

Ryosuke Ohashi
O pojmu estetike prenosa vonja (kunjû)
Narava in umetnost v budizmu

1. Estetika in umrljivost

Začel bom z nekaj stavki, ki se nanašajo na grški mit o Odiseju.

Odisej je namerno zatrl sirenino pesem kot tuje Drugo, vsekakor kot Drugo v njem samem. Dal se je privezati na jambor v dejanju samoohranitve, zaradi česar je lahko prisluhnil sirenini pesmi – ki je navadno izpostavila človekovo umrljivost – iz položaja zagotovljene varnosti. Smrt kot absolutno Drugo je omalovaževana in usodni dogodek je odvrnjen. Očarljiva, zapeljiva lepota sirenine pesmi, ki ji smrtniki prisluhnejo tudi za ceno svojih življenj, je oslABLJENA, kakor hitro je slišana iz varnega zavetja. Varno potovanje in izginotje Odisejeve ladje lahko razumemo kot sirenino poslednjo uro.

Obstaja možnost, da je za človeka, ki si želi prisvojiti instrumentalni um, ohranitev življenja vedno pomembnejša od estetskega vrednotenja lepote. Prav zaradi tega skuša človek uporabljati razum za obvladovanje umrljivosti. Toda ali je mogoče smrt ukrotiti s pomočjo instrumentalnega uma, ali pa je tudi najbolj napredna tehnika evtanazije le brezkončno odlaganje dejanskega problema? Ena stvar je pri tem jasna: če je Drugo zatrto kot Drugo, potem je tisto »primerjano s/z« primerjave prav tako zatrto, kar pomeni, da je Subjekt, ki je prikrajšan za Drugo, zreduciran na solipsistično bit, ki brezciljno tava po svetu.

Ko naravo izkusimo kot podobno sirenski, je rezultat estetska teorija instrumentalnega uma. Estetska teorija, na katero vpliva drugačna izkušnja narave, zahteva drugo estetsko teorijo in zato mora praviloma obstajati nešteto teorij te vrste. Kot primer bi želel predstaviti estetsko teorijo, za katero uporabljam izraz »kunjû«, ki dobesedno pomeni prenos zraka in vonja.

Mit o Odiseju sta nekoč raziskovala M. Horkheimer in T. Adorno v knjigi *Dialektika razsvetljenstva*.¹ Avtorja tam skušata pokazati, da je paradigma instrumentalnega uma v tem mitu že izražena v obliki Odiseja. Po mojem mnenju to ni mit o instrumentalnem umu, temveč izraz dejstva, da je izkustvo lepote neločljivo povezano z izkustvom smrti ali umrljivosti.

¹ *Dialektika razsvetljenstva*, 1. dodatek, »Odisej ali mit razsvetljenstva«.

Če lepoto povezujemo z razcvetom življenja, se ta trditev morda zdi paradokсна. Vendar vidimo, da je cvet na vrhuncu svoje veličastnosti natanko takrat, ko prične veneti, in da je venenje vidno znamenje smrti. Seveda pa proces venenja, če nanj gledamo s čisto biološkega stališča, ne pomeni umiranje cveta, temveč naznanja rojevanje plodov in njegovo nadaljnje uspevanje. Toda cvet mora umreti kot cvet in plodovi morajo umreti *kot* plodovi, če naj se njihova vrsta nadaljuje. Lepota cveta mora oveneti *kot* lepota.

Primerjava lepote s cvetom pomaga razumeti, kako je pojem lepote nerazdružljivo povezan s pojmom umrljivosti. Če umetnost samo proizvaja lepoto v smislu tega naravnega cveta, mora umreti skupaj z njim. Ustanovitelj in veliki igralec gledališča Nô, Zeami (1363-1443) je v »Fûshi kaden« (»Zapuščeni nauk o cvetu umetniško estetske oblike«) zapisal, da cvet mladega, čednega igralca kmalu zbledi in ni umetniško vzvišeni cvet, kakršen je ustvarjen v umetnosti Nô. Pravi cvet je tisti, ki preživi tudi na »starajočih se vejah«. Zeami daje za primer odrsko uprizoritev svojega očeta deset dni pred njegovo smrtjo.

