitih celina, bez ikakvog gubitka kontekstualnih veza.

Nimalo slučajno, Adaći je u svom filmu "Hi Red Center Shelter Plan" (1964.) zabeležio apsurdistički performans Haj Red Centra u tokijskom hotelu "Imperijal". Nije manje važan ni podatak da su, odmah nakon diplomiranja, Adaći i njegovi saradnici osnovali su filmski institut VAN, radeći u malom studiju u Šindukuu. U pseudo-dokumentarnom filmu "Dokument 6.15" kombinovali su činjenice i maštu kako bi obradili temu studentskog protesta i mučeničke smrti Kanba Mićiko (Kanba Michiko).¹³⁷ U stvaranju poluimprovizovane muzičke podloge učestvovali su Jasunao Tone, Joko Ono (Ono Yōko) Ićijanagi Toši (Ichiyanagi Toshi).

Krajem šezdesetih godina minulog veka, *neodadaizam* u Japanu je počeo da zamire. Osim zamora, valja uzeti u obzir i jedan drugi, dopunski razlog koji nije sasvim beznačajan, a koji je možda u sklopu protivrazloga bio manje primetan. On se sastojao u prodoru novih ideja *dekonstrukcije* i nagle realativizacije svih ranije uvažavanih vrednosti u tumačenju umetnosti, koja se na planu umetničkog postupka ogleda u dematerijalizaciji predmeta, u opštem usitnjavanju i rasipanju na bezbroj stilova, diskursa i bizarnih propratnih efekata – od nasumičnog nagomilavanja i poigravanja novim digitalnim metodama, do ideja koje su bile pod kontrolom matematičkih rezona – što je sa sobom nosilo i odgovarajuće obezvređivanje same umetnosti kao takve, budući da dovedena u pitanje njena *nezavisnost* – a to je činjenica koja može odrediti i njenu sudbinu. Jer, tako će, naime, sve ono juče stvoreno, već sutra biti prezreno i odbačeno, a u budućnosti sigurno zaboravljeno. Ova se zajednička mentalna reakcija stopila u stav da umetnost i umetnički čin podležu hitnom i neodložnom preocenjivanju – svakako ne samo zbog duboko uvreženog i svuda raširenog shvatanja da se umetnost stvara u duhu vremena koje je prevrtljivo i nedosledno, te stoga osuđeno da posluži za

¹³⁷ Mićiko Kanba je bila dvadeset dvogodišnja studentkinja Tokijskog univerziteta koja je u junu 1960. godine izgubila život u obračunu sa policijom tokom protesta protiv obnove sporazuma Anpo.

jednokratnu upotrebu.

Iako još nije došlo do eksplicitnog mapiranja ovih problema, jedan drugi fenomen iz oblasti estetike recepcije sa krajnje neobičnom stapanjem „horizonta očekivanja“ privukao je veliku pažnju. U isto vreme, naime, obnovljeno interesovanje za azijsku umetnost i zen budizam u Severnoj Americi doprineli su stvaranju *minimalizma*, obnavljanju smisla za simetriju, ambijentalnu uravnoteženost, doslednu svrshodnost, što je *povratno uticalo* na japanske umetnike. Interesovanje za strukturalno poimanje mogućnosti kamere i procesa snimanja kod Amerikanaca koincidiralo je sa željom japanskih umetnika da se vrate čisto estetskim temama. Iako je, prema opšteprihvaćenom mišljenju, pokret minimalizma ponikao u Severnoj Americi, moramo ponoviti da su njegovi postulati bili sasvim bliski japanskim umetničkom senzibilitetu koji oduvek vrednuje apstraktne kvalitete materijala i ogoljenu formu. Filmove nove generacije obeležilo je vraćanje intimnom – stanje bivstvovanja odnelo je primat nad željom za akcijom ovog u okvirima novog, strukturalno-materijalističkog filma. U fokus interesovanja došlo je istraživanje umetničkih procesa: filmska emulzija služila je kao materijal na kome se crta ili grebe, filmski kadar je tretiran kao polje boje nalik pejzažu, film je doživljen kao smena kadrova ili statičnih fotografija.

Veliki stvaraoci neoavangarde su, dakle, bili nosioci informacija u mentalnom, ali i tehničkom smislu. Premda ima više primera za sve složene i raznovrsne pokušaje ove vrste, ipak se na osnovu njih ne može tek tako doneti neka zaokružena i jedinstvena ocena. Pa ni samo mnoštvo tih eksperimenata, njihovi sjajni detalji i često neprihvatljive sinteze, teško bi mogli da se prihvate kao celine. Kao da je od takvih postupaka najviše koristi imala sama teorija koja je upravo na tome gradila svoje omiljene predstave o „univerzalnom fragmentarizmu“. Tako nas "Magla" (*Kiri*, 1971), rad umetnika Hagivara Sakumija (Hagiwara Sakumi), uvodi u svoju kontempletativnu crno-belu dimenziju usporenog vremena slikama koje podsećaju na niz monohromnih pejzaža rađenih u tušu ([slika 20](#)). Njegova interesovanja za delikatne prirodne promene deli i Jamazaki Hiroši (Yamazaki Hiroshi). U delu "Heligrafija" (1975), on kamerom beleži pokret zimskog sunca tokom perioda od trideset dana, vizualizujući proces koji ne može biti zabeležen ljudskim okom.

Međutim, jedno remek-delo kinematografskog strukturalizma potvrđuje tezu da je umetnost definitivno odbacila slikanje objektivnog sveta; da se, u suštini, okrenula samoj sebi i procenjivanju svoje sopstvene uloge i moći. Kako je samo daleko ostalo za nama upozorenje Džordža Santajane iz knjige *The Life of Reason* (1905/06), koji je

rekao da „ništa nije tako siromašno i melanholično kao umetnost koja je zainteresovana samo za sebe, a ne za svoj predmet“. ¹³⁸ Reč je, razume se, o tehnički izuzetno zahtevnom projektu Macumoto Tošia (Matsumoto Toshio) pod imenom *Atman* (1975). U ovom brižljivo konstruisanom filmu, nazvanom po staroj sanskritskoj reči za sopstvo ili dušu, vidimo čoveka u Nō kostimu sa glavom đavola koga kamera beleži kružnim pokretom, frejm po frejm, iz čak 480 pozicija. Naizmenično prikazujući krupni plan lica i bočni plan pokretima zum-objektiva, Macumoto postepeno ubrzava tempo filma i vizuelnim zasićenjem dovodi gledaoca na korak do psihodelične opijenosti (slika 21).

Obavešteni poznavaoци tvrde da je Macumoto Tošio ostavio naizbrisiv trag na posleratnu avangardnu filmsku praksu, teoriju i video umetnost. Preispitujući dominantnu ulogu klasične kinematografije u prikazivanju pokretnih slika, on je bio među najzaslužnijim za popularizovanje termina *eizō* (mehanički reprodukovane slike) kao predmeta kritičkog diskursa. Njegov pionirski rad u oblasti eksperimentalnog filma započeo je serijom kratkih filmova, među kojima se ističe *Pesma kamena* (*Ishi no uta*, 1963), jedan crno-beli 16 mm film napravljen za dokumentarni kanal televizije TBS. Film je kompletno sastavljen od fotografija japanskih kamenorezaca iz kamenoloma Šikuko, koje je zabeležio fotograf magazina *LIFE*, Ernest Satou (Ernest Satow). *Pesma kamena* je bio ambiciozan poduhvat koji je odstupao od uobičajne filmske i televizijske prakse njegovog vremena. Macumoto je koristio tehniku stop-moušn (*stop-motion*) animacije kako bi ponovo fotografisao stotine fotografija koje je Satou već bio zabeležio u kamenolomu. Macumoto ih je onda montirao u kameri, često koristeći pretapanja i superpozicije kako bi postigao efekat kretanja statičnih slika.

Efekat fragmentacije i dezorijentacije pojačan je učestalim kropovanjem, rotacijom i solarizacijom. Reditelj je zamolio Akijama Kuniharu, člana neoavangardne grupe *Jikken Kōbō/Eksperimentalna radionica*, da uradi muziku za film, odnosno da od usnimljenih zvukova iz kamenoloma napravi kompoziciju u duhu konkretne muzike. Iako je film urađen za nepunih deset dana i završen pred sam početak prikazivanja, njegov eksperimentalni karakter – inače izuzetno redak u oblasti dokumentarnog filma tog vremena – jasno pokazuje uticaje Macumotove teorije "avangardnog dokumentarnog filma" (*Zen'ei kiroku eiga*), jednog oblika filmskog stvaralaštva koji je počeo da teoretski oblikuje 1958. godine. Macumoto je u *pesmi kamena* hrabro žrtvovao integritet originalnih fotografija.

¹³⁸ Cf. Miloš Ilić, *Kultureme*, Beograd 1974, 137.

I to je, moglo bi se reći bio taj presudni trenutak u istoriji posleratne japanske neoavangarde, koji je je odredio sudbinu i biće umetničkog dela čiji smisao valja potražiti u samom spoju dokumenta i fikcije, ili, kako sami autori u svojoj emocionalnoj impulsivnosti kažu, u kratkom ili dugačkom putu na kojem je jedino značajno samo putovanje. U čemu je suština takvog shvatanja? Macumoto je naprosto smatrao da je takva, iznova prerađena, „neverna“, nekonzistentna *remedijacija*¹³⁹ originala, neophodna kako bi se proniklo kroz površinu dokumentarne fotografije, predstavljajući sam proces posredovanja kao osnovu njegovog doživljaja dokumentarnog filma.

Istorija neoavangarde je imala prilike da na ovom planu zapazi i prouči teorijska razmatranja koja su pratila ove pojave. Macumotov članak pod nazivom "O metodi avangardnog dokumentarnog filma" (*Zen'ei kiroku eiga no hōhō ni tsuite*) objavljen je u prvom broju filmskog magazina *Kiroku eiga (Dokumentarni film)* 1958. godine. Macumoto je u ovom važnom eseju izneo viđenje dokumentarnog filma kao sinteze dokumentarnog zapisa spoljne društvene realnosti sa nadrealističkim viđenjem unutrašnje psihičke realnosti. Kako je onda uopšte definisao taj svojevrstni „san ispod vulkana“?

Macumotivi argumenti izneti su bespogovorno, apodiktički, te otud zvuče vanredno ubedljivo, iako su dobrim delom lišeni racionalne potke. Najpre se utvrđuje jedna, dakako nužna, povezanost između realnog i nadrealnog, koja se pokazuje kao povezanost između principa šoka i kategorije začuđenja. Time se dokument ne pozicionira u „nepokretnu“ stvarnost, niti se negira slobodna saznavno-produktivna recepcija gledaoca. Samo se priznaje da su mogućnosti saznanja ograničene realnim (istorijskim) poimanjem predmeta. Macumotovo pozicioniranje "iracionalnog" u dokumentarnom filmu sudarilo se sa uvreženom instrumentalističkim viđenjem dokumentarne kinemaografije kao empirijskog načina *proizvodnje informacija*. Nadovezujući se na modernističko viđenje umetnosti njegovih prethodnika, Macumoto je istakao sposobnost i nesumnjivi potencijal kinematografije da *poremeti i decentrira* uobičajeni način percipiranja svakodnevice, primenjujući ga na dokumentarni film. On je u prvom redu odbacivao stil dokumentarnog realizma koji favorizuje činjeničnu

¹³⁹ Termin *remedijacija* se ovde shvata kao proces "posredovanog posredovanja" u tumačenju Boltera i Grusina. Oni smatraju da su svi novi oblici medija nastali apropiacijom i apsorpcijom formalnih osobina prethodno nastalih medija, dok stariji mediji prisvajaju odlike novih medija kako bi se redefinisali. http://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf

prednost „označenog“ u odnosu na živost i plastičnost slike. Policentrična struktura postaje na taj način svestan izbor kojim se demonstrira otpor prema jednostavnom, idealizovanom tumačenju istorijskih događaja. No, da li je ovo samo daleki refren onog odvajkada ustanovljenog poimanja forme kao primarne u odnosu na sadržaj, samo iznova preoblikovana estetička teza po kojoj je oblik taj koji „daje dušu“ ne samo umetničkom delu, nego i dokumentu?

Svako ko polazi od ovakvog razmišljanja, lako može prizvati u sećanje i onu manje-više poznatu proročansku tezu Adornove estetike: „Ključ svakog sadržaja umetnosti nalazi se u njenoj tehnici“. ¹⁴⁰ Ali kamera – taj tehnički instrument umetnosti – ne sme biti puko sredstvo transparentnog posredovanja između „profilmične realnosti“ i njenog odraza – izričit je Macumoto; kamera mora biti sredstvo preispitivanja naših perceptivnih navika. Macumota opsega pitanje kako tehnologija utiče na ljudsku misao. Avangardni dokumentarni filmski stvaralac bi trebalo da ospori "metodu po kojoj je svest nadmoćna; on mora da oslobodi reč 'dokument' od okova naturalizma". Drugim rečima, on mora da "sumnja u *vidljivo*, u spoljni svet koji se čini objektivnim, prodirući u *nevidljivo*, u unutrašnji svet sopstvene subjektivnosti. " ¹⁴¹

Jukriko Furuhta (Yuriko Furuhta), u svojoj značajnoj studiji o japanskoj avangardnoj kinematografiji šezdesetih godina, skreće pažnju na očiglednu, nažalost često prenebregnutu, činjenicu da su nezavisni kinematografi često samo mehanički mešali fikciju i stvarnost u svojim ostvarenjima, unoseći „inserte“ – inkorporirajući tematske žurnalističke materijale poznatih savremenih medijskih događaja. Ova "kinematografija aktuelnosti", kako je Furuhta naziva, prepoznaje se u filmovima poznatih reditelja tzv. novog talasa – Imamura Šoheija, Jošide Kiđu, Nagisa Ošime, Vakamacu Kodija i ostalih. Međutim, u svojim ekperimentalnim filmovima Tošio Macumota uzdiže ovu praksu na znatno viši nivo primenom svojevrsnog "sinematskog lukavstva", kako bi razotkrio konstitutivnu *teatralnost samog žurnalizma*.

Ovo je jedna od najoriginalnijih zamisli, koja je ujedno sprovedena u delo na ne manje domišljat način. Primera radi, Macumoto u filmu *Za moje oštećeno desno oko*

¹⁴⁰ Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London & New York: Verso, 2005), 114.

¹⁴¹ Macumoto je ovde citiran prema: Yuriko Furuhta, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in The Season of Image Politics*. (Durham and London: Duke University Press, 2013), 29.

(*Tsuburekakatta migime no tame ni*, 1968) koristi format podeljenog ekrana kako bi imitirao vizuelni format novina. Time upečatljivo simulira heterogenost i simultanost informacija o događajima koji se istovremeno prezentuju na novinskoj strani. Svesno izbegavajući koherentni narativ, Macumoto gledaočevu razmaženu percepciju „bombarduje“ beskrajnim nizanjem slika i zvukova kao iskidanih, međusobno nepovezanih fragmenata medijskih informacija koje su obeležile turbulentnu 1968. godinu (slika 22).

Iz toga se mogu izvući najmanje dva zaključka. Jedan je taj da je sva dosadašnja umetnička recepcija stvarnosti bila jako sterilna, vrlo egzaktna, čak, u neku ruku, „naučno fundirana“, ali bez novog kontakta sa afektom. Drugi nam govori da i naša opšta predstava o revolucionarnom karakteru događaja nipošto nije jednoznačna, niti konačna, ona ima više lica i naličja.

Pritom u svemu tom ipak ima nekog sistema u koji je i ugrađena vizuelna matrica Macumotove estetike. Gledaoci su suočeni sa zajedničkim energetskim poljem naizgled nasumično odabranih isečaka političkih govora, sa slikama demonstracija i posterima Tadanori Jokooa, umetničkim performansom iz Šinđukua, zvučnim i vizuelnim prikazima pornografije, televizijskim prenosom tzv. talačke krize ("Kim Hiro incident")¹⁴², kao i snimkom mladog transvestita. Macumoto će problem transvestije i tokijske gej zajednice obraditi naredne godine kao zanimljiv umetnički eksperiment u svom prvom dugometražnom filmu *Posmrtna parada ruža* (*Bara no sōretsu*), koncipirajući ga kao slobodnu interpretaciju tragedije *Kralj Edip*.

Čini se da je sve aktuelnije bivalo i Benjaminovo teorijsko predviđanje istorijske sudbine umetnosti, kako je ubedljivo obrazloženo u njegovom često citiranom delu *Umetnost u doba njene tehničke reproduktivnosti* (1935). Kada je korporacija Soni sredinom šezdesetih godina prošlog veka na tržište izbacila prvu prenosnu video opremu, započeo je period intenzivnog eksperimentisanja u oblasti umetnosti videa. U Japanu je rađanje video scene započelo velikom izložbom i petodnevним simpozijumom "Ekspoze '68: reci nešto sada, tragam za pravim rečima" (*Exposé '68: Nanika ittekure, ima, sagasu*), nastalim kao reakcija na najavljenju temu izložbe Expo '70, održane u Osaki pod naslovom "Progres i harmonija čovečanstva".

I sam koncept postavke je na određen način bio provokativan. Na izložbi je

¹⁴² Kim Kiro/Hiro (Kim Hūi-ro) je bio *zainiči* (*zainichi*), Korejac koji je u februaru 1968, ubio dvojicu jakuza, zaključavši se potom sa osamnaestoro talaca u hotelskoj sobi. Tokom ovog medijski izuzetno praćenog događaja Kim je tražio javno izvinjenje zbog etničke diskriminacije koju je doživljavao od strane policije.

učestvovalo šest umetnika i kritičara, među kojima je bio i video umetnik Jamaguči Kacuhiro (Yamaguchi Katsuhiko). Jamaguči je bio jedan od osnivača tokijske avangardne intermedijske grupe *Jikken Kōbō* ("Eksperimentalna radionica"), koja je tokom pedesetih organizovala brojne scenske performanse i audiovizuelne manifestacije. On je već u to vreme pokazivao izrazitu sklonost za kinetičku umetnost i elektroniku, koju je na originalan način prenosio čak i na medij slikarstva. Naime, apstraktne slike je prekrivao staklima tako da bi se odraz u njima prelamao i menjao zajedno sa kretanjem posmatrača. Ova izuzetno uspešna serija slika koje je nazivao "vitrinama", nagnala ga je na dalje eksperimentisanje sa asamblazima i skulpturama koje su sadržavale svetla u boji i destabilizovale arhitekturu galerijskog prostora. On je, između ostalog, bio i jedan od prvih umetnika koji je u video instalacijama koristio nekoliko monitora. Imajući u vidu njegovo složeno multimedijalno stvaralaštvo, možemo se složiti sa primedbama da je u njegovom radu, uprkos svemu, prisutna jedna opšta sklonost ka skladnim grafičkim rešenjima – nasleđu sjajne tradicije japanskog dizajna.

Godine 1969, u nacionalnoj sportskoj dvorani Jojogi, održan je impozantni "Cross Talk Intermedia Festival", koji je tokom tri dana privukao preko deset hiljada gledalaca. Kompozitori elektronske muzike iz SAD-a, Dejvid Tjudor (David Tudor) i Robert Ešli (Robert Ashley), nastupali su uz filmske stvaraoce Stena Vanderbika (Stan Vanderbeek) i Macumoto Tošia. Macumoto je, poput mnogih njegovih savremenika, nastojao da svoja dela iz oblasti tzv. "proširenog filma"¹⁴³ izmesti van institucionalnih okvira, označivši trend "bekstva pokretnih slika" iz bioskopa.¹⁴⁴ Termin "prošireni film" u bukvalnom prevodu (*kakuchō eiga*), ili japanskom izgovoru engleske reči (*ekusupande'do shinema*), korišćen je simultano sa pojmom "intermedia" (*intāmedia*), odnoseći se na kinemataografsku projekciju koja prkosi pravilima uobičajenog predstavljanja.

Termin *intermedia* je, doduše, prvi upotrebio umetnik Fluxusa Dik Higin (Dick Higgins) 1965. godine, označavajući "polje između opšte oblasti umetničkih medija i oblasti životnih medija" – drugim rečima, onih do tada neimenovanih medija koji ruše granice između života i umetnosti, stvarajući upravo onu ranije pomenutu nadgradnju

¹⁴³ Termin "prošireni film" je prvi uveo Džin Jangblad (Gene Youngblood) u istoimenoj knjizi iz 1970. godine, u kojoj prvi put pominje video kao oblik umetnosti. Knjiga je predstavljala značajan korak ka eksplicitnom mapiranju oblasti umetnosti novih medija.

¹⁴⁴ <http://www.decadrag.es.ch/site-and-specificity-japanese-expanded-cinema-intermedia-and-its-development-late-60s-julian-ross>

koja se uglavnom nesvesno pomalja između činjenica i razmišljanja o životu.¹⁴⁵ Čini se da je ovaj izraz nedugo nakon uvođenja u japansku estetiku, krajem šezdesetih godina, dobio izrazito tehnološku konotaciju. Međutim, u vreme kada je prvi put ušao u upotrebu, prilikom izložbe "Intermedia" u gleriji *Lunami* (Runami) u Ginzi 1967, još uvek je označavao jedan artistski amalgam: spajanje gotovo svih različitih polja kreativnog izražavanja u duhu „univerzalnog umetničkog dela“ – likovnih umetnosti, dizajna, filma, muzike i telesnog izražavanja. Zanimljivo je da je te iste godine umetnik Jasunao Tone pokušao da definiše pojam *intermedija* na sledeći način:

Ako bismo hteli da napravimo razliku između 'hepeninga', 'dešavanja' (event) i 'intermedije', mogli bi ih odvojiti uzimajući u obir žanrove iz kojih su nastali: hepeninzi su nastali iz akcionog slikarstva, 'dešavanja' su nastala iz improvizovane muzike; i, na posletku, intermedija je ponikla iz filmskog andergaund pokreta.¹⁴⁶

Posmatrano iz ugla nove teorije spektakla, festival "Cross-Talk Intermedia" se može iznačiti kao uvod u izložbu Expo '70, i to iz dva razloga. Prvi je činjenica da je mnogo učesnika prvog festivala učestvovalo i na drugom, a drugi je *sponzorstvo* multinacionalnih kompanija (poput Pepsija i Sonija), koje je realizovano u još uzavreloj atmosferi anti-Anpo-demonstracija. Zbog toga su mnogi umetnici i kritičari hteli da u izložbi Expo vide neumitan kraj japanske andergaund scene. Za njih je ovaj događaj predstavljao konačni zaokret ka komercijalizaciji umetnosti i trijumf tehnologije nad kulturom – tačnije, videli su proslavu njene dominacije nad japanskom tradicijom. Među ostrim kritičarima bio je i Tacumi Hidikata, koji je Expo video kao direktnog neprijatelja koji se propagiranjem mehaničke apstrakcije i narastajuće važnosti novih tehnologija pozicionira nasuprot umetničkom andergaund pokretu. Organizatore izložbe je okarakterisao kao "idiote koji izgledaju kao agenti za nekretnine".¹⁴⁷ Zanimljivo je da su mnogi pojedinci i umetničke grupe, kao što su *Mono-ha* i *Bikyōtō* – inače duboko podeljeni razlikama i međusobnim debatama – bili ujedinjeni u kritičkoj osudi ove manifestacije. U njihovim očima, ona je jasno upozoravala na skrivenu integraciju

¹⁴⁵ Dick Higgins, "Intermedia", in: *Something Else Newsletter I*, no.1 (1966); i; repr. in: Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984), 18-21.

¹⁴⁶ Yasunao Tone, "Geijutsu no chikaku-hendō – Expo kara Hippi made" (Diastrofizam umetnosti: od Expa do hipika), *Bijutsu Techō*, 289 (Novembar 1967): 98-109, 103. Citirano u KuroDalaiJee, *Nikutai no anaakizumu: 1960 nendai Nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chikasuimyaku* [Anarhija tela: podzemne struje umetnosti performansa u Japanu šezdesetih godina] (Tokyo: Grambooks, 2010), 217.

¹⁴⁷ Charles Merewether and Iezumi Hiro Rika, ed. *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, exh.cat (Getty Research Institute, 2007), 28.

kulture i umetnosti, na nevidljivu mrežu moći koja autorima dopušta samo poziciju diskretnog i doziranog prisustva u društvu.

Među kritičarima tendencija manifestovanih na izložbi Expo, ali i savremenog Japana i tradicionalne fotografije uopšte, isticala se, bez svake sumnje, grupa mladih fotografa i kritičara koja se nazivala *Provoke*, osnažena i ujedinjena projektom izdavanja časopisa pod istim imenom. Magazin *Provoke: Shisō no tame no chōhatsuteki shiryō* ("Provoke: provokativni materijali za razmišljanje"), uređivali su fotografi Taki Kōji (Taki Kōji) i Nakahira Takuma, uz podršku pesnika i kritičara Okada Takahika i fotografa Takanaši Jutaka (Takanashi Yutaka). Već u prvom broju časopisa, shodno ustaljenim avangardnim tradicijama, objavili su i proglas u kojem su istakli da posebnost fotografije leži u njenoj neizmenljivoj materijalnosti koja istovremeno prekida veze s realnim iskustvom:

"Slika sama po sebi nije ideja. Ona ne može da dosegne totalnost jednog pojma, niti može biti komutativni simbol poput reči. Njena nepovratna materijalnost – realnost koja odvojena posredstvom kamere – egzistira u svetu suprotnom od jezika, zbog čega povremeno provocira svet jezika i ideja. U tim slučajevima, jezik nadilazi svoje ustaljeno, konceptualizovano sopstvo i biva transformisan u novi jezik, odnosno novu ideju. Danas, upravo u ovom trenutku, jezik gubi svoju materijalnu osnovu – drugim rečima, svoju realnost – plutajući u prostoru. Mi kao fotografi, moramo sopstvenim očima zabeležiti fragmente realnosti koji više ne mogu biti dokučeni postojećim jezikom i moramo aktivno podastreti materijal koji se bavi jezikom i idejama. Upravo zbog toga smo se odvažili da uz *Provoke* damo podnaslov *Provokativni materijal za razmišljanje*."¹⁴⁸

Na inovacijskom nivou, dakle, nastaju ne samo novi sadržaji; sada nastaje i jedna sasvim nova – ili bar drugačije shvaćena – umetnička ekspresija, a sa njom onda dolaze i mnoge druge nijanse značenja. Osnovna poruka, međutim, zvuči jednostavno: *likovni jezik nadopunjuje ili čak nadomešta govorni*. Zato je tokom svog kratkog, jednoipogodišnjeg postojanja pokret *Provoke* nastojao da preispita prirodu i istoriju fotografije, ne želeći pritom da nametne i zacrti diskurs ili smer u kojem bi ovaj medijum trebalo da se razvija u budućnosti. Koristeći karakteristični fotografski stil koji je često nazivan "zrnast, mutan, van fokusa" (*are, bure, boke*), autori se nisu oslanjali na

¹⁴⁸ Takanashi Yutaka/Nakahira Takuma/Taki Kōji/ Okada Takahiko. Citirano u: Chong, Doryun, et al. *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents* (New York: The Museum of Modern Art, 2012), 214.

narativne strategije, već su, kako tvrde istoričari filma, stvarali fotografije koje su ukazivale na njihovu sopstvenu fizikalnost. Iako je ovaj stil svojevremeno bio ismevan od strane onih koji su fotografiju doživljavali kao puko sredstvo dokumentovanja realnosti, on je ostavio neizbrisiv trag ne samo na savremene fotografe već i na mlađu generaciju uopšte.

Beležeci, između ostalog, prljave delove grada i zabačene ulice, njihove fotografije krupnog zrna i dekomponovanog kadra nose poseban kinetički kvalitet i taktilnu sirovost – kao da nekom nestvarnom, vilinskom svetlošću obasjavaju nepojamni haos i samodestrukciju savremenog života bez uzročno-posledične naracije (slika 23). Ovde se zaključak nameće sam po sebi. Ako su autori žanrovski opisali život kao „tragikomediju“, onda bi, po našem mišljenju, smisao takve vizuelne umetnosti mogao biti sadržan u sledećem pregnuću: treba potražiti tragiku u svakidašnjici i odbaciti smisao u marionetskom bitisanju, a veliku raznolikost u monotoniji pokreta i zatomljenosti osećanja ismejati kao mehaničke ugnjetačke oblike malograđanskog života.

