

SUBJEKTIVNOST I MODERNIZACIJA – POTRAGA ZA SOPSTVOM U MEĐURATNOJ JAPANSKOJ KUTURI

Dok je na Zapadu pojam subjektivnosti bio predmet viševekovnih rasprava u znaku filozofskog načela modernosti, u japanskoj kulturnoj taj pojam dobija poseban značaj tek u posleratnom periodu, kada postaje jedna od gorućih tema japanske filozofije i književne teorije u okviru tzv. „debata o subjektivnosti“ (*šuta-iseiron*). Šezdesete godine minulog veka tumače se kao prelomni period u kojem su japanski umetnici konačno stvorili svoj autentični avangardni jezik, čija originalnost može da se meri sa savremenim strujanjima na Zapadu. Međutim, oštra podela na posleratnu „progresivnu“ i međuratnu „derivativnu“ umetnost, kao i „retorika kaskanja“ za Zapadom predstavljaju istorijsku simplifikaciju. Ona previđa dostignuća japanskih umetničkih kolektiva i pojedinaca koji su samostalno, ili u dosluhu sa evropskom avangardom, nalazili subverzivne potencijale za kreativno izražavanje kroz aktivan otpor društvenom i političkom establišmentu.

Ključne reči: Japan, modernizacija, subjektivnost, umetnost i politika, avangarda

Otvaranje Japana posle Meidi restauracije 1868. predstavljalo je revoluciju koja je, uz prateće socijalne promene, odigrala presudnu ulogu u oblikovanju i usmeravanju umetničkih izraza u XX veku. Period Meidi (1868-1912) obeležile su korenite promene u skoro svim aspektima japanskog života; one će u toku nekoliko decenija doprineti transformaciji Japana u modernu vojnu i industrijsku silu. Vlasti su pošle od pretpostavke da će razvoj pojedinca direktno doprineti tehnološkom i ekonomskom napretku nacije, međutim, naglo jačanje individualizma, hrišćanstva i socijalističke misli pokazalo se kao opasnost po opstanak japanske države. Ubrzano usvajanje okcidentalnih naučnih i filozofskih tekovina, po svojoj prirodi često kontradiktornih, dovelo je do nesnalaženja, pa i do izvesnog

* marko.grubacic@fil.bg.ac.rs

zamora među japanskim intelektualcima. Sve je to izazvalo snažan otpor reakcionarnih, nacionalističkih i antizapadnjački nadahnutih slojeva, otpor koji je posebno ojačao u poslednjim decenijama XIX veka. Ova promena duhovne klime i burno nezadovoljstvo zbog brzine sprovođenja reformi krunisani su donošenjem tzv. Meidi Ustava 1889, pisanog i oblikovanog pod raznovrsnim uticajima šintoističkih, konfučijanskih i nemačkih teorija države. Ovaj konzervativni dokument otelovljavao je pojam *kokutai* (国体), ideju „nacionalne suštine”. Reč je o ideji zajedničkog porekla i rase homogenosti svih Japanca, ujedinjenih pod vladavinom monarha, čija božanska, neprekinuta loza seže do samog nastanka sveta. To je, dakako, ona vrsta istorizma koja predstavlja konstrukciju zasnovanu na *večnoj slici prošlosti* i vanistorijskom, idealističkom poimanju razvoja, čiji se odjeci i damari mogu osetiti sve do današnjeg dana.

Šire diskusije o individualizmu, nacionalnom identitetu i kulturi u periodu Meidi pratilo je i pitanje definisanja svrhe *umetnosti* i uloge umetnika u savremenom japanskom društvu. Ovaj zaokret ka individualizmu, smatra Fuđi, mora biti sagledan i u kontekstu „obnovljenih društvenih sporenja oko položaja individue u jednom društvu koje se nedavno ponovo poklonilo caru, i kome je bilo neophodno novo društveno ustrojstvo kako bi se obezbedilo upravljanje populacijom“ (1993: 16). Pobjeda Japana u Prvom kinesko-japanskom ratu (1894-1895) izazvala je neslućen porast samopouzdanja i vere u sopstvene mogućnosti, da bi se, ubrzo potom, novom pobedom u Rusko-japanskom ratu (1904-5) iznova stekli 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 romantizmom, hrišćanstvom, zapadnjačkim humanizmom i individualizmom, a naročito umetničkim impresionizmom i postimpresionizmom, počeo je da naglašava značaj samosvojnog izražavanja (*điko hjogen*, 自己表現) i autonomnih dostignuća pojedinca.