Cvet je podoben tako umetnosti kot mladosti, dokler je označen kot »cvet« in kot manifestacija »narave«. Do te mere sta identična. Razlika med obema vrstama je v tem, da umetniška lepota ne zbledi s časom, medtem ko naravna lepota mora zbledeti. Medsebojni odnos obeh cvetov je v tem, da tisto, kar je ohranjeno v prvem, cveti in ovene v drugem. Med obema obstaja prekinjena stalnost.

2. Prerezani kontinuum življenja in smrti

V japonski umetnosti je ta prekinjena stalnost izražena z umetniškim pojmom, znanim kot »kire-tsuzuki« (prerezani kontinuum). Ta pojem služi kot zgodovinsko izhodišče mojega eseja, zato bi najbrž moral podati kratko razlago.

Beseda »rez« (kire) je vsebovana v temeljnem pojmu japonske poezije kot del t. i. »reznega zloga«. Funkcija reznega zloga je prekinitiv toka izražanja do te mere, da se ustvari prostor za novo stopnjo. Rez ne ustavi ali preseka toka, ampak ga poveže z novim tokom. Beseda »rez« je povezana z besedo »tsuzuki« (kontinuum). Tako nastane eden ključnih izrazov v japonski poeziji: »prerezani kontinuum« (kire tsuzuki). V pojasnilo bom navedel nekaj vrstic iz ene od Bashôvih haiku pesmi:

Star ribnik – vanj skoči žaba, zvok vode
(Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto)

Rezni zlog v tej pesmi je »ya« za besedo »furuike«. Ustreza kratkemu pomišljaju po besedni zvezi »star ribnik«. Star ribnik – sicer nepomemben – je poudarjen s prerezanim kontinuumom. Rezni zlog »ya« vpelje novo stopnjo z žabo, ki skoči v ribnik. Spokojnost ribnika je poudarjena ali naglašena z zvokom vode. Vsakdanji naravni dogodek je v tej pesmi izvelčen ali izrezan in tako izpostavljen naši pozornosti. Skozi ta rez je vsakdanjost ali naravnost običajnega življenja izražena na novo. Pesem sama postane na tej točki »rez«. Zato je Bashō razširil izraz reznega zloga in zapisal, da »so vsi zlogi abecede rezni zlogi«.²

Prvotni pomen »reza« je tehnični rez, pri čemer je neposredna naravnost narave, ki se je človek še ni dotaknil, *odrezana*. Kakorkoli že, to pomeni, da je narava *izrezana* ali izolirana od njene neposredne naravnosti in se pojavi v svoji notranji naravnosti. Tu je treba dodati, da ta »rez« ni preprosto tisti znani umetnostni pojem tradicionalne japonske umetnosti, ampak tudi in predvsem pojem »življenja«. Naloga pesnika predpostavlja to odločilno opustitev vsakdanjega življenja. Ta opustitev je ena od oblik reza. Bashō se je odpravil na potovanje; na njem je živel in s tem, ko si je naredil potovanje za svoj dom, prišel do spoznanja, da je prav potovanje tisto, ki sestavlja pravo naravo življenja. Z »rezanjem« skozi običajno naravo je odkril globljo naravo življenja. Skozi potovanje kot rez je postal pesnik in njegove pesmi vedno znova izražajo izkustvo umrljivosti.

V upodablajočih umetnostih japonskega srednjega veka in v japonski moderni dobi »rez« v zgornjem smislu ni bil izražen le v literaturi, temveč tudi na mnoge druge načine. Oglejmo si primer razporeditve cvetja (jap. ikebana, dobesedno: živo cvetje ali oživljanje cvetja). Cvet v ikebani je ločen od naravnega življenja. Ta cvet komaj uspe posrkati vodo iz vaze, da bi se ohranil pri življenju. In vendar, ker nima več korenin, se sam ne more regenerirati. Ker je odrezan od svojih korenin kljub brezpogojni volji do življenja, sta njegova končna narava in njegova naravnost odkrito izraženi.³

Nadaljnji primer »reza« je t. i. »suhi vrt« v japonski krajinski arhitekturi (jap. karesansui, dobesedno: pusta gora in voda). Najbolj surovo obliko tega vrta lahko vidimo v znamenitem »skalnem vrtu« svetišča Ryōan v Kyōtu. Ta preprost vrt, ki leži na pravokotni površini 336,6 m² in je obdan z golim zidom, sestavlja petnajst kamnov, položenih na prod – in nič drugega. Nobenih rastlin niti kipov. Skale in prod simbolizirajo gore in reke. Pojavi se vprašanje: zakaj izbrati »puste gore in reke«, torej nežive skale in hladen prod, namesto živih dreves in tekoče vode? Krajinski vrtnar in mojster Zena

² Gl. Kyorai-shō (Kyoraijev zapisnik).