Gledajući sa istorijske distance, najpre se uveravamo da je grupa *Provoke* svesno odbijala da radi za „zvezdanu filmsku prašinu“, a zatim, da su se njeni radovi razvijali u skladu sa duhom vremena, registrujući ga u osobenom ekspresionističkom maniru koji uključuje gotovo sve odlike umetnosti i našeg vremena. Suprotstavljajući se, opet, banalizaciji fotografije koja je nastupila sa popularizacijom hobističke fotografije i industrijski obrađene slike, njihove fotografije su stvorile kritički prostor za preispitivanje šireg pojma života, odnosno pozicije fotografije u životu i stava koji bi fotograf trebalo da zauzme prema njemu. Fotografi grupe *Provoke* pokušavali da iskoriste prednosti mehaničke prirode kamere kao veštačkog „konkurenta“ našeg oka ili parazitskog "drugog" u fenomenu ljudskog pogleda, kako bi s jedne strane proizveli sliku koja nadilazi svesnu autorsku kontrolu, a u isti mah „zabeležili svu egzistencijalnu složenost materijalnog susreta izmađu fotografa i sveta“. ¹⁴⁹ Ovo shvatanje se čini utoliko važnije što u to vreme nije postojala razvijena teorijska misao o tome kako mehanička priroda kamere utiče na ljudsku misao, pa ni kako novo znanje koje donosi tehnologija može da omogući izlazak iz ograničenog verbalizma.

U Evropi su, doduše, već postojala odgovarajuća razmišljanja o odnosu tehnike i umetnosti. Ogled Valtera Benjamina o fotografskoj umetnosti jedan je od najpoznatijih.

¹⁴⁹ Michio Hayashi, *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, exh.cat (N.Y: Museum of Modern Art, 2012), 99.

U njoj je nemački filozof video magičnu vrednost kakva naslikanom umetničkom delu može ostati nedostižna. Već tu je analiziran magični pojam *aure*, koji će kasnije igrati tako važnu ulogu u istoriji umetnosti.¹⁵⁰ To je zagonetna definicija, karakteristična za pomalo mistični stil Benjaminove hermeneutike umetnosti: „Aura je čudnovata vremensko-prostorna utvara: jedinstvena pojava daljine, ma kako blizu ona bila“.¹⁵¹ No, kada je reč o samoj fotografiji, pojam „aure“ je ipak ambivalentan, jer Benjamin hvali i one snimke koji su lišeni aure na način koji će japanski teoretičari prihvatiti u potpunosti: u tom slučaju se odnos čoveka i okruženja može prikazati diferencirano – kao *deo političkog diskursa lišenog ideologije*.

Iako je stilski izraz članova grupe *Provoke* ponikao u zaoštrenoј političkoј klimi šeste decenije minulog veka, značaj njihovog delovanja ostao je dalekosežan – to je ipak, sve do današnjeg dana, bila *jedina* japanska fotografska grupa koja je pokušala da se na adekvatan način pozabavi pitanjem prirode fotografije, uloge fotografa u društvu i razlozima za stvaranje fotografija.

Suočeni smo sa prividnim paradoksom, sa paradoksom koji postaje sve drastičniji što više prizivamo u svest poznatu naviku neoavangarde da nemilosrdnoj kritici izlaže upravo onaj komercijalni, potrošački duh savremenih društava. Komercijalizacija kulture, međutim, nije nepovoljno uticala na razvoj video umetnosti, naprotiv – njeno vreme je zapravo tek počinjalo. Mnogi video kolektivi iz sedamdesetih neprekidno su privlačili brojne stvaraoce, okupljali ih svojim različitim vizijama i vokacijama – od disidentski nastrojenih studenata umetnosti koji su formirali video kooperative do kablovskih programera koji su žudeli da stvore alternativnu javnu televiziju. Među njima su se, van svake sumnje, najviše isticala udruženja "Video Hiroba", "Video Earth", "Video Information Center" i "Underground center", kasnije poznat pod imenom "Underground Cinematheque" i "Image Forum".

Epilog – pripitomljavanje avangarde

Krajem 1974. godine zatvoreni su *Teatar Škorpion* i *Umetnički bioskop Shinjuku*

¹⁵⁰ Jedan od prethodnika nadrealističke fotografije bio je Eugène Atget, povodom čijih fotografija Pariza je Benjamin i opisao pojam „aure“.

¹⁵¹ Citirano u: Miriam Bratu Hensen, "Benjamin's Aura," *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008) : 339. (pristupljeno 5.10.2014)
http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,_Benjamins_Aura.pdf

Bunka. Zatvaranje ova dva važna žarišta avangardnog filma i umetničke anderground kulture uopšte, koincidiralo je s jenjavanjem interesovanja za kinematografsku apropijaciju aktuelnih događaja. Već su sredinom sedamdesetih s ulica nestali do tada prisutni prizori – studentski protesti, performansi i hepeninzi – događaji koji su gradski prostor transformisali u pozorište spektakla. Osipanje pokreta Nove levice i početak korporativnog finansiranja avangarde označeni su kao uzroci erozije umetničkog i političkog aktivizma polovinom sedme decenije XX veka. Expo '70 i Asama Sanso incident (oružani obračun *Ujedinjene crvene armije* i policije) nesumnjivo su događaji koji su ubrzali ovo opadanje – prvi je označio kolaboraciju avangardnih umetnika, a drugi autodestruktivno nasilje militantnih studentskih aktivista.¹⁵²

Vredi kratko obrazložiti zašto su ova događaja odigrala tako značajnu ulogu u preoblikovanju umetničke i društvene klime sedamdesetih godina. Expo '70 je svakako imao izuzetan značaj u pomeranju tehnoloških granica, pružajući mogućnost umetnicima i korporacijama da prikažu najnovija audiovizuelna dostignuća u svojevrsnoj utopijsko-futurističkoj atmosferi, o čemu bi trebalo da svedoči pomalo banalan slogan izložbe: "Progres i harmonija za ljudski rod". Osim što je uspeo da doprinese razvoju infrastrukture i da se pozitivno odrazi na razvoj nacionalne ekonomije, Expo '70 je, pre svega, uspeo da nametne jedan drugačiji osećaj monumentalnosti, pažljivo odvajajući izložbeni prostor od otvorenog prostora gradskih ulica. Uspešno prikazivanje ekstravagantnih tehnoloških ostvarenja i audiovizuelnih tehnologija na Expu bilo je ostvareno njihovim ograničavanjem i zatvaranjem u nadgledane i regulisane izložbene prostore, odnosno njihovim fizičkim odvajanjem od protesta i performansa koji su se odigrali na ulicama.

Sa druge strane, incident Asama Sanso je takođe, kao medijski spektakl *par excellence*, bio vešto medijski manipulisan u okviru državne P.R strategije. Sadejstvo državnog aparata i medijskih kuća u prenošenju ovog incidenta omogućilo je da se stvori slika pobeđe državne sile nad terorizmom, čime se nacija spasava od velike društvene tragedije. Naklonost javnosti ovoga puta je bezrezervno bila na strani države, čak i pre nego što se u potpunosti saznalo za užase autoritarnog i frakcionaškog nasilja u okviru terorističke grupe. Incident Asama Sanso je simbolično označio spuštanje zavese na studentski pokret Nove levice, a prizori barikada, otmica i bombi konačno su stvorili zasićenje u očima japanskih televizijskih gledalaca. Političke i umetničke aktivnosti

¹⁵² Furuhashi, *Cinema of Actuality*, 183.

polako su nestajale iz urbanih prostora – sličnom dinamikom, moglo bi se reći, sa kojom su tragovi aktuelnih političkih događaja nestajali iz avangardne kinematografije.

Ukrštanje savremenosti i urbisa, gusta isprepletenost gradskih ulica, pozorišta i filmskog platna – to je učinak onog mapiranja što je šezdesetih i početkom sedamdesetih godina minulog veka odlikovalo japansku avangardu. Međutim, ove odlike su sredinom sedme decenije počele da nestaju iz filmova japanskih nezavisnih reditelja, baš kao i iz ostvarenja etabliranih avangardnih veličina poput Ošime i Macumota. U Ošiminom radu su sve očigledniji nostalgичni egzodus iz urbanog u ruralni pejzaž, vraćanje u daleku prošlost i bekstvo u delom neprozirne privatne mitove, dok se Macumoto krajem sedme decenije povukao u “sjajnu izolaciju” – potpuno se posvetio razvoju video umetnosti kao alatki za istraživanje sopstvenog unutrašnjeg sveta. I "ružičasti" filmovi Vakamacu Kodija izgubili su kritičku oštrinu.¹⁵³

Moćni japanski filmski eksperiment, kao vrsta neprekidne provere u umetničkoj i profesionalnoj praksi, onaj aktivistički oblik kolektivne proizvodnje kinematografije, zamenjen je sasvim autorskim, artistskim pristupom pravljenju filma. Lišeni podsticajnog dijaloga i produktivnog previranja, blede i jenjavaju oni smeli iskoraci ka graničnim poljima medija, čime kinematografija dospeva u sferu tzv. "privatnog filma" (*kojin eiga*), koji analizira ličnu, intimnu viziju autora. Vizuelni i znakovni jezik daje sve manje prostora eksperimentu; slike s ekrana će narednih godina sve više biti vremenski i prostorno odvojene od sveta koji ih okružuje, povlačeći se u ograđene prostore muzeja ili galerija.

¹⁵³ To je, makar delimično, bilo uslovljeno kontroverzama koje su pratile njegov film *Ekstaza anđela*. U ovom filmu, grupa revolucionara odlučuje da digne u vazduh policijsku stanicu u četvrti Šinduku, kao i neke tokijske znamenitosti. Pred samu premijeru, decembra 1971, na policijsku stanicu iz filma je zaista bačena bomba. Zbog upadljivih sličnosti sa realnim događajima i incidenta Asama Sanso koji je zatim usledio, prikazivanje je odloženo za nekoliko meseci.

Likovne umetnosti

Kolektivizam

Istoriju posleratne japanske umetnosti možemo pratiti kroz razvoj umetničkih kolektiva. Utemeljen u ideji da je jedina umetnost za koju se vredi zalagati kritička, angažovana i – kolektivna, duh zajedništva je predstavljao značajnu silu u razvoju modernizma još od perioda Meidi, manifestujući se pre svega u vidu umetničkih organizacija (*bijutsu dantai*) koje su poglavito funkcionisale kao izložbena udruženja. Sve su one polazile od stava da pronalaženje istine umetnosti nije stvar pojedinca, nego kolektivni čin, počevši od susreta s istinom u likovnom umetničkom delu do dijaloga, disputa i diskusije u širem krugu. Teško se može preceniti značaj ovih socijuma u istoriji japanske moderne umetnosti. On je toliki da su istoričari umetnosti često hronološki pratili evoluciju modernizma kroz istoriju osnivanja i raspuštanja ovih društava.¹⁵⁴ Bilo ih je previše da bismo ih na ovom mestu nabrajali; spomenuli smo neke od onih najranijih, osnovanih ubrzo nakon Meidi restauracije, poput *Meiji bijutsu kai* ("Meidi udruženje lepih umetnosti") ili udruženja *Ryūchikai*, do onih najradikalnijih i najprogresivnijih u predratnom periodu, kao što je pokret *Mavo*. U ranom posleratnom periodu, mnoge predratne umetničke organizacije su obnovljene, a neke od njih opstaju i danas (e.g. *Nikakai*).

Međutim, mnogo dublji trag u avangardnoj umetnosti ostavili su oni alternativni oblici kolektivizma i izložbene prakse koji su se javili kao otpor institucionalizovanoj prirodi starih organizacija – rigidnoj članskoj hijerehiji, netransparentnom sistemu žiriranja i zastarelim umetničkim dostignućima. U posleratnom periodu javila se potreba za grupnim, kolektivnim stvaranjem (*kyōdō seisaku*) nasuprot „usamljeničkoj“, solipsističkoj i medijski usko ograničenoj praksi koja je povezana s umetničkim stvaralaštvom ratnog perioda. Drugim rečima, japanski umetnički milje je nakon rata bio nošen željom za organizovanjem fluidne mreže udruženja u cilju trajnog redefinisanja umetničkih premisa, otvaranja novih umetničkih teritorija, revolucionisanja, reorganizovanja i proširenja umetničkih strategija.

¹⁵⁴ Reiko Tomii, After the 'Descent to the Everyday: Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964-1973, in: *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, ed. Blake Stimson (Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2007), 47.

No, pre no što uopšte počne razgovor o posleratnoj umetničkoj sceni Japana, treba nagasiti njenu osnovnu odliku – izraziti *pluralizam* koji je u drugom kontekstu označen i kao „postavangardistički“. Intenzivna razmena ideja slikara, muzičara i režisera stvorila je pritom osobenu simbiozu – zasebne medije, pokretne galerije, unikatne sveske sa grafikama, provokativne plakate, „svojeručne manifeste“, kolaže, performanse, nezavisnu filmsku produkciju, konceptualnu fotografiju, kinetičke objekte i mnogo toga drugog. Na umetničkoj sceni su otkrivani novi pristupi stvarnosti, bukvalno inscenirajući sugestivne „događaje“ što bude neočekivane emocije. I kao što je literatura inicirala nov, neočekivan uvid i pogled na stvari – od knjige s praznim, neispisanim stranicama do knjige s obiljem znakova i sličica – tako su se i u drugim umetnostima, tačnije u njihovom amalgamu, mogli naći začuđujući spojevi: serozni i blasfemni, filozofski i neozbiljni, subverzivni i bezazleni, komični i zastrašujući. Povreda estetskih pravila je namerno ogoljena da bi omela uživanje u pomatranju. Tematizujući otpor, usamljenost i strah, sa povikom „Podzemlje je nadgradnja!“, sugestivna „oluja predmeta i slika“ svesno je uskratila smislene poruke u nameri da naizgled besmislene instalacije i objekte u „performativnom prostoru“ predstavi kao „dokazni materijal“ sa poprišta psihe.

Osim proširenih "federacija" (*rengō*, odnosno *renmei*), sa demokratskom politikom davanja jednake šanse nicali su i brojne "nezavisne" izložbe, bez žirija i nagrade, potpuno slobodnog okvira, u čemu se posebno isticala izložba "Jomiuri anpan". Značajni faktor ispoljavanja kolektivizma bile su manje grupe, poput pokreta *Gutai* ili još ekskluzivnijeg *Hi Red Centra*, čije su izložbe otvorene isključivo za radove samih članova grupe. Kada je reč o umetničkom kolektivizmu, geografija nije igrala značajnu ulogu. U njemu Tokio – ni kao prestonica kulture, ni kao alternativni *biotop* – nije imao primat. Došlo je do svojevrstne proliferacije regionalnih kolektiva: u periodu od 1955. do 1965, bilo ih je oko pedeset. Tako je, na primer, u regiji Kansai pedesetih godina ponikao *Gutai*, a šezdesetih – grupe "I" i *Play (Za purei)*. *Kyūshū-ha* je oformljena u Fukuoki, *Tosa-ha (Škola Tosa)* u Koćiju, *Zero Jigen* ("Nulta dimenzija") u Nagoji, *GUN* ("Gun Ultra Niigata") u Niigati. Da ne nabrajamo dalje, grupa *Rozo (Rozo-gun)* bila je iz Mita, a *Genshoku* ("Taktilna halucinacija") iz Šizuoke.

Da manji kolektivi (*shūdan*) i alternativni oblici izlaganja nisu bili izum posleratnih godina, uveravaju nas, doduše, primeri grupe *Mavo* i uličnih izložbi (*gaitō-ten*) u predratnom periodu, kao i delovanje „antisalonskih grupa“ kojima je nadenuto ime *zaiya* – u bukvalnom prevodu "u divljini", van establišmenta. Postojala su vremena

kada je taj zaokret bio više nego očigledan. Tako je na kolektivistički duh šezdesetih neosporno uticala i opšta društvena klima, obeležena studentskim protestima, otporom prema vijetnamskom ratu i Anpo sporazumu, iznedrivši široki društveni, politički i kulturni pokret, koji je sasvim približio levičarsku retoriku i avangardne umetničke strategije.

Umetnost šezdesetih bila je u znaku dva pokreta. *Junk-art* tendencija anti-umetnosti (*han-geijutsu*) je bila delimično podstaknuta zanosom anti-Anpo-demonstracija. Druga tendencija je bila „ne-umetnost” (*hi-geijutsu*) koja se nastavila u sledećoj dekadi. Obe su bile toliko jake da su označile seizmičku promenu paradigme, preobražaj lica japanske umetnosti i same prirode avangarde. Ova promena je u nekim slučajevima čak i prethodila procesu "dematerijalizacije"¹⁵⁵ i defetišizacije umetničkog objekta koji se odvijao na globalnom planu šezdesetih godina.¹⁵⁶ Davno pre pojave postmodernog diskursa, 1963, ovu transformaciju je, naime, naslutio i teorijski formulisao kritičar Mijakava Acuši (Miyakawa Atsushi) u svojoj diskusiji o umetnosti nakon enformela. Označio je kao smenu modernog (*kindai*) i dolazak savremenog (*gendai*):

"Mi smo predugo koristili 'moderno' kao sinonim za sadašnjost, došavši do tačke u vremenu u kojoj ne smemo rastvoriti savremeno [*gendai*] u sadašnjem i kada je neophodno unapred izbaviti savremeno iz sadašnjeg".¹⁵⁷

Enformel je zacementirao put pokretu *anti-umetnosti*, koji je dodatno poljuljao temelje modernizma. Termin *han-geijutsu* (han geiducu, "anti-umetnost") je, 1960, prvi upotrebio kritičar Tono Jošiaki (Tōno Yoshiaki), opisujući tendencije na izložbi *Yomiuri anpan*. On je neposredno pre toga boravio u inostranstvu gde je uspostavio bliske kontakte sa američkom neo-dadom i bio svedok ponovnog uvođenja termina "anti-umetnost" u kritički diskurs. Tono je pojmom *han-geijutsu* označio tendencije koji teže da obnove fundamentalnu strukturu "stvarnog" unoseći u nju sasvim neočekivane

¹⁵⁵ Američka teoretičarka konceptualne umetnosti, Lusi R. Lipard, definisala je sa Džonom Čendlerom termin "dematerijalizacija umetničkog objekta" (1968) kao varijantni termin uz pojam konceptualne umetnosti. Ovaj termin obuhvata različite primere umetničkog rada u kojima je predmetni karakter dela redukovan na proces rada sa telom ili materijalima, na oblike ponašanja i dijagramske i tekstualne formulacije (od pozne neodade, fluksusa, siromašne umetnosti, anti-form umetnosti i postminimalizma, do teorijske konceptualne umetnosti). Vidi: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (SANU i Prometej: Beograd i Novi Sad, 1999).

¹⁵⁶ John Chandler and Lucy R. Lippard (1968), "The Dematerialization of Art", in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), p. 46. <http://emc.elte.hu/seregit/ConceptualArt.pdf> (15. 9.2014.)

¹⁵⁷ Citirano u: Doryun Chong, ed. *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989 : Primary Documents* (New York: Museum of Modern Art, 2012), p. 105

gradivne sastojke: svakodnevne predmete, znakove i vulgarne slike. Ovaj pokret je nastao, smatrao je Tono, jer su oblici unutrašnje ekspresije, karakteristični za posleratno apstraktno slikarstvo, bili „potisnuti do krajnjih granica”. Mijakawa je takođe prepoznao značaj subverzivne prakse anti-umetnosti, usmerene protiv umetničkih konvencija kroz inkorporiranje svakodневnih znakova i slika predmeta u umetničko delo, nazvavši je "silazak u svakodnevno" (*Nichijō sei e no kakō*), što je termin koji će značajno uticati na poimanje anti-umetnosti u Japanu.¹⁵⁸ Unošenjem svakodnevniх predmeta u kontekst estetskog, umetnost je svrgnuta. Skinuta je s pijedestala nedodirljivosti.

Ipak, ovaj "silazak u svakodnevnicu" kao ciljana „degradacija“ umetnosti ima, razume se, samo metaforički smisao, s obzirom da se ona odvijala u kontekstu umetnosti. Kako je na drugom mestu jezgrovito formulisao Birger, „*Praksa koja je nameravala da ima izvan-umetnički efekat, pretvorila se u praksu inherentnu samoj instituciji umetnosti*”.¹⁵⁹ Uskoro su, međutim, kolektivi poput *Hi Red Centra* dramatično proširili kontekst umetnosti, preobražavajući, s naglaskom na provokativnosti i buntovništvu, svakodnevni život u umetnost – izvodeći performanse u realnim, svakodnevniх životniх prostorima. Sredinom šezdesetih, razvoj ekperimentalne umetničke prakse doveo je do nastanka koncepta ne-umetnosti (*hi-geijutsu*) i pojave *Mono-ha* ("Škole stvari"), gde naglasak više nije bio na stvaranju u tradicionalnom smislu (*tsukuru koto*), već na ne-stvaranju (*tsukurana i koto*).¹⁶⁰

Ova ne-umetnost je, naime, odbacivala čak i anti-umetničku pobunu protiv stvaranja. Do sredine sedamdesetih, ova tranzicija je upotpunjena kada je avangarda (*zen'ei*) koja je do tada funkcionisala na obodima umetničkog sveta, pripitomljena i "malokrvna" u očima aktivista, dospela u okrilje onoga što se i danas u Japanu naziva "savremenom umetnošću" (*gendai bijutsu*). Prelazak u diskurs *gendai bijutsu* bio je delimično uslovljen lokalniх političkiх dešavanjima oko sedamdesete godine, ali i snažniм osećanjem utopijskog, optimističnog internacionalizma u eri "internacionalne

¹⁵⁸Mijakawa Atsushi: "Han-geijutsu: sono nichijō sei e no kakō", *Bijutsu techō*, no. 234, (April 1964): 48-57.

¹⁵⁹Up. Peter Bürger, "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde," in: *New Literary History* 41 (Autumn 2010): 695-715.

¹⁶⁰Up. Reiko Tomii, "Geijutsu on Their Minds: Memorable Words on Anti-Art," in: *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan 1950-1970*, ed. Charles Merewether, Rika Iezumi Hiro (L.A.: Getty Research Institute, 2007), p. 16

savremenosti" (*kokusaiteki dōjisei*), ¹⁶¹ koji je kulminirao u šezdesetim godinama dvadesetog veka.¹⁶²

Uopšte uzev, mogu se prepoznati tri faze u prelasku iz modernog (*kindai*) u savremeno (*gendai*). U prvoj fazi, umetnost je praktikovana kao javna demonstracija procesa umetničkog stvaranja, sledeći ustaljene formalne načine umetničkog predstavljanja. U ovoj se fazi, od sredine do kraja pedesetih, ističu rane aktivnosti grupe *Gutai* iz regije Kansai i scenski projekti tokijske eksperimentalne grupe *Jikken Kōbō* ("Eksperimentalna radionica"), čiji su se intermedijalni eksperimenti oslanjali na nasleđe evropske "totalne umetnosti" Bauhauusa i najavili pojavu tehnološki orijentisane umetnosti krajem naredne decenije. Iako se može reći da je *Gutai* naslutio umetnost performansa i probleme kojima će umetnost biti obuzeta do kraja XX veka i nadalje, njihov izraz nije bio toliko vezan za istraživanje samog tela koliko za korišćenje telesne akcije kao sredstva otkrivanja transformacije materije. Demonstracije kolektiva *Gutai* se razlikuje od onoga što nazivamo umetnošću performansa šezdesetih godina, odnosno telesnog izraza kao autonomnog dela, po tome što su najčešće predstavljala javno izvođenje "predmetno" zasnovanog procesa (slikanje, skulptura, itd.). Osim toga, njihovi performansi su funkcionisali strogo u kontekstu galerije, scene ili fotoobjektiva namenjenih publici, bila ona umetnički osvešćena ili ne. Stvaralaštvo pokreta *Gutai* podrazumevalo je pre skup umetničkih dela pojedinaca koji su funkcionisali u kontekstu kolektiva, nego koherentnu kolaborativnu akciju. Uopšte uzev, još uvek nije bila prevaziđena modernistička dogma o jednom izolovanom, autonomnom delu.

Druga faza započela je krajem pedesetih, kada su kolektivi i pojedinci u okviru anti-umetničkih tendencija ugrađivali otpad i predmete za svakodnevnu upotrebu u umetnička dela, iskoristivši prostor koji im je otvorila umetnost enformela. U opisu ovih dela često se koristio termin *objet* (franc. *objet*/"obže", jap. *ubu*je/"obuđe"), označavajući umetničku formu sličnu američkom proto-pop-kombajnu (*combine*) i asamblazu. Stvarajući *objet*, buntovnici *Jomiuri anpan* generacije hteli su da sabotiraju umetnički sistem, tvrdoglavo odbijajući da se povinuju tradicionalnim definicijama umetnosti i drsko rušeći utvrđene granice između umetnosti i života. U tome su se najviše isticale grupe *Kyūshū-ha*, *Neo-Dada organizator[i]* (brzo preimenovani u *Neo-*

¹⁶¹ Termin "internacionalna savremenost" je u upotrebu uveo umetnički kritičar Haryū Ichirō krajem šezdesetih godina, označavajući istovremenost umetničkih dešavanja ali i konačnu integraciju japanske moderne umetnosti sa perifernih pozicija u okrilje savremene internacionalne scene.

¹⁶² Reiko Tomii, "Intenational Contemporaneity in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond", *Japan Review* no. 21 (2009): 123-147.

Dada, kako bi izbegli levičarski aktivistički prizvuk), *Grupa Ongaku* ("Muzika"), *Hi Red Center* i *Jikan-ha* ("Škola vremena").

Treća faza označila je, sa jedne strane, tendenciju u kojoj radovi preispituju fizički prostor galerije i mogućnosti izlaska iz nje, a sa druge, potrebu samih umetnika da svoju akciju iznesu na ulice. U najfrekventnije tipove umetnosti koji su praktikovani u ovom periodu ubrajamo javne demonstracije procesa umetničkog stvaranja, *objet* i događaje bazirane na intrukcijama, ulične akcije/urbane intervencije i antimoderne rituale. Šezdesete godine su donele kolektivistički otklon od prethodno utvrđenih institucionalnih praksi predstavljanja i utvrđenih hijerarhija, otelovljenih pre svega u žiriranim izložbama, sponzorisanim od strane umetničkih udruženja, (tzv. *kōbo dantai-ten*) i regionalnim salonima, uključujući i prefekturalne salone, *kenten*. Sredinom šezdesetih došlo je do zatvaranja izložbe *Yomiuri anpan* – dotadašnjeg bastiona avangardne umetnosti – i postepenog prekida s praksom iznajmljivanja galerija (tzv. *kashi garō*). Umetnički kolektivi i pojedinci tragali su za novim prostorima za eksperimentisanje, nastojeći da približe umetnost društvu – oni su je izneli direktno na ulice, koristeći vešto moć masovnih medija.¹⁶³ Preispitujući urbanizaciju, modernizaciju i regulaciju svakodnevnog života sprovedenu pod okriljem potrošačke kulture, usprotivili su se upravo onim snažnim tendencijama koje su obeležile japansko društvo šezdesetih godina, ali i nagovestile današnju globalizaciju.

U istoj deceniji, korišćenje masovnih medija – štampe, filma i televizije – postalo je omiljeni način umetničkog delovanja, najčešće posredstvom fotografije. Umetnici su, između ostalog, stvarali pod snažnim uticajem prizora studentskih direktnih akcija tokom demonstracija protiv sporazuma Anpo, prenošenih preko televizije u domove širom Japana. Tokio ne samo da je postao poprište političkog protesta (koji se u jednu ruku može shvatiti kao javni performans), taj grad je bio i veliko umetničko igralište. Umetnici su koristili javni prostor kao vlastiti forum za radikalne akcije i dešavanja. Ove "gerilske" akcije se mogu shvatiti kao reakcija na prostornu, topografsku i društvenu reorganizaciju Tokija, kao i na nedostatak gradskog infrastrukturnog prostora za umetnike i njihovo delovanje. Osim *Hi Red Centra* (*Haj reddo sentā*), Akasegava Genpeija i grupe *Bikyōtō* (*Bijutsuka Kyōtō Kaigi*), kojima se obično pripisuje namera da

¹⁶³ KuroDalaiJee, *Performance Collectives in 1960s Japan: With a Focus on the "Ritual School"*. *Positions*, in: *East Asia Cultures Critique*, Volume 21, No. 2 (2013) : 417.

premoste "jaz" između politike i umetnosti, postojala je i radikalnija struja umetnika koje KuroDalaiJee (Kuroda Raiji) i Reiko Tomii nazivaju "ritualnom školom" (*gishiki-ha*), koja je delila sklonost ka povrtaku premodernoj mašti, kao što je to slučaj sa pozorišnim andergraund pokretom *Agura engeki*. U ovoj eri "kolaborativnog kolektivizma", kako ga je nazvala Tomii¹⁶⁴, umetničke kolektive je ujedinjavala fascinacija telom kao sredstvom iskazivanja samodegradacije i spektakla, kao i potreba za stvaranjem odgovarajuće opozicije u javnosti.