Tome je svakako doprineo povratak brojnih umetnika sa školovanja na Zapadu, među kojima je bio vajar i pesnik Takamura Kotaro (高村高太郎, 1883-1956), koji je verovao da umetnik mora koristiti svoj talenat kao sredstvo ispoljavanja sopstvenog umetničkog izraza. Njegov čuveni članak „Zeleno sunce” (*Midori iro no taijo*, 緑色の太陽), objavljen u magazinu *Plejade* (*Subaru*, スバル) 1910, inspirisao je i nagnao veliki broj umetnika u periodu koji se sada zvao Taišo (1912-26), da se pobune protiv

tiranije establišmenta koji je propagirao naturalizam i realističku estetiku, ističući apsolutni autoritet umetničke ličnosti i zahtevajući slobodu u prikazivanju prirode. Takamura Kotaro je tom prilikom, između ostalog, naveo i sledeće:

“Ja tragam 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 pođe 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 drukčije od mene. Zapravo, ja se radujem svakom načinu posmatranja koje prirodu vidi drugačije od mene. Više volim da razmišljam o tome kako je taj umetnik došao do suštine prirode i na koji način je ostvario svoja osećanja [...] Pa i ako neko naslika ‘zeleno sunce’, ja neću reći da je to pogrešno. To je upravo zbog toga što i ja u jednom trenutku mogu videti sunce na isti način. 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 crvenog sunca.”¹

Značajni pokreti nastali su na prelazu iz perioda Meiđi u period Taišo, poput književnog *Udruženja bele breze* (*Širakabaha*, 白樺派, 1910), njihovog satelitskog likovnog udruženja *Fjuzenkai* (フユザン会, 1912), kao i likovnog *Udruženja druge sekcije* (*Nikakai*, 二科会, 1914.). Oni su takođe 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*. Štaviše, nastavljajući da razrađuju i razvijaju „zapadnjačke“ umetničke stilove, umetnici perioda Taišo i rane faze epohe Šova stavili su sopstvenu samosvest u središte stvaralačke prakse. Udaljili su se od diskursa o nacionalnoj svesti, tačnije, pojam nacionalnog je postao samo jedno od mogućih polja za rasprave o umetničkom identitetu.

Oni su, uopšteno govoreći, pokazivali neskriven otpor prema dominaciji japanskog istorijskog konteksta. Čak se i kratkotrajna pojava pro-

1 Cit. prema Danchev, A (Ed.). (2011). *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Limited, 19-23.

leterskog umetničkog pokreta (1926-1934) – uprkos proklamovanoj brizi o drugima u društvu – može uzeti kao manifestacija subjektivizma; čak se i ona u tom pogledu može izjednačiti s otvoreno individualističkim karakterom japanskog nadrealizma 30-tih i 40-tih godina XX veka. Treba reći da japanski predratni avangardni umetnici, slično umetnicima u Evropi, nisu bili puki nosioci formalne kreativne inovacije. Oslobođeni diktata nametnutog nacionalnog ukusa, njihovi su diskursi ponikli na istorijskom raskršću novog pozicioniranja umetnika u odnosu na samo delo.

Nije teško pretpostaviti da je ideja individualizma u očima japanskih vlasti izgledala veoma opasno. Vlada je računala na poslušnost individue koja bi, u saradnji sa društvom i vlastima, morala da služi zajedničkim nacionalnim ciljevima. Međutim, najveći paradoks se sastojao u tome što je i sam birokratski sistem iz sopstvenih motiva i pobuda podržavao ideju individualnog oslobađanja. Ideja slobode pojedinca još se više zaostriila u vreme takozvane „Taišo demokratije“ koja je počela s razvojem populističkih pokreta početkom XX veka, a završila se 1932. padom kabineta Vlade *Seijukai* partije, odnosno preuzimanjem vlasti od stane visokih vojnih zvaničnika. Istoričar Andrew Gordon je ovo paradoksalno doba nazvao periodom „carske demokratije“. Pravo doba „Taišo demokratije“ nastupilo je nakon što je političar Hara Kei (原敬, 1856-1921) preuzeo premijersko mesto posle „pirinčane pobune“ 1918. godine. Japan je po prvi put dobio partijsku vlast. U narednoj deceniji su Harina stranka *Seijukai* i nešto liberalnija partija *Kenseikai/Minseito* naizmenično formirale vladu. Obe stranke su se borile za naklonost narodnih masa ukidajući stroge zakone o radu, dozvoljavajući sindikalno organizovanje, donoseći dekret o opštem pravu glasa za muškarce, razmišljajući čak i o tome da to isto pravo daju ženama.²