³ V svojem eseju »O ikebani« (1953) je Keiji Nishitani opozoril, da je to rezanje bistvo umetnosti ikebane.

Musô je želel »oveneti« naravne elemente gore in rečne vode, odrezal je torej naravnost narave. Mirovanje in gibanje, surovost in igra naravnega sveta sta reproducirana s tem, ko je organsko življenje odrezano od naravnega sveta.⁴ Skalni vrt v templju Ryôan je odličen primer umetnosti »reza«.

Tretji primer je mogoče najti v »čajni ceremoniji«. Ceremonijalna čajna hiša je ločena od posvetnega sveta s potjo. Ta pot, znana kot »roji«, simbolizira »čisti prostor« v budističnem smislu. Tisti, ki na poti v sobo čajne ceremonije gre skozi ta prostor, je – po čajni ceremoniji – očiščen prahu iz posvetnega sveta. Dogodki v sobi čajne ceremonije so omejeni na »nič več kot vrenje vode, pripravo čaja«, ki jima sledi »pitje čaja«, kot to opisuje slavni mojster čaja Rikyû (1522-1591)⁵ – natanko tako, kot se to počne v običajnem življenju. Kar razmejuje obe področji, je »rez«, na katerega je prostorsko merjeno že v poti imenovani »roji«. Budistični izraz dobesedno pomeni čajno hišo, ki jo je »roji« odrezala od običajnega življenja. Vsakdanjost je reproducirana tako, da sta njena naravna umrljivost in edinstvenost posameznega življenja še posebej izraženi. Vse prvine, ki spadajo k čajni ceremoniji, vključno s pripomočki, gibi, ikebano in kaligrafskimi zastori, so izrazi »prerezanega kontinuuma« nevsakdanjosti kot tudi vsakdanjosti. Tudi življenje in smrt si nista diametralno nasprotna. Življenje kot dihanje, to je vdihavanje in izdihavanje, ali kot hoja, pri kateri se leva in desna noga izmenjavata med tem, ko se premikamo, ni preprost kontinuum, temveč je v vsakem trenutku prerezani kontinuum, ki predstavlja končnost in umrljivost življenja. Umetnost prerezanega kontinuuma vodi do resničnega izkustva prerezanega kontinuuma v vsakdanjem življenju.

Moderna umetnost, za katero pojem lepote ni več kriterij, in ki teži izključno k čistemu in svobodnemu ustvarjanju likovnih oblik, bi omenjene primere nemara imela za preveč klasične. Vendar se celo moderna umetnost ne more povsem osvoboditi izkustva umrljivosti. Natanko težnja za tistim, kar velja za »čisto« obliko, ki naj bi bila neodvisna od zunanjega sveta, izkazuje zavestno ali nezavedno izkustvo umrljivosti. Samo iskanje čiste in neodvisne likovne »oblike« ne kaže na nič drugega kot na čisto izražanje umrljivosti človeškega bitja. Odvratanje od nadčasovne predstave o lepoti izkazuje notranječasovni poskus preseganja časa-prostora.

Umetnost prerezanega kontinuuma kot izraz umrljivosti in lepote izhaja iz japonskega srednjeveško-modernega duhovnega sveta, ki ga zgoraj predstavlja budizem, še posebej zen budizem. Potovanje kot jemanje slovesa od vsakdanjega življenja in kot rez življenja, ki ga značilno predstavlja pesnik

⁴ Gl. moj članek, »Kire – Das 'Schöne' in Japan«, *Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, DuMont Publishers, Köln 1994.

⁵ Glej poglavje z naslovom »Metsugo« (po smrti) v Rikyûevem »Nampôroku«.

Bashō, je izhajalo iz njegove budističnih izkušenj, pri katerih se menih poslovi od vsakdanjega življenja, da bi se vrnil h globlji naravi svojega običajnega življenja. K temu budističnemu ozadju in njegovih namigih moderni estetiki se bom vrnil kasneje. Tukaj se vračam h gledališču Nō, ki kaže prekinjeno stalnost v ožjem smislu, ne le na idealni ravni z besedo cvet, temveč tudi konkretno na odru.