Dematerijalizaciju umetnosti pratila je promena umetnička prakse - umetnički *objet* ubrzo je zamenjen instalacijama, konceptualizmom i performansima. Treba istaći da se termin performans odnosi na one izvedbene prakse vizuelnih umetnika koje ne potpadaju pod ustanovljene žanrove izvedbene umetnosti (pozorište, ples, muzika). Pojmovi "performans" (*pafōmansu*) ili "umetnost performansa" nisu bili prisutni u Japanu sve do osamdesetih godina. Umetnici su za svoje intervencije upotrebljavali termine "ritual" (*gishiki*), "hopening" (*hapuningu*), "događaj" (*ivento*), "akcija" (*akushon* ili *kōi*).¹⁶⁵ Već početkom sedamdesetih, većina avangardnih umetnika koji su imali vodeću ulogu u posleratnom periodu udaljila se od kolaborativnih projekta i započela sa individualnom umetničkom praksom, osvajajući jednu potpuno novu teritoriju umetničke produkcije/recepcije pomeranjem fokusa sa problema *kreacije* na problem *percepcije* materije kao takve.

Preispitujući uvreženu logiku umetničke kategorizacije i institucionalne okvire, umetnici su se posvetili kritici modernizma pomerajući fokus sa ontološkog na epistemološko preispitivanje osnova umetnosti. Internacionalni i lokalni politički pritisci s kraja šezdesetih doprineli su razvoju kritičkog diskursa zasnovanog na detektovanju kulturnih razlika u odnosu na Zapad. Odnoseći se podjednako kritički prema zapadnjačkom intervencionizmu kao i prema sopstvenom kulturnom nacionalizmu, japanski književni, umetnički i politički krugovi odlučili su da preispitaju tekovine japanske modernizacije, uključujući i usvajanje zapadnjačke prosvetiteljske filosofije. Evolucija japanskog modernizma doprinela je pojavi kulturnog nacionalizma i političke konfrontacije između levičarske i desničarske društvene ideologije, koje su u korak pratile stremljenja ka ekonomskom prosperitetu i političkoj moći. Neki kulturni

¹⁶⁴ Reiko Tomii, "After the 'Descent to the Everyday'", 42.

¹⁶⁵ Kuroda Raidi navodi da je prvi performans u pravom smislu reči, van uvreženog konteksta "umetnosti" na tlu Japana izveo Kazakura Šo, pripadnik Neo Dade, 1957. g. On je tokom festivala u gradu Oita na ostrvu Kjušu postavio stolicu na scenu, seo na nju i počeo učestalo da pada sa nje. Ovaj čin je bio zamišljen kao kritika levičarskog pozorišta tog vremena, pokazujući ujedno da apsurd *jeste* pozorište.

delatnici, koji su procenili da ovako definisane strukture samo podstiču ojačavanje antagonizma "sopstva" i "države" u odnosu na "drugog", nastojali su da otvore kritički ekspanzivan "treći prostor" koji prevazilazi dihotomije Japana protiv Zapada ili leve protiv desnice. Stvarajući u ovom kritičkom ključu, mnogi su se posvetili fundamentalnoj reviziji umetničke percepcije kako bi obuhvatili aspekte tradicionalne japanske filosofije i savremene misli.

Aktivni članovi pokreta *Fluxus* i internacionalnog konceptualnog pokreta preselili su se u Njujork, dok je među umetnicima koji su ostali u Japanu jačao uticaj tzv. "Konceptualne škole" (*Gainen-ha*), odnosno "Škole metafizike" (*Keijijōgaku-ha*), kako ju je nazvala Munroe (Munroe).¹⁶⁶ Kao zajednički činilac u njihovim eklektičnim eksperimentima figurirala je opšta zainteresovanost za metafiziku, kosmologiju i alhemiju Mahajana budizma i moderne nauke.¹⁶⁷ S druge strane, sredinom sedamdesetih godina, mnogi japanski umetnici su se vratili slikanju. Naponi konceptualne škole i pokreta *Mono-ha*, koji su bili usmereni na negaciju piktoralnog iluzionizma kroz ispitivanje materijalne površine slike ili korišćenje automatskog slikanja, doprineli su preispitivanju samih osnova slikarstva, njegovih ekspresivnih granica i mogućnosti. U diskursu umetničke kritike javilo se pitanje da li treba sačuvati modernističku autonomiju slikarske površine ili potpuno otvoriti slikarsku praksu stvaranjem strukture koja može reflektovati osnovnu ambivalentnost slikarskog medija: napetost između referencijalnosti vizualnog iskustva i materijalnosti piktoralne površine. Gledajući iz istorijske perspektive, uočava se da je proliferacija raznorodnih umetničkih strategija tokom sedamdesetih uzrokovala pojavu paradoksa koji i danas karakteriše japanski umetnički svet - naime, što je umetnost postajala raznovrsnija, to se i društvo sve više integrisalo.

¹⁶⁶ Alexandra Munroe, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (NY: Harry N. Abrams, 1994), 222.

¹⁶⁷ U ovu grupu se mogu svrstati umetnici Matuzawa Yutaka, Takamatsu Jirō, Okazaki Kazuo, Kawaguchi Tatsuo, Muraoka Saburō, Wakabayashi Isamu, Miyawaki Aiko, Hiroshi Sugimoto, Nomura Hitoshi i Miyajima Tatsuo.

Posleratni modernizam

Uopšteno govoreći, mogu se raspoznati dve umetničke tendencije u prvim decenijama nakon II svetskog rata – jedna je bila okrenuta tematskom i fizičkom dekonstruisanju i rekontekstualizaciji tela, odnosno figure, dok su drugu odlikovali radikalni iskoraci ka granicama medija, upotreba višestrukih žanrova i okupljanje u okviru umetničkih kolektiva. U prvim posleratnim godinama, međutim, slikarstvo je nastavilo da se razvija bez oštrog raskida sa prošlošću, ostajući pre svega u okrilju predratnog konstruktivizma i, iznad svega, nadrealizma. Ono je bilo snažno obeleženo sećanjem na ratne traume. Najilustrativniji primer daje nam Fukuzava Icīro svojom slikom *Grupa ratnog poraza (Haisen gunzō)* iz 1948. godine. Čini se da ovaj rad otkriva žal autora zbog podrške zvaničnim narativima tokom rata, što je svakako bilo uslovljeno njegovim pritvaranjem zbog propagiranja nadrealističke umetnosti tokom japanskog ratnog poduhvata. Grupa naslaganih tela leži usred napuštenog, ogoljenog pejisaža. Međutim, njihova fizički snažna tela, jarkog, zdravog tena kao da zrače prikrivenim optimizmom, ukazujući na mogućnost oporavka (slika 24).

Za razliku od njega, ratni veteran Curuoka Masao (Tsuruoka Masao, 1907-1979) slikao je izuzetno pesimistične prizore iz posleratnog društvenog pejisaža. Surova iskustva sa bojišta snažno su oblikovala njegov umetnički razvoj. Njegovo remek-delo i nesumnjivo najpoznatija slika, nazvana "Teške ruke" (*Omoi te*), potiče iz 1949. godine. Iako je slika navodno inspirisana prizorom beskrajne reke beskućnika koji su se okupljali oko tokijske stanice Ueno, na njoj je zapravo predstavljena usamljena figura koja čuči ophrvana pretećom geometrijom okoline. Figura kao da nema snage da se izbori s okruženjem, onemogućena težinom groteskno predimenzioniranih ruku koje rastu iz njenog tela (slika 25). Curuoka, koji je poput mnogih njegovih kolega izgubio praktično celokupan umetnički opus u američkom bombardovanju, slavljen je zbog svojeg beskompromisnog kritičkog stava prema društvenim i političkim okolnostima, čak i u uslovima krajnjeg siromaštva. Dok u Fukuzavinim radovima naziremo nadu u buduću obnovu nacionalne moći, Curuokine "Teške ruke" svojim sumornim nihilizmom tiho opominju na degradaciju humanističkih vrednosti u doba savremenog ratovanja i industrijalizacije.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Bert Winther-Tamaki, *From Resplendent Signs to Heavy Heands*, in: *Since Meiji: Perspectives on Japanese Visual Arts, 1868-2000* (Honolu: Univesity of Hawaii Press, 2012), 142.

Okamoto Tarō (1911-1996) se smatra najpoznatijim eksponentom avangardnog slikarstva i skulpture tokom pedesetih godina, odnosno prvom velikom avangardnom figurom u Japanu koja je ostavila po strani konkretne univerzalnosti visokog modernizma, tragajući za standardima koji su istovremeno savremeni, japanski i ukorenjeni u proživljenom iskustvu. Okamotova filosofija i iskustvo bili su oblikovani kosmopolitskim iskustvom života u Parizu pre rata, te se s pravom može smatrati naslednikom predratne avangarde kao i svojevrsnim mostom između dve umetničke ere. Njegovi radovi oslikavaju tranziciju – od očaja ranih posleratnih godina do modifikovanog oblika apstrakcije, ka konačnom utvrđivanju istorijskog i svakodnevnog u sadašnjem trenutku. Može se reći i da je Okamoto takođe pomogao novoj generaciji japanske avangarde da se oslobodi stega partijskog političkog aktivizma bez napuštanja kritičke svesti o savremenom društvu. Njegova slika "Ljudi u plamenu" (*Moeru hito*, 1955) inspirisana je atomskom tragedijom u Hirošimi i Nagasakiju, ali i incidentom u kome je posada japanskog ribarskog broda „Srećni zmaj br. 5“ (*No. 5 Fukuryū maru*) ozračena nuklearnim padavinama nakon američkog testiranja hidrogenske bombe u Južnom Pacifiku 1954. godine ([slika 26](#)).

Međutim, u prvoj polovini pedesetih stvarala je jedna nova generacija umetnika sa radikalnom političkom idejama, žestoko kritikujući delovanje novog konzervativnog režima koji je vladao u sprezi sa američkom vojskom. Takozvani "reportažni slikari" bili su levo orijentisani, društveno osvešćeni umetnici koji su karakterističnom, naizgled nepomirljivom kombinacijom realizma i nadrealizma ukazivali na društveno ugnjetavanje, siromaštvo, korupciju i povratak militarista na visoke državne funkcije. Nastojeći da razotkriju nehumani mehanizam poslertnog japanskog društva, oni su beležili proteste protiv društvenih nepravdi i američkog vojnog prisustva. Reportažno slikarstvo je izrodilo jednu novu vrstu umetničkog jezika u kojem su se podjednako reflektovale spoljašna, osvešćena realnost društva i nesvesna realnost umetničke psihe. Ovaj nadrealistički iskorak ka metaforičnom i alegoričnom udaljio je stvaralaštvo reportažnih umetnika od postulata socrealističke škole koje je propagirala Japanska komunistička partija. Jer, pasivno beleženje nemira podrazumevalo bi i pasivan odnos prema realnosti. U reportažne slikare se najčešće ubrajaju Nakamura Hiroši (Nakamura Hiroshi, 1932-), Ikeda Tacuo (Ikeda Tatsuo, 1928-), Jamašta Kikuđi (Yamashita Kikuji, 1890–1973) i Iši Šigeo (Ishii Shigeo, 1933–1962). Najprepoznatljivije delo ovog žanra možemo naći u Jamaštinoj "Priči o selu Akebono" (*Akebono mura monogatari*) iz 1953.

godine, koje predstavlja ubistvo i samoubistvo kao posledicu sukoba zemljoradnika i nemilosrdnog zemljoposjednika u osiromašenom selu u prefekturi Jamagata (slika 27).

Diken Kobo

Jedan od mogućih razloga upadljivog odsustva naučnih istraživanja posvećenih avangardnoj grupi *Diken kobo* (*Jikken Kōbō*, *Eksperimentalna radionica*, 1951-57) leži upravo u njihovim stvaralačkim uzorima, zbog čega njihova posebnost u kontekstu posleratnog Japana prividno gubi na značaju. Ova jedinstvena skupina umetnika stvarala je, naime, pod uticajem predratnog zapadnjačkog umetničkog miljea, odnosno onih trendova, stilova i teorija koje su oblikovale dostignuća evropskog modernizma – kubizma, konstruktivizma, nadrealizma i "totalne umetnosti" koju je gajio *Bauhaus*. Ako se tome doda da su njeni apolitični pripadnici poticali iz privilegovanih slojeva društva, jasno nam je zbog čega je njihovo stvaralaštvo u očima progresivnih levičarskih intelektualaca narednih decenija percipirano kao "građanska avangarda". Razlozi zbog koga su oni do današnjeg dana mnogima ostali potpuna nepoznanica, kriju se možda upravo u njihovom beskompromisnom proevropskom ultramodernizmu koji deluje sasvim prevaziđeno u današnjem ultra-postmodernom i postnacionalnom umetničkom svetu.

Za razliku od pokreta *Gutai*, koji je stekao međunarodnu afirmaciju i čiji su članovi bili usko povezani, tokijska grupa *Diken kobo* imala je difuzan karakter. Njeni su članovi težili "sintetizovanju/integrisanju/ konsolidovanju različitih umetničkih disciplina (...) kako bi stvorili novi oblik umetnosti sa društvenim značajem blisko povezanim sa svakodnevnim životom".¹⁶⁹ Konkretna povod za okupljanje ove grupe vizuelnih umetnika, kompozitora, fotografa i inženjera, bila je prva retrospektiva radova Pabla Pikasa 1951. godine, koju je organizovao list *Yomiuri Shinbun*. Njihova izvedba baleta "Radost života" (*Joie de vivre*; *Ikiru yorokobi*), imenovana po Pikasovoj slici iz 1946. i premijerno prikazana kao deo pratećeg programa retrospektive, značajno je izmenila kulturi pejzaž posleratnog Japana. Organizovanje grupe, čiji je cilj bilo integrisanje slikarstva, skulpture, instalacija, plesa, preformansa i muzike, pomogao je

¹⁶⁹ Kitadai Shūzō, nacrt neobjavljenog manifesta grupe. Satani Gallery, ed., Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō ten: Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō/The 11th Exhibition Homage to Shuzo Takiguchi: Experimental Workshop, trans. Tom Spilliaert (Tokyo: Satani Gallery, 1991), 102.

Takigući Šuzo (Takiguchi Shūzō, 1903-1979), značajni japanski nadrealistički pesnik i kritičar, koji je postao mentor i duhovni vođa grupe.

Diken Kobo se sastojala od četrnaest članova. Nju su činili slikari Kitadai Šozo (Kitadai Shōzō, 1923–2001), Fukušima Hideko (Fukushima Hideko, 1927–1997) i Jamagući Kacuhiro (Yamaguchi Katsuhiro, r. 1928); grafičar Komai Tecuro (Komai Tetsurō, 1920–1976); kompozitori Fukušima Kazuo (Fukushima Kazuo, r. 1930), Sato Keiđiro (Satō Keijirō, 1927–2009), Suzuki Hirojoši (Suzuku Hiriyoshi, 1931–2006), Takemicu Toru (Takemitsu Tōru, 1930–1996) i Juasa Đođi (Yuasa Jōji, r. 1927); pesnik i kritičar Akijama Kuniharu (Akiyama Kuniharu, 1929–1996); fotograf Ocuđi Kijođi (Ōtsuji Kiyoji 1923–2001); dizajner svetla Imai Naodži (Imai Naoji, r. 1928); pijanista Sonoda Takahiro (1928–2004) i inženjer Jamazaki Hideo (Yamazaki Hideo, 1920–1979).

Iako su uticaji zapadnjačkih uzora na njihovo stvaralaštvo bili od izuzetnog značaja, ne treba požuriti sa zaključkom da su pripadnici *Diken kobo* odbacivali japansku tradiciju. Naprotiv, podsticaj za razradu tradicionalnih idioma bio je prisutan u njihovom stvaralaštvu od samog početka. Njihov modernizam je zapravo nov, osoben, kreativno sveobuhvatan tradicionalizam. To se ogleda i u samoj činjenici da se grupa oformila u okvirima specifičnog japanskog kulturnog miljea pedesetih godina, kada se kod umetnika osećala snažna tenzija između zapadnjačkih i japanskih umetničkih vrednosti. Osećajući da nikakav prekid, nikakav veliki hijatus u kontinuitetu neće doneti dobra, tragajući za načinom da pomire konfliktne umetničke impulse, članovi grupe su se odlučili za put koji bi omogućio njihovu koegzistenciju. Rezultat njihovih interkulturalnih istraživanja bio je predstavljen u modernoj operetskoj predstavi izvedenoj 1955. na temu "Mesečara Pjeroa" (*Pierrot Lunaire - Tsuki ni tsukareta piero*). Svesni narastajuće važnosti novih eksperimenata, pokušali su da nadmaše smelost samovoljnih i rizičnih zapadnjačkih projekata i tradicionalnih japanskih umetnosti kao formi koje su egzistirale van međusobnog dodira.

Predstava je kombinovala muziku Arnolda Šenberga (Schoenberg) i estetiku Nō teatra. Baveći se pitanjima eksperimentisanja i tradicije, nastojali su da istraže i asimiluju ne samo vizuelne i prostorne elemente teatra *Nō*, već i muzičke i vremenske karakteristike koje su objedinjene u novoj pozorišnoj formi. Ostajući dosledni duhu „udruživanja“ i “organske kombinacije” intermedija i mnoštva interdisciplinarnih

umetnosti, oni su se ovom prilikom odlučili na saradnju sa Takeći Tecudijem (Takechi Tetsuji, 1912–1988), dramaturgom, kritičarem i ljubiteljem tradicionalne umetnosti.¹⁷⁰

Fukušima Hideko, Kitadai Šozo i Jamagući Kacuhiro – pripadnici grupe koja se bavila vizuelnim umetnostima – nisu, međutim, nastojali da stvore stilski objedinjen izraz. Fukušima, jedina ženska pripadnica pokreta koja je ostala donekle zaboravljena, bila je, uslovno rečeno, "klasična" slikarka: mediji u kojima se izražavala bili su slikanje i crtanje. Njeni „gestualni“ potezi četkicom, prskanje i kapljanje uljem po platnu ili gvašom na papiru, bili su u skladu sa „gestualnom“ apstrakcijom koja je postala značajan trend u slikarstvu tog vremena. Jedna od karakterističnih odlika kojom ona iznenađuje ali proširuje i utvrđuje umetnički prostor svežinom novih pitanja i sumnji slikarske prakse, jeste korišćenje kružnih otisaka konzervi, kao forme koja stoji u kontrastu s kolorističkim poigravanjem.

Kitadai i Jamagući, obrazovani kao inženjeri, bili su po prirodi stvari skloni fuziji umetnosti i nauke. Kitadai, fotograf, vajar i eklektični mislilac, prvo je stvarao slike inspirisane nadrealizmom i ruskim konstruktivizmom, da bi, pod uticajem Kalderovih mobila, počeo da konstruiše kinetičke skulpture, koristeći drvo i *washi* (japanski papir). Brzo je uočeno da ova kombinacija materijala diskretno podseća na *shōji* paravane – karakteristične elemente tradicionalne japanske arhitekture. Jamagući, čija se plodna karijera dugo razvijala i nakon osipanja *Diken kobo*, nije ostao upamćen samo po seriji apstraktnih vitrina i radu u različitim vajarskim materijalima i formama; kritika u njemu vidi i velikog inovatora u oblasti video umetnosti.

Van svake sumnje, mnoga značajna dela grupe *Diken kobo* nastala su u sklopu snažnog zamaha industrijalizacije i modernizacije u posleratnom Japanu, pa nas ne sme iznenaditi što je upravo ova grupa bila jedna od prvih avangardnih skupina koje su nastojale da spoje umetnost i tehnologiju. Kada se, 1953, na tržištu pojavio automatski slajd projektor, umetnici kolektiva *Diken kobo* su organizovali niz projekcija u kojima su vešto uskladili ritam slike i zvuka – muzike i glasa – u nameri da dinamizuju kolektivno iskustvo publike u recepciji umetničkog dela. Upečatljive auto-slajd projekcije nudile su različite poglede na grupu predmeta, najčešće providnih, koji su se automatski smenjivali u skladu sa karbonskim oznakama na usnimljenoj audio-traci. Tako se, na primer, u "Očnoj avanturi gospodina W. S., test pilota" (*Shiken hikōka W.S.* -

¹⁷⁰ Miwako Tezuka, *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*", pristupljeno 13.9.2014.
<http://artjournal.collegeart.org/?p=2349#sthash.3HfBCCXK.dpuf>

shi no me no bōken), autora Jamaguči Kacuhira, smenjuju pogledi iz vazduha na zamišljene arhitektonske prostore, savijene isprepletane geometrijske forme i karakteristične ručno pravljene objekte uronjene u senku, uz propratnu muziku koju je komponovao Suzuki Hirojoši ([slika 28](#)).¹⁷¹

Gledajući s istorijske distance, ove auto-slajd prezentacije, sačinjene od fotografija, muzike i naracije – koje su i sami pripadnici grupe nazivali "prezentacijama" (*happyōkai*) – predstavljale su izuzetno originalan koncept, koji dopire do krajnjih žanrovskih granica književnosti, kinematografije i nepokretnih slika. Jamaguči je kasnije izjavio da su se pripadnici *Ďiken kobo* "bavili samo jednim pitanjem, otkrićem ljudske vizije i muzike pomoću mašina: automatskog slajd projektora i magnetofona". Razvijajući ideje Valtera Benjamina, izjavio je da "ovaj eksperiment izražavanja humanog posredstvom mašina predstavlja zadatak kojeg umetnici moraju da se prihvate u svom napredovanju kroz drugu polovinu XX veka."¹⁷²

Iz svekolike literature o japanskoj posleratnoj avangardi pokazalo se izvesnim da je futuristička i konstruktivistička estetika grupe *Ďiken kobo*, uvijena u nadrealnu atmosferu prethodnih auto-slajd radova, uspešno podrivala vladajuće medijske koncepte. Dostigla je vrhunac u namenskom filmu "Bicikl u snu" (*Ginrin*, 1955), u čijoj su izradi učestvovali Kitadai, Jamaguči, Macumoto Tošio i stručnjak za specijalne efekte Cuburaja Eiđi (Tsuburaya Eiji), poznat po radu na filmu *Godzilla*. Ovaj eksperimentalni film, inače Macumotov rediteljski prvenac, istražuje mnogostrukost kinematografskih perspektiva prikazujući san jednog dečaka o biciklu koji se dekomponuje na delove dobijajući nestvaran, gotovo apstraktan karakter. Muzičku podlogu filma dao je kompozitor Takemicu Toru ([slika 29](#)).

Kroz eksperimente u skoro svim oblicima neverbalne umetnosti tokom pedesetih godina, pripadnici *Ďiken kobo* otvorili su put spektakularnim intermedijskim događajima u šestoj deceniji, ali su verovatno najsnažniji trag ostavili u domenu avangardne muzike. Dvojica najproduktivnijih kompozitora grupe postaće i najznačajniji savremeni kompozitori u posleratnom Japanu. Takemicu Toru, čiji se uticaj na modernu japansku muziku ne može preneglasiti, stvarao je intuitivne

¹⁷¹ Miryam Sas, "Intermedia, 1955-1970," in: *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*, ed. Doryun Chong and Michio Hayashi (New York: Museum of Modern Art, 2012), 143.

¹⁷² Thomas R. H Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), 60.

kompozicije koje se napajaju na bogatom izvoru zvukova kojima smo okruženi u svakodnevnom životu. Juasa Đodi, koji je poput Takemicua bio samouk, jedan je od prvih koji je u Japanu eksperimentisao sa konkretnom muzikom. Njegove kompozicije otkrivaju veštinu u spajanju zapadnjačkog shvatanja avangardnog zvuka sa japanskim estetskim senzibilitetom, često koristeći nelogičnu stukturu vremena i prostora japanskog premodernog pozorišta, kako bi omogućio muzici da se "odvija s osećanjem beskrajnog odmotavanja srednjevekovnog *emaki* svitka."¹⁷³

Gutai

Iako je većina članova grupe *Gutai* (*Gutai Bijutsuu Kyōkai*, *Udruženje konkretne umetnosti*) potekla iz regije Kansai, relativno udeljene od kosmopolitske i umetničke prestonice Tokija, njihov je uticaj bio sve drugo samo ne lokalan. Ovaj pokret, koga je, 1954, osnovao slikar i preduzetnik Jošihara Ćiro (Yoshihara Jirō, 1905-1972), razumemo i kao prvu od dve najoriginalnije japanske umetničke grupacije na prelazu iz pedesetih u šezdesete godine XX veka. Drugu je činila grupa samoukih umetnika sa ostrva Kjušu pod imenom *Kyūshū-ha* ("Kjušu škola"), koja se okupila oko Kikuhata Mokume 1957. godine u Fukuoki. Zanimljivo je da ove dve grupacije, ponikle daleko od epicentra kulturnih dešavanja u Japanu, započele veliku tradiciju japanske anti-umetnosti, suprotstavljajući se premodernim i modernističkim tradicijama – ne znajući praktično ništa o međusobnom postojanju.

Jošihara, sin dobrostojećeg trgovca uljem iz Osake, bio je politički konzervativan, ali izrazito netrpeljiv prema konvencionalnom poimanju umetnosti. Svojim sledbenicima nije davao konkretne smernice za rad; hrabrio ih je i podsticao da svojim idejama daju konkretnu formu (*gutai*). Pritom je njegov prvi savet postao i moto grupe – *uraditi ono što niko drugi nije uradio*. Ova retorika originalnosti je zapravo podrazumevala konkretno ispoljavanje individualnog karaktera i misli kao suprotnost celebralnoj apstraktnoj estetici. Iako su pripadnici grupe nisu ni malo marili za očuvanje umetničkih dela – naprotiv, tokom prve izložbe na otvorenom 1955. godine oni su *spalili svoje radove* – Jošihara je ipak imao potrebu da procenjuje umetničko delu u svojoj konačnoj, svršenoj fazi. Stoga je njegovo poimanje umetnosti naišlo na osudu svih onih avangardnih umetnika koji su se posvetili procesu potpune dekonstrukcije

¹⁷³ Ibid, 67.

slikarskih i vajarskih kanona nastalih po zapadnjačkom uzoru, u čemu su se najviše isticali pripadnici *Neo-Dade* u Tokiju šezdesetih godina.

Pokret *Gutai* je, kao inkubator inovativnog eksperimentisanja, od samih početaka bio posvećen samopromociji – od januara 1955. započeli su sa periodičnim objavljivanjem istoimenog žurnala sa reprodukcijama i esejima članova, distribuiranim širom Japana, pa i van njega. Francuski kritičar i kustos Mišel Tapije (Michel Tapié), veliki propagator enformela, promovisao je grupu u inostranstvu, osiguravši im međunarodno priznanje. Iako su privlačili pažnju savremnika svojom spontanošću i „fizikalnošću“, modernistički kritičari su im zamerili nedostatak formalne zrelosti i teorijske utemeljenosti. Jošihara je, reagujući sa izvesnim zakašnjenjem, 1956. godine objavio manifest želeći da aktivnostima grupe da teorijski okvir. U njemu je istakao značaj poštovanja materijalnosti – *busshitsu* ("materija", odnosno fizičke karakteristike):

"Hajde da se oprostimo od podvala nagomilanih na oltarima i u palatama, salonima i antikvarnicama.

To su monstrumi napravljeni od materija nazvanih boja, tkanina, zemlja i marmer, koji su kroz besmislen čin označavanja od strane ljudi, kroz magiju materijala, napravljeni da obmanom preuzmu oblik drugačiji od svog. Masakrirana pod izgovorom oblikovanja intelektom, materija [*busshitsu*] sada ostaje nema . . .

Gutai ne menja materiju. Gutai umetnost daruje materiji život. Gutai umetnost ne izobličava materiju (...), jedan od naših ciljeva je bio da odemo korak dalje od apstrakcije. Zbog toga smo izabrali reč *gutai* [konkretnost] za ime grupe . . .

(...) najveće zaveštanje apstraktne umetnosti leži u otvaranju mogućnosti za napuštanje naturalističke i iluzionističke umetnosti i stvaranju novog autonomnog prostora, prostora koji zaista zaslužuje da nosi ime krativnosti . . .