Sve su to bili prelomni, nestandardni, uzbudljivi trenuci socijalne istorije, ali se ipak smatra 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: usloveli su neprekinutu migraciju iz sela u grad, nagli razvoj industrijske radne snage i nastanak nove *srednje* klase. Međutim, blagostanje „zlatnih godina“ nije dugo trajalo. Radnička klasa nije profitirala od novo-

2 „Opšti zakon o glasanju“ – *Fucu senkjo ho* (普通選挙法) – predviđao je glasačko pravo za sve muškarce iznad 25 godina starosti. Predložila ga je partija *Ken-seito*, a usvojila japanska Skupština u maju 1925. godine.

nastalih 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 ne mogu se isključiti iz rasprava ove vrste. 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 Crnog zmaja* (*Kokurjukai*, 黒竜会) Učide Rjoheija (内田良平, 1873-1937), radikalnog imperijalističkog lojaliste. Najuticajniji desničarski intelektualac početkom dvadesetih godina bio je Kita Iki (北一輝, 1883-1937), koji je u knjizi *Nacrt plana za reorganizaciju Japana* (*Nihon kaizo hoan taiko*, 日本改造法案大綱, 1923) 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 počev 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 i perspektivi nehumanog kapitalističkog uređenja“, japanski socijalni kritičari, najbrojniji među njima, bili su posebno inspirisani događajima u Rusiji, nalazeći da je došlo vreme da se preduzme konkretna akcija u borbi protiv nejednakosti i siromaštva. Jedan od najaktivnijih sudeonika socijalnih pokreta bio je Osugi Sakae (大杉栄, 1885-1923), prisutan na političkoj sceni još od početka XX veka. On je je početkom dvadesetih stao na čelo anarhističkog pokreta, smatrajući da se za 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”. Situacija je bila neuobičajena. Duhovna nadgradnja, masovna kultura, u ovom slučaju je funkcionisala kao *baza*. Kao osnova kapitalističkog pogleda na svet i verni saveznik autoritarne države. Uspon potrošačkog društva i jačanje individualizma u sklopu modernog kapitalizma bili su praćeni snažnim usponom militantnog mentaliteta. Dok je japansko društvo slavilo „brzinu i mašineriju”, zagovornici i promoteri industrijskog kapitalizma su u sa-

radnji 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“ (Eckersall, 2010: 231).

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 našli su u Japanu plodno tlo. 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 povratak, 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 našao u procepu između savremenog duha evrope i japanskog konzervativnog društvenog i kulturnog sistema. On se zapitao u kojoj meri je moguće dati izraza svom egu; koji je to način na koji se može progovoriti iz ugla svoje neponovljive individualnosti (Jamasaki, 2014: 18). Takamura Kotaro je i na ovo pitanje pokušao da odgovori u pomenutom članku „Zeleno sunce“, podsećajući na činjenicu da prilikom stvaranja umetničkog dela „postoji samo jedno ljudsko biće“, kao i da nema opasnosti od uvođenja stranih tehnika, budući da ionako nema te sile koja će od umetničkog dela „stvoriti nešto ne-japansko“.

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 pustinjak koji dolazi iz instinkta i koji nalazi svoj uspeh tek na stranputicama, Takamura Kotaro će svojim pogledom hteti da obuhvati i spo-

zna 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 nesumnjivo bio element modernizacije, ali je bio izmanipulisan nacionalističkim i ekspanzionističkim težnjama prisutnim još od početka perioda Meidi. Japanska avangarda je mimo svoje volje trebalo da postane deo operacije „preskakanja istorije“ (Clark, 1994: 42).

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 (Clark: 41).

