

## Ensomhed, ælde, afsavn og beskhed. Løst og fast om japansk æstetik

© Lars Rasmussen 2012

En kunde bestilte en dag pr. email en bog til afhentning. Selvom jeg nok kunne gætte, at hendes efternavn, Furu, var det norsk-svenske ord for fyrretræ, kunne jeg, da hun dukkede op for at hente bogen, ikke lade være med at fortælle hende, at *furu* på japansk betyder gammel. Det blev ikke optaget som en kompliment, og det hjalp ikke, at jeg prøvede at forklare, at i Japan regnes ælde og alderdom for positive egenskaber.

Herhjemme anses alt gammelt for kassabelt - og det er i den forbindelse ligegyldigt, om vi taler om ting eller mennesker. Ydermere sænkes i vore dage grænsen for, hvornår et ting eller et menneske betragtes som gammelt, uafledigt og med stor hast. I Japan værner man derimod om alt gammelt og betragter det med største ærværdighed. Hvad mon det er, japaneren har sans for, og som vi andre er blinde for?

Midt i det moderne Japan, med dets titusinder af blinkende lysreklamer, dets væld af fjollede plasticfigurer og science fiction-inspirerede fantasiverdener, der ikke synes at levne megen plads til fordybelse, trives der en årtusindgammel sans for tingenes mere afdæmpede side, som den interesserede vesterlænding bedst kan få en fornemmelse for ved indledningsvis at studere et antal ord, der hver for sig repræsenterer aspekter af den japanske skønhedslære. Disse aspekter kan kun adskilles på et stykke papir. I virkeligheden - det vil sige i det observerende sind - indgår de i en syntese; de overlapper hinanden, modarbejder måske også lejlighedsvis hinanden, men danner tilsammen grundlaget for en form for æstetisk fordybelse, der er de fleste vesterlændinge særdeles fremmed. Jeg vil gennemgå de vigtigste her, og da vi nu har taget udgangspunkt i ordet *furu*, gammel, vil jeg starte med at omtale begrebet *sabi* - ensom skønhed og ælde.

### SABI - ensom skønhed, ælde

Sabi gengives ofte ved ensom skønhed, men implicerer også ælde og forfald. Navneordet *sabishisa* betyder ensomhed, men verbet med samme rod, *sabireru*, betyder at forfalde, blive øde og forladt. Som æstetisk begreb er *sabi* desuden påvirket af homonymet *sabi* - et ord med samme udtale, men en anden rod og en anden transkription - der betyder rust. (En tilsvarende parallelitet findes pudsigt nok på dansk, idet de to etymologisk ubeslægtede ord *rust* og *rustik* begge er relevante i forbindelse med *sabi*). Den japanske æstet foretrækker med andre ord det anløbne for det nypudsede, det falmede og luvslidte frem for det nyslåede og prangende, og bor - i hvert fald i teorien - hellere i en rønne end i et slot. Når man ser, at ordet *sabi* i bogen Heike monogatori fra 1300-tallet bruges i forbindelse med et afsides sted med mosgroede klippestykker, hvor hovedpersonen får lyst til at slå sig ned, dæmrer det for en, at begrebet i alt væsentligt er en udløber af taoismens flere tusinde år gamle fra Kina stammende idyllisering af eneboertilværelsen, med alt hvad den indebærer af afsondrethed og nøjsomhed.

Japaneren genfinder de samme æstetiske grundbegreber i alt - i naturen, i menneskelivet, i kunst og kunsthåndværk, i teaterforestillinger, musik og litteratur. Billedhuggeren Isamu Noguchi (1904-88) fremhæver (Noguchi East and West, p. 110f) et haiku af Matsuo Basho (1644-94) som et godt eksempel på *sabi*'s forekomst i digtekunsten - ordet *sabishisa* indgår ligefrem i førstelinien, her i min oversættelse:

I al ensomhed  
på et søm midt på væggen  
en fårekilling.

Noguchi fortæller, at synet af en fårekilling spærret inde i et bur har inspireret Basho til dette digt; andre mener, at der sigtes til en *kakemono* - et ophængt tuschmaleri. Var det nu et europæisk digt, ville man automatisk opfatte den indespærrede fårekilling som et letfatteligt sindbillede på menneskelivet. I japansk digtning er en fårekilling imidlertid en fårekilling; et digt skal stå på egne ben; det kan indeholde dulgte og underforståede referencer til andre digteres værker, men refererer derudover kun til sig selv. "Jeg så denne ting og oplevede følelsen af *sabi*", er det eneste budskab, man kan klemme ud af et sådant digt.

Oplevelsen af *sabi* er forbundet med resignation, men ikke en bitter resignation - den japanske æstetik er baseret på en ganske nøgtern og usentimental accept af livets vilkår.

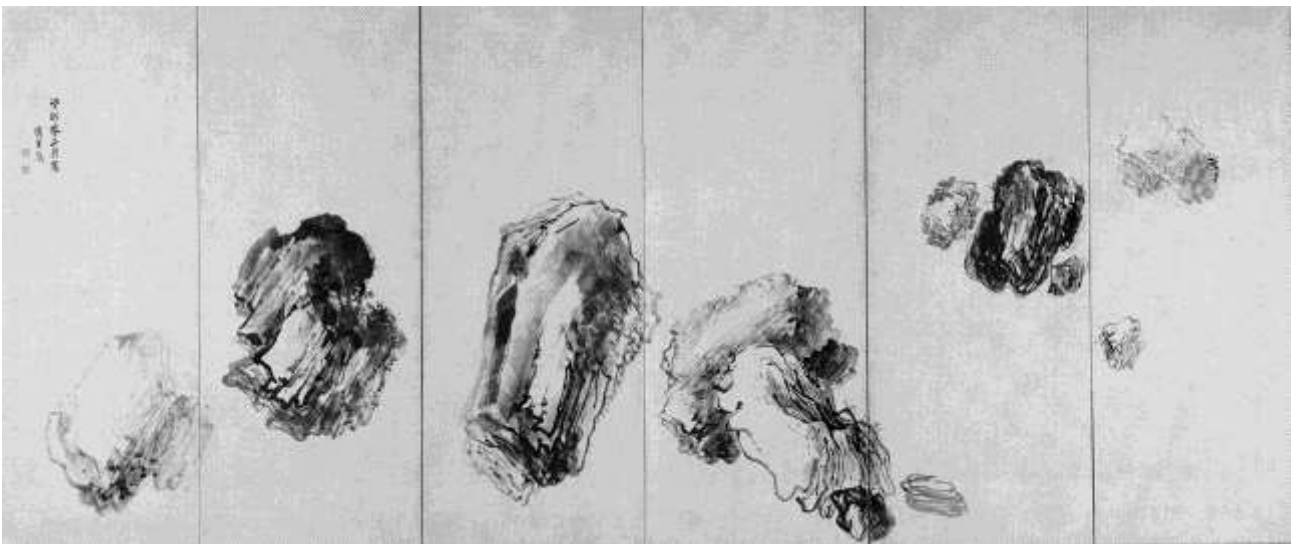
Mens Basho er et selvvalgt kunstnernavn, der betyder bananen - ikke hentydende til et anatomisk forhold, men til en palme, der voksede uden for hans hytte - tog en anden digter, Yosa Buson (1716-83), i et anfald af selvironi navn efter sin hovedform - Buson betyder kålroen. Foruden at rangere som en af Japans tre fornemste haikudigtere var han også en fremragende tuschmaler. Både som digter og kunstner spændte han fra det burleske til det forfinede, og en del af hans produktion afslører en udtalt forkærlighed for det øde og døde. I maleriet eksemplificeres den ved en række billedskærme, der viser kampesten uden baggrund eller nogen form for staffage, hvilket får dem til at fremtræde som svævende; i digtningen ved en kredsen om udtalte *sabi*-motiver såsom udtørrede flodlejer, isvinde, sten og døde træer. Enkelte meget stærke digte karakteriseres ved et absolut fravær af alt levende. Herunder to haiku i min oversættelse:

Iskolde vinde  
kampesten gennemtrænges  
af vandets stemme.