Osnovni vzorec odrskih iger Nō razkriva, da gre pri njih vselej za dialog med mrtvimi in živimi. Mrtva oseba se pojavi na določenem mestu v obliki živega bitja, da bi mimoidočim popotnikom povedala, kaj se je nekoč tam zgodilo. Opisani in predstavljeni so srd in žalost, blišč in blaginja, ki so včasih spremljali življenje mrtvega. Miniti je moralo vse, kar se je zgodilo, vključno s podobo pripovedovalca. Živa oseba, ki posluša zgodbo in je priča plesu mrtvih, ugotovi, da ta podoba ni živa oseba. Živi je prisiljen spoznati, da je njegovo lastno življenje minljivo in se mora kmalu končati. A minljivost življenja je le en vidik, saj mrtva oseba ni izginila v večno temo. Vrne se z namenom, da se prenese nazaj v sedanost. Mrtva oseba živi, ker smrt žari skozi življenje in omogoča življenju živeti. Življenje in smrt tukaj nista nasprotna pola, marveč obstajata v dvojni pojavitvi.

Ta smrt, ki žari skozi življenje, ali podvajanje življenja in smrti je ponazorjeno z načinom igralčeve »hoje« po odru. Ne hodi kot običajni ljudje na ulici. Ne dviguje leve in desne noge v izmeničnih gibih, temveč »podrsava« z »nogami«. Njegovi podplati nikoli ne zapustijo tal. S tem premikanjem se telo ne giblje iz točke v točko v zaporedju sunkovitih gibov, temveč nepretrgano, premočrtno.

Po besedah enega izmed Zeamijevih učencev, Hidea Kanze, »linija, ki sledi njegovim tihim gibom kaže na dolgo potovanje (ki ga je popotnik pravkar opravil) in časovni skok (s katerim nemudoma doseže svoj cilj na odru)⁶.« Ko se igralec na ta način premakne z ene strani odra na drugo in reče »sem že tam«, gledalci spontano dojamejo, da je oseba po dolgem potovanju dosegla svoj cilj. Vsakdanja narava hoje je prerezana do te mere, da pride do temeljne spremembe njenih časovnih značilnosti. Smrt, ki žari skozi življenje, oropa premikanje njegovih notranjih časovnih značilnosti. Enako kot mrtva oseba preskoči čas, a ga tudi predre, se živa oseba, katere življenje je prežarjeno s smrtjo, in ki je osvobodjena pogojnosti časa in prostora, ne premika iz kraja v kraj, ampak v nepretrgani premi črti. V tem stiliziranem gibanju, očiščenem naravnega gibanja, postane vidna globlja narava hoje kot gibanja, podvajanje življenja in smrti.

⁶ Hideo Kanze v razgovoru s Toshiem Kawatako, *The Aesthetics of Japan*, št. 26, str. 150.

3. Poti umetnosti (Geidô)

Zavest o tem prerezanem kontinuumu se je razvila kot »nauk o Poti umetnosti« (gei-dô). Ta izraz ne zajema le področja tako imenovane *umetniške igre* (Yûgei), v katero štejejo čajna ceremonija, način izdelave ikeban, način uporabe vonjav in *odrske umetnosti* (butai geinô) kot so lutkovno gledališče (Jôruri), Kabuki, Nô itd., ampak tudi področje borilnih veščin (bugei) kot so npr. mečevanje, lokostrelstvo, jahanje, itd.⁷