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 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 sto je bio onaj što su ga zastupali elitistički pripadnici *Ši-rakabe*, tako i rastućem pritisku nacional-imperijalističkog narativa.

Grupa Mavo bila je aktivna u kasnom periodu Taišo. 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.

Kult „stvaralačke destrukcije“ dobio je u ovim rečima nove podsticaje iz socijalnog impulsa. U njima se ne ogleda samo jedan skoro fluidan

i multidimenzionalni 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, ali 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 jednog novog, avangardnog, senzibiliteta. Ona ih je nužno vodila na put eksperimentisanja i pobune u potrazi za novim načinima postojanja.

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“.³

Neposredni prethodnik pokreta Mavo, *Umetničko futurističko udruženje* (*Miraiha biđucu kjokai*, 未来派美術協会) je bilo aktivno u relativno kratkom dvogodišnjem periodu (1920-1922). Nastalo je kada su nezadovoljni umetnici privrženi „ekspresionističkim“ principima – poput Fumon Gjoa (普門暁 1896-1972) – napustili *Nikakai*. Njima su se uskoro pridružili Kinošita Šuićiro (木下秀一郎 1896-1991), Janase Masamu (柳瀬正夢 1900-45) i drugi. Istaknuti pobornik pokreta bio je pesnik Hirato Renkić (平戸廉吉, 1893-1922), urednik časopisa *Ćuo koron* (中央公論), koji je delio „Japanski futuristički manifest“ na ulicama Hibije u Tokiju u decembru 1921. godine.⁴ U tome se ogleda nova, javna dimenzija avangardne umetnosti u Japanu. Udruženja i njihovi proglesi postaće karijatide što nose tada postojeću, i onu što dolazi, kulturu.

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

4 Original i prevod manifesta dostupan preko: <http://cabinetmagazine.org/issues/13/renkichi.php> [22.2.2019]

Kambara Tai (神原泰 1898-1997), 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.“⁵ Kambarin prijatelj, slikar Togo Seidi (東郷青児, 1897-1978), učestvovao je u „Prvom propagandnom pokretu italijanskih futurista“ 1922. godine u Bolonji, gde je upoznao Marinetiija (Jamasaki, 2004: 26).

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 Ogai (森鷗外, 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 prestanu da a priori smatraju kako 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 (Jamasaki, 2004: 33).

Murajama Tomojoši (村山知義 1901-1977), koji je svjom 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

5 Cit. prema: Jamasaki, K. (2004). *Japanska avangardna poezija*. Beograd: Filip Višnjić, 29.

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 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.

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* (日本プロレタリア演劇論). 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 Fojebahu – da svetu nije potrebna interpretacija nego promena – Murajama prenosi na polje umetnosti.

Globalni diskurs emancipacije pomera se sa 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* (形

成芸術: konstruisana umetnost, prevod nemačkog pojma *bildende kunst*), kao sinonim termina *kosei geiducu*, (構成芸術: konstruktivna umetnost, konstruktivizam). On je takođe odbacio primat tehničkog umeća, potkovanosti, kao „nepotrebnu u doba subjektivnosti, kada su objektivni kritički standardi diskreditovani“ (Weisenfeld, 1996: 66). Ali na drugoj strani, on sa racionalizmom deli silovitost, strast da preko širokih povesnih 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 fototografija, filma i nedeljnih žurnala na umu, Murajama je posebno isticao značaj tri nova žanra kojima bi umetnici trebalo 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) – sve to dobija posebnu vrednost u doba masovne proizvodnje i potrošnje. Umesto da tehniku 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.

Primećeno je da je i kinematografija doprinela svoj doprinos aktualizaciji „moderne japanske subjektivnosti“ (Wada-Marciano, 2008: 6). Korišćenje filma u lične svrhe u Japanu započelo je već početkom XX veka, kada je sa Zapada uvezena prva 17.5mm kamera za potrebe amaterskog fotografisanja. Godine 1923, u Japan je iz Francuske uvezena 9.5mm Pathe filmska kamera, dok je iz SAD uvezena 16mm Kodascope kamera – upravo u tranutku kada se odvijalo intenzivno usvajanje tekovina zapadnjačkih avangardnih pokreta i kada je bujala nadasve kosmopolitska intelektualna razmena. Tada su i nastala prva prava japanska avangardna ostvarenja u domenu kinematografije, poput filma *Krv i duša* (血と霊, 1923) Mizogući Kendija 溝口健二 1898-1956) ili filmova Kinugasa Teinosukea (衣笠貞之助 1896-1982) *Stranica Ludila* (狂った一頁, 1926) i *Raskršće* (十字路, 1928). Ova ostvarenja su, očekivano, reflektovala snažne uticaj evropskog avangardnog duha.