Odlučili smo da entuzijastično istražujemo mogućnosti čiste kreativnosti. Mi verujemo da spajanjem ljudskih kvaliteta i materijalnih svojstava, mi možemo dokučiti apstraktni prostor na konkretan način." ¹⁷⁴

Iz ovih reči proizilazi da je Jošihara pozivao na prevazilaženje ograničenja čisto formalističke apstraktne umetnosti konkretizovanjem apstraktnog prostora, što nije bio ni malo jednostavan zadatak ni za njega samog, jer se većim delom karijere bavio

¹⁷⁴ Doryun Chong, *From Postwar to Postmodern*, 90.

isključivo apstraktnim slikarstvom (nažalost ograničenih dometa). Insistiranje na poštovanju materijala u svojoj prirodnoj, ljudskom rukom neoblikovanoj formi takođe je moglo delovati pomalo afektirano, ako se ima u vidu da su projekti pripadnika grupe bili upadljivo uobličeni, završeni, autonomni i svrsishodni. Ključne ideje, međutim, možda se kriju u Jošiharinim narednim rečima, koje ukazuju na onaj opšti imperativ prograsivne avangarde – potrebu za eksperimentisanjem: "Gutai pridaje najveći značaj smelom istraživanju nepoznatog sveta (...), za razliku od dadaizma, Gutai umetnost je iznikla iz potrage za mogućnostima". Ograđujući se od dadaističkih destruktivnih strategija, Jošihara nastoji da udahne novi život u materiju dajući joj opipljivu svrhu. Umetnička dela pokreta *Gutai* koriste materijalne objekte umesto umetničkog pribora, ne odbacujući, već ostavljajući po strani principe zapadnjačke umetničke teorije. Njihovi radovi se savim udaljavaju od nadrealizma, ostajući ipak delimično ukorenjeni u apstrakciji. Ne glorifikujući prirodu materijala, oni materijal koriste kao oruđe. Materijalnost, reifikacija apstraktnog korišćenjem svakodnevnih predmeta (ljudskih i prirodnih) i naglasak na eksperimentalnom činila su tri osnovna postulata koje je Jošihara formulisao kao program grupe.¹⁷⁵

Prva velika izložba grupe *Gutai* održana je u borovoj šumi kraj reke Ašija u prefekturi Hjogo 1955. godine.¹⁷⁶ Jošihara je, kao organizator ove izložbe, umetnicima dao zadatak da načine radove koji nisu ograničeni veličinom izložbenog prostora, koji mogu biti izloženi bez zidova, mogu kisnuti, izdržati nalete vetra, biti podložni dodirima, igri, i koji mogu biti vidljivi u mraku. Umetnici su odgovorili smelim interakcijama sa prirodnim okruženjem, koje su podrazumevale, na primer, kačenje providnih kesa napunjenih obojenom vodom na grane drveća, ali i svetlosne eksperimente i sečenje kedrovih stabala sekirom. Nepuna tri meseca kasnije, predstavili su se i tokijskoj publici u dvorani Ohara Kaikan, naišavši na potpuno nerazumevanje kritike. Širaga Kazuo (Shiraga Kazuo, 1924-2008) je tom prilikom u belim boksterskim gaćama uronio u blato, rveći se sa njim u performansu pod imenom "Izazivanje blata" (*Doro ni idomu*, slika 30). Murakami Saburō (1925-1996) je probadao poređana platna natron papira u radu koji je nazvan "Šest rupa" (*Mutsu no ana*), demonstrajući napad na

¹⁷⁵ Thomas R. H. Havens, *Radicals and Realists*, 90.

¹⁷⁶ U ovoj izložbi, nazvanoj *Eksperimentalna izložba moderne umetnosti na otvorenom kao odgovor letnjem suncu*, nisu izlagali isključivo pripadnici grupe *Gutai*, ali je većina od četrdeset izlagača pripadala pokretu.

dvodimenzionalnu prirodu slikarske površine i uvodeći naročitu dimenziju prostora i vremena u slikarsku praksu (slika 31). Ovo probijanje papira (*Kami yaburi*) bilo je praktikovano i tokom manifestacije "Gutai umetnost na sceni" (*Butai o shiyō suru Gutai bijutsu*) u dvorani Sankei Kaikan u Osaki 1957. godine, jednom projektu koji će biti zabeležen kao prva umetnička izložba održana na sceni. Širaga i dvojica drugih izvođača su tom prilikom hodali scenom obučeni u dve verzije "Električne odeće" (*Denki fuku*) umetnice Tanaka Acuko (Tanaka Atsuko, 1932-2005), napravljene od treperećih sijalica u boji i mnoštva električnih kablova (slika 32).

Iako je pokret *Gutai* ostao poznat po ovim revolucionarnim performansima i izvedbenim inovacijama, zanimljivo je da su oni sebe pre svega smatrali slikarima. Jošihara je 1962. godine otvorio muzej u Osaki nazvan *Gutai pinakoteka*, gde je izlagao avangardne radove iz inostranstva i slike svojih štićenika, što dovoljno govori o značaju koji su pripadnici grupe *Gutai* pridavali slikarstvu. Širaga, Murakami, Tanaka i ostali razvijali su do kraja svojih nekonvencionalnih karijera jedan poseban i „nezavisan“ slikarski jezik. Podsećanja radi, treba pomenuti da je Širaga, koji se školovao kao *nihonga* slikar i budistički sveštenik, slikao stavljajući stopala na platno položeno na pod, da bi zatim koristio i celo telo u slikanju koje se odvija tokom rvanja u blatu. Tanaka je, nalazeći inspiraciju u dečijoj kreativnosti, napravila seriju crteža i slika izvedenih iz svoje "Električne haljine". U radu nazvanom "Naslikano bacanjem lopte" (*Tōkyū kaiga*, 1954), Murakami Saburo je, opet, bacivši gumenu loptu namočeno u mastilo na platno, zabeležio otisak predmeta u pokretu. Time je, na izvestan način, naslutio kasnija istraživanja tela kao objekta koji probija papirnu površinu.

Ima još neobičnijih primera. Šimamoto Šozo (Shimamoto Shōzo, 1928 -) je pucao u posude sa bojom boju iz pištolja i lomio flaše boje o kamenje naslagano na platnu, istraživajući granice kreacije i destrukcije. Kanajama Akira (Kanayama Akira, 1924-2006) je, šaleći se da je previše zauzet da bi sam slikao, koristio automatski automobil-igračku u naizgled razigranoj, a zapravo ozbiljno zamišljenoj kritici Polokovog „gestualnog“ slikanja kapanjem boje. Bilo je, naravno, članova grupe koji su bili više posvećeni polju umetničkog delovanja koji danas nazivamo *umetnost instalacije*. Motonaga Sadamasa je prilikom prve *Gutai* izložbe predstavio rad pod nazivom *Rad (voda)* (*Sakuhin [mizu]*). Napunivši plastične vreće u obliku suza drečavo obojenom vodom, obesio ih je iznad jarko obojenog kamenja, izlažući ih pored dvodimenzionalnih slika i ostataka akcionih radova svojih kolega. U svojim „interdisciplinarnim“ delima i instalacijama, često je koristio vodu, dim i vinil.

Obično se tvrdi da su radovi grupe *Gutai* u šestoj deceniji minulog veka izgubili nešto od svog primitivnog šarma, upravo u trenutku kada su ušli u muzeje i postali dostupni široj publici i inostranom tržištu. Iako su njihovi radovi u tom periodu dostigli izvestan stupanj zrelosti u korišćenju materijala i tehnika, oni su postali previše kruti i kontrolisani, što se može protumačiti kao korak unazad, ka opovratak formalizmu. Mnogi su *Gutai* nazivali "sekundarnim" pokretom, svojevrsnim derivatom evropskog modernizma. Kritike su im upućivane sa više strana od strane savremenika, uključujući i avangardne velikane poput Okamoto Taro-a, koji ih je osudio zbog veza sa francuskim enformelom i odbijanja da se suoče sa socijalnom osnovom njihove umetnosti. Drugi su upirali prst u njihovu apolitičnost, odnosno odsustvo direktne osude krize japanske posleratne demokratije i američke kulturne i vojne agresije u Aziji. Održavajući se na izmaku snaga još od sredine šezdesetih, grupa *Gutai* je konačno prestala sa radom nakon Jošiharine smrti 1972. godine.

Najobjektivnije tumačenje dostignuća pokreta *Gutai* dala je Ming Tiampo, korigujući uvreženi diskurs umetničkog "centra i periferije" i ističući ulogu pokreta u "decentriranju modernizma".¹⁷⁷ Objektivnan pristup prvenstveno iziskuje isticanje brojnih zasluga ovog pokreta. Umetnost performansa nije, naime, još ni zaživela na internacionalnoj sceni u trenutku kada su pripadnici pokreta *Gutai*, 1955. godine, započeli prve eksperimente u oblasti akcione i tzv. *site-specific* umetnosti. Grupa je tokom osamnaest godina svog postojanja organizovala nekih dvadesetak izložbi, gde je pedeset devet članova predstavilo oko dve stotine vizuelnih dela – slika velikih formata, instalacija, ambijenata i konstrukcija često praćenih konkretnom muzikom, svetlom, dimom ili fizičkim akcijama umetnika. Njihova bogata produkcija i hrabri, pionirski eksperimenti na granici vizuelne, kinetičke umetnosti i umetnosti performansa osigurali su im važno mesto u istoriji svetske avangardne umetnosti, otvarajući put budućem razvoju anti-umetnosti.

¹⁷⁷ Up. Ming Tiampo, *Gutai: Decentring Modernism* (University of Chicago Press: Chicago 2010)

Kjušu-ha

Premda je, uprkos neospornim zaslugama, zauzela malo prostora u kritičkim osvrtima na posleratnu umetnost, *Kjušu-ha* (*Kyūshū-ha*) se može smatrati najinovativnijom i najradikalnijom umetničkom grupom u periodu nakon II svetskog rata. Nju je u Fukuoki 1957. godine osnovalo patnaestak slikara i vajara, čiji je ideolog bio Kikuhata Mokuma. Pripadnici pokreta *Kjušu-ha* su osuđivali „endemsko“ siromaštvo zemljoradnika i rudara na ostrvu Kjušu u vreme kada su gradovi na glavnom japanskom ostrvu Honšu prosperirali. Od oko hiljadu radova koje su članovi grupe stvorili u prvim godinama postojanja, ostalo je sačuvano jedva devedesetak, što u dobroj meri onemogućava detaljniju analizu u sklopu savremene japanske umetnosti. Nezavisno od toga, značaj ove energične grupe trebe pre svega treba tražiti u njihovom odnosu prema društvenoj realnosti u neposrednoj lokalnoj sredini. Razvijajući jedinstveni antimodernistički umetnički jezik u provincijskoj izolovanosti – na način sasvim različit od pripadnika grupe *Gutai* ili umetnika iz regije Kanto, sa egzaltiranim patosom za koji se mislilo da je bio moguć samo na početku stoleća – kroz stvaralačke odzive pripadnika *Kjušu-ha* moćno odzvanja antagonistički stav prema dominaciji tokijskog umetničkog establišmenta.

Subverzivna kritika tehnološke modernizacije i vosokog modernizma, prisutna između ostalog u radu grupe Kjušu-ha, dovela je do razvoja jednog interesantnog oblika ritualističkog agrarnog fundamentalizma. Sva u znaku snažne antimodernističke ideologije koja je poticala iz grada Kurume sa Kjušua, ova tendencija se možda najbolje ogleda u radu lidera grupe, Kikuhate Mokume. Pripadnici *Kjušu-ha* su bili su aktivno uključeni u proteste rudara, posebno onih iz obližnjeg grada Miike, kada je 1960. godine njih 75, 000 izgubilo posao. Bila je to godina koja je donela kraj sindikalnom radikalizmu u Japanu. Iako su podržavali proteste oko obnavljanja Anpo sporazuma, njihova neposredna briga bili su obespravljeni stanovnici ove privredno nerazvijene regije. Kikuhata je bo posebno izričit u svojim antikapitalističkim stavovima, smatrajući da je u savremenom Japanu individualizam inficirao društvo poput zaraze, potpomognut delovanjem medija i kapitalističkim uređenjem. Umetnost je, smatrao je Kikuhata, pobegla od politike, odnosno odbacila humanizam. U neprekidnoj potrazi za novim etičkim stavom koji bi vratio humanizam u okrilje umetnosti, Kikuhata je došao do pojma materijalnosti, odnosno do povezivanja materijalnosti sa svakodnevnim životom. Smatrajući da utvare stupaju na mesto stvari, da je konvencionalno slikarstvo prevara,

kamuflaža, falsifikovanje stvarnosti, Kikuhata je novu kreativnost tražio u "svakidašnjem".¹⁷⁸ Pokušavajući da naglasi *lokalno*, koristio je materijale poput kovanica, zuba, veštačkih očiju, ramova, drvene građe (slika 33). Upravo je ovu upotrebu svakodnevnih predmeta, udruženu s brigom za lokalnu zajednicu, kritika označila kao faktor posebnog izdvajanja umetnika *Kjušu-ha* u odnosu na savremenika. Dovoljan je samo jedan pogled na njihov život pa da se pokaže sva specifičnost njihovog života i rada. Pripadnici grupe su i sami radili obične, teške poslove, za razliku od većine avangardnih umetnika koji su potekli iz privilegovanih, urbanih sredina.

Umetnici grupe *Kjušu-ha* koristili su karton, vinil, gumu i asfalt, koji simbolično ukazuju na njihovo poreklo i vezu sa rudarskom zajednicom i udaljenost od velikih saobraćajnih infrastrukturnih projekata. Vremenom su njihovi radovi sve više ličili na totemske strukture sastavljene od otpada – odbačenih guma, polomljenih delova metalnih sprava, starih bicikala i gomila opušaka od cigareta. Dobar primer njihove ekstremne upotrebe materijala – na tragu rušenja konvencionalnog poimanja umetnosti – bio je i rad priložen za izložbu "Jomiuri anpan" (*Yomiuri andepandan*) u Tokiju 1958. godine, koji se satojao od đubreta umotanog u slamnate strunjače (*tatami*).¹⁷⁹ Ovakvi radovi, vesnici nove *anti-umetnosti* i tzv. *junk-art-a*, ukazivali su na slikovit način na probleme potrošačkog kapitalizma koji maskira stvarne probleme život u provinciji, razlikujući se istovremeno – fundamentalno – od pop-arta u kome se se koriste fino obrađeni industrijski proizvodi.

Umetnici škole Kjušu su krajem pedesetih godina, u svojoj najaktivnijoj fazi, stvarali i slike koje su nalikovale enformelu, ali su se kasnije više posvetili trodimenzionalnim objektima poput skulptura, asamblaža i kolaža od nađenih predmeta. Pravili su i instalacije i ulične performanse, organizujući i druge manifestacije koji su podrazimevali aktivno angažovanje publike.¹⁸⁰ Grupa se raspala 1968. godine, nakon mučnog perioda osipanja članstva i međusobnog trvenja. Gašenju entuzijazma i zajedničkog duha sigurno je doprineo i nagli ekonomski razvoj koji je – makar i prividno – doveo u sumnju osnovne postulate pokreta, a sa njima i kritiku celog onog spektra istorijskih promašaja japanske politike i na njoj zasnovanih kuturnih matrica. Iako za sobom nije ostavio značajan kvantum materijalnih dela, ono što ga pozicionira

¹⁷⁸ Havens, 99.

¹⁷⁹ Reiko Tomii, "Geijutsu on Their Minds: Memorable Words on Anti-Art," in: *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan 1950-1970*, ed. Charles Merewether, Rika Iezumi Hiro (L.A.: Getty Research Institute, 2007), 36.

¹⁸⁰ Cf. Kuroda Raiji, "Kyushu-ha as a Movement: Descending to the Undersides of Art," *Josai University Review of Japanese Culture and Society* (Dec. 2005) Trans. Reiko Tomii.

kao jedinstveni izdanak posleratnog anti-umetničkog pokreta jeste naglašena potreba da umetnost stavi u službu „društvenog naloga“ na lokalnom nivou.

Neo-Dada Organizator[i]

Nikoga neće iznenaditi podatak da je Šinđuku i šezdesetih godina bio u žiži antimodernističkih i “anti-Apo” aktivnosti. U njima je uzela učešće i grupa nadarenih avangardnih umetnika koji su osnovu svoje umetnosti tražili u svakodnevnom. Nadenuvši sebi ime *Neo-Dada Organizator[i]*, svoju ideologiju su zasnivali na tradiciji predratnog evropskog radikalizma. Moćni eho dadaističkog pokreta, nastalog u Cirihi tokom I svetskog rata, odjekivao je Parizom dvadesetih, Nju Jorkom pedesetih, ali i Tokijom šezdesetih godina. Pitanja koja je postavila evropska Dada, a pre svega Marsel Dišan, taj miljenik predratne avangarde koji je prvi postavio svakodnevnne "redimejd" predmete na umetnički postament, opsedala su i novu generaciju japanske avangarde – gde se zapravo nalazi granica između umetnosti i života?

„Neo-Dada Organizatore“ (*Neo Dadaizumu Oruganaizā[zu]*) sačinjavala je grupa od desetak avangardnih umetnika koji su se okupljali u "Beloj kući" (*Howaito hausu*), prebivalištu Jošimura Masanobua (Yoshimura Masanobu, 1932–),. Dok je neke od njih interesovala dadaistička i nadrealistička estetika, drugi su bili posvećeni uličnim demonstracijama i izložbama za koje bi se reklo da su isključivo bile namenjene privlačenju pažnje javnosti. Među najistaknutijim članovima grupe bili su Jošimura Masanobu, Ušio Šinohara (Ushio Shinohara, 1933–), Šusaku Arakava (Shūsaku Arakawa, 1936–), Kazakura Šo (Kazakura Shō, 1936–) i Akasegava Genpei (Akasegawa Genpei, 1937–2014), koji će kasnije osnovati *Hi Red Center*. Neodadaistička strategija medijskog spektakla najslikovitije se u ogledala u delovanju Ušio Šinohare, koji je svojim neuračunljivim ponašanjem i imidžom buntovnika sa "mohikan" frizurom redovno privlačio pažnju novina (koje su ga nazivale *rokaibirī sakka* - "rokabili umetnik"), ali i radijskih emisija u kojima je rado učestvovao još od 1958. godine. Neizbrisiv uticaj ostavila je na njega prezentacija francuskog enformel slikara Žorža Matjea u jednoj tokijskoj robnoj kući 1957. godine, kada je Šinohara naslutio efekte "akcionog slikanja" u javnom prostoru, odnosno medijske pažnje koju takva praksa prati. Šinohara je pod uticajem Matjea započeo seriju tzv. *Boksterskih slika* (*Bokushingu peintingu*), koje je izrađivao tako što je boksterske rukavice, zamotane u krpe, umakao u

mešavinu *sumi* mastila i pirinčanog lepka, da bi zatim boksterskim udarcima nanosio mrlje boje na površinu improvizovanog platna (slika 34). Ova potpuna usmerenost na demonstraciju slikarskog procesa pratila je i neobična nezainteresovanost - svojevrsna „nebriga“ za krajnji rezultat – mnogi njegovi radovi nisu nadživeli prezentacije i uništavani su na licu mesta. Za Šinoharu je trenutni publicitet bio jedina nagrada. On je žudeo za priznanjem medija zato što je odbacivao uzvišeni modernistički ideal umetnosti radi umetnosti (ili "*geijutsu* zarad *geijutsu*"), verujući da je akcija sama po sebi značajnija od završene slike kao zaokruženog i „zatvorenog dela“ u smislu Umberta Eka. Međutim, takođe je bio svestan činjenice da, poput drugih avangardnih umetnika, ne može da računa na finansijsku dobit. Neumereni vapaj za medijskom pažnjom Ušio Šinohare i drugih umetnika *Neo Dade* imao je pritom i svoju negativnu stranu – sve do nedavno njihovi medijski ispadi bili su okarakterisani kao mladalačka indiskrecija koja ne zavređuje pažnju i ozbiljniji osvrt likovnih kritičara i istoričara umetnosti.

Kolektiv *Neo Dada* je već na svojem prvom galerijskom predstavljanju u Ginzi 1960. godine obznanio svoje ikonoklastične stavove – Jošimura je preciznim karate udarcima lomio drvenu stolicu, Kazakura Šo je zaranjao glavu u kantu vode i vikao o neumitnom približavanju III svetskog rata, dok je Akasegava govorio o tome kako moraju postati mesari kako bi избегli masakr. Tokom galerijskih izložbi kao i neformalnih predstavljanja u *Beloj kući*, pripadnici grupe predstavljali su slike, kolaže i trodimenzionalne objekte koji su delovali potpuno improvizovano i sklopljeni na brzinu – očigledno je element vremena (tajming) bio je od vrhunskog značaja.

Za tokijske *Neo-Dada-Organizatore* umetnost je predstavljala produžetak života i svojevrsno „otkrovenje na đubrištu“ – njihovo igralište rođeno je na bespuću posleratnog Japana i u savremenoj urbanoj realnosti. Oni su otkrili jedan nov svet skrivenih kvaliteta u običnim, nenametljivim svakodnevnim predmetima. Nastavši u vreme kada i francuski pokret Novih realista (Nouveaux réalistes) – čedo kritičara Pjera Restanija (Pierre Restany) i slikara Iva Klajna (Ives Klein) – tokijski naodadaisti „otkrili“ su posebnu likovnu vrednost u prizorima masovnog otpada kao proizvoda hiperprodukcije materijalističkih vrednosti amerikanizovanih gradova u posleratnom industrijskom svetu. Obe grupe su pravdale svoj radikalni iskorak od apstraktnog slikarstva ka umetnosti asamblaža napravljenih od đubreta, pozivajući se na dadaističko nasleđe, preuzimajući istovremeno od nadrealista praksu aranžiranja pronađenih predmeta fragmentacijom, sučeljavanjem i nagomilavanjem. Za razliku od američkog

pop-arta, koji je svoje polje delovanja pronašao u direktnoj banalnosti i komercijalnoj anonimnosti gradske realnosti, pripadnici pokreta novih realista i *Neo-Dade* tragali su za neprimetnom, začudnom prirodom svakodnevnih predmeta, starih i novih podjednako. Međutim, dok su pripadnici francuskog pokreta korišćenjem otpada nastojali da stvore *objet d'art* u svom završenom, tradicionalnom obliku, *Neo-Dada - Organizatori* koristili su đubre u procesu izvođenja performansa kao prolazne, „privremene manifestacije svoje svakodnevne realnosti“. Poput pokreta *Gutai*, tokijska *Neo-Dada* se oslanjala na proces fizičke interakcije tela i materijala, kao i na participaciju publike i medija u finaliziranju projekata. Upravo zbog ove sklonosti ka teatarskom praktikovanju umetničkog procesa „umetnosti zarad trenutka“, u kojoj umetnički predmeti služe poput pozorišnih rekvizita – skoro ni jedan od prvobitnih radova *Neo-Dade* danas nije sačuvan u celosti, te ih mi danas uglavnom poznajemo sa fotografija.¹⁸¹

Hi Red Center – eksperimenti u javnoj sferi kao društvena kritika

Kolektivizam *Neo Dade* svodio se na okupljanje individualnih talenata, udruženih u verovanju da se neizbežna propast sveta može zaustaviti ili odložiti duhovnim oružjem, ali koji su više od grupnog delovanja bili posvećeni dobrom provodu i žurkama u kući Jošimura Masanobua, lidera grupe. Otuda se u njihovom stvaralaštvu relativno teško može identifikovati neka grupna svest koja bi predstavljala nešto više od jedne sasvim uopštene zabrinutosti zbog sudbine društva i pozicije umetnosti u njemu. Ne uspevajući da nametnu originalan obrazac modernosti, oni su svojim radovima ispoljavali drzak i nihilistički odnos prema utvrđenim umetničkim postulatima. Za razliku od njih, kolektiv *Hi Red Center* (*Hai reddo sentā*), čije su jezgro činile tri značajne umetničke figure – Akasegava Genpei (Akasegawa Genpei), Nakaniši Nascujuki (Nakanishi Natsuyuki) i Takamacu Ćiro (Takamatsu Jirō) – primenjivao je *zajedništvo kao modus operandi*. Dok je *Neo Dada* otelovila uzavrelost anti-umetnosti, izvedeći burne demonstracije kako bi zadobila medijsku pažnju, HRC je ostvario konceptualističku evoluciju anti-umetnosti svojom nenametljivom, tihom i suptilnom

¹⁸¹ Alexandra Munroe, *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* (NY: Harry N. Abrams, 1994), 157.

infiltracijom u socijalni prostor, predstavljajući most ka tzv. ne-umetnosti (*hi-geijutsu*) sa kraja šezdesetih godina.

Tokom osamnaest meseci postojanja, u periodu od 1963-64. godine, grupa je izvela seriju „intervencija“ u javnom prostoru. Jedna od njih je bila posebno atraktivna. Nazvana "Plan skloništa" (*Sherutā puran*), održana je januara 1964. u hotelu "Imperijal" u Hibiji, u zgradi nastaloj prema nacrtu Frenka Lojda Rajta. Ova građevina, koja je preživela veliki Kanto zemljotres 1923. godine a nedugo zatim i požar, trebalo je simbolično da zaštiti umetnike od nuklearnog rata. Učesnici koji su došli po specijalnom pozivu, poput grafičkog umetnika Joko Tanadanorija, mogli su da plate 1000 jena kako bi im po meri skrojili „personalno sklonište“ protiv nuklearnih padavina. Umetnici su tom prilikom fotografisali "mušterije" – beležili njihovu visinu i obim grudnog koša, zapreminu (merenu uranjanjem učesnika u kadu), kao i količinu vode koju mogu da drže u ustima – parodirajući proces medicinskog pregleda.

Ova tendencija HRC-a da uspostavi blisku interakciju s društvom, u kome ono postaje "materijal" ili "platno", najslikovitije je predstavljeno njihovim poslednjom akcijom, *Projektom čišćenja*, u kome je karakter zajedništva, oličen u „kolaborativnom pregnuću“, vešto upotrebljen kao oruđe socijalne kritike. Ovaj događaj, poznat takođe pod imenom "Kampanja za promociju higijene i reda u oblasti metropole", odnosno "Budi čist!", održana je usred urbane vreve, na ulicama Ginze u Tokiju, 16. oktobra 1964. godine. Tom prilikom su članovi grupe sa saradnicima paradirali obučeni u uniforme zdravstvenih radnika, sa naočarima za sunce i crvenom trakom na rukama, na kojoj je belom bojom bio ispisan zaštitni znak grupe – "!". Oni su brižljivo i pedantno ribali pločnike, a povremeno i saobraćajne trake, koristeći četkicu za zube, krpu za pod i drugo krajnje nedelotvorno oruđe za čišćenje velikih uličnih površina ([slika 35](#)).

Ovaj "događaj (*ivento*) čišćenja", održan sedmog dana Olimpijskih igara u Tokiju, predstavljao je direktno ismevanje ubrzanih napora gradskih vlasti za ulepšaju i modernizuju grad, kao i nastojanja japanske vlade da opravdaju naziv "ekonomskog čuda" predstavljanjem sterilne vizije Japana kao ponosnog člana međunarodne zajednice. "Zvanične" uniforme HRC-a – beli mantili i signalne table koje su nosili (na kojima je bilo napisano *Sōji chū* - čišćenje u toku) – ispostavile su se kao savršen paravan za naizgled legitimnu i uobičajenu akciju usred belog dana. Prolaznici nisu bili svesni da se bilo šta neobično dešava, a njihovo ozbiljno držanje zavaralo je i policiju. Jedan policajac im je čak zahvalio na požrtvovanoj akciji za ulepšavanje grada. HRC je ovom, ali i prethodnim intervencijama, pokušao da razdrma dokonu dobrostojeću

srednju klasu svojom kritikom uspavanog, inertnog i odveć predvidljivog mentaliteta, koji se upravo u to vreme formirao pod birokratskom kontrolom državnog aparata. Nema sumnje da su aktivnosti HRC-a bile inspirisane idejom "direktne akcije" i radikalnog aktivizma u vreme kada je japansko društvo uljuljkvano uspavankom novostečenog materijalnog blagostanja. Već i samo ime grupe - *Hi Red Center* ("Visoki crveni centar") – otkriva njihove levičarske tendencije: nastalo je od engleskog prevoda početnih ideograma njihovih prezimena: *taka* (visoko), *aka* (crveno), *naka* (centar).

HRC je ostvarivao blisku saradnju sa drugim kolektivima i pojedincima, poput improvizacione muzičke grupe *Ongaku* i umetnice Joko Ono. Upravo je ova šira grupa umetnika činila okosnicu japanske sekcije pokreta *Fluxus*, poznatog kao tokijski Fluxus. Događaj koji je Joko Ono organizovala u centru Sogecu 1962. godine, okupio je umetnike poput Akasegave i Jasunao Tonea, dok je hepening koji je najavio formiranje HRC-a – "Večera u spomen poraza u ratu" (*Haisen kinen bansankai*) – održan u avgustu 1962, zapravo predstavljao zajednički projekat *Neo Dade*, *Grupe Ongaku*, plesača kolektiva Ankoku Buto i Akasegave. Tom prilikom posetioci su, u suštini, bili nasamareni: navedeni su da plate skupu ulaznicu za večeru u kojoj nisu mogli da učestvuju, a bilo im je omogućeno samo da gledaju dok su umetnici neumereno jeli, pili, igrali i prali zube.

Nekih dva meseca kasnije, u fazi neposredno pred osnivanje HRC-a, Nakaniši i Takamacu su izveli svojevrsni gerilski performans na kružnoj železničkoj liniji *Yamate* (kasnije preimenovanoj u *Yamanote*), koja saobraća od Šinagave do Uena i povezuje velike tokijske gradske centre. Tokom ovog performansa, danas poznatog pod imenom "Incident sa Jamanote linije" (*Yamanote sen jiken*), umetnici su se vozili lica obojenih belom bojom, noseći neobične umetničke predmete i pauzirajući na stanicama kako bi izvodili ritualističke hepeninge, dramatizujući uskomešani prostor japanske svakodnevice svojom umetničkom kritikom i praksom. Nakaniši je, na primer, prolivao boju po peronu i lizao je, a zatim polomio jedan providni *objet* u obliku jajeta, u kome su se nalazili nasumično odabrani predmeti za svakodnevnu upotrebu: stari sat, ogledalo, kašika. Ovaj događaj je sasvim sigurno bio zamišljen kao satira haotične svakodnevnice kojoj su izloženi užurbani putnici na putu za posao (slika 36).