Pilen står vissen  
den klare bæk tørret ud  
sten spredt overalt.

Buson fører her *sabi* ud i det ekstreme. Han er utvivlsomt påvirket af digteren og kritikeren Shinkeis (1406-1475) skrifter, hvori det blandt andet hedder, at der ikke er noget smukkere end is, og hvori begrebet *hiesabi* - iskold melankoli - forfægtes som et højt æstetisk ideal. Hvad motivvalget i digtene angår, findes der en klar europæisk parallel i de angelsaksiske elegier *The Wanderer*, *The Ruin* og *The Seafarer*, men modsat de anonyme oldengelske digtere udtrykker Buson ingen beklagelse over tingenes tilstand og ingen længsel efter noget som helst andet end det, han beskriver. Elegier er hans digte langt fra; de er tværtimod fine eksempler på den japanske æstets ønske om at hensætte sig i en ikke blot usentimental, men overhovedet uemotionel og faktisk nærmest upersonlig tilstand af ren betragtning.

Hvor *sabi* og den i det efterfølgende beskrevne *wabi* korresponderer med efterårets forfald, svarer *hiesabi* til vinterens strengthed. I europæisk malekunst findes der en åbenlys parallel i Caspar David Friedrichs landskaber og hans malerier af døde træer, kirkeruiner og forladte skibsvrag.



Buson: "Svævende" sten. Skærmaleri. Glæden ved at hengive sig til betragtning af natursten stammer fra Kina og vandt stor udbredelse i Japan. Busons forbillede i den henseende var digteren Mi Fu, der blandt andet barslede med den udtalelse, at han foretrak stens selskab frem for menneskers.

*Hiesabi* er ikke alles livret, men selvom man ikke har forståelse eller sympati for stilen, gør den et stærkt indtryk på enhver. Hør her, hvor kraftigt kunsthistorikeren Karl Madsen i bogen *Japansk Malerkunst* fra 1885 - en tidlig dansk introduktion til japansk æstetik - reagerer på tuschkunstneren Kawanabe Kyosais (1831-89) billeder: "Kyosais manierede Landskaber i "Manguva" er det uudholdeligt at sé. Det er vilde og sønderrevne Klipper, rynkede, furede, takkede, kantede, saa det er en Gru, Trær med forblæste, forvredne og forvittrede Stammer og Grene; der er en underlig Dødens Uhygge og Dommedagsstemning over det hele." (s. 149). Dette udsagn er værd at fremhæve, fordi det ganske paradoksalt falder midt i en flere sider lang lovprising af det makabre og groteske i Kyosais kunst. Ligæderi udgør således blot eet af de mange

dæmoniske temaer hos Kyosai, som Madsen svælger i med fuldtud samme begejstring som den excentriske og sjæleligt forstyrrede kunstner selv, mens mandens landskabsbilleder i *hiesabi*-stil skræmmer ham! Så stærk er altså *hiesabi*.

### **WABI - afsavn, fattigdom**

*Wabi* er et søsterbegreb til *sabi*, og de to nævnes ofte sammen - som *wabi-sabi* - idet de udtrykker to sider af samme sag og formentlig reelt er uadskillelige. Hvis man havde vanskeligt ved at se det positive i begrebet *sabi*, vil man have endnu sværere ved at forlige sig med *wabi*, der er roden i flere tilsyneladende entydigt negative gloser. Verbet *wabiru* betyder således at hentæres, lide afsavn eller bekymre sig. Adjektivet *wabishi* kan oversættes stakkels, pauver, elendig og sorgfuld, og navneordet *wabizumai* bruges dels om en ydmyg bolig, dels om et ensomt liv. Kan det blive værre? Og endda er *wabi* formodentlig det allervigtigste begreb i japansk æstetik.

Den bedst dækkende danske oversættelse af *wabi* er efter min mening *sparsomhed*. Indretningen af det typiske japanske hjem med dets spartanske møblering og enkle eller direkte skrabe-de dekoration er således ren *wabi*. En ting, der besidder *wabi*, er af ydmyg fremtoning, men har et indre liv, som åbenbarer sig for den modtagelige iagttager - med andre ord for den japanske æstet. Tingen er aldrig kostbar eller prangende, dens farver er afdæmpede, og den kan være itu og flikket, skæv og misfarvet; alt dette styrker kun indtrykket af *wabi*. Japanerne har ikke noget imod flotte og farvestrålende ting, men de ved, at øjet trættes af deres overfladiske skønhed og ikke kan dvæle længe ved dem. *Wabi*-genstande er derimod rene meditationsobjekter, som man ikke kan se sig mæt på.

*Wabi* er ikke bare et æstetisk begreb, det er også udtryk for en livsholdning, og kan i den forstand bedst oversættes med *nøjsomhed*. *Wabi* har da åbenlyst sine rødder i et af hinduismens og buddhismens grundbegreber, *dharma*, der meget godt lader sig gengive ved det danske ord *dont*. Det er ifølge disse religioner ethvert menneskes pligt at kende sin plads i tilværelsen og udfylde sin rolle - passe sin *dont* - bedst muligt, uden at kny. Det nøjsomme og beskedne menneskes stille tilfredshed er *wabi*, og herved afslører *wabi* sig som selve indbegrebet af den japanske nationalkarakter. "To be poor, that is, not to be dependent on things worldly - wealth, power, and reputation - and yet to feel inwardly the presence of something of the highest value, above time and social position: this is what essentially constitutes *wabi*." skriver D.T. Suzuki (1870-1966) (*The World of Zen*, p. 92), og han fortsætter: "... *wabi* is to be satisfied with a little hut, a room of two or three tatami (mats), like the log cabin of Thoreau, and with a dish of vegetables picked in the neighboring fields, and perhaps to be listening to the pattering of a gentle spring rainfall". Det, som vi tidligere så som udtryk for *sabi*, er altså her brugt som et godt eksempel på *wabi*. Det er reelt umuligt at adskille de to begreber. En moderne kritiker, Hisamatsu Sen'ichi (1894-1976), oversætter *sabishi* med *lonely* og *wabishi* med *lonesome*! "Whereas *sabishi* (lonely) refers primarily to an emotional state, *wabishi* is used most often of living conditions. [...] the difference being that *sabi* connotes a more literary type of beauty than *wabi*, which is usually linked to everyday life." (*The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, s. 61).