Na tem mestu naj omenim enega izmed značilnih naukov Poti umetnosti. Razvil ga je Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), ustanovitelj lutkovnega gledališča Jôruri. Sestavni del ene izmed Chikamatsovih osrednjih postavk je tole: umetnost se nahaja v medprostoru kožnih membran med bitjem in nebitjem.⁸ V lutkovnem gledališču Jôruri igrajo z lutkami, ki so izdelane izključno iz tkanin, se pravi iz kožnih membran ali mesa. Eden, včasih tudi trije lutkarji, vtaknejo roke v te tkanine in s pomočjo prstov premikajo lutkino glavo in roke v ritmu pesmi ob spremljavi trostrunskega glasbila, imenovanega Shamisen. Samo resnični ljudje so iz *kože in mesa*, zato morajo lutke Joruri, ki imajo le kožne membrane, igrati osebe iz mesa in kosti. Heinrich von Kleist je nekoč zapisal, da se morajo tudi najboljši igralci naučiti gibov od lutkovnih gledališč.⁹ To velja tudi za lutke Jôruri, ki začnejo kot prazne, pomilovanja vredne figure, a jih gibi lutkarjev kasneje preoblikujejo v človeške podobe, ki se po Chikamatsujevih besedah zdijo resničnejše od resničnih ljudi, presegajoč celo igro živih igralcev Kabukija. Lutke privzamejo oboje, kožo in meso. Umetnost tega gledališča se nahaja v medprostoru kožnih membran med bitjem in nebitjem. Izraža medprostor življenja in smrti, navadno predstavljen v obliki tragedij na odru Jôruri.

4. Estetika prenosa vonja

Na tem mestu se spomnimo, da je na umetnost in na umetniški nauk, ki temelji na prerezanem kontinuumu, odločilno vplival budizem. Toda na kaj se nanaša nauk budizma in ali lahko razloži ta umetniški nauk? Predstavniki nauka o Poti umetnosti niso nikoli zastavili tega vprašanja.

⁷ »O umetnosti načina« gl. moj članek »Zum und aus dem japanischen Kunstweg; Entwurf einer ästhetischen Auffassung der Welt«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, št. 6, 1996, str. 995-1006.

⁸ Ta stavek se pojavi v prvem poglavju *Spominek iz Naniwe* (jap. *Naniwamiyage*) (1738).

⁹ Heinrich von Kleist, »Über das Marionettentheater«, Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, zv. 2, München 1961, str. 338 ff.

Umetnikom ni bilo treba zastaviti takšnega vprašanja, saj se je njihova interpretacija življenja in smrti, to je izžarevanje ali »sijanje skozi« smrti v življenju in življenja v smrti, v celoti ujemala z budistično filozofijo. Znana ključna formula v Hannya (sanskrt: prajñâ)-Sutri, »praznina (sanskrt: sūnyatâ) je tudi zunanost (sanskrt: rūpa), zunanost je tudi praznina«,¹⁰ na primer pojasni, da je življenje kot zunanost tudi praznina, kar pomeni absolutno neeksistenco, ki sovпада s pojmom smrti kot absolutne negacije in prav ta praznina kot smrt je prisotna v življenju kot zunanosti.

Če ponovno premislimo »nauk o Poti umetnosti« kot primer budistične estetike in predlog za estetsko teorijo v modernem smislu, se zgornja trditve Hannya-Sutre še zmeraj izkaže za nezadostno. Namesto očitne sorazmernosti trditve »praznina je tudi zunanost, zunanost je tudi praznina«, je v Hannya filozofiji Mahayana budizma več poudarka na praznini kot na zunanosti. Svet lepote je svet zunanosti *par excellence*. Z ozirom na to ponuja eden izmed kasneje razvitih naukov, t. i. »nauk o zavesti« (Yuishiki), ki se je razvil iz nauka Hannya, primernejši pristop, saj se – ob predpostavki, da je ta svet zunanosti v resnici praznina – osredotoča na določanje, od kod ta sicer nebivajoči svet, svet zunanosti, izvira in kakšna je struktura sicer zmotljive človeške zavesti.

V nadaljevanju se bom skliceval na esej z naslovom »Daijô kishinron«, ki je bil napisan v zadnji stopnji razvoja »nauka o zavesti«. Čas nastanka (od sredine petega do sredine šestega stoletja) je sporen, prav tako kot sta sporna tudi kraj (Indija ali Kitajska) in avtor. Vendar se na tem mestu s tem ne bom ukvarjal.