Članovi grupe su se neretko podsmevali konvencionalnim galerijskim protokolima, što su na duhovit način i ostvarili primenjujući obrnutu logiku u projektu ceremonije "zatvaranja" jednonedeljne *ne-izložbe* u galeriji *Naniqua* u Tokiju, juna 1964. godine. Na pozivnicama za izložbu pod nazivom "Veliki panorama šou" pisalo je:

"Zatvaranje izložbe *Hi Red Center* je upravo u toku. Kada budete imali vremena, molim vas nemojte prisustvovati".¹⁸² Akasegava i Nakaniši su otišli prvoga dana trajanja "izložbe", zakucavši daske na ulaz galerije, na kojima je pisalo "zatvoreno". Prostor su ostavili netaknut do poslednjeg dana, kada su održali ceremoniju "otvaranja" kojoj su prisustvovali Takiguči Šuzo, Ićijanagi Toši, Sem Frensis (Sam Francis) i Džasper Džons (Jasper Johns), koji su im pomogli da izvade eksere iz dasaka. Čak su i pop-art radovi na izložbi bili bukvalno obrnuti, sa etiketama zalepljenim u unutrašnjosti konzervi. Prikazujući „obrnuti svet“, *mondo inversus*, njihova nadrealna parodija osporavala je zapravo sve što je bilo samo navika, predrasuda, društvena konvencija i moralno tutorstvo.

Karijera trojice osnivača HRC-a su se nakon prestanka rada kolektiva kretale u različitim smerovima. Nakaniši se ponovo vratio slikanju, nastavljajući saradnju sa avangardnim muzičarima i plesačima. Takamacu je nastavio sa intelektualnim, analitičkim i razigranim pristupom umetnosti, započevši istraživanje realnosti i iluzije, odnosno konceptualnog razdora između percepcije i egzistencije kroz svoju seriju "Senki" (*Kage*, 1965-1974). Ova uticajna serija radova, koja će incirati tzv. "debatu o senci" među japanskom umetničkim kritikom, prikazuje (naslikanu) siluetu predmeta na belom platnu, beležeći trag onoga što je odsutno ([slika 37](#)). Godine 1968. počeo je da radi kao profesor na univerzitetu *Tama bijutsu daigaku*, gde će uticati na rađanje nove generacije konceptualnih umetnika sa kojom je nastavio saradnju u okviru pokreta *Mona-ha* i tzv. *Škole metafizike*. Akasegava Genpei se, razočaran nakon izgubljenog sudskog procesa vođenog protiv njega i njegove umetnosti, posvetio konceptu "ultra-umetnosti" (*chō-geijutsu*), u kome fotografije običnih, besmislenih objekata iz urbane svakodnevice prezentuje kao konceptualna dela i umetničke predmete. Godine 1981, dobio je prestižnu književnu nagradu *Akutagawa* za kratku priču koju je napisao pod pseudonimom Ocuđi Kacuhiko (Otsuji Katsuhiko).

Tokijski Fluxus

Akcije *Hi-Red-Centra* su brzo bile prepoznate i u Americi, pre svega posredstvom umetnica Šiomi Čieko (Shiomi Chieko) i Kubota Šigeko (Kubota Shigeko), koje su se preselile u SAD i pridružile pokretu *Fluxus* 1964. godine. U to vreme, izvestan broj

¹⁸² Thomas R. H Havens, *Radicals and Realists*, 151.

značajnih avangardnih umetnika napustio je Japan i preselio se u Evropu i Ameriku. Njujork se činio posebno privlačnim upravo zahvaljujući živim aktivnostima Fluxusa. U leto 1963, Kosugi Takehisa je u centru Sogecu upoznao Šiomi i Kubotu sa Nam Đun Pajkom, korejskim umetnikom koji ih je ohrabrio da pošalju radove Džoržu Maciunasu, kordinatoru Fluxusa.¹⁸³ Mnogi japanski umetnici videli su ovom pokretu ista ona načela koja su reflektovala njihovu osudu tradicionalnih umetničkih formi i uvreženih odnosa umetnosti i društva. Kustos Aleksandra Manro (Alexandra Munroe) je identifikovala čak 23 japanska umetnika koji su fizički, ili putem poštanske razmene, učestvovali u radu Fluxusa u periodu od 1961. godine do Macijunasove smrti (1978).¹⁸⁴ Nijedan zapadnjački umetnički pokret nije u prethodnom periodu do te mere integrisao japanske umetnike u svoju aktivnost; nikada niti ostvario tako blisku saradnju sa umetničkim andergaundom u Tokiju. Internacionalizam je bio deo Fluxus strategije: prihvatajući Azijce u svoj zagrljaj, mogli su da prošire ograničenu geografiju evro-američkog modernizma kako bi proširili svoju anrho-socijalističku utopiju.¹⁸⁵ Prisustvo japanskih umetnika takođe je reflektovalo interesovanja pripadnika grupe za azijsku filozofiju i estetiku - pre svega za taoizam i zen budizam, koji su popularisani u Americi zahvaljujući uticajnom delovanju Džona Kejdža.

S druge strane, Joko Ono je svojim preformansima u Japanu (1962-64) značajno doprinela tamošnjoj popularizaciji Kejdžovog poimanja muzike kao „proizvoda akcije i greške“. Iako je od detinjstva bila podučavana klasičnoj muzici, sredinom pedesetih se zainteresovala za eksperimentalnu muziku, što će joj otvoriti put ka neinhbiranom korišćenju različitih medija tokom duge i bogate karijere, stvorivši veliki broj trodimenzionalnih objekata, instalacija, slika, performansa, instrukcija, muzičkih dela i videa. Ona je bila jedna od ključnih figura rane njujorške *Fluxus* scene početkom šezdesetih, a njeni su konceptualni radovi na polju eksperimentalne muzike preispitivali ulogu publike u percepciji umetničkog dela. Tokijskoj publici se predstavila projektom u Sogecu centru 1962. godine, pod parolom *Muzika, događaji, pesme i instrukcije za slike*. Akcije poznatih kritičara i umetnika koji su učestvovali u ovom projektu (poput Tacumi Hidikate i Akasegava Genpeija), bile su osvetljene samo pojedinačnim izvorima svetla – baterijskom lampama, reflektorima ili upaljenim šibicama, i bile su praćene različitim diskretnim zvukovima. Na taj način je publika bila prisiljena da aktivno

¹⁸³ *Fluxus* – na latinskom "promena, tok". Osim Macijunasa, Kejdža i Ono, najistaknutiji članovi pokreta su bili Jozef Bojs, Nam Đun Paik i La Monte Jang.

¹⁸⁴ Alexandra Munroe, *Scream Against the Sky*, 218.

¹⁸⁵ Ibid.

učestvuje u izvedbi, samostalno povezujući nevidljive i nečujne delove. Joko Ono je ovaj koncept aktivne participacije posetilaca dopunila predstavljanjem radikalno konceptualnih radova u foajeu dvorane, izlažući 36 belih papira sa čitko napisanim poetskim instrukcijama za "samostalno misaono konstruisanje slika". Odbacujući ideju umetničkog dela kao "originalnog" rukopisa autora, zatražila je od svog partnera (Icijanagi Tošija) da kaligrafski ispiše instrukcije umesto nje. Prateći zapisane smernice, slika postaje jedinstveni misaoni proizvod individue, interpretacija bez prostornih i vremenskih ograničenja, a svaki posmatrač postaje umetnik. Još u vremenu koje je neposredno prethodilo formiranju *Fluxusa*, umetnici su razvijali oblik notacije ili partiture koje je je Breht (George Brecht) nazvao "događaji" a Flint (Henry Flint) – "koncept umetnost". Ova sažeta uputstva propisivala su mentalno-fizičko ponašanje čitalaca-izvođača. Upravo se Joko Ono našla među prvim umetnicima koji su začeli istraživanje konceptualne upotrebe jezika kao oblika umetničkog izražavanja.

Još 1960. godine Ono je zamislila seriju radova koji bi još radikalnije sproveli u delo njene instrukcije – tako je u *Krvavom delu* (1960) zapisala da izvođač treba da slika sopstvenom krvlju dok se "ne oneseveti" ili "ne umre". Naredne godine je u Maciunasovoj galeriji u Njujorku "uživo", preko razglasa navodila posetioce da uzmu učešća u kreaciji. U *Slikanju dimom* posetiocu je sugerisala da pali platno cigaretom i posmatra dim: delo je bilo završeno kada bi se platno pretvorilo u pepeo. Navedeni primeri samo delimično ilustruju značaj delovanja Joko Ono kao pionira japanskog konceptualizma. Koristeći jezik u cilju prevazilaženja materijalno zasnovanih umetničkih konvencija, ona je dodala jednu celebralnu dimenziju pokretu anti-umetnosti – za koji su najčešće vezivana prakse *junk-arta* ili žustre akcije u javnom prostoru – nagovestivši fluksusovski i konceptualistički pristup umetnosti kao proizvodu umnog promišljanja.

Kosugi Takehisa, Šiomi Ćieko (Mieko) i Jasunao Tone, kompozitori koji su značajno doprineli stvaralaštvu pokreta Fluxus, ponikli su iz prvog improvizacionog muzičkog i zvučnog kolektiva u Japanu. *Gurūpu Ongaku* (u bukvalnom prevodu "Grupa Muzika") bila je aktivna u periodu od 1960-62. godine i većim delom su je činili studenti muzikologije Tokijskog nacionalnog univerziteta lepih umetnosti i muzike. Članovi kolektiva su se fokusirali na istovremeno stvaranje i izvođenje zvuka u realnom vremenu, uključujući u svoj koncept "anti-muzike" i slučajne akcije i spontane reakcije na muzičke i ne-muzičke događaje. Saradnja je započela 1960, kada se šest članova grupe okupilo u kući Mizuna (Mizuno Shūkō) kako bi snimili na traku dva

improvizovana koncerta naslovljena *Automatizam i obže (Objet)*. Dok bi jedan izvođač kontrolisao točak magnetofona I tako varirao brzinu snimka, drugi članovi su proizvodili zvuke uz pomoć klavira, čela, harmonijuma, alt saksofona – ali i usisivača, radija, metalne kante, lutke i posuda. Ovi snimci se, s jedne strane, smatraju prekretnicom u istoriji eksperimentalne muzike zbog naglašavanja autonomije i konkretnosti, sa druge, pak, zbog korišćenja prostorne dimenzije u stvaranju akustičnih zvukova.

Prvi javni koncert grupe *Ongaku* bio je održan septembra 1961. godine u Umetničkom centru Sogecu pod imenom *Koncert improvizovane muzike i akustični obže (obje)* (*Sokkyō ongaku to onkyō obu je no konsāto*). Nedugo zatim, prihvatili su poziv Ićijanagi Tošija, mladog kompozitora, povratnika iz Nju Jorka i učenika Džona Kejdža, da mu se pridruže u izvođenju njegove muzike u centru Sogecu. Tokom ovog događaja, zabeleženog kao prvi koncert žive elektronske muzike u Japanu, izvedena su dela *Kaiki [ponavljanje] za koto za Džona Kejdža i IBM: hepening i konkretna muzika (IBM hapuningu to myūjikkū konkurēto)*, tokom koje su umetnici dobili set IBM bušenih kartica koje su interpretirali po volji.¹⁸⁶ Spektakularna turneja Džon Kejdža i Dejvida Tjudora u Japanu oktobra 1962, izazvala je, po mnogima, seizmičko podrhtavanje na lokalnoj umetničkoj sceni, slikovito nazvano *Kēji shokku* ("Kejdž šok"). Treba, međutim, istaći da su istraživanja grupe *Ongaku* prethodila ovom događaju, a donekle su tekla paralelno sa njim. Čak i Ićijanagi, koji je prema očekivanju stvarao pod snažnim uticajem učitelja, ispoljavao je u svom radu karakteristike nesvojstvene samom Kejdžu – što se pre svega osećalo u većoj otvorenosti ka improvizaciji. Ono što je povezivalo Ićijanagija i grupu *Ongaku* bila je i posvećenost društvenoj i prostornoj dimenziji muzike. Uočeno je da su koristili prostornu razdaljinu kao organizacioni princip u komponovanju i izvođenju, istažujući različitosti koje proizilaze iz mesta nastanka zvuka i mesta njegovog prijema.

Krajem 1964. godine, Džordž Macijunas je inicirao sastavljanje objekata pod nazivom *Fluxus 1*, drvene kutije u kojoj su se nalazio komplet spojenih „manila koverti” sa materijalima koje su poslali umetnici iz različitih delova sveta, pre svega iz Severne Amerike, Nemačke i Japana (*slika 38*). Većinu materijala su činile fotografije, partiture i tekstovi korišćeni u različitim projektima u periodu između 1963-65, zbog čega se svaka kopija *Fluxus 1* neznatno razlikuje jedna od druge, oslikavajući promene

¹⁸⁶ Charles Merewether, *Art, Anti-Art, Non-Art*, 16.

kako u individualnim aktivnostima umetnika, tako i Fluxusovim ciljevima¹⁸⁷. Među japanskim umetnicima koji su učestvovali našli su se Ay-O, Kubota, Ono, Takako Saitō, Šiomi i Kosugi, koji je jedini još uvek živeo na tlu Japana. Kosugi je tom priložio grafičku predstavu njegove *Pozorišne muzike* (1963), u obliku pravougaonog kartona sa spiralnom šemom pokreta nogu i uputstvom koje glasi: "Nastavi da hodaš pažljivo". Isticana strastveno ili skriveno, u pozadini, kao uzgredna napomena, ovakva uputstva su bila sasvim u skladu s opštom temom Kosugijevih radova. Oni naglašavaju ulogu tela kao instrumenta; u njima slušanje postaje oblik percepcije. U Kosugijevoj Fluxus kutiji pod nazivom *Događaji* (1964) nalazi se osamnaest uputstava koja otkrivaju njegovu nameru za koju se tvrdi da predstavlja pokušaj redefinisanja uloge muzike. To je pokušaj fenomenološkog repozicioniranja publike i izvođača u odnosu na fizikalnost sveta koji ih okružuje.

Takako Saito je svoj *Fluxus 1* objekat koncipirala kao paprinu origami figuru, nazvanu *Čarobi čamac*. Ubrzo je, međutim, započela s izradom kompleta za šah, u kojima je evocirala ideju kulturne industrije i fluksusovske transformacije redi-mejd industrijskih objekata u predmete za igru, naglašavajući čulnu i performativnu dimenziju koja se oslanja na interakciju između posmatrača i umetničkog predmeta. Kubota je uz isti projekat priložila mapu projekata Hi-Red-Centra, da bi sledeće godine počela s izradom lažnih paketa za prvu pomoć pod imenom *Flux lek* (slika 39). Joko Ono je, opet, u svom karakterističnom stilu priložila rad pod nazivom *Autoportret*. Bilo je to ogledalce zatvoreno u kovertu na kome je napisano njeno ime i naslov rada. Time je na jednostavan način ilustrovala kako publika može da učestvuje u kreiranju rada. Reč je o omiljenom poigravanju s identitetima: gledajući u ogledalo, posmatrač u njemu vidi svoj odraz a imenovanjem posmatrača kao sadržaja u ogledalu (subjekta) – sadržaj (subjekat) postaje autor.

Japanske pripadnice pokreta Fluxus su takođe zaslužne za promociju feminističkog diskursa u svojim performansima. Ovi feministički aspekti su ponekad bili dodatno problematizvani pitanjima rase i klasne pripadnosti, što se može videti na primeru *Komada sa sečenjem* ("Cut piece") autorke Joko Ono. Tokom ovog performansa, ona je nepomično sedela na pozornici u tradicionalnoj japanskoj ženskoj sedećoj pozi, sa makazama pokraj nje. Pojedinci iz publike su makazama sekli komad po komad njene odeće, dok nije ostala praktično gola, sa bazizražajnim, ukočenim

¹⁸⁷ Ibid, 21.

licem. Šigeko Kubota je u svojem delu *Slikanje vaginom* ("Vagina painting") – izvedenom tokom "Perpetual Fluxfest"-a u Njujorku 1965. godine – zauzela aktivniju ulogu, dovodeći u pitanje zapadnjačke i japanske kanone umetničke prakse u kojima muškarci zauzimaju dominantnu poziciju (slika 40). Zakačivši četkicu namočenu u kravavo crvenu boju za donji veš, slikala je u čučućem položaju po papiru na podu, evocirajući porođaj primitivnih žena.¹⁸⁸ U ovoj parodiji Polokovog (Jackson Pollock) mačističkog akcionog slikarstva, Kubota je izrazila agresivnu i primalnu prirodu potisnute ženske seksualnosti i telesnog bola.¹⁸⁹

Jomiuri anpan

Kraj anti-umetnosti je bio nagovešten zatvaranjem tradicionalne izložbe "Yomiuri indépendant" (*Yomiuri andependan ten*), poznate takođe pod skraćenim nazivom *Jomiuri anpan*. Zatvorena nakon petnaest godina postojanja, 1964, ova izložba je bila sponzorisana od strane novinskog lista *Jomiuri* (*Yomiuri Shinbun*) i održavana je jednom godišnje u Tokijskom gradskom umetničkom muzeju (*Tōkyō-to bijutsukan*). S obzirom na to da izložba nije bila žirirana i da je svima nudila mogućnost izlaganja za određenu novčanu nadoknadu, privlačila je mnoge umetnike koji nisu bili vezani za zvanične, akademske salone i koji su bili u potrazi za priznanjem šire javnosti i medija. Iako su na njoj u početku izlagali uglavnom etablirani modernistički slikari, negde sredinom pedesetih iz nje je potekla nova generacija mladih, uglavnom neafirmisanih umetnika koja je stvarala u duhu *gestualnog* apstraktnog slikarstva, odnosno umetnosti *enformela*. Izgledalo je da se avangardno slikarstvo, bar za neko vreme, povlači iz dnevne borbe u estetsku antirealnost da bi preživelo svoj poraz.

No kako se fovizam polako povlačio sa izložbe *Jomiuri anpan*, tako su preovladali sve radikalniji oblici slikarskog izražavanja, uz sve veći broj asamblaža, ambijenata i hepeninga. Krajem pedesetih, druga generacija „ekstremnih“ mladih umetnika se upustila u još hrabrije, drskije odbacivanje kulturnih autoriteta, preuzevši od *enformela* ikonoklastički odnos prema materijalu i akciji. I oni su svoje "objekte"

¹⁸⁸ Alexandra Munroe, *Scream Against the Sky*, 220.

¹⁸⁹ Midori Yoshimoto, *Into Performance : Japanese Women Artists in New York* (New Brunswick, NJ, USA: Rutgers University Press, 2005), 179.

konstruisali od otpadaka svakodnevice: đubreta, hrane, truleži i nekih drugih jeftinih, lako dostupnih neumetničkih materijala. Ono što su “geniji ružnog” započeli stidljivim nabacivanjem peska na platno, završilo se upotrebom eksera, tkanine, užadi, flaša, pa čak i guma – sve dok platna pod težinom nabacanog materijala nisu počela da se obrušavaju sa zidova galerije.

Izložba *Jomiuri* je bila stožer *anti-umetnosti* i svojevrsni "Ko je ko" posleratne avangarde. Za većinu nekonvencionalnih umetnika, to je bio jedini način da prikažu svoje radove. Iz *Jomiuri anpana* potekle su brojne grupe poput *Kjušu-ha*, *Neo-Dade*, *Grupe Ongaku*, *Đikan-ha* ("Škole vremena"), *Zero đigen* ("Nulte dimenzije"), *Hi red centra* i ostalih koji su se, opsednuti ruševinama i destrukcijom, izražavali *junk-art* objektima i nasilnim demonstracijama protiv uvreženih umetničkih kanona. Anarhistički impuls haosa i pobune nagnao ih je na gotovo sadistički razorno eksperimentisanje sa svim oblicima umetnosti i performansa. Izvrgavajući ruglu sve što nosi lažni oreol demokratskog, izlažući kritici i bespoštudnoj parodiji simbole društvenog uređenja, ukazivali su istovremeno put ka oslobođenju od bolnih pritisaka ratnog nasleđa.

Drugog marta 1963. godine, otvorena je petnaesta, ispostaviće se i poslednja, izložba *Jomiuri anpan*. Tokijski muzej je objavio "izložbene propise" kojima je želeo da ograniči vrstu dela koja mogu biti prikazana. Kao što se i očekivalo, bila su zabranjena upravo onakva dela koja su izlagali pobornici *anti-umetnosti*:

Dela koja emituju neprijatne ili visokofrekventne zvukove;

Dela koja sadrže predmete koji mogu truliti ili zaudarati;

Dela koja uključuju oštre instrumente ili druge potencijalno opasne predmete;

Dela koja su u suprotnosti sa zdravstvenim zakonima ili vređaju posetioce;

Dela koja mogu zaprljati podove peskom, šljunkom ili drugim supstancama;

Dela koja vise direktno sa plafona.¹⁹⁰

Umetnici su, razume se, odgovorili izlaganjem radova koju su direktno doveli u pitanje navedene propise muzeja. Hamagući Tomiharu, član grupe *Zen'ei Tosa-ha* ("Avangardna škola Tosa"), reagovao je na uklanjanje njegovog dela sa izložbe prethodne godine, odlučivši da napravi "nezvaničnu" izložbu izvan muzeja; jedan od

¹⁹⁰ William Marotti, *Money, Trains and Guillottines: Art and Revolution in 1960s Japan* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 193.

njegovih radova je uključivao kuhinjski nož koji se okretao u ptičijem kavezu, napajan strujom "pozajmljenom" iz muzeja. Članovi grupe *Zero Jigen* su izveli su jedan od svojih "rituala" (*gishiki*) tokom kojeg su nepomično ležali na zemlji, gledajući u erotsku sliku zalepljenu na plafonu.¹⁹¹ Jedan od zapaženih projekata pripadao je Nakaniši Nacujukiju, umetniku koji će nedugo zatim osnovati *Hi Red Center*, noseći neobičan naziv: "Akcija nametanja štipaljki uvrtnjem" (*Sentaku basami wa kakuhan kōdō o shushō suru*, [slika 41](#)). Ovaj asamblaž je bio sastavljen od stotina limenih štipaljki za veš koje su bili zakačene za komade nagorelog platna i veša, postavljenih na zid i nagomilanih na podu, ali i na umetnikovo lice i odeću. Smisao je transparentan – štipaljke ograničavaju, zatvaraju i sprečavaju, poput nametnutih društvenih propisa, oličavajući suprotnost uzavreloj akciji frenetičnog svakodnevnog života.

Akasegava Genpei i incident s novčanicom od 1000 jena

Na poslednjoj Jomiuri izložbi, umetnik Akasegava Genpei je izložio ranu, enigmatično nazvanu verziju svoje novčanice od 1000 jena (*1,000en satsu*): *Morfologija osвете (pogledaj ga u oči pre nego što ga ubiješ)* – (*Fukushū no keitaigaku [korosu mae ni aite o yoku miru]*). Ovaj „fotorealistični”, mukotrpnim ručnim radom iscrtani simulakrum nacionalne novčanice, tada vredne tek nešto manje od tri dolara, bio je uvećan do dimenzije od jednog *tatamija*. Malo je ko mogao tada pretpostaviti da će ovaj nedovršeni rad označiti početak dramatičnog obračuna Akasegave i japanske države, koji će prerasti u kolektivni (umetnički) projekat otpora pokušajima institucionalne kontrole celokupnog kulturnog domena pod okriljem državne hegemonije.

Sve je počelo kada je Akasegava poslao tri stotine jednobojnih, jednostrano odštampanih faksimila novčanica od hiljadu jena, u kovertama za novac, kao pozivnice za njegovu samostalnu izložbu. On je takođe koristio nesečene listove multipliciranih lažnih novčanica kao papir za pakovanje. Njime je oblagao drvene panele i svakodnevne predmeta (fлаše, vešalice, kašike i noževe, makaze i gipsane posmrtnе maske), najavljujući početke konceptualne umetnosti ([slika 42](#)). Van umetnikove svesne namere ili kontrole, ove novčanice su, sticajem bizarnih okolnosti, privukle pažnju

¹⁹¹ Thomas J. Rimer, ed. *Since Meiji: Perspectives On Japanese Visual Arts, 1868-2000* (USA: University of Hawai'i Press, 2012), 149.

policije koja je istraživala stvarni lanac falsifikatora. S obzirom na to da su njegove kopije bile namerno izrađene grubo i nesavršeno – bile su jednostrane, jednoboje i štampane na lošem papiru – tužilaštvo nije moglo da ga optuži za falsifikovanje (*gizō*). Međutim, oslanjajući se na proizvoljno tumačenje zastarelog zakona iz perioda Meidi, vlasti su ga osumnjičile za imitiranje (*mozō*), čime se, navodno, može narušiti poverenje u nacionalnu valutu. Iako je Akasegava izradio neku vrstu simulakruma, koji samo na prvi pogled može izgledati kao prava novčanica, njegova moć da poremeti svakodnevnu, nekritičnu percepciju originalnog predmeta i natera na razmišljanje o njegovom statusu, proglašena je za infamni, gotovo bogohulni čin.

Aksegava je od samog početka tvrdio da njegova novčanica od hiljadu jena, izrađena u različitim formatima, dimenzijama i bojama nije "falsifikat" već "kopija", odnosno *mokei* ("model, maketa"). Kao kopija, novac je neupotrebljiv – puka imitacija novčanice lišena upotrebne vrednosti. To je simulakrum, a ne simulacija, što bi svesno napravljen falsifikat zaista i predstavljao. Akasegava je tvrdio da je izabrao papirni novac kao "tačku direktnog kontakta između piktoralnog i realnog sveta", kako bi "izazvao fuziju stvarnosti i fikcije". On se zainteresovao za imitaciju kako bi istražio prirodu realnih stvari, smatrajući da stvarni predmeti nisu apsolutni. Oni su otelovljenje "diktatorskog sistema prinude *koji tvrdi da su realne*", izričit je bio Akasegava.¹⁹² Dok se postupak prema njemu odugovlačio, on je nastavio sa provokacijama, štampajući *Dai Nippon zeroen satsu* – novčanice od 0 jena – prodavajući ih za tri stotine jena. Na ovim apsurdno uvećanim novčanicama nalazila se cifra "0" i figura bez lica, a ideogramima je bila ispisana reč *honmono* ("prava stvar"). Na poledini se našao engleski prevod: "the real thing". Smisao je bio sledeći: ovaj lažni "pravi" novac je bio zamišljen kao predmet novčane razmene koji bi vremenom doveo do nestanka prave valute. Cirkulacija novca bila bi presečena i on bi izgubio svoju vrednost razmene: jedini i pravi smisao postojanja (slika 43).

U međuvremenu su brojni kritičari i umetnici bili pozvani da svedoče u njegovu korist, iskoristivši priliku da organizuju svojevrсни seminar o prirodi umetnosti i njenim postulatima. Njegovi saborci iz *Hi Red Centra* bili su prinuđeni da preinače prvobitne izjave i proglase sopstvena dela za umetnost, u nadi da će osloboditi Akasegavu krivične odgovornosti. Napravili su pravu medijsku senzaciju kada su kao dokaze na sudu priložili brojne primere svog avangardnog stvaralaštva, zadobivši naklonost

¹⁹² Thomas R. H Havens, *Radicals and Realists*, 155.

medija u borbi za umetničke slobode. Međutim, sud je na posletku ipak proglasio Akasegavu krivim, što su potvrdila i naknadna, ponovljena suđenja na višim instancama: njegovo delo je proglašeno za umetnički izraz, ali istovremeno i za kriminogenu aktivnost. Ovako formulisane presude, koje su kriminalizovale Aksegavino umetničko delovanje, bile su zasnovane na tzv. *zajedničkim društvenim idejama (shakai tsūnen)*, "zdravom razumu", "standardima zajednice" i drugim floskulama, a sud se predstavio kao njihov samoproklamovani vrhovni tumač. Deo presude koji potvrđuje njegovo stvaralaštvo kao umetnost je samo po sebi nosilo veću težinu od presude da je kriv – sud je sebi dao za pravo da odluči šta jeste, a šta nije umetničko delo. Prava umetnost, smatrao je sud, ne narušava grupnu svest (*shūdan ninshiki*) i javni red i mir; drugim rečima, ona mora biti "bezbedna" i depolitizovana.