Parallellen mellem *wabi* som karakteregenskab og den kristne dyd sagtomdighed er åbenbar. Når Søren Kierkegaard i et indlæg i Fædrelandet 1845 under pseudonymet Frater Taciturnus ytrer sin sympati for "fredelige, respectable Mænd, der i hæderlig Ubemærkethed røgte hver sit Kald i Statens Tjeneste", taler han om *wabi*. Hvis Kierkegaard med disse ord har haft sig selv i tankerne, og det tyder alt på, selvom han som et led i sin pseudonyme fremtræden dækker sig ind ved at tale om at være i statens tjeneste, så er han dog vistnok slemt på vildspor. Om der findes flere japanere, der i deres livsførelse udtrykker *wabi*, end der findes sagtomdige kristne, er et regnestykke, der ikke lader sig udføre<sup>1</sup>.

De japanske skønhedsbegreber kan som sagt anlægges overfor enhver af livets frembringelser og foreteelser. De gælder for naturen såvel som for kunst og kunsthåndværk, for litteratur, film, musik, thedrikken og madlavning - og det er her værd at nævne, at der indenfor europæisk madlavning forekommer en benævnelse, der bringer *wabi* i erindring, nemlig *la cucina povera*, det fattige køkken, hvilket jo ingenlunde er en nedsættende betegnelse.

Indenfor billedkunsten er Vincent van Gogh vel den europæiske kunstner, der først og fremmest udtrykker *wabi* og *sabi* - dels i de ydmyge sider af sin personlige livsførelse, dels i store dele af sit kunstneriske motivvalg, såsom kartoffelspisere, tidsler, et par udslidte støvler, gamle pindestole. Det er intet under, at han tog den japanske kunst til sig, og heller ikke, at han er den vestlige kunstner, som japanerne i størst grad har taget til sig.

### **SHIBUMI (også: SHIBUSA) - beskhed, afdæmpet, indefra kommende skønhed**

*Shibumi* og *shibusa* betyder beskhed og er altså ligesom *sabi* og *wabi* ikke de mest indlysende positive udtryk. Det tilknyttede adjektiv - besk - hedder *shibui*. Hvordan disse vendinger fra køkkenverdenen er vandret ind i nøjsomhed

sæstetikken, ligger ikke klart, men forklaringen er måske, at de udgør en modsætning til *sød*. Slægtskabet med *wabi* er så tæt, at udtrykkene tilsyneladende bruges i flæng, men af og til synes *shibusa* at blive brugt som en særlig "kræsen" udgave af *wabi* - for nu at blive i det kulinariske - og at udtrykke essensen eller den bedste del af *wabi* - men dets førende fortaler bliver nu aldrig træt af at fremhæve udtrykkets folkelighed.

Soetsu Yanagi (1889-1961) var en japansk kunsthistoriker og museumsmand, der ydede en stor indsats for at gøre opmærksom på og sikre bevaringen af jordnære, anonymt frembragte, masseproducerede brugsgenstande, som han kaldte *mingei*. En del af Yanagis skrifter er oversat og samlet i bogen *The Unknown Craftsman*, der er en bibel for vesterlændinge, når det gælder forståelsen af den del af japansk æstetik, der går imod det kunstfærdige. Her opremser Yanagi hovedbegreberne i den japanske æstetik som *shibusa*, *wabi* og *sabi* og fremhæver, at de referer til en indefra kommende skønhed: "A certain love of roughness is involved, behind which lurks a hidden beauty" (p. 123).

For Yanagi er der (p. 124) ingen tvivl om, at disse begreber udspringer af zenbuddhismen, men han undgår at komme ind på det paradoks, at de håndværkere, der har skabt de pågældende genstande, der fremhæves som udsøgte zenobjekter, formodentlig ikke har besiddet det ringeste kendskab til denne livsholdning. Det zenelement, man mener at iagttage i deres frembringelser, virker måske netop stærkt, fordi det er så aldeles utilsigtet, og *mingei*-genstandene kommer derved nærmest til at udgøre et bevis for zen som en slags præintellektuel urtilstand.

Yanagi ser en dyb skønhed i simple brugsgenstande, der er frembragt uden intention om at være kunstværker. Kunstneren er glemt, tingen virker i sig selv, som en af naturens frembringelser, og det er først i beskuerens øje, at den bliver til kunst. *Beauty is in the eye of the beholder*, har en vesterlænding engang udtrykt sig, men Yanagi går så vidt som til at hævde, at det er betragteren, der er kunstneren: "It is not a beauty displayed before the viewer by its creator; creation here means, rather, making a piece that will lead the viewer to draw beauty out of it for himself. In this sense, *shibui* beauty, the beauty of the Tea ceremony, is beauty that makes an artist of the viewer." (p. 124)



Den højt lovpriste Kizaemon Ido teskål, et idealobjekt i zenæstetikken.

Især lervarerne er egnede til at eksemplificere det utilsigtede skønhedsaspekt - det modsatte af pryde - der kan ledsage hastigt fremstillede brugsgenstande. Yanagi fik øje på det under en rejse i Korea, hvor han indsamlede ris- og teskåle, der var lavet af jævne håndværkere for at tilfredsstille bønderes og arbejderes praktiske - absolut ikke æstetiske - behov. Der var ikke tid under produktionen til at dvæle ved det enkelte produkt, som derfor uvægerligt kom til at rumme et antal fejl i form af skævheder, sjustet og ujævnt påført glasur, urenheder i glasuren, revner og andre brændingsfejl, som øjet allsammen kan dvæle ved; efterfølgende opståede skår og

klinkninger bidrager kun yderligere til at gøre en sådan skål interessant for en person med sans for *shibumi*, *wabi* og *sabi*. (Denne æstetiske glæde kan spores tilbage til Kina. I bogen Qin bruger Cecilia Lindqvist et helt kapitel (s.55-59) på at beskrive glæden ved at studere de sprækker, der med tiden opstår i lakken på de kinesiske strengeinstrumenter).

Arketypen på en *mingei*-genstand er den såkaldte Kizaemon Ido teskål (måske oprindeligt tænkt som en risskål), der opbevares i et Kyoto-tempel og kun fremvises ved sjældne lejligheder. Den er skabt i Korea i 1500-tallet og opfylder med sin anonyme oprindelse og sit væld af fejl (tretten, siger nogen, der tilsammen menes at afbalancere hinanden til en form for perfektion) alle de krav, man kan stille til et *mingei*-objekt, og den gøres ofte nærmest til genstand for apoteose. For nogen en monstrositet, for andre et skønhedsideal.

*Shibusa*, med det tilhørende adjektiv *shibui*, er det skønhedsbegreb, Yanagi anvender oftest - langt oftere end *sabi* og *wabi*. Han går vidt i sin lovprisning. Efter at have sat *shibui* op som modstykket til den overfladiske skønhed, eksemplificeret ved "the lovely, the powerful, the gay, the smart" (The Unknown Craftsman, s. 183), skriver han:

"*Shibui* is the sesame to open the doors to the infinite mysteries of beauty." ... "The Japanese are fortunate in that they comprehend this word [...] This is the canon for beauty for all Japanese people. Do other peoples possess an equivalent? The lack of the word will mean the lack of the idea and fact. With the exception of this little Japanese word *shibui*, there is no such simple word, in the vocabulary of any nation, to indicate the criterion for the highest beauty. And that word is not expressed by difficult Chinese characters. Neither did the masters borrow an abstract word of the intellect. They employed a simple adjective, *shibui*, to describe a profound, unassuming, quiet feeling. Such a connotation was possible in the Orient alone, perhaps." (p. 184. En dansk oversættelse af denne tekst findes i Sys Thomsens bog Forunderlige skønhed, s. 116 f.).