Pričujoči esej se ukvarja le z enim pojmom, ki ustreza »nauku o Poti umetnosti« in vodi k premisleku o estetiki: s pojmom »kunjû«. »Kun« pomeni vonj in »jû« pomeni tako prenos tega vonja kot njegovo trajanje v smislu navad, običajev, praks itd. Navedel bom odlomek iz »Daijô kishinron«: »Kaj pomeni kunjû: obleka običajno nima vonja. Toda, če nekdo nanjo prenese vonj, je, kakor da obleka sama poseduje ta vonj. Isto velja za Dharmo. Resnični čisti Dharma ni temačen. Temačen postane šele, ko nanj svoj vonj prenese temna nevednost. Res je tudi, da temni, omadeževani Dharma pravzaprav ne deluje očiščujoče, toda če se nanj prenese pravi Dharma, se navzame očiščujočega delovanja.«

Vzajemni učinek pravega Dharme bi bilo z nekaterimi pridržki mogoče primerjati z bojem med svetlobo in temo, ki je pogosto predstavljen v mitu

¹⁰ O Heglu in Japoncih in prevodu odstavka *Hannya-Sutre*, gl. moj članek »Zum Begriff der Vernunft im Fernen Osten« (O definiciji razuma na Daljnem Vzhodu) v *Vernunftsbegriffe in der Moderne (Definicije uma v moderni dobi)*, Stuttgart-Hegel-Congress 1993, ur. Hans Friedrich Fulda in Rolf-Peter Horstmann, Klett-Cotta 1994, str. 775-788.

o rojstvu vesolja. Vendar je bistvenega pomena, da se na tem mestu izognemo dihotomiji. Svetloba in tema nista dihotomična; izžarita v vzajemnem učinku prenosa vonja.

Preneseni vonj, ki ostane nekaj časa aktiven, je omenjen v »Daijô kishinron« kot tudi v nauku o zavesti Mahayana budizma imenovan »semena«. Nauk o prenosu vonja je sočasno nauk o semenih, shranjenih v brazdi zavesti, imenovane »ârayashiki« (sanskrt: âlaya-vijnâna). Ta brazda zavesti mora izginiti na zadnji stopnji prenosa vonja. Cveta kot simbola vzvišene umetniške lepote, ki nikdar ne zbledi, na primer, ni mogoče najti zgolj v gibanju sem ter tja med očiščujočim in omadeževajočim učinkom, to je, ne nahaja se samo v neskončno samorazmnožujoči se brazdi, kjer so semena shranjena, ampak tam, kjer je brazda sama izginita, to je v pozabi individualne zavesti. Prenos vonja kot očiščenje je večer, medtem ko se prenos vonja kot zatemnitev na koncu zaključí.

Ukvarjamo se s sledečim: z zvezo med prenosom vonja, umetnostjo načina in pojmom prerezanega kontinuuma. Prenos vonja ni naravni pojav zunanje narave, temveč del procesov, vpletenih v boj za modrost o življenju in smrti. Je tudi notranja narava drž v praksi, kot je pokazal že znak »yû«. To pomeni, da mora Nô igralec, preden uresniči vzvišen, nikoli veneč cvet v svoji umetnosti, najprej prestati dolgo potovanje in izkusiti različne vrste rož, ki po cvetenju ovenijo. Igralec se pogosto znajde v stagniranju med svetlobo cvetenja in temnenjem venenja. Svetloba in temnenje sta prenešana drug k drugemu, kar so preprosto stanja zavesti v delovanju. Na koncu bo osebi, ki vadi, uspelo dokončno izprazniti brazdo, v kateri se pojavlja prenos vonja.

Pust vsakdanji primer bo pomagal ponazoriti mojo trditev. S prisvojitvijo umetniškega pojma postane umetnikovo delovanje svobodna, naravna igra, v kateri se ne zaveda več svojega subjektivnega truda, da bi igral bolje, ampak je nasprotno nesebičen. Če nezrel umetnik priložnostno izvede to svobodno igro, njegova subjektivna zavest kmalu ustvari nered in tako zastre čisto nesebičnost. Da bi dosegel višje umetniške večine, mora poskusiti znova. Iz opisa lutkovnega gledališča Heinricha von Kleista izhaja, da ni razlike med umetniškim izkustvom te nesebičnosti.¹¹ Edino v filozofski formulaciji tega izkustva se prične razvoj v različne smeri. Budistično izražanje zgornjega izkustva nas bo pripeljalo do stališča, da je na ustvarjanje nereda s strani zavesti mogoče gledati kot na temneči prenos vonja. Umetniško zastavljena naravnost se mora vedno znova pojavljati kot ta temneči prenos vonja. Nasprotno je nadaljnja vadba višjih umetniških spretnosti očiščujoči prenos