Međutim, ovakva ostvarenja motivisanih mladih stvaralaca javljala su se sporadično i nisu bila deo nekog šireg pokreta. Tako je i avangardni nemi film *Stranica ludila* nastao u Kinugasinoj sopstvenoj produkciji, koju je nazvao „Udruženje nove senzacije” (*šinkankakuunmei*, 新感覺派運盟), prema tzv. „Školi nove senzacije” (*Šinkakakuha*), jednom modernističkom književnom kružoku koncipiranom u znaku naučne objektivnosti, koji je okupljao mlade i perspektivne autore poput Jokomicu Riičija (横光利一 1898-1947) i Kavabate Jasunarija (川端康成 1889-1972). Oni su se, između ostalog, suprotstavili književnim konvencijama tzv. *Šišosecu* (私小説) žanra, koji je dobio ime po nemačkom *Ich-Roman-u*, u kome se daje primat subjektivnom, ispovednom pripovedanju u prvom licu. Pojava žanra *Šišosecu* nakon Meidi restauracije obično se tumači kao reakcija na zapadnjački naturalizam, i to u vreme kada su „japanski pisci i kritičari grozničavo prigrlili ove realističko-mimetičke konvencije, koje se oslanjaju na poimanje izdvojenog subjekta kao primarnog izvora značenja u književnosti“ (Fujii, 1993: 1). Pojedinaac nije bio samo pripovedač u prvom licu, već i osnovni nosilac značenja. Brojni japanski kritičari tumače „Ich-Roman“ kao izraz „modernog sopstva“ (*kindai džiga*, 近代自我), međutim, ova formu ne bi trebalo nužno tumačiti kao afirmaciju sopstva, već pre kao preispitivanje samog sebe ili kao „teatar u kome protagonista glumi svoju ambivalentnost prema sopstvu“ (Fowler, 1988: 14).

Pripadnici „Škole nove senzacije”, čije pojavu i delovanje Aaron Gerow opisuje kao „odgovor na inherentu alijenaciju urbanog, kapitalističkog društva” (2008: 15), učestvovali su u osmišljavanju filma i izradi scenarija za *Stranicu ludila*. Princip „nove senzacije” nije sadržan u ovom filmu samo načelno, već je i praktično iskazan kroz preklapanje slike, kratke kadrove i duplu ekspoziciju (池田, 2011: 1). Eksperimentalni hod kamere i distorzirani, manipulisani kadrovi pokazuju potpunu opčinjenost mogućnostima novog medija. Film 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, poput Inoue Masaa (井上正夫 1881-1950), koji odrekao novčane kompenzaciju za svoju ulogu (衣笠, 1971: 8-9).

Ekstatični, improvizovani ples glumaca svojim frenetičnim glumačkim izvedbama i skoro predmodernim ispadima ritualne preteranosti radikalno narušava društvena očekivanja i norme. Filmski izraz *Stranice ludila* doslovno nas uvodi u svet umne poremećenosti i halucinogenih efekata, a

najsrodniji je umetničkom izrazu nemačkih ekspresionista, mada pokazuje i uticaje *francuske* impresionističke kinematografije. Slobodna montaža slika i predmeta, njihovo premetanje u znakove, kaleidoskopsko sabiranje fragmenata stvarnosti zarad jednog izjednačavanja sveta koje svetluca između ironije i apokaliptičkog straha.

Ovaj jedinstveni eksperimentalni film, baziran je više na asocijativnoj logici nego na narativnoj deslednosti (Gardner, 2004: 59-78). Iz toga, onda, neposredno proizlazi pitanje kako ova umetnost komunicira, otegotvoruje ili na neki drugi način izražava svoje značenje? *Stranica ludila* nije razbijala samo kulturne, političke i religijske tabue, ona je svojom prenatlašenom glumom i razuzdanom gestikulacijom zderala masku dostojanstvenosti i pocepala plašt lažne političke moralnosti vladajuće elite.