Akasegavina umetnost je, prema rečima Viliijama Marotija, napala državu u centralnoj tački njenog hegemonijalnog oslonca – novcu – tom raskršću kapitalizma i državnog autoriteta. U vreme kada je vlada počela da stiče svoju legitimaciju kroz ideologiju koja je slavi kao jemca kontinuiranog privrednog rasta i potrošnje, ona je time kompenzovala suzbijanje posleratnih demokratskih aspiracija.¹⁹³ Ova potvrda državnog autoriteta nije predstavljala najavu nekog novog talasa represije, već je samo potvrdila ono što je avangarda oduvek znala – da je zakon na strani onih koji imaju moć da nametnu konformistički duh i stil birokratski uređenog društva.

Gišiki-ha

"Ritualna škola" (*gishiki-ha*) je termin kojim su obuhvaćeni oni umetnički kolektivi i pojedinci koji su tokom šezdesetih godina želeli da povrate izgubljeni osećaj humaniteta, suprotstavljajući se tehnokratskoj i korporacijskoj kontroli, sporovođenoj pod pozitivističkim izgovorom ekonomskog rasta, tehnološkog napretka i internacionalizacije. Videvši u sebi "harfiste buđenja", očišćenja, postajanja čovekom, ritualistički izvođači su često – sa verom u večno ljudsko – pozajmljivali elemente svakodnevnog života i zabave premodernog Japana, koji su delimično bili odbačeni ili izgubljeni u procesu frenetične vesternizacije tokom perioda Meiđi, da bi dodatno bili potisnuti tokom šezdesetih godina kada je Japan prolazio kroz proces ubrzane

¹⁹³ William A. Marotti, "Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei's 1000-yen copy, critical art, and the state", *Postcolonial Studies*, Vol.4, No.2 (2001): p. 214

urbanizacije i industrijalizacije.

Njihovoj osudi, međutim, često nedostaje dubina, štaviše, ona je nekim dobrim poznavateljima "škole" izgledala neuverljivo zato što se "dijabolična inteligencija" pojedinih istaknutih zagovornika osjećala suviše sigurnom. Njihove se aspiracije, danas, u izvesnom smislu mogu uporediti s aspiracijama savremenog antiglobalističkog pokreta. Ritualistički kolektivi – poput grupa *Zero Jigen* ("Nulta dimenzija"), *Kokuin* ("Glasnik senki"), *Kurohata*, ("Crna zastava"), *Vitaminska umetnost* i "*Grupa ujedinjene borbe za uništavanje Ekspa '70*" (*Banpaku Hakai Kyōtō-ha*), povezivao je izražen antimodernistički duh i njihova fiksacija na ljudsko telo kao sredstvo izražavanja.¹⁹⁴

Posmatrano iz šire perspektive, potreba "ritualista" da povrate izgubljeni Japan tumači se kao neka vrsta odgovora na opštu kulturnu klimu u japanskom društvu šezdesetih godina, kada su popularisani *enka* (muzički žanr nastao pod uticajem folklornih melodija) i *rekishi shōsetsu* ("istorijske novele"). Ova kolektivna nostalgija za drevnim običajima ogledala se na intelektualnom nivou u oživljenom interesovanju za etnološka istraživanja Janagita Kunia. U umetničkom kontekstu, taj isti duh je, na primer, prožimao pozorišni izraz osnivača Kara Đura, ikoničnog predstavnika *angura* (underground) kulture koji je nastojao da povрати *misemono* (popularne spektakle) i *daidōgei* (ulične predstave), koji su karakterisali popularnu zabavu Eda (premodernog Tokija), ili pak napore pozorišnog i filmskog kritičara i režisera Takeči Tecuđija (Takechi Tetsuji), koji je pokušao da povрати japanski osećaj tela izgubljen u modernizaciji vojnih snaga (kao što je *nanba aruki*, tradicionalni zamljoradnički hod ili korak).¹⁹⁵ Terajama Šuđi je takođe istraživao ideju uličnog pozorišta izlaskom iz konvencionalnih teatarskih institucija, sa svojom trupom *Tendō sadiki*, osnovanom 1970. godine.

Zero dīgen (*Zero Jigen*, "Nulta dimenzija") je svakako bio najznačajniji i medijski najviše eksponiran kolektiv među "ritualistima", koji je vešto eksploataisao senzacionalističku i pornografsku prirodu žute štampe, jašući na talasu kontrakulturnog pokreta *angure*. Grupa je osnovana krajem pedesetih u Nagoji, ali je svoju bazu preselila u Tokio 1964. godine, nakon što Kato Jošihiro (Katō Yoshihiro), *spiritus movens* pokreta, u tom gradu otvorio prodavnicu električnih aparata, čime je, između

¹⁹⁴ Još jedan značajan uticaj na "ritualnu školu" izvršili su eseji književnika Šibusava Tacuhika, kao i njegovi prevodi Markiza de Sada, zbog kojih je dospeo na sud pod optužbom za širenje opscenosti.

¹⁹⁵ KuroDalaiJee, "Performance Collectives", 431.

ostallog, finansirao aktivnosti grupe. *Zero ġigen* je bio poznat po svojim "ritualima" (*gishiki*) izvoġenim na javnim mestima – vozovima, grobljima, okupiranim univerzitetima – ali i u zatvorenom prostoru: u vodviljima, andrground pozorištima i klubovima. Njegovo grubo, iznenadno narušavanje urbane svakodnevnice ispoljavalo se kroz izrazito asocijalno ponašanje (poput valjanja po zemlji), upotrebu rekvizita (poput gas-maski) i golotinje, a sve u cilju razaranja konvencija prikladnog i moralnog ponašanja i šokiranja posmatraća. Rituali grupe *Zero ġigen* su, s jedne strane, služili kao sredstvo privremenog povratka u preddruštveno stanje, a sa druge, imali su efekat sabotiranja propisane hijerarhije društvenih vrednosti. Nisu pritom predstavljali neki pojednostavljeni, naivni poziv na povratak primordijalnoj vitalnosti ili sasvim nepromišljeni antimoderni otpor. Oni su, zapravo, nastojali da se suprotstave kompleksnoj realnosti urbanog života u cilju otkrivanja kontradikcija modernog društva, ġije sterilno naliġje briše sećanja na krvavu istoriju i naivnu premodernu narodnu duhovnost. I za njih je rat bio apsolutno zlo, a mir apsolutno dobro.

Ćlanovi *Zero ġigen* su su ġesto izvodili svoje akcije nagi, koristeći prenatlašene pokrete koji podsećaju na neku deġiju igru, na Kabuki i ezoteriġne budistiġke rituale (slika 44). Njihove "gole demonstracije" su ponekad bile veoma jednostavno koncipirane – ukljuġujući, na primer, puzanje po ulicama –, dok su ponekad predstavljale dobro isplanirane scenske nastupe uz upotrebu raznovrsnih rekvizita. Ono što je njihovim "ritualima" bilo zajedniġko, jeste jedan proŹimajući duh apsurdna i poremećenosti. Njihova nagost, meġutim, nije služila samo pukoj evokaciji erotskog zadovoljstva – u njihovim ritualima muška tela su ġesto predstavljena bespomoćno, u "stidljivim" pozama ili naivnoj deġijoj igri. Na žalost, *Zero ġigen* je za svoju sklonost ka skandaloznom publicitetu, vulgarnom stilu i idiosinkratiġnim izjavama platio visoku cenu – upravo su ovi elementi dugo ostavili grupu izvan ozbiljnih prouġavanja istorije umetnosti. Osvrćući se na pomalo kontradiktornu ġinjenicu da je Kato, neformalni voġa ove radikalne umetniġke grupe, bio porodiġno orijentisan poslovni ġovek, kustos Dorjun Ćong primećuje sledeće: "Dok se atmosfera eksplozivnog avangadnog eksperimentisanja rasipala, izgleda da se, poput nekog virusa, uvukla u samo tkivo svakidašnjice: tela pojedinih obiġnih graġana u svakom trenutku su pretila da se pretvore u stanje infantilne vulgranosti, ġak i dok su nastavljala sa "normalnim" funkcionisanjem u sve ureġenijoj društvenoj mašini".¹⁹⁶

¹⁹⁶ Doryun Chong (2012). *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art,

Ka efemernom i anonimnom kolektivizmu

U godinama nakon zatvaranja izložbe *Jomiuri anpan*, umetnički kolektivizam je karakterisala zapanjujuće raznovrsna aktivnost. Grupa "I" je, na primer, tokom umetničkog festivala u mestu Gifu 1965. godine, provela više dana u mukotrpnom poslu iskopavanja rupe prečnika deset metara pored korita reke, samo da bi je nakon završenog posla zakopala. Ovaj "volonterski" (*mushō*), sizifovski posao, koji ne donosi nikakvu umetničku, emotivnu ili materijalnu dobit već samo telesnu iscrpljenost, zamišljen je kao oštra kritika predmetno zasnovanog (zavisnog) čina umetničkog stvaranja.¹⁹⁷ U društvu u kome ne postoji komercijalno tržište za savremenu umetnost, jedinu nagradu donosi kolaboracija anonimnih umetnika kojima individualno autorstvo na znači ništa.¹⁹⁸

Ogromna očekivanja i velike iluzije imao je "Institut za parapsihološko istraživanje" (*Seishin serigaku kenkyūjo*). Bio je to projekat "poštanske umetnosti" (*mail-art*) koji su inicirali umetnici Ina Keničiro (Ina Ke'nichirō) i Takeda Kijoši (Takeda Kiyoshi) 1979. godine, u trajanju od nepunih godinu dana. Projekat je koncipiran kao prepiska petnaestak umetnika tokom koje su razmenjivali beleške o svojim aktivnostima u unapred određenom vremenu i mestu. Svaki umetnik je bio identifikovan kao *kenkyūjo* (istraživački institut), imenovan po mestu u kome umetnik boravi (npr. "Nagano istraživački institut"), ili po prezimenu autora ("Tōno istraživački institut"). Nalazeći inspiraciju u prethodnim komunikacijski zasnovanim strategijama HRC-a, On Kavare i Macuzava Jutake – pionira *mail-arta* u Japanu – "Parapsihološki institut" je svoj projekat koncipirao kao "nevidljivi muzej" koji sastavlja i distribuira zapise o delovanju (ili nedelovanju) pojedinaca koji odbijaju da ostvare direktni kontakt.

Ostavljajući za sobom malo fizičkih tragova, grupa "Play" (*Za Purei*), oformljena u oblasti Kansai 1967. godine, je poput grupe "I" stvarala u domenu efemerne umetnosti, što je iziskivalo obilno fotografsko i dokumentarno beleženje umetničkih akcija. I ona je nastojala da izađe van fizičkog okvira umetničkih institucija, u otvoren

68.

¹⁹⁷ Rad je bio jednostavno naslovljen "Rupa" (*Ana*).

¹⁹⁸ Tomii, "After The descent to The Everyday," 60.

prostor i prirodu, u gestu povratka suštini čovekovog postojanja. Ove poznate krilatice, koje su novi apostoli preporoda izmenili u humanitarnost i karitativnu kreativnost, upotrebili su kao sredstva za objavljivanje kolektivne nade u spasenje – kroz igru. Odbacujući poimanje umetničkog dela kao krajnje svrhe umetničkog delovanja, grupa je naglašavala značaj dinamike kolaborativne akcije – kako u fizičkoj, tako i u duhovnoj sferi – kroz pokretanje akcija naglašeno prolaznog, ludističkog karaktera, pronalazeći smisao stvaranja u igri, iskrenosti i duhovitosti. Njihova prva zajednička akcija je bila bacanje džinovskog jajeta (dimenzija od preko 2 x 3 metra, napravljenog od poliestera i fiberglasa) u Tihi okean, sa krajnjeg juga ostrva Honšu, u naivnoj nadi da će stići do obala SAD-a. U akciji nazvanoj "Struja savremene umetnosti" 1969. godine, putovali su rečnim putem od Kjota do Osake, na velikom splavu u obliku strele, napravljenom od stiropora. Ova naizgled besmislena akcija, očitovala se kao gest otpora užurbanosti savremenog života i međunarodnoj racionalističkoj naučno-tehnološkoj utrci.

Bikjoto vs. Mono-ha

Grupe *Bikjoto* (*Bikyōtō*) i *Mono-ha* su otelovile dve istovremene, mada suprotstavljene antimodernističke struje japanske umetnosti sa prelaza iz šezdesetih u sedamdesete godine, čiji su pripadnici odreda potekli iz studentskih krugova sa Univerziteta Tamabi (*Tama bijutsu daigaku*). Obe grupe su se protivile umetničkom establišmentu, modernizmu i ekonomskoj modernizaciji, odbacujući dostignuća prethodne generacije umetničke avangarde kao proizvod modernizma. Međutim, njihova antimodernističke strategije su se ispoljavale na savim suprotan način – *Bikjoto* je kritikovao *Mono-ha* zbog apolitičnog "misticizma" koji suzbija ljudsku aktivnost usred krize "ekspresije" na kraju šezdesetih godina, dok je *Mono-ha* smatrao *Bikjoto* konzervativnom grupom bez velikog umetničkog značaja.¹⁹⁹ I dok su se vajari grupe *Mono-ha* krajem šezdesetih predavali profesionalnom umetničkom usavršavanju, *Bikjoto* se posvetio radikalnom studentskom aktivizmu, protestima protiv rata u

¹⁹⁹ Hikosaka Naoyoshi, "Lee Ufan hihan - 'Hyōgen' no naiteki kiki ni okeru fashizumu" [Kritika Li Ufana - fašizam zasnovan na unutrašnjoj krizi "izražavanja"], *Dezain hihyō* (Revija dizajna) br. 12 (novembar 1970) : 129-53.

Vijetnamu i produženju Anpo sporazuma, pozivajući na rušenje umetničkih institucija.²⁰⁰

Bikjoto (skraćeno od *Bijutsuka kyōtō kaigi*, ili "Umetničko veće ujedinjene borbe") je oformila grupa predavača i studenata sa umetničkih univerziteta u Tokiju i Kjotu (Tamabi, Geidai, itd.), kao ogranak studentskog političkog pokreta *Zenkjoto* (*Zenkyōtō / Zengaku kyōtō kaigi*, "Veće sve-studentske ujedinjene borbe"). Ovo umetničko udruženje, čiji je glavni ideolog bio Hikosaka Naojoši (Hikosaka Naoyoshi), u početku je bilo potpuno posvećeno institucionalnoj kritici i aktivističkim pozivima na "demontažu umetničkih struktura moći", ali je donekle izgubilo politički kompas kada je japanska vlast uspela da suzbije studentski pokret 1970. godine. Kritikujući "optimizam" anti-umetnički nastrojenih prethodnika koji su pozivali na izlazak iz muzeja, Hikosaka je uvideo da prava borba leži u preispitivanju "unutrašnjih institucija" (*uchinaru seido*) koje se javljaju u glavama umetnika gde god predstavljali svoja dela.

201

Nakon unutrašnje reorganizacije i podele na više manjih podgrupa početkom sedamdesetih godina, u stvaralaštvu grupe *Bikjoto* osetio se značajan preokret od fenomenološkog ka lingvističkom pristupu u procesu stvaranja filma, fotografije, zvuka i performansa. Započelo je istraživanje sopstvenog psihičkog odnosa prema neuspehu političkih protesta, kroz seriju događaja i dogmatskih tekstova koji su dekonstruisali termine "praksa", "izraz", "umetnost" i "umetnik". Kao deleki eho Rubinerovog ekspresionističkog predgovora uz antologiju *Zajednica, dokument duhovnog preobražaja sveta* (1919), ponovo je reč o radu koji ima kolektivni smisao.

Grupa se, takođe, poput mnogih konceptualnih umetnika toga vremena, posvetila ideji "dokumenta". Alfa i omega njihovog zanesenjaštva bila je, naime, vera u dokument, koji je zadobio gotovo sakrosanktnu vrednost. Ukazujući na "hermeneutički razdor između fizičkog delovanja i objektivne reprodukcije tog čina, oni su apostrofirali načine na koji elementi vremenskog trajanja procesa, sistema i ponavljanja mogu da destabilizuju osećaj percepcije pojedinca poništavanjem značenja (smisla) subjektivnog izraza, locirajući istovremeno nove oblike intencionalnosti."²⁰²

²⁰⁰ Havens, *Radicals and Realists*, p. 210.

²⁰¹ Cf. Reiko Tomii, "Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan," in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's* (New York: Queens Museum of Art, 1999), 14-29.

²⁰² Mika Yoshitake, "Mono-ha and After", *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents* (New York: The Museum of Modern Art, 2012), 265.

Međutim, čista fizikalnost i neposredno suočavanje dostigli su, prema opštem shvatanju, svoje vrhunsko vizuelno uobličenje u jednostavnim avangardnim konstrukcijama dvanaest postpolitičkih, postideoloških skulptora koji će postati poznati pod nazivom *Mono-ha* ("Škola stvari").²⁰³ Iako se sami nisu smatrali formalnom grupom, niti ih je ujedinjavalo istovetno viđenje umetnosti, oni su zastupali isti cilj – umanjivanje uloge umetnika u stvaranju umetničkog dela i naglašavanje neposrednog susreta (*deai*) materijala i njihovog okruženja.²⁰⁴ Neinhibiranom vajarskom izrazu i upotrebi materijala sigurno je doprinelo i njihovo likovno obrazovanje. Naime, većina njih nije potekla iz vajarskih, već iz slikarskih ateljea univerziteta Tamabi sa početka šezdesetih godina. Poput ostalih minimalista, *Mono-ha* umetnici su delovali kao pasivni posrednici predstavljajući fizičke predmete namenjene promišljanju – u svom izvornom stanju: *kakvi jesu (aru ga mama)*.

Međutim, za razliku od Dišana, koji je podsmevao umetničkim konvencijama predstavljajući svakodnevne predmete u galerijskom kontekstu – pa i samih anti-umetničkih *obžea* koji su aproprijacijom transponovani u status estetskog objekta – umetnička dela grupe *Mono-ha* pozivala su na kontemplaciju nasumičnih odnosa između svakodnevnih materijala i njihovog okruženja, između ljudskog ili prirodnog. To je uistinu otkrilo dotad nepoznate dubine materijalnih i psihosocijalnih odnosa. Kritika modernosti našla je, naime, svoj stvarni koren u poimanju "relacije" (*kankei*) u praktikovanju umetnosti. Usredsredivši se na "susret" stvari (egzistencija), mesta (prostor) i posmatrača (svest), grupa *Mono-ha* je krenula od izrazito nezapadnjačke premise da je umetnik samo „posrednik slučajnih događaja u okviru šireg, kontinuiranog procesa.”²⁰⁵ Na ovaj način, publika je bila uključujena u proces revizualizacije i redefinisane veza između materijala i prostora u kome se nalaze.²⁰⁶ Nije stoga neobično što su umetnici *Mono-ha* termin *mono* (stvar, materija, materijal) pisali hiraganom (も の), kako bi ga diferencirali od ideje konkretne supstance ili fizičkog predmeta asocirane sa njegovim kineskim ideogramom (物, čita se i kao *butsu*). Strategije ove škole takođe treba razlučiti od strategija ideologa pokreta *Gutai*, Jošihara

²⁰³ Enokura Kōji, Haraguchi Noriyuki, Koshimizu Susumu, Lee Ufan, Narita Katsuhiko, Sekine Nobuo, Suga Kishio, Takamacu Jirō, Takayama Noboru i Joshida Katsurō pripadaju užem krugu umetnika čije se stvaralaštvo vezuje za *Mono-ha*.

²⁰⁴ Termin *Mono-ha* je upotrebljen retroaktivno, tek 1973. godine, a upotrebljen je u pejorativnom smislu od strane kritičara koji su zamerili odsustvo umetničkog rukopisa.

²⁰⁵ Munroe, *Scream Against the Sky*, 257.

²⁰⁶ Havens, *Radicals and Realists*, 189.

Đira, koji je ukazivao na vezu taktilnog karaktera materije (物質, *busshitsu*) i ljudskog duha.²⁰⁷

Umetnički fenomen *Mono-ha* geografski se vezuje za područje Tokija u periodu od 1968. do ranih sedamdesetih godina, a bio je obeležen tendencijom umetnika da prikazu prolazne postavke sirovih i netretiranih prirodnih i industrijskih materijala – platna, ugljena, pamuka, prašine, japanskog papira, ulja, kanapa, kamenja, drvenih klada, staklenih površina, električnih sijalica, plastike, gume, sintetičkih jastuka i žice – često postavljenih direktno na pod ili tlo u cilju ostvarivanja „interakcije“ sa arhitektonskim prostorom ili spoljašnjom sredinom. *Mono-ha* se izdvojio od ostalih pripadnika avangarde krajem šezdesetih svojim minimalističkim pozivanjem na "kontekst", odnosno poimanjem umetnosti kao fenomena u stvarnom vremenu i prostoru. Uopšteno govoreći, bilo je posvećen konkretnom više nego teoriji; zainteresovan za rad sa lokalnim materijalima a nezainteresovan za kontakte s internacionalnom avangardom. Trudeći se da očuvaju svoju apolitičnost, zauzeli su donekle nepopularnu poziciju u atmosferi političkih previranja s kraja šezdesetih godina.

Minimalizam je pozivao je na redukciju formalnih elemenata materijala. Ovo svođenje na njegova bukvalna, osnovna svojstva, potiralo je u isti mah modernističko poimanje umetničkog dela kao metafore za individualno psihološko značenje. Najbezuslovnije ga je zastupala grupa *Mono-ha*. Jer, iako su raniji minimalistički postulati ostavili dubok trag na japansku umetnost, pa i na same aktivnosti grupe *Mono-ha*, očigledne su bile i značajne razlike, na koje ukazuje Aleksandra Manro:

"Dok su minimalisti preferirali čvrste, industrijski upotrebne i komercijalne materijale, umetnici *Mono-ha* tragali su za prirodnim materijalima . . . dok su minimalisti želeli statične predmete koji su industrijski proizvedeni ili napravljeni od veštačkih materijala, *Mono-ha* umetnici su pravili prolazne konstrukcije u neformalnim, jednokratnim susretima sa zakonima prirode – stvari su se jednostavno naslanjale, padale, visile, plutale, gomilale, spuštale ili lomile, uslovljene principima gravitacije i vremena. Dok su minimalisti bili zainteresovani za otkrivanje struktura anonimnih,

²⁰⁷ Mika Yoshitake, *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha* (Los Angeles: Blum & Poe, 2012), 100.

javnih geometrijskih formi, umetnici Mono-ha bili su fascinirani metafizikom same strukture, načinom na koji jedna stvar utiče na drugu u vremenu i prostoru".²⁰⁸

Značaj pokreta *Mono-ha* mogao se naslutiti već oktobra 1968. godine, kada je Sekine Nobuo predstavio svoje epohalno delo pod imenom *Isō – daichi* (*Faza – zemlja*) u *Suma Rikyū* parku u Kobeu ([slika 45](#)). Skulptura se satojala od dva dela – rupe duboke 2.7 metara, prečnika 2.2 metra, i vertikalnog valjka identičnih dimenzija i zapremine, napravljenog od mešavine masne gline i betona, postavljenog pored rupe. Ova igra mase i praznine, pozitivna i negativna bila je vezana za koncept *faze* (*isō*) koju je Sekine razvio pod uticajem topologije (*isō kikagaku*), manifestujući se kroz ideju da forma može biti neprekidno uvrtna, razvlačena i kondenzovana, sve dok se ne probrazi u drugo stanje. "Faza - zemlja" je koncipirana kao evolutivna prostorna permutacija, iznoseći podzemne slojeve zemlje na videlo u obliku "negativa zemlje". Značaj ovoga dela se ne ogleda u "stvaranju" predmeta, već u jednostvanoj izolaciji i premeštanju onoga što je već fizički prisutno. Koristeći zemlju kao sredstvo i cilj, Sekine je ukazao na neraskidivu vezu materijala, procesa i okruženja, aktivirajući vreme i prostor kao koegzistirajuće entitet.²⁰⁹ Objašnjavajući polazne tačke svoje umetničke strategije, Sekine je izjavio sledeće:

"Postoje trenuci u kojima možemo jasno uočiti stvari, kao da su obavijene nekom magnetnom silom. Jedan novi, sveži susret sa jednostavnim, običnim stvarima koje jednostavno leže u realnosti . . . Mi tada osetimo 'želju za stvaranjem', ali taj proces nikako nije 'stvaranje'. To je pre uklanjanje konceptualne prašine koja se skuplja na površini stvari, zatim njihovo pretvaranje u ono što zaista jesu, jasno predstavljajući svet koji je u njima sadržan. Činjenje vidljivim onoga što ne može biti viđeno ..."²¹⁰

U očima drugog značajnog predstavnika škole *Mono* – umetnika, kritičara i filozofa Li Ufana (Lee U Fan) – "Faza-zemlja" označila je revolucionarnu prekretnicu ukazavši na pojavu "nove strukture". Otkrivajući "svet kakav jeste" omogućila je telesni "susret" subjekta (*deai-sha*) sa fenomenom pojave i nestanka zemlje, tokom koga subjekt percipira sebe kao deo strukture (*kōzō*) sveta. Koncept "susreta" (*deai*) je za Lija bio od izuzetnog značaja i njega će teorijski uobličiti u uticajnom eseju iz 1970. godine, "U potrazi za susretom" (*Deai o motomete*), definišući ga kao momenat otkrovenja (*satori*) ili samozpoznanje, u kome nam se ukazuje živopisan svet izvan fenomenološke

²⁰⁸ Munroe, *Scream Against the Sky*, 262.

²⁰⁹ Mika Yoshitake, *Requiem for the Sun*, 97.

²¹⁰ Sekine Nobuo (1969), citiran u: *Sekine Nobuo 1968-78* (Tōkyō: Juria Pemuperu Kōbō, 1979), 82.

subjektivnosti.²¹¹ Ukazujući na neraskidive odnose, odnosno na međuzavisnost materije, konteksta, prostora i vremena, Li koristi filozofski pojam "relatum" (*kankeikō* – "faza odnosa" ili "relacionalnost"), što će 1972. godine postati naziv svih njegovih radova u trodimenzionalnom prostoru: kako prošlih, tako i budućih. Zato je "Relatum" iz 1971. godine bio predstavljen u obliku *site-specific* instalacije sastavljene od velikih kamenih gromada postavljenih na japanske *zabuton* jastuke, nudeći koncept totalnog iskustva kroz temporalnu i prostornu interakciju različitih elemenata: galerijskog prostora, osvetljenja i kretanja posmatrača kroz instalaciju (slika 46). U "Relatumu" iz 1969. godine, Li spušta veliki kamen na staklenu ploču postavljenu na pod, na kojoj izbijaju naprsline. Otkrivajući tenziju aktiviranu u momentu susreta dve materije, on transformiše naizgled proizvoljni, nasumični rezultat u umetničko delo (slika 47).

Najekstremnije poimanje *koncepta mono* otelovljeno je u radovima najpovučenijeg, ali i najproduktivnijeg pripadnika *Mono-ha*, Suga Kišija (Suga Kishi). Uvodeći teorijski koncept *hōchi*, koji označava "prepuštanje", odnosno "ostavljanje na miru", Suga negira sam čin stvaranja:

"Ponekad stvari [mono] govore mnogo elokventnije i toliko maštovitije od ljudi, što iziskuje prvenstveno razbijanje uobrazilje koju same stvari poseduju. Shodno tome, ja nemam izbora osim da ostavimo stvari i njihove okolnosti (situacije) na miru . . . Prvi korak je da prestanemo da "postavljamo" i "predstavljamo", što je uobičajena praksa pri izlaganju umetničkih dela. Umesto toga, mi moramo da 'ostavimo stvari na miru' [*hōchi*]. Ostavljanje na miru ne podrazumeva rasturanje onoga što je stvarno vidljivo . . . moje 'ostavljanje na miru' . . . pretpostavlja uklanjanje svakog poimanja stvari [mono] i situacije iz postojećih sistema umetnosti."²¹²

Suga pojmom *hōchi* sugerise brisanje razlika između pojavnosti materijala u njihovom prirodnom okruženju i njihove apropijacije u umetnički kontekst. Međutim, ne treba zaključiti da takav pristup podrazumeva potpuno odsustvo umetničke veštine, već pre minimalno korišćenje te veštine kako bi se odstranila nepotrebna značenja i otkrila "relativna i međuzavisna priroda postojanja".²¹³ Za razliku od Li Ufana, koji je prikazivao *rezultate* delovanja gravitacije u svojoj seriji "Relatum", Suga je koristio gravitaciju kako bi pokazao međusobno delovanje materijala u njihovom okruženju.

²¹¹ Cf. Lee Ufan, "Deai o motomete" (*U potrazi za susretom*), *Bijutsu techō* 22, no. 324 (februar 1970): 14-23.

²¹² Suga Kišio, "Hōchi ti iū jōkyō" (*Okolnosti prepuštanja*), *Bijutsu techō* 23, no. 344 (jul 1971):147. Citirano u: Mika Yoshitake, *Requiem for the Sun*, 113.