Det er rørende, som det i denne passage løber af med den gode mand. Eet er, at han glemmer, at han ikke kender ethvert sprog i verden; et andet er, at nok kender enhver japaner ordet *shibui* og bruger det hyppigt, men det er i dets grundbetydning, besk eller bitter. Spørgsmålet er, om enhver japaner virkelig ved, at dette hverdagsord, der kan bruges om citroner og andre madvarer, der snerper munden sammen, også kan udtrykke dyb æstetisk forståelse - og om hverdagsjapanerne besidder den forståelse. Det er nok tvivlsomt. Yanagis bestandige pointeren af udtrykkets folkelighed modsiges da også i artiklen *Shibui* i Japan, An Illustrated Encyclopedia. Volume 2, p. 1361: "Colorful beauty was for the unsophisticated, but *shibui* was for connoisseurs."

Men Yanagis begejstring røber, hvor stærkt emnet berører ham, og det er dejligt for læseren pludselig at komme så nær på denne højtbevagede mand. I Bernard Leach's A Potter's Book (p. 8f) citeres Yanagi uden nærmere kildeangivelse for en mere nøgtern redegørelse, der dog stadig afslører en mand, der er optaget af sit yndlingsemne: "A thing possessed in some manner of the virtue of poverty has an indescribable beauty. Beauty and humility border on each other. What is

so appealing in the art of the people is this very quality ... beauty accompanied by the nobleness of poverty. The Japanese people have a special word *shibui* to express this ideal beauty ... It is impossible to translate it satisfactorily into one English term, "austere", "subdued", "restrained", these words come nearest. Etymologically, *shibui* means "astringent", and is used to describe profound, unassuming and quiet feeling." "... this adjective is the final criterion for the highest form of beauty. It is, moreover, an ordinary word, and is repeated continually in our casual conversation . It is in itself unusual that a whole nation should share a standard word for aesthetic appraisal. Here in this criterion of ours for the best and most beautiful may be observed the fundamental principle of the aesthetic tastes of the Japanese people."

Yanagi forløber sig. At smagsudtryk kan anvendes på følelseslivet, er ikke ukendt for vesterlændinge; folk kan være søde, sure og bitre, replikker syrlige, affærer beske, udtalelser usmagelige, vittigheder ramsaltede, tankegang fordærvet, tale krydret, affærer røgede og spegede, indretning og påklædning smagløse, oplevelser give en dårlig smag i munden. Kvinder kan være lækre, børn lige til at spise. Ikke så få ting kan være ulækre og usmagelige. Den udbredte analogi mellem kogekunst og æstetik viser sig allertydeligst i, at ordet æstetik slet og ret kan erstattes af ordet smag. At vi ikke herhjemme finder anledning til at kalde prunkløse og ukunstlede ting for beske, gør os ikke ringere end japanerne<sup>2</sup>.

Uanset hvor forelsket Yanagi er i udtrykket *shibui*, skylder han at forklare os, hvorfor glosen for besk og bitter er så velegnet til at udtrykke dyb æstetik, og det lykkes det ham heller ikke at fremkomme med en definition eller et forslag til oversættelse, der ikke lige så godt kan bruges om *wabi*. I fortsættelsen af den citerede passage fra *The Unknown Craftsman*, hvor han kommer ind på *wabi* som hovedingrediensen i digteren Bashos poetik, ender han da også, måske lidt skuffende, med at konkludere, at de to ord dækker det samme, men at *shibui* kun kan anvendes om konkrete genstande og derfor er velegnet i forbindelse med *mingei*, mens *wabi* kan anvendes både om konkrete genstande og indenfor poetikken. Og, fremhæver han endnu en gang, *shibui* forstås af enhver, mens ordet *wabi* kun forstås og påskønnes af de få. "*Wabi* and *shibusu*, then, stand for one and the same thing. But whereas the word *wabi* belongs to the vocabulary of the select few, *shibusu* is overheard in the common parlance of the masses."

Men har han ret? En anden fremtrædende japansk æstet, D.T. Suzuki, fremhæver omvendt *wabis* store, brede udbredelse: "... the cult of *wabi* has entered deeply into the cultural life of the Japanese people", hedder det i antologien *The World of Zen*, p. 93.

En anonym wikipediaredaktør påtager sig at adskille begreberne, men kommer ikke heldigt fra det: "*Shibusu* is not to be confused with *wabi* or *sabi*. Though many *wabi* or *sabi* objects are *shibui*, not all *shibui* objects are *wabi* or *sabi*. *Wabi* or *sabi* objects can be more severe and sometimes exaggerate intentional imperfections to such an extent that they can appear to be artificial." Redaktøren fremhæver altså det utilsigtede som en ægthedsfaktor i *shibusu*, men da bevidst og overdrevent frembragte skævheder såvel som det uægte og kunstige absolut heller ikke hører



hjemme i *wabi* og *sabi*, er det tvivlsomt, om hans sondring kan bruges til noget. Det henkastede, ukalkulerede i udførelsen - "effortless[ness] in execution" - fremhæves af D.T. Suzuki netop som et karakteristikum ved *sabi* (The World of Zen, p. 94) - så nytter det ikke noget at tale om "intentional imperfections" og "appear to be artificial".

Konklusionen er, at det ikke er ikke i betydningen, men i anvendelsesområdet, *shibumi* og *shibusa* adskiller sig fra *wabi*, og den bedste definition lyder da: *Shibumi* og *shibusa* er de foretrukne ord for *wabi*, når man taler om *mingei*. Derudover anvendes *shibumi* og *shibusa* til at beskrive menneskestemmer, både indenfor sang, skuespil og recitation, samt - og her overlapper ordet igen *wabis* betydningsområde - når man ønsker at ytre taknemmelighed overfor ydmyge mennesker, der yder en anonym indsats uden belønning eller påskønnelse, blandt andet i sportsverdenen, hvor ordet *shibui* bruges om det, vi herhjemme kalder vandbærere.

Blot ved at betragte en ting, og endnu mere ved at beskrive den, risikerer man at forandre den. Jeg holder meget af Soetsu Yanagi, men det virker, som om han i sin lovprisning af *mingei*-objektet for ikke at være en intellektuel konstruktion, netop kommer til at *skabe* en intellektuel konstruktion - noget, der først og fremmest eksisterer inde i hovedet på en elite af æsteter.

Yanagis dybeste inspiration var buddhismens lære om ikke-dualisme; at nå til oplysning vil sige at træde hinsides dualitetens verden og ind i en bevidsthedssfære, hvor der ikke mere gives godt og ondt og ikke mere skelnes mellem smukt og grimt. Yanagi baserede sin æstetik på Amida Buddhas 48 løfter, en selvtugtende sutratekst af remsekarakter, hvori det fjerde løfte lyder: "Hvis mennesker og ånder ikke fremtræder ens i mit land, når jeg opnår buddhatilstanden, og hvis der er nogen som helst forskel i skønhed, gid jeg så ikke må nå til den fuldkomne oplysning."