Čini da je i japanska predratna 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. Međutim, činjenica da ovaj film upotrebljava eksperimentalni jezik avangarde ne sme navesti na zaključak da je on bio namenjen elitnom, uskom krugu kosmopolitski orijentisane, umetnički osveščene publike. Naprotiv, to je bio komercijalni film namenjen široj publici čija je asocijativna, evokativna struktura – iako zahtevna za praćenje – mogla dopreti i do običnih gledalaca.⁶

Kratak osvrt na „Stranicu ludila“ zaključićemo zanimljivom činjenicom da je scenario za ovaj film nastao kao plod Kinugasine saradnje sa mladim Kavabata Jasunarijem, koji će postati prvi japanski pisac koji je dobio Nobelovu nagradu za književnost 1968. godine. Asistent kamermana, Tsuburaja Eidi (円谷 英二 1901-1970) postao je vodeći posleratni stručnjak za specijalne efekte na filmu, zaslužan između ostalog za nastanak čuvenog *Godzile*.

Zajedno s pozorištem, filmom 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 Takahaši Šinkići (高橋新吉 1901–1987), jedan od kontroverznijih japanskih pesnika 20. veka. Nje-

6 Razloge za prijemčivost japanske publike nelinearnoj vremenskoj strukturi i naglašenom poetskom senzibilitetu, Donald Riči vidi u specifičnosti japanske umetničke tradicije i jedinstvenom poimanju realnosti (Richie, 1981:2).

gova čuvena pesma *Tanjir* (皿) nastala je nedugo nakon prvog pominjanja pojma Dada u japanskoj javnosti. Čini se kao da njegove reči i sintagme stižu 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 njegovih pesama, mogle da se povuku paralele između dadaističke non-sense literature, koja podriva pojmovno mišljenje, i fenomena *koan*, 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 u 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 dobar duh nežne ali duboke kritike. Majstor zena, Šizan-roši (足利紫山), uručio mu je lično *inka šomei* (印可証明), zvaničnu potvrdu o prosvetljenju (buđenju), o čijoj suštini 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 (1922: 23)“.

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.

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. Nakon dolaska cara Hirohita na tron (1926) nacionalistički narativ se dodatno zaoštrio. Godinu dana pre toga, donesen je famozni *Zakon za očuvanje mira* (*Ćian iđi ho*, 治安維持法), koji je zabranjivao subverzivne aktivnosti protiv države. Jedna odredba je predviđala zatvorsku kaznu u trajanju do deset godina za pojedince kod kojih se „pouzđano utvrdi” da žele da „menjaju *kokutai*” (nacionalnu suštinu). Zakon je, zapravo, bio sročēn tako uopšteno, da se praktično bilo koja aktivnost mogla okarakterisati kao osnov za hapšenje, pogotovo kada je reč o delovanju umetnika i intelektualaca uopšte.

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 preneglašavanjem, 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*. 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.

Peter Ecersall (2006: 15) u svojoj studiji o *anguri*, japanskom posleratnom avangardnom pozorišnom pokretu, dosta prostora posvećuje pojmu *šutaisei*, 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 kada je postala jedna od gorućih tema japanske filozofije i književne teorije u okviru tzv. „debata o subjektivnosti“ (*šutaiseiron*, 主体性論争). Treba napomenuti da nailazimo na izvesne probleme u prevođenju termina subjektivnost na japanski, u kome se istovremeno koriste dve reči – *šutaisei* i *šukansei*. U kontekstu posleratne individualnosti, samosvesti i sopstva manifestovanog u studentskim protestima i nastanku *angure*, pojam *šutaisei* svakako nosi veću težinu. *Šutaisei* (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 *šutaisei* u posleratnom Japanu tumačen na različite, ponekad kontradiktorne načine, ali ovaj predmet je već detaljno obrađen u brojnim studijama.⁷

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 avangardne umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina. Subjektivnost se ovde ne odnosi samo na napore „pojedinaca” da se aktualizuju u suprotnosti sa okruženjem koje ih oblikuje, iako je to ponekad slučaj. U drugim slučajevima, subjektivnost je kolektivna kategorija, što posebno dolazi do izražaja u kontekstu proliferacije aktivističkih umetničkih kolektiva tokom šezdesetih godina minulog veka.