²¹³ Cit. prema: Munroe, *Scream Against the Sky*, 265.

Njegova serija "situacija" (*jōkyō*) svodi umetnički rukopis na minimum – "Beskonačna situacija I (prozor)" (1970) bila je sastavljena od jednostavnih drvenih greda različite dužine, postavljenih dijagonalno u okvire prozora muzeja ([slika 48](#)). U "Zakonu situacije" (1971) na jezeru Ube, postavio je deset pljosnatih komada kamena na pravougaonu ploču napravljenu od staklenih vlakana. Porinuvši ovu konstrukciju, prepustio ju je delovanju prirodnih sila. Težina kamena je potopila ploču tik ispod površine vode, uvodeći treću supstancu – vodu – kao posrednika u delovanju dve materije, ukazujući na njihovu međuzavisnost i destabilizujući njihov prethodno utvrđen odnos ([slika 49](#)).

Značaj pokreta *Mono-ha* uveliko nadilazi njegov kratak stvaralački vek i oskudno materijalno nasleđe, koje se – uslovljeno najpre efemernom prirodom njihovih umetničkih konstrukcija – umnogome oslanja na fotografsku dokumentaciju. Njihova originalnost, kao i promišljeno kreativno reinterpretiranje japanskih estetskih načela, oteľovljenih u tihoj, kontemplativnoj atmosferi zen bašti ili akcijama pokreta *Gutai*, poništava brojne kritike koje su im upućene zbog previše cerebralnog, rezervisanog doživljaja umetnosti ili političke nezainteresovanosti. Ukidajući uvreženu stvaralačku hijerarhiju u kojoj umetnik potčinjava materijal kako bi ga preoblikovao prema svom liku, *Mono-ha* je bar donekle povratio osećaj skrušenosti i poštovanja prema silama prirode, izgubljen u materijalističkoj, dehumanizovanoj industrijskoj realnosti XX veka.

Zaključak

Svet umetnosti je u velikoj meri svima razumljiv preko civilizacijskih kodova svakidašnjeg života. To u Japanu izgleda bitno drugačije nego u zapadnoj hemisferi. Tamo se zaista teško možemo otrgnuti utisku da je svet jedna „velika pozornica“. Svakodnevni oblici veoma stilizovanog, uljudnog ponašanja, formulacije prilikom obraćanja, sklonost da se neguje ekstremno pažljiv odnos prema stvarima, koji donekle podseća na neku vrstu učtivosti prema predmetima, često beznačajnim objektima – sve to odražava i jedan drugačiji smisao za estetiku, koji se ogleda u standarnim temama i klišejima. Tako u japanskoj umetnosti ponekad nalazimo izrazitu suprotnost između naglašene estetske vrednosti praznine, minimalizma, i sklonosti ka pretrpanom prostoru.

S druge strane, opet, trebalo bi odoleti iskušenju da se takva zapažanja o estetskim i konceptualnim razlikama fetišiziraju. Pokušaj da se fiksira ono što je jedinstveno „japansko“ u umetničkom izrazu može lako odvesti u neprirodni i nepotrebn *esencijalizam*. Japanska umetnost se, poput evropske, nalazi u jednom od središta globalizovane interkulturalne razmene, u centru savremene medijske kulture i svugde prepoznatljivih pitanja politike i društva.

Može se, štaviše, sasvim neobičnom smatrati okolnost da Japan, nakon tako dugotrajne istorijske zatvorenosti, sa tolikom otvorenošću prema stranom prihvata i sebi prisajedinjuje nova umetnička stremljenja sa Zapada, prilagođavajući i preoblikujući ih u skladu sa svojim potrebama. U najupadljivije karakteristike japanskog intelektualog i umetničkog života spada i njegova eksperimentalna spremnost da svoje biće, svoje najdublje sopstvo neprekidno posmatra u ogledalu Drugog. Značenje ovog fenomena moguće je rekonstruisati kao osciliranje u kontinuitetu između dva pola.

Polazna ideja koja razjašnjava prirodu japanske avangarde u periodu od 1950. do 1970. godine nalazi se u oceni da se njeno delovanje na umetničkoj sceni – u pozorištu, filmu ili plesu; u performansu i likovnoj umetnosti; u kolažima, konceptualnoj fotografiji i kinetičkim objektima – mora prevashodno razumeti kao provokacija: kao napad na instituciju tradicionalne umetnosti i pokušaj revolucionisanja društvenog života. Svojim radikalnim pokličima, koji katkad imaju težinu misije, ono u tom pogledu nesumnjivo nalikuje stremljenjima tzv. istorijskih avangardi, manje zainteresovanih za

stvaranje trajnog dela, a više za izazivanje promene u ponašanju recipijenta.

No, mada su sva ranija raskolnička svojstva imala naglašeno subverzivni karakter, i mada se svaka avangarda može tumačiti kao neko stalno, uvek nemirno i bučno stanje duhova, kao uvek obnovljivi „vanvremenski ekstremizam“ umetničkih nezadovoljnika, u radu se konstatuje da su razlike krupne i osetne. One se ne ogledaju samo u sasvim drugačije akcentovanim unutrašnjim napetostima među raznovrsnim duhovnim strujanjima i poetičkim stremljenjima, već i u smelijim iskoracima ka graničnim poljima medija – od ultra-konceptualne umetnosti do „anti-umetnosti“.

Jer, dok je za avangardna stremljenja sa početka XX veka odnos prema kultu mašine, apoteozi tehnike i obožavanju brzine smatran osnovnom kulturnom vrednošću i najvišim stanjem duha, dotle je estetika rascepa i šoka u posleratnoj avangardi vezana i za negativne posledicije „tehnološkog raja“ koji razjeda i gasi nasleđene funkcije kulture upravo kroz estetizaciju tehnike i njeno razaranje etablirane misli o društvenom poretku.

Budući kritička i prevratnička, neoavangardna japanska umetnost pokazuje prirodnu tendenciju ka individualizaciji izraza. Posmatrajući stvari iz tog ugla, ali idući ka istom cilju, moguće je formulisati svojevrtni *pluralizam* u pogledu poetičkih nastojanja. Otuda se, čak i u grupnom stvaralaštvu, ponegde javljaju teškoće u pokušaju da se identifikuje neka grupna svest koja bi predstavljala nešto više od jedne sasvim uopštene zabrinutosti zbog sudbine društva i pozicije umetnosti u njemu. Izraziti jednu temu ili motiv, konstatuju neki istaknuti posleratni japanski umetnici, znači postići jedinstvo u raznolikosti njihovog ličnog, intimno-individualnog sagledavanja. Zajednička je, međutim, pored srodnosti u pristupu i tehnici, utemeljenost u ideji o nemirenju sa neprihvatljivim stanjem, ideji da je jedina umetnost za koju se vredi zalagati kritička i angažovana, što se ogleda u prividnom paradoksu da je *doživljaj istine umetnosti* u neku ruku ipak kolektivni čin, počevši od susreta s istinom u umetničkom delu, do dijaloga, disputa i diskusije u širem krugu.

I dok je za jedne avangardizam bio zapravo nov, osoben, kreativno sveobuhvatan tradicionalizam, drugi su, opet, svesni narastajuće važnosti novih eksperimenata, pokušali da nadmaše smelost samovoljnih i rizičnih zapadnjačkih projekata i tradicionalnih japanskih umetnosti kao formi koje su egzistirale van međusobnog dodira. Tako se iz današnje perspektive ukupnog sagledavanja japanske posleratne avangarde pokazalo izvesnim da je, na primer, futuristička i konstruktivistička estetika grupe *Diken Kobo*, uvijena u nadrealnu atmosferu prethodnih auto-slajd radova,

uspešno podrivala vladajuće medijske koncepte. Svoj nesumnjivi vrhunac dostigla je u eksperimentalnim filmovima koji ne slede u potpunosti uobičajenu primenu procedura i umetničkih materijala u unutarestetske svrhe, kako bi prevazišli instituciju umetnosti. Lišeni podsticajnog dijaloga i produktivnog previranja, vremenom su sve više bleđeli smeli iskoraci ka graničnim poljima medija, čime je kinematografija dospela u sferu tzv. "privatnog filma" (*kođin eiga*), koji analizira ličnu, intimnu viziju autora. Vizuelni i znakovni jezik davao je sve manje prostora eksperimentu.

U analogiji sa tekstualnim poigravanjem dokumentima, koje najavljuje docniji proces primene savremenih modela „dekonstrukcije“, „centra“ i „porekla“, u likovnim umetnostima se posebno atraktivnim ukazivalo nastojanje da se, putem prikaza objekta, okolni prostor učini sastavnim delom realizacije, kao po pravilu u određenom, neponovljivom izložbenom kontekstu. Često je, međutim, neuspeh unošenja umetnosti u životnu praksu imao za posledicu i rezignaciju ili lažnu aktuelizaciju utopijskih projekata. Paradoksalno je, međutim, što je najsnažniji utisak trebalo da ostavi delo čiji fizički trag će naprosto nestati, budući da su projekti te vrste bili u isključivoj službi korenitog korigovanja uobičajene recepcije posmatrača.

Tako je, primera radi, ostavljajući za sobom malo fizičkih tragova, grupa "Play" (*Za Purei*), oformljena u oblasti Kansai 1967. godine, poput grupe "I" stvarala u domenu „efemerne umetnosti“, što je iziskivalo obilno fotografsko i dokumentarno beleženje umetničkih akcija. I ona je nastojala da izađe van fizičkog okvira umetničkih institucija, u otvoren prostor i prirodu, u gestu povratka suštini čovekovog postojanja. Ove poznate krilatice, koje su novi apostoli preporoda izmenili u humanitarnost i karitativnu kreativnost, upotrebljene su kao sredstva za objavu kolektivne nade u spasenje – kroz igru.

Rad pokazuje da je impresivna umetnost japanske avangarde, bez obzira na relativno mali broj njenih predstavnika i sledbenika tokom dve decenije, visoko nadilazila dostignuća vladajućih oblika kulturne produkcije. Njena specifičnost, međutim, krije u sebi još jednu važnu okolnost. Iako je ova avangarda, u posleratnom periodu, nastala zahvaljujući direktnoj komunikaciji sa umetnicima iz Evrope, iako je bila blisko povezana sa evropskim kulturnim iskustvom kroz raznolike kontakte kosmopolitske elite Japana, politika i praksa dovele su do toga da se avangarda na ovom dalekoistočnom arhipelagu razvijala donekle izolovano i samostalno, izmeštena iz dominantnih tokova evropske kulturne revolucije, i to usled okolnosti koje nisu imale nikakve veze sa njegovim geografskim položajem.

Literatura

Adorno, Theodor W. *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone. London & New York: Verso, 2005.

Akihiko, Senda. *Voyage of Contemporary Japanese Theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

Atsushi, Miyakawa. "Han-geijutsu: sono nichijō sei e no kakō", *Bijutsu techō*, no. 234 (April 1964).

Baruma, Ian. *Behind the Mask: On Sexual demons, Sacred Mothers, Transvestites, Gangsters and Other Japanese Cultural Heroes*. New York: Meridian, 1985.

Belting, Hans. *Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen* (Hamburg : Philo & Philo Fine Arts, , 2005)

Bert Winther-Tamaki, *From Resplendent Signs to Heavy Heands*, in: *Since Meiji: Perspectives on Japanese Visual Arts, 1868-2000*, edited by J. Thomas Rimer, 124-143. Honolu: Univesity of Hawaii Press, 2012.

Bertrand Rasel, *Problemi filozofije*, prev. M. Pavković i M. Jovanović. Beograd: Nolit, 1980.

Boris Groys, Aage Hansen-Löve (hg.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 2005.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Bürger, Peter. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde," *New Literary History* 41.4 (Autumn 2010): 695-715.

Chandler, John and Lippard, Lucy R. (1968), "The Dematerialization of Art", in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Cheryn Turim, Maureen. *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley: University of California, 1998.

Chong, Doryun . *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art, 2012.

Chong, Doryun, ed. *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989 : Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art, 2012.

Chris Desjardins, *Outlaw Masters of Japanese Film*. London: I. B. Tauris 2005.

Clark, John. "Artistic Subjectivity in the Taisho and Early Showa Avant-garde," in : *Japanese art After 1945 : Scream Against the Sky*, ed. Alexandra Munroe, 41-53. New York : Harry N. Abrams, 1994.

Cody, Gabrielle H. and Sprinchorn, Evert. *The Columbia encyclopedia of modern drama*, Vol. 2. Columbia University Press, 2007.

Crawford, Ben. "Emperor Tomato-Ketchup: Cartoon Properties from Japan," in: *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, edited by Mick Broderick. New York: Kegan Paul, 1996.

Danan, Joseph. *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Paris 2010.

Danchev, Alex, ed. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Limited, 2011.

De Ponte, Susanne. *Aktion im Futurismus* .Baden-Baden: V. Koerner, 1999.

Desser, David. *Eross Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Djurić, Dubravka and Šuvaković, Miško eds. *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Eckersall, Peter. "From Liminality to Ideology : The Politics of Embodiment in prewar Avant-Garde Theater in Japan," in: *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, ed. James M. Harding, 225-249. Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010.

Eckersall, Peter. *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Boston, MA, USA: Brill Academic Publishers, 2006.

Fehér, Ferenc . "What is Beyond Art? On the Theories of the Postmodern," *Thesis Eleven* 5/6 (1982): 10.

Furuhata, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in The Season of Image Politics*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Gardner, William O. " New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Film and Japanese Modernism," *Cinema Journal* 43, Number 3 (Spring 2004): 59-78.

Gavin McCormack, "Kokusaika: Impediments in Japan's Deep Structure," in *Multicultural Japan: Palaeolithic to Postmodern*, ed. Donald Denoon et al., 265-285. New York: Cambridge University Press, 1996.

Goodman, David G. *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1988.

Goodman, David G. "Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde," in *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, ed. James M. Harding, 250-264. Ann Harbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2010.

Goodman, David G. *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Gordon, Andrew. *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*. New York : Oxford UP, 2003.

Groys, Boris and Hagemeister, Michael, eds. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism : Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, N.J. ; Oxford, Princeton University Press, 1992.

Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Hayashi, Michio. "Tracing The Graphic in Postwar Japanese Art," in: *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, exh.cat, 94-137. N.Y: Museum of Modern Art, 2012.

Heath, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Higgins, Dick. "Intermedia", in: *Something Else Newsletter I*, no.1 (1966)

Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

Hikosaka, Naoyoshi. "Lee Ufan hihan - 'Hyōgen' no naiteki kiki ni okeru fashizumu" [Kritika Li Ufana - fašizam zasnovan na unutrašnjoj krizi "izražavanja"], *Dezain hihyō* (Revija dizajna) br. 12, (novembar 1970): 129-53.

Iimura, Takahiko. "Imeji no komyuniti" (*Zajednica slika*), *Kikan Firumu* 2, (Februar 1969), 153.

Ilić, Miloš. *Kultureme: eseji iz kulture i umetnosti*. Vuk Karadžić: Beograd 1974.

Jamasaki, Kajoko. *Japanska avangardna poezija*. Filip Višnjić: Beograd, 2004.

Karatani, Kōjin. "Overcoming modernity," in: *Contemporary Japanese Thought*, edited by Richard F. Calichman, 101-105. New York: Columbia University Press, 2005.

Karatani, Kōjin. "Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa," trans. by Sabu Kohso, in: *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, edited by Alexandra Munroe, 33-39. New York: Abrams, 1994.

Kawakita, Michiaki. *Modern Currents in Japanese Art* [Heibonsha Survey of Japanese Art] New York : Weatherhill, 1974.

Kurihara, Nanako. "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh." *The Drama Review* 44.1 (Spring 2000): 12-18.

Kuroda, Raiji. "Kyushu-ha as a Movement: Descending to the Undersides of Art," *Josai University Review of Japanese Culture and Society* (Dec. 2005) Trans. Reiko Tomii.

KuroDalaiJee, *Nikutai no anaakizumu: 1960 nendai Nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chikasuimyaku* [Anarhija tela: podzemne struje umetnosti performansa u Japanu šezdesetih godina] Tokyo: Grambooks, 2010.

KuroDalaiJee, *Performance Collectives in 1960s Japan: With a Focus on the "Ritual School"*. *Positions*, in: East Asia Cultures Critique, Volume 21, No. 2 (2013) : 417-447. London, Barbara "X: Experimental Film and Video," in *Japanese art after 1945 : scream against the sky*, edited by Alexandra Munroe, 285-297. New York : H.N. Abrams, 1994.

Marotti, William A. "Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei's 1000-yen copy, critical art, and the state", *Postcolonial Studies*, Vol.4, No.2 (2001): 211-239.

Marotti, William A. *Money, Trains and Guillottines: Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Mason, Penelope. *History of Japanese Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993.

Matsui, Midori ."*The Place of Marginal Positionality: Legacies of Japanese Anti-Modernity,* " in *Consuming Bodies : Sex and Contemporary Japanese Art*, edited by Fran Lloyd, 143-144. London, GBR: Reaktion Books, 2004.

Max Nordau, *Entartung*, I, II, Berlin 1893.

Merewether, Charles and Iezumi Hiro, Rika, eds. *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, exh.cat. L.A: Getty Research Institute, 2007.

Ming Tiampo, *Gutai: Decentring Modernism*. University of Chicago Press: Chicago 2010.

Munroe, Alexandra. *Japanese art after 1945: scream against the sky*, New York: H.N. Abrams, 1994.

Nagata, Ken'ichi. "Koga Harue's *Sea* (1929) and "Soluble Fish": Proletarian Art, Max Ernst, Bauhaus and the Volte-Face of Machine Aesthetics", *Aesthetics* No.13 (2009): 249-267.

Nagib, Lúcia. *Tauris World Cinema : Theorizing World Cinema*. I.B. Tauris, 2012..

Okakura, Kakuzo. *Ideali Istoka*, prevod Sonja Višnjić. Beograd: Zuhra, 2004.

Okakura, Kakuzo. *Knjiga o čaju*, prevod: Sonja Žižović i Predrag Žižović. Beograd: Liber, 2008.

Ōtani, Shōgo. "Koga Harue and Bauhaus —From a Design Point of View", *Gendai no me: Newsletter of the National Museum of Modern Art, Tokyo*, Vol. 519 (1999/2000 12-1).

Peter Birger, *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa, 1998.

Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.

Powell, Brian. "Japan's First Modern Theatre: The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-1926." *Monumenta Nipponica* 30 (1) (1975): 69-86.

Richie, Donald, "Notes for a Study on Shohei Imamura" u: *Shohei Imamura*, edited by James Quandt. Cinematheque Ontario, Toronto: Toronto International Film Festival Group, 1997.

Richie, Donald, and Arturo Silva. *The Donald Richie Reader : 50 Years of Writing on Japan*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2001.

Ridgely, Steven C. *Japanese Counterculture : The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Ross, Jullian. *Directory of World Cinema : Japan*. Intellect Ltd, 2012.

Sas, Miryam. "Intermedia, 1955-1970," in: *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*, edited by Doryun Chong and Michio Hayashi, 138-157. New York: Museum of Modern Art, 2012.

Sas, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan: Moment of Encounter, Engagement and Imagined Return*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2011.

Sedlmayr, Hans . *Art in Crisis, the Lost Center*. London: Hollis & Carter, 1957.

Sekine Nobuo (1969), *Sekine Nobuo 1968-78* ,Tōkyō: Juria Pemuperu Kōbō, 1979.

Shūzō, Kitadai. Nacrt neobjavljenog manifesta grupe. Satani Gallery, ed., Dai 11-kai omāju Takiguchi Shūzō ten: Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō/The 11th Exhibition Homage to Shuzo Takiguchi: Experimental Workshop, trans. Tom Spilliaert. Tokyo: Satani Gallery, 1991.

Slijepčević, Pero. *Naše stare zadužbine*, u: *Sabrana djela P.S.* , izd. ANURS-a, Banja Luka 2013, III.

Standish, Isolde. *A New History of Japanese Cinema*. New York: Continuum, 2005.

Standish, Isolde. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avangarde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York: Continuum, 2011.

Suga, Kishio. "Hōchi to iū jōkyō" (*Okolnosti prepuštanja*), *Bijutsu techō* 23, no. 344 (jul 1971)

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. SANU i Prometej: Beograd i Novi Sad, 1999.

Tomii, Reiko . "Intenational Contemporaneity in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond", *Japan Review* no. 21 (2009): 123-147

Tomii, Reiko. "After the 'Descent to the Everyday: Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964-1973, in: *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, ed. Blake Stimson, 45-75. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2007.

Tomii, Reiko. "Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan," in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's-1980's*, 14-29, New York: Queens Museum of Art, 1999.

Tomii, Reiko. "Geijutsu on Their Minds: Memorable Words on Anti-Art," in: *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan 1950-1970*, edited by Charles Merewether, Rika Iezumi Hiro, 35-63. L.A.: Getty Research Institute, 2007.

Tone, Yasunao. "Geijutsu no chikaku-hendō – Expo kara Hippi made" (Diasrifizam umetnosti: od Expa do hipika), *Bijutsu Techō*, 289 (Novembar 1967): 98-109.

Triumph of the Sparrow. Zen Poems of Shinkichi Takahashi. Transl. by Lucian Stryk with the assistance of Takashi Ikemoto. New York, N.Y : Grove Press, 2000.

Tsuno, Kaitarō. "The Tradition of Modern Theatre in Japan," trans. David G. Goodman, *Canadian theatre Review*, Fall 1978.

Ufan, Lee. "Deai o motomete" (*U potrazi za susretom*), *Bijutsu techō* 22, no. 324 (februar 1970): 14-23.

Van den Berg , Hubert, ed. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler 2009.

Volk, Alicia. "A Unified Rhythm: Past and Present in Japanese Modern Art," in *Japan and Paris: Impressionism, Post-impressionism and the Modern Era*, exh. cat., 38-56. Honolulu Academy of Arts, 2004.

Waley, Arthur. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*. London: Luzac & Co., 1922.

Weisenfeld, Gennifer. "Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan," *Art Journal*, Vol. 55, No. 3, Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity (Autumn, 1996): 64-73.

Weisenfield, Gennifer. *Mavo: Japanese artists and the Avant-Garde, 1905-1931*. University of California Press, 2001.

Wu, Chinghsin. "Transcending the Boundaries of the 'isms': Pursuing Modernity through the Machine in 1920s and 1930s Japanese Avant-Garde Art," in : *Rethinking Japanese Modernism*, edited by Roy Starrs, 339 - 361. Leiden and Boston: Brill, 2011.

Yoshimoto, Midori. *Into Performance : Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick, NJ, USA: Rutgers University Press, 2005.

Yoshitake, Mika. "Mono-ha and After", *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, edited by Doryun Chong et al. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Yoshitake, Mika. *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha*. Los Angeles: Blum & Poe, 2012.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

Elektronski izvori

Bergmark, Johannes. "Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move," 1991. <http://www.surrealistguppen.org/bergmark/butoh.html>

Bratu Hensen, Miriam . "Bejamin's Aura," *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008) : 336-375. (pristupljeno 5.10.2014)

http://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf

<http://cabinetmagazine.org/issues/13/renkichi.php>

http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,_Benjamins_Aura.pdf

http://lauralippincott.com/texts/kotaro_greensun.pdf

<http://monoskop.org/Magazines>

http://post.at.moma.org/content_items/290-circle-the-square-film-performances-by-iimura-takahiko-in-the-1960s.

<http://rijs.fas.harvard.edu/pdfs/yabuta.pdf>

<http://www.criterion.com/current/posts/1108-in-the-realm-of-the-senses-some-notes-on-oshima-and-pornography>

<http://www.decadrages.ch/site-and-specificity-japanese-expanded-cinema-intermedia-and-its-development-late-60s-julian-ross>

<http://www.hollywoodreporter.com/news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858#sthash.qkimNSou.dpuf>

<http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Bataille-Death-and-Sensuality.pdf>, p. 31, datum pristupa: 11.7.2014.

Itō, Tōru. "The Concept of Shutaisei and Its Origin."

http://www.ed.ac.uk/polopoly_fs/1.99392!/fileManager/The%20concept%20of%20Shutaisei.pdf

Kogawa, Tetsuo. "Japan as a Manipulated Society", pristupljeno 2.10.2014.

<http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/manipulated.html>

Noi II/1:6-9 (1924), dostupno na : http://monoskop.org/images/d/d4/Noi_II-6_9_1924.pdf

Roquet, Paul. *Towards the Bowels of the Earth: Butoh Writing in Perspective*, 2003.<http://ibtheatre.wikispaces.com/file/view/TowardstheBowelsoftheEarth.pdf/81386161/TowardstheBowelsoftheEarth>

Sōseki, Natsume. "Social Development of Modern Japan," (1911)

http://www.grips.ac.jp/teacher/oono/hp/lecture_J/lec03.htm

Tezuka, Miwako. *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*", pristupljeno 13.9.2014.

<http://artjournal.collegeart.org/?p=2349#sthash.3HfBCCXK.dpuf>

www.dictionaryofarthistorians.org

Yabuta, Yutaka. *Rediscovering Women in Tokugawa Japan*, pristupljeno 2.10.2014.

<http://rijs.fas.harvard.edu/pdfs/yabuta.pdf>

Ilustracije



Slika 1.

Murajama Tomojoši, Rad sa cvetom i cipelom (Hana to kutsu no tsukatte aru sakuhin) Delo izgubljeno, nastalo oko 1923. godine.

Izvor: Gennifer Weisenfield, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931* (University of California Press, 2001), 69.



Slika 2.

Murajama Tomojoši, Konstrukcija, 1925, ulje i kolaž na drvetu (84 x 112.5 cm)

Narodni muzej savremene umetnosti, Tokio.

Izvor: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/04/26/arts/mavo-the-movement-that-rocked-japans-art-scene-2/#.UZ5OppUjmfQ>



Slika 3.

Okada Tacuo sedi u Kapiji i pokretnoj kabini za prodaju karata, 1925.

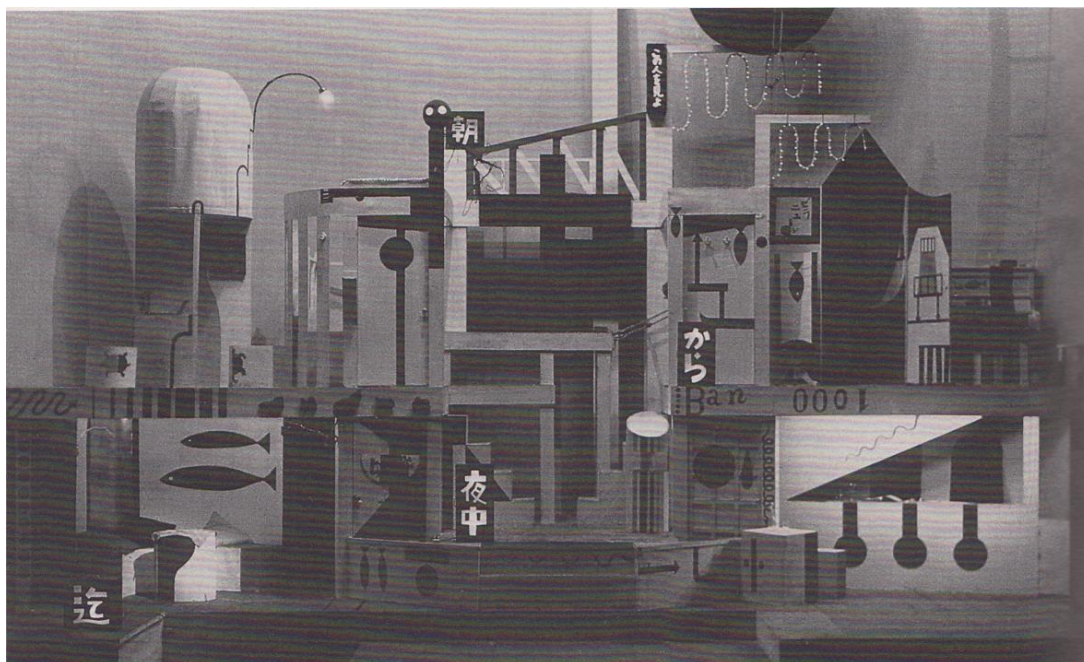
Izvor: Chuō bijtsu, no. 119 (oktobar 1925): 189.



Slika 4.

Naslovna stranica prvog broja časopisa Mavo (jul 1924)

Izvor: <http://nekokappa.blogspot.no/2011/02/mavo.html>



Slika 5.

Murajama Tomojoši, scenografija za predstavu Od jutra do ponoći, 1924.