Denne tekst er egentlig af rent moralsk natur. Som det ses, tales der ikke om tings skønhed, men om væseners fremtræden - ordet 'deres' er underforstået før ordet 'skønhed' - og det kan derfor synes som noget af en vildfarelse at opfatte teksten som en æstetisk forskrift. Imidlertid er, som det har været berørt før, den japanske æstetik affødt af og kan ikke forstås uden kendskab til den taoistiske og buddhistiske etik, og hvorom alting end er, så rørte netop denne passage Yanagi så dybt, at han lagde den til grund for sine personlige æstetiske teorier. Vi er her hinsides almindelig logik, idet det at opstille en æstetik jo netop er at sætte skel mellem godt og skidt, så hvorfor i denne forbindelse tale om, at der ikke skal være nogen som helst forskel i skønhed? Yanagis æstetik er langt fra ikke-dualistisk; for det første udgør den en klar negation af banal skønhed, for det andet er en tings fordringsløse og ramponerede fremtræden ikke i sig selv garanti for, at den besidder dyb skønhed. Alt grimt er ikke smukt, selv ikke efter Yanagis kriterier.

En vigtig tekst fra Yanagis hånd, der uddyber emnet, Skønhedens dharmaport, er oversat til dansk af Sys Thomsen og trykt i bogen Forunderlige skønhed - en vandring i japansk hverdagskunst. Det fremgår her, at for ham er den æstetiske betragtning en del af det buddhistiske fromhedsliv, der i sidste ende vil lede beskueren til Nirvana. I artiklen griber vi Yanagi i endnu en selvmodsigelse, idet

han langer ud efter den almindelige japaner for middelmådighed og manglende fatteevne - den samme japaner, han jo andetsteds roser for hans naturlige mestren af begrebet *shibui*.

Selvmodsigelse og inkonsekvens er vidunderlige ting. Uden dem var vi slet ikke mennesker. Derfor tilgiver man også gerne Yanagi.

### **YUGEN og MYO - dybde, dunkelhed, uudgrundelighed, mystik**

*Yugen* er den japanske gengivelse af et tokomponent kinesisk ord, der kan transkriberes *yu hsüan* eller *you xuan*. Det første element betyder dyb eller afsondret, det andet sort (oprindeligt dog grøn), dunkel eller vanskeligt tilgængelig. Begge grundord kan iøvrigt betyde stille, og man fornemmer, at sammensætningen i det hele taget er en pleonasme. Ligesom *sabi* og *wabi* er der tale om et religionsfilosofisk begreb, der med tiden er blevet overført til æstetikken. *Yu hsüan* eller *you xuan* betegner både indenfor buddhismen og taoismen noget esoterisk, ikke umiddelbart fatteligt, og det introduceres som æstetisk begreb i Japan i 905, hvor det - i betydningen dyb - forekommer i digtantologien *Kokinshu* i en redegørelse for oldtidens poetik. I 1100-tallet integreres *yugen* i formen *yojo-yugen* som et fast princip i japansk poetik; et digt skal indeholde udtalte elementer og skjulte overtoner.

Ordet *yugens* grundbetydninger skaber forventninger, som imidlertid ikke bliver indfriet, når man studerer dets anvendelse. Enhver, der har læst Lorcas foredrag *Duendens leg og teori*, må jo straks tro at se en åbenlys parallel mellem udtrykkene *yugen* og *duende*. *Duenden* er et fascinerende mørke, en dybde, en mystisk dimension, der kan være til stede i enhver form for kunstnerisk udtryk, men som Lorca især finder repræsenteret i zigøjnersangen, skuespillet, poesirecitationen - og tyrefægtningen, som han opfatter som et ritualiseret drama. Lorca var i ualmindelig grad optaget af døden, og der er ikke tvivl om, at han så *duenden* som en påmindelse om døden eller direkte oplevede den som et dødens nærvær. For Lorca er man kun rigtigt levende, når døden er allerstærkest til stede. I hans øjne er tyrefægtningen nok et ydre skue, men reelt et indre opgør; tyren er en del af tyrefægteren, og dens død er også hans død. Man skal ikke have meget kendskab til samuraikulturen for at få den tanke, at *duenden* må have en parallel i denne af døden så ganske gennemvævede verden. Det har den også, men det er ikke i begrebet *yugen*.

Det viser sig nemlig, at *yugen* i poetikken snart kommer til at betegne forskellige fænomener, som vi nærmest vil kalde fimsede. I Martin Bergs oversættelse af no-dramaets teoretiske hovedværk, *Zeami* (c.1363-c.1443) *Den hemmelige tradition i nô*, der er baseret på René Siefferts franske udgave, gengives *yugen* som "fri fortryllelse" - det er da vistnok et godt stykke fra ordets grundbetydning. Og når Zeami spørger: En hvid svane med en blomst i næbbet - er det ikke *yugen*? må man jo svare: Pyha! Skal det være mystik og uudgrundelighed? Har manden glemt, at det ene element i ordet *yugen* faktisk betyder *sort*? Ordet *yugen* er altså kommet til at betegne forskellige former for sublinitet og poetisk raffinement, der har mere med ynde og luftighed at gøre, end med dybde og mystik - ja, med baggrund i Zeamis eksempel kan man næsten sige, at ordet har

skiftet betydning fra sort til hvid. Det frygtelige motiv, fuglen der har blomster i næbbet, går iøvrigt tilbage til et kinesisk digt fra 800-tallet af Chia-shan Shan-hui.

Zeami står imidlertid ikke alene, og når en anden japansk teoretiker, Zeamis samtidige, Shotetsu (1381-1459), skriver: "Can we perhaps say that the *yugen* style is the effect produced when four or five court ladies, dressed in silken trousers, gaze at the Nanden cherry tree in full bloom?" (citeret fra Hisamatsu Sen'ichi: *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, p. 40), må vi konkludere, at *yugen* har lidt så voldsomt et betydnings-skred, at det bliver uinteressant for os i denne sammenhæng. Zeamis svigersøn, Zenchiku, bruger simpelthen ordet *yugen* i betydningen *elegance* (op.cit., p. 42).

Lad os haste videre, men blot kort nævne, at der findes et andet japansk ord for mystik, som ikke har døjet samme kranke skæbne som *yugen*, nemlig *myo*, med langt o. Ordet er pudsigt nok lydligt identisk med det oldgræske verbum *myo*, ligeledes med langt o, der betyder *at lukke øjnene* (egentlig første person præsens indikativ), og som er grundstammen i ordene mystik, mysticisme, mystisk og mystiker. Tanken bag dette er vel, at mystikeren lukker øjnene for sanseverdenes indtryk og populært sagt ser med det indre øje.

### **MONO NO AWARE - tingenes sorg**

*Mono no aware* betyder tingens eller tingenes sorg, idet japansk ganske hasarderet ikke gør forskel på ental og flertal. En bog, to bog, mange bog. *Mono* oversættes dog i denne sammenstilling altid med flertal. *No* er et genetivmærke, og *aware* er sammensat af to klageråb, *a* og *hare*, således at dette udbredte japanske ord for sorg i sin sammensætning svarer til det danske udtryk *ak og ve*. *Mono no aware* er med andre ord et emotionelt ladet begreb, der måske bedst kan oversættes "ting, der stemmer sindet til vemod" eller "ting, der gør melankolsk".

Som de øvrige begreber optræder *mono no aware* overalt, i naturoplevelsen, litteraturen, kunsten, menneske-kundskaben. I lighed med *yugen* er udtrykket blevet noget forfladiget og bruges i flæng om, hvad der i moderne dansk kaldes aha-oplevelser og øjenåbnere.