¹¹ Heinrich von Kleist, »Über das Marionettentheater«, v *Sämtliche Werke und Briefe*, zv. 2, str. 338-345.

vonja. Če očiščujoči prenos vonja očisti egoistično zavest ali ji povrne jasnost in prosojnost, »brazda«, ki jo je mogoče primerjati z zavestjo, končno »izgine« zaradi nasprotnega učinka. To ustvari nikoli veneč cvet, ki ga opisuje Nō igralec Zeami. To naravnost je moč zaznati v umetnosti prerezanega kontinuuma in ikebane, še posebej v pojmu enodnevnega cveta kot neminljive ali večne naravnosti.

Na osnovi primerov prenosa vonja v umetnosti, se bom oprl na pojem estetike, ki paradoksalno izvira iz načela, ki pravi, da je čutnost kot element estetike zanikana. Teorija prenosa vonja pravi, da mora biti »čutnost« kot »aisthesis«, kot temeljni element estetike na splošno, izpraznjena in zanikana. V prejšnjem navedku »praznina je tudi zunanost, zunanost je tudi praznina«, je bilo izraženo isto zanikanje. Vendar v tem primeru ne raziskujemo dalje pozitivnega pomena pojavnega sveta, medtem ko nauk o zavesti, kateri pripada prenos vonja, poudarja njegov pomen. Poudarja tudi *aisthesis* kot orodje za prenos vonja in kot orodje za brazdo zavesti, ki je področje estetskega. Njegov nastanek in razpad sta začasna. Estetsko je vedno začasno/minljivo in navzven izraženo v umrljivosti. Zlasti to področje umrljivosti je tisto, ki ga globoko dojamemo v nauku o prenosu vonja. To razloži, kako je to področje ali »brazda« zavesti zmeraj točka spora med očiščenjem in temnenjem, razsvetlitvijo in zatemnitvijo. Toda to je izvedeno na tak način, da je »brazda« končno zanikana in izgine.

Po tem nauku je čutnost kot prostor premikov zavesti na koncu zanikana. Vendar iz tega sledi, da je čutnost treba razumeti kot tisto, skozi kar preseva nečasno. Estetsko/časno je tisto, v katerem je navzoče absolutno nečasno, praznina.

Misel, da nečasno sije skozi časno, se pojavlja tudi v Kantovem pisanju, še posebej v navezavi na temo časa. Kant je sprejel, da čas sam ne odteka, četudi mora vse, kar je časno, odteči.¹² Le časno propade, čas sam pa ne propade, kot reka, ki miruje, čeprav voda kar naprej teče skozi njo. Kakorkoli že, Kantova razjasnitev pojma časa samega ni zadostna. Njegov odgovor, da je oblika čutnosti – ko deluje kot »shema«, se pravi shematizem – Kant sam označi kot »skrito umetnost v globinah človeške duše«,¹³ te globine pa ostanejo do konca nejasne.

Čutnost kot področje prenosa vonja je prostor, v katerem je umrljivost zaznana v različnih stanjih zavesti, vendar tako, da so – zaradi popolnega izžarevanja v praznini – končno izpraznjena in zanikana. Kar zadeva praznino, se ta ne pojavlja drugod kot v čutnosti in kot čutnost, tako da ta sedaj preseva v praznini na povsem nov način.

¹² Kant, *Kritika čistega uma*, B. 183. Glej tudi B. 57/8, 163, 224/5.

¹³ Kant, *ibid.*, B. 180.

Od tu se vračam k mitu o Odiseju, ki sem ga omenil na začetku. Kako lahko resnično prisluhnemo sirenini pesmi, ne da bi zadušili njeno očarljivo, zapeljivo lepoto? Mar moramo umreti, ko ji resnično prisluhnemo? Morda moramo umreti, toda če zgolj umremo, mora sirenina pesem prav tako izginiti, saj ne more biti slišana. Estetika prenosa vonja pravi, da obstaja en način umiranja, prerezani kontinuum, ki je resnično obstajal v predmoderni japonski umetnosti in religiji. V tem pogledu gre umrljivo človeško bitje skozi svojo umrljivost, dokler ne »umre«, to pa pomeni, da le tisti, ki resnično doseže to »smrt«, živi brez staranja.

Prevedla Eva Erjavec