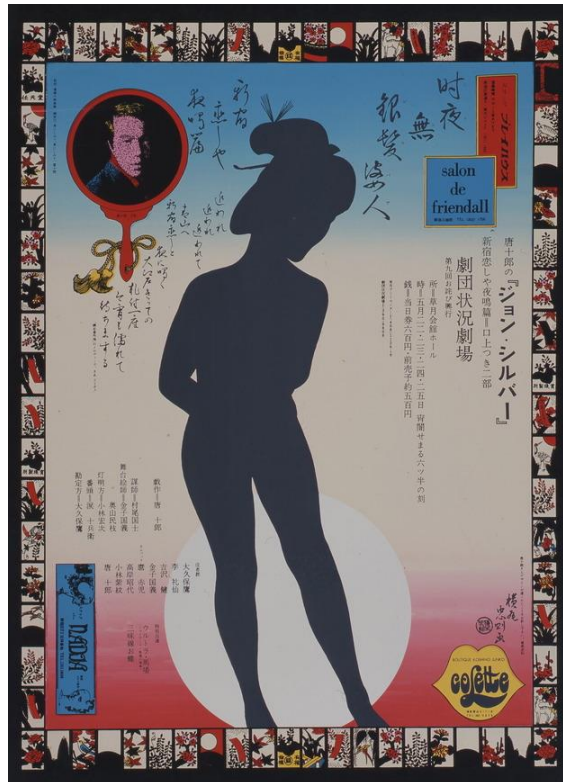
Izvor: Gennifer Weisenfield, Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931 (University of California Press, 2001), 222.



Slika 6.

Murajama Tomojoši i Okada Tacuo - "Na no tsukerarenai odori", 1924. (Ples koji se ne može imenovati)

Izvor: Gennifer Weisenfield, Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931 (University of California Press, 2001), 235.



Slika 7.

Yokoo Tadanori. Poster za predstavu "Džon Silver: Ljubav u Šindukuu" (Jōkyo Gekijō [Teatar situacije]). 1967.

Izvor: http://post.at.moma.org/content_items/177-a-sedimentation-of-the-archival-mind-2



Slika 8.

Poster za predstavu Jeretici pozorišta Tendo sađiki, 1971. Dizajnirao Enomoto Ryōichi.

Izvor: Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde, by David Goodman. Princeton Architectural Press, 1999: 56.



Slika 9.
Terajama Šuđi, Bacite svoje knjige: izađimo na ulice, 1971.
Izvor: http://www.auditoireonfilm.info/2012_01_01_archive.html



Slika 10.
Proba Zabranjenih boja (Kindiki), Hidikata Tacumi i Jošito Ono
Izor: <http://mauml.musabi.ac.jp/museum/archives/1406>



Slika 11.

Eikoh Hosoe, Ohno Kazuo, 1996. (ili 1994, iz serije Leptirov san 1960-2005)

Izvor: <http://artblart.com/tag/eikoh-hosoe-ukiyo-e-projections/>



Slika 12.

Tandanori Joko, poster za film Dnevnik lopova iz Šindukua (Shinjuku dorobō nikki), 1969.

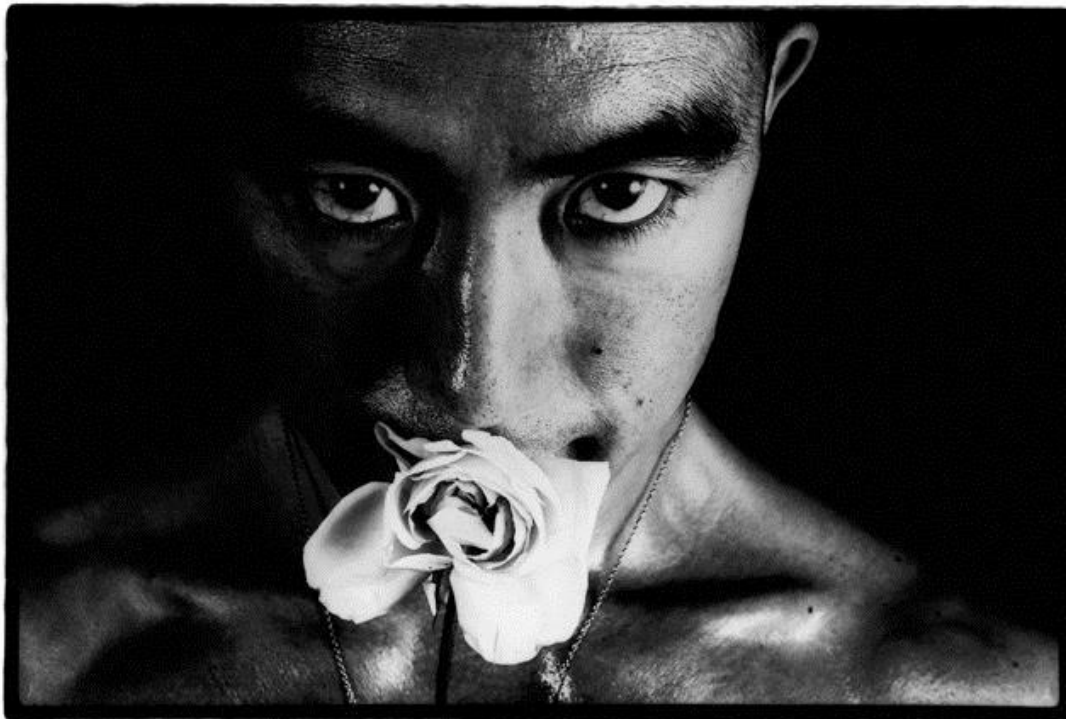
Izvor: <http://50watts.com/30-Vintage-Movie-Posters-from-Japan>



Slika 13.
 Ōshima Nagisa U carstvu čula (Ai no koriida, 1976)
 Izvor: <http://www.pinterest.com/pin/39054721740462032/>



Slika 14.
 Vakamacu Kođi, Embrion lovi u tajnosti (Taiji ga mitsuryō suru toki, 1966)
 Izvor : <https://www.youtube.com/watch?v=BpnUK5eeObk>



Slika 15.
Eikoh Hosoe, Kažnjavanje ružama 32, 1961.
Izvor: <http://www.takaishiigallery.com/en/archives/10507/>



Slika 16.
Eikoh Hosoe, Pupak i atomska bomba, 1960.
<http://www.yokohamatriennale.jp/2014/event/2014/07/post14.html>



Slika 17.

Eikoh Hosoe, Kamaitači 17 (deca posmatraju čoveka kako proleće), 1969.

Izvor: http://www.michaelhoppengallery.com/artist/show,2,111,133,536,0,0,0,0,michael_hoppen_contemporary.html



Slika 18.

Šudi Terajama, Tomato Kecchappu Kōtei (Car kečap od paradajza), 1970.

Izvor: <http://www.afterall.org/journal/issue.22/3657>



Slika 19.

Takahiko Iimura, *Onan*, 1963, 8 min.

Izvor: <http://thesoundofeye.blogspot.com/2010/11/takahiko-iimura-onan-1963.html>



Slika 20.

Hagivara Sakumi, *Magla*, 1978, 8 min, 16 mm

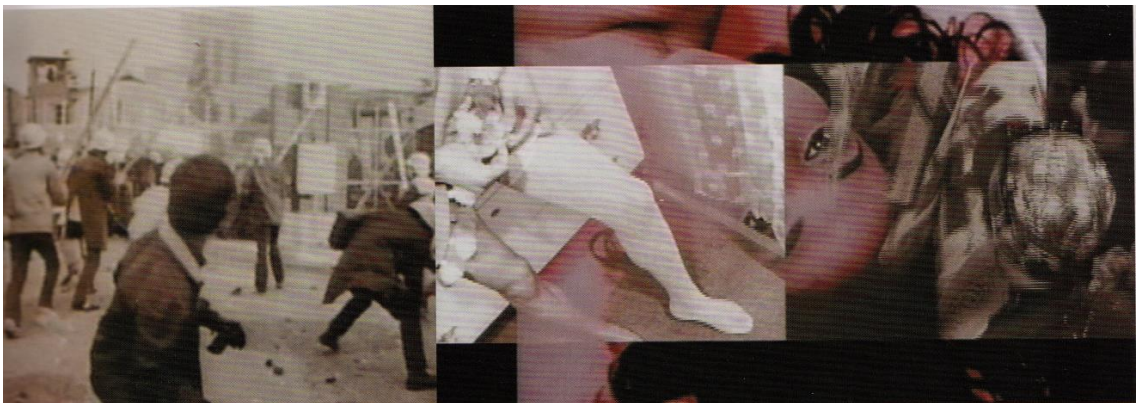
Izvor: http://aafilmfest.org/50/films/kiri_mist/



Slika 21.

Macumoto Tošio, *Atman*, 1975. 11 min.

Izvor: <http://www.nplus2.org/2014/08/atman-toshio-matsumoto-1975.html>



Slika 22.

Macumoto Tošio, *Za moje oštećeno desno oko*, 1968.

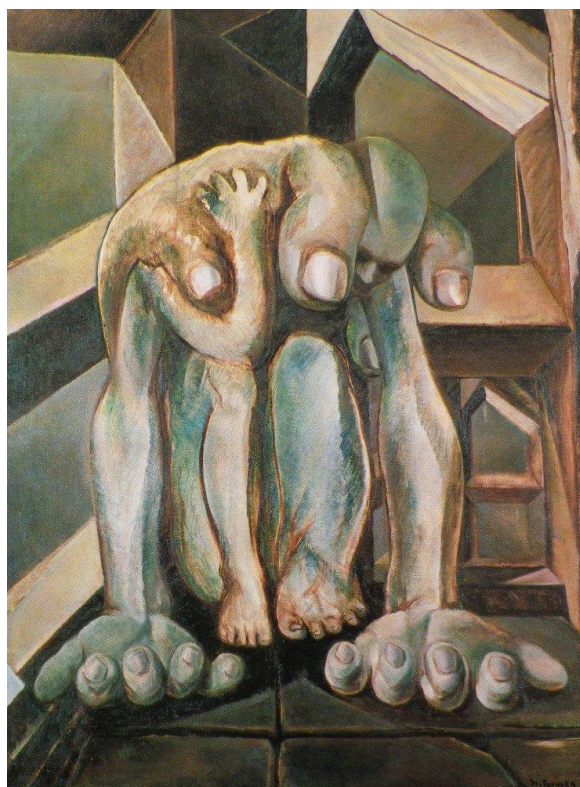
Izvor: Doryun Chong, ed. *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, exh.cat, N.Y: Museum of Modern Art, 2012: 155.



Slika 23.
Takuma Nakahira, *Za jezik koji dolazi*, 1970.
Izvor: <http://icplibrary.wordpress.com/2012/08/24/provoke/>



Slika 24.
Fukuzava Ićiro, *Grupa ratnog poraza*, ulje na platnu, 1948.
Izvor: http://blogs.c.yimg.jp/res/blog-0a-11/karasawa0901/folder/696085/33/15383433/img_1?1240668278



Slika 25.

Curuoka Masao, *Teške ruke* (*Omoi te*, 1949). Ulje na platnu.

Izvor: <http://todoloki.wordpress.com/2012/07/10/tsuruoka-masao-1907-1979/>



Slika 26.

Okamoto Taro, *Ljudi u plamenu* (*Moeru hito*, 1955). Ulje na platnu.

Izvor: http://www.momat.go.jp/Honkan/okamoto_taro/teacher.html

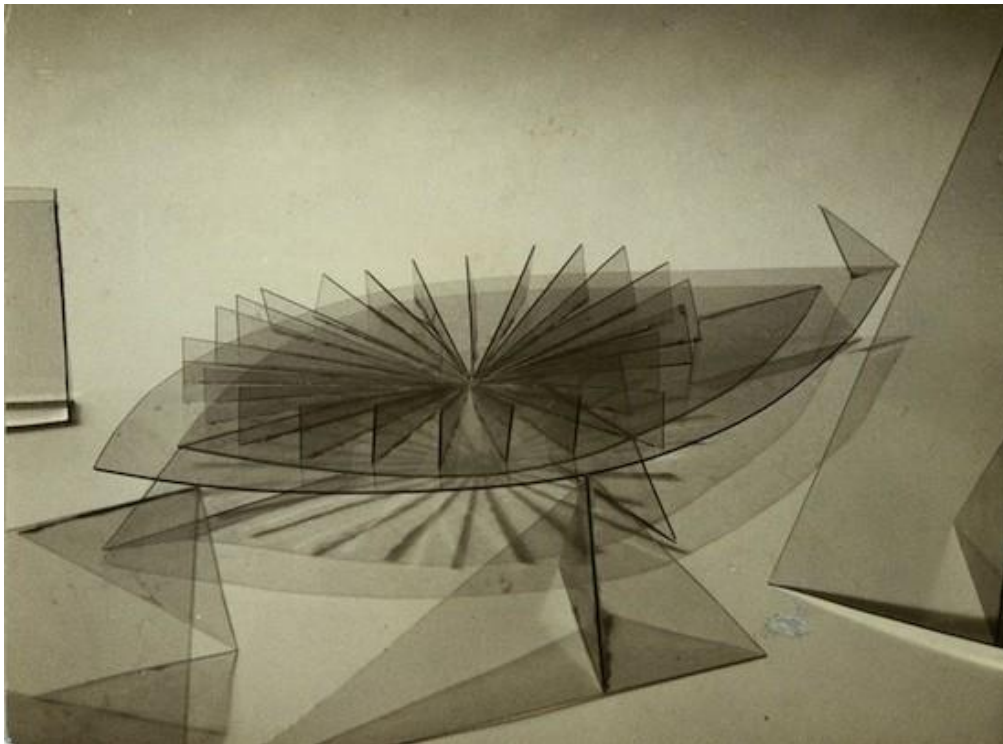


Slika 27.

Jamašta Kikuđi, *Priča o selu Akebono*, 1953. Ulje na platnu.

Izvor:

http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/protest_art_50s_japan/yamashita/pages/anp6006_Yamashita_Ake5D60F.htm



Slika 28.

Kacuhiro Jamaguči. "Avantura Mr WS, test-pilota" (1953/86), video, 4 min. 55 sec.

Izvor: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/K0pPOmUHXDBjlvvgkJT76/



Slika 29.

Điken kobo, *Ginrin*, 1956.

Izvor: <http://www.undo.net/it/mostra/127129>



Slika 30.

Širaga Kazuo, *Izazivanje blata*, 1955, Prva Gutai umetnička izložba, Ohara Kaikan, Tokio

Izvor: <http://www.azito-art.com/topics/exhibition/kazuo-shiraga-at-mccaffrey-fine-art.html#.VDaho0uE71o>



Slika 31.

Murakami Saburo, *Prolazak*, 1956. *Druga Gutai umetnička izložba*, Ohara Kaikan, Tokio.

Izvor: http://x-traonline.org/build/wp-content/uploads/2013/09/161_5C_murakami_passing_through_c-700x453.jpg



Slika 32.

Acuko Tanaka, *Električna haljina*, 1956. (rekonstruisano 1986)

Izvor: <http://www.artdesigncafe.com/atsuko-tanaka-artist-2011>



Slika 33.

Kikuhata Mokuma, *Genealogija robova (novčičima)* (*Dorei keizu [kahei ni yoru]*), 1961/1983.

Izvor:

http://asia.nikkei.com/var/site_cache/storage/images/node_43/node_51/2014/201404/20140409/20140409_slave/589927-1-eng-GB/20140409_slave_article_main_image.jpg



Slika 34.

Ushio Shinohara, *Bokstersko slikanje*, 1960.

Izvor: <http://www.tcj.com/shinohara-ushios-action-cartooning/>



Slika 35.

Hi Red Center, *Budi čist!*, 1964.

Izvor: <http://pictify.com/364892/hi-red-center-performance-by-hirata-minoru-1964>



Slika 36.

Nacujuki Nakaniši, *Kompaktni objekat (kompakuto obu)*, 1963.

Izvor: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2014/03/hi-red-center-2.html>



Slika 37.
Takamacu Ćiro, *No.273 (Kage)*, 1969
Izvor: <http://www.nyartbeat.com/event/2010/EB02>



Slika 38.
Fluxus godišnje kutije, oko 1965.
Izvor: <http://artdaily.com/news/29018/The-Museum-of-Modern-Art-Acquires-the-Gilbert-and-Lila-Silverman-Collection-of-Fluxus-Art#.VDf8IEuE71o>



Slika 39.

Šigeko Kubota, *Flux lek, Flux godišnja kutija no.2*, 1968.

Izvor: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/flux-medicine-from-flux-year-box-2/



Slika 40.

Šigeko Kubota, *Slikanje vaginom*, Perpetual Fluxus festival, Njujork, 1965.

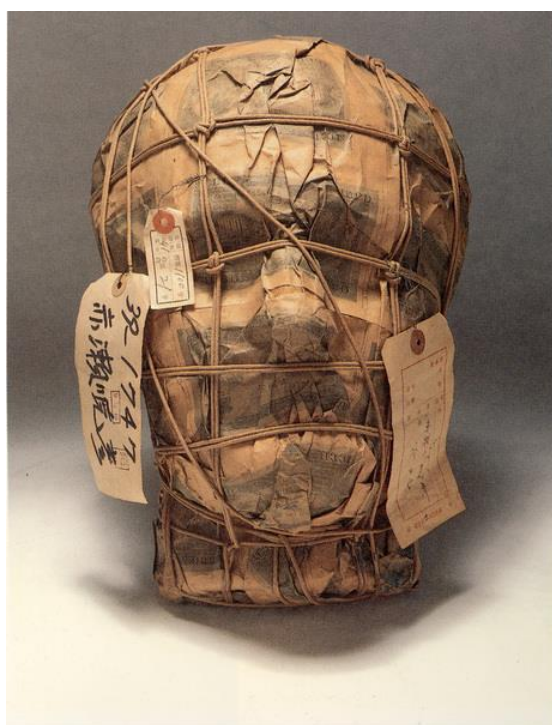
Izvor: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/arth-301-study-guide-2013-14-phillips/deck/9638888>



Slika 41.

Nacujuki Nakaniši, *Akcija nametanja štipaljki uvrtnjem (Sentaku basami wa kakuhan kōdō o shuchō suru)*, Tokio, 1963.

Izvor: http://38.media.tumblr.com/03a40b61bcd66b27d08ca40a9cda7647/tumblr_mulc276B981qddjkdo1_1280.jpg



Slika 42.

Akasegawa Genpei, *Zaplenjeni objekat: maska*, 1963. 37 x 25 x 19 cm

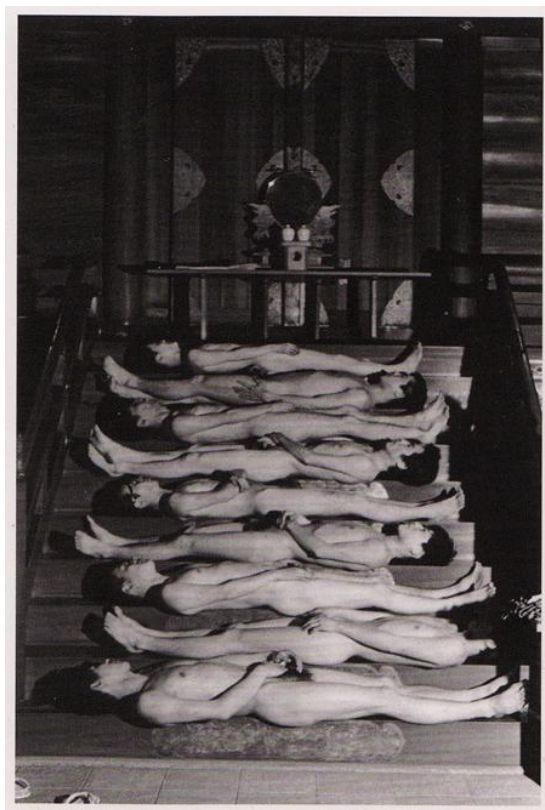
Izvor: http://www.scaithebathhouse.com/en/artists/genpei_akasegawa/



Slika 43.

Akasegawa Genpei, *Novčanica od 0 jena*, 1967.

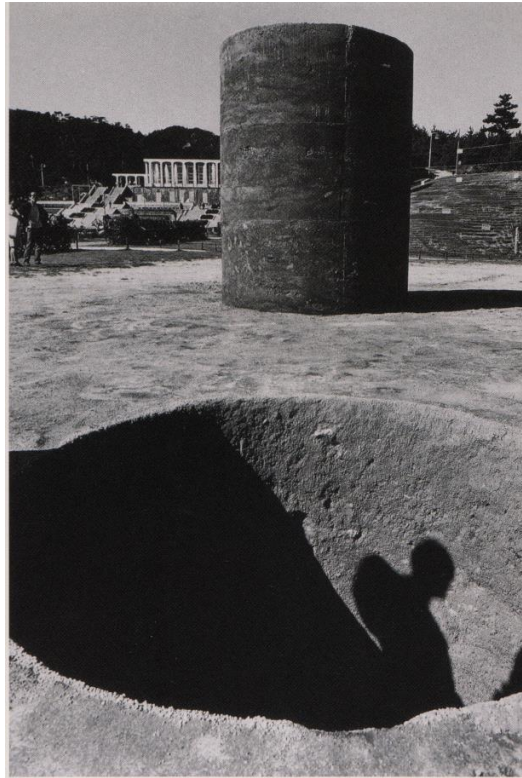
Izvor: <http://keithwhittle.org/blog/genpei-akasegawas-1000-yen-note-incident/>



Slika 44.

Zero Ćigen, *Ritual Sveta potpuno gole zadnjice (Zenra ketsuzōkai gishiki)*, Kašima hram, Tokio, 1964.

Izvor: *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*, (New York: Museum of Modern Art, 2012): 69.



Slika 45.

Sekine Nobuo, *Faza-Majka Zemlja*, zemlja i cement, dimenzije cilindra i rupe 270 x 220 cm, Kobe, 1968.

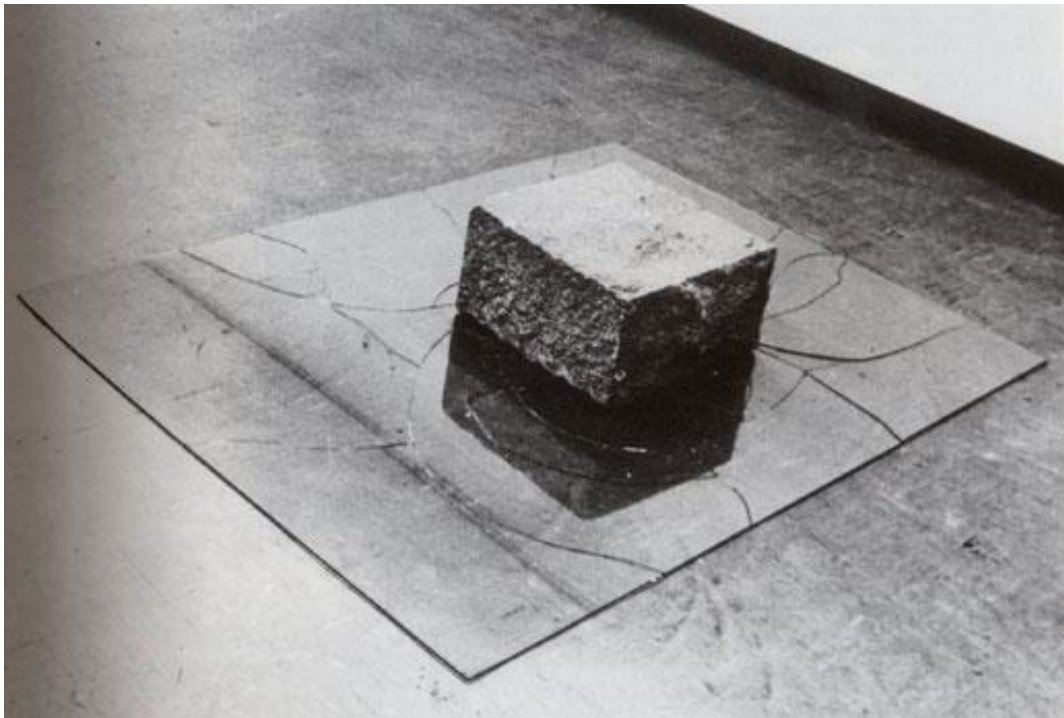
Izvor: *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. NY: Harry N. Abrams, 271.



Slika 46.

Li Ufan, *Relatum* (prethodno *Jezik*), 1971.

Izvor: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/lee-ufan7-8-11_detail.asp?picnum=6



Slika 47.

Li Ufan, *Relatum*, 1968.

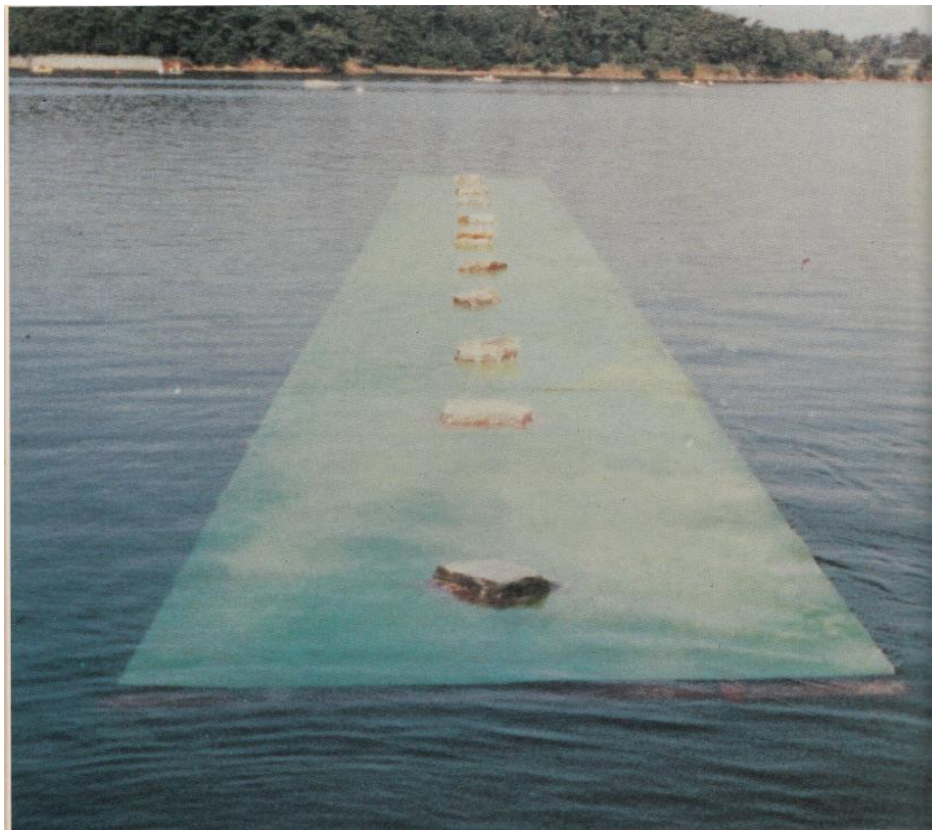
Izvor: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html>



Slika 48.

Suga Kišio, *Beskonačna situacija (prozor)*, 1970. Instalacija u Narodnom muzeju moderne umetnosti, Kjoto

Izvor: <http://www.art-it.asia/u/admin ed feature e/7nyLM0OphrxTfeuvsP5l>



Slika 49.

Suga Kišio, *Zakoni situacije (Jōkyō-ritsu)*, site-specific instalacija, jezero Ube, 1971.

Izvor: *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. NY: Harry N. Abrams, 256.

Biografija

Marko Grubačić (rođen 1979. u Beogradu), diplomirao je na Fakultetu likovnih umetnosti 2004. godine. Master studije je završio iz oblasti bibliotekarstva i informatike na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, odbranivši rad pod nazivom *Bibliografija radova o budističkoj umetnosti* 2008. godine. Dobitnik je stipendije japanske ITO fondacije za međunarodnu obrazovnu razmenu. Boravio je na Hosei univerzitetu (Tokio) kao gostujući istraživač na Odseku za interkulturalnu komunikaciju. Od 2009. godine je zaposlen na Filološkom fakultetu, gde se kao redovan student doktorskih akademskih studija bavi istraživanjem japanske avangardne umetnosti nakon Drugog svetskog rata.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а МАРКО ГРУБАЧИЋ
број уписа 08039A

Изјављујем

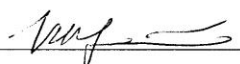
да је докторска дисертација под насловом

УМЕТНОСТ И ДРУШТВО У ПРЕБИРАЊУ -
ЗАПАДНСКА АВАНГАРДА 60-ТИХ И 70-ТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17. 2014.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора МАРКО ГРУБАЧИЋ
Број уписа 080391
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
УМЕТНОСТ И ДРУШТВО У ПРЕВРАЋУ –
Наслов рада ЈАПАНСКА АВАНГАРДА 60-ТИХ И 70-ТИХ ГОДИНА XX ВЕКА
Ментор Др Миљана Марковић

Потписани МАРКО ГРУБАЧИЋ

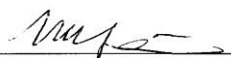
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 1.10.2014.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

УМЕТНОСТ И ДРУШТВО У ПРЕВИРАЊУ –
ЈАТАНСКИ АВАНГАРДА 60-ТИХ И 70-ТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

у Београду, 1.10.2014.