Flygtighed og henfaren er essentielle elementer i *mono no aware*. Nu kunne man så få den tanke, at *mono no aware* i naturen udelukkende associeres med efteråret, men japanerne er så begejstrede for begrebet, at de også ser det udtrykt, hvor vi andre mindst ville vente at finde det. Når Japans samlede befolkning hvert forår med største iver hengiver sig til betragtningen af de blomstrende kirsebærtræer, skyldes det således ikke kun blomsternes skønhed, men i lige så høj grad deres korte blomstringstid. Højdepunktet i kirsebærsbetragtningen - *hanami* - er ikke at se blomsterne i fuldt flor, men at se kronbladene begynde at falde. Følelsen af vemod er vakt; *mono no aware* indfinder sig.

*Mono no aware* bruges som regel kun som krydderi, men kan også serveres som hovedret. Et af de mest gennemførte eksempler på litteraturens rendyrkelse af *mono no aware* er ikke japansk, men engelsk; det er nemlig Shelley's digt *The Sensitive Plant*. Også den skønne anonyme angelsaksiske digtning frembyder et godt eksempel i elegien *Deor* med et refræn, der på nutidsengelsk kan gengives *All that has passed, and so may this ...*, og herhjemme er stilen fornemt repræsenteret med Blichers *Trækfuglene* og et af H.C. Andersens bedste eventyr, *Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døtre*, der er spækket med *mono no aware*-symboler såsom et rådnende skib, smuldrende huse, en gammel egestabbe og vindens bestandige Omqvæd: *fare hen ...*

*Tingenes sorg* har en tilsyneladende europæisk parallel i Vergils berømte udtryk *lacrimae rerum - tingenes tårer*. I *Æneidens* første bog, vers 462, hedder det: *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*. En basal oversættelse, der så vidt muligt undgår at udlægge ordene, lyder: Det er tingenes tårer, og dødelige ting rører sindet. Det er gådefulde vendinger, og Vergil benytter desværre kun betegnelsen *lacrimae rerum* denne ene gang, i forbindelse med betragtningen af et murmaleri med slagscener. Hvor prægnant udtrykket end virker, og hvor fristende det end er at identificere det med *mono no aware*, så kan vi ikke være fuldt ud sikre på, hvad der menes med det. De danske Vergil-oversættere vælger med påfaldende kujonitet at omskrive udtrykket, selvom *tingenes tårer* er metrisk sammen-faldende med *lacrimae rerum* og skriger på at blive brugt.

Ingen oversættelse kan imidlertid ændre det afgørende forhold, at oplevelsen af disse tingenes tårer gør Vergil misstemt, hvorimod den japanske dyrker af *mono no aware* bevidst søger at hensætte sig i den tilstand af melankoli, som betragtningen af falmende og slidte ting og henfarende fænomener kan afføde. Denne tilstand udgør nemlig for ham en stille, inderlig nydelse. Menes der det samme med udtrykkene, så er holdningen til fænomenet i hvert fald den modsatte.

Mit bedste bud på en fortolkning af vendingen *lacrimae rerum* er blottet for mystik og lyder: "noget, der fremkalder tårer". "Det er noget, der fremkalder tårer, og synet af den menneskelige dødelighed misstemmer sindet", kunne meningen med verselinien meget vel være. *Mono no aware* og *lacrimae rerum* ligner dermed i hvert fald hinanden i, at de er lige skuffende for den, der søger usentimental intensitet og i disse udtryk håber at finde en parallel til *hiesabi*, den iskolde melankoli.

En dansk tænker, der i særlig grad beskæftigede sig med æstetiske begreber i slægt med dem, vi skriver om her, var den snurrige naturfilosof Ludvig Feilberg (1949-1912), som i 1885 offentliggjorde en artikel med titlen *Skønheden i det hæslige og hverdagsagtige*, og som i sin lille bog fra 1882 *Holbergs Træ i Fiolstræde* bruger mange sider på at analysere bladenes skygger på en mur - et typisk *mono no aware*-motiv. Selvom Feilbergs gennemgående ideal, Hyggelighed - hvor enfoldigt det end lyder - i nogen grad svarer til *wabi-sabi*, er hans studie og fortolkning af *mono no aware* direkte u-japansk. Alene tanken at analysere og kritisere fænomenerne - Feilberg er

formentlig den eneste, der nogensinde har givet sig af med at kritisere en skygge! - ligger den japanske æstet fjernt. Man kan ikke glo og tænke samtidigt. Prøver man at forstå fænomenerne, forstyrrer man oplevelsen af dem.

Det er netop forskellen på filosofi og meditation; to dybest set uforenelige størrelser, idet meditation som primært mål har at standse tankestrømmen. Denne nulstillen af sindet kan bedst sammenfattes i det enkle budskab: *Så hold dog kæft!* Feilbergs formål med sin betragtning af fænomenverdenen er omvendt netop at bære ved til, hvad han kalder sin "indre Smaasnakken". Noget tilsvarende er dog ikke enhver japaner fremmed; man kan blot læse romanforfatteren Jun'ichiro Tanizakis (1886-1965) æstetiske essay *In'ei raisan* fra 1933, som findes oversat til engelsk under titlen *In Praise of Shadows*. Den bog er i sin idelige småpludren et rent japansk svar på Feilbergs bog om Holbergs træ.

Feilberg søger at forklare det "skønne" i naturen; det vil sige at finde ud af, hvorfor betragtningen af natur-fænomener fremmer sindsro og fremkalder, hvad han kalder Skønhedsbehag. Han opererer i denne forbindelse med et andet af sine mange selvopfundne begreber, Selvexistens; kun fænomener, der besidder en sådan, kan betragtes som virkeligt skønne. Skygger besidder ikke denne egenskab; Feilbergs konklusion er derfor - uanset hvor fascineret af skygger, han er - at det må være det lys, der skaber skyggen, der er det egentligt skønne - idet lys formodes at besidde Selvexistens.

For japaneren er det omvendt netop tingenes mangel på selveksistens, eller deres nært forestående eller allerede pågående tab af eksistens overhovedet - naturens død - der skaber *mono no aware*-oplevelsen. Japaneren søger *vemod*. Feilberg, der ejendommeligt nok - hans øvrige sprogbrug taget i betragtning - foretrækker ordet melankoli for *vemod* - opfatter denne som noget negativt og ser ikke sin fascination af *mono no aware*-fænomener såsom skyggers flagren, blades falden og skyers drift som udslag af melankoli.

At nydelsen af forgængeligheden i alle dens afskygninger dybest set peger mod døden og det skræmmende begreb *intetheden*, strejfer Feilberg kun et enkelt sted, og ganske overfladisk, nemlig i bogen *Naturens Leve-ABC* fra 1905, hvor det hedder: "Eller naar jeg som voksent ungt Menneske laa i Græsset ude i Dyrehaven, lyttende til Fluernes Leg i Solen og betragtede de smaa hvide Skyer, mens Tobaksskyer stege op imod Grenene og førte Tanken hen i Intetheden til alt det, der blev borte." (Samlede Skrifter, s. 541). Herfra at tage skridtet fuldt ud og hævde, at æstetisk betragtning som dybere mål skulle have individualitetens ophør og betragterens identifikation med intetheden, er naturligvis uforeneligt med Feilbergs forestilling om Hyggelighed. Tanken falder ham da heller ikke ind. Det er en streng og absolut u-hyggeelig indstilling, som man kun finder hos den hårde kerne af japanske æsteter, der opfatter betragtning som en religiøs disciplin: zenbuddhisterne.