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 društva i njegove uloge u ratu. A to onda, po logici stvari, uključuje i pitanja nacionalnog identiteta i individualizma, uzajamno delovanje dinamike kolektivne akcije i nezavisnosti, probleme seksualnog oslobođenja i istraživanja subverzivnih potencijala kroz kreativno izražavanje.

Legenda još za života, vodeći japanski politički mislilac nakon II svetskog rata, Marujama Masao (丸山眞男1914-1996), izjavio je tim povodom sledeće: „Sloboda nije nešto poput predmeta, već pre nešto što se može zaštititi samo delovanjem u sadašnjosti; drugim rečima, nešto što može biti oslobođeno tek kroz svakodnevne napore uložene u oslobađanje”.⁸

7 Up. Koschmann, J.V. (1996). *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*. Chicago: University of Chicago Press.

8 Cit. prema: Eckersall, 2006: 28.

LITERATURA

- Clark, J. (1994). Artistic Subjectivity in the Taisho and Early Showa Avant-garde. In A. Munroe (ed), *Japanese art After 1945: Scream Against the Sky* (pp. 41-53). New York : Harry N. Abrams.
- Danchev, A. (Ed.). (2011). *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Limited.
- Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Boston: Brill Academic Publishers.
- Eckersall, P. (2010). From Liminality to Ideology: The Politics of Embodiment in prewar Avant-Garde Theater in Japan. In J. Harding (ed), *Theater: Theory/Text/Performance : Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance* (pp. 225-249). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Fowler, E. (1988). *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Fujii, J. (1993). *Complicit Fictions: The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*. Los Angeles: University of California Press.
- Gardner, W. O. (2004). New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Film and Japanese Modernism. *Cinema Journal* 43, 59-78.
- Gerow, A. (2008). *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ikeda, H. (池田浩之, 2011). Ajia eiga no rekishi to kōryū (アジア映画の歴史と交流), *Notes for a speech delivered at the Busan Cinema Forum*, Busan: Korea.
- Jamasaki, K. (2004). *Japanska avangardna poezija*. Beograd: Filip Višnjić.
- Kinugasa, T. (衣笠 貞之助1971). Kurutta ippēji ga tsukurareta haikei (狂った一頁が作られた背景), *Eiga hyōron* (映画評論), 11, 8-9.
- Koschmann, V. J. (1996). *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Richie, D. (1981). *Japanese Experimental Film 1960-1980*. New York: The American Federation of Arts.
- Takahashi, S. (2000) *Triumph of the Sparrow*. Zen Poems of Shinkichi Takahashi. Transl. by Lucian Stryk with the assistance of Takashi Ikemoto. New York: Grove Press.
- Wada-Marciano, M. (2008). *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Waley, A. (1922). *Zen Buddhism and Its Relation to Art*. London: Luzac & Co., 23.

Weisenfeld, G. (1996). 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*, 64-73.

Weisenfeld, G. (2002). *Mavo: Japanese artists and the Avant-Garde, 1905-1931*. Berkeley: University of California Press.

Marko S. Grubačić

SUBJECTIVITY AND MODERNIZATION – THE SEARCH FOR SELF IN JAPANESE CULTURE OF THE INTERWAR PERIOD

Summary

In the West, the notion of subjectivity has long been discussed in the context of the philosophical principle of modernity, but in Japan it received broad interest in the post-war period when it emerged as a crucial topic of Japanese philosophy and literary theory within the so-called “debates on subjectivity” (*shutaiseiron*). At the same time, the 1960s are usually interpreted as a turning point in Japanese art history when Japanese artists finally formulated their authentic avant-garde language, concurrent and comparable to the radical artistic pursuits in the West. However, this sharp division between the “progressive” post-war art and “derivative” interwar art, subsumed in the „rhetoric of delay“ in catching up with the West, represents a historical simplification. It undervalues the achievements of interwar Japanese artistic collectives and individuals who - either independently or in dialogue with the European avant-garde - discovered subversive potentials for creative expression through active resistance to the social and political establishment.

Key words: Japan, modernization, subjectivity, arts and politics, avant-garde