## ENSO - tomheden, intetheden

Det er netop sansen for intetheden, der skiller fårene fra bukkene, når vi taler om japansk æstetik. Man kan jo nemt spørge sig selv, om *wabi, sabi, shibumi, yugen* og *mono no aware* mon virkelig stikker dybere i det japanske sind end den sentimentalitet, danskere har udtrykt i Hist hvor Vejen slaar en Bugt, Det gamle Træ, oh lad det staae og Jeg elsker den gamle, den vaklende Rønne? Og svaret er med en vis sandsynlighed, at den almindelige japaner har glemt, at disse religiøst-filosofisk funderede begreber oprindeligt er led i zenmeditationens strenge selvtugt og uafledelige dødskonfrontation. Zen er en usentimental og på mange måder direkte kynisk livsholdning, der med stor brutalitet angriber både følelseslivet og intellektet og søger at sætte dem skakmat ved konfrontation med absurditeter, selvpineri, endda vold. Hvor taoisten søger at blive eet med altet, tilstræber zenbuddhisten - med filosofisk rygdækning i den buddhistiske lære om tilværelsen som en illusion - at blive eet med intet. Målet med hans naturbetragtning, såvel som med hans kunstneriske frembringelser og øvrige aktiviteter, er momentan - om ikke permanent - selvudslettelse. Zen er den ultimative nihilisme. Zen er en pil, der peger mod tomheden, stilheden og intetheden.

Kalligrafi og tuschmaleri er yndede zendiscipliner, og den sort-hvide kontrast er da også overordentlig velegnet til illustrere intetheden. Et ark papir er ikke tomt, før man har tegnet eller skrevet noget på det, siger japanerne. Den bedste måde at udtrykke tomheden eller intetheden på, er ved at tegne en *enso* - en sløset henkastet cirkel. Den er zens kernesymbol og levner ikke spillerum for hverken intellekt eller følelser. *Hvad er det?* lyder ledsagespørgsmålet til *enso*, og svaret lyder: *Det er intet.*



## KIRE - hugget

I vor søgen efter kraftfulde faktorer i den japanske æstetik skal til sidst *hugget*, det bratte ophør, omtales som et moment, der genfindes både i havearkitekturen og blomsterkunsten *ikebana*, i kalligrafien og tusch-maleriet, såvel som i *haiku*-digtningen, hvor ethvert digt skal rumme et skarpt vendepunkt (*kireji*), der deler verset i to. Det optræder i flere sammenhænge som et dødselement, for eksempel i zenmeditationen, der som mål har en brat opvågning, hvis eneste sande analogi er døden - *stirb und werde!* med Goethes ord - i krigskunsten i form af samuraiens sværdhug, der skiller hovedet fra kroppen, samt i musikken i det uventede taktslag, der splitter *shakuhachi*-fløjtes flydende spil. Mystikeren Georg Oldskov ser i følgende korte tekst netop perkussionens angreb på fløjtespillet som en dødspåmindelse (citeret fra Booktraders Julehæfte 2011):

### *SHAKUHACHI*

*Kender du den japanske shakuhachifløjte, der med sin spøgelsesagtige klang forfærder lige så meget som den fortryller? Der er ingen melodi i dette spil, ingen rundgang, ingen gentagelse; ganske som i et menneskeliv er der overhovedet ingen begribelig struktur.*

*Ofte akkompagneres fløjten af et simpelt slagstøj, som blot består af to træstykker, der knaldes sammen med stor kraft. Også dette sker uden puls. Man fornemmer ingen spor af rytme, der er ingen påviselig takt, slaget falder uden varsel, ofte efter minutlange intervaller, altid uregelmæssigt, altid uventet.*

*Fascineret af fløjten som du er, og stedse optaget af at følge dens flydende spil, har du glemt alt om slagstøjets eksistens og farer sammen som ramt af et stød, når det lyder - i samme sekund forstår du dog klart, at slaget kun kunne og nødvendigvis måtte falde netop dér.*

*Sådan er det også med døden, som du har glemt, udskudt, benægtet. Når en dag øksen falder og hakker hovedet af dig, så når du også netop at tænke: Naturligvis.*

Måske er oprindelsen til nydelsen af det knækkede og afbrudte at finde i selve landets geologi; Frank Lloyd Wright observerer således i sin selvbiografi: " ... a mountainous, abrupt land, the sea everywhere apparently risen too high upon it, so that all gentle slopes to the water's edge are lost. All shore lines abrupt. " (An Autobiography, p. 218). Lloyd Wright (der på japansk hedder *Roito Raito*) var et geni, der - uden nogensinde at kopiere - med sand suverænitæt bragte de japanske æstetiske ideer til anvendelse i sin egen arkitektur, der bl.a. ofte karakteriseres af brudte facader og forskudte planer - *kire* i anvendelse.

Der indgår yderligere en mangfoldighed af underbegreber og sidemotiver i japansk æstetik, men netop *hugget* leder naturligt til omtalen af det særprægede fænomen, der skal afslutte artiklen.

## DEN ULTIMATIVE BETRAGTEN

Kort sammenfattet viser japanerne os altså, at skønhed ikke nødvendigvis skal defineres som en negation af grimhed - eksemplificeret ved asymmetri, slitage, fejlfuldhed, mangelfuldhed og ælde - men at disse elementer kan inkorporeres i skønhedsbegrebet endda i en sådan grad, at de fortrænger dyrkelsen af det fejlfrie, symmetriske, polerede og evigt unge, som jo alligevel, når alt kommer til alt, er en løgn, en negation af den virkelighed, vi lever i, hvor alt, inklusive vi selv, forfalder og ender med at dø.

Trods de påviste tendenser til svaghed og fimseri ligger der nemlig bag den japanske æstetik i alle dens aspekter dette ene: dødens bestandige nærvær. I betragtningen af tingene ser man dødens evige arbejde og dødens evige stunden til. Døden dels opfattet som et almenmenneskeligt vilkår, og dels specifikt som påmindelsen om ens egen død. Tydeligst ses det i samuraiens tankeverden. Der er ikke noget usædvanligt i, at en krigerkultur er baseret på dødsdyrkelse, men for samuraien var det tanken om egen død, ikke fjendens, der var genstand for hans stadige meditation. Samuraien skulle altid have sin egen død for øje. Det første bud i hans krigerkodex (*bushido*) lød: Vær beredt til at dø. Sejren var en stakket frist, der kun bragte hans eget endeligt nærmere. Ligesom tyr og tyrefægter for Lorca var samme person, og tyredrabet er symbolsk selvmord, genkendte samuraien sig selv i modstanderen: dig i dag, mig i morgen. Faldt han ikke i slag, stod selvmordet - frivilligt eller påbudt - som en bestandig mulighed. Et ejendommeligt aspekt af den dødsæstetik, samuraitikken har affødt, er samuraiens betragtning af hendes mands afhuggede hovede.

I de store samuraislag havde hver fremtrædende samurai to væbnere, hvis opgave var at hugge hovedet af enhver fjende, han havde dræbt, og sørge for, at det blev behørigt identificeret og sikret mod forrådnelse ved at blive indpakket i et klæde sammen med en portion salt. Det blev derefter fragtet til samuraiens enke eller, hvis han var ugift, til de nærmeste efterladte til beskuelse. Det samme gjaldt, hvis en samurai begik *harakiri*; en assistent stod hos, klar til at hugge hans hovede af og bringe det hjem.

Beskuelsen af det afhuggede hovede var lige så ritualiseret som selvmordet; kvinden kunne ikke blot kaste sig hulkende over det makabre objekt; ej heller kunne hun afvise at beskue det. Hun havde forberedt sig på situationens mulighed og på forhånd indstuderet et stille smil, der skulle anlægges, når hun fik bylten med hovedet overrakt, og når hun pakkede den ud. Dette smil - som læseren gerne kan prøve at træne foran et spejl - skulle være let undskyldende, idet hendes mand jo havde lidt et nederlag. Derudover skulle hun ikke røbe følelser.

Hvad har hun da hæftet sig ved, når hun i denne den mest sælsomme af alle tænkelige situationer hengav sig til betragtning af sin slagne mands saltede hovede? Hun har naturligvis hæftet sig ved alle de træk, der skaber begreberne *wabi*, *sabi*, *shibumi* og *mono no aware*. Hun har dvælet ved alt det, der peger på hans skønne ungdoms forfald; gamle ar fra tidligere træninger, skævheder og



andre individuelle træk, en brækket tand, hudens vejrbidthed, skæggets begyndende grånen, alle de faktorer, der afslører, at døden allerede har arbejdet med den pågældende, længe før det afgørende hug faldt. Og skulle der være tale om en ganske ung samurai, der er faldet i sit første slag, vil enken måske søge forgæves efter disse træk og føle en svag beklagelse over deres fravær.

Beskuelsen af det afhuggede hovede er den ultimative æstetiske oplevelse, der understreger, hvor alle de æstetiske principper i virkeligheden peger hen, nemlig mod døden, den utrættelige, den altid nærværende, den eneste sejrherre.

Religion og æstetik er som sagt uadskillelige i Japan. Æstetisk betragtning er en meditationsform på linie med *zazen*-meditation, kalligrafi, teceremoni og andre af zenbuddhismen udsprungne discipliner. Den tilstand, der efterstræbes i alle disse aktiviteter, er en afpersonalisering, et momentant egotab, der bringer udøveren i forbindelse med et plan hinsides intellekt og følelser, hinsides ord og sprog, hinsides begreber som natur og kultur og modsætningspar som godt og ondt og smukt og grimt. Sindets tavle vaskes ren, individualitetsfølelsen er ophørt. Dette er zens kerne.

For den forfængelige vesterlænding, for hvem selvdyrkelse og selvhævdelse er tilværelsens hovedformål, er tanken om afpersonalisering dybt fremmed, ulogisk og frastødende, og begrebet egotab er en uhyrlighed, der kun kan opfattes som et katastrofalt nederlag. Ikke des mindre deler vi dog alle det grundlæggende vilkår med østerlændingene, at vore liv som mål har den ultimative afpersonalisering: døden.

Det er derfor, vi i Danmark og den øvrige vestlige verden har så ringe forståelse for den japanske æstetik: vi vægrer os ved at se døden i øjnene. Vi er bange for døden, fortrænger den og benægter dens eksistens. Derfor vil vi hellere kassere alle de ting, der minder os om den; derfor vil vi hellere vende blikket væk og omgive os med tomme ting uden indre liv og udstråling, som ikke indeholder ubehagelige påmindelser fra virkelighedens verden.

Derfor er vi så dårlige til at se.

\* \* \* \* \*

## NOTER:

1) Også i jødeverdenen har *wabi* en parallel. I Henri Nathansens roman *Mendel Philipsen & Søn* fra 1932 hedder det: "Semmy var *bekoved* - dette jødiske Udtryk, der i sig indeslutter Dyder som Nøjsomhed, Redelighed, Borgerlighed, beskeden Ubemærkethed. Derfor førte han sit Liv inden for Hjemmets fire Vægge, Dag efter Dag, Aar efter Aar, ad de samme rolige Baner, tilfreds med Dagliglivets og Familielivets smaa Oplevelser og Oplivelser ..." *Bekovet* er et jiddisch ord, oftest stavet *bechovet* eller *bechoved*, afledt af det hebraiske *be-kavod*, et udtryk der bruges om mennesker i betydningen respektabel og om handlinger i betydningen passende.

2) Jeg har kun fundet et enkelt eksempel på mulig brug af ordet *beskhed* som æstetisk betegnelse i vesten; Hugo Friedrich skriver i *Die Struktur der modernen Lyrik: "Bitternis, Aschengeschmack, Verdüsterung sind zwanghafte, aber auch gepflegte Grunderfahrungen des Romantikers"* (Rowohlt 1985, s. 30) - "Beskhed, smag af aske, formørkelse er for romantikeren grunderfaringer, der trænger sig på, men også dyrkes af ham" hedder det i Paul Naskovs oversættelse og videredigtning (*Strukturen i moderne lyrik*, s. 31). Desværre glemmer Friedrich her som i så mange andre tilfælde at forklare, hvad han mener. Er *Bitternis* et emotionelt eller æstetisk begreb?

## LITTERATUR:

John M. Rosenfeld: *Mynah Birds and Flying Rocks: Word and Image in the Art of Yosa Buson*. Kansas, Spencer Museum of Art, 2003.

Soetsu Yanagi: *The Unknown Craftsman*. Tokyo, Kodansha International, 1982.

Elisabetta Porcu: *Aesthetics and Art in Modern Pure Land Buddhism*. [http://japanese-religions.jp/publications/assets/JR32\\_a\\_Porcu.pdf](http://japanese-religions.jp/publications/assets/JR32_a_Porcu.pdf)

Sys Thomsen: *Forunderlige skønhed - vandring i japansk hverdagskunst*. Borgen 1986.

Bernard Leach: *A Potter's Book*. London, Faber and Faber, 1940.

*The World of Zen. An East-West Anthology*. Edited by Nancy Wilson Ross. London, Collins, 1962.

Donald Keene: *Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture*. London, Secker & Warburg, 1972.

Hisamatsu Sen'ichi: *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Tokyo, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963.

*Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. Edited by Nancy G. Hume. State University of New York Press 1995.

Federico García Lorca: *Troldmanden fra Granada*. Oversat af Peer Sibast. Aarhus, Husets Forlag / S.O.L., 1984.

Frank Lloyd Wright: *An Autobiography*. London, Quartet Books, 1977.

*The Earliest English Poems*. Translated by Michael Alexander. London, Penguin Books, 1966.

*Japanese Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy.

<http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics>

Ludvig Feilberg: *Samlede Skrifter*. Anden udgave, Gyldendal 1918.

Zeami: Den hemmelige tradition i nô. Oversat af Martin Berg efter René Siefferts franske oversættelse. Odin Teatrets Forlag 1971.

Karl Madsen: Japansk Malerkunst. P.G. Philipsens Forlag 1885.

Jun'ichiro Tanizaki: In Praise of Shadows. Translated by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker. London, Lette's Books, 1977.

Japan. An Illustrated Encyclopedia. Second edition. Two vols. New York, Kodansha, 1993.

Dore Ashton: Noguchi East and West, Berkeley, University of California Press 1992.

Cecilia Lindqvist: Qin. Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2006.

Amida Nyorais 48 bud. [www.japanese-buddhism.com/amidanyorai.html#ixzz1slQaPji](http://www.japanese-buddhism.com/amidanyorai.html#ixzz1slQaPji)

Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg, Rowohlt, 1985.

-- Strukturen i moderne lyrik. Oversat af Paul Nakskov. Arena 1968.

*Denne artikel er oprindelig trykt i Booktraders Julehæfte 2